

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

**Les fuyards font les histoires :**

L'architecture utopique renversée comme modèle structural du récit d'évasion

Par

*Marie-Dominique Billequey*

Bachelière ès arts

**Mémoire présenté pour l'obtention de la maîtrise**

**Sherbrooke**

**Août 2010**

I-2462



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-79802-7  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-79802-7

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

Composition du jury

**Les fuyards font les histoires :  
L'architecture utopique renversée comme modèle structural du récit d'évasion**

*Par Marie-Dominique Billequey*

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Pierre Hébert, directeur de recherche

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Mme Élise Salaün

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

M. Christian-Marie Pons

(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

# RÉSUMÉ

Le raisonnement de ce mémoire se déploie dans l'espace insidieux qu'est la prison, et prend la mesure de sa puissance architecturale et de son influence manifeste sur le récit. Organisé sur les principes d'une pensée unique et totalitaire où la surveillance, la négation de l'individu et le pouvoir hiérarchique en sont les diktats, l'espace carcéral sert d'outil de destruction de la pulsion individuelle. La surveillance omnisciente scrute l'individu pour en extraire la déviance; le *collectif* agit donc sur *l'unique* pour anéantir la différence. Parallèlement, les régimes concentrationnaires se sont largement inspirés de l'architecture carcérale – ou est-ce l'inverse? - pour créer une structure sociale omnisciente et asphyxiante qui détruit la figure de l'insoumis et l'individualité au nom *d'un bonheur massif*. Ce type d'organisation sociale de l'espace où chacun est scruté, aliéné, simplifie les individus, efface leur tempérament, les rend non-humains, pour former une sorte de masse informe, incapable de confronter ou de combattre une autorité. Ainsi, le discours ne pourra jamais atteindre la narration et demeurera descriptif et anticipé, car n'est-ce pas la *différence*, le déséquilibre qui fait le récit ? Dès lors, si l'architecture panoptique, voire utopique, rend impossible le déséquilibre et bloque l'accès à l'axe du désir du schéma de Greimas, force est de constater qu'aucune histoire n'existera, aucun trajet narratif, d'un point A à un point B, ne sera possible. L'utopie de la construction carcérale serait a-narrative; la transgression permettrait l'histoire et la figure de l'évadé prendra alors toute son importance narrative.

**Mots-clés :** Évasion – Prison – Littérature carcérale – Panoptique – Utopie – Espace – Transgression – Dictature



# SOMMAIRE

Remerciements.....	6
--------------------	---

- <b>Préambule</b> .....	7
• Intrusion architecturale	

## Chapitre I

<b>La littérature d'évasion : naissance d'un genre et usage cathodique</b> .....	13
▪ Mise au point historique.....	14
▪ La série télévisée : un objet d'étude controversé.....	15
◦ <i>Prison Break</i> : la réception critique.....	20
◦ La diégèse : l'exploitation de l'espace.....	22
◦ L'état des études.....	23
- <b>Problématique</b> .....	24
- <b>Méthodologie : quelques précisions théoriques</b> .....	29
1- Le récit.....	30
2- L'espace panoptique.....	32
3- La pensée utopique.....	35

## Chapitre II

<b>L'espace comme outil de destruction</b> .....	38
▪ Plaidoyer pour une architecture du <i>Même</i> .....	39
◦ Destruction de l'individu.....	44
◦ Destruction de l'espace public.....	47
◦ Destruction du récit .....	53

### **Chapitre III**

<b>La transgression comme tremplin narratif.....</b>	<b>58</b>
▪ L'Homme et l'espace.....	59
▪ Le processus transgressif.....	63
1. Manipulation / Épreuve de la conscience .....	66
2. Compétence / Épreuve de l'historicité.....	67
3. Performance / Épreuve du signe.....	70
4. Sanction/ Épreuve de la socialité.....	83

### **Chapitre IV**

<b>Aboutissement philosophique et panoptique renversé.....</b>	<b>89</b>
--	-----------

<b>Conclusion.....</b>	<b>96</b>
------------------------	-----------

<b>Bibliographie .....</b>	<b>99</b>
----------------------------	-----------

<b>Annexes.....</b>	<b>108</b>
---------------------	------------

# Remerciements

Un mémoire est une grande échappée solitaire, une architecture labyrinthique cérébrale à saisir. Principal allié ? J'ai eu de la chance. Monsieur Pierre Hébert a rempli ce rôle et je le remercie vigoureusement pour toutes ces fois où je suis sortie de son bureau, inspirée comme jamais.

Pour leur temps et leurs commentaires éloquents, je remercie les examinateurs de ce projet :

- M. Christian-Marie Pons
- Mme Élise Salaün

La route qui m'a menée jusqu'ici, aujourd'hui, je la dois à bien des gens. J'adresse un retentissant hommage à ma grand-mère, Yvonne Billequey, partie depuis bien longtemps maintenant, mais qui a laissé une trace indélébile dans toutes mes histoires. Ma mère pour son imaginaire littéraire débridé, mon père pour sa précieuse confiance. De plus, ce mémoire voit le jour au moment même où Juliette arrive dans ma vie ; elle sera littéraire, c'est inévitable... Une *spéciale dédicace* à mon grand complice, celui de toutes mes évasions, au personnage central de mon histoire, Raphael Rioux.

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans tous ces résistants, dissidents, marginaux ou hérétiques qui ont pavé la route de l'Histoire et la mienne. Au-delà même de la notoriété, il y a de ces gens avec lesquels je voyage tous les jours qui se distinguent par leur grande frénésie et leurs odyssées incroyables: merci mes amies.

*Marie-Dominique Billequey*

# Préambule

**H**onoré de Balzac associait certains écrivains au fou, au marginal, à celui qui refuse l'hégémonie et préfère le risque<sup>1</sup>. Leurs facultés à ouvrir la réflexion et à dénoncer les fautes nous ont trop souvent réchappés de la pensée unique, de la robotisation imminente et du cliché. Pas étonnant que la plupart des dictatures aient prohibé ces ingénieurs de l'esprit. À preuve, dans certaines fictions, le livre est condamné, brûlé à une température atteignant les « 451 Fahrenheit », pour éviter que le savoir se propage et pervertisse la pensée. Dans ces récits, les histoires sont remplacées par un écran de propagande économique et contrôlées par une architecture qui égorge la créativité. Les gens ne réfléchissent plus et préfèrent le futile à la substance. Encore aujourd'hui, l'ère de *1984*, du *Meilleur des mondes* ou de *Globalia* ne semble pas révolue. Or, ces mondes totalitaires ont tous été, à un moment ou à un autre, trompés, pris en défaut par un personnage dont les traits reflètent ceux du condamné qui refuse la doxa cathodique et politique. Si ce mémoire met de l'avant un récit télévisuel, il est néanmoins le résultat d'une réflexion éclairée qui met justement au jour les mondes outrageusement fermés de ces récits.

Pour en arriver à ce travail, il fallait une touche de coïncidence, mais aussi un impérieux besoin intellectuel. « *Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité* <sup>2</sup> », disait Démocrite. L'année 2007 fut des plus prometteuses, grâce à ma rencontre avec certains sémioticiens. À l'instar du temps, du personnage, de la voix ou du mode, la théorie de l'espace avait grandement suscité mon attention. « *L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de*

---

<sup>1</sup> H. BALZAC, *Théorie de la démarche*, Paris, Éditions Albin Michel, 1990, p. 8

<sup>2</sup> J. MONOD, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

*l'espace*<sup>3</sup>», affirme le philosophe français Michel Foucault. Depuis, toute la question de la spatialisation du récit, de son rôle et de son étendue narrative se sont trouvés au cœur de mes réflexions. L'espace de chaque récit, sa symbolique et sa faculté à contaminer les autres entités narratives me conduisirent à scruter à la loupe roman, nouvelle, film, théâtre ou émissions télévisées. Un jour comme les autres, mon œil fut littéralement subjugué par une télésérie présentant un univers carcéral. Celle-ci mettait en scène la spatialité narrative de manière peu commune et bien malgré moi, je dus admettre que la question de l'espace punitif et de l'architecture claustrophobe venait de trouver preneuse.

### **Intrusion architecturale**

Miroir renversé et sans doute déformant, boîtes noires qui remettent en question les principes de démocratie et de justice sociale propres à nos sociétés contemporaines, les prisons fascinent et forgent, hier comme aujourd'hui, la pensée critique. Lorsqu'on contemple la prestance pénitentiaire, qu'on lorgne les murs de pierres grises, le métal des barbelés, les tours implacables, qu'on mesure l'allure solennelle et le caractère glacé des lieux, on parvient à saisir le pouvoir qui disparaît derrière une architecture austère. Friedrich Nietzsche disait à ce titre : « *L'architecture est une sorte d'oratoire de la puissance au moyen de formes*<sup>4</sup> ». Pensons aux palais de l'Égypte antique qui élevaient la puissance du pharaon ou au château de Versailles qui assoyait celle du Roi-Soleil. Depuis toujours, l'architecture n'a cessé de diffuser une domination sur ce qui l'entoure, et avec le temps, les constructions imposantes, labyrinthiques ou

---

<sup>3</sup> M. FOUCAULT, *Dits et écrits 1984, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.

<sup>4</sup> F. NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau*, traduction Henri Albert, Mercure de France, 1888.

terrifiantes, n'ont cessé de gagner en considération pour freiner les ardeurs des opposants les plus coriaces au régime du moment. Qu'il s'agisse de fascisme de Mussolini, du socialisme d'Hitler, du communisme de l'URSS ou de la mondialisation, l'architecture se plie constamment aux nouveaux diktats. Par conséquent, les réalisations sont non seulement liées au pouvoir, elles en sont aussi un pur produit et le forgent à leur tour. D'ailleurs, au cours des siècles, l'art sera souvent relégué au rang de simple instrument de propagande, façon comme une autre d'enfermer les peuples dans une idéologie comme dans un bâtiment.

Primo, l'architecte, tout comme l'écrivain, travaille à bâtir, pierre par pierre, phrase par phrase, des espaces régis par des codes spécifiques. Souvent considérée comme l'art d'arranger, d'organiser et d'établir des relations entre les parties et le tout, l'architecture est également « *la volonté d'une époque traduite dans l'espace* », croit l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe<sup>5</sup>. Bien qu'au départ, les Humanistes, avec Léonard de Vinci en tête, avaient placé l'individu au centre de toute création, son destin a rapidement cessé d'intéresser les architectes. La question de l'humain est tombée dans la désuétude pour faire place au technique, au social, au public. D'ailleurs, si on est vraiment honnête, on peut dire que l'architecture moderne n'est pas qu'indifférente à l'humain; elle lui est totalement opposée et contraire. En ce sens, Claude Parent et Paul Virilio ont plaidé dans les années soixante pour une « *architecture qui résiste à l'homme, qui lui fait obstacle ...*<sup>6</sup> ». Deuxio, Michel Foucault notamment, a largement développé cette idée d'une architecture qui est contraire à l'homme, par son rôle opérationnel et par son

---

<sup>5</sup>C. MASSU, *Chicago: de la modernité en architecture : 1950-1985*, Paris, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 1997, p. 182

<sup>6</sup>C.PARENT, *Claude Parent, Architecte*, Paris, Éditions Laffont, 1975, p. 16.

caractère spectaculaire, qui instaure «*la technique même de la séparation*». La prison en est la figure la plus éminente. Il semble donc possible d'aborder l'architecture à partir des significations qu'elle véhicule et de concevoir une architecture qui parle, raconte, interroge. Celle-ci ne peut avoir comme seule quête visuelle le Beau, mais signifie, s'adresse à l'esprit plutôt qu'à l'œil et peut même devenir la force centrifuge d'une organisation sociale. Bref, il va de soi que ces espaces se doivent d'atteindre un objectif clair : enchaîner les exclus de la société et les franges de la population les plus opposées au dogme politique, économique ou social et par conséquent, la prison soulève des questions des plus fascinantes sur le pouvoir.

Punir une personne, protéger la société des personnes dangereuses, décourager les gens de commettre des actes interdits par la loi, forcer la pénitence, neutraliser les opposants politiques et empêcher des prévenus de prendre la fuite, ne sont que quelques exemples du rôle que l'espace carcéral joue dans une société. Lorsqu'un récit se pose dans ces lieux fortement connotés et dont la force symbolique s'exprime à travers son organisation, le poids de l'espace devient omniscient et laisse une empreinte sur tous les ressorts narratifs. En ce sens, certains pensent que: «*l'espace dans un roman loin d'être indifférent, s'exprime dans des formes et revêt de sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre*<sup>7</sup>». Depuis plusieurs années, certains récits donnent une prestance, une voix narrative, aux citoyens déçus et la figure du condamné semble, en effet, récurrente dans la littérature. Mon incursion dans le monde de la détention me permettra donc de saisir davantage l'esthétique carcérale, mais aussi celle du visage prohibé en quête de liberté; la télésérie *Prison Break* en sera d'ailleurs le

---

<sup>7</sup> R. BOURNEUF et R. OUELLET. *L'Univers du Roman*, Paris, P. U F, 1972, p. 119



véhicule. On peut d'ores et déjà tenir pour acquis que de tels récits mettent en scène des hors-la-loi privés de leur liberté et confinés dans les oubliettes ou au fond de quelque bagne. Or, ce qui m'importe, c'est le point du dispositif qui est pris en défaut, c'est l'instant où le récit carcéral verse dans le récit d'évasion, la seconde de désordre.

## **Chapitre I**

### **La littérature d'évasion : naissance d'un genre et usage cathodique**

*La ripaille est la fête de l'affamé comme  
l'évasion est la fête du prisonnier et  
l'insurrection la fête de l'opprimé<sup>8</sup>.*

Robert Escarpit

- **Mise au point historique**

La littérature carcérale a une histoire captivante et analyser son émergence complète d'un point de vue historique serait démesuré, car l'idée d'un récit en plein cœur d'un pénitencier n'est pas nouvelle. Chaque fois, la prison s'est vue décrite comme un enfer physique, psychologique et moral. Si bien que dans l'écriture carcérale en général, le prisonnier n'assume que très peu la figure du malfaiteur, de celui qui paie une dette et qui souffre pour ses fautes, mais plutôt celle de victime d'une architecture narrative close.

Bien que le Siècle des Lumières ait été largement dominé par l'admiration des intellectuels et des hommes de lettres pour le comportement «philosophique» et «civique» de Socrate refusant l'évasion qu'on lui proposait et supportant patiemment un emprisonnement pourtant injuste, voulu par un gouvernement corrompu<sup>9</sup>, la littérature carcérale s'est toujours vue reléguée au rang paralittéraire d'écriture de pacotille, néanmoins utile pour amuser les enfants. Or, les récits d'évasion deviennent un genre très prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les travaux de Jacques Berchtold<sup>10</sup>. Sont bien connus le récit de *Casanova* sur son évasion des *Piombi* de Venise ou la scène légendaire de Voltaire ou de Diderot se comportant en «philosophes» exemplaires ; le premier rédigeant sa tragédie *Oedipe* et des chants de *La*

---

<sup>8</sup> R. ESCARPIT. *Lettre ouverte au diable*, Paris, Éditions Albin Michel, 1972.

<sup>9</sup> J. BERCHTOLD. *Les prisons du roman, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de 'Guzmán de Alfarache' à 'Jacques le fataliste'*, Genève, Éditions Droz, 2002, p. 185

<sup>10</sup> J. BERCHTOLD. *Les prisons du roman* [...], p. 191

*Henriade* à la Bastille (1717 et 1726), le second travaillant à des traductions de Platon au château de Vincennes (1749)<sup>11</sup>. Or, à la veille de la Révolution française, la venue de récits de captivité atypiques, où prédomine l'effort de s'évader, témoigne de l'essor d'un « sous-genre » littéraire, s'apparentant au récit d'aventures émergent<sup>12</sup>.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le véritable roman « d'évasion » se développe dans une esthétique que l'on peut sans doute qualifier de romantique. Les romans picaresques, tels que *Gil Blas* de Victor Hugo, les romans de cape et d'épée, les romans d'aventures en général, ainsi que la « grande littérature » en font soudainement l'éloge; pensons à l'incarcération de Fabrice del Dongo dans la *Chartreuse de Parme* de Stendhal ou à celle d'Edmond Dantes dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. À cette époque, le protagoniste est, le plus souvent, en rébellion contre sa prison et apparaît comme un innocent trahi, victime d'un regrettable concours de circonstances. L'obstination, le refus de l'immobilisation, l'extrême endurance témoignée durant une vie carcérale particulièrement longue et le caractère répétitif des tentatives d'évasion rendaient ainsi hommage à ceux qui avaient refusé le caractère inéluctable de la condamnation infligée par l'autorité.

Dès 1895, le septième art rend « visuel » l'imaginaire littéraire<sup>13</sup> grâce aux Frères Lumière. Mais c'est en 1917 que le 1<sup>er</sup> film d'évasion de prison voit le jour. *Charlot s'évade* (*The Adventurer*), un film américain réalisé par Charlie Chaplin, raconte l'histoire de Charlot, un

---

<sup>11</sup> J. BERCHTOLD. *Les prisons du roman* [...], p. 189

<sup>12</sup> J-Y. TADIÉ. *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. Écritures, 1982.

<sup>13</sup> G.PERNON. *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2001, p. 13

prisonnier, qui réussit à échapper à la vigilance des gardiens de la prison. Par la suite, il sauve une jeune femme et sa mère de la noyade en se faisant passer pour un millionnaire, et est invité à la réception donnée en son honneur par les parents de la jeune fille. Pourtant, l'un des invités va reconnaître en lui le bagnard évadé. Une quinzaine d'années plus tard, en 1936, John Ford réalise le film *Je n'ai pas tué Lincoln* (*The Prisoner of Shark Island*). Le film est inspiré d'une histoire vraie, celle du docteur Samuel Mudd qui a soigné l'assassin de Lincoln dans sa fuite. Ce dernier est condamné à la réclusion à perpétuité. Prisonnier, il est transféré après une tentative d'évasion à Fort Jefferson. Enfin, impossible de passer sous silence le film franco-italien *Le Trou* réalisé par Jacques Becker qui raconte l'histoire de Gaspard, un jeune homme transféré dans une nouvelle cellule de la prison de la Santé, dans laquelle il apprend que ses codétenus ont décidé de s'évader en creusant un tunnel.

D'un point de vue théorique, pour se rallier à la logique littéraire, *le film d'évasion de prison* sera introduit dans un genre dépourvu de frontières clairement définies : le film d'aventures.

*Celui-ci se caractérise par le soin apporté au décor ainsi qu'à la mise en avant d'un héros, et englobe donc le western et la science-fiction, leur séparation en genres bien distincts n'étant justifiée que par leur importance historique, quantitative et qualitative. Cependant, l'absence de cadre fixe n'amoindrit pas l'originalité du film d'aventure qui joue justement sur ce flou théorique et artistique, créant sa singularité par son foisonnement maîtrisé, ses invraisemblances voulues et sa part d'excentricité<sup>14</sup>.*

Le récit d'aventures cible deux éléments : le décor lui-même, du fait qu'il recèle des secrets, joue son propre rôle et tient une place clé dans le déroulement de l'intrigue, et le

---

<sup>14</sup><http://www.citecinema.com/Histoire-Du-Cin%C3%A9ma/Genres-Cinematographiques/Le-Film-D'Aventure/Composantes-Essentielles-Du-Genre-Dilm-D'Aventure-Cinema.htm>, 20 janvier 2010.

protagoniste qui a comme seul but l'instauration de la justice et du droit pour lui-même ou pour tous ceux qu'il défend. Cela dit, les récits se déroulant dans un pénitencier semblent eux aussi préconiser ces deux piliers narratifs : l'espace et l'individu. Ces dernières années, la dialectique individu/espace des drames carcéraux est devenu le domaine de prédilection du réalisateur Frank Darabont. Avec *La Ligne verte*, il condamne la peine de mort et le nombre d'injustices irréversibles causées par l'exécution capitale. Par la suite, dans son œuvre *À l'ombre de Shawshank*, le cinéaste présente un enfer pénitentiaire en évoquant une société qui a ses propres règles, ses codes et ses coutumes<sup>15</sup>.

En télévision, dès 1967, Patrick McGoohan et George Markstein présentent la télésérie *Le Prisonnier (The Prisoner)*, une série télévisée britannique dans laquelle un agent secret, endormi par un gaz, se réveille prisonnier du « village », un lieu aux apparences idylliques, mais qui se révélera infernal : personne n'a de nom, mais tout le monde représente un numéro. Prisonniers et geôliers se confondent dans cet espace et à chaque épisode, le protagoniste affronte l'impensable interrogatoire, une sorte de procès kafkaïen, fondé sur la fameuse réplique : « *Nous voulons des renseignements* ». Par l'éloge de la fuite qu'elle suggère, cette série est devenue un classique du genre.

Une trentaine d'années plus tard, en 1997, le créateur Tom Fontana marquera les esprits avec *Oz*, surnom de la prison de haute sécurité *d'Oswald*. Cette série a le mérite d'avoir peint

---

<sup>15</sup> Fleuron de l'architecture gothique du Nord des États-Unis, le pénitencier de Mansfield dans lequel se passe le récit a été bâtie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle selon les plans de l'architecte Levi T. **Scofield** ; nom attribué au protagoniste du récit de notre corpus. La prison a fermé ses portes en 1990 suite à une série de plaintes déposées par « The Counsel for Human Dignity » concernant les conditions de vie dégradantes les actes de brutalité infligés aux détenus.

un tableau très réaliste des quartiers de haute sécurité. Non seulement *Oz* décrivait le milieu carcéral en mettant en scène des prisonniers de longue durée et leur gardien, mais en plus, la série possédait plusieurs niveaux de lecture. Enfin, en 2005, arrive une série qui défie certaines conceptions narratives. Aujourd'hui, *Prison Break* est la seule série télévisée à poser un univers carcéral hermétique comme toile de fond et charge l'espace carcéral d'une particularité originale qui bouscule la tradition en ce qui concerne la spatialité narrative d'une évasion; c'est précisément la raison pour laquelle cette série sera l'objet d'analyse.

- **La série télévisée : un objet d'étude controversé**

Il faut préciser, d'entrée de jeu, que si l'expression *8<sup>ème</sup> art* est de plus en plus employée et reconnue, le grand écran peine encore à accepter le petit écran en son sein. La dénomination de « culture populaire », souvent accolée aux séries, nuit à sa légitimation et peut dérouter certains étudiants qui la voient cyniquement comme *inférieure*. Autrement dit, les séries télévisées souffrent, si l'on peut dire, d'un déficit d'image : elles sont souvent considérées avec condescendance, voire avec mépris, par une grande partie des membres de la communauté universitaire. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les analyses que propose Divina Frau-Meigs sur les séries en elles-mêmes et sur les fans de séries plus particulièrement<sup>16</sup>. Certes, la fiction télévisée a, peu à peu, pris son indépendance par rapport au modèle socialement et institutionnellement accepté qu'est le cinéma. Toutefois, cette indépendance de la série télévisée en tant qu'objet d'étude valide n'est pas encore totalement acquise; l'objet télévisuel demeure un média de masse très fortement critiqué, notamment par l'école de Francfort

---

<sup>16</sup> D. FRAU-MEIGS. *De la télévision aux sous-cultures de l'écran: la représentation dans tous ses états, aux E.U.* Université Sorbonne, Paris, 650 p.

comprenant Theodor Adorno et Max Horkheimer. Selon eux, le capitalisme s'est emparé de la culture, standardise la production culturelle et provoque non seulement une uniformisation des aspirations, mais également une aliénation de la classe dominée. À preuve, les industries culturelles fabriquent des produits dénués de surprise. « *S'amuser signifie être d'accord. [...] S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée*<sup>17</sup> ». La télévision ne servirait donc qu'à manipuler le public. Or, cette affirmation est remise en cause par les récentes études de Jean-Pierre Esquenazi<sup>18</sup> ou encore par celles de Stéphane Benassi<sup>19</sup> qui ont proposé des travaux concernant les séries télévisées, ce qui prouve qu'elles suscitent de plus en plus d'intérêt; dont le nôtre.

Il est vrai que l'on peut légitimement questionner la pertinence de travailler sur une téléserie dans le cadre d'une recherche littéraire. Pourtant, depuis plusieurs années, nous assistons au décloisonnement de l'art en général. Peut-être est-ce rajouter de l'huile sur le feu que de suivre la tendance dans un contexte d'omniprésence télévisuelle mais, à mon avis, si la forme ou le discours est pertinent, l'objet d'étude devient tout à fait valable. Désormais, la littérature ne peut plus être étudiée de manière indépendante au moment même où les frontières entre les arts deviennent plus poreuses et où l'intermédialité est désormais reconnue. De plus, le phénomène d'ouverture entre les différentes sphères artistiques se voit notamment dans la littérature sur Internet, dans la littérarité de certains livres de cuisine et même dans les vidéoclips. Bref, s'intéresser à un objet culturel tel que la téléserie est une façon parmi d'autres

---

<sup>17</sup> M. ADORNO, M. HORKHEIMER. *La production industrielle de biens culturels*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p.153

<sup>18</sup> J.-P. ESQUENAZI. *Friends, une communauté télévisuelle*, in *Les cultes médiatiques*, Rennes, PUR, 2000, 312 p.

<sup>19</sup> S. BENASSI. *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Éditions du CÉFAL, 2000, 192 p.



de permettre à la critique littéraire de demeurer sensible à cette ouverture des discours, en même temps qu'à leurs rapprochements.

Cela dit, la série télévisée peut être abordée de deux façons. On peut étudier le médium, le support narratif sériel, le contenant en tant que tel ou alors le document, le contenu, pour étudier un phénomène. L'intérêt est, bien évidemment, différent selon l'approche adoptée. En ce qui nous concerne, il s'agit ici d'un mémoire sur la structure narrative de l'espace carcéral dans un récit. La série est ici une source documentaire qui se dissèque à l'aide d'outils littéraires. C'est qu'il subsiste une affinité particulière entre l'étude de la fiction écrite et celle de la fiction audiovisuelle puisque, dans les deux cas, nous sommes face à des fictions<sup>20</sup>. Il appartiendra à un autre projet de mémoire que de saisir les limites de l'instrumentation littéraire dans l'étude d'un corpus visuel. Ainsi donc, cette thèse peut recourir aux outils d'analyse littéraire – certes, en gardant à l'œil leurs attaches - et le récit télévisuel *Prison Break* en sera le laboratoire.

- **Prison Break : une réception critique dithyrambique**

*Prison Break* ou *La Grande Évasion* est une série télévisée américaine créée par Paul T. Scheuring et produite par *Adelstein-Parouse Productions* en association avec *Original Television* et *Twentieth Century Fox Television*. La série s'étale sur quatre saisons et comporte 81 épisodes. Depuis le 29 août 2005, elle est diffusée sur le réseau Fox et le 13 avril 2006, le réseau TVA s'est chargé de la diffusion au Québec.

---

<sup>20</sup> S. BARTHES. *Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France*, Paris, In- Rencontres universitaires des Séries Télévisées, 2009.

Dès sa sortie aux États-Unis, *Prison break* a remporté un vif succès avec un auditoire estimé à 10,5 millions de téléspectateurs. Cette performance a eu des répercussions dans les différents médias par des critiques généralement positives: *The New York Times* affirme que *Prison Break* est «*more intriguing than most of the new network series, and it certainly is one of the most original*». On l'a également complimentée pour ses capacités à créer un «*suspenseful thriller*» et à posséder un «*authentic look*<sup>21</sup>» *Entertainment Weekly* le classe parmi l'une des meilleures nouvelles séries de 2005<sup>22</sup>. En France, le critique Emmanuel Galais déclare :

*Une série Télé capte l'attention du spectateur par l'intelligence de sa construction et la maîtrise totale de son sujet. Prison Break fait partie de ces séries. Paul Scheuring signe là un scénario bien ficelé à l'intrigue particulièrement haletante, où les rôles ne cessent de s'inverser entre bien et mal. Tous les comédiens semblent possédés de leur personnage et nous offrent une composition d'une rare justesse*<sup>23</sup>.

Quant au chroniqueur du magazine *Télépoche*, il estime que c'est «*le coup de cœur de la rentrée! Construit comme un puzzle prodigieux, ce drame carcéral violent enferme son public dans un suspense prenant*<sup>24</sup> ». Lors de la rediffusion sur W9, Charlotte Moreau du *Parisien* a encouragé les lecteurs qui ne connaissaient pas la série à se plonger dans son univers: «*Évasion de prison au scénario machiavélique, personnages clair-obscur, rebondissements riches en émotions intenses, mélange de rire, de drame et même de romance...*<sup>25</sup>». Si le TV Hebdo met en garde les téléspectateurs sur la dureté de certaines scènes, il estime toutefois que le feuilleton «*surprend par son style et son rythme* ». Pour lui, c'est même «*une vraie réussite*<sup>26</sup>». Pour

---

<sup>21</sup> A. STANLEY. *Jailhouse Heroes Are Hard to Find*. The New York Times, 29 août 2005.

<sup>22</sup> S. GONZALEZ. *Get Caught Up On Prison Break*. Entertainment Weekly.

<sup>23</sup> [http://www.dvdcritiques.com/critiques/dvd\\_visu.aspx?dvd=4472](http://www.dvdcritiques.com/critiques/dvd_visu.aspx?dvd=4472)

<sup>24</sup> Magazine *TéléPoche* n° 2142 - semaine du 3 au 9 mars 2007.

<sup>25</sup> [http://www.humanite.presse.fr/journal/2006-08-31/2006-08-31-835806 Médias Télé - Prison Break. L'Humanité.](http://www.humanite.presse.fr/journal/2006-08-31/2006-08-31-835806_Médias_Télé_-_Prison_Break_.L'Humanité)

31 août 2006. *Information donnée le 27 avril 2007*

<sup>26</sup> F. CARDINALI, *TV Hebdo* n°1054, semaine du 17 au 23 juin 2007.

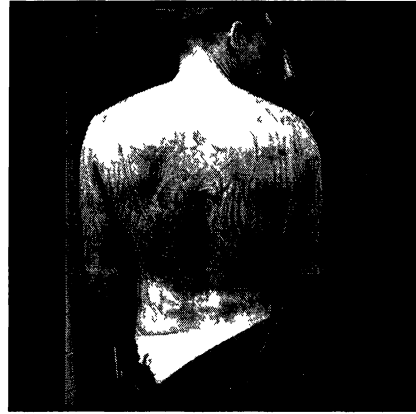
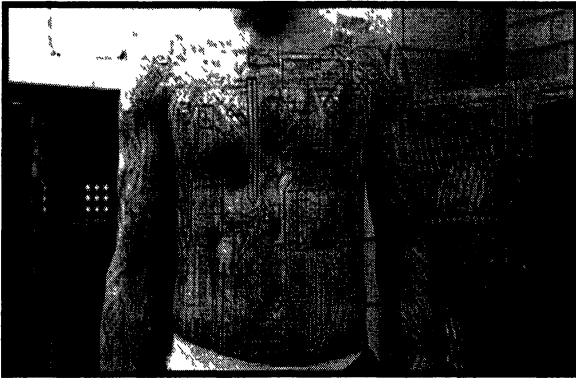
confirmer l'intérêt porté par une grande majorité de téléspectateurs, *Prison Break* s'est vu attribuer le *Peoples Choice Awards 2006* pour la meilleure nouvelle série dramatique et la même année, la série a été nommée aux Golden Globes, aux Emmy Awards et a mérité le prix de la meilleure émission de l'année au Prix CB News<sup>27</sup>.

- **La diégèse ou l'éloge de l'espace**

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, des États réclament toujours la peine capitale pour leurs criminels. En Illinois, un homme doit être exécuté. Il s'appelle Lincoln Burrows. Assassin sans scrupule de Terrence Steadman, le frère de la vice-présidente des États-Unis, Lincoln n'en est que plus monstrueux. Le 11 mai 2005, la chaise électrique détruira son corps: une vermine de moins sur la Terre ne la rendra que plus sécuritaire. Du coup, Michael Scofield, un ingénieur en génie civil, se fait délibérément incarcérer au pénitencier d'État de *Fox River*, à la suite d'un faux braquage. En vérité, il veut se rapprocher de son frère, Lincoln, car il est convaincu de l'innocence de ce dernier. Michael Scofield conçoit donc un ingénieux plan d'évasion qu'il se fait tatouer sur le corps : les dessins des passages souterrains sur le torse et la prison vue du ciel sur le dos. Outre son rythme vertigineux, la richesse et l'originalité du récit reposent sur cette architecture labyrinthique que le protagoniste possède, mais doit également franchir.

---

<sup>27</sup> Finalement, *Prison Break* remporte un certain succès également dans les pénitenciers. Des télévisions ont même été installées dans certains établissements pénitentiaires pour que les détenus puissent suivre les épisodes. Toutefois, la série aurait donné des idées téméraires aux détenus et les pénitenciers auraient pris des mesures sévères pour ne pas voir leurs prisonniers *se faire la belle*. Des prisons bannissent donc purement et simplement la diffusion de la série et interdisent les tatouages parce que les détenus s'étaient inspirés de la diégèse pour communiquer<sup>27</sup>.



- **L'état des études sur le récit *Prison Break* de Paul T. Scheuring**

*Prison Break* a été l'objet de peu d'études fouillées. Nombreux sont les sites Internet consacrés à la série, mais aucune analyse rigoureuse ne porte sur le sujet. Néanmoins, il est possible de trouver certains guides répertoriant toutes les grandes séries télévisées actuelles. Dans *Le meilleur des séries* de Martin Winckler, publié aux Éditions Hors Collection en 2007, deux pages sont consacrées à *Prison Break*. De plus, on peut retracer certains ouvrages traitant de la série. Par exemple, Paul Ruditis, dans son livre *Prison Break - The Classified FBI Files*, dresse le portrait des évadés, donne les photographies des tatouages de Michael Scofield, les schémas de la prison, la reconstruction détaillée du plan d'évasion et toutes les informations contenues sur l'ordinateur du sujet. En France, Frédéric Lelièvre a publié aux Éditions Esi *Prison Break La liberté a un prix*. Ce livre est un guide non officiel qui comprend les portraits des personnages, les filmographies des acteurs, des informations sur le tournage, les deux premières saisons expliquées et commentées et les produits dérivés. Enfin, Pierre Sérurier a lancé *Prison Break - L'évasion est la seule issue*, aux Éditions M6, en 2007. Le livre est la novellisation de la première saison de la série. Dans cet ouvrage, Michael Scofield revêt le rôle de narrateur homodiégétique, ce qui donne au lecteur une perception intimiste de l'histoire.

Bref, le récit d'évasion n'a pas été scruté avec beaucoup d'ambition. *Prison Break* non plus ; ce qui, dans le cas présent, est moins étonnant. En dépit du fait que de nombreux chroniqueurs aient commenté cette série, il semble qu'une véritable analyse de sa poétique reste à faire. En outre, compte tenu du fait que les références sont minces, ce travail en devient alors plus opportun et inédit certes, mais il se trouve laissé à lui-même, confronté à un afflux de possibilités. Par conséquent, il fut ardu de cerner une problématique unique, solide, alors que tout était à faire et que les interprétations semblaient multiples. Bref, les questionnements durent se préciser et les cadres, se définir.

## **Problématique**

*Celui qui ouvre une prison doit savoir qu'on ne la fermera plus*  
Mark Twain

Dès le départ, le récit d'évasion était un sujet peu enclin à s'exhiber, impossible à pressentir ; comme ces routes qu'on sillonne sans carte. Certes, un récit se déroulant dans un pénitencier est un sujet fécond pour celui qui cherche à comprendre l'esthétique de l'écriture carcérale. Par contre, rares sont les évidences en ce qui concerne la manière d'aborder l'esthétique d'une évasion non pas imaginaire, mais celle d'une fuite bien réelle, d'un abandon spatial résolument physique. D'ores et déjà, je concevais un lieu commun, un topoï, des récits d'évasion que l'on pourrait sans doute désigner comme suit : un lent et douloureux processus d'un personnage qui tente de s'échapper par la force, l'intimidation et les menaces, par pure improvisation, par une aide extérieure ou intérieure, par la ruse ou par une préparation

rigoureuse. Ceci dit, je voulais discerner le sens de l'étendue carcérale, sa mécanique narrative dans laquelle, pour tromper l'institution, s'inscrit celui qui échappe à la surveillance. Cependant, je me suis butée, entre autres, à l'espace contraignant de ce type de projet et au temps insuffisant qu'il m'était alloué ; je ne pouvais prétendre traquer sous ses moindres coutures la littérature d'évasion en une centaine de pages ! J'ai donc rapidement délaissé les grandes routes et pris les sentiers qui m'ont menée jusqu'à ce point de vue historique de Michel Foucault sur la relation qu'entretiennent les sociétés avec leurs criminels. Dans cette élocution, il explique que «*selon la manière qu'elles ont de se débarrasser, non pas de leurs morts, mais de leurs vivants*<sup>28</sup>», les sociétés se distribuent en sociétés à bannissement, à réparation, torturantes et isolantes. À l'époque, celles-ci expulsaient les fous et les criminels comme le feront encore les sociétés médiévales, dévoilant ainsi un espace infiniment ouvert. Les sociétés modernes, quant à elles, enferment. L'espace n'est plus illimité, il ne s'étend plus indéfiniment vers l'extérieur, il se divise à l'intérieur en pièces hermétiques et hiérarchisées. Ces pièces se sont construites dans le but d'exercer un contrôle constant sur les déplacements des prisonniers par des trajets obligatoires, chronométrés, prévus, forcés. À l'intérieur de ces enceintes, la longueur des peines colmate l'écoulement du temps, lequel semble suspendu, flou, cyclique, presque improbable. *A contrario*, le temps carcéral est aussi mécanique et scrupuleusement calculé pour rythmer et cadrer le mode de vie, les horaires, le quotidien : *tu dormiras à 22 heures, tu te réveilleras à 7 heures, tu mangeras, parleras, marcheras, quand l'horaire le permettra*. Bref, si la question de la captivité repose sur un contrôle fin et minutieux de l'espace et du temps, je saisisais, apparemment, quelques préceptes du dispositif carcéral. Car si en entrant en prison

---

<sup>28</sup><http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html>

le détenu laisse son passé et toute possibilité d'avenir en dehors des murs, l'espace et le temps deviennent pratiquement les seuls ancrages au réel, les seuls points de référence. Quoique mince, j'avais une piste.

Mikhaïl Bakhtine, un historien et théoricien russe de la littérature, s'est joint, à ce moment, à la réflexion. Dans *Esthétique et théorie du roman*, il affirme qu'« *en art et en littérature, toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres et comportent toujours une valeur émotionnelle*<sup>29</sup> ». Bakhtine a créé le concept de *chronotope*, notion qui me permettait alors d'amorcer un raisonnement intéressant sur les rapports entre l'espace et le temps dans le type de récit qui m'intéresse. Associé au milieu carcéral, le *chronotope* correspondrait à une insuffisance d'espace, la cellule, compensé par un surplus de temps; d'où l'angoisse claustrophobe. L'analyse chronotopique offrait donc, de prime abord, un atout précieux aux différents questionnements qui concernent la mise en récit de l'incarcération. Or, à mesure que l'analyse prenait forme, l'importance de l'espace en tant qu'unité narrative autonome a décuplé. Plus qu'un simple réceptacle à l'action, l'architecture pénitentiaire est devenue le porte-étendard de ce mémoire. Je réalisai à quel point les murs de pierres, les cachots, ont joué, à travers les époques, un rôle majeur dans toute l'entreprise de culpabilisation, mais également dans l'organisation sociale des idéologies politiques. Une étude fouillée de l'espace carcéral m'a d'ailleurs menée à le percevoir comme une métaphore des sociétés totalitaires. Il fut donc capital de comprendre la relation entre l'univers carcéral et la nature du récit concentrationnaire. Admettons d'abord que dans une dictature, le monopole

---

<sup>29</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 384.

des médias, de la culture et de la classe intellectuelle, rendent possible la domination de tous les aspects de la vie sociale et privée; pensons à ceux qui ont vécu sous le règne des Napoléon, Staline, Mao, Mussolini, Franco, Pinochet ou Castro. À tous les échelons de l'existence, ces dictateurs établissent des mécanismes d'encadrement qui s'appuient sur la suspicion, la dénonciation et la délation. La visée de tels régimes est souvent de construire un «homme nouveau», radicalement différent du passé<sup>30</sup> et cette prétention se retrouve également au cœur du système pénal.

L'automne 2008 a été une étape charnière et ma destination s'est clarifiée. Le séminaire de maîtrise intitulé *Écocritique : littérature et environnement* a introduit un concept dans mon étude qui m'était relativement inconnu jusqu'à ce jour ; celui d'utopie. Similaire à la fonction carcérale et totalitaire, l'idéal utopique est d'amener « *cette horde grossière et barbare de sauvages à devenir le peuple le plus sage de la terre.*<sup>31</sup> », soutient Thomas More, fondateur de la pensée utopique. En plus de ces idéaux pédagogiques que semblent en apparence partager la prison, la dictature et l'utopie, l'espace qu'ils s'octroient projette une sorte de modèle d'absolu. En effet, lorsqu'on imagine une société idéale, une « utopie », on la pense sous la forme d'un lieu exempt de contrainte, prévisible et fonctionnel. Du point de vue du directeur de prison, le parallèle est envisageable. L'architecture carcérale doit incarner l'interdit et non pas *travailler* pour l'imposer.

---

<sup>30</sup><http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1531>

<sup>31</sup> T. MORE, *L'utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Éditions Seghers, 1971, p. 80



Parallèlement, l'espace utopique est, de surcroît, largement décrit par Platon, dans son ouvrage *La République*. Il parle d'une organisation urbaine qui représente le prototype de toutes les villes idéales. On y prône une société fondée sur la notion d'égalitarisme strict, dont l'architecture en donne fidèlement l'image: rues rectilignes et identiques, habitations similaires, trame géométrique de l'ensemble<sup>32</sup>. De ce fait, si l'univers utopique aspire à une logique de la symétrie poussée à son extrême rigueur, il rappelle sans doute la mathématisation avec laquelle la cellule carcérale est indéfiniment reproduite. À vouloir tout codifier, ces espaces encadrent fermement l'individu afin d'en faire un « *citoyen (prisonnier) parfait* »<sup>33</sup>. Et ils y parviennent. De ce point de vue, les espaces carcéral, concentrationnaire et utopique semblent atteindre des résultats équivalents : l'idée d'y échapper est impossible pour les uns, et inutile pour l'autre. Cet aboutissement me paraissait juste et plein d'avenues, j'ai cru bon d'abandonner le repère temporel pour mieux rendre compte du rôle inéluctable de l'espace. Certes, le récit tatoué sur le corps du sujet existe comme une temporalité étendue sur un espace corporel, mais puisqu'on perd sa route à chercher trop de voies, j'ai sacrifié le temps au profit de l'étude des lieux fermés sur lesquels que se fonde le désir de fuir et forcément, la mise en récit. Qui plus est, la construction d'un pénitencier s'avère plus redoutable qu'il n'y paraît et à cause de cette ouverture significative, le chronotope ne tenait plus la route.

Pour résumer, il fallait trancher : par où cerner le récit d'évasion ? Comment ne pas se confiner au seul niveau descriptif ? Comment dépasser l'objet singulier et poser les bases d'une poétique de ce type de récit ? Tels sont les obstacles que j'ai dû franchir. Mes bifurcations

---

<sup>32</sup> PLATON, *La République*, Livre II, Garnier Flammarion, 1966, p. 118

<sup>33</sup> T. MORE, *L'utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement* [...], p. 80

m'ont conduite à m'interroger sur la manière dont la prison possède non seulement une signification utopique et concentrationnaire, mais agit également de pont vers son envers ; c'est-à-dire le modèle de structuration du récit d'évasion. Le fonctionnement narratif de ce type de récit m'apparaît plus clair et il me semble que la métaphore utopique m'en donne l'accès. Dans un contexte de détention, si l'univers utopique conçu comme uniforme et prévisible, y est intégral, l'espace agit-il de propulseur à la recherche d'un *ailleurs* ? Et si Greimas croit que l'espace est le moteur narratif fondamental de tout récit<sup>34</sup>, et qu'il agit de tremplin narratif, peut-il, à l'inverse, abolir l'intrigue ? Autrement dit, une intrigue, une tension dramatique, s'avèrent difficiles à concevoir lorsque, par l'entremise de l'espace asservissant, tout est parfaitement contrôlé et que l'initiative personnelle est engloutie. Comment peut-on sortir de la description si, pour *le bien* de tous, les jours se ressemblent, l'espace se répète et les individus sont pris en charge, robotisés, produits du système ? Comment ériger une histoire sur un discours qui se veut foncièrement figé ? En ce sens, il serait vain de mettre en scène une fiction utopique et/ou carcérale ; enfin, tout porte à le croire. Dans ces conditions, l'existence d'un récit reposerait sur l'anticonformisme d'un personnage ; le marginal, la rupture créent l'intrigue. En somme, en cherchant à explorer la mécanique spatiale et l'évasion, il a paru évident que les récits dont les héros sont des fugitifs deviennent manifestement des œuvres contestataires et que la transgression architecturale donnait consistance, à bien des égards, à cette analyse d'un type de récit dans lequel l'espace incarne le pouvoir et l'histoire, la résistance.

---

<sup>34</sup>A.J GREIMAS, *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 273

## Méthodologie : quelques précisions théoriques

L'analyse structurale d'un récit comporte de multiples approches développées sur plusieurs années et prétendre cerner le sens unique, *stricto sensu*, de la structure du roman est une entreprise audacieuse, voire funeste. J'aborderai donc le volet méthodologique par une intrusion dans l'univers existant de la pensée structurale du récit afin d'outiller la réflexion sur la combinatoire narrative du récit d'évasion. Et pour vérifier mes hypothèses, plusieurs experts éclaireront le raisonnement.

### 1-Le récit

*Innombrables sont les récits du monde*  
Roland Barthes<sup>35</sup>.

Devant l'infini des récits et la multiplicité des points de vue, le travail du sémioticien est de dégager de l'anarchie apparente un classement, une structure. En 1928 pointe un intérêt structural pour les récits avec la publication de l'ouvrage fondateur de Vladimir Propp, *Morphologie du conte*<sup>36</sup>. En dépit du titre, Propp tente de découvrir les traits caractéristiques du genre afin de fournir des explications historiques à son uniformité. Par la suite, plusieurs péripéties naîtront dans l'univers de la conception du récit. On sait que depuis leurs premières analyses structurales, parues dans *Communications 8* en 1966, les sémioticiens français les plus réputés, tels Roland Barthes<sup>37</sup>, Claude Bremond<sup>38</sup>, Gérard Genette<sup>39</sup>, Algirdas Julien Greimas<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication n° 8, 1981, p. 7

<sup>36</sup> V. PROPP. *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.

<sup>37</sup> R. BARTHES, *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, Communications., n° 8, Seuil, 1966, 27 p.

<sup>38</sup> C. BREMOND, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 758 p.

<sup>39</sup> G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.

<sup>40</sup> A.J GREIMAS, *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 318 p.

et Tzvetan Todorov<sup>41</sup>, ont proposé différents modèles théoriques de la structure du récit. Des travaux sur le conte de fée, le burlesque, le mythe, le texte biblique ou le roman policier permirent de mieux définir le *récit*<sup>42</sup>.

Primo, le mot récit fait surtout penser à des manifestations linguistiques comme le conte merveilleux ou le roman fantastique, le livre d'histoire, l'article de journal. Pourtant, on le perçoit aussi dans des systèmes non linguistiques tels que l'image fixe ou mobile, la musique, etc. Vraisemblablement, le récit transcende tous les genres et se retrouve tant dans le fait divers, les chansons populaires, l'opéra que dans l'épopée, les conversations courantes ou le mythe. On peut également le percevoir dans des genres qui n'apparaissent pas à première vue comme narratifs. Les sites de rencontre, par exemple, projettent un parcours qui va de la solitude à l'union, le projet politique oppose la situation actuelle déplorable à celle qui prévaudra demain, la recette de cuisine transforme la tomate en une sauce; l'aménagement urbain, le projet pédagogique, la publicité, sont tous des énoncés qui manifestent une certaine narrativité. Chose certaine, si la narration est au centre de toute activité sémiotique, le récit est un modèle, un phénomène sémiotique qui n'est lié à aucun code en particulier.

Deuxio, l'objet de notre réflexion théorique est l'inscription de l'espace dans le récit en tant qu'élément «actif», «signifiant», «représentatif». On sait par ailleurs que la narratologie de Gérard Genette ne tient pas compte de l'espace; ce qui confirme les limites de l'instrumentation littéraire. Pourtant, ce théoricien a reconnu l'existence de «*quelque chose*

---

<sup>41</sup> T. TODOROV., *Grammaire du Décaméron*, Paris, Éditions du Mouton, The Hague, 1969, 100 p.

*comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée*<sup>43</sup>» mais, il laisse à d'autres le soin de creuser cette question de l'espace dans le récit. C'est donc dans la mesure où la fonction dynamique de l'espace et son autonomie narrative sont reconnues que se développe notre réflexion. Ainsi, la relation qui unit le récit à son espace sera retracée au moyen de la théorie d'A. J. Greimas à qui on doit les concepts d'isotopie (*répétition d'un même élément de sens*), de carré sémiotique (*structure élémentaire de la signification, construite sur la base d'une opposition*), de modèle actanciel (*décomposition d'une action en six actants*), de programme narratif (*représentation de l'action en quatre moments successifs*), et de sémiotique du monde naturel (*le monde est un signe et, à ce titre, constitué de signifiants et de signifiés*). Pour comprendre la dynamique spatiale du programme narratif d'un récit d'évasion, il sera pour ainsi dire nécessaire d'analyser l'espace narratif auquel nous sommes confrontés et pour ce faire, la sémiotique de l'architecture sera utile.

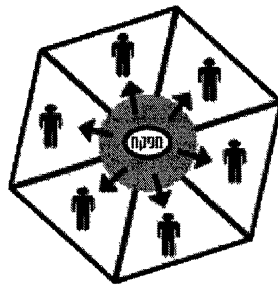
## **2- L'espace panoptique**

Comme pour les autres aspects narratifs (voix, mode, temps) sans doute, l'espace peut ne pas être le trait narratif dominant de tout récit. Cependant, il est habituellement présent et il exerce à des degrés divers une fonction narrative signifiante. En revanche, dans certains cas, l'espace peut constituer la forme narrative caractéristique du récit. On peut penser à *Germinal* d'Emile Zola ou même à *Kamouraska* d'Anne Hébert, par exemple. Cela dit, dans un contexte de détention, l'espace carcéral envahit toutes les activités du récit et c'est pourquoi le philosophe

---

<sup>43</sup> G. GENETTE. *Figures III*, [...] p. 44.

utilitariste de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle Jeremy Bentham est essentiel à connaître ; il en a révolutionné la conception. Les prisons furent désormais construites selon des plans circulaires ou rectangulaires permettant au surveillant situé dans une tour centrale d'observer sans jamais être vu. Appelé *panoptique*, ce dispositif crée ainsi un sentiment d'omniscience invisible chez les détenus, et permet de se passer complètement de surveillant, le seul sentiment d'être observé étant susceptible d'obtenir des captifs une forme d'obéissance.

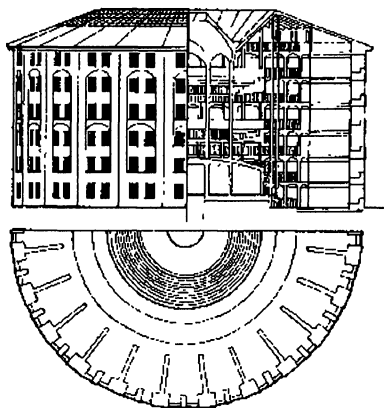


Le panoptique fut donc créé pour être moins coûteux que les autres modèles carcéraux de l'époque, nécessitant moins d'employés. « *Laissez-moi construire une prison sur ce modèle* », demanda Bentham au Comité pour la réforme pénale, « *j'y serai gardien. Vous verrez que les gardiens ne justifieront pas de salaire, et ne coûteront rien à l'État*<sup>44</sup> » Bentham consacra une grande partie de sa vie et presque son entière fortune à la promotion de constructions de prisons panoptiques. Après de nombreuses années de refus, de difficultés politiques et financières, il parvint à obtenir l'accord du parlement britannique. Le modèle le plus proche du panoptique, du temps de Bentham, fut le pénitencier de Pittsburgh aux États-Unis ouvert en 1826 selon les plans de l'architecte William Strickland (1788-1854), mais le projet fut abandonné

---

<sup>44</sup>J. BENTHAM, *Panoptique*, traduit par Christian Laval, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2002, p. 165.

sept ans plus tard<sup>45</sup>. Si le panoptique ne vit pas le jour du vivant de Bentham, plusieurs prisons ont depuis adopté ce modèle : de la Kilmainham Gaol en Irlande à la Twin Towers Correctional Facility de Los Angeles, et la prison de la petite Roquette à Paris<sup>46</sup>.



*À la périphérie, un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège<sup>47</sup>*

<sup>45</sup> M. SCHIMD, *La mascarade des coupables : le jeu des masques dans Le Panoptique de Bentham*, Laval, Théologique et philosophique, Volume 60, numéro 3, 2004, p. 556

<sup>46</sup> D. NEIL, *Des corps dociles ? Le Panoptique de Jeremy Bentham en théorie et en pratique*. In: *L'Un sans l'autre: racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*. Collection "Racisme et eugénisme". Paris, Éditions L'Harmattan, 2005, p. 207-230.

<sup>47</sup> M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 201-202

La brillante lecture qu'en a faite Michel Foucault dans son essai *Surveiller et punir* dans lequel il étudie l'apparition historique de la prison sous sa forme moderne et de la société disciplinaire, inaugure une longue série d'études sur le dispositif panoptique. Selon lui, la prison moderne est d'abord une entreprise de culpabilisation qui éduque les consciences individuelles à travers un regard tout-puissant. D'ailleurs, incessamment traqué, aucun détenu ne voit la possibilité de s'évader de ce type d'architecture envahissante, et c'est sur cette idée que reposera, en partie, la thèse de ce mémoire.

### 3- La pensée utopique

Apparemment, le mot *utopie* fleurit sur tous les terrains, de la science à la politique, de la littérature à la sociologie. Mot-valise dans lequel on place un peu tout, l'utopie exige un travail de définition. Bien que Michel Winock souligne la grande «*élasticité*» sémantique de ce concept<sup>48</sup>, cela n'empêche pas les chercheurs, même les plus prudents, de tenter malgré tout des classifications, ou du moins d'essayer de distinguer ce qui ressort d'un «*genre utopique*». Certains définissent la «*fonction utopique*» comme toute création humaine visant à critiquer et à modifier une situation en proposant des démarches ou des intentions «*alternatives*»<sup>49</sup>. Pour prendre des ouvrages récents, le *Dictionnaire des utopies* paru chez Larousse en 2002, malgré sa volonté d'élargissement, est assez décevant, surtout si on le compare au superbe ouvrage réalisé pour la BNF *Utopie, la quête de la société idéale en Occident* (2000). De cet ouvrage découle une tentative de structuration de l'utopie. Quant à Raymond Trousson, il dresse un portrait de l'histoire des définitions de l'utopie et dans son ouvrage *Voyage au pays*

---

<sup>48</sup>M. WINOCK. *Le grand rêve des utopistes. Le bonheur pour tous !*, -in-L'Histoire, n°237, Lyon, 1999, p. 11

<sup>49</sup>A. A. ROIG. *La utopía del Ecuador*. Banco Central de Ecuador-Corporación Editora Nacional, 1987, p. 86



*de nulle part*<sup>50</sup>, il consacre trois chapitres à définir sa dégénérescence pour saisir la contre-utopie contemporaine. De Thomas More à Francis Bacon, en passant par Montesquieu, Balzac et Jack London, Trousson sera notre référence première en ce qui a trait à la pensée utopique.

Le terme « *utopie* » est introduit par Thomas More (1516) et s'applique à tout genre littéraire parlant de voyage, de monde imaginaire représentant un monde meilleur que le monde réel largement critiqué dans les ouvrages. Dès l'époque de More, l'utopie procède de l'inversion, de l'autocritique, de la position distanciée, ne serait-ce que par les multiples privatifs utilisés par More lui-même. D'un point de vue historique, les utopies relevant de la littérature politique, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont participé à une critique de l'ordre existant et à la volonté de le réformer en profondeur. Pour ce faire, l'épanouissement du genre utopique correspondait à une période où l'on pensait qu'au lieu d'attendre un monde meilleur, les hommes devaient construire autrement leurs formes d'organisation politique et sociale pour venir à bout des vices, des guerres et des misères. Cela se traduit, dans les écrits, par un régime politique idéal qui gouverne parfaitement les hommes, une société parfaite sans injustice par exemple ou encore une communauté d'individus vivant heureux et en harmonie. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre s'applique plutôt aux projets de gouvernement, de cités idéales, de voyages imaginaires, de contre-société, d'Âge d'or, de Cocagne, d'Arcadie, etc. Au siècle suivant, l'utopie englobe surtout les projets sociopolitiques, les manifestes, les programmes. On passe ainsi de « *l'utopie-fiction* » à « *l'utopie-programme* », surtout à partir de l'œuvre de Morelly<sup>51</sup>. De plus en plus, l'utopie semble s'ancrer dans le réel, dans les propositions concrètes, dans l'histoire, à ses

---

<sup>50</sup> R. TROUSSON. *Voyage au pays de nulle part*, Bruxelles, Édition de l'Université, 1975, 318 p.

<sup>51</sup> J.J. GOBLOT. *L'utopie en débat*, in-*L'utopie en questions*, Paris, 2001.

risques et périls. En effet, toute nouveauté sociale ou politique va apparaître comme un début de réalisation de l'utopie.

Par contre, le XX<sup>e</sup> siècle se méfiera du progrès qui a, plus d'une fois, cimenté la volonté collective à coups de désastres régressifs et de barbaries modernes<sup>52</sup>. Par conséquent, la littérature utopique de cette époque est traversée par la dialectique entre utopie et contre-utopie, entre rêve et cauchemar ; c'est une dialectique qui va du pire au meilleur, qui convertit l'anticipation en avertissement lucide, en déconstruisant les illusions du progrès. Du coup, elle fait apparaître l'utopie comme un objet double : une face radieuse et une face sombre. Il devient alors inévitable d'enclencher une réflexion profonde sur ce qui, dans l'héritage de la pensée utopique moderne, contient les germes de la dictature. Autrement dit, un récit carcéral serait un objet double, une sorte de miroir significatif de la cohabitation du rêve et du cauchemar d'un monde utopique. Le tableau suivant résume bien les éléments que je détiens à ce stade :

<b>MÊME</b>	<b>DIFFÉRENT</b>
<i>Utopie</i>	<i>Anti-utopie</i>
Architecture panoptique	Panoptique renversé
Régime totalitaire	Liberté
Espace monotone	Espace fuyant
Absence de récit	Récit d'évasion

<sup>52</sup> *Ibid*

## **CHAPITRE II**

### **L'espace comme outil de destruction**

*J'ai une chance, ainsi, d'être envoyé en prison, idée alléchante, d'une certaine manière.*

La Chute (1956)  
Albert Camus

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le traitement de la délinquance se fait, aux yeux de tous par le spectacle abject de la guillotine, de la marque, du carcan, de l'exposition publique qui soulignaient le caractère expiatoire de la peine. Avec le temps, les supplices considérés comme barbares furent remplacés par un enfermement radical dans les cachots. En fin de compte, la prison constituait un choix par défaut, or pour la rendre efficace, il fallut faire appel aux architectes. Ces derniers ont donc participé, dès l'origine, à la réflexion sur l'espace carcéral, en concrétisant les idées des réformateurs désireux d'atteindre la magnificence d'un idéal d'efficacité. L'ouvrage *Surveiller et punir* de Foucault a contribué de manière notoire à son analyse. Dans cet essai, le philosophe soutient que tous les espaces ayant une fonction disciplinaire, une utilité répressive, dissimule une architecture homogène : «*Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons?*<sup>53</sup>».

- **Plaidoyer pour une architecture du *Même***

Avec ses aspects extérieurs visibles, matérialisés par les verrous, les clôtures et tout l'arsenal sécuritaire, elle est effectivement la preuve que « *L'espace est fondamental dans tout exercice du pouvoir*<sup>54</sup> ». L'austérité calculée du bâtiment carcéral confirme que sa construction est une entreprise architecturale de taille : un dispositif bétonné de surveillance dans lequel l'autorité pénitentiaire s'insère pour détruire la déviance. Tout ne serait que conception et défi architectural. Bref, la possibilité d'une prison *parfaite* se faufila dans les milieux et les directeurs de prison se mirent à rêver de cet espace ultime, où une bonne partie de l'encadrement serait

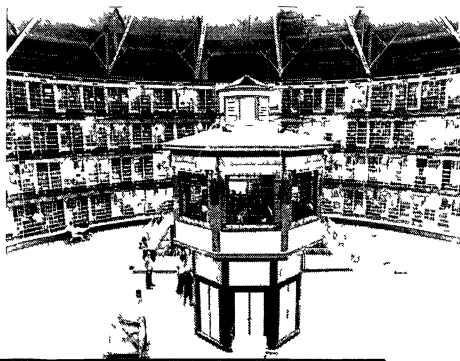
---

<sup>53</sup> M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Bibliothèque des Histoires, Éditions Gallimard, 1975, p. 67

<sup>54</sup> <http://stl.recherche.univille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html>

assurée non pas par les gardiens, mais par l'architecture elle-même<sup>55</sup>. Pour ce faire, tout devait être réglé pour ne rien laisser au hasard, pour éviter le détournement, la désobéissance ou l'évasion. Dans le récit à l'étude, le pénitencier fédéral de *Fox River* est l'architecture qui me sert d'espace narratif et nécessairement, la force de son aménagement influe sur sa performance. « *Quand on conçoit les plans d'une prison, on répond à un cahier des charges. Faire tenir un maximum de personnes dans un minimum de place, le tout dans un budget le plus serré possible.*<sup>56</sup> »

Trois prisons se nomment *Fox River* aux États-Unis. Celle qui nous intéresse se trouve dans l'Illinois dans une ville d'un million d'habitants s'appelant *Fox River Groove*. Manifestement, le nom de la prison renferme un soupçon de narrativité. À titre indicatif, *Fox* se traduit par *renard, mystifier, tromper, duper*. Quant à *River*, il désigne le mot *rivière* et s'associe à l'expression : *he's up the river, (il est en prison)*<sup>57</sup>. De cette logique, nous pouvons traduire que le protagoniste devra *tromper l'espace (Fox the*



*river)* ou faire preuve de *ruse* pour traverser *la rivière*. On peut d'ores et déjà cerner l'attitude dissimulée de l'instance narratrice. Le *centre de correction Joliet* a servi l'État de l'Illinois de 1858 à 2002 et le véritable architecte

<sup>55</sup>P. ARTIÈRES et P. LASCOUMES, *Gouverner, Enfermer. La prison, un modèle indépassable ?* in *L'architecture des prisons modèles françaises*, par Christian Demonchy, Paris, Éditeurs Presses de Sc. Po. 2004, p. 34

<sup>56</sup> Propos de Michael Scofield dans le premier épisode

<sup>57</sup> <http://www.babylon.com/definition/river/French>

de cette prison est William W. Boyington<sup>58</sup>. Il a élaboré les plans de cette architecture isolante en se basant sur un nouveau type d'architecture pour l'époque : le panoptique. Comme précisé antérieurement, la structure loge dans une tour centrale une entité invisible qui observe les individus. Ceux-ci ne peuvent savoir s'ils sont surveillés, ils sont donc convaincus de l'être : la non-surveillance provoque le sentiment d'une constante surveillance. Ce dispositif génère ainsi un sentiment d'omniscience invisible chez les détenus, ce qui permet finalement d'abandonner la surveillance aux surveillés<sup>59</sup>. Foucault ajoute qu' « *il suffit que le citoyen (comme le prisonnier) croie être sous surveillance pour qu'il se surveille lui-même* ». C'est bien cela, l'ingéniosité extrême du Panoptique :

*Induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs.*<sup>60</sup>

L'espace interne est donc agencé, divisé en dispositifs savants qui règlent les circulations, prescrivent ou proscrivent les déplacements, régulent les flux. Plus il y a de contraintes et d'interdits intégrés à même la conception des bâtiments, moins il y a de marge de manœuvre, de liberté de mouvement et d'action. Ainsi, « *Le territoire est façonné par l'homme qui manifeste une certaine obsession de la mathématisation spatiale.*<sup>61</sup> » ; ce qui veut dire qu'une forme de pensée utopique se retrouve dans la philosophie de l'espace carcéral. Bref, l'édifice

---

<sup>58</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Joliet\\_Prison](http://en.wikipedia.org/wiki/Joliet_Prison)

<sup>59</sup> J. BENTHAM, *Le panoptique*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1780, p. 10

<sup>60</sup> J. BENTHAM, *Le panoptique* [...] p.202-203

<sup>61</sup> M. HUGUES. *L'utopie*, Paris, Nathan université, Éditions Nathan Littérature, 1999, p. 79

mise sur l'idée qu'à chaque instant, chacun doit être visible et sans secret et le quadrillage symétrique du territoire en est l'outil.

Le schéma est si fort, si ancré et si rigide, l'encadrement bétonné y est si continu pour éviter toute altération du modèle, toute déviance, qu'on ne viole aucune règle si tout fait en sorte qu'on n'en ait jamais l'occasion. Concrètement, l'architecture de *Fox River* personnifie tous les interdits à la fois, rendant par le fait même inutile d'interdire : à quoi sert-il d'interdire de s'évader, si tout fait en sorte qu'il en soit impossible? Pourquoi afficher l'interdiction de déplacer un banc si celui-ci est cloué dans le béton? Par exemple, on ne peut transgresser l'interdiction de pénétrer dans tel lieu ou de sortir de sa cellule si les systèmes de fermeture sont verrouillés. Inutile d'interdire un acte si cet acte est d'avance rendu impossible.

*Conçue comme une véritable forteresse, l'édifice est inattaquable, ce qui créé une véritable garantie contre les attaques hostiles du dehors et ôte à chaque détenu tout espoir d'évasion puisqu'on ne forme point de desseins quand on voit l'impossibilité de les exécuter. Avec de tels aménagements architecturaux et quelques principes de gestion, le traitement de la délinquance devient véritablement « scientifique »<sup>62</sup>.*

À son insu sans doute, l'architecte Jeremy Bentham pavait la route aux récits anti-utopiques, voire concentrationnaires. La standardisation, la ségrégation et la transparence constituent aussi les bases évidentes de l'aménagement carcéral. Dans cette perspective, une plus grande transparence se traduit par un plus grand contrôle et donc, provoque une grande crainte chez les individus. Une trace de cette angoisse se voit par exemple dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin : Charlot est rappelé à l'ordre par l'écran géant où apparaît son

---

<sup>62</sup> J. BENTHAM, *Le panoptique* [...], p. 16

patron, qui le « voit » à travers et le suit des yeux. On peut aussi déceler un écho de cette idée dans *2001 : l'odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick, où l'ordinateur Hal 9000 surveille en permanence le vaisseau spatial et ses passagers par ses innombrables et inquiétants objectifs de caméra rougeâtres. Le panoptique peut vraisemblablement fonder un projet global de société dictatoriale. Bentham écrit sur ce point que : « *La morale réformée, la santé préservée, l'industrie revigorée, l'instruction diffusée, les charges publiques allégées, l'économie fortifiée (...)* tout cela par une simple idée architecturale<sup>63</sup> ». Avec le panoptique de Bentham, un assujettissement réel naît mécaniquement, matériellement : la forme contrôle le fond.

Apparemment, il a soufflé, quelques années plus tard, à l'oreille d'Orwell les préceptes panoptiques. Dans *1984*, le télécran qui sert de régulateur social est panoptique, omniprésent, et sert à la fois la propagande et l'observation des individus. Le Parti unique est commandé par un chef invisible aux pouvoirs panoptiques et dont les portraits sont partout : Big Brother. Ce dernier surveille les moindres faits et gestes de chacun, d'où le slogan « Big Brother is watching you ! », qui symbolise le régime.

*De tous les carrefours importants, le visage à la moustache noire vous fixait du regard. Il y en avait un sur le mur d'en face. Big Brother vous regarde, répétait la légende, tandis que le regard des yeux noirs pénétrait les yeux de Winston... Au loin, un hélicoptère glissa entre les toits, plana un moment, telle une mouche bleue, puis repartit comme une flèche, dans un vol courbe. C'était une patrouille qui venait mettre le nez aux fenêtres des gens. Mais les patrouilles n'avaient pas d'importance. Seule comptait la Police de la Pensée<sup>64</sup>.*

---

<sup>63</sup> J. BENTHAM, *Le panoptique* [...], p. 38

<sup>64</sup> G. ORWELL. *1984*, Paris, Éditions Folio, 1948, p. 5



La mutation est accomplie : entre espace panoptique et société disciplinaire le lien est désormais indéfectible<sup>65</sup>. Dans un article intitulé Des espaces autres (1967), Michel Foucault évoque d'ailleurs le Panopticon de Bentham, ce «*diagramme de pouvoir*», cette «*utopie-programme*» qui se prête à toutes les fonctions parce que la surveillance y est absolue. Raymond Trousson rappelle d'ailleurs que si le prisonnier est paralysé par le système de surveillance, il y aura nécessairement un affaissement de sa volonté. Autrement dit, l'espace se symbolise, se narrativise certes, mais seulement dans son propre intérêt et pour atteindre ses propres objectifs : détruire l'individu pour mieux l'asservir.

#### ◦ Destruction de l'individu

*La souffrance profonde de tous les prisonniers  
et de tous les exilés, est de vivre avec une  
mémoire qui ne sert à rien.*<sup>66</sup>  
Albert Camus

Ironiquement, c'est sur cette idée que repose sans doute le perpétualisme de la solution carcérale. Appuyant l'idée foucauldienne selon laquelle la critique de la prison est indissociable de son existence, certains pensent que la prison fonctionne effectivement comme une sorte de trou de mémoire. De nombreux philosophes ont montré combien sont récurrentes les dénonciations des effets néfastes de l'incarcération : « *Dès 1791, tout a été dit, ou presque, sur la prison, ou plutôt contre la prison*<sup>67</sup> ». Mais rien n'y fait : à chaque crise, la prison perpétue la puissance de ses logiques. L'amnésie est sans doute l'une des conditions de « *l'extrême solidité*

---

<sup>65</sup> <http://stl.recherche.univille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html>

<sup>66</sup> A. CAMUS. *La Peste*, Éditions, 1947

<sup>67</sup> J.G. PETIT. *Ces peines obscures. La prison pénale en France 1780-1875*, Paris, Éditions Fayard, 1990.

de la prison, cette mince invention décriée pourtant dès sa naissance », dont la force tient paradoxalement au constat récurrent de son échec, duquel elle tire prétexte pour reconduire sa nécessité<sup>68</sup>. Tout se passe alors comme si cette institution n'avait pas d'histoire. « *L'oubli est un puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle* », écrit Marcel Proust dans son œuvre magistrale *À la recherche du temps perdu*.

Par sa force de cohésion, l'espace concentrationnaire abstrait la mémoire de ses citoyens qui sont trop occupés à survivre, désincarnés ou complètement robotisés. Le sentiment d'être traqué, nuit et jour, surveillé par un régime omniscient dépouille l'individu de sa personnalité, de sa mémoire, ce qui le rend plus réceptif aux ordres, et donc plus malléable. Il s'agit de « *détruire les vestiges du passé pour ériger une nouvelle culture*<sup>69</sup> ». D'abord, Michael Scofield est déshabillé, lavé de son passé et vêtu d'un uniforme : un chandail blanc à manches longues, une chemise bleu ciel, un pantalon assorti à une veste bleu marine. « *Les vêtements sont fournis par l'État. Ils sont tous semblables et dénotent l'appartenance à une société.*<sup>70</sup> ». Dans ces lieux, son apparence habituelle, son identité visuelle, son appartenance sociale sont niées. Dorénavant, le citoyen est prisonnier et doit agir comme tel : « *Mentalement et physiquement, les hommes qui habitent les utopies finissent par se ressembler*<sup>71</sup> ». Il devient un numéro parmi d'autres, une entité défigurée. « *Comme tout signe de la représentation, le costume est à la fois signifiant (pure matérialité) et signifié (élément intégré à un système de*

---

<sup>68</sup> M. FOUCAULT, M., *Surveiller et Punir*. [...] p. XX

<sup>69</sup> L. BUREAU, *Entre l'Éden et l'Utopie*. [...] p. 19

<sup>70</sup> M. HUGUES, *L'utopie* [...] p. 79

<sup>71</sup> L. BUREAU, *Entre l'Éden et l'Utopie*, [...] p. 43

sens)<sup>72</sup> »; l'objectif étant, comme nous savons, de déstructurer la réalité afin de briser l'individu». Arendt rappelle en citant le *Mein Kampf* d'Hitler qu'une structure carcérale cherche constamment à obtenir une domination permanente de tous les individus et pour ce faire, les gens sont broyés et conditionnés pour favoriser une société homogène, brutalement égalitariste, contraire à l'émancipation d'un devenir original. De cette façon, le prisonnier n'a plus d'humanité, il est celui qu'il faut enfermer, dangereux pour la communauté : il représente « l'ennemi public numéro 1 » et doit, finalement, se faire oublier. S'il conteste, c'est à ses risques et périls. Le *paradis cauchemardesque* apparaît clairement lorsqu'on comprend le traitement réservé aux déviants du système.

*Nous ne détruisons pas l'hérétique parce qu'il nous résiste. Tant qu'il nous résiste, nous ne le détruisons jamais. Nous le convertissons. Nous captions son âme, nous lui donnons une autre forme. Nous lui enlevons et brûlons tout mal et toute illusion. Nous l'amenons à nous, pas seulement en apparence, mais réellement, de cœur et d'âme. Avant de le tuer, nous en faisons un des nôtres. Il nous est intolérable qu'une pensée erronée puisse exister quelque part dans le monde, quelque secrète et impuissante qu'elle puisse être.<sup>73</sup>*

Autrement dit, ce régime a transformé les individus en « masses confondues». Il détruit la pluralité du genre humain, lui substitue un homme unique étendu à l'infini. Privé de toute possibilité de se différencier socialement, il a été atomisé, noyé dans une masse rendue incapable d'agir. Comme ces hommes et femmes qui sont sortis des systèmes concentrationnaires à l'issue de la guerre, identiques et isolés, privés de toute forme de distinction, d'appartenance sociale ou politique<sup>74</sup>. De cette façon, les régimes totalitaires,

---

<sup>72</sup> P. PAVIS, P. *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 161.

<sup>73</sup> G. ORWELL. [...] p. 360.

<sup>74</sup> H. ARENDT, *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 40.

carcéraux, éjectent les tentatives d'insurrection en limitant et réprimant les désirs, les initiatives, les capacités individuelles.

De plus, il faut éliminer toute solidarité de groupe qui, selon Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme*, est la condition *sine qua non* de la domination totale. Non seulement la machine carcérale isole et divise les individus, mais doit structurer le mode de vie, réguler les interactions sociales et le mode de communication entre eux. En ce sens, Alain Renier, vice-président de l'Association internationale de sémiotique de l'espace de l'Université Laval, confirme: « *L'architecture ne serait plus uniquement alors une discipline d'expression plastique mais également une discipline du contrôle de l'environnement naturel et de la création de climats artificiels*<sup>75</sup> ». Bref, en introduisant à même la conception, des codes, des privatifs pour promouvoir le prévisible et l'uniformité, le système se plaît à défier l'irruption d'un espace public alternatif.

#### ◦ **Destruction de l'espace public alternatif**

*L'homme est un animal social*  
Aristote

Dès sa naissance, l'individu voit son existence régie par les règles d'une collectivité. Il grandit et vit dans l'espace que lui aura accordé cette collectivité, et qu'il aura tant bien que mal assimilé. L'individu est donc confronté aux règles qu'il est tenu de suivre, et s'il lui prend l'envie de faire le compte de ses droits et devoirs ou de jeter un œil inquisiteur aux règles et usages, il verra qu'il est un peu tard pour protester : les débats ont été tranchés sans lui. Le contrat social

---

<sup>75</sup>A. RENIER. *L'espace architectural et ses configurations de lieux*, Paris, Bulletin AFS, 2003, p. 45-49

a été signé sans son consentement. Il ne lui reste plus qu'une chose à faire : suivre les règles. Ou alors, il peut entrer résolument en conflit avec elles. Reclus et atomisé, il se trouve destitué de son droit à l'action et à la parole, de son droit d'être unique. Il subira la réalité plutôt que d'en prendre part : il mangera, dormira, marchera et parlera à telle heure. Pour *le bien* du plus grand nombre, tout est réglé, prévu, organisé de façon à ce qu'il soit parfaitement discipliné. De plus, il est départi de toutes possibilités de faire des choix, ceux-ci ont déjà été faits pour lui. Dans un même ordre d'idées, Bentham est à l'origine d'une théorie politique semblable qui considère que l'homme réagit principalement aux sensations agréables ou désagréables qui l'affectent et selon lui, c'est en agissant sur ces sentiments qu'on peut gouverner une société humaine. Un bon gouvernement doit tenir une comptabilité des peines qu'il inflige et des plaisirs qu'il dispense, l'objectif étant que la somme des plaisirs (c'est-à-dire le bonheur) soit plus grande que la somme des peines (c'est-à-dire le malheur) et ce, dans le but « *d'atteindre le plus grand bonheur du plus grand nombre*<sup>76</sup> ». En réalité, l'objectif est de miser sur le collectif plutôt que sur l'individualité afin de mieux contrôler ces masses homogènes et la conception de l'espace joue un rôle indéniable dans l'instauration d'une dynamique sociale. Concrètement, on assure un impact majeur sur tout ce qui touche aux rapports humains et aux organisations sociales ; on régule au nom de la sécurité.

Primo, l'isolement carcéral (insulaire ou non) entraîne nécessairement la possibilité pour le détenu d'être privé de la réalité d'être «vu ou entendu», condamné à vivre à l'ombre, sans aucun rôle social, relégué aux oubliettes de la société, privé de la protection contre la violence

---

<sup>76</sup> J. BENTHAM, *Lettres sur la défense de l'usure*, Paris, Éditions Guillaumin, 1848, p. 399

normalement assurée par l'existence d'un espace public<sup>77</sup>. L'emprisonnement fonctionne effectivement selon ce principe de retranchement physique et symbolique de l'individu du cours social ordinaire et de la visibilité publique. De plus, la cellule, sorte de prison dans une autre, par la fragmentation de l'espace carcéral qu'elle suppose, fait obstacle à toute tentative de formation d'un espace public interne, soumettant le détenu à l'arbitraire des geôliers. *«L'univers utopique est intégral où la dynamique sociale n'a pas de place pour s'exercer : une fois pour toutes, l'ordre a mis chacun à sa place.»*<sup>78</sup>. La possibilité d'amorcer de véritables mouvements collectifs est donc réduite à néant, et son actualisation, qu'il convient d'écraser, et/ou de rendre inaudible, constitue une menace pour l'ordre carcéral. Par conséquent, si tout est structuré pour nier la vie sociale des détenus, pour entraver la communication et pour entretenir l'hostilité entre prisonnier et gardien, inévitablement, de ce milieu clos, naîtra une sorte de « loi de la nature ». Une vie sociale où la possibilité de s'organiser collectivement est déniée est forcément vouée à l'arbitraire et à la clandestinité et *«à l'intérieur de ces murs, c'est Darwin qui gagne. Pas Einstein. Darwin!»*<sup>79</sup>.

Cette maxime s'inscrit également dans les gènes de la pensée utopique et c'est le XX<sup>e</sup> siècle qui a rapidement fait déchanter les plus optimistes de la philosophie utopiste. Au lieu du bonheur et de l'harmonie universels promus par l'organisation, l'humanité s'est commise dans des guerres et des atrocités sans précédent dans l'histoire transformée en machine d'épuration. On pourrait ici faire un rapprochement, entre cette idée d'épuration de la

---

<sup>77</sup> H, ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, 1961, 369 p.

<sup>78</sup> M. HUGUES, *L'utopie*, [...] p. 79

<sup>79</sup> Dixième épisode

sélection naturelle et l'idéal de perfection propre aux utopies: il semble même qu'épuration et perfection s'impliquent réciproquement. Ces constats tendent à montrer que la possibilité de réalisation de l'utopie serait la fin de l'utopie<sup>80</sup>. Autrement dit, la culture qui découle de l'utopie serait certes autodestructrice, mais utile à la préservation du pouvoir. Par exemple, on peut réunir en un seul concept toute la tension présente dans le récit *1984* de Georges Orwell par exemple, soit celui de guerre. Celle-ci oppose l'État à ses membres, le tout à ses parties. Parce qu'elle a pour fonction de détruire sciemment le progrès afin de perpétuer la réalité du travail, et donc de rendre nécessaire le maintien de la hiérarchie sociale, la guerre doit être permanente, un peu comme la prison qui se veut clémente envers la violence afin d'en tirer profit. Étrange.

Précisément, la prison incarne la culture de l'interdit, or certains interdits perdent de leur sens. Il est même dangereux de les respecter. Bien qu'il soit défendu de violer, voler... le personnel carcéral ferme souvent les yeux sur ces pratiques et parfois même les favorise. Le gardien manipule, punit et dicte sa loi, au détriment de sa moralité. Un exemple, parmi de nombreux autres, est celui de David Apolskis. Sous prétexte qu'il n'aurait pas donné assez d'information sur l'équipe de Michael Scofield au gardien, Apolskis va se retrouver avec Avocado comme codétenu, un pervers sexuel. Cette approche abusive, faite de chantage et d'intimidation, assure au surveillant, le maintien de l'ordre et de la pression. Cette vie sociale «intra-muros» relève de l'«État d'exception» et non de l'«État de droit»: les droits

---

<sup>80</sup>R. BOZETTO, *La subversion du discours utopique*. - in *Discours et utopie : stratégies*. Nancy, Actes du Colloque du Centre de Recherches sur le Discours et le Texte, Presses Universitaires de Nancy, 1987, p. 164

élémentaires de la personne y sont régulièrement bafoués et l'intégrité physique et mentale du détenu n'y est surtout pas assurée. Si le détenu veut éviter la confrontation, il doit réduire au minimum ses relations avec le personnel, visage du panoptique, et le considérer comme une menace constante. Cette réalité est vivement illustrée dans la série, entre autres, lorsque Fernando Sucre met en garde le sujet: «*Les agents sont la bande la plus pourrie de la prison. La seule différence entre eux et nous, c'est leur insigne.*<sup>81</sup>». D'ailleurs, Michael subit incessamment les menaces du gardien en chef, Brad Bellick.

Par-delà les discours officiels sur les missions de réinsertion de l'institution pénitentiaire, par-delà les règlements intérieurs des prisons et la vigilance sélective des surveillants, par-delà bien des interdits sociaux, il existe en détention toute une vie souterraine clandestine faite d'influences, de rackets, de trafics et de violences divers. Pourtant, le dispositif de surveillance du panoptique n'est-il pas omniscient ? L'espace public ne devrait-il pas se soustraire au dogme? Certes, la nature illicite, voire criminelle, de bien des pratiques ayant cours entre détenus va à l'encontre d'une telle représentation et nous force à croire que la prison est en effet beaucoup plus tolérante qu'on ne le croit. Mais cette tolérance ne doit rien à l'altruisme, elle semble purement fonctionnelle. «*La violence n'est pas un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen.*<sup>82</sup>», disait très justement Jean-Paul Sartre.

---

<sup>81</sup> Propos tenus par Fernando Sucre dans le premier épisode

<sup>82</sup> J.P SARTRE. *Cahiers pour une morale*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Bibliothèque de philosophie, p. 21



Malgré les pressions provenant de toute part, le détenu doit rester solide, accepter les privations et les frustrations de l'emprisonnement sans se plaindre, car nécessairement, l'objectif de la philosophie utopique comme celle de la philosophie carcérale est d'abattre l'animal, la bête, de former des « *citoyens parfaits*,<sup>83</sup> » et ça, Michael Scofield en est parfaitement conscient. Dans la réserve, il dira même à T-Bag: «*Soyons des citoyens modèles jusqu'au moment précis...*<sup>84</sup> ».

En définitive, une enceinte carcérale n'est pas un univers immobile et froid, c'est au contraire un espace en tension perpétuelle dans lequel se jouent de multiples manœuvres et transactions pour maintenir un équilibre précaire entre « guerre » et « paix »<sup>85</sup>. Dans ce contexte, la loi de la jungle et la violence deviennent garantes de survie puisque tous les refus, les négations et les privations architecturales créent une vie souterraine régie par des rapports de force. Un bon exemple serait celui de Bellick qui donne certains privilèges au plus offrant, soit John Abruzzi. Ainsi, pour se protéger de ce type d'espace kafkaïen, les individus se rassemblent sous forme de clan et s'approprient un territoire, sans doute pour se donner l'illusion de contrôler quelque chose : «*Les Trey Street Deuces ont le basket. Les Nortenos ont les estrades. Les Woods ont les haltères. Les agents de correction ont le reste*<sup>86</sup> ». Mais ceci n'est que façade, au bout du compte, ils sont tous enfermés donc uniformes, sans singularité ; ce qui esquivé les surprises et conjure l'humain à faire comme l'autre, à s'oublier au profit de la collectivité. Tout ça pour la sécurité des uns et le bonheur des autres. Par conséquent, bien

---

<sup>83</sup>C-G. DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Éditions PUF, 1985, p.173

<sup>84</sup>Treizième épisode

<sup>85</sup>D. BIGO, P. PIAZZA. *Fichage et listing. Quelles incidences pour les individus?* Paris, Éditions Cultures & Conflits, 2009, 189 p.

<sup>86</sup>Fernando Sucre qui s'adresse à Michael Scofield dans le premier épisode.

qu'elle soit constamment niée, la société carcérale existe avec ses rites, ses règles, ses mœurs et son langage. Cependant, un espace public *alternatif* et *indépendant* n'existe pas, la seule organisation sociale réelle est contrôlée, manipulée, orientée par l'autorité comme soupape dans un but bien précis : l'autodestruction du récit.

### ◦ Destruction du récit

De manière générale, un récit est une quête menée par un sujet cherchant à obtenir un objet : la vérité, la découverte d'un coupable, la liberté. Pour Greimas, il s'agit de l'axe du désir, aspect intrinsèque au récit. Nécessairement, toute intrigue ne devient logiquement possible que dans la mesure où le sujet s'est préalablement donné pour tâche de chercher l'objet en question et de l'obtenir. Le récit se fonde sur cette émotion, cette pulsion individuelle, ce magnétisme entre un objet et un sujet. Ce *faire-savoir* (ou axe de transmission) dont il est question met en scène le destinataire qui informe le sujet *virtuel*<sup>87</sup> de la nature de l'objet recherché. Il est effectivement essentiel de se rendre compte que *sujet* et *objet* ne peuvent être définis indépendamment l'un de l'autre, comme des entités autonomes, mais que leur valeur repose sur leur relation réciproque. Le sujet est par définition « celui qui veut acquérir l'objet », alors qu'inversement, l'objet peut être défini comme « ce que le sujet veut acquérir ». Cet objet peut revêtir une signification concrète (la fuite) d'une part, et plus abstraite (la justice) d'autre part, mais le récit repose sur cette réciprocity. En 1966, Claude Bremond affirmait que pour qu'il y ait récit, il faut être en présence d'un projet humain, d'un *objet*. Et apparemment, quand l'ambition humaine est déficiente, la possibilité d'un récit l'est aussi.

---

<sup>87</sup>Le *sujet virtuel* ne deviendra *sujet réalisé* que dans la phase de performance, à travers l'acquisition de l'objet.

*Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas récit il y a, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin, il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par les patients anthropomorphes, il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée.<sup>88</sup>*

Dans un monde où violence, déviance, délinquance, différence sont maîtrisées, où la culture est manifestement contrôlée, où l'architecture paraît inaltérable, l'envergure individuelle se révèle léthargique, voire achronique. Un personnage issu d'un espace utopique, idéal, ne voit guère l'utilité de changer quoi que ce soit, car dans un *monde merveilleux*, si la perfection est atteinte, pourquoi y aurait-il mouvement alternatif ou quelconque marginalité ? Si un destinataire surgit et propose une quête au sujet, il n'en verra jamais l'utilité ou la possibilité ; il n'y aura jamais d'objet. En prison, c'est l'architecture absolue, le despotisme panoptique, qui rend incurable l'inactivité. À ce titre, dès le premier épisode, Lincoln Burrows semble anéanti, voire désincarné : «*C'est impossible, personne ne s'échappe de Fox River*». Bref, dans les deux cas, aucun événement perturbateur, propulseur, ne bouleversera quoi que ce soit puisque tout est étouffé ou infondé.

Vraisemblablement, l'apathie des personnages freine toute possibilité d'intrigue et dans l'ouvrage *Voyage au pays de nulle part*, Raymond Trousson confirme le côté normatif, descriptif,

---

<sup>88</sup>C. BREMOND. *La logique des possibles narratifs*. Communications 8, Paris: Seuil, 1966, p. 60

a-narratif et immobile de l'utopie «traditionnelle». Selon lui, l'utopie serait un genre littéraire dont le cadre purement schématique aurait des visées systématiquement pédagogiques et descriptives et dans lequel le narratif serait exclu. La volonté de perfection traduite par la «déconcertante minutie », la «manie de la règle» de l'aménagement de l'espace ou par «l'amour intransigeant de la symétrie et de l'identité» limite tout devenir, tout dynamisme et forme un genre figé que Trousson appelle «utopie normative» ou simplement «utopie traditionnelle», ce que d'autres analystes appellent «utopie classique<sup>89</sup>». Roger Bozzetto résume très bien ce côté sombre de l'absence de contestation lorsqu'il écrit:

*L'absence de narration est à mettre en relation avec l'absence d'habitants: ils n'apparaissent que pour faire de la figuration. S'il existe des déviants (que les lois et le discours utopien mentionnent) ils n'ont pas droit à la parole (ils font des histoires dans un lieu où l'Histoire est bannie par définition). [...] Le résultat est une information sans faille sur le code, la carte: une sorte d'abstraction, de belle machinerie<sup>90</sup>*

L'espace carcéral est donc nécessairement statique, ponctué de verbes infinitifs, et le récit ne sera possible que s'il y a différence, désir ou évasion. Bien qu'illusoire si on se fie à la rigueur totalitaire, admettons que ce soit le cas, qu'un mouvement alternatif se dresse, A.J. Greimas introduira la notion de récit. Selon lui, c'est le passage d'un point A à un point B sur lequel est basée une opposition fondamentale. Dans le cas de notre corpus, il s'agit des couples : *incarcération et évasion, Même et Différent, utopie et anti-utopie*. Pour réaliser ce passage, le récit présuppose une transformation notoire. Ainsi, la

*« terre sans Martiens » devient « une terre avec Martiens » dans La guerre des mondes, « l'univers hiérarchique » devient un « univers fraternel » dans Le cuirassé Potemkine, « l'inexpliqué » devient « l'expliqué » dans le roman policier à énigme<sup>91</sup>.*

<sup>89</sup> R. TROUSSON *Voyage au pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1975, 318p.

<sup>90</sup> R. BOZZETTO, *La subversion du discours utopique*. - in *Discours et utopie : stratégies*. Nancy, Actes du Colloque du Centre de Recherches sur le Discours et le Texte, Presses Universitaires de Nancy, 1987, p. 158-159.

<sup>91</sup> J.M. KLINKERBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 137

Au début du récit, le héros s'en va, et à la fin, il rentre de ses pérégrinations. Ou alors, au départ, le protagoniste est pauvre et célibataire, pour se retrouver riche et marié. Greimas constate qu'au cours des événements s'effectue un renversement de la signification; une situation initiale se métamorphosant en une situation contraire, un déséquilibre qui s'ajuste, un problème résolu, un renversement du *Même*<sup>92</sup>. Dans le contexte carcéral qui nous occupe, pour parvenir à faire basculer le contenu, il faudra d'abord qu'il y ait confrontation entre le protagoniste et l'espace. Si l'Homme en sort vainqueur, c'est qu'il aura transgressé le *Même*, la monotonie carcérale, en perçant des trous et en ouvrant des trappes. Par la suite, le sujet entrera dans une ère de transition, une sorte de labyrinthe, un circuit étendu de tuyaux souterrains. De ce fait, transgresser le *Même* équivaut à franchir la limite qui sépare le connu et l'altérité.

Or, visiblement, l'architecture pénitentiaire, les mondes totalitaires et la pensée utopique s'unissent autour d'un même objectif : anéantir toute volonté humaine pour éviter la violation de l'espace et faire triompher le *Même*. Ce qui fait la force du récit *Prison Break*, outre son thème, c'est la richesse de la dialectique *Même* et *Autre*, Résistants et Autorités; qu'il s'agisse du tatouage qui, à lui seul, incarne le mouvement, du désir de fuite malgré la contrainte étroite de l'architecture, des déviants passés dans les rangs du pouvoir comme Bellick, ou même de la dialectique qui traverse Michael Scofield : il est *Même* et se fond dans la masse, il

---

<sup>92</sup> Il faut souligner que si l'espace utopique se définit souvent comme *Autre*, durant toute la description de l'espace utopique, l'*Autre* se substitue au *Même* comme norme absolue<sup>92</sup> et l'homogénéité architecturale rappelle d'ailleurs l'aspect invariable de l'*identique* souhaité.

transgresse le code, il est Différent. La transgression, la confrontation, constituerait somme toute l'objet sine qua non du récit d'évasion.

En revanche, prisonnier de l'espace et des méthodes carcérales de prostration qui entretiennent sa torpeur, le détenu peut demeurer complètement dominé et impuissant devant les événements et forcément, le discours plat, a-narratif sera maintenu. Qui plus est, si le panoptique, social ou bétonné, parvient à enchaîner l'ambition des individus, les termes *évolution, transformation, changement* ou *événement déclencheur* sont-ils appelés à disparaître ? Par conséquent, s'il est absurde de penser un récit *carcéral*, l'espace totalitaire est-il celui qui maintient la construction d'un système clos *anhistorique* ? Si la force des barricades parvient à engourdir tous les individus, certains demeurent néanmoins plus résistants au sommeil cérébral ; ici germe la possibilité d'un récit d'évasion. L'histoire prendra forme dès que se manifesterait marginalité ou transgression du *Même*. Autrement dit, un espace narratif totalitaire, fait-il du récit *l'objet* à contrer ?

## CHAPITRE III

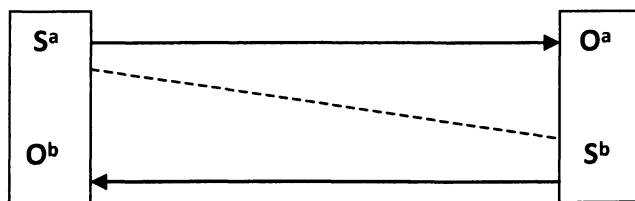
### La transgression comme tremplin narratif

*Avec le monde a commencé une guerre qui doit finir avec le monde, et pas avant; celle de l'homme contre la nature, de l'esprit contre la matière, de la liberté contre la fatalité. L'Histoire n'est pas autre chose que le récit de cette interminable lutte.*

*Introduction à l'histoire universelle (1831)*  
Jules Michelet

- **L'homme et l'espace**

La littérature d'évasion décrit la survie d'un homme isolé dans un espace hostile qu'il cherche à quitter. Là où il y a pouvoir, il y a résistance: « *Les pouvoirs ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise* <sup>93</sup> ». Visiblement, la lutte que se livrent le personnage et l'espace ne cesse de tergiverser d'un côté ou de l'autre et en suivant le programme narratif du récit, on présume que tout repose sur ce duel : lorsque la quête d'un des sujets se réalise, nécessairement, celle de l'autre échoue. Ici, les deux sujets se prennent réciproquement comme objet : Michel Scofield veut conquérir l'espace et *Fox River*, le maintenir captif. C'est pour cette raison qu'on a attribué une fonction actancielle à l'espace carcéral, une force actancielle d'anti-sujet dont l'adversité mène au cœur de la structure de la dynamique du récit d'évasion. En effet, un élément pertinent qu'amène la théorie actancielle de Greimas est cette idée d'anti-sujet. On appellera anti-sujet, un sujet ( $S^a$ ) qui, pour réaliser sa quête ( $O^a$ ), est amené à s'opposer à la quête ( $O^b$ ) d'un autre sujet ( $S^b$ ).




---

<sup>93</sup> M. FOUCAULT. [...], p. 121-135



Déjà, on peut supposer que l'architecture carcérale s'approprié le rôle d'anti-sujet et personnifie le pouvoir du collectif sur l'individuel afin de « *redresser la nature qui est une source de désordre*<sup>94</sup> ». Autrement dit, le corps du sujet, à cause de l'étendue graphique qui s'y trouve, devient un espace de combat contre l'espace narratif *réel* du récit et met en abyme le passage à partir duquel transige l'histoire<sup>95</sup>. Précisément, il s'agit d'un duel que se mènent l'espace et sa représentation: la prison d'une part, le tatouage de la prison d'autre part. Considérant l'approche de l'espace comme générateur d'une forme narrative, l'activité de l'architecte est saisie comme une activité sémiotique, productrice de significations et la spécificité de *Prison Break* repose sur le fait que le bâtiment n'est plus perçu avec de simples murs et portes, mais avec des passages qui existent ou qu'il faut créer.

La narrativité d'un espace lui est donc vital, car comme le mentionne Goethe : « *L'architecture est une musique pétrifiée*<sup>96</sup> ». Dans ce récit, pour que l'espace se narrativise, la prison ne doit plus se résumer aux cellules, il faut lui ajouter les dessins, les plans consultés qui rendent possible l'anticipation de sa conquête. Le tatouage démontre d'ailleurs le rôle déterminant que l'espace peut endosser dans la narration : il fait avancer le récit et lui donne un sens. Michael, à lui seul, incarne la carte routière et donc, le rêve transgressif, la trame narrative, l'intrigue. Telle une route parsemée d'embûches, pensée et construite de manière à décourager celui qui veut la franchir illégitimement, le tatouage peut présenter des chemins qui

---

<sup>94</sup> M. HUGUES, *L'utopie*, [...] p. 121

<sup>95</sup> En littérature, la mise en abyme est un procédé qui consiste à placer à l'intérieur du récit principal, un récit qui reprend des caractéristiques du premier récit. Aussi, « *la mise en abyme peut servir à mettre en évidence le thème central du roman, etc.* », en l'occurrence, l'espace carcéral.

<sup>96</sup> W. Von GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, n°776, Werke Hamburger Ausgabe rpt, Munich, Beck, 1988, vol. 12, p. 474

s'entremêlent, deviennent impraticables et qui compromettent le trajet. Avant de partir, les routes alternatives doivent être connues, comme celle du quartier psychiatrique par exemple, dessinées sur une carte, et qui obligent le sujet à consulter constamment les plans. Tout compte fait, le tatouage dépouille le dispositif de surveillance de ces divers déguisements afin d'en faire ressortir l'essentiel, dans sa forme et ses implications. Dans le huitième épisode, Michael Scofield compare la transgression structurale, l'espace qui s'étend devant lui, à la route 66, grand symbole américain, synonyme de découverte, de grands espaces et de liberté. Voici un extrait de cet épisode qui en illustre la métaphore:

MICHAEL : *Pensez cet endroit comme une carte des États-Unis. Notre cellule là-bas c'est New York. L'infirmier, notre sortie, c'est la Californie. Les tuyaux sous nos pieds qui relient les deux...*

SUCRE : *La route 66*

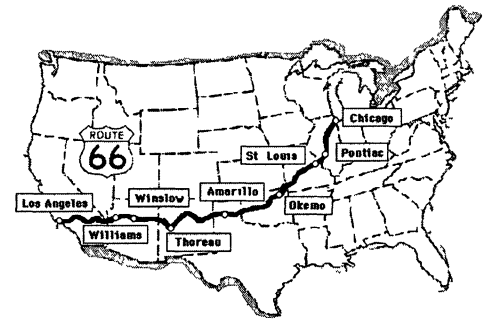
MICHAEL : *La route 66. Notre passe de sortie.*

ABRUZZI : *J'imagine qu'on fera ça le soir ?*

MICHAEL : *Oui*

ABRUZZI : *Comment va-t-on s'envoler de nos cages jusqu'à ta cellule, droit vers New York ?*

MICHAEL : *Pas tout à fait. Tu vas me retrouver à mi-chemin, à Saint-Louis. La route 66 passe sous ce bâtiment. C'est le seul bâtiment qui est au-dessus de ces tunnels. Il faut qu'on entre là pour un TP pour y creuser une rampe d'accès. Un peu après, on arrivera en Californie. On sera à l'extérieur de ces murs.*



Si la route 66, source de danger, est la métaphore de l'espace carcéral à parcourir pour atteindre la liberté, elle confirme que l'espace se narrative et peut assurément offrir un spectacle. L'espace narratif du récit et son rapport au pouvoir sont extrêmement féconds, mouvants et traîtres. Dans un récit d'évasion, il semble que sa polysémie soit encore plus marquée. Du reste, Michael Scofield explique à Fernando Sucre qu'au cours du siècle, les conduits en plomb d'origine ont été remplacés par des conduits en cuivre puis, plus tard, par des tuyaux en plastique industriel. Ces conduits de remplacement ont été rajoutés sur les plus

anciens, créant ainsi un réseau complexe de tuyaux sous la prison<sup>97</sup>. Ce réseau se concrétise par l'image de l'égout qui se divise en souterrains, aux lignes courbes et brisées, donnant naissance à une anarchie d'ensemble, fait de replis et de tournoiements. Victor Hugo disait que « *Les utopies cheminent sous terre dans les conduits. Elles se ramifient en tout sens (...) Autant d'étages souterrains, autant d'extractions diverses*<sup>98</sup> ». Malgré le maelström de conduits, dès son entrée dans l'envers du décor, Michael possède la boussole : le tatouage devient le pont entre lui et le monde.

Nous pouvons donc présumer que l'espace narratif carcéral joue un rôle mitigé dans le récit : il est fixe et implacable, mais sur la peau du personnage, il revêt le rôle d'adjuvant. Ce récit incarne donc l'homme qui essaie de maîtriser son destin par l'intermédiaire de l'espace, mais qui en est également victime. Quant au tatouage, sorte de métarécit sur lequel s'inscrivent le passé, le présent et l'avenir, il permet de toujours avoir à l'œil les étapes franchies, le point d'ancrage et le déroulement à venir. Toute la narrativité s'y trouve et la série joue avec ce principe à même le texte en proposant une perception différente de l'espace : il propulse et anéantit à la fois le récit. Le héros est donc directement confronté à son environnement et dès l'instant où il retrouve sa volonté et sort de son immobilisme, un combat s'amorce entre l'espace tortueux et l'individu.

---

<sup>97</sup> Quinzième épisode.

<sup>98</sup> V. HUGO, *Les Misérables*, Paris, Club français du livre, p. 531

Si chaque « *avancée du pouvoir provoque en retour un mouvement de résistance*<sup>99</sup> » comme le dit Foucault, s'évader d'un huis clos est considéré comme une prouesse certes, mais aussi comme une machine, un espace narratif insidieux qui a été enfreint. La pensée foucauldienne atteste que c'est dans les espaces sociaux où la contrainte est supposée la plus forte, où l'exercice du pouvoir semble le plus contraignant que les indicateurs d'une résistance sont les plus récurrents. Dans sa préface au livre de Bernard Cuau sur l'affaire Mirval, Foucault évoque la nécessaire résistance de « la vérité » face aux violences institutionnelles<sup>100</sup>. Il déclare, en 1977, à propos du panoptique : « *Il faut, cela étant, analyser l'ensemble des résistances au panoptique en termes de tactique et de stratégie, en se disant que chaque offensive d'un côté sert de point d'appui à une contre-offensive de l'autre côté*<sup>101</sup> ». Autrement dit, les racines panoptiques prennent leur force dans l'anticipation de la dissidence et c'est ce qui les rend pernicieuses. Ainsi, le combat entre l'homme et l'espace panoptique est en éternel mouvement et dans la littérature d'évasion, l'un paraît inhérent à l'autre. Finalement, c'est la vigueur de la transgression architecturale qui déterminera l'identité de l'indompté.

- **Le processus transgressif**

Dans les sociétés dites « primitives », la transgression dévoilait une symbolique positive; il fallait enfreindre les interdits les plus sacrés pour obtenir l'aide des puissances surnaturelles. Encore aujourd'hui, la transgression évoque une libération et permet de s'affranchir des frontières du conformisme. Dans une certaine mesure, commettre un acte de transgression

---

<sup>99</sup> M. FOUCAULT, [...] p. 374

<sup>100</sup> M. FOUCAULT, [...] p. 7-9

<sup>101</sup> M. FOUCAULT, [...] p. 206

signifie progresser, outrepasser des limites établies, que ce soit celles de la loi, de la religion ou de l'éthique<sup>102</sup>. Certains termes précisent même ces diverses transgressions : *enfreindre la loi*, c'est pour le moins commettre un délit ; *violier un commandement religieux* est un péché ; *le vice* fait fi de la morale ; et, dans un cadre politique, une *transgression collective* se nomme *révolte* et peut même aller jusqu'à *révolution*. La transgression peut donc se définir comme la liberté de violer un interdit et devient par le fait même productrice de sens (affirmation, refus, indocilité, résistance, défi). En prison, c'est le seul moyen qu'ait le détenu pour affirmer son existence, sa singularité et avoir une réelle emprise sur son histoire. Oxygène de la détention, la transgression dans un contexte carcéral acquiert une valeur positive parce qu'elle se porte garante du récit et rassemble par le fait même les instances narratives en un seul lieu. Qui plus est, la transgression n'est-elle pas la troisième fonction du récit chez Vladimir Propp<sup>103</sup> ? À l'inverse, le pire cauchemar pour un détenu, comme pour un lecteur, est la certitude de ne pouvoir s'évader d'une prison irréprochable et donc, de suspendre le lecteur à la situation initiale. Bref, la transgression est l'élément déclencheur qui inverse le contenu narratif et grâce à celle-ci, on passe de l'un à l'autre, du connu à l'inconnu, de l'ignorance à la connaissance, de la vie à la mort.

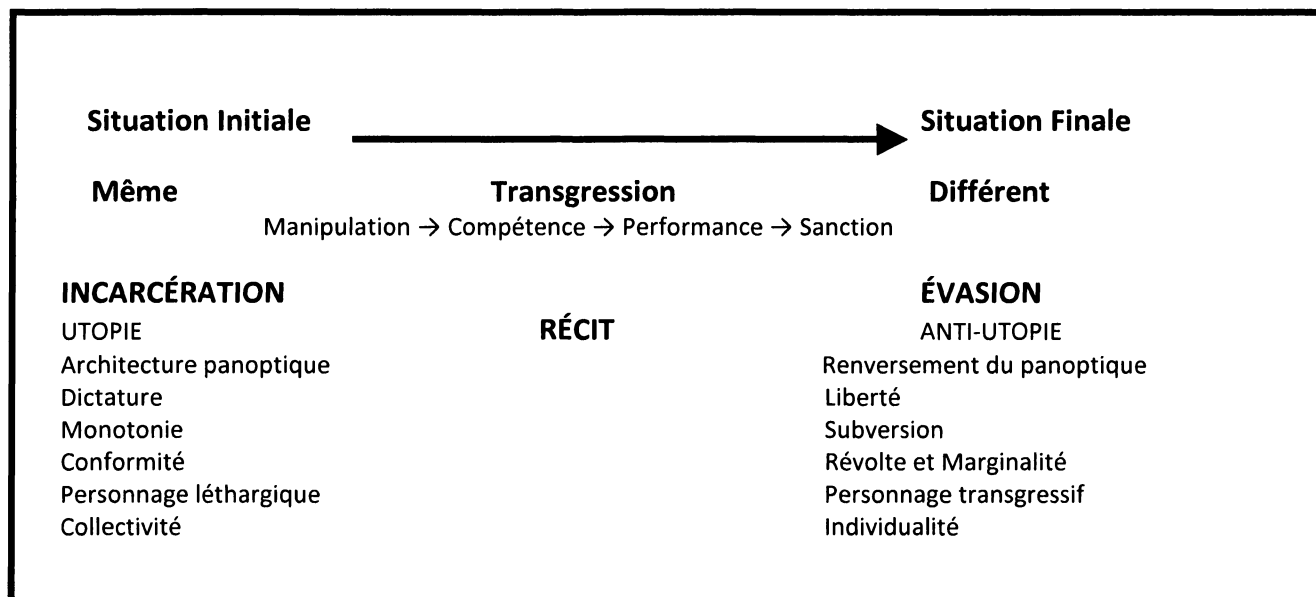
Chez Propp, la succession des épreuves semblait tributaire d'un ordre; chez Greimas, celle-ci se mue en parcours. Selon lui, l'inversion du contenu, la transgression, s'étale sur une séquence de quatre phases qui se présupposent logiquement l'une l'autre. Il s'agit de la

---

<sup>102</sup> [http://www.lerobert.com/index.php?searchword=transgression&option=com\\_lr\\_search&Itemid=2](http://www.lerobert.com/index.php?searchword=transgression&option=com_lr_search&Itemid=2)

<sup>103</sup> Voir annexe 1

manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Cette structure peut se traduire comme suit :

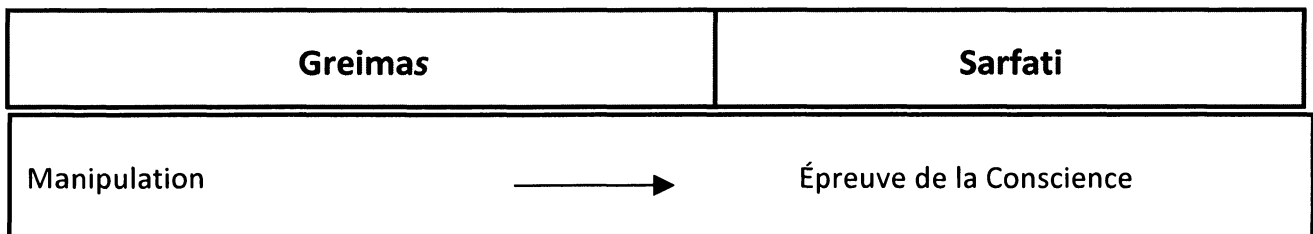


L'essence du récit d'évasion s'oppose naturellement à celle de la transgression. À ce stade, Georges-Elia Sarfati, un philosophe, linguiste et poète franco-israélien, propose un modèle de la figure de résistance. Dans sa thèse sur la transgression, il énumère quatre épreuves que doit traverser le résistant<sup>104</sup>; celles-ci précisent en l'occurrence les phases de Greimas. D'abord, *l'épreuve de la conscience* est celle où le résistant découvre son identité ; il est désormais celui qui se démarque de *l'Autre* et s'écarte du *Même*. Cette conscience l'isole de la collectivité mais, plutôt que de construire son identité par l'identique et faire *comme tout le monde*, cette personne la saisit dans son unicité. Dans *Prison Break*, le sujet est perçu dans sa différence, son altérité, à partir du moment où il prend la décision de sacrifier sa vie pour celle de son frère. Dès lors, son identité reposera essentiellement sur son désir de fuir le *Même*, et le

<sup>104</sup> G.E. SARFATI. *Pragmatique de l'écriture et pratique de la résistance*, Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann (dir.), *Littérature et résistance*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2000, p. 245-257.

mène donc, dès la situation initiale, à être en rupture avec l'espace contraignant et du même coup, il se manipule lui-même pour se distinguer des autres. Par ailleurs, il est fort possible que le sujet se décide à agir sans l'intervention d'un tiers, ce qui est le cas de notre récit. Il fonctionne alors comme son propre destinataire.

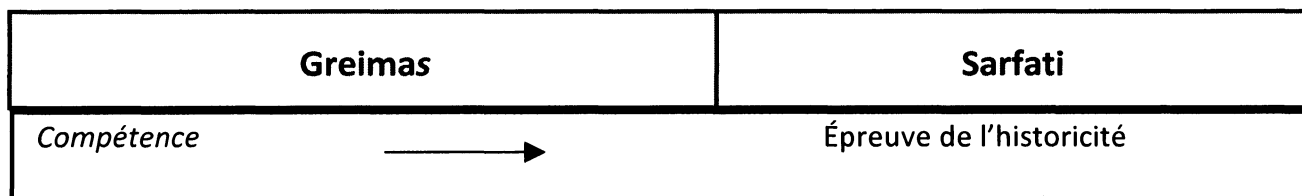
En effet, trois ans avant que Lincoln soit emprisonné à Fox River, les relations les deux frères sont de plus en plus tendues du fait de leurs vies complètement opposées. L'acteur qui incarne Michael Scofield, Wentworth Miller, explique qu'«*avant la prison, Michael était un homme vide, carriériste, ambitieux*». Michael ne voit en Lincoln qu'un irresponsable et fatigué: «*being the older brother to his older brother*<sup>105</sup>» («*d'être le grand frère de mon grand frère*»). *Les Blessures de l'âme* est le seizième épisode du récit et chronologiquement le premier. On y voit le sujet se rendre au parloir, persuadé que son frère est coupable. Puis, il apprend que l'argent qui lui a permis de faire de longues études venait de Lincoln. Cet argent fait partie des preuves recueillies pour assurer l'incarcération de ce dernier. Se sentant coupable et redevable envers lui, Michael décide de le faire évader de *Fox River*.



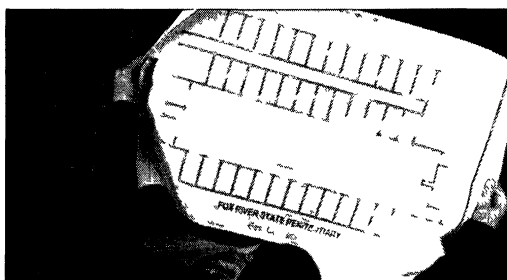
Devant l'impossibilité d'aider son frère en passant par les instances légales et le rejet définitif des appels de Lincoln, Michael prend les choses en main. Pour Greimas, cette phase

<sup>105</sup> [http://prisonbreak.wikia.com/wiki/Michael\\_Scofield\\_\(The\\_Conspiracy\)](http://prisonbreak.wikia.com/wiki/Michael_Scofield_(The_Conspiracy))

évoque le principe de la nécessité et de l'accident. Ce dernier provoque une rupture de l'équilibre et déclenche les actions. Dans *De l'imperfection*<sup>106</sup>, le sémioticien oppose l'événement esthétique conçu comme un accident (*Autre*) à une quotidienneté programmée (*Même*). Par conséquent, c'est dans cette partie du texte que l'idée d'un récit s'avère envisageable, car un élément déclenche l'histoire et pour Sarfati, Michael incarne déjà la différence. De plus, afin de remplir heureusement le contrat, il ne suffit pas que le sujet<sup>107</sup> ait une connaissance initiale de sa mission, encore faut-il qu'il dispose des compétences nécessaires à l'exécution de sa tâche.



« Fox River n'est pas un pénitencier comme les autres dans ce pays. C'est un établissement de très haute sécurité. Depuis l'achèvement de sa construction en 1858, jamais aucun détenu n'a réussi à s'en évader<sup>108</sup> ».



Parvenir à contrer une architecture aussi rigoureuse que celle d'une prison exige effectivement de nombreuses compétences. Au cours de cette phase, le sujet acquiert un certain nombre d'objets qui serviront d'adjuvants.

<sup>106</sup> A J GREIMAS *De l'imperfection*, Paris, Éditions Périgueux, 1987

<sup>107</sup> On le qualifiera de sujet *actuel*

<sup>108</sup> Seizième épisode



De ce fait, Scofield injecte à l'espace un désir ou une volonté personnelle, une différence, une marginalité. Ici, la mise en œuvre de l'évasion repose justement sur la préparation. « *Pendant trois ans, j'ai vécu enfermé. J'ai abandonné mon emploi pour mettre au point la première évasion de Fox River, la plus sécurisée des prisons du pays*<sup>109</sup> ». Selon Sarfati, le résistant accède ici à l'épreuve de l'historicité. Conscient de sa différence, il doit maintenant en préciser les fondements et en comprendre le sens. Il doit s'équiper.

D'abord, Michael Scofield souffre d'une affection psychiatrique. Dans le neuvième épisode, *Un homme hors du commun*<sup>110</sup>, il explique à son psychiatre qu'il a choisi le génie civil parce qu'il est obsédé par les structures, la géométrie<sup>111</sup>. Le docteur David George Brighton précise qu'en vérité, Michael souffre d'un *déficit d'inhibition latente* qui le maintient dans un état ultra réceptif à ce qui l'entoure ; Michael ne voit pas la superficie des choses, mais leur construction, il ne voit pas la chaise, mais tout ce qui la fait chaise, sa matière, son assemblage, il ne voit pas l'espace, mais tout ce qui le compose. Il perçoit tous les signifiants et les rassemble pour en comprendre le signifié<sup>112</sup>. Bref, cette capacité cérébrale va permettre à Michael Scofield de saisir la prison sous tous ses angles et de construire un plan en tenant compte de toutes les possibilités. Ceci lui confère une emprise sur l'espace qu'il confronte et ramène au premier plan les fondements mêmes du récit d'aventures : l'Homme et l'espace. En outre, le

---

<sup>109</sup>Premier épisode.

<sup>110</sup>Traduction française de *Tweener*

<sup>111</sup>Dixième épisode

<sup>112</sup>À l'inverse, *l'inhibition latente* dicte au cerveau de trier les informations reçues, qu'elles soient visuelles, auditives ou tactiles, afin de nous rendre conscients de ce qui est jugé utile et pertinent. De cette façon, nous ne sommes pas submergés par toutes ces informations et nous pouvons nous concentrer sur l'essentiel.

psychiatre révèle au docteur Tancredi que Michael possède un quotient intellectuel très élevé.

Ce QI combiné à un *Déficit de l'Inhibition Latente* rapproche le sujet du génie.

SARA : *Vous pensez que Michael est un génie ?*

BRIGHTON : *Voyez-vous, je crois que ce mot est souvent utilisé d'une manière abusive de nos jours, mais, si l'on s'en tient au sens médical du terme, ma réponse est clairement oui.*

SARA : *Je ne connaissais pas ces traits de caractère, docteur.*

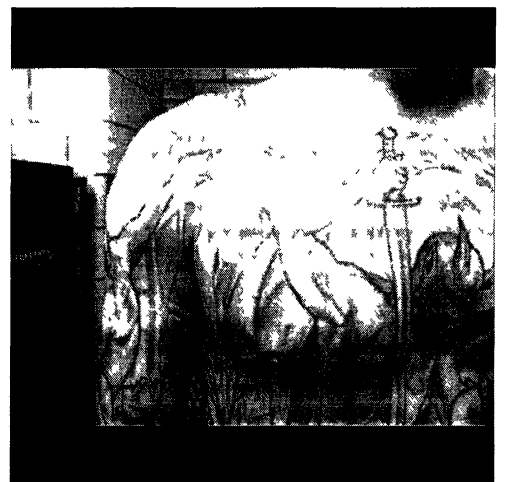
BRIGHTON : *Alors, peut-être que vous ne connaissez pas Michael Scofield.*

C'est donc dire que la physionomie du sujet et les différences psychiques rendues possibles grâce aux « erreurs » de la nature, seront un atout, un élément-clé de sa connexion avec l'espace et une marque chronique de sa différence. Aussi, Michael a une métaconnaissance de l'espace carcéral, non seulement parce qu'il s'imprègne de ses détails par le biais de l'inhibition latente, mais aussi parce qu'il a travaillé comme architecte pour une firme chargée de rénover

*Fox River:*

*Chaparral Associates a obtenu le contrat pour rénover ce bâtiment en 1999. Un contrat de 4 millions. C'était trop complexe, alors le patron a trouvé un sous-traitant. Un contrat au noir avec un ancien associé. Ce gars-là était l'un des partenaires de ma firme. Nous avons dessiné les plans pour eux, mis les barres sur les T, et les points sur les I et coulé le béton<sup>113</sup>.*

Michael dérobe les plans de la prison et tente d'apprendre par cœur les différents tunnels. Impossible. Durant les quatre mois qui précèdent son incarcération, il va progressivement se faire tatouer une grande fresque d'inspiration gothique recouvrant son torse, ses bras et son dos et représentant l'affrontement entre les anges et les démons. Sarfati dirait



---

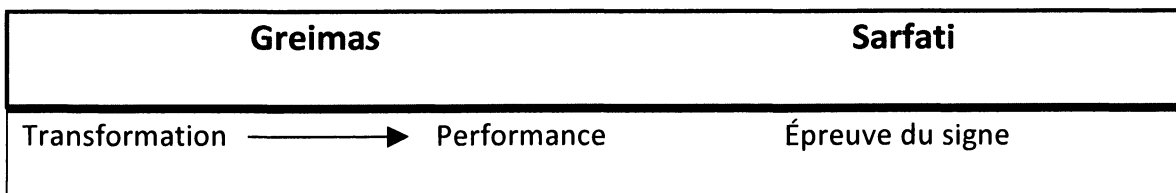
<sup>113</sup>Premier épisode.

sans doute du tatouage qu'il s'agit de l'illustration de l'épreuve de l'historicité, car il prouve que le sujet a établi un système de valeur duquel il s'est imprégné. En référence à la dualité du personnage de Michael Scofield, qui est tour à tour partagé entre le bien et le mal, le dessin tatoué sur son torse est un démon décimant un ange et il contient les plans des couloirs et tunnels souterrains. Le dessin tatoué sur son dos est, à l'inverse, un ange poignardant le démon et il cache le plan aérien de la prison (murs, toits, emplacement des salles...). Enfin, le bras droit arbore des anges et son bras gauche des démons, ainsi que d'autres inscriptions et indices qu'il voulait mémoriser : une formule chimique, un numéro de téléphone, etc.

LINCOLN : *Tu as vu les plans ?*

MICHAEL : *Mieux que ça. Je les ai sur moi*<sup>114</sup>.

Ce signe distinctif du sujet est la clé de voute qui fait de l'axe du désir de Greimas une réalité. La volonté du sujet, cette initiative corporelle et son ambition vont permettre au récit de s'envisager : le 9 mars 2005, un homme armé s'introduit dans une banque pour y commettre un vol. Un mois plus tard, Michael Scofield, numéro 94941, est emprisonné dans l'établissement pénitentiaire de haute sécurité, *Fox River*, la cellule 40 de l'aile A, au cœur du quartier général. À partir de ce point, la transformation démarre. Néanmoins, elle ne sera ni soudaine ni inattendue, mais méticuleusement préparée, construite, progressive et, d'épisode en épisode, le contenu s'inversera. Greimas parle ici de phase de performance.



<sup>114</sup> *Ibid*

Selon le processus transgressif, le contestataire franchit ici l'épreuve des signes, « *la plus cruciale de toutes puisque le positionnement du sujet le conduit à relever le défi du silence pour faire pièce au dehors*<sup>115</sup> », écrit Sarfati. À ce troisième stade, le détenu franchit la limite du privé et procède au renversement architectural. Le panoptique est directement corrompu. Le résistant ouvre la porte sur l'extériorité et concrètement, le béton est pulvérisé, la surveillance manipulée, les écrous sont dévissés et les tuyaux érodés. « *Il s'agit tout autant d'instituer une rupture (de rompre avec une doxa ou une idéologie combattue) que d'inventer une nouvelle tonalité, en se frayant un chemin, à travers le maquis des discours reçus*<sup>116</sup> ». Dès l'instant où il juge propice de le transgresser, le personnage sort donc de son mutisme, rend publique la contestation et s'individualise pour échapper au sort collectif. Un peu comme lorsque Winston Smith, le protagoniste de *1984*, commet un crime par la pensée en écrivant son journal à l'abri du télécran qui le surveille nuit et jour. Cet acte d'écriture est subversif, il contient en lui la condamnation de Smith, sa torture par les membres du Parti et sa soumission à l'autorité de Big Brother. Ici, la phase de performance est propulsée au premier plan et l'inversion des signes s'enclenche.

En ce qui nous concerne, c'est maintenant que le plan tatoué du protagoniste prend toute son importance. Sa structure est unique : son assemblage et son organisation se fondent sur l'alphabet grec afin que chaque événement trouve sa place dans l'histoire. De sa construction à sa modélisation, le tatouage est donc une écriture, une structure narrative qui n'attend plus qu'à être mise en ordre. Par exemple, *Allen Schweitzer*, la première étape du plan,

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 252

<sup>116</sup> *Ibid*

est identifiée par « alpha » et la dernière pièce du plan de Michael est représentée par un dessin de Jésus-Christ dans une rose sur laquelle est inscrit oméga ( $\Omega$ ), la dernière lettre de l'alphabet grec. Bien que cette succession d'évènements soit parfaitement cartographiée, préassemblée, il y a fort à parier que la transformation ne se fera pas sans heurts.

En effet, dans un récit d'aventures où l'action prédomine, il y a incessamment des transformations. La réalité met le plan à rude épreuve et oblige la planification à se reconfigurer sans cesse. Chaque fois qu'un élément est tenu pour acquis, un autre survient et tout bascule. Tout élément, un personnage, une situation imprévue, est ainsi considéré comme une nouvelle donnée, une information dont il faut trouver l'équation, le calcul, afin qu'elle coïncide avec le plan. « *Un surgissement perpétuel; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant – de l'esprit du lecteur* », disait André Gide<sup>117</sup>. Tous les épisodes ajoutent un élément de l'ensemble complexe pour atteindre le point culminant de la performance. Le système est donc construit de manière à ce que les parties s'imbriquent les unes aux autres pour former la mécanique narrative; l'Homme et l'espace en sont les pivots à partir desquels tout se bâtit. D'ailleurs, la description de certaines parties de l'histoire que vous trouverez ci-dessous regorge de revirements, mais ne reflète en rien toute la justesse de narration avec laquelle s'érige le casse-tête de *Prison Break*. Pour saisir le jeu de serpents et d'échelles, en comprendre l'ampleur et la pression qu'il évoque, il faut avoir visionné le récit en question. Si la majeure partie du récit se déroule dans cette phase, c'est parce que c'est dans la phase de performance que tout se joue.

---

<sup>117</sup> A. GIDE, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris, Éditions Eos, 1926, p.74.

Un exemple manifeste de son rapport à l'espace et de l'emploi du tatouage est lorsqu'il récupère une vis très spéciale insérée dans les gradins de la cour. Il la frotte sur les joints du carrelage de sa cellule pour la tailler jusqu'à ce qu'elle corresponde au diamètre du tatouage sur son bras. Cette première étape (Alpha) du plan réussie, il est alors prêt à l'utiliser pour dévisser les boulons des toilettes de sa cellule, installées par la société *Schweitzer*.

Dès son arrivée, Michael repère le vendeur de contrebande, Benjamin Miles « C-Note » Franklin, et obtient du Pugnac, substance qui permet d'augmenter le taux de sucre dans le sang. Il peut ainsi se faire passer pour un diabétique et effectuer des visites régulières à l'infirmerie pour y glisser un mélange fortement corrosif qui érode les conduits en métal sous la grille de l'infirmerie (*Béta*). Ce mélange est désigné par les mots *Cute Poison*<sup>118</sup> sur son tatouage.



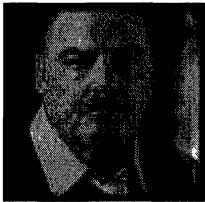
D'autre part, à *Fox River*, Michael recrute un certain nombre de personnes pour faciliter l'évasion. Compte tenu du nombre de personnages influents dans le récit, figure en annexe la fiche personnelle de chacun d'eux. Nous n'en

retiendrons que cinq. La première d'entre elles est celle avec le parrain John Abruzzi. Michael a une entente avec lui, en échange du lieu où se cache Otto Fibonacci, le témoin qui a provoqué la condamnation d'Abruzzi, Michael veut intégrer l'équipe de travail

---

<sup>118</sup>*Cute poison* est le titre du quatrième épisode dont la traduction française est *Alchimie*

pénitentiaire (TP). Abruzzi doit être également en mesure de mettre à la disposition des évadés un avion prêt pour le décollage sur une piste d'atterrissage près de la prison. Toutefois, John Abruzzi et sa bande piègeront Michael dans un coin non surveillé –bien que la surveillance est omnisciente, ce qui laisse planer un doute sur les vertus carcérales- et lui couperont deux orteils. Mais Michael ne lâchera pas un mot. Abdiquant devant l'obstination de ce dernier, Abruzzi l'intégrera dans le TP.



Une deuxième relation décisive est le lien paternel avec le directeur Henry Pope. Certes, Pope est l'incarnation humaine du système pénitentiaire. Or, son intérêt repose sur son ambiguïté. Il veut le *Même* et prône *l'identique*, mais par miracle, son humanité n'a pas été anéantie.



De temps en temps, Michael cherche les conseils de Charles Westmoreland, qu'il pense être le célèbre D.B. Cooper<sup>119</sup>. Westmorland ne cesse de le nier parce qu'il ne veut pas *d'histoire* et semble dépourvu de tout désir de transgression.

L'angoisse qui se dégage de l'espace le tient à la gorge.

---

<sup>119</sup>Pour l'illusion référentielle : **D. B. Cooper** (aussi connu sous le nom de **Dan Cooper**) est un pseudonyme donné à un pirate de l'air qui, le 24 novembre 1971, après avoir reçu une rançon de 200 000 dollars américains, sauta en parachute de l'arrière d'un Boeing 727 alors qu'il volait au-dessus de la région du Nord-Ouest Pacifique des États- Cooper, et plusieurs théories se disputent l'explication de ce qui s'est passé après son saut. Les seuls indices qui ont été trouvés dans l'affaire sont ambigus : environ 6 000 dollars, échoués sur les rives du fleuve Columbia, et une partie d'un symbole supposé appartenir à l'escalier arrière de l'avion duquel Cooper sauta. La nature de la fuite de Cooper et l'incertitude de ce qui lui est arrivé continuent à intriguer l'opinion publique. Encore aujourd'hui, l'affaire Cooper (de nom de code *Norjak* par le FBI) reste non résolue.

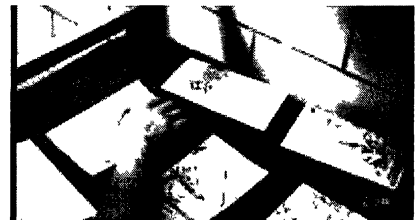


Brad Bellick est le gardien en chef, fier représentant de l'autorité carcérale et de sa philosophie. Il prend son rôle très au sérieux. Dès le début, il soupçonne immédiatement Michael Scofield. Toujours à la recherche d'indices pouvant étayer sa thèse, il n'hésite pas à fouiller fréquemment sa cellule, ni à lui tendre des pièges, ni à le violenter. Bellick laisse en effet Jonh Abruzzi s'en prendre à Michael en échange de transactions d'argent via un compte caché. En vérité, Bellick ne supporte pas Scofield parce que celui-ci est extrêmement intelligent. Il découvrira sur un morceau de papier un message que Michael aurait laissé : *Allen Schweitzer*. Persuadé qu'il s'agit là d'un indice sérieux, il se met à rechercher un détenu qui porterait ce nom dans le répertoire, sans se douter qu'il s'agit en réalité des caractéristiques des toilettes des cellules et d'une vis en métal.



Charles Patoshik, dit *Haywire*, ce qui signifie le *fou*, le *dérangé*, souffre d'un trouble psychologique à tendance bipolaire. Haywire devient pour un moment le nouveau compagnon de cellule de Michael Scofield. Malheureusement pour Michael, ce changement va retarder considérablement son plan d'évasion et peut-être même le compromettre. En effet, Michael ne souhaitant pas creuser le mur en sa présence, ne peut le faire que durant la nuit. Mais, Haywire a une lésion neuro anatomique affectant son système d'activation réticulaire; ce qui veut dire qu'il ne dort jamais.

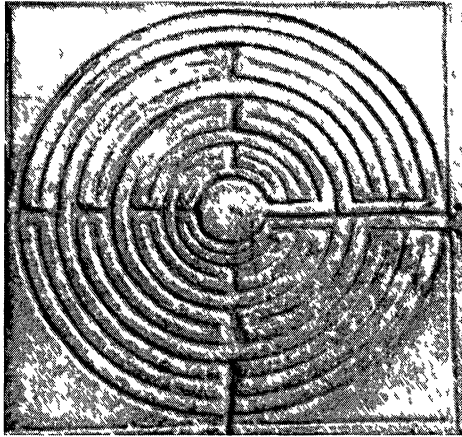
De plus, le mystère du tatouage est mis en relief par la folie schizophrénique de Patoshik. Ce dernier est hanté par la géométrie des tatouages. Haywire commence même à les





reproduire et finit par en conclure qu'ils représentent un chemin, un labyrinthe, un schéma.

«Cet homme a un labyrinthe sur la peau !<sup>120</sup>»



De ce point de vue, on se trouve en présence d'éléments signifiants qui émergent du récit et s'inscrivent dans sa nature. En effet, il n'est pas absurde d'associer l'espace tatoué avec ses conduits souterrains enchevêtrés, et le labyrinthe. Architecture utopique par excellence et symbole de perfection, le labyrinthe puise ses origines en Crète. C'est sur l'ordre du roi Minotaure que le premier labyrinthe fut construit; l'objectif étant d'y faire enfermer les créatures monstrueuses. Manifestement, il s'agit également du mandat carcéral. Le parallèle est maintenant plus clair. En fait, le labyrinthe est d'abord la représentation d'une philosophie humaine certainement calquée sur l'idéologie utopique et carcérale : l'image d'un chaos initial ordonné et agencé par l'intelligence humaine qui cherche à «faire prévaloir la figure sur la nature<sup>121</sup>». De plus, à l'image de l'architecture pénitentiaire, l'architecture labyrinthique est répétitive, compliquée et entraîne un effet de désorientation. Pour retarder la sortie (ou l'évasion du détenu), l'architecture de ces lieux se caractérise par l'enchevêtrement, la démesure et la complexité: un espace où l'on s'égare. Michael Scofield détient peut-être la boussole, mais il s'y perdra. Dans les mythes cosmogoniques, les dieux transformaient le *Chaos* en *Cosmos*, accomplissant ainsi des actes civilisateurs. Leurs gestes devenaient alors des gestes paradigmatiques, proposés à

---

<sup>120</sup> Quatrième épisode

<sup>121</sup> M HUGUES, *L'utopie*, [ ] p 121

l'imitation et à la répétition<sup>122</sup>. Si le labyrinthe incarne la fierté des hommes à contrôler la nature et une preuve que l'humain se pose des défis architecturaux de taille, sa représentation sur le corps d'un homme qui le conteste est intéressante. Pour camoufler sa *Différence*, il se tatoue *l'identique*, le *même* : le labyrinthe. Par ailleurs, la forme circulaire du labyrinthe n'est pas sans rappeler le panoptique de Bentham<sup>123</sup>.

Aussi, Michael savait qu'une fois à l'intérieur des murs de pierres, une manœuvre risquée était inévitable ; celle de savoir quelle rue emprunter une fois à l'extérieur: *English, Fitz ou Percy*.

Pour obtenir cette réponse, il a besoin de cinq minutes seul, en dehors de toute surveillance. Alors qu'il travaille sur la maquette du Taj Mahal, Michael, la main droite sous l'édifice du dôme central, prévient le



directeur que s'il relâche la pression, alors toute la construction, basée sur un fondement axial,



s'écroulera. Apparemment, il s'agit d'une analogie avec son propre plan architectural d'évasion. Très convaincant, il obtient le consentement du directeur pour travailler jusqu'à ce que le collage soit

parfaitement sec. Grâce au tatouage, Michael parvient aux toits. Un surveillant remarque sa disparition et l'alarme est déclenchée. Michael, perché sur son toit, surveille tout ce va-et-vient.

Il observe attentivement les rues à l'extérieur de la prison et constate qu'*English St* et *Percy St*

---

<sup>122</sup> M. ROUX. *Géographie et complexité*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1999, 386p.

<sup>123</sup> Pour insister davantage sur le lien, l'histoire de la prison The Maze (Le labyrinthe) en est un bon exemple. Pendant 24 ans, elle a joué un rôle unique dans le conflit d'Irlande du Nord jusqu'à en devenir le véritable symbole. Construite en 1976, The Maze a été agencée selon un plan rationalisé à l'extrême pour incarcérer des détenus. L'architecture à l'échelle gigantesque visait à systématiser l'isolement et à maximiser la sécurité.

sont envahies de voitures de police alors que *Fitz St* reste complètement déserte. Michael connaît enfin la rue qu'il faudra emprunter le jour de leur évasion pour échapper à la vigilance des policiers.

Par la suite, durant un confinement, Michael agrandit un dessin représentant un démon provenant d'un de ses tatouages et le projette sur le mur d'un des conduits. En perçant avec un batteur à œufs neuf points précis de l'image (les cornes, les yeux, le nez, les crocs et les tresses), la structure du mur va s'affaiblir selon la loi de Hooke sur l'élasticité<sup>124</sup>. La pensée symbolique veut que cette image démoniaque représente l'inconvenance du sujet qui s'en prend à un bâtiment conçu par nos sociétés démocratiques. C'est presque l'éloge de la figure du criminel qui va à l'encontre de ce qui est *bien* par rapport à la doxa en vigueur à notre époque. Bref, *Prison Break* traduit cette idée « *que l'action gratifiante en réponse aux pulsions ne peut être satisfaite dans le conformisme socioculturel*<sup>125</sup> ». De ce point de vue, le sujet est résolument *Différent* et une partie du panoptique s'écroule.

La prochaine étape du plan (*Kappa*) implique d'accéder à une vieille réserve, identifiée comme étant la ville de Saint-Louis, sous laquelle passe un conduit très précis: celui qui lui permet d'accéder de sa cellule à l'infirmierie. Westmoreland y provoque un incendie qui oblige Bellick à ordonner aux détenus des TP de rénover cette salle. L'équipe se met immédiatement au travail et pendant qu'elle simule la réparation, commence à creuser un trou d'un mètre

---

<sup>124</sup>La **loi de Hooke** est une loi de comportement des solides soumis à une déformation élastique de faible amplitude. La forme de ces relations (donnant les déformations en fonction des contraintes)

<http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=6765>

<sup>125</sup> H. LABORIT. *Éloge de la fuite*. Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio Essais, p. 98

cinquante. De ce fait, l'effritement de l'architecture utopique se perpétue, heureusement, car l'évasion est prévue le soir même. Or, Lincoln est en isolement. Visiblement, un élément détraque incessamment les projets. Sous ses couches d'épiderme tatoué, Michael retire à l'aide



d'une lame de rasoir, à un endroit précis, une petite bille noire. Cet événement, loin d'être anodin, rend encore plus tangible la puissance narrative du tatouage. Son implication est vitale. À l'intérieur d'un crucifix, Lincoln trouve une bille qu'il doit ingérer à 8h15,

précisément. Immédiatement après, il est pris de violents spasmes et conduit de toute urgence à l'infirmérie<sup>126</sup>.

Tous les prisonniers s'échappent par le trou creusé dans la réserve, à Saint-Louis, et parviennent à la salle de maintenance sous l'infirmérie, la Californie. Mais une surprise de taille attend le groupe : le tuyau érodé par le *Cute poison* a été remplacé par un neuf, plus épais, impossible à enlever. L'évasion est un échec et rappelle amèrement aux personnages que le panoptique est plus redoutable qu'on le croit, que le sens pratique requis par la préparation et la réussite d'une évasion implique une réhabilitation sans cesse d'un savoir-faire et de qualités manuelles. Aux yeux du prisonnier, il s'agit de toujours rechercher avec persévérance une voie de sortie. On se plait donc à admirer chez lui, les efforts aussi gigantesques que nécessairement méticuleux et secrets. Par contre, le constat d'un échec peut tragiquement détruire l'avidité

---

<sup>126</sup> Treizième épisode.

personnelle et aplanir le récit. Pensons à Winston Smith de 1984 qui termine sa course aux mains du pouvoir.

Devant cette situation, force est de constater que la structure du récit d'évasion est fragile et menace de se réorienter à tout moment. Apparemment, c'est sur cette véhémence de l'espace antagoniste que toute la tension dramatique repose. Les possibilités d'action des individus « *se trouvent à tout instant limitées et contredites par les comportements de leurs voisins, bienveillants ou malveillants<sup>127</sup>* ». Chaque mouvement « *ébranle le système en créant un nouvel état structurel, fondé sur un nouvel équilibre provisoire: le concept de système formel amène ainsi à penser l'histoire comme une discontinuité faite d'états et de transformations<sup>128</sup>* ». À titre d'exemple, l'échec de cette première tentative de fuite provoque un renversement crucial qui compromet la réussite du projet : le plan de départ ne fonctionne plus, la philosophie a-narrative de l'espace a vaincu. Ainsi, tout doit être repensé. Le système mis en place est anéanti et doit être rapidement remplacé par un nouveau parcours ; il s'agit donc d'une transformation déterminante et d'une deuxième manche.

Michael croit effectivement que l'équipe doit maintenant accéder à l'infirmerie par l'hôpital psychiatrique de la prison, ce qui requiert préalablement un travail de reconnaissance. Les couloirs sont encore plus tortueux qu'ailleurs. En chemin, il est surpris par un gardien et s'appuie contre un tuyau brûlant qui le blesse à l'omoplate et efface une partie importante du

---

<sup>127</sup> A.J. GREIMAS. À propos du jeu, Paris, Actes sémiotiques (Documents), 1980, p. 12.

<sup>128</sup> Ibid

tatouage : les plans de l'infirmier. Décidément, on croirait presque à un récit fantastique où les yeux panoptiques prennent la forme des composantes. Refusant de divulguer l'origine de sa brûlure, Michael est envoyé directement en isolement. Accablé par la disparition du morceau



manquant et par son incapacité à s'en souvenir,

Scofield semble souffrir d'une dépression nerveuse.

Cette altération de l'espace représenté, du tatouage

en l'occurrence, confronte le sujet à ce qu'il est. En

d'autres termes, la disparition de l'espace qui lui sert

d'enveloppe corporelle lui fait perdre ses référents : il frappe le mur de béton avec ses poings

jusqu'à ce qu'ils finissent en sang et essaie frénétiquement de redessiner le schéma manquant

avec son propre sang. Où s'arrête l'espace ? Où commence la chair ? Quand Michael cesse de

répondre et semble catatonique, le docteur Tancredi le fait transférer à l'hôpital psychiatrique.

Immédiatement, Michael sort de sa transe et se dirige vers son ancien compagnon de cellule

Haywire<sup>129</sup>. Ironiquement, si le labyrinthe est un lieu de perdition, la reconstruction du plan

manquant repose sur la folie de Haywire, sur sa mémoire.

*HAYWIRE : Oh non. Il a disparu !*

*MICHAEL : C'est pour ça que tu dois le réparer. Tu dois te rappeler ce qu'il y avait là avant.*

*HAYWIRE : C'est mal. Il ne faut pas couper un sentier sinon, il ne mène plus nulle part.*

*MICHAEL : C'est exact. C'est pourquoi tu dois te rappeler ce qui était là auparavant.*

*HAYWIRE : Je me souviens des démons, ou était-ce des pèlerins ? Ils montraient le chemin et ils disaient : « C'est par là ! C'est par là ! ». Je peux le voir, mais je ne le vois pas.*

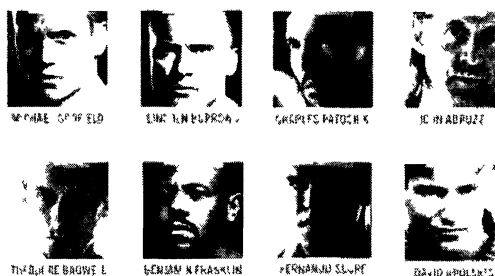
Traverser un labyrinthe laisse donc présager un parcours initiatique, une sorte de récit d'apprentissage. Jacobs parle de «rupture entre une âme pleine d'idéaux et une réalité qui

---

<sup>129</sup> Dix-huitième épisode.

*résiste*<sup>130</sup> ». Chose certaine, Michael Scofield n'est plus le même homme qu'à son arrivée. L'espace s'est infiltré en lui, pour le meilleur comme pour le pire. Si le labyrinthe revient à une sorte d'archétype de la connaissance et prend toute une dimension cérébrale, sa sortie marquerait la victoire du spirituel sur le matériel, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la surveillance aveugle. À cet instant, on entre dans la phase d'exécution principale, une phase que Greimas circonscrit comme un *faire-être*. L'épreuve décisive correspond à cette performance : jamais la tension dramatique n'aura atteint un tel sommet. Cet apogée est responsable du nouvel état de choses qui s'ensuivra.

Par conséquent, lors de sa dernière visite au bureau du directeur, Michael informe Pope de son plan. Ce dernier est bâillonné, ligoté, assommé puis enfermé dans un placard. Michael revient à sa cellule et pendant que la course contre la montre commence, les détenus s'échappent par le trou de la cellule de Michael (New York) avec leurs uniformes blanchis au peroxyde. Ils se retrouvent sous la grille de la cour, mais la sirène d'incendie de l'hôpital psychiatrique retentit. Tout le monde se croit mort, mais l'idée vient de Michael : si tous les malades sortent, les évadés pourront alors se mélanger à eux, cacher leur *différence*, et rejoindre l'hôpital psychiatrique. Michael, Lincoln, Abruzzi, T-Bag, Haywire, C-Note, Tweener et Sucre réussissent à franchir les murs de pierres et à passer outre les barbelés incisifs de *Fox River*.



<sup>130</sup> J. JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder*. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München 1972

Greimas	Sarfati
La situation finale	Épreuve de socialité

—————▶ *Sanction*

Le programme narratif se clôt enfin par la phase de sanction ou d'évaluation. Dans le cas qui nous occupe, le dernier épisode se termine par l'image des huit détenus pourchassés par les gardiens du pénitencier de *Fox River*. Selon Sarfati, cette phase équivaut à l'épreuve de la socialité dans le processus transgressif, elle représente « *le terme de la résistance*<sup>131</sup> », par l'instauration de l'altérité, où le sujet assume sa différence, sa dissidence, par son discours et ses actions. Dans un récit d'évasion, c'est le moment où l'autorité carcérale est consciente qu'elle a été trompée, l'instant où Bellick et Pope sont enchaînés et bâillonnés. Désormais, le sujet est, littéralement, métamorphosé; c'est la phase de sanction de Greimas. Ici, on passe de milieu fermé à milieu ouvert, de héros surveillé à héros libre, de détenu à conquérant. De cette façon, le point de vue est résolument positif : l'individu devient sujet, puis héros et parvient à transgresser le système.

Le cas de *1984* de Georges Orwell est intéressant, car contrairement à *Prison Break*, on y trouve un discours défaitiste sur les possibilités de l'individu. Bien que la structure du récit soit basée sur celle de la transgression, à la fin, le discours replonge dans le descriptif et atteste que toute déviance peut être ramenée dans le *droit* chemin. Smith a réalisé, au cours de la performance, le fonctionnement du monde dans lequel il vit : l'aliénation par le travail et la propagande, l'ivresse du pouvoir, l'idéologie de la haine et de la violence, tels sont quelques-uns des aspects d'une société qu'il tente de fuir par la pensée. Cependant, pour reprendre une

---

<sup>131</sup> *Ibid*



expression courante, on peut dire que *1984 finit mal*: défaite du personnage, défaite de l'individu face à la société, voire même défaite de l'esprit, annihilation du concept même d'humanité. Orwell semble dire que dans une utopie, tout espoir est vain. Comme si celui qui s'évade de prison finit toujours par se faire coincer par la police et y retourne. C'est la fatalité. *1984* s'achève donc sur l'idée que la forteresse est plus robuste que l'humanité.

Quant à *Prison Break*, on ne saurait dire si la liberté est finalement acquise par le sujet; la deuxième saison se chargera de répondre aux questions. Chose certaine, elle n'est atteinte que si le sujet a la possibilité d'agir selon sa propre volonté<sup>132</sup>, ce qui ne sera jamais le cas dans une évasion et c'est bien là le drame des évadés : évasion ne sera jamais synonyme de liberté. L'état de *fugitif* prendra le relais. La deuxième saison s'ouvre d'ailleurs sur l'agent du FBI, Alexandre Mahone, un adversaire de taille, qui se sert du tatouage de Michael Scofield pour prévoir tous ses mouvements. Tous les points de repère pour *disparaître* s'y trouvent. Alexandre Mahone en comprendra le stratège :

MAHONE : *Sa mère est morte, on ne sait pas où est son père. Il n'a rien au monde à part son frère. Alors, il planifie et il complot pendant des mois jusqu'à ce que tout soit parfait. Chaque petit détail. Et ensuite, il détruit toutes les preuves. (...)*

AGENT : *Schweitzer est le fabricant de la toilette enlevée par Scofield pour sortir de la cellule. Fixée par une vis Allen.*

MAHONE : *Tout y est, n'est-ce pas ? C'est incroyable.*

AGENT : *Je ne comprends pas votre confiance. Ils n'ont pas exactement dit où ils allaient.*

MAHONE : *En fait, c'est en plein ce qu'ils ont fait. Scofield a tout d'écrit sur le corps. Comment sortir de prison, comment disparaître après. Tout est là. Je vous promets que ce n'est qu'une question de temps avant qu'on sache tout ce que Scofield a dans la tête. Où il veut aller, comment il compte s'y rendre. Alors quand le temps de s'y rendre sera venu, on sera là pour l'attendre<sup>133</sup>.*

---

<sup>132</sup> <http://www.maphilo.net/liberte-cours.html>

<sup>133</sup> Premier épisode, deuxième saison

Dans le même esprit anticipatif que Michael Scofield durant la phase de performance, Mahone refuse de « *suivre la trace d'un fugitif, c'est-à-dire de toujours demeurer en arrière de lui*<sup>134</sup> », et préfère prévoir ses faits et gestes. C'est probablement ce qui donne à la deuxième saison son attrait. La cavale, c'est cet espace fuyant, ce moment où les prisonniers errent sans savoir vraiment l'heure qu'il est, sans vêtements de ville, avec une connaissance souvent approximative de la topographie. Si par l'évasion ils prenaient le contrôle de l'espace en mystifiant le système de contrôle de la prison, la cavale va, à l'inverse, les jeter dans l'inconnu, les grands espaces, la fuite sans but. L'évasion reposait sur un rapport antagoniste entre l'homme et la machine carcérale alors que la cavale est plutôt une confrontation de l'homme avec lui-même.

**Le schéma suivant résume l'ensemble de la séquence narrative<sup>135</sup>:**

Situation initiale		Transgression		Situation finale	
Phase de manipulation		Phase de compétence		Phase de sanction	
Conscience		Signe		Socialité	
Sphère privée			Sphère publique		
sujet (virtuel)		sujet (actuel)		sujet (reconnu)	
Planification de l'évasion			Évasion		

<sup>134</sup> *Ibid*

<sup>135</sup> D. GEEST. *La sémiotique narrative de A.J. Greimas*. Paris, Revue Image et Narrative, 2003, p. 82

Il ne faut pas commettre l'erreur de penser que tout récit comporte chacune de ces phases et qu'elles se produisent toujours dans cet ordre. Il est parfaitement possible qu'au niveau de la manifestation une ou plusieurs des phases demeurent absentes. Dans ce cas, c'est à la lecture théorique de les reconstruire. De la même façon, il est possible qu'en fonction de certaines caractéristiques du récit ou de certaines conventions génériques, l'une ou l'autre des quatre phases soit fortement accentuée<sup>136</sup>. Quant au récit d'évasion, inutile de préciser qu'il favorise la phase de performance, l'épreuve du signe, la transgression, et que ce trait peut sans doute qualifier le genre.

De plus, on peut dire que sans Michael Scofield, *Prison Break* ne serait pas un récit. Lincoln aurait très bien pu agoniser jusqu'à sa mort, sans qu'une intrigue réelle n'émerge. Dans ce cas, *Prison break* aurait été le portrait d'un homme vivant ces dernières heures, à l'image de la télésérie *Oz*, dont il était question en début d'analyse. *Oz* ne revendique aucune histoire et décrit plutôt les conditions de vie des détenus, par l'intermédiaire d'un narrateur, à la manière du documentaire. En revanche, *Prison Break* conjugue la dimension cognitive et pragmatique de façon simultanée; la phase d'acquisition de compétences et la phase de performance des antagonistes en sont les porte-étendards. L'individu offense l'espace de par son éveil et, se débattant durant sa courte vie en plein cauchemar, le pétillant, incontrôlable et inventif protagoniste, résistant impénitent contre l'incarcération, se révèle : « *un personnage dangereusement transgressif, accaparé sans cesse par les efforts d'évasion scandaleusement*

---

<sup>136</sup>A. J. GREIMAS. *Sémantique structurale*. Paris, Éditions Larousse, 1966, p. 213

*couronnés de succès qui manifestent un refus des contraintes et des aliénations*<sup>137</sup> ». Il y arrive parce qu'il se nourrit de transgressions, renverse, contredit, abolit ou présente, de quelque manière que ce soit, une alternative aux codes culturels imposés, aux normes et aux valeurs morales, sociales ou politiques. Le héros transgressif devient par conséquent responsable de l'histoire, car sans lui, l'utopie carcérale resterait intacte et le *sujet*, inexistant. Dans une certaine mesure, ces récits subvertissent les principes de moralité du moment, l'hégémonie, et toujours, ils remettent en question les fondements du fatalisme. Et bien qu'en prison, c'est le règne de la soumission et de l'impuissance, dès l'instant où un citoyen se ranime, joue la carte de l'initiative, défie, brave les excès architecturaux, le récit d'évasion devient anti-utopique, voire protestataire.

---

<sup>137</sup>J. BERCHTOLD. *Énergie des récits d'évasion au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'abbé de Bucquoy, le baron de Trenck, l'ingénieur Latude*, dans *Écriture et prison au début de l'Âge moderne*, sous la direction de Jean-Pierre Cavaillé, numéro thématique des Cahiers du Centre de Recherches historiques (EHESS/CNRS), avril 2007, p. 183-203

## **CHAPITRE IV**

### **Aboutissement philosophique et panoptique renversé**

*L'homme raisonnable s'adapte au monde ; l'homme déraisonnable s'obstine à essayer d'adapter le monde à lui-même. Tout progrès dépend donc de l'homme déraisonnable.*

George Bernard Shaw  
*Maximes pour révolutionnaires*

Dès le départ, ce mémoire s'est attelé à comprendre le fonctionnement narratif du récit d'évasion et y est, somme toute, parvenu. Le système narratif d'une évasion s'érige sur un espace qui renvoie à une dialectique d'obéissance et de résistance, dont le programme se traduit par le renversement de ce même espace. La survie de l'altérité dans un espace *Même* est responsable de cet état de chose. À présent, il faut en comprendre le motif. Comme le reconnaît Genette dans son *Nouveau discours*, la narration est première, toutes les formes narratives en dépendent. Il est donc entendu que tout ce qu'il y a comme formes narratives dans le récit relève de l'instance narratrice, auctorielle, personnelle. L'inscription de l'espace dans le récit, qui constitue l'une des stratégies narratives fondamentales, au même titre que le temps, est donc elle aussi prise en charge par le narrateur. Si toute production est fondamentalement idéologique, l'espace narratif servirait-il de couperet? Fort possible. La façon dont le romancier situe ses personnages dans l'espace n'est pas fortuite, bien au contraire. Elle a donc nécessairement une fonction doctrinale et nous permet de distinguer les *Mêmes* des *Autres*, les prisonniers des fuyards, le panoptique de la subversion, l'utopie de l'anti-utopie; ce qui rapproche ces entités ressemble finalement à un espace latent, transitoire, à un espace de bataille d'où émerge le récit d'évasion. Les combats politiques et idéologiques sont ainsi menés dans ces espaces stratégiques, mitoyens, et en font une composante essentielle de la machine narrative<sup>138</sup>.

Dans *Prison break*, la prison est ce lieu intermédiaire, cet espace en mouvement où circulent tension, pouvoir, répression, hiérarchie et cruauté, cet espace punitif qui traduit

---

<sup>138</sup> H. MITTERAND. *Le Discours du roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 212

assurément une facette ambiguë de la condition humaine: «*homo homini lupus*». On y décrit ce qui doit être rejeté, ce qui fonde cet univers kafkaïen, dantesque, et on pointe du doigt la posture dérisoire d'un individu, comme Lincoln, que le monde a englouti afin de s'en protéger. Ces contradictions, ces guerres de discours, poussées à leur paroxysme, sont devenues le principal objet des récits anti-utopiques. Dans une communication intitulée *La subversion du discours utopique*, Roger Bozzetto retient que l'aspect idéal et clos de l'ailleurs utopique, inhérent à la *perfection* fonctionnelle, et l'abolition de l'histoire avec l'idée d'un présent perpétuel où le bonheur et la satisfaction des besoins apparaissent comme des constantes, finissent par susciter une suspicion qui s'incarne dans ce que le XX<sup>e</sup> appellera la *dystopie*<sup>139</sup>. Cette innovation formelle deviendra caractéristique de ce qu'il est convenu d'appeler la contre-utopie, c'est-à-dire, l'utopie non idéale: l'ailleurs y est sombre, à tout le moins non souhaitable. Un récit d'évasion serait par conséquent une critique du système pénal qui, comme l'exprime Georges Jean, dénonce le mécanisme cruel et paradoxal de l'utopie qui aboutit «à l'inverse de ce à quoi elle prétend<sup>140</sup> ». L'espace dystopique d'un récit d'évasion peut donc être interprété comme une utopie du «*désenchantement*»<sup>141</sup> qui prospère sur les «*ruines des utopies*». Un espace utopique «*traditionnel*» poussé à l'extrême, jusqu'au bout de sa logique. Une véritable contamination par l'espace absurde, infernal, terrifiant, ou incroyablement calme et statique (ce qui est également une monstruosité humainement insupportable) détruit l'humanité, l'esprit et rend l'œuvre pédagogique: voilà ce qu'il ne faut pas faire, voilà ce que l'on doit à tout prix

---

<sup>139</sup> R. BOZETTO. *La subversion du discours utopique*. - in *Discours et utopie : stratégies*. Nancy, Actes du Colloque du Centre de Recherches sur le Discours et le Texte, Presses Universitaires de Nancy, 1987, p. 6

<sup>140</sup> G. JEAN, *Voyages en utopie*. Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 34

<sup>141</sup> K. AYED. *Sur les ruines de l'utopie. L'anticipation dystopique et le désenchantement moderne chez HUXLEY (Le Meilleur des mondes), BARJAVEL (Ravage) et ORWELL (1984)* Sousse (Tunisie), Université du Centre, DEA, 170p, 2004, p. 65

éviter. De cette façon, du récit d'évasion émane une critique idéologique par l'entremise d'un hors-la-loi. Et tout compte fait, si ces œuvres héroïsent le supposé malfaiteur, c'est pour mieux sous-entendre que l'utopie n'est pas une chance pour l'humanité, comme le croient les architectes par exemple, mais un risque de dégénérescence terriblement inhumaine qu'il faut empêcher à tout prix. Michel Foucault l'atteste : «*le panoptique est le modèle abstrait d'une société disciplinaire*» et le terme *tyrannique* vient de soi ; l'espace carcéral n'est plus que «*le chemin de la servitude*» comme l'affirme Hayek<sup>142</sup>. En d'autres termes, les ouvrages sont peut-être désespérés ou lucides, mais si ces prisons sont combattues, l'intention engagée de l'auteur n'en est que plus claire. Par le truchement d'un espace a-narratif muré qu'une histoire saura renverser, l'auteur dénonce, d'une certaine manière, le totalitarisme, l'État omniprésent, l'infantilisation généralisée, le bonheur orthodoxe, l'asservissement des individus et l'absence de liberté, car ces derniers sont l'antithèse absolue d'une société libertaire ou même d'un récit<sup>143</sup>.

De ce fait, il semble juste de croire que tout discours utopique ou carcéral est potentiellement réversible. Dans un récit d'évasion comme dans un récit anti-utopique, la réversibilité fait effectivement le récit, la transgression structure le récit d'évasion et ce dernier incarne le couronnement du *Différent*. Dès lors, la lecture des utopies littéraires implique un affrontement dialectique entre *Même* et *Différent*, engendrant des impulsions contradictoires: sécurité et uniformité ou désir d'évasion et tentation de changement de l'ordre social. Le renversement des valeurs peut consister à rétablir la primauté de l'esprit sur le corps ou de la

---

<sup>142</sup>F. A. HAYEK. *The road of Serfdom*, Chicago, university of Chicago Press, 1944, p. 312

<sup>143</sup>M. HUGUES. *L'utopie* [...] p. 56



culture sur la nature, de l'individualité sur la collectivité<sup>144</sup>. Et dans la plupart de ces ouvrages, l'espoir repose sur le rebelle, l'opposant, le dissident, le fugitif, le réfractaire, les prolétaires d'Orwell, les sauvages d'Huxley, les résistants de Ruffin. Michael Scofield s'inscrit dans cette lignée et reste dans le refus pur et dur : c'est le triomphe de l'individualisme. Il est une sorte de bombe ambulante qui remet en cause le système. Plongé au cœur d'un cauchemar surréaliste, il essaie de déjouer les règles tout en les respectant pour mieux les pervertir. Il est celui qu'on surveille à l'aide d'une architecture panoptique, mais qui contrevient à tous les interrogatoires et qui défie tous les pièges.

Le contre-utopiste est donc «*un libertaire libertin individualiste*<sup>145</sup>» qui s'oppose au monde où le bonheur collectif est en fait destructeur de liberté et de vérité. C'est un insoumis, un indocile vis-à-vis de toutes les autorités, de toutes les pensées officielles. Cette image légendaire est magnifiée par l'éloge du désobéissant, du vagabond libertaire, du paria qui s'assume. Dans ces conditions, quel message l'œuvre veut-elle émettre ? Si le libertaire veut toujours être maître de ses choix, de sa vie, de sa manière d'être et d'agir, il est au sens propre un *hérétique*; un individu qui *pense par lui-même, qui a une opinion propre, particulière, subversive*<sup>146</sup>. Ce personnage qui n'accepte pas la sanction prononcée, qui ne se résigne face à l'adversité offerte par les murailles et les fers, est subversif. Pour Trousson, l'utopie «*moderne*», ou l'anti-utopie, redonne au héros une consistance qu'il n'avait plus ou pas dans l'utopie classique. Avec le héros revient également le sens de l'intrigue, le goût des choix, des pensées

---

<sup>144</sup> *Ibid*

<sup>145</sup> G. LAROUGE, *Utopie et civilisations*, Paris Éditions Flammarion, Bibliothèque des idées, 1991, 251p.

<sup>146</sup> <http://fr.wiktionary.org/wiki/h%C3%A9r%C3%A9sie>

et des libertés individuelles. «*La vision devient strictement individualiste, excentrique, donc contestataire*<sup>147</sup>» et la phase cruciale de la performance est envisageable. De but en blanc, le récit anti-utopique provoque le romanesque, avec des péripéties et un dynamisme imperceptible dans le genre littéraire utopique, ni dans la littérature carcérale proprement dite. Bref, l'individu qui triomphe de l'asservissement rend le point de vue du narrateur positif, comme celui de l'instance narratrice de *Prison Break*. En revanche, le discours peut être franchement pessimiste, faussement rassurant, comme c'est le cas du roman *1984*, où la situation finale est calquée à la situation initiale et toute humanité a été éradiquée.

En somme, ces récits offrent une lecture particulièrement corrosive d'une société dite *parfaite*, qui cherche dans cette philosophie utopique une solution aux problèmes que pose la figure du déviant. Cependant, loin d'inciter le lecteur à la complaisance, ils invitent à réfléchir sur les utopies fondatrices de la culture occidentale, des systèmes économiques, sur le régime d'exercice du pouvoir en vigueur de nos jours, sur la relation entre contrôle et individu. De ce fait, il n'est pas surprenant qu'un régime comme celui de la Chine par exemple ait banni, purement et simplement, la diffusion de la série<sup>148</sup>. En fait, dans cette littérature, une série d'indices sont introduits par l'auteur pour suggérer au lecteur de faire une lecture inverse de ce qui lui est présenté. En d'autres termes, si la prison est une solution controversée aux maux d'une société, pour avoir récit, les criminels devront s'échapper et cette ambition donne au discours une certaine subversion. À une certaine époque, ce procédé était utile surtout pour déjouer la censure : lors d'une lecture de surface, le texte pouvait prétendre accueillir les

---

<sup>147</sup> R. TROUSSON *Voyage au pays de nulle part*, [...] p. 230

<sup>148</sup> <http://www.buddytv.com/articles/prison-break/prison-break-popular-in-china-5544.aspx>

valeurs officielles comme le déterminisme ou la conformité. Or, le jeu entre le sens littéral et le sens allégorique permet ici le passage frauduleux, en contrebande, de messages non autorisés par le système au pouvoir ou par les tendances culturelles dominantes<sup>149</sup>, d'où leur subversion. Une étude de la censure à laquelle ce type de récit précisément est confronté serait certainement souhaitable, car plus largement, ces récits se posent comme un plaidoyer qui atteste que les tourments, semble-t-il, sont souvent préférables aux issues.

---

<sup>149</sup> [www.bibliolettres.com/Historique\\_de\\_la\\_censure\\_en\\_France/1\\_244/](http://www.bibliolettres.com/Historique_de_la_censure_en_France/1_244/)

## Conclusion

*Si on commence avec des certitudes, on finit avec des doutes.  
Si on commence avec des doutes, on finit avec des certitudes.*

Francis Bacon

Une réflexion sur l'espace carcéral offre une grande densité d'approches contrairement à l'espace même dans lequel elles puisent leur inspiration. Ce mémoire aurait certainement pu détourner la lentille de son objectif et aborder notre condition de prisonniers de l'espace filmique en soit. En dépit du désir de s'évader à l'intérieur d'une fiction pour se soustraire de nos vies trop réelles et programmées, chaque fois, le spectateur, franchissant les murs de l'écran cathodique, fait un choix : celui de se laisser enfermer, encore et toujours dans une fiction conduite par un narrateur, grand manitou, qui nous renvoie face aux récurrences narratives et esthétiques ponctuant le récit et qui présente les fins ouvertes et nihilistes du cinéaste. Somme toute, le spectateur n'est-il pas un aliéné malgré lui et néanmoins consentant, enfermé dans un dispositif semblable à celui imaginé dans l'allégorie de la Caverne de Platon ? Probable.

Or, si nous prenons en compte l'hypothèse de Jean-Pierre Esquenazi selon laquelle « *les récits que nous aimons témoignent de nos engagements et expriment la façon dont nous pouvons appréhender les structures sociales<sup>150</sup>* », je reconnais volontiers admirer ceux qui ne se complaisent pas dans le carcan social. L'histoire nous l'a d'ailleurs prouvé : être différent, c'est refuser l'idée que le monde soit figé. Une publicité contemporaine faisait l'éloge des fous, des marginaux, des rebelles, des anticonformistes, des dissidents.

*Vous pouvez les admirer, ou les désapprouver, les glorifier, ou les dénigrer mais vous ne pouvez pas les ignorer, car ils changent les choses. Ils inventent, ils imaginent, ils explorent. Ils créent, ils inspirent. Ils font avancer l'humanité<sup>151</sup>.*

---

<sup>150</sup> J.P. ESQUENAZI. *Le crime en séries : essai de sociologie du mal américain*. Paris, Cinémas : revue d'études cinématographiques, vol. 16, n° 2-3, 2006, p. 240.

<sup>151</sup> Macintosh, 1999.

Quelques années plus tôt, en 1960, la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco soulignait la difficulté d'être anticonformiste. L'intégrité, le refus de « penser comme les autres », ou d'être comme eux, est source de douleur. Ainsi, Bérenger, double de l'auteur et « antihéros » de la pièce, refusait le conformisme qui gagnait rapidement ses semblables. Il percevait les dangers de la « Rhinocérisme », allégorie des idéologies totalitaires qui contaminent langage, pensée et comportement. Bérenger se sent *différent*, comme *L'Étranger* d'Albert Camus. Au sommaire de l'œuvre, Camus confirme : « *Le personnage principal, un homme qui ne suit pas les règles conventionnelles de la vie en société. De cette attitude marginale découle, de fait, une exclusion totale de la société qui se sent déstabilisée par un être qui perce son équilibre* ». Ces sociétés écartent la différence et ne manifestent que haine et méfiance à l'égard de ces dissidents qui refusent l'hégémonie et de ce « *mouvement qui déplace les lignes*.<sup>152</sup> ». Ces espaces de claustration, comme la prison, encouragent le manque d'envergure et écrasent l'individu afin de répondre à un idéal de paix. Calqués sur un même moule, les citoyens des utopies, de même que les prisonniers, se confondent les uns aux autres et perçoivent comme inutile ou impossible d'échapper à une surveillance omniprésente qui draine l'esprit humain par l'entremise d'une architecture étouffante. Dans ce contexte, l'entrée en phase de *performance* est vaine. Aucune séquence de *manipulation* ne rapproche le sujet d'un objet quelconque, aucune *compétence* ne s'acquiert. L'évolution de ces masses informes se veut inexistante car, aussi estropiées qu'elles soient, rien ne peut soulever leur sclérose ou bousculer leurs croyances.

---

<sup>152</sup>M. HUGUES *L'utopie*, [...] p. 75

Si par *miracle*, un individu garde inexorablement une volonté d'être *Différent*, qu'il sort de son aphasie et veut échapper à l'espace anxiogène, il devra être en mesure de se le représenter en tant que tel afin d'en comprendre les failles : se glisser parfaitement dans son mouvement, être un mécanisme lui-même. Se l'approprier, le tordre, le modifier selon son optique pour être habile d'inverser le monument. C'est à cet instant précis que le récit d'une évasion s'instaure. Certes, le modèle de structuration du récit d'évasion rassemble tous les éléments de la conception du récit d'aventures en général, néanmoins, ici prédominent la performance, l'action, l'initiative, l'imbrication inflexible des éléments dans une intention de rendre narratif un espace qui refuse d'en prendre le risque. Plus qu'une simple technique mécanique, le récit d'évasion rend compte de la vision du monde du narrateur qui est pour le moins unique. La mise en récit de ce type de tension dialectique entre *l'identique* de l'architecture et *l'unique* de l'esprit met donc en scène la part de liberté que s'octroie l'individu à l'intérieur d'une société enfermante. Ainsi, faire le récit revient à contredire la société de contrôle et promeut l'indéterminisme et la liberté individuelle. L'individu doit sortir de son espace ankylosé pour altérer la philosophie utopique, et son architecture totalitaire. Peu importe qu'elle soit sociale ou bétonnée, car « *L'architecture rend visible, réalise, l'utopie, elle lui donne une existence, une façon de réalité.* <sup>153</sup> » ; l'une est un projet de société, l'autre, un projet de bâtiment.

---

<sup>153</sup>M. RIOT-SARCET, T. BOUCHET et A. PICON. *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Éditions Larousse, 2008, p. 10.

En ce qui nous concerne, le récit étudié a le mérite d'avoir mis en scène une prison à l'image d'un terrain de jeu où tout est susceptible de faire échouer l'histoire. Michael Scofield est celui qui en possède la structure et qui l'organise ou la réorganise, le savant, le génie mathématicien face aux variables. La coercition des événements lui est imputable, mais la sémantique de leur engrenage est pareille à l'organisation syntaxique d'une phrase, à partir de laquelle un sens surgit de l'association des mots. Dans ce type de récit, chaque élément de l'histoire dépend de celui qui le précède et le tout propose une signification singulière. L'écriture est donc sur le corps, la peau, de Michael Scofield, en lui, dans l'espace même. Le sujet est le texte, il est son propre plan, presque une machine deleuzienne. Étant la carte, le plan, la fiction à venir, il est l'auteur, le metteur en scène qui doit toujours penser à la scène suivante et à la succession idéale de tous les éléments. Il est auteur et acteur de son œuvre, celui qui doit trouver des solutions tout en possédant la narration. Ainsi, Michael Scofield est l'objet et le sujet, le cinéma et le documentaire, le passé, le présent et l'avenir. C'est lui qui rend possible le récit à l'intérieur même d'un espace qui fait l'impossible pour éviter les histoires. Par conséquent, les récits d'évasion font l'éloge d'une liberté durement gagnée, et le cauchemar d'une dictature rigoureusement implantée. Or, dans ce mémoire, toutes les considérations reposent sur l'innocence du prisonnier, la quête de la liberté est considérée comme la justification de la transgression que l'on retrouve dans les récits d'évasion, en particulier dans *Prison Break* où le coupable est en fait innocent, mais la culpabilité existe et son traitement controversé n'était pas le projet de la présente étude. Il s'agissait plutôt de faire l'éloge des folles histoires, des aventures rocambolesques rendues possibles grâce à la subversion des dogmes et à l'éclatement des carcans. Sans eux, l'imaginaire serait déchu et l'Homme, vide.



## **Bibliographie**

## Sources

### Le récit

- ADAM Jean-Michel. *Le récit*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, 127 p.
- BALZAC de, Honoré. *Théorie de la démarche*, Paris, Éditions Albin Michel, 1990, 160 p.
- BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Communication n° 8, Éditions du Seuil, 1966, 182 p.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman*, Paris, Éditions P. U F, 1972, 232p.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 758 p.
- BREMOND, Claude. *La logique des possibles narratifs*, Paris, Communications n° 8, Éditions du Seuil, 1966.
- BADASU, K.M COSMAS. *Le Même et l'Autre. Espace et rapports de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, Paris, Éditions Peter Lang, 1998, 202 p.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 298 p.
- ESCARPIT, Robert. *Lettre ouverte au diable*, Paris, Éditions Albin Michel, 1972, 176 p.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Sémiotique du récit* (3e édition, revue et augmentée), Bruxelles, Éditions De Boeck-Université, 2000, 324 p.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1984, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.
- GARDIES. André. *L'espace au cinéma*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.
- GEEST, Dirk de. *La sémiotique narrative de A.J. Greimas*. *Revue Image et Narrative*, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1983, 118 p.

- GIDE, André. *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Éditions Gallimard, L'Imaginaire, 1995, 301 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *A propos du jeu*, Paris, Éditions des Actes sémiotiques (Documents), 1980.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 318 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*, Paris, Éditions Larousse, 1966, 213 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *De l'imperfection*, Paris, Éditions Périgueux, 1987, 299 p.
- HUGO, Victor. *Les Misérables*, Volume I, Paris, Éditions Gallimard, 1951, 386 p.
- JACOBS, Jürgen. *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München, 1972, 315 p.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 486 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 531 p.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 502 p.
- PERNON, Gérard. *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions Jean-paul Gisserot, 2001, 125 p.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.
- SARFATI, Georges-Elia. *Pragmatique de l'écriture et pratique de la résistance*, Ruth Reichelberg et Judith Kauffmann (dir.), *Littérature et résistance*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2000.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*, Paris, Éditions PUF, coll. Écritures, 1982, 262p.
- TODOROV, Tristan. *Grammaire du Décaméron*, Paris, Éditions du Mouton, The Hague, 1969. 100p.

## Philosophie et pensée utopique

- AYED, Kwathar. *Sur les ruines de l'utopie. L'anticipation dystopique et le désenchantement moderne chez HUXLEY (Le Meilleur des mondes), BARJAVEL (Ravage) et ORWELL (1984)*, Sousse, Université du Centre, Éditions DEA, 2004, 170 p.
- BAKHTINE, Mikhael. *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1987, 488 p.
- BOZETTO, Roger. *La subversion du discours utopique*. - in *Discours et utopie : stratégies*. Nancy, Actes du Colloque du Centre de Recherches sur le Discours et le Texte, Presses Universitaires de Nancy, 1987.
- BUREAU, Luc. *Entre l'éden et l'utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984, 235 p.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Éditions PUF, 1985, 254 p.
- GOBLOT, Jean-Jacques. *L'utopie en débat, -in-L'utopie en questions*, Paris, Éditions des Presses Universitaires de Vincennes, *La Pensée* n°361, 2001.
- GOETHE, W. *Von Maximen und Reflexionen*, n°776, Werke Hamburger Ausgabe rpt, Munich, Beck, 1988, vol. 12, p. 474
- HAYEK, Friedrich Von. *The road of Serfdom*, Chicago, University of Chicago Press, 1944, 267 p.
- HUGUES, Micheline. *L'utopie*, Paris, Éditions Nathan Littérature 128, Nathan université, 1999, 162 p.
- JEAN, Georges. *Voyages en utopie*. Paris, Éditions Gallimard, 1994, 372 p.
- LAROUGE, Gilles. *Utopie et civilisations*, Paris Éditions Flammarion, Bibliothèque des idées, 1991, 251 p.
- MONOD, Jacques. *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 244 p.
- MORE, Thomas, *L'utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Éditions Seghers, 1971, 460 p.
- OZOUF, Mona. *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 300 p.
- PAVIS, Patrick. *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, 201 p.

- PLATON, *La République*, Livre II, Garnier Flammarion, 1966, 510 p.
- RIOT-SARCET, Michèle, BOUCHET, Thomas et PICON, Antoine. *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Éditions Larousse, 2008, 300 p.
- ROIG, Arturo Andrés. *La utopía del Ecuador*. Banco Central de Ecuador-Corporación Editora Nacional, 1987, 472 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Bibliothèque de philosophie, 612 p.
- TROUSSON, Raymond. *Utopie et roman utopique, -in-D'utopie et d'utopistes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, 233 p.
- TROUSSON, Raymond. *Le destin de la famille en Utopie, -in-D'utopie et d'utopistes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, 232 p.
- TROUSSON, Raymond. *Voyage au pays de nulle part*, Paris, Éditions de l'Université, Bruxelles, 1975, 318 p.
- WINOCK, Michel. *Le grand rêve des utopistes. Le bonheur pour tous !, -in-L'Histoire*, n°237, Lyon, 1999, 237 p.

### **L'architecture totalitaire et système pénal**

- ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, États-Unis, Éditions Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1961, 369 p.
- ARENDT, Hannah. *Le Système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 313 p.
- ARTIÈRES Philippe et LASCOUMES, Pierre. *Gouverner, Enfermer. La prison, un modèle indépassable ?* in *L'architecture des prisons modèles françaises*, par Christian Demonchy, Paris, Éditions Presses de Sciences Politiques, 2004, 368 p.
- BAADER, Marc et SHEA, Evelyne. *Le travail pénitentiaire, un outil efficace de lutte contre la récidive ?*, dans *Champ pénal*, vol. IV, 2007.
- BENTHAM, Jeremy. *Le panoptique*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2002, 56 p.
- BENTHAM, Jeremy, *Lettres sur la défense de l'usure*, Paris, Éditions Guillaumin, 1848, 424 p.

- BERCHTOLD, Jacques. *Les prisons du roman, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de 'Guzmán de Alfarache' à 'Jacques le fataliste'*, Genève, Éditions Droz, 2002, 373 p.
- BERCHTOLD, Jacques. *Énergie des récits d'évasion au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'abbé de Bucquoy, le baron de Trenck, l'ingénieur Latude*, dans *Écriture et prison au début de l'Âge moderne*, sous la direction de Jean-Pierre Cavaillé, numéro thématique des Cahiers du Centre de Recherches historiques (EHESS/CNRS), avril 2007.
- BIGO, Didier et PIAZZA, Pierre. *Fichage et listing. Quelles incidences pour les individus?* Paris, Éditions Cultures & Conflits, 2009, 189 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Bibliothèque des Histoires, Éditions Gallimard, 1975, 360 p.
- LABORIT, Henri. *Éloge de la fuite*, Paris, Editions Robert Laffont, 2003, 233 p.
- MASSU, Claude. *Chicago: de la modernité en architecture : 1950-1985*, Paris, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 1997, 325 p.
- NEIL, Davie. *Des corps dociles ? Le Panoptique de Jeremy Bentham en théorie et en pratique*. -In: *L'Un sans l'autre : racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*. Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2005.
- NORMANDEAU, André et VAUCLAIR, Martin. *Sociologie du milieu carcéral*, Montréal, École de criminologie, Université de Montréal, cahier no 23, 1986, 87 p.
- PARENT, Claude. *Claude Parent, Architecte*, Paris, Éditions Laffont, 1975, 401 p.
- PETIT, Jacques-Guy. *Ces peines obscures. La prison pénale en France 1780-1875*, Paris, Éditions Fayard, 1990.
- RENIER, Alain. *L'espace architectural et ses configurations de lieux*, Paris, Bulletin AFS, 2003, p. 45-49.
- ROUX, Michel. *Géographie et complexité*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1999, 386 p.
- SCHMID, Marion. *La mascarade des coupables : le jeu des masques dans Le Panoptique de Bentham*, Laval, Revue théologique et philosophique, Volume 60, numéro 3, 2004.

## Série télévisée et récit filmique

- ADORNO, Théodor W. et HORKHEIMER, Max. *La production industrielle de biens culturels*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 375 p.
- BARBIER, Marie. *Médias Télé - Prison Break*. Revue L'Humanité, 31 août 2006.
- BARTHES, Séverine. *Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France*, Paris, In- Rencontres Universitaires des Séries Télévisées, 2009.
- BENASI, Stéphane. *Série et feuilletons T.V : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du Céfal, 2000, 192 p.
- CARDINALI, François. *TV Hebdo n°1054*, semaine du 17 au 23 juin 2007.
- CARRAZE, Alain. *Le Prisonnier : chef d'œuvre télévisonnaire*, Paris, Éditions Huitième Art, 1990.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Friends, une communauté télévisuelle*, in *Les cultes médiatiques*, Rennes, Éditions PUR, 2000, 312 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre. *L'inventivité à la chaîne*, in *Médiations et information*, n°16, «Télévision, la part de l'art», Paris, L'harmattan, 2003.
- ESQUENAZI Jean-Pierre. *Peuples sériels* (à paraître in PESSIN A. (ed.). *Les peuples de l'art*. Paris : L'Harmattan, 185 p.
- FRAU-MEIGS, Diva. *De la télévision aux sous-cultures de l'écran: la représentation dans tous ses états, aux E.U.* Paris, Université Sorbonne, 650 p.
- GONZALEZ, Sandra. *Get Caught Up On Prison Break*. Entertainment Weekly.
- Magazine TéléPoche n° 2142 - semaine du 3 au 9 mars 2007.
- STANLEY, Alessandra. *Jailhouse Heroes Are Hard to Find*. The New York Times, 29 août 2005.
- PERNON, Gérard. *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2001, 125 p.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Joliet\\_Prison](http://en.wikipedia.org/wiki/Joliet_Prison)
- [http://www.dvdcritiques.com/critiques/dvd\\_visu.aspx?dvd=4472](http://www.dvdcritiques.com/critiques/dvd_visu.aspx?dvd=4472)
- <http://www.humanite.presse.fr/journal/2006-08-31/2006-08-31-835806>
- <http://www.prisonbreak-fans.fr/forum/archive/index.php?t-104.html>

- <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html>
- <http://www.buddytv.com/articles/prison-break/prison-break-popular-in-china->
- [http://prisonbreak.wikia.com/wiki/Michael\\_Scofield\\_\(The\\_Conspiracy\)](http://prisonbreak.wikia.com/wiki/Michael_Scofield_(The_Conspiracy))
- <http://www.citecinema.com/Histoire-Du-Cin%C3%A9ma/Genres-cinematographiques/Le-Film-D'Aventure/Composantes-Essentielles-Du-Genre-Dilm-D'Aventure-Cinema.htm>

### **Références terminologiques**

- <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1531>
- <http://www.babylon.com/definition/river/French>
- <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=6765>
- <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Boullant.html>
- <http://www.maphilo.net/liberte-cours.html>
- GAFFIOT, Félix *Dictionnaire illustré latin-français*, 1934.
- [http://www.lerobert.com/index.php?searchword=transgression&option=com\\_lr\\_search&Itemid=2](http://www.lerobert.com/index.php?searchword=transgression&option=com_lr_search&Itemid=2)



## **ANNEXES**

ANNEXE 1 : Les 31 fonctions de Propp

ANNEXE 2 : Fiche technique des personnages du récit

ANNEXE 3 : Mise en contexte de la conspiration politique

ANNEXE 4 : Liste des épisodes de la première saison

## ANNEXE 1

- **Liste des 31 fonctions**

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965

À partir de l'analyse d'un corpus d'une centaine de contes merveilleux de la tradition russe, recueillis par Afanassier, Vladimir Propp fait apparaître des « variables » et des « constantes ». Il établit une liste de 31 fonctions qui représente la base morphologique des contes merveilleux en général. Ces fonctions peuvent ne pas être toutes présentes dans un conte, mais s'enchaînent dans un ordre identique.

### Séquence préparatoire

1. Absence
2. Interdiction
3. Transgression
4. Interrogation
5. Demande de renseignement
6. Duperie
7. Complicité

### Première séquence


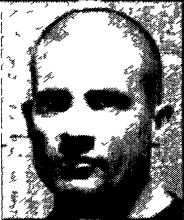





8. Manque ou méfait
9. Médiation
10. Commencement de l'action contraire
11. Départ du héros
12. Première fonction du donateur
13. Réaction du héros
14. Transmission
15. Déplacement, transfert du héros
16. Combat du héros contre l'antagoniste
17. Marque
18. Victoire sur l'antagoniste

### Deuxième séquence

19. Réparation du méfait
20. Retour du héros
21. Poursuite
22. Secours
23. Arrivée incognito du héros
24. Imposture
25. Tâche difficile
26. Accomplissement de la tâche
27. Reconnaissance du héros

28. Découverte du faux héros
29. Transfiguration
30. Châtiment
31. Mariage ou accession au trône

## ANNEXE 2 : FICHE TECHNIQUE DES PERSONNAGES DU RÉCIT

 <p style="text-align: center;"><b>Michael Scofield</b></p> <p><b>SSURNOM</b> : Fish - Gueule d'ange  <b>MATRICULE</b> : 94941  <b>LOCALISATION</b> : Quartier Général, Aile A, Cellule 40  <b>CRIME</b> : Braquage à mains armées  <b>SENTENCE</b> : 5 ans</p> <p><b>SITUATION FAMILIALE</b> : Marié, pas d'enfant  Michael SCOFIELD est un jeune homme sans histoire Malgré la perte très tôt de ses parents, il a su évoluer de façon positive Son grand frère est le seul membre de sa famille qui lui reste Michael est ingénieur</p>	 <p style="text-align: center;"><b>Lincoln Burrows</b></p> <p><b>SURNOM</b> : L'évier , le déluge  <b>MATRICULE</b> : 19138  <b>LOCALISATION</b> : Couloir de la mort, Cellule 18  <b>CRIME</b> : Meurtre au 1er degré avec charges aggravantes  <b>SENTENCE</b> : Peine capitale / Mort par électrocution</p> <p><b>SITUATION FAMILIALE</b> : Divorcé, 1 fils  Lincoln est accusé du meurtre du frère du vice-président et a été reconnu coupable Il est condamné à mort par electrocution Il ne lui reste qu'un mois à vivre.</p>	 <p style="text-align: center;"><b>Fernando Sucre</b></p> <p><b>MATRICULE</b> : 10960  <b>LOCALISATION</b> : Cellule 40  <b>CRIME</b> : Vol et dépouillement  <b>SENTENCE</b> : 5 ans  <b>TEMPS RESTANT</b>: 4 ans et 1 mois  <b>LIBERABLE SUR PAROLE</b> : 1 an et 4 mois  <b>SITUATION FAMILIALE</b> : Fiancé, dans l'attente d'un enfant  Fernando Sucre est le compagnon de cellule de Michael Scofield C'est lui qui lui montre la prison et l'informe des clans qui existent au sein du pénitencier.</p>	 <p style="text-align: center;"><b>John Abruzzi</b></p> <p><b>MATRICULE</b> : 11846  <b>LOCALISATION</b> : Cellule 96  <b>CRIME</b> : Meurtres (2 victimes) et conspiration de meurtre (2 victimes)  <b>SENTENCE</b> : 120 ans  <b>TEMPS RESTANT</b> : 117 ans, 6 mois <b>LIBERABLE SUR PAROLE</b> : Aucune libération possible</p> <p>John ABRUZZI est l'un des éléments clés dans le plan de Michael C'est un meurtrier qui appartient à la mafia italienne très puissante Il est également le responsable du TP, le travail pénitentiaire</p>
 <p style="text-align: center;"><b>Benjamin Miles Franklin (C Note)</b></p> <p><b>MATRICULE</b> : 89416  <b>LOCALISATION</b> : Quartier général, Aile A, Cellule 48  <b>CRIME</b> : Possession de marchandises volées  <b>SENTENCE</b> : 8 ans  <b>TEMPS RESTANT</b> : 7 ans et 2 mois</p> <p><b>SITUATION FAMILIALE</b> : Marié, 1 fille  Benjamin Miles Francklin dit C-Note est un detenu capable de dénicher n'importe quel objet et satisfaire n'importe quelle demande Il travaille aux cuisines</p>	 <p style="text-align: center;"><b>Charles Westmoreland</b></p> <p><b>IDENTITÉ</b> : DB COOPER  <b>MATRICULE</b> : 82978  <b>LOCALISATION</b> : Quartier général, Aile A, Cellule 13  <b>CRIME</b> : Detournement de véhicule, Homicide involontaire  <b>SENTENCE</b> : 60 ans  <b>TEMPS RESTANT</b> : Jusqu'à sa mort "naturelle"</p> <p><b>SITUATION FAMILIALE</b> : Une fille  Charles Westmoreland est l'un des prisonniers les plus respectables au pénitencier de Fox River, mais également l'un des plus anciens Il bénéficie même d'un ancien règlement qui autorisait les détenus à s'occuper d'un animal domestique Il est également connu pour être en réalité un certain DB Cooper, voleur qui aurait dérobé plus d'un millions de dollars</p>	 <p style="text-align: center;"><b>Theodore Bagwell</b></p> <p><b>SURNOM</b> : T-Bag  <b>MATRICULE</b> : 41118  <b>LOCALISATION</b> : Cellule 16  <b>CRIME</b> : 6 victimes kidnappées, viols et meurtres  <b>SENTENCE</b> : Prison à vie  <b>TEMPS RESTANT</b> : Jusqu'à sa mort "naturelle"  <b>LIBERABLE SUR PAROLE</b> : Aucune</p> <p>T-Bag est l'un des détenus les plus dangereux de Fox River. Il appartient à l'alliance puritaine Il s'agit d'un groupe raciste T-Bag, depuis son enfance, n'a connu ou presque que la prison</p>	 <p style="text-align: center;"><b>Charles Patoshik (Haywire)</b></p> <p><b>SURNOM</b> : Haywire (Le fou) / Le Disjoncté  <b>MATRICULE</b> : 71776  <b>LOCALISATION</b> : Quartier de haute sécurité, cellule 22  <b>CRIME</b> : Meurtre au second degré (ses parents)  <b>SENTENCE</b> : 60 ans</p> <p>Charles PATOSHIK dit Haywire, ce qui signifie en français le fou, le dérangé, souffre d'un trouble psychologique à tendance bipolaire Il devine la réelle signification du tatouage de Michael</p>



**David Apolskis  
(Tweener)**

**MATRICULE :** 77528

**LOCALISATION :** Quartier général, Aile A, Cellule 13

**CRIME :** Vol

**SENTENCE :** 2 ans

**POINT IMPORTANT :** Pick-Pocket professionnel, Taupe de Bellick

Tweener se fait immédiatement remarquer par T-Bag qui salive à l'avance devant ces "fresh Man" (viandes fraîches) Tweener tente de s'intégrer au sein de la prison mais il s'y prend très mal Il ne respecte pas les règles afférentes à la prison, comme celles qui l'obligent à choisir un camp en fonction de la couleur de sa peau



**Dr. Sara Tancredi**

**LOCALISATION :** Infirmerie

**POINT DE VUE :** Mieux vaut faire partie de la solution que du problème

Le Dr Sara Tancredi occupe un poste à temps plein à l'infirmerie de la prison et son travail n'est pas de tout repos surtout pour une femme qui côtoie autant de détenus masculins et vindicatifs Elle est extrêmement intelligente, humaine et dévouée Elle est le seul médecin exerçant à Fox River Mais elle est également la fille du gouverneur de l'Illinois Leur relation n'est pas très affective, car tout les oppose



**Capitaine Brad  
Bellick**

Surveillant général

**LOCALISATION :** Quartier général

**POINT DE VUE :** La prison est une punition et non une possible réhabilitation

**DETAIL IMPORTANT :** Peut être acheté pour de l'argent

Le Capitaine Brad BELLICK adore ce métier qui le valorise beaucoup Cependant, il aurait aimé être policier, mais il n'a jamais réussi le concours d'entrée Il surveille d'une main de fer les détenus et n'hésite pas à tendre des pièges à certains Il accepte volontiers les pots de vins



**Caroline  
Reynolds**

Vice-présidente des Etats-Unis

**POINT DE VUE :** Va tout faire pour exécuter Lincoln quelque soit la façon

**DETAIL IMPORTANT :** Sœur de Terrence Steadman

Caroline est une femme de poigne qui n'hésite pas à marcher sur quiconque se mettrait en travers de son chemin



**Henry Pope**

Directeur de Fox River

**LOCALISATION :** Direction

**POINT DE VUE :** Réhabilitation par le travail, l'éducation et les diplômes

**DÉTAIL IMPORTANT :** Passion pour les travaux manuels

**SITUATION FAMILIALE :** Marié depuis 40 ans, un fils illégitime décédé

Henry Pope est le Directeur de la prison Fox River C'est un homme intelligent et respectueux il pense que les détenus peuvent se racheter durant leur séjour en prison par la réhabilitation

**Alexandre MAHONE**



**LOCALISATION :** Chicago, Illinois

**FONCTION :** Agent fédéral et complice de la Compagnie

**POINT DE VUE :** S'en sortir quelque soit la méthode

**DÉTAIL IMPORTANT :** Génie dans son domaine mais drogué

**SITUATION FAMILIALE :** Marié, un fils

Alexandre MAHONE est un agent du FBI particulièrement efficace Il est aussi doué et lucide dans sa recherche des évadés que Michael ne l'est pour s'évader Mais son comportement est très ambigu et il n'hésite pas à utiliser des méthodes radicales pour parvenir à ses fins

## ANNEXE 3

### Le contexte politique : la conspiration



**Terrence Steadman** est retrouvé mort d'une balle dans la tête dans sa voiture. Selon la vidéo de surveillance, Lincoln Burrows est, hors de tout doute, le meurtrier. Il sera incarcéré et condamné à mort par électrocution. Le procès a été rapide et le gouvernement semble vouloir fermer le dossier rapidement.

En plus d'être le frère de Carolyn Reynolds, la vice-présidente des États-Unis, Terrence Steadman est également le président d'Ecofield. Celui-ci s'est fait connaître pour son intégrité et sa foi en une économie équitable qui prône des vertus comme le marché équitable, la biodiversité et un développement durable privilégiant les consommateurs plutôt que les industriels.

Pourtant, Ecofield n'est qu'une société écran qui appartient en réalité à une organisation secrète américaine à travers laquelle elle passe des transactions illégales afin d'obtenir la main mise sur l'économie du pays. En réalité, Ecofield est vite détrônée de ses pures intentions au profit du pouvoir et de l'agence secrète nommée La Compagnie. En vérité, il s'agit d'un regroupement de multinationales qui sévit depuis au moins la guerre froide (1960-1962). Elle est tellement influente qu'elle arrive à s'introduire jusqu'à la Maison Blanche et parvient même à contrôler les décisions du pays.

L'objectif des membres de la Compagnie est de prendre le contrôle et le pouvoir au niveau national afin d'établir un nouvel ordre mondial. Ils y parviennent d'ailleurs par le biais de Carolyn Reynolds en usant de leur autorité sur un projet de loi consacré à l'énergie.

La conspiration à l'encontre de Lincoln Burrows est peu à peu révélée. Le père de Lincoln, Aldo Burrows, aurait déjà travaillé pour la Compagnie et l'aurait trahie. Pour se venger, la Compagnie fait porter le chapeau à l'un de ses fils afin qu'Aldo sorte de sa cachette...

*« C'est moi qui ai divulgué les informations sur Ecofield. Sur les subventions publiques versées à fonds perdus dans cette entreprise, qui n'a jamais rien produit et qui n'a jamais eu aucune activité. Ils auraient pu masquer ce scandale de mille autres manières, mais ils ont choisi de simuler la mort de Steadman et ils t'ont choisi, toi, car ils savaient que cela m'obligerait à revenir dans le jeu. Ils savaient qu'aucun homme dont le fils innocent se retrouve dans le couloir de la mort ne peut rester sans rien faire. » (p.283)*

Bref, on comprendra que Terrence Steadman n'est pas mort, mais que pour *encourager l'ambition politique de sa sœur* dont il est secrètement amoureux, il acceptera de feindre sa mort et de se faire arracher les dents. Ainsi, l'homme anonyme qui est exhumé à la suite d'un ordre de la cours, se révèle impossible à identifier puisque la dentition a été trafiquée et le cercueil est biodégradable; à l'image des valeurs hypocrites de son « occupant ».

## ANNEXE 4

### Liste des épisodes

#### *Première saison*

- Épisode 1 : La Grande Évasion
- Épisode 2 : Allen
- Épisode 3 : Mise à l'épreuve
- Épisode 4 : Alchimie
- Épisode 5 : Le Transfert
- Épisode 6 : Au cœur de l'enfer [1/2]
- Épisode 7 : Au cœur de l'enfer [2/2]
- Épisode 8 : Route 66
- Épisode 9 : Un homme hors du commun
- Épisode 10 : Cause perdue
- Épisode 11 : Un de trop
- Épisode 12 : Rédemption
- Épisode 13 : Au bout du tunnel
- Épisode 14 : Comme un rat
- Épisode 15 : In extremis
- Épisode 16 : Les Blessures de l'âme
- Épisode 17 : Dépression
- Épisode 18 : Poker menteur
- Épisode 19 : La Clé
- Épisode 20 : Sans retour
- Épisode 21 : Le Grand Soir
- Épisode 22 : Les Fugitifs