
Filmer en prison, filmer la prison

Par Joël Danet - Vidéo Les Beaux Jours.

Le milieu de la prison est un terrain intensément investi par l'éducation à l'image. Ses actions visent à développer la culture en milieu fermé afin de favoriser le maintien du lien des détenus avec le dehors et de préparer leur réinsertion. Ses principes d'atelier héritent de démarches documentaires initiées dès les années quatre-vingt. Destinées à la télévision publique, ou bien à des productions en circuit interne, ces films ont cherché à rendre compte de la réalité de la prison aux citoyens, à donner la parole à ceux qui la vivent au quotidien, à dépasser les interdits de représentation qui conditionnent tout projet de film entre ses murs.

Un des domaines privilégiés de l'éducation à l'image adressée au public adulte est le milieu pénitentiaire. Elle s'inscrit dans un souci de développement culturel en milieu fermé afin de favoriser le maintien du lien des détenus avec le dehors et de préparer leur réinsertion. La première secrétaire d'Etat à la condition pénitentiaire, nommée en 1974, évoque le "*devoir de la société de ramener le délinquant sur nos rivages difficiles pour y retrouver une chance d'exister*" (1). Symétriquement, un besoin se manifeste de rendre l'organisation pénitentiaire plus transparente pour opérer un contrôle de l'opinion publique sur la politique sécuritaire exercée vis-à-vis des détenus. Durant ces mêmes années soixante-dix, le philosophe Michel Foucault a attiré l'attention de l'opinion sur les zones d'ombre de l'espace social comme les prisons. Avec Pierre Vidal-Naquet et Jean-Marie Domenach, il fonde le Groupe d'Information sur les Prisons (GIP) avec l'intention de développer l'étude du système carcéral et de relayer la parole critique des détenus. Ceci eut pour effet l'entrée des médias, presse et radio, dans l'enceinte des milieux pénitentiaires. Le manifeste du GIP affirme : "*Peu d'informations se publient sur les prisons ; c'est l'une des régions cachées de notre système social, l'une des cases noires de notre vie. Nous avons le droit de savoir, nous voulons savoir.*"

La mise en place d'une activité culturelle en prison se situe donc à l'intersection de deux besoins : maintenir le lien des détenus avec l'extérieur, faire en sorte qu'ils ne s'abîment pas dans la solitude pénitentiaire et la désespérance sociale, et rendre accessible le milieu pénitentiaire aux citoyens qui coexistent avec lui. Quand il s'agit de film, un enjeu s'ajoute : l'introduction de l'image dans la prison enregistrant la réalité des lieux témoigne de ses conditions de séjour ; par ailleurs, la nécessité de préserver l'anonymat des détenus en masquant leurs visages prive toute réalisation d'un lieu privilégié d'expression, d'un élément cinématographique qui permet la rencontre du personnage avec le spectateur.

Un effort de développement culturel en prison se poursuit depuis le début des années quatre-vingt. Quelques jalons :

- Depuis la création d'un service des bibliothèques en 1963, une collaboration avec les bibliothèques municipales est initiée avec la mise en place concomitante des ateliers d'écriture
- expériences théâtrales (Armand Gatti)

-
- expériences musicales (Nicolas Frize)

Il n'est pas encore question de montrer ou de faire des films. Les premières initiatives en ce sens bénéficient de la dynamique de tournages documentaires qui se multiplient dans les murs des prisons, particulièrement celles de la région parisienne.

(1) Thierry Dumanoir, *De leurs cellules, le bleu du ciel*, Paris, 1994

Premières initiatives audiovisuelles

Plusieurs étapes jalonnent l'introduction du média audiovisuel en prison. Le processus commence dès les années quatre-vingt, avec des **premiers projets de réalisation vidéo** :

- en collaboration avec des détenus de Lyon, l'association "Comme une image" réalise six films à partir d'une sélection opérée sur 40 scénarios adressés par des détenus
- à la Santé de Paris, mise en place par Alain Moreau, enseignant de l'ENSAD, de réalisation de vidéolettres entre des détenus et les personnes avec lesquelles ils avaient choisi de correspondre.
 - Un magazine vidéo est créé dans la même prison de la Santé par une association, "Fenêtre sur cour", un documentaire est réalisé dans la même dynamique sur les rapports des habitants du quartier avec la prison : *La Santé, une prison dans la ville* d'Isabelle Martin (1985).

Dès ces premières expériences se pose la question de montrer les visages des détenus dans images, surtout celles diffusées à la télévision. La chancellerie s'y oppose pour trois raisons :

1. Ne pas choquer les victimes qui seraient amenées à les voir
2. Ne pas gêner la famille ou les proches
3. Eviter que les détenus qui ont consenti à cette captation et diffusion de leurs visages puissent en être victimes au moment de leur réinsertion. (1)



Peu après, les **réalisations documentaires sur la prison** se multiplient comme ceux de

- Renaud Victor (*De jour comme de nuit*, en 1990),
- Carole Roussopoulos (*Les clés de Mauzac*, 1987),
- ou Jean-Michel Carré (*Femmes de Fleury*, 1990).

A propos du film de Renaud Victor, tourné dans les Baumettes, Véronique Barondeau écrit : *"Un des reproches qu'on faisait au film, c'est de donner la part belle aux détenus ; c'est de présenter des criminels sans porter de jugement. Or c'est justement ce que Renaud Victor ne voulait pas faire : porter un jugement"* (2). Dépasser le jugement, impliquer les détenus dans la réalisation : deux principes qui préparent le dispositif de l'atelier en prison.

En 1985, sont introduits des **premiers postes de télévision à titre individuel, en cellules**. Pierre Bongiovanni, directeur du CICV de Belfort interroge : le succès est immédiat mais les interrogations émergent sur le sens de leur usage : est-elle vouée à ne fonctionner que *"comme anxiolytique électronique"* ? (3). En réponse, des premières télévisions de proximité en prison voient le jour comme TVB en 1987 (Télévision Baumettes) ou "TV contact" à Strasbourg.

Dans ce contexte, de plus en plus de **dispositifs intégrant les détenus sont imaginés**, impliquant chaque fois des intervenants :

- correspondance vidéo avec des personnes libres, "Télérencontres" (à la Santé), animé par Alain Moreau en 1992, d'abord limité aux familles des détenus, puis à des volontaires de la société civile. Alain Moreau estime que les lettres filmées des détenus sont les plus intéressantes : *"Les détenus, eux parlent ! Soit qu'ils se campent devant la caméra pour conter leur histoire, soit qu'ils commentent des images de leur vécu quotidien pour bien nous faire entendre "qu'en prison, il n'y a rien à voir" "* (4)
- création d'un journal hebdomadaire, diffusé deux fois par semaine dans le canal interne aux Baumettes, coordonné par TVB. C'est l'émission *Cursive*. Gilbert Reilhac décrit l'un de ses contenus les plus forts : *"Le journal a permis d'ouvrir des échanges entre détenus et personnes de l'extérieur invitées. Ainsi, des juges d'application des peines ont été interrogés par des détenus, qui mènent le plus souvent leur entretien. Leur manière de conduire ces interviews fait qu'ils abordent très rapidement ces problèmes concrets."* (5) Cette démarche de médiation audiovisuelle entre une autorité et les personnes dont elle dépend, combinant doléances et débats, devient le principe de Moderniser sans exclure de Bertrand Schwartz, qui l'appliquera à d'autres champs

sociaux.

L'émission *Cursive* a également donné lieu à des reportages, réalisés par des professionnels, dont le sujet a été inspiré par des détenus.

La **gestion du parc matériel et des locaux** est souvent partagée par des détenus. Un pas supplémentaire est fait quand ils réalisent eux-mêmes leurs films. Jean-Paul Fargier remarque que la vision de la prison par les personnes qui y sont enfermées diffère de celle qu'en rapportent les réalisateurs qui viennent du dehors. Il observe par exemple que ces derniers filment les portes qui s'ouvrent et se referment avec un bruit solennel. Dans les films réalisés par les détenus, cette mise en scène est absente puisqu'on filme directement du dedans. Le spectateur découvre une vision portée par celui qui vit le lieu. "*Les murs tombent. Les murs qui nous empêchent de voir la prison et qui empêchaient que se regardent ceux qui s'y trouvent (...) Se voyant à travers le viseur d'une caméra, à travers la fenêtre d'un petit écran, ils s'aperçoivent enfin*" (6). Participer à un atelier, voir le film qui en résulte permet une double reconnaissance : reconnaissance de soi et des autres. Le contexte de la prison ne fait-il pas loupe sur une réalité plus générale ?

(1) Thierry Dumanoir, *De leurs cellules, le bleu du ciel – le développement culturel en milieu pénitentiaire*, Paris, 1994, p. 58

(2) *Rétroviseur*, n°1, jan-fév 1993, p. 17

(3) *Rétroviseur*, n°1, jan-fév 1993, p. 5

(4) *Rétroviseur*, n°12-3, avril-sept. 1993, p. 14

(5) *Rétroviseur*, n°4, déc. 1994, p. 14

(6) Jean-Paul Fargier, "Y mettre les formes" dans *Rétroviseur*, n°1, fév.-mars. 1993, p. 3

PAGE 3

Positionnements de l'intervenant-réalisateur

Comment poursuivre le travail d'éducation à l'image en prison ? Comment se situer éthiquement dans le contexte carcéral ? **Alain Moreau**, intervenant pour les lettres-vidéo de la Santé répond avec sincérité :

"Pendant les années soixante-dix où, comme beaucoup de ma génération, je participais à tous les combats contre l'oppression j'ai contourné la cause des prisonniers : je n'ai alors

absolument pas compris ni suivi le mouvement intellectuel réuni autour de Michel Foucault dans le Comité d'Action Prison (...) Je n'ai vraiment aucune fascination pour le crime ; je n'ai pas lu un seul roman policier et n'accorde aux films noirs qu'un intérêt cinéphilique. Enfin je n'ai que de la colère pour ceux qui dealent à la porte du lycée de mes filles, pour ceux qui m'ont volé mon vélo, et m'obligent à payer une serrure à cinq points pour protéger ma caméra. Et pourtant, ce sont bien les mêmes personnes à qui je serre chaleureusement les mains quand ils arrivent un à un dans cette fameuse salle du centre de détention. Alors pourquoi suis-je là avec eux ? Je crois pouvoir affirmer maintenant mon intuition du début : c'est pour être au centre de mon métier de cinéaste et y tenir ma place, de façon entière et radicale." (1)

Plus loin, il explique comment il interprète son rôle de réalisateur-intervenant :

"Dans cet échange de vidéo-lettres, ma place est celle d'un facteur, d'un passeur, et, auprès des détenus, d'un "cinéaste public". Je suis dans ce paradoxe de la présence-absence, dans cet entre-deux qui est justement le propre de tout médiateur. En somme, la radicalité du carcéral m'a remis à ma place : être un artiste qui exerce pleinement l'essence de son métier d'intermédiaire. (2)

Pour **Jean-Michel Carré**, qui a travaillé sur des portraits de femmes détenues dans *Femmes de Fleury*, réalisé en 1990, et trois ans plus tard, *Galères de femmes*, le préalable est de gagner leur confiance et de les soutenir dans un réapprentissage de la parole. L'usage de la vidéo permet, par un enregistrement continu, de la laisser advenir, s'aguerrir, s'élaborer. La contrepartie est le jaillissement d'un propos qui ramasse de manière fulgurante toute une expérience de vie. Aux yeux du réalisateur, la démarche de portrait prépare la réinsertion. Le projet du film est une manière de manifester de l'intérêt pour son sujet. C'est pour lui l'occasion d'un bilan. L'étape supérieure peut même être son implication dans la réalisation : Cathy, personnage de *Les trottoirs de Paris*, est devenue l'assistante au son pour *Galères de femmes*, comme si l'expérience devant la caméra pouvait rendre à même de passer de l'autre côté et susciter l'envie de fabriquer à son tour, en connaissance de cause.

"Filmer la prison pose la question de la spécificité d'un séjour dans un espace-temps contraint. Jean-Michel Carré privilégie le plan fixe pour "faire sentir l'enfermement. Qu'on sente bien le cadre comme peut l'être celui d'une prison. C'est aussi l'aspect statique : passer des mois et des années dans un même lieu complètement exigü." (3)

La plupart des démarches audiovisuelles qui se déroulent en prison prennent le portrait du détenu comme unité de narration. Or il s'agit aussi d'un membre de la collectivité carcérale. Ici se révèle une autre contrainte, celle de l'entre soi, dont la réalité rejailit sur la construction du film, comme l'observe **Sylvaine Dampierre** à propos de l'expérience d'*Un enclos*, documentaire qu'elle a tourné dans une prison pour femmes, le centre pénitentiaire de Rennes en 1997-98 : *"La détention contraint de s'assimiler au groupe, à partager son destin avec des gens qu'on n'a pas choisis. Être prisonnière, c'est être prisonnière des autres. Être dans le même film que les autres, que des femmes dont on partage le sort mais auxquelles on ne veut pas être assimilées, ce n'était pas si simple." (4)*

(1) *Rétrovisseur*, n°12-3, avril-sept. 1993, p. 13

(2) *Rétrovisseur*, n°12-3, avril-sept. 1993, p. 15

(3) *CinémAction : le cinéma 'direct'*, n°76, 3ème trimestre 1995

(4) "La métaphore du jardin - entretien avec Eva Ségal" dans [Images de la culture](#), déc. 2011, n°26, p. 55

L'héritage

Les pré-
prolong-
dont le
mobilise
de crée
limites i
quand c



xions

elle en prison connaissent aujourd'hui des
à participer à la mise en œuvre d'un film
es films ont pour seconde vocation de
onner à voir les conditions de détention,
e tels projets doivent composer avec les
omment faire exister un individu à l'image

• **9m2 - chronique d'une expérience**

cinématographique en prison de Jimmy Glasberg et Joseph Césarini : les réalisateurs construisent différents sujets en collaboration étroite avec dix détenus des Baumettes d'avril 2002 à janvier 2003. Cette expérience est le prolongement de celles qui sont poursuivies depuis 1987, notamment avec l'implication de Joseph Césarini. Le principe de *9 m2* est le suivant : *"Les réalisateurs avaient mis en place un dispositif pour cette expérience : dans un décor de cellule reconstitué à l'intérieur des Baumettes, des couples de détenus partageant le même espace d'enfermement se filmeraient et dévoileraient un pan de leur intimité."* (1) Le tournage a duré neuf mois. Il y est question du "jeu du je", d'une personnalité qui se révélerait par l'usage de la caméra. **Comolli**, écrivant sur l'expérience, remarque que la fabrication du film constitue en soi un de ses contenus : *"Les données du tournage elles-mêmes font récit, elles deviennent matière dramatique. La participation active des détenus, corps filmant et corps filmé, la fragile maîtrise de leurs gestes, de leurs jeux, la prévalence de l'expérience cinématographique sur le "vécu" judiciaire et carcéral, tout cela nourrit une narration insolite, telle que la réalité du tournage qui nous est représentée se substitue en partie à la réalité référentielle de la détention."* (2) L'expérience a impliqué l'opérateur Jimmy Glasberg, passionné du tournage caméra à l'épaule ou au poing. La réalisation avec la participation des détenus a nécessité six mois de formation à l'emploi de la caméra portée. Le principe de la réalisation était de privilégier le plan-séquence, d'improviser les dialogues à partir d'un thème choisi. Jimmy Glasberg témoigne : *"Césarini et moi-même déterminions le thème de la séquence avec le duo concerné. On préparait la séquence par des discussions informelles pendant une à deux semaines, puis trois jours de travail sur le plateau. C'est un film où il n'y a pas de continuité dramatique littéraire, mais il y a une continuité dramatique dans le sens de l'émotion. C'est une déclinaison de la relation entre deux personnages dans 9 m2, c'est ça le film. Ils*

interprétaient leur vécu, on l'a adapté ensemble pour le filmer." (3)

- **JE / Deux mains, 2011** : avec le soutien de Kyrnéa International, coordonné par Adil Essolh, éducateur du STEMO de Koenigshoffen. La démarche est inspirée du film *Les mains* de Christophe Loizillon : c'est en effet les mains, le sujet essentiel des images de détenus auxquelles sont associées leurs témoignages de parcours. Les mains, comme substitut de visage, réservoir inouï d'expressivité.
- **Fort intérieur** de Chris Pellerin, 2014. Cette fois l'interdiction de filmer les visages mène à inviter les participant, trois femmes incarcérées, à réaliser un autoportrait par le dessin. "*Mon désir, explique Chris Pellerin, était de ne pas être dans un rapport frontal, le "face à face" de l'interview, mais plutôt dans un côté à côté, de ceux qui expérimentent ensemble, et être dans un rapport d'appivoisement mutuel*". Le film s'inscrit dans une trilogie : les deux autres volets concernent des personnes vivant en hôpital psychiatrique ou en maison de repos. Le laboratoire de création avec les femmes incarcérées a duré deux ans. Les objets de l'espace d'atelier sont détournés, table ou lavabo devenant supports de dessins. "*Ce sont les représentations multiples de soi que le dessin permet qui m'intéressent, faire émerger en quelque sorte du caché, de l'invisible, des images qui affleurent à la surface, incontrôlées, avec leurs hésitations et leurs affirmations, leurs repentirs.*" (4) Ce qui fait film, c'est le dessin entrain de se faire et le commentaire qu'il suscite au moment où il se fait. Ceci implique une participation intense des détenus, quoiqu'ele ne s'opère pas derrière la caméra.

La réalisatrice et productrice **Caroline Caccavale**, coordinatrice de plusieurs ateliers au Centre Pénitentiaire de Marseille pour l'association Lieux Fictifs, propose de renouveler l'approche éducative en milieu carcéral en interrogeant la relation qu'elle engage dans le cadre de la détention, étant donné que l'intervenant est amené à vivre sa présence dans le lieu de détention comme une expérience spécifique : "*L'expérience du temps carcéral habité par un travail de création et de reconstruction nous interroge à l'extérieur, nous qui n'avons plus le temps de faire l'expérience des choses. Qu'est-ce que la prison et les prisonniers peuvent nous apprendre sur nous-mêmes ? Que peuvent-ils nous révéler de notre monde que nous ne sommes plus capables de percevoir ?*" En quelque sorte il s'agit de retourner l'interrogation habituelle : que pouvons-nous leur apporter ? Par ailleurs, Caroline Caccavale insiste sur la dynamique que génère l'atelier dans un lieu voué à l'immobilité. Dynamique physique bien sûr, celle que requiert la mise en œuvre du film, y compris dans un espace contraint, dynamique mentale également, puisque "*chaque expérience cinématographique est une expérience commune qui doit permettre à chacun de se transformer (...) de se décaler par rapport à ses habitudes mentales et affectives*" (5). Chacun de ces films s'inscrit dans une continuité d'activités, voire constitue le résultat d'une création partagée, c'est-à-dire au croisement de différentes disciplines artistiques comme le théâtre et l'écriture. L'objectif est plus que jamais d'impliquer le détenu dans sa mise en œuvre.

"*Il s'agit bien de faire du cinéma en prison, rappelle Patrick Facchinetti de l'association Cultures, publics et territoires, et non pas du cinéma sur la prison, de donner l'opportunité aux personnes placées sous main de justice de faire l'expérience du cinéma. C'est-à-dire l'expérience de l'image de soi et de celle des autres. Il s'agit aussi de s'interroger sur les images que l'on fabrique et sur ce qu'elles produisent.*" (6). La diversité des démarches, leur multiplication et leur inscription dans l'organisation du temps de détention montre que filmer en prison n'est plus uniquement le fruit d'une initiative extérieure prenant forme d'une enquête. Par l'éducation à l'image, le film devient pour chaque détenu une opportunité de discours

personnel. C'est par son regard que les images témoignent de son expérience.

(1) Clément Dorival, *9m2 – chronique d'une expérience cinématographique en prison*, p. 25

(2) *ibid.* p. 20

(3) "Le point sur la caméra au poing" entretien avec Diane Baratier dans sur le site de l'[Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique](#)

(4) Dessins du réel : paroles de réalisateurs dans *Bref* n° 113, 2014, vol. 4

(5) "Lieux fictifs, les ateliers du cinéma en milieu carcéral" dans *La lettre des pôles n° 10* printemps-été 2009

(6) "Contrechamp des barreaux" dans *Images de la culture* déc. 2011, n°26, p. 88

Joël Danet, Vidéo Les Beaux Jours