COLLÈGE AU CINÉMA

324
dossier enseignant

TEHACHAPI
Un film de JR



CNC

Fiche technique 1

Réalisateur 2
JR : de *La Haine* au palais Garnier

Genèse 3
In process

Contexte 4
Une histoire de violence

Découpage narratif 5

Paysages 6
La liberté et son contraire

Personnages 7
Changer de costume

Récit 8
Du performatif

Mise en scène 10
L'hydre et le panoptique

Séquence 12
La sortie de Kevin

Image 14
Trompe-l'œil

Chant 15
A cappella

Parallèles 16
Rentrer dehors

Ouverture 18
Le droit de créer

Document 20
À l'arrêt

Couverture : photographie de plateau recadrée © Marc Azoulay / MK2

● **Rédactrice du dossier**

Après avoir enseigné le cinéma à l'université de Lille pendant dix ans, Lucie Garçon s'est tournée vers l'éducation aux images, la formation des enseignants et l'action culturelle auprès des salles de cinéma. Autrice de critiques de films, d'articles sur le cinéma et les arts plastiques (*Cahiers du cinéma*, revue *Débordements*, catalogues du LaM…), elle donne aussi des ciné-conférences sur les relations entre le cinéma et les autres arts visuels dans le cadre du dispositif « Toiles de fond » proposé par l'association De la suite dans les images (Hauts-de-France).

● **Rédacteur en chef**

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC*…) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique



Affiche française (2023) © MK2

Synopsis

JR réalise des photocollages partout dans le monde. Une question le taraude : l'art peut-il vraiment changer les choses ? Grâce à ses relations, il obtient l'autorisation d'intervenir dans une prison de haute sécurité californienne. Il choisit celle de Tehachapi, dont les cours bétonnées feraient des supports rêvés de collages. Il se rend sur place en octobre 2019 et présente son projet à une trentaine de détenus, puis enregistre leurs témoignages et les photographie. Quinze jours plus tard, tous se mobilisent autour de JR et de son équipe pour recouvrir une des cours de la prison avec le tirage monumental d'un portrait de groupe. Une photographie aérienne du résultat est mise en ligne, avec un accès au témoignage de chaque personne représentée. L'aventure permet à JR de tisser un lien plus personnel avec certains détenus, en particulier avec Barrett (qui a subi quatorze ans de mise à l'isolement) et Kevin (dont le visage est tatoué d'une croix gammée). Il entre en contact avec leur famille pour mieux comprendre leur parcours. JR revient dans la prison en février 2020 pour y coller une seconde fresque, avec un plus petit groupe de détenus. Les retombées de ses interventions sont positives, pour les prisonniers comme pour le personnel pénitentiaire. Malgré la pandémie de Covid, JR maintient le lien avec Kevin, Barrett et un troisième détenu, David. Lorsqu'il peut enfin retourner à Tehachapi, certains des participants au premier collage ont été libérés, d'autres sont dans un secteur moins strict de la prison en raison de leur bonne conduite. Un détenu (Cory) a été contacté par une amie d'enfance avec qui il entretient désormais une relation sentimentale. Et c'est au tour de Kevin de sortir. Une fois libre, il se rend chez un médecin pour effacer la croix gammée tatouée sur sa joue : une nouvelle étape est franchie sur le chemin de la rédemption.

Générique

TEHACHAPI
France, Suisse | 2023 | 1h32

Réalisation
JR
Image
Roberto De Angelis, John Hunter Nolan, Tasha Van Zandt
Son
Yves-Marie Omnes, Eyal Levy, David Chaulier, Antoine Baudoin, Lucile Demarquet, Thierry Delor
Montage
Maxime Pozzi-Garcia, Sylvie Landra
Musique
Enfant Sauvage
Production
JRSA, MK Productions, Ciné-Tamaris, Unframed SA
Distribution
MK2 Films
Format
2.35:1, couleur
Sortie
12 juin 2024



Réalisateur

JR : de *La Haine* au palais Garnier

Les photocollages monumentaux de JR ont fait la célébrité de cet artiste urbain réputé proche de son public, porte-voix des populations invisibilisées en banlieue parisienne puis ailleurs dans le monde. Le retentissement de son œuvre doit beaucoup à son art d'impliquer ses publics, ainsi qu'à son habileté multimédiatique.

Débuts à Montfermeil

Comme Invader, Bansky et d'autres street artistes, JR (pseudonyme correspondant à ses initiales) cultive le mystère autour de sa personne. Des informations contradictoires circulent, obligeant à la prudence s'agissant de sa biographie. Né en 1983, il appartient à une génération de Franciliens dont l'adolescence fut marquée par *La Haine* de Mathieu Kassovitz (1995), qui décrit un rapport de force entre la police et la jeunesse des banlieues dans un noir et blanc soigné. Tagueur peu remarquable à en croire ses propres dires, JR s'approprie le médium photographique vers l'âge de 17 ans pour documenter les expéditions de ses amis graffeurs – aiguisant au passage sa sensibilité urbanistique et architecturale.

En 2004, Ladj Ly, alors jeune vidéaste membre du collectif Kourtrajmé, invite JR à placarder ses photos en noir et blanc dans les rues de Montfermeil. Le vernissage de cette exposition sauvage est signalé à la presse sous couvert d'anonymat. Non consultée, la mairie de Montfermeil dépose une plainte puis la retire, forcée d'admettre la pertinence artistique et sociale de l'opération. Toile de fond des émeutes de 2005 (faisant suite à la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré à Clichy-sous-Bois), les grands tirages de JR se font connaître au-delà de la région parisienne par le biais de la télévision qui couvre les événements. L'une de ces photographies montre Ladj Ly, le futur réalisateur des *Misérables* (2019), armant sa caméra et fixant le spectateur ; dans *Tehachapi*, JR présente le collage de cette image comme l'une de ses premières réalisations.

Les murs du monde entier

JR réalise sa première installation d'envergure internationale, *Face 2 Face* (2007), en Cisjordanie : il s'agit d'un collage de portraits d'Israéliens et de Palestiniens de part et d'autre du mur qui les sépare. Pour ce projet et les suivants – dont ceux menés dans des *favelas* au Brésil –, il s'est appuyé sur les compétences d'un entrepreneur dans le secteur des nouvelles technologies, Marco Berrebi, qui a conçu un système d'assistance technique et d'outils promotionnels garantissant sa liberté de création et sa sécurité. En 2011, lors d'une conférence accueillie par la fondation californienne Technology, Entertainment and Design, JR présente un projet participatif global baptisé *Inside Out* et remporte un prix qui lui permettra de le concrétiser. La plateforme *Inside Out* offre à des individus et des communautés du monde entier l'opportunité de créer et de coller des affiches photographiques que JR et son équipe se chargent d'imprimer. Sur l'invitation de différents organismes culturels de rayonnement international, JR a créé de nombreuses installations à l'étranger comme en France. Ainsi de ses collages dans la cour Napoléon du Louvre en 2016 et 2019, ou encore de sa fresque animée au musée d'Art moderne de San Francisco.

Réalisations cinématographiques

JR s'est rapidement familiarisé avec le cinéma du fait de l'amitié qui, très tôt, l'a lié à Ladj Ly. Tous deux coopèrent au long cours autour de chroniques documentaires sur Clichy et Montfermeil, dont la cité des Bosquets, située à la lisière de ces deux communes. Seul, JR réalise un premier long métrage en 2011 (*Women Are Heroes*), et deux ans plus tard, un court métrage intitulé *Ellis*, qui fait intervenir Robert De Niro au sein de son installation *Unframed* à Ellis Island (New York). En 2016, JR emmène Agnès Varda sur les routes de France à bord de son camion photographique. De leur périple – financé via la plateforme KissKissBankBank – ressortira *Visages Villages*, récompensé par l'Œil d'or au Festival de Cannes 2017. Plus récemment, l'artiste a cosigné deux films courts avec la réalisatrice italienne Alice Rohrwacher : le premier (*Omelia contadina*, 2020) documente une performance visant à dénoncer l'agriculture intensive sur le plateau de l'Alfina en Italie ; le second (*Allégorie citadine*, 2024), l'habillage de la façade du palais Garnier par JR pendant sa restauration. Un an et demi avant la sortie en salle de *Tehachapi*, l'autobiographique *Paper & Glue* de JR, qui retrace son parcours et explique sa démarche, a été diffusé sur Canal + et projeté dans les salles étatsuniennes.



Les Misérables (2019) © Le Pacte



Genèse

In process

Redevable de l'énergie, mais aussi des carnets d'adresses de JR et deux de ses amis, Sol Guy et Scott Budnick, le lancement du projet *Tehachapi* n'a requis que deux jours. La réalisation du film, encadrée par l'administration pénitentiaire californienne, a mobilisé une équipe de techniciens et d'artistes expérimentés.



Scott Budnick, fondateur de l'ARC © MK2

Quarante-huit heures et quelques coups de fil

Lorsque son ami producteur Sol Guy soumet par téléphone à JR l'idée d'intervenir dans une prison, celui-ci n'est pas très enthousiaste. Mais dans l'heure, Scott Budnick, autre ami producteur, obtient du gouverneur de Californie Gavin Newsom, qui avait participé à une fresque de JR à San Francisco, que les portes de n'importe quelle prison fédérale lui soient ouvertes. JR consulte alors des images satellites du territoire californien et cible la prison de Tehachapi pour des raisons architecturales. Les retours de repéreurs envoyés sur place achèvent de le convaincre. Avec l'idée d'une installation éphémère et d'une application interactive, l'artiste se rend à Tehachapi et rencontre 33 détenus sélectionnés par l'administration pénitentiaire sur la base de critères comportementaux. Seulement deux jours se sont écoulés depuis le coup de fil entre JR et Sol Guy.

L'expérience de Scott Budnick et de Sol Guy explique que les conditions nécessaires au tournage aient pu être réunies dans ces délais invraisemblables. Scott Budnick, qui apparaît dans *Tehachapi* en tant que fondateur de l'ARC (une organisation californienne de lutte contre la récidive et l'incarcération de masse) est producteur de métier : il était notamment l'un des producteurs exécutifs de *Very Bad Trip* de Todd Philipps (2009). Militant pour une transformation sociale par l'art, Sol Guy a également été producteur exécutif de plusieurs films, dont *Bobi Wine : Le Président du peuple* de Moses Bwayo et Christopher Sharp, nommé aux Oscars en 2022.



Rideau de fer – Mur de barils de pétrole (1962) © DR

Le cadre et l'impromptu

Ce tournage visait à documenter la création du projet de fresque nommée *The Yard* et, le cas échéant, d'en suivre les retombées au fil de l'eau, sans plus de concertation préalable. En partie malvenus (comme l'épidémie de Covid, qui perturbera le processus), en partie souhaitables (comme la libération d'un détenu, Kevin Walsh, qui marque la fin du tournage en novembre 2021), les événements qui jalonnent le film n'étaient donc pas prémédités. Mais l'imprévu se compense. La réalisation de *Tehachapi* a mobilisé un effectif considérable : trois chefs opérateurs ainsi qu'une vingtaine de techniciens et d'assistants aux prises de vues, six ingénieurs du son, puis deux monteurs (dont Sylvie Landra, qui a obtenu le César du meilleur montage en 1995 pour *Léon* de Luc Besson) et huit professionnels en renfort à leurs côtés. Les voix *off* de JR, Kevin Walsh et Barrett Fadden – sorti de prison un peu plus tard – et de William David Hampton Jr. sont ajoutées au stade de la postproduction. Présenté en avant-première au festival du film de Telluride (Colorado) à l'été 2023, *Tehachapi* a été sélectionné en festival à Copenhague, Rome et Amsterdam avant sa sortie en France. Kevin Walsh, tout en restant investi sur les projets *Inside Out* [Réalisateur] menés à Tehachapi dans la continuité du film, en a accompagné la promotion aux côtés de JR.

Art urbain et art public

La notion d'art urbain recouvre un ensemble protéiforme de productions plastiques que l'on rencontre dans l'espace public : graffitis, peintures murales, pochoirs, tricots (*yarn bombing*), installations éphémères, détournements de mobilier urbain… La définition de la Fédération de l'art urbain rappelle qu'à l'origine, elles sont illégales et subversives.

Le mouvement de l'art urbain en Europe remonte aux années 1960, non sans rapport avec la construction du mur de Berlin, qui indigne toute une génération. L'une des premières œuvres d'art urbain est *Rideau de fer – Mur de barils de pétrole* de Christo (alors récemment exilé de Bulgarie) et Jeanne-Claude : en juin 1962, les artistes érigent une barricade de barils de pétrole en travers d'une rue de Paris, paralysant tout un quartier de la capitale. Si l'art urbain n'est pas toujours aussi frondeur, il s'inscrit bien en faux vis-à-vis de l'autorité, du moins en décalage par rapport à ce qu'elle prescrit. Cela le distingue de l'art public, financé par des politiques culturelles, des collectivités ou du mécénat officiel. JR se tient sur le fil entre ces deux catégories. Il intervient tantôt sous couvert, tantôt en dépit des règles et des législations qui, au demeurant, diffèrent d'un pays à l'autre.



Contexte

Une histoire de violence

Au début de *Tehachapi*, la prison éponyme est présentée comme l'« une des plus violentes des États-Unis ». L'intervention de JR dans cette institution se veut une réponse, locale et concrète, à une situation qui concerne tout un pays.

Les gangs aux États-Unis

Un gang est groupe d'individus organisés autour d'activités criminelles lucratives (racket, trafic de stupéfiants, proxénétisme). Il se nourrit du leadership de ses meneurs et d'un fort sentiment d'appartenance, revendiqué par des signes vestimentaires ou des marquages cutanés. Les gangs sont réputés pour se disputer leurs marchés dans la violence. Le phénomène est illustré sous une forme chorégraphique dans le film musical *West Side Story* de Jerome Robbins et Robert Wise en 1961, et dans son remake par Steven Spielberg en 2021. À travers le prisme d'un cinéma plus récent incluant *Gangs of New York* de Martin Scorsese (2002), ou encore *A History of Violence* de David Cronenberg (2005), ces gangs apparaissent comme l'expression d'une brutalité enfouie, intrinsèque à l'histoire d'un pays.

Les premiers gangs américains se forment au XIX^{e} siècle à New York. Ils recrutent au sein de l'immigration irlandaise, puis italienne et est-européenne. Pendant la prohibition, tandis que des mafias se développent autour de commerces illicites qui feront la célébrité ambivalente de leurs parrains – à l'instar d'Al Capone –, le sociologue Frederic Thrasher examine le bas de l'échelle du crime, et publie en 1927 une étude pionnière intitulée *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Il explique le succès des gangs auprès de la jeunesse de Chicago par la paupérisation et la ghettoïsation de leurs communautés. Ces groupes reflètent la violence inhérente à un système économique et social discriminatoire.

Dans les années 1980, tandis qu'une guerre de gangs sévit à Los Angeles, la solution répressive est privilégiée. Le paradoxe veut que l'expérience de l'incarcération, excluante, renforce la crédibilité d'un délinquant dans le milieu du crime organisé. Pire, les prisons américaines s'avèrent un milieu favorable à l'émergence de gangs ultra-violents : ainsi de l'Aryan Brotherhood, réseau suprémaciste blanc fondé en 1964 dans la prison de San Quentin (Californie). Leur influence et leur dangerosité peuvent être telles que beaucoup de détenus n'ont d'autre choix que de les rejoindre, dans le seul espoir de survivre.

Le système pénitentiaire étatsunien

Les États-Unis ont le taux d'incarcération le plus élevé du monde. Significative depuis la « Guerre contre la drogue » menée par Richard Nixon dans les années 1970, l'augmentation du nombre de prisonniers est devenue exponentielle sous la présidence de Ronald Reagan. Jusqu'en 2012, sur le sol américain, un mineur pouvait être condamné à perpétuité sans possibilité de libération conditionnelle.

Les prisons étatsuniennes se répartissent en cinq catégories, correspondant à cinq niveaux de sécurité. Au niveau le plus faible (*Federal Prison Camps*), les détenus dorment dans des dortoirs et l'accent est mis sur la punition par le travail [Chant]. Au plus élevé (*Super-Maximum Security Prisons*), ils sont isolés dans leur cellule 23 heures par jour. Il existe des complexes correctionnels à plusieurs niveaux de sécurité. C'est le cas de la prison de Tehachapi, qui se compose de quatre quartiers différents entre lesquels chaque détenu fore son chemin vers la réinsertion.

> « Pour survivre à l'horreur quotidienne derrière ces murs, il faut lutter à chaque instant pour préserver ses besoins immédiats vitaux et s'obliger à oublier le monde réel »
>
> Piper Kerman, autrice

Aux États-Unis, aucun organisme indépendant n'est chargé de contrôler les conditions de détention des prisonniers. Les autorisations de filmer accordées par le gouverneur de Californie à JR n'en apparaissent que plus inédites encore. L'artiste a pu recueillir le témoignage d'un détenu qui a passé 14 années à l'isolement, privé de tout contact humain. Dans un document de synthèse publié en 2012 à propos de tels placements à l'isolement pour mauvaise conduite, Amnesty International citait effectivement le quartier de haute sécurité de Tehachapi[1]. Ces dispositions contreviennent à toute perspective de réinsertion sociale, celle-ci supposant a minima la préservation de la santé mentale et des aptitudes relationnelles d'une personne.

1 Amnesty International, « États-Unis : Unités d'isolement des prisons de Californie – Faits et chiffres », 27 septembre 2012 : ↳ amnesty.org/fr/documents/amr51/079/2012/fr

Découpage narratif

1 TRAQUER LES SURFACES
[00:00:00 – 00:07:09]
Deux cartons fournissent des données chiffrées relatives aux prisons étatsuniennes. En *off*, JR expose les fondements de sa démarche artistique, puis la genèse de son projet au sein de la prison de Tehachapi. Il présente le fonctionnement de cet établissement, et la violence qui y règne. Il est autorisé à y circuler librement avec ses caméras.

2 RENCONTRE
[00:07:10 – 00:13:13]
JR rejoint une trentaine de détenus du niveau 4 (niveau de sécurité maximal de la prison) rassemblés autour d'une table. Il les salue un à un, puis leur présente le projet qu'il souhaite réaliser avec eux. Un détenu, Barrett, s'inquiète de la réaction du public. JR lui donne son point de vue sur leur situation, et Scott Budnick explique le sens de ce projet.

3 SÉANCE DE SHOOTING
[00:13:14 – 00:17:26]
Tandis qu'une partie de son équipe collecte la parole des prisonniers et de quelques gardiens, JR les photographie tour à tour. Il noue un dialogue plus personnel avec certains d'entre eux. Il apprend que Barrett a passé 14 ans à l'isolement. Le travail de retouche photographique commence sur place.

4 RETROUVAILLES
[00:17:27 – 00:24:13]
De retour à Tehachapi après avoir créé l'image qui recouvrira l'une des cours de la prison, JR interpelle deux détenus, Kevin et James, à propos de leurs tatouages. Il retrouve l'ensemble des prisonniers dans la cour, discute avec eux des premières retombées du projet, puis leur explique comment se dérouleront les travaux du lendemain.

5 UNE MATINÉE DE COLLAGE
[00:24:14 – 00:28:10]
Le matériel nécessaire au collage est à la disposition des détenus. Le capitaine Alias Garcia explique aux assistants de JR quel comportement adopter en cas d'alerte. La matinée de travail est très productive. Des pizzas sont prévues pour le déjeuner. Un détenu savoure une orange ; il n'en avait pas mangé depuis plus de 20 ans.

6 DU LIEN
[00:28:11 – 00:35:18]
Tandis que le chantier reprend, JR s'enquiert de la violence quotidienne au sein de l'établissement auprès de trois personnes concernées. Le personnel pénitentiaire rejoint l'équipe de collage. Ruett Foster (un militant pour la prévention de la violence) échange avec un groupe de détenus. Le collage s'achève, un drone décolle pour filmer le résultat.

7 RETENIR CETTE JOURNÉE
[00:35:19 – 00:39:13]
JR décrit aux participants l'image interactive qu'il envisage de mettre en ligne. Il remercie les détenus. William Joe Sullivan (un surveillant) intervient en l'honneur du personnel qui a rendu cette journée possible. Quelques jours plus tard, alors que le collage se dégrade, des détenus en ramassent des fragments pour en garder un souvenir.

8 RICHARD, CORY, DAVID, KEVIN…
[00:39:14 – 00:44:50]
À travers l'interface de l'application de JR, les voix de Richard, Cory (sur la réinsertion, puis sur sa fille qui l'attend dehors), David et enfin Kevin sont données à entendre. À l'extérieur de la prison, la mère de Kevin, Regina, témoigne de l'enfance et de l'évolution de son fils en feuilletant un album de photos de famille.

9 … ET BARRETT
[00:44:51 – 00:51:35]
Très émue, la mère de Barrett (Paula) écoute son fils depuis chez elle grâce à l'application de JR. Il aborde le thème de l'estime de soi. Elle va prier dans un champ avec deux amies. Barrett témoigne de son expérience de l'isolement. Paula évoque l'état psychologique dans lequel il était au sortir de cette période. Elle souhaite le voir libre.

10 ABATTRE UN NOUVEAU MUR
[00:51:36 – 00:58:42]
En février 2020, JR retrouve une dizaine de détenus à Tehachapi, qui lui décrivent les effets positifs de leur participation au premier chantier. L'équipe entreprend un nouveau collage : elle recouvre un mur de la même cour avec l'image des montagnes qui se trouvent derrière celui-ci. Un surveillant remarque une amélioration des rapports entre les détenus et le personnel de la prison.

11 GARDER CONTACT
[00:58:43 – 01:06:55]
Le projet Tehachapi est interrompu par la pandémie de Covid. JR – qui devient père, et réalise un collage retentissant à Paris – maintient le contact avec les détenus par courrier et par téléphone. Kevin attend sa commission de probation, mais sa sortie est repoussée. Barrett est désormais convaincu que l'art peut changer le monde.

12 FRANCHIR UN CAP
[01:06:56 – 01:13:44]
Lorsque JR retourne les voir en novembre 2021, les hommes avec lesquels il a travaillé ont en partie rejoint le secteur de niveau 3. Après une visite à Barrett, JR profite du comptage des détenus pour les saluer tour à tour derrière les vitres de leurs cellules. Cory a retrouvé une amie d'enfance (Melissa) grâce à l'application de JR. Ils sont tombés amoureux.

13 J - 1
[01:13:45 – 01:18:16]
Scott annonce que la sortie de Kevin est prévue le lendemain. Après les hommages chaleureux que plusieurs détenus lui rendent, Kevin retourne dans sa cellule. Un surveillant témoigne de son entière confiance en l'avenir du jeune homme. Dans la cour de la prison, une rixe interrompt une discussion sur le racisme entre l'équipe de tournage et deux prisonniers.

14 L'HORIZON DE KEVIN
[01:18:17 – 01:28:26]
Lorsque Kevin sort de la prison, il est accueilli par cinq femmes de sa famille. Il va contempler la prison depuis les hauteurs d'une colline. Ses sentiments sont ambivalents. JR l'invite à lire les commentaires très encourageants laissés sur un réseau social sous une publication qui le concerne. Kevin se rend ensuite chez un médecin pour entamer un processus d'effacement de son tatouage, puis sur une plage, pour se baigner. Le projet Tehachapi continue.



Paysages

La liberté et son contraire

VIDÉO EN LIGNE

La première séquence de *Tehachapi* invite au voyage, à la découverte d'horizons de par le monde. Le contraste est saisissant avec l'environnement circonscrit de la prison dans laquelle JR s'apprête à intervenir. Cette dichotomie entre le vaste et le confiné sert de boussole à l'auteur du film.

La plus grande galerie d'art au monde

« Je possède la plus grande galerie d'art au monde : les murs du monde entier », dit JR. Transfrontalière, monumentale et rassembleuse, sa démarche vise à créer du lien entre des communautés dispersées sur la planète [Réalisateur]. Destinée à la présenter, l'introduction de *Tehachapi* est en harmonie avec ce goût de l'ample. De *cut* en *cut*, elle nous téléporte d'un point à l'autre de la mappemonde, éludant toute distance et toute contrainte. Très larges, les plans font valoir l'immensité des œuvres de JR et des paysages, urbains ou ruraux, qui les accueillent. Ils raccordent sur les thèmes de la mobilité, de la circulation libre et de l'ouverture culturelle, à travers l'enchaînement de ces motifs : un train au Kenya, un pont-levis à Londres, un cargo au Havre, des itinérances collectives, l'universaliste musée du Louvre et la boucle ferroviaire de Tehachapi.

L'environnement carcéral

L'expression employée par JR, en voix *off*, pour caractériser la prison de Tehachapi, « une véritable forteresse », impose soudain le paradigme de la réclusion et de la guerre, en tout point opposé à celui développé ci-dessus. Tandis que l'artiste présente l'établissement, un écheveau de grilles se superpose à la vision de prisonniers affairés à l'entretien de leur forme physique. Dans les cours de Tehachapi, rien ne s'offre à la vue que ces appareils de musculation inspirant des gestes répétitifs, les couleurs grises de ses sols bétonnés et de ses murs, et ces « cages pour humains » [Contexte] que JR ira observer, sidéré. Les portes des cellules dessinent un quadrillage monotone dans les dortoirs. Leur couleur criarde n'a aucune vocation ornementale, mais seulement fonctionnelle. Partout les formes sont rectilignes, anguleuses, hostiles (barbelés), les perspectives sont obstruées et la circulation des êtres hachée. Chocs de portes métalliques et tintements de trousseaux de clefs confèrent sa matérialité, froide et dure, à ce milieu.

Le paysage californien

Frontalière du Mexique, la Californie est émaillée de tels centres de détention (les prospections de JR permettent d'en découvrir la variété). Dans l'imaginaire occidental, ce territoire est pourtant associé à la liberté. JR ne fait pas l'économie de ces contradictions : il glisse, dans ce documentaire carcéral, des plans sur des chevaux qui galopent librement parmi les champs d'éoliennes (très exposée aux vents, la région autour de Tehachapi fait aussi le ravissement des passionnés de vol à voile). Le finale de *Tehachapi* réactive l'utopie fondatrice de la culture étatsunienne, à l'origine des ruées vers l'Ouest – et vers l'or californien, en particulier –: l'espoir de renaître, émancipé de son passé. Kevin avance en direction de l'océan Pacifique, un horizon qui symbolise son avenir d'homme libre ; même les limites du continent ne l'arrêtent pas.

« Tehachapi » est d'abord le nom qu'un peuple amérindien (les Kawaiisu) avait donné à la chaîne de montagnes qui, dans le prolongement de la Sierra Nevada, sépare le désert des Mojaves (au sud) et la vallée centrale de Californie (au nord). On en devine les sommets, derrière le mur sur lequel les détenus collent *Mountain*, la fresque qui en représente la partie basse [Image]. Ces monts donnent leur nom à la ville de Tehachapi située à leurs pieds, à une altitude de 1210 mètres. Le climat y est aride. Hormis quelques petits chênes, la végétation est raréfiée aux abords de la prison de Tehachapi. La faune environnante, visiblement, se joue du périmètre de sécurité. Quelques plans d'animaux (reptiles, rapaces) sont insérés dans le montage du film : ils symbolisent tantôt l'hostilité, tantôt l'indépendance… Un détenu a adopté un petit lézard des palissades. C'est en référence à ses manières de se faufiler entre les murs qu'il l'a baptisé « Little JR ».

> « L'espace, le grand espace, est l'ami de l'être »
>
> Gaston Bachelard, philosophe





Personnages

Changer de costume

Qu'elles soient détenues ou libres, les personnes filmées dans *Tehachapi* ont des statuts et des rôles bien établis. Le film montre que des ponts peuvent se construire entre elles. L'expérience conduite par JR va finir par toucher des gens extérieurs à la prison, et très éloignés de l'univers carcéral.

Sur le chantier

Les couleurs des blouses des détenus ressortent sur le fond gris de la prison. Selon le code pénitentiaire californien, elles sont bleues. Alors que les premières bandes de *The Yard* sont déjà déroulées, on demande aux prisonniers d'enfiler des combinaisons hautement visibles, jaunes fluorescentes, tandis que les autres « colleurs » portent, au contraire, des combinaisons noires.

Les lunettes de JR et son Fedora noir à petits bords lui confèrent des allures de justicier de l'ombre. Autour de lui, des volontaires libres sont venus prêter main forte au projet. Ils sont discrets, beaucoup ne prennent jamais la parole. Ce groupe renvoie une impression de savoir-faire et d'efficacité, pour peu qu'on lui prête attention. Il est mixte (il inclut des jeunes femmes).

La présence de membres armés du personnel pénitentiaire est constante. Un cadre de surveillance témoigne des difficultés qu'ils peuvent rencontrer, dans leur rapport avec les détenus [séq. 6]. Ils mettent la main à la pâte pour aider à finir le collage. Il semble que ce chantier, ponctué d'opportunités de s'exprimer face à la caméra, finisse par représenter une occasion d'expérimenter de nouvelles postures.

Vers l'extérieur

Au cours de cette journée [séq. 6], le micro sera tendu à des intercesseurs ; ni prisonniers ni gardiens, ils ont été concernés par les violences urbaines ou carcérales. Carlos, un ancien détenu, témoigne du souvenir que lui laisse la gestion des émeutes et autres « incidents » au sein de la prison. Ruett Foster, qui intervient auprès des détenus dans le cadre de programmes de prévention de la violence, a perdu son fils en marge d'une guerre de gangs à Los Angeles. Par son intermédiaire, David, auteur d'un homicide volontaire, présente des excuses à la famille de sa victime.

Le processus lancé par JR à Tehachapi inclut des protagonistes encore plus éloignés de la prison. Actif sur les réseaux, l'artiste recueille les commentaires de ses *followers* et les transmet aux prisonniers devant les caméras ; ils y réagissent. Grâce à la mise en ligne de sa photographie, Cory sera recontacté par une amie d'enfance, devenue avocate. Entre temps, l'équipe de tournage entre en relation avec les mères de deux détenus, Kevin et Barrett [Récit]. Aucun homme de leur entourage n'apparaît dans le film, ce qui n'est expliqué qu'à demi-mot (Kevin dit avoir grandi dans un milieu exclusivement féminin). Un coin de voile se lève sur une question sociétale qui dépasse le thème des prisons (où la non-mixité est la règle) : la polarisation de genre au sein de ces familles américaines.

Personne et personnage

Une personne est réelle, un personnage est une construction imaginaire. Selon cette distinction commune, le cinéma de fiction fait intervenir des personnages écrits, mis en scène et joués par des acteurs, alors que le cinéma documentaire montre de vraies personnes. La dichotomie devient plus subtile si l'on tient compte du fait que les acteurs sont de vraies personnes, et que les gens endossent des rôles, plus ou moins stéréotypés, dans la vie réelle. Depuis *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty (1922), il est admis qu'un documentariste puisse inviter les sujets filmés à se mettre en scène pour être plus authentiques – comme le fait JR lorsqu'il photographie les détenus **[séq. 3]** – avec les paradoxes que cela comporte. La notion de personnage n'est donc pas étrangère au cinéma documentaire. Le contexte actuel joue d'ailleurs en la faveur de documentaires centrés sur des individus envisagés comme des « personnages », puisqu'ils ont une fonction dans un récit (même si ce récit porte sur une réalité). Pourtant issu du théâtre, le cinéaste Mohamed El Khatib tient pour sa part au terme de « personne », pour des raisons déontologiques : ce terme rappelle la responsabilité qui incombe à l'auteur d'un documentaire, attendu que son œuvre aura une incidence sur les individus qu'il filme[1].

1 Intitulée *Fortune et infortune du personnage documentaire,* une table ronde organisée le 19 avril 2023 par la SCAM, le CNC et Arte portait sur ces questions :
↳ lascam.fr/actualites-ressources/le-documentaire-matiere-a-penser2-fortune-et-infortune-du-personnage-documentaire-le-19-avril-2023



Récit

Du performatif

Plus qu'aux fresques (*The Yard* et *Mountain*) dont il relate l'installation, JR s'intéresse à l'impact de ces projets sur ceux qui y participent, ainsi qu'à la façon dont l'aventure sera perçue par leur entourage et sur Internet. Cadencée, la narration s'excentre peu à peu du thème de l'art pour se focaliser sur des trajectoires individuelles.

Le *making of* d'un impact

Tehachapi expose les coulisses de réalisations artistiques. Une équipe de techniciens, des échafaudages, divers outils et appareils d'enregistrement, des ordinateurs équipés de logiciels de retouche, un bureau depuis lequel un artiste passe des coups de fil… tout un décorum caractéristique du film de *making of* entre dans le champ des caméras. *Tehachapi* serait un cas particulier du genre, puisqu'il est signé par l'auteur des œuvres dont il raconte la fabrication. C'est qu'il s'inscrit dans la continuité d'une dynamique d'auto-engendrement propre à la démarche de JR : chacune de ses productions est susceptible de faire la matière d'une autre.

JR se déclare proche de l'« artivisme » : un mouvement à la croisée de l'art et de l'activisme, qui parie sur les pouvoirs transformateurs de l'art au sein des communautés humaines. « Je me suis toujours demandé si une fine couche de papier pouvait avoir un impact », dit-il au début de *Tehachapi*. C'est pourquoi, de digression en digression, le film échappe à l'horizon d'attente instauré par l'étui du *making of*. Son principal sujet n'est pas la fabrication d'une œuvre d'art, mais les processus émotionnels, psychologiques et sociaux qu'elle est susceptible de déclencher.

Récits enchâssés

JR et son équipe accumulent les échanges interpersonnels. Les noms, âges, statuts de leurs locuteurs s'affichent à l'écran. Au gré de leurs prises de parole, une multitude de récits enchâssés bourgeonnent dans le récit-cadre : ce sont toutes les biographies dans lesquelles s'immisce l'expérience collective menée dans cette prison. Éminent portraitiste, JR envisage l'histoire des collectifs comme un fourmillement d'histoires individuelles. Cette idée gouverne le découpage narratif de son film, comme elle a gouverné la conception de *The Yard* et de son interface (un photomontage qui représente un groupe et permet d'accéder au témoignage individuel de ses membres). Cette interface sert d'ailleurs de point de dérivation vers un approfondissement des biographies de Kevin et de Barrett, incluant le témoignage de leurs mères.





Peu à peu, *Tehachapi* se métamorphose en un *character-driven documentary* : un documentaire centré sur des personnalités singulières, à partir desquelles sont abordées des questions d'ordre sociétal. La décision de ne suivre qu'un seul détenu à sa sortie de prison pour terminer le film est enfin prise, avant que ne soit désigné l'heureux élu, et ce probablement en

cours de tournage : ce sera Kevin. La veille de son départ, des témoignages sont recueillis à son propos auprès d'un gardien et d'autres détenus. JR entame une conversation avec deux prisonniers (un Afrodescendant et un Amérindien) sur le tatouage de Kevin ; elle dérive sur le thème du racisme structurel aux États-Unis, avant d'être interrompue par les sirènes de la prison [séq. 13] : le quotidien en milieu carcéral reste un obstacle à l'approfondissement des échanges.

Sans relâche

En alternance avec d'intenses sessions d'activité, des propos très différents s'enchaînent à un rythme soutenu tout au long du film. Cela produit l'impression d'une surabondance d'informations, et n'est pas sans conséquence sur l'assimilation des discours par le spectateur.

Comme l'indiquent les dates qui s'affichent à l'écran, le tournage s'est étalé entre début octobre 2019 et fin novembre 2021. Sur ces deux années, JR se sera rendu quatre fois dans la prison de Tehachapi. L'intervalle de temps qui sépare ces séjours augmente peu à peu : deux semaines, puis trois mois, puis plus d'un an et demi. Le travail qu'a impliqué le projet sur ces périodes – conception artistique, gestion logistique, édition numérique, expositions… – est peu évoqué.

> « Le charme original et paradoxal du cinéma, c'est de transgresser l'opposition si réelle entre le pesant cours des choses et la vélocité immatérielle des pensées »
>
> François Niney, critique et théoricien du cinéma

Tehachapi ne fait pas fi du moment de stase lié à l'épidémie de Covid. Mais la circonstance est habilement retournée à l'avantage de l'allant du récit. JR, dont la voix *off* est réintroduite, enfourche son vélo pour sillonner la ville déserte de Paris et se lance de nouveaux défis artistiques tout en gardant contact avec les détenus californiens, par correspondance et par téléphone : il profite de cette parenthèse pour parfaire son autoportrait d'artiste tourné vers l'action.

Le tempo de son film apparaît comme l'expression de ce trait de caractère. *Tehachapi* ne comprend que de rares temps faibles. Le plus remarquable est le silence observé par les détenus après que JR leur a présenté son projet. Court, ce silence provoque pourtant une légère inquiétude (que traduit un rire nerveux de l'artiste). L'instant est intégré au film, moyennant une accélération du montage et l'ajout d'une note musicale *off* destinée à soutenir la tension narrative [séq. 2].

Richard, David, Cory, Barrett, Kevin

L'affichage de la fresque interactive de JR [séq. 8] donne lieu à un ralentissement, propice à l'écoute d'un échantillon de témoignages de détenus. Leur assemblage donne un aperçu de la sévérité des peines prononcées en Californie, des conditions d'incarcération déshumanisantes et de leurs conséquences psychosociales [Contexte].

Richard est incarcéré pour une durée indéterminée (plus de 25 ans) après avoir commis trois « crimes non violents » – notion qui, aux États-Unis, recouvre les fraudes, les vols à l'étalage ou encore la possession de drogue. Cory n'explique pas ce qui l'a précipité en prison. Kevin et Barrett restent vagues à ce sujet. Ce sont leurs mères qui livreront les motifs de leurs premières incarcérations : l'usage de drogue pour Kevin, un *carjacking* (c'est-à-dire un braquage de véhicule motorisé) pour Barrett. Kevin dit qu'il était déjà membre d'un gang lorsqu'il est arrivé en prison. Sa mère précisera toutefois qu'elle n'a découvert son tatouage que



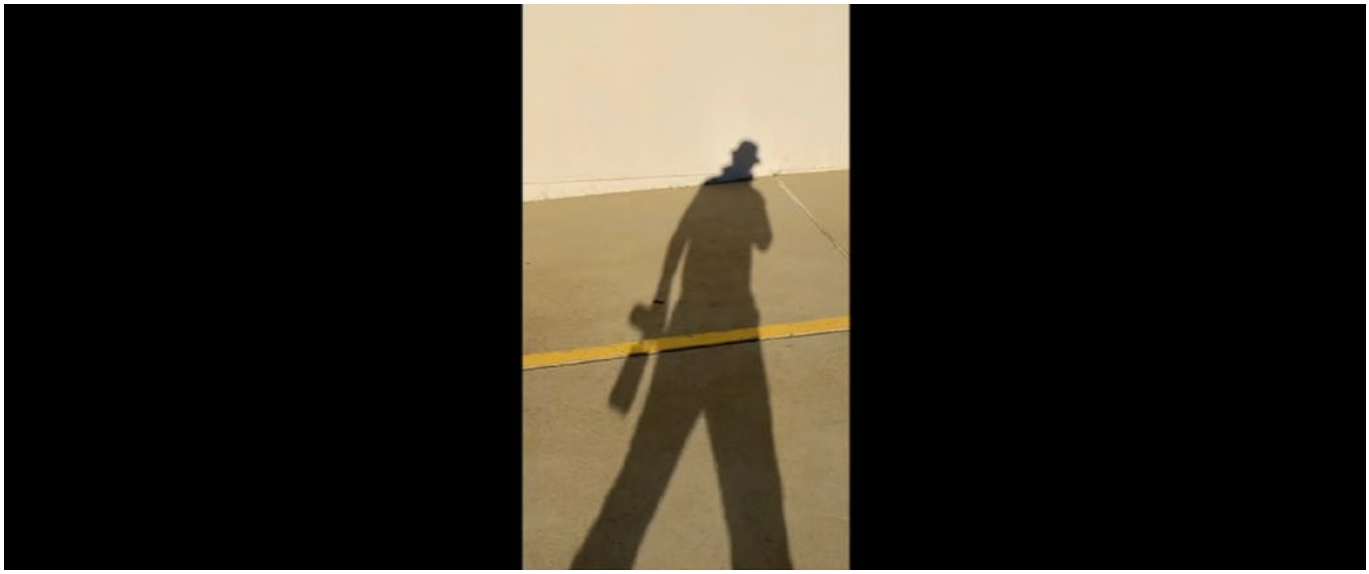
lors d'une visite qu'elle lui a rendue, six ans après que sa seconde peine a été prononcée. David a été condamné pour meurtre. Il explique que la prison l'a rendu encore plus violent, et qu'il a intégré des gangs entre ses murs. Les 14 années que Barrett a passées à l'isolement ont produit des effets désastreux : selon sa mère, elles l'ont rendu paranoïaque [séq. 9].

D'emblée, le thème de la famille revient. Cory – qui constate une amélioration de ses conditions de détention – souffre de ne pas pouvoir jouer son rôle de père. Barrett regrette les répercussions de son crime sur sa famille. Kevin appréhende sa sortie : longtemps coupé du monde du travail et des évolutions technologiques, il craint de devenir un poids pour ses proches [Parallèles].

Photos de famille

Regina raconte l'évolution de son fils Kevin en tournant les pages d'un album photo [**séq. 8**]. Un gros plan met en valeur l'objet, sur lequel la conteuse pose sa main en signe de bénédiction. Bien que vécue comme spontanée, l'élaboration de ces albums est très codifiée et leur manipulation ritualisée. Ils sont les catalyseurs du récit familial qui, selon la coutume, se transmet à l'oral tandis qu'on les feuillette. Les photos de Kevin et de sa famille témoignent de moments heureux, mais dans le contexte spécifique du tournage de *Tehachapi*, Regina n'hésite pas à écorner l'image de sa famille pour protéger celle de son fils. Elle évoque les problèmes d'addiction et de violence au sein de son foyer. Ce narratif inhabituel fait ressortir le schéma d'exclusion qui préside à la constitution de ces albums photo : les moments négatifs n'y figurent pas. Une photo de Regina laisse toutefois apparaître la croix gammée sur le visage de Kevin. En *off*, elle explique que sa découverte l'a choquée. Néanmoins, le jour où cette photographie a été prise, renvoyer l'image d'une famille unie était visiblement de la plus haute importance. Membre ou proche de la famille, le destinataire de cette image était présumé capable de passer outre ce tatouage. Le destinataire du film *Tehachapi*, pour sa part, n'est pas la famille de Kevin mais une communauté élargie et humaniste, qui suppose l'éviction de l'idéologie nazie. C'est pourquoi les dernières images du film masquent le profil gauche de l'ex-prisonnier.





Mise en scène

L'hydre et le panoptique

Le dispositif technique sur lequel s'appuient JR et son équipe fait forte impression aux détenus, et contribue à alimenter leur intérêt pour le projet. Il a permis de multiplier les points de vues sur le tournage. Quelques séquences de *Tehachapi* s'adossent malgré tout à un hors-champ.

Appareils et techniques

JR est assisté d'une équipe d'opérateurs de prises de vues et de sons qui entre parfois (subrepticement) dans le champ. Les images qu'ils produisent sont de format large (Scope). JR y apparaît souvent, au moins en amorce. Mais quelques plans de coupe ne comportent aucun signe de sa présence, et certains revendiquent même de montrer des scènes dont l'auteur ne peut pas être témoin, pendant la crise sanitaire : il s'agit vraisemblablement de rushes tournés en d'autres occasions. L'équipe du tournage est également munie d'un drone, instrument réputé pour sa maniabilité et les vues aériennes qu'il permet d'obtenir.

En plus de ces importants moyens, JR met en œuvre une panoplie d'outils plus personnels, parmi lesquels son appareil reflex ainsi que son smartphone. Le point de vue qu'ils relaient est celui que l'auteur de *Tehachapi* s'attribue en tant qu'artiste populaire et protagoniste de l'aventure qu'il raconte. Il manipule son appareil photo avec aisance et professionnalisme. Teintés d'espièglerie, ses portraits en noir et blanc sont intégrés au film, de même que les images de son téléphone, de qualité moindre mais également de format vertical. L'usage que JR réserve à ce téléphone est volontiers ludique : il filme parfois son ombre, par exemple. Pendant le confinement, il utilise aussi une webcam (selon toute vraisemblance) pour se filmer en train de téléphoner à Kevin [séq. 11].

Tehachapi a enfin supposé l'emploi d'images d'archives en provenance de la télévision américaine et des caméras de surveillance de la prison. Au montage, les images d'une rixe filmée par ces caméras (de façon clinique et impersonnelle, en dépit de la violence dont elles témoignent) ont été accolées à celles de David exprimant sa joie sur le chantier de *Mountain* quelques mois auparavant. Ces dernières sont retravaillées à l'ordinateur, pour obtenir un effet qui inspire la nostalgie des moments chaleureux : la pellicule 8 mm était le support privilégié du film amateur, en particulier du film de famille, avant que l'usage du caméscope ne se généralise au milieu des années 1980 [séq. 11]. L'ensemble illustre les émotions contradictoires que les lettres de David inspirent à JR. Il est en outre possible que ce détenu (qui a 40 ans au moment du tournage) se soit vu sur des films en Super 8 dans sa jeunesse, avant d'être incarcéré. La retouche de JR viserait alors à faire ressurgir une époque antérieure à sa détention : celle de son enfance libre.

Le grand jeu

Au début de *Tehachapi,* des vues aériennes de prisons défilent à l'écran, pendant que JR explique qu'il a effectué ses repérages sur Google Earth. Le spectateur imagine JR devant son ordinateur quand soudain, l'artiste change de ton : « Et finalement, au beau milieu du désert, j'ai trouvé Tehachapi. » Tout comme le commentaire, la bande-image bascule dans le registre du film d'aventure. Précipité in situ, l'objectif d'une caméra rase le sol sec d'une colline californienne puis s'élève, pour offrir une vue imprenable sur un gigantesque pénitencier. À sa façon d'aborder son sujet, *Tehachapi* se révèle d'emblée aux antipodes d'autres documentaires carcéraux, au style plus sobre [Parallèles].

Avec ses travellings tourbillonnants autour de la tour de contrôle, ses ralentis sur les corps des détenus et ses vues du ciel spectaculaires (parfois nocturnes), l'approche de JR se veut épique. Elle attise, dans le regard du spectateur, la fascination que produirait cette prison sur un enfant habitué à se figurer des attaques de châteaux forts ou de vaisseaux spatiaux dans un contexte ludique. Cette mise en scène est conforme à l'ingénuité, pleinement assumée – sinon feinte – de JR. À peine a-t-il posé un pied dans l'établissement



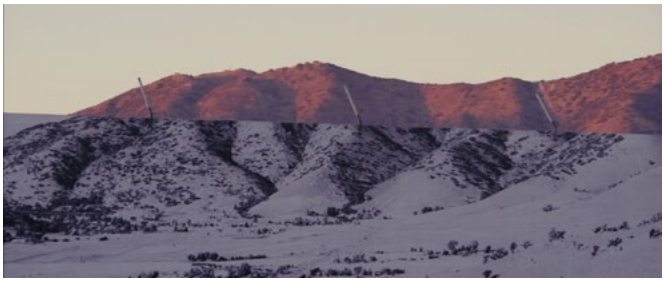
qu'il court déjà vérifier que les « cages pour humains » dont il a entendu parler existent bel et bien : il n'en revient pas. Il dit découvrir la sévérité des conditions d'exécution des peines, puis se montre stupéfait à l'écoute des témoignages des détenus.

Coupés du monde depuis des années, ces derniers n'ont pas pu se familiariser avec toutes les évolutions technologiques de leur époque. Ils sont enthousiastes à la vue des appareils mobilisés autour d'eux. Le drone qui s'envole au-dessus de la cour de Tehachapi après le collage de *The Yard* est le premier qu'ils voient de leur vie ; ils suivent ses trajectoires avec jubilation [séq. 6]. L'exclamation de Cory – « On dirait un petit avion ! » – convoque le souvenir des jouets téléguidés des années 1990. L'équipement de *Tehachapi* aura servi à ressusciter le regard juvénile qui s'émerveille en toute innocence derrière le masque du repris de justice.

Vers l'invisible

La multitude d'appareils déployé sur le tournage de *Tehachapi* vise à maximiser la couverture des événements. Ces appareils ne sont pas camouflés. La caméra principale n'entre jamais dans le champ, mais elle filme volontiers le drone et le téléphone de JR. Sous l'influence du panoptique qu'avait imaginé le penseur Jeremy Bentham en 1780,





l'architecture de la prison qui accueille l'essentiel de ce tournage vise, pour sa part, à optimiser le travail de la surveillance. JR s'appuie également sur ce dispositif puisqu'il emploie les images des caméras de surveillance. Comme pour tout film, la question se pose de ce que *Tehachapi* ne montre pas, et des raisons pour lesquelles il ne le montre pas. Non expliquée dans le film, l'invisibilisation de certains éléments peut aussi bien découler de la volonté de l'auteur, de celle des détenus ou d'un compromis avec l'administration pénitentiaire.

> « Le champ visuel se double toujours d'un champ aveugle. La vision est sinon nécessairement partiale, du moins toujours partielle »
>
> Pascal Bonitzer, critique de cinéma

Les participants au projet de JR ont été préalablement sélectionnés parmi l'ensemble des prisonniers de *Tehachapi* – dont la plupart demeure, de ce fait, hors champ. À l'occasion de la deuxième visite de l'artiste, on apprend que certains regrettent de ne pas avoir été choisis. D'autres ne souhaitent pas être photographiés ou filmés : ils masquent leurs visages en présence de la caméra, dans le réfectoire.

En marge de la séance de shooting photographique, l'enregistrement du témoignage audio des détenus auquel l'application de JR donne accès n'est pas montré dans le film. Le dispositif de ces enregistrements n'est pas même décrit au spectateur. La caméra était probablement exclue, afin de préserver une atmosphère propice au recueillement et à la sincérité des prisonniers.

JR assure qu'il avait l'autorisation de circuler librement dans la prison et d'y filmer tout ce qu'il voulait. À la lumière de cette affirmation, l'absence de plans tournés depuis l'intérieur de la tour de guet ou de tout local dédié à la gestion administrative de l'établissement est remarquable. D'autres images brillent par leur rareté : la caméra de *Tehachapi* ne franchit qu'exceptionnellement le seuil des cellules des détenus, confiant au spectateur le soin d'imaginer l'exiguïté de chacune sur le modèle de celle de Barrett ou de Kevin.

Une courte séquence fait se succéder des plans sur des détenus anonymes, qui se tiennent devant les portes de leurs cellules ajourées d'étroites baies vitrées [séq. 12]. Certains se tordent le cou pour rogner sur les limites de leur champ visuel. L'un d'entre eux y renonce et plonge son regard dans l'objectif de la caméra. Cette séquence conduit le spectateur à tisser un lien de solidarité avec lui puisque sa vision est aussi, à cet instant, plus parcellaire et plus bloquée que jamais.

L'œil

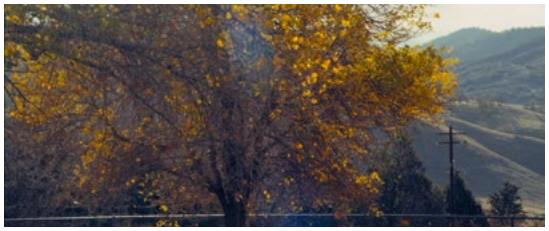
Toute imprégnée du thème du regard, l'œuvre plastique et multimédiatique de JR repose sur un principe : se rendre visible est un moyen d'exister socialement. Comme l'illustre *Finding Hope* – le photocollage qu'il a réalisé pendant la pandémie de Covid 19 –, l'œil est un motif de prédilection de l'artiste. Des yeux sont imprimés sur la tranche du catalogue de ses œuvres : suppléant aux siens (cachés derrière ses lunettes noires), ils semblent regarder les détenus. Ces derniers ont, à l'évidence, bien identifié le symbole. L'œil est visible autant qu'il voit.

En s'exposant au regard et à l'écoute des internautes, chaque prisonnier s'est aussi affirmé en tant que sujet. Au lendemain du collage de *The Yard,* plusieurs d'entre ces détenus vont détacher des morceaux de leurs portraits (trop grands pour être stockés en entier dans leurs cellules), pour en garder un souvenir. Ce sont leurs yeux qu'ils prélèvent, cette partie de leur visage semblant mieux permettre qu'une autre d'immortaliser ce qu'ils viennent de vivre. Deux ans plus tard, l'un des détenus a tatoué un œil sous le genou d'un autre. Cet œil est devenu l'emblème d'une expérience vécue comme initiatique.

Au-delà de la démarche de JR, la figure de l'œil est prégnante dans les arts visuels. Elle est susceptible de revêtir différentes significations suivant les contextes dans lesquels elle apparaît, et les formes qu'elle adopte. Une collecte iconographique ou un atelier d'arts plastiques permettrait aux élèves d'éprouver cette polysémie.



1



2



3



4



5



6



7



8



Séquence

La sortie de Kevin [01:18:15 – 01:22:14]

Kevin sort de prison. Pour lui qui attendait ce moment depuis des mois, il s'agit de réapprendre à vivre au présent, avec son passé. Il revient à JR et à ses opérateurs d'aménager les conditions propices à la captation des moments d'exception que promet cette journée particulière, quitte à les provoquer.

Ne rien gâcher

Le premier plan de cette séquence invite à une lecture symbolique du paysage : un arbre perd ses feuilles roussies [1] ; c'est l'automne, et la fin d'une époque pour Kevin. Cinq femmes l'attendent devant l'établissement. Leurs rires et le souffle du vent contribuent à établir une atmosphère d'insouciance. Aucune musique n'a été ajoutée pour véhiculer davantage d'émotion.

Kevin est accueilli sur le mode de la célébration (applaudissements) puis sur celui de la plaisanterie (une femme le charrie sur son bagage) ; vient enfin le moment de manifester simplement le bonheur d'être ensemble (embrassades, remerciements). Le montage se plie à ces changements de tonalité. À la vue d'ensemble laissant apparaître Kevin sur le seuil de la prison [2] succède un plan large : latéral, ce nouveau point de vue permet d'apprécier la réduction progressive de l'écart entre lui et sa famille [3]. Le point de vue du plan suivant ne varie pas de façon très significative, mais son format vertical isole encore davantage le groupe [4]. L'image provient d'un téléphone : elle indique la présence de JR en marge de la scène.

Armés de ces trois appareils de prises de vues (les deux caméras et le téléphone qui ont permis l'enregistrement des trois plans précédents), JR et son équipe demeurent à plusieurs mètres de la famille pour ne pas troubler ce moment. Cette distance est donnée à éprouver au spectateur. Elle n'est pas compensée par l'usage d'un téléobjectif, qui aurait permis d'obtenir des gros plans. Mais le point d'écoute est, pour sa part, très proche de la famille : des micros ont été épinglés sur les vêtements. Le dialogue est très distinct.

Moyennant une courte ellipse, les images suivantes montrent Kevin de beaucoup plus près [5] : il mange une orange [6]. À travers ce clin d'œil (plus tôt dans le film, nous apprenions que ce fruit n'était jamais au menu des prisonniers), l'équipe de tournage signale expressément qu'elle s'est manifestée auprès de lui. Non pour interroger le nouvel ex-détenu dans l'immédiat, mais pour lui offrir une raison supplémentaire de savourer l'instant, et archiver l'expression de plaisir sur son visage.

Laisser le passé derrière soi

Kevin descend de l'un des deux véhicules que l'on a vus démarrer sur le parking de la prison quelques secondes plus tôt, puis s'avance en direction de la caméra [7]. À peine libéré, le voici déjà qui marque une pause, et s'isole. Le laissant apparaître de dos, le contrechamp emprunte ses codes au romantisme pictural [8]. Kevin bénéficie d'une vue surplombante sur le centre de détention de Tehachapi. Une bascule de point (soit l'ajustement du point de netteté pendant le plan) entre l'ex-détenu et la prison suggère que le premier prend la mesure de la distance qui le sépare déjà de la seconde, si réduite soit-elle encore [9].

Lorsque Kevin prend enfin la parole, c'est d'abord pour combler l'ellipse qui précède la séquence consacrée à sa sortie : il évoque sa nuit agitée et son dernier cheminement dans les couloirs de la prison. Ces premières phrases comprennent des énoncés phatiques (visant à établir la


9

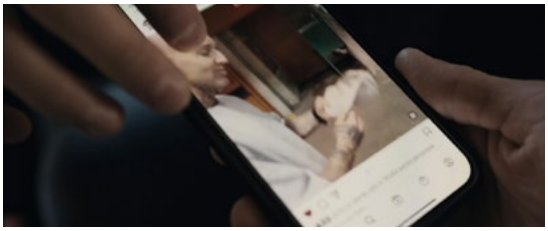

10


11


12


13


14


15


16

communication, à solliciter l'empathie) qui ne sont pas traduits dans les sous-titres : « Tu sais ? » « Tu comprends ? » Mais puisque personne d'autre n'intervient, l'identité de son destinataire reste flottante [10].

Kevin ancre la suite de son propos dans la situation présente : il n'aurait jamais imaginé pouvoir contempler la prison de Tehachapi de ce point de vue extérieur. Après avoir vécu des mois dans la perspective de sa sortie, « tourner la page » lui semble, à présent, impossible. La position qu'il occupe d'après l'image, face à la prison (et non dos à elle), illustre symboliquement son état paradoxal. À nouveau silencieux, il retire enfin ses lunettes et écarquille les yeux : ce geste indique qu'il est en train de réaliser ce qu'il vit [11].

S'entourer

Le travelling embarqué sur un champ d'éoliennes à l'arrêt, au coucher du soleil [12], évoque un moment de stase, de suspension entre le passé et l'avenir. La lueur qui se dépose sur le visage de Kevin apporte une touche surnaturelle à cette nouvelle scène [13]. Par d'autres aspects, celle-ci est moins solennelle que la précédente. Son décor – l'habitacle d'une voiture – est plus quelconque. Kevin est installé sur la banquette arrière et JR, assis à l'avant, entre enfin dans le champ. Il s'inclut dans l'environnement proche de l'ex-détenu.

La volte-face de JR introduit un nouveau rejaillissement du passé [14]. Il tend à Kevin son smartphone connecté à l'interface d'un réseau social. La première image qui s'affiche sur cet écran est l'enregistrement vidéo d'un moment que Kevin a vécu en prison il y a plusieurs mois [15]. Rapidement, ce dernier apprend à *scroller* (une manière de « tourner la page ») et lit, à voix haute, les commentaires d'internautes sous cette vidéo. Il répond ce faisant à la demande de JR – « Je t'écoute », dit-il –, demande qui relève à l'évidence d'un acte de mise en scène, puisque l'artiste sait déjà ce que contient son fil d'actualité. À l'extérieur de la voiture, Kevin tenait un propos introspectif ; à l'intérieur, au contraire, il se fait le porte-voix du regard que d'autres posent sur lui. Son sourire traduit leur bienfait sur sa confiance en l'avenir [16] : « Que du positif », conclut-il.

La main de Kevin

L'équipe de tournage a recouru à quelques subterfuges (micros-cravates, smartphones, promenades anticipées : emmener Kevin contempler la prison du haut d'une colline par exemple…) dans le but de recueillir la parole de l'ex-détenu dans des conditions favorables à l'expression authentique de sa personnalité. Il en résulte que les discours et le visible semblent toujours se répondre, dans cette séquence. Même les moments de mutisme de Kevin – dont témoignent brièvement quelques plans – font écho à l'une de ses phrases : « Je n'ai pas les mots. »

Outre la croix gammée sur sa joue gauche (qui a fait l'objet de plusieurs conversations à ce stade du film), un élément visible à l'image ne donne lieu à aucun commentaire : sa main gauche est atrophiée. *Tehachapi* avait laissé peu d'occasions de la remarquer jusqu'ici. Hors de la prison, Kevin apparaît donc sous un jour nouveau : avec un léger handicap.

La main de Kevin entre parfois dans le champ, sans que l'opérateur de JR ne braque son objectif dessus. Par ailleurs, elle n'y entre jamais seule. Kevin tient systématiquement un objet : une orange [6], un bâton [10] et surtout, un smartphone qu'il apprend à manipuler [15]. Si son handicap se remarque, ce ne peut être qu'en rapport avec une situation. JR confie au spectateur le soin d'en imaginer les causes et les conséquences ou, au contraire, de se contenter de le constater sans plus d'explication.

Image

Trompe-l'œil

Un trompe-l'œil est une peinture ou une mosaïque qui revêt l'apparence de la réalité. Il a en propre de rendre imperceptible tout l'appareil pictural dont il dépend, à commencer par son support. La fresque intitulée *Mountain* est exemplaire du genre : il s'agit de faire disparaître le mur de la prison en y représentant le paysage qu'il masque.

Aux origines de la peinture

Un duel entre deux virtuoses de la peinture antique place le désir de leurrer, et d'être leurré, à l'origine de l'art du trompe-l'œil. Au V^e^ siècle avant notre ère, Zeuxis et Parrhasios d'Éphèse auraient comparé leurs capacités respectives à duper leurs spectateurs ; Zeuxis, qui ne parvint qu'à piéger des oiseaux avec ses raisins plus vrais que nature, se laissa mystifier par un simple drapé de son rival.

À partir de la Renaissance, les artistes s'outillent de techniques perfectionnées permettant de donner l'illusion de la profondeur, du relief et des textures. Le trompe-l'œil atteint son apogée. Il sert notamment, au théâtre, pour les décors. Il existe bien des « trompe-l'œillistes » modernes, à l'instar du surréaliste René Magritte ou encore de Victor Vasarely, père de l'art optique. Son histoire étant liée à celle, très ancienne, de la peinture murale, le trompe-l'œil s'épanouit à présent dans le domaine des arts urbains contemporains – ce qu'illustre l'œuvre de JR, ainsi que celle de Scaf, de Cinta Vidal et d'autres.

Double foyer

Le Larousse définit le trompe-l'œil comme « une peinture qui donne *à distance* l'illusion de la réalité ». Comme sa réciproque, l'anamorphose – qui consiste à feindre la présence d'une surface qui n'existe pas –, le trompe-l'œil assigne le spectateur à un point de vue depuis lequel l'illusion fera son œuvre. Ce lieu est celui que JR rejoint au pas de course pour prendre une photographie de *Mountain*, une fois le collage terminé.



Fuyant la critique de Pere Borrell del Caso (1874) © Coll. Banco de España, Madrid



Si le trompe-l'œil escamote l'artifice sur lequel il repose, il le restitue bien souvent au visible par le biais d'une métalepse picturale (une métalepse est l'intervention d'un élément extradiégétique à l'intérieur de la diégèse) : ainsi du (faux) cadre que semble franchir le jeune garçon *Fuyant la critique* peint par Borrell del Caso en 1874. De la même façon, les images illusionnistes de JR affichent leur différence de nature par rapport à la réalité qu'elles augmentent : elles sont en noir et blanc.

Comme toute illusion d'optique, un trompe-l'œil ne mystifie jamais qu'un instant. Mais l'expérience esthétique se prolonge. Le spectateur ne rompt pas avec l'image dont il comprend qu'elle vient de l'induire en erreur. Il ajuste son regard autour de la relation qu'il entretient avec elle, c'est-à-dire sur le regard lui-même. L'aventure peut prendre un tour mélancolique – c'est le sens des vanités du XVII^e^ siècle – ou plus ludique : dans *Tehachapi,* trois détenus font semblant de s'évader par la brèche imaginaire qu'ouvre *Mountain* entre les murs de la prison, sous les yeux des gardiens.

Le trou

Collée sur le parterre d'une cour de la prison, la première fresque de JR n'est pas destinée à être contemplée par ceux qui la foulent au quotidien. Impliquant l'usage d'un drone, elle s'adresse à la société extérieure, dont elle désigne le point de vue comme surplombant. Pour renforcer la verticalité de la relation instaurée par ce dispositif, l'image donne l'illusion d'une fosse depuis le fond de laquelle des personnes – mais pas toutes – redressent la tête. Baptisée *The Yard*, ce portrait de groupe rassemble des détenus, d'anciens détenus et des membres du personnel de la prison, ainsi que le militant Ruett Foster **[séq. 6]**. Ils n'ont pas posé ensemble sous l'objectif de JR : ce dernier les a photographiés un à un avant de créer ce photomontage. Au départ, il envisageait même que des proches, des parents de détenus, puissent apparaître à leurs côtés, en signe de pardon ou de solidarité **[séq. 2]**. L'idée ne s'est pas concrétisée, pour des raisons que *Tehachapi* élude. Elles pourraient être matérielles ou organisationnelles (ces séances de prises de vues demanderaient des moyens), mais aussi symboliques et sociales. L'image est puissante… S'y inclure peut être appréhendé comme une trop grande concession au milieu du crime. Cela comporte, en pratique, le risque d'être reconnu et associé à ce milieu partout dans le monde.





Chant

A cappella

Devant l'échafaudage de *Mountain*, un détenu, Carlton, honore JR d'une authentique gospel [séq. 10]. Tout à la fois sujet et intercesseur du message, l'artiste le filme avec son téléphone. En s'en remettant à son sens de l'humour, Carlton fait référence à l'histoire des luttes contre le travail forcé aux États-Unis.

Negro spiritual et gospel

Les musiques noires américaines sont nées dans le silence imposé aux Africains esclavagisés depuis le XVII[e] siècle. Arrachés à leurs terres pour être vendus outre-Atlantique, ils se sont vus confisquer leurs cultures, leurs religions et leurs langues. Les chants qu'ils improvisent, puis se transmettent dans les plantations et sur les chantiers de construction, répondent au besoin de rallier une communauté autour d'un patrimoine immatériel. Les negro spirituals gagnent en popularité à la fin du XIX[e] siècle et se chargent de connotations politiques. Ils sont à l'origine du blues et du gospel, ce dernier ayant en propre de s'appuyer sur les Évangiles pour soutenir la résistance des Afro-Américains face à la ségrégation. Les gospels sont entonnés dans les églises à l'initiative de ses pères fondateurs (des pasteurs), puis entrent dans l'industrie musicale vers 1930. S'ouvre l'ère des divas du jazz vocal, alliées du mouvement des droits civiques : Mahalia Jackson, Billie Holiday ou encore Nina Simone donnent son élan au gospel moderne, tandis qu'émergent des genres populaires hybrides, qui tantôt en dérivent, tantôt l'incorporent (le rhythm and blues, la soul et le funk).

Lectures plurielles

A cappella, Carlton célèbre la venue du « Sauveur » des prisonniers de Tehachapi : JR. Par l'intermédiaire du téléphone de sa muse, il s'adresse à un public pluriel, susceptible de l'entendre de différentes façons. Sa gratitude est sincère (quelques minutes avant, il racontait que grâce à *The Yard*, son rapport avec ses proches s'était amélioré). La formule n'en relève pas moins du pastiche. JR lui-même éclate de rire tant le clin d'œil est énorme. Plus tard dans l'après-midi, Carlton poursuivra ses taquineries en improvisant une chanson sentimentale en français (langue maternelle de JR).

Finalement, le costume de messie siéra à JR : *Tehachapi* prendra bien l'allure d'un film de rédemption, jusqu'à s'achever sur l'image d'un corps purifié – celui de Kevin, au sortir de chez le médecin qui effacera son tatouage facial – et plongé dans l'eau, évocatrice des rites d'immersions monothéistes.

Lors de sa première apparition [séq. 3], Carlton se montrait sociable, mais peu enclin à l'effusion sentimentale. À la différence d'autres, il ne disait pas mériter son sort, se tenant de la sorte à distance du parangon du pardon. Il observait que les programmes de réinsertion répondaient à un besoin de la société en général, et non pas des seuls détenus. Voilà qui laisse peu de place au doute : son chant gospel relève de l'humour, mais il comporte vraisemblablement une dimension critique.

« God sent JR to pick up... pick up... pick up all the pieces of our broken hearts »

Carlton

Tacite : le travail des prisonniers

JR intervient dans des circonstances marquées par le retentissement de récentes grèves de prisonniers aux États-Unis. L'une lancée en septembre 2016, l'autre en août 2018 s'inscrivent dans la continuité des luttes séculaires des Afro-Américains pour leurs droits civiques. En effet, le 13[e] amendement de la constitution des États-Unis, célèbre pour interdire l'esclavage depuis 1865, autorise que ce dernier soit imposé aux coupables de crimes en guise de châtiment. Huit cent mille détenus sont ainsi forcés de travailler dans ce pays, en contrepartie d'une rémunération insignifiante, parfois nulle. Le fruit du labeur de 10 % d'entre eux bénéficie au secteur privé, auquel les États-Unis délèguent une partie de ce « service correctionnel » très lucratif, en réponse aux problèmes de surpopulation carcérale [Contexte].

Non abordée dans le film, cette actualité rejaillit dans *Tehachapi* sous la forme de l'implicite avec le gospel de Carlton, à la faveur d'une atmosphère de bienveillance entre les protagonistes de la scène… une scène de travail : les prisonniers, vêtus de combinaisons, viennent de monter un échafaudage et s'attellent au collage de la seconde œuvre de JR, *Mountain*. Le problème du travail en contexte correctionnel devient quasiment explicite, lorsque l'un d'eux témoigne ensuite de l'effort qu'a représenté le nettoyage de la cour de la prison après le premier collage [séq. 10]. Il dit en avoir tiré un bénéfice symbolique, à titre personnel. Mais ce genre d'effort a aussi des retombées positives sur l'environnement immédiat des détenus, et pour l'ensemble de la société.



Parallèles

Rentrer dehors

Les documentaires *Autour d'une évasion*, *À l'air libre* et *Soy libre* décrivent des parcours possibles hors de la prison, au plus loin d'elle. Les méthodes déployées par leurs auteurs pour faire advenir le témoignage de détenus ou d'anciens détenus, et travailler à l'image qu'ils renverront aux spectateurs, sont très différentes.

Placement extérieur

Source d'espérance, la perspective de la libération suscite aussi l'inquiétude de nombreux détenus. Coupés du monde social pendant des années, ils craignent de rencontrer des difficultés dans leur vie relationnelle, leur dialogue avec les administrations, leur recherche de logement. En France, les alternatives à la libération abrupte sont rares. *À l'air libre* (Nicolas Ferran et Samuel Gautier, 2016) présente l'une d'entre elles : celle que propose la ferme de Moyembrie. Reconnue comme un établissement d'insertion par l'activité économique, cette structure associative axonaise accueille et salarie des détenus en fin de peine sous le régime du placement extérieur. Ils travaillent à la production de légumes et de fromages – les spécialités de la ferme – et préparent leur réinsertion avec l'aide d'encadrants : ils passent le code de la route, tentent de rétablir le contact avec leurs proches, cherchent un emploi et un logement. Dans le film, ils témoignent des bienfaits de cette période de transition en milieu ouvert, entre leur vie en prison et l'immersion dans la vie sociale.



Autour d'une évasion (1934) © Doriane Films

Évasions et cavales

Les histoires d'évasions et de cavales (manières illégales et périlleuses d'échapper à l'enfermement) ont fait le succès de nombreux films policiers, de gangsters ou d'évasion. Rares sont les cinéastes qui se sont risqués à aborder ces sujets autrement que par le biais de la fiction de genre.

Jacques-Bernard Brunius et Cesare Silvagni sont parmi les premiers à l'avoir fait. Le narrateur de leur docufiction d'avant-garde *Autour d'une évasion* (1934) est un véritable ancien bagnard, célèbre pour s'être évadé en 1926, après treize ans de travaux forcés : Eugène Dieudonné. Il a obtenu la grâce présidentielle grâce à la campagne de presse menée par le journaliste Albert Londres, ce qui a permis son retour en France. Ce n'est pas le cas du bagnard (incarné par Cesare Silvagni), médecin de profession, dont il raconte l'évasion dans le film.

Pour réaliser le plus récent *Soy libre* (2021), la réalisatrice Laure Portier a filmé son petit frère, Arnaud, sur une période de quinze ans (avec de longues interruptions). Originaire des Deux-Sèvres, placé en foyer suite à la séparation de ses parents, Arnaud sombre dans la délinquance. Ses séjours en prison ne l'empêchent pas de récidiver. Il choisit de fuir, quitte à subir la précarité, l'isolement social et affectif que cela suppose. Son exil le conduit en Espagne puis au Pérou, où il trouve enfin les moyens de vivre à la fois libre et serein. Arnaud ne rentre pas chez lui à la fin du film.

Prisons invisibles

S'il est bien question de l'expérience de l'incarcération et de ses effets néfastes dans les films précédemment cités, les établissements pénitentiaires sont moins présents à l'image que ne l'est celui de Tehachapi dans le film de JR. *Autour d'une évasion* contient une série de vues documentaires tournées devant et dans la prison du bagne français de Guyane, prison que les condamnés ne rejoignaient que pour la nuit puisqu'ils étaient contraints de travailler toute la journée à l'exploitation de la forêt environnante. À l'extérieur de l'établissement, l'environnement dans lequel s'engouffre ensuite le bagnard évadé est présenté comme hostile, et son parcours semé d'embûches. Au bout de son chemin, il rencontre la mer. Mais à la différence de Kevin dans *Tehachapi*, il s'arrête au bord de l'eau, puis s'en retourne dans les terres, où une communauté autochtone s'ouvre à lui. S'il a retrouvé la liberté, il devra s'accommoder de sa condition d'exilé à perpétuité.

« L'air, il n'a pas changé. Tout est toujours pareil. Il n'y a rien qui a changé parce que je suis sorti »

Jean-Marc dans *À l'air libre*



À l'air libre (2016) © Entre2prises



Soy libre (2021) © Les Alchimistes

Pour l'essentiel, *À l'air libre* est tourné loin de la prison, en milieu rural (un détenu parle du plaisir qu'il éprouve à entendre le chant des oiseaux autour de lui). Au bout de trois quarts d'heure de film, Anne-Marie, la présidente de la ferme de Moyembrie, conduit Jean-Marc au centre pénitentiaire de Laon, pour qu'il signe les papiers relatifs à sa libération officielle. La caméra reste dans la voiture, sur le parking de la prison. Anne-Marie et Jean-Marc échangent ensuite sur la route du retour. Leur conversation évoque celles qui suivent la sortie de Kevin dans *Tehachapi* [Séquence]: il est également question du temps passé à préparer ce moment et des prochaines étapes à franchir. À la différence de Kevin, Jean-Marc refuse de se retourner; il ne regarde pas la prison qui s'éloigne derrière lui. Le lendemain, il quitte la ferme, quelque peu précipitamment: il téléphone souvent par la suite, et demande la possibilité de revenir en tant que bénévole.

Dans *Soy libre*, aucune prison n'apparaît, sinon celle que représentent les dessins d'Arnaud. Il se portraiture en larmes, derrière des barreaux. Tout en faisant référence à son expérience de l'incarcération, ces barreaux symbolisent aussi l'image dans laquelle il est enfermé: celle d'un enfant «difficile», puis d'un «caïd de banlieue». Il ne s'évadera de cette prison sans murs qu'en se séparant de sa famille, de sa cité et des institutions qui, dans leurs opérations conjointes, l'ont revêtu de ce costume symbolique. Au moment de s'émanciper, Arnaud déserte le champ de la caméra de sa sœur. Le film s'achève sur d'autres dessins de lui, plus gais et colorés, et l'annonce qu'il fait à la cinéaste de la naissance de son fils, par téléphone, depuis le Pérou.

Filmeurs, filmés

Arnaud est le petit frère de la réalisatrice de *Soy libre*, Laure Portier. Celle-ci lui demande de s'adresser à elle en tant que telle, dans le film: en présence de la caméra, Arnaud est d'abord tenté de parler de Nicolas Sarkozy comme il pourrait le faire pour un journaliste de télévision. Bien que fraternelle, la relation entre la filmeuse et le filmé est tendue, parfois même conflictuelle, ce que le film ne cache pas. Avant de se refuser à la caméra de sa sœur, Arnaud revendique la possibilité de se mettre en scène: certaines prises de vues lui semble inutiles, certains cadrages trop larges… Grâce aux subventions qu'elle a obtenues, Laure Portier a pu lui acheter une caméra pour qu'il se filme en son absence. Très surprise par la qualité des rushes (ils témoignent des moments d'extrême solitude de son frère), elle a décidé de les intégrer au montage final.

Autour d'une évasion n'expose pas les accommodements entre réalisateurs, acteurs et figurants dont il est le fruit. Le film commence par une rencontre visiblement simulée entre Eugène Dieudonné (dans son propre rôle) et un passant qui le reconnaît au bord de la Seine. Le montage des plans tournés en Guyane et la mise en scène de l'évasion du médecin illustrent ensuite le récit d'Eugène Dieudonné. À la fin du film, l'intervention d'un client de bistrot, ancien bagnard lui-même, ravive les souvenirs d'Eugène Dieudonné quant à la mort d'un de ses camarades d'évasion (dont la peau tatouée aurait été conservée dans un coin de ce troquet). Le vrai est difficile à démêler du faux, mais toute cette mise en scène vise à fixer la parole d'un ancien bagnard évadé pour l'offrir à l'imaginaire des spectateurs – fût-ce par le détour de la fiction.

Les deux réalisateurs d'*À l'air libre*, Nicolas Ferran et Samuel Gautier, connaissent bien la prison en raison de leurs métiers. Ancien infirmer en milieu carcéral, Samuel Gautier a découvert l'existence de la ferme de Moyembrie en 2013. Il s'y est installé en tant que bénévole, avant d'avoir l'idée d'y réaliser un film avec l'aide de son ancien collègue Nicolas Ferran (responsable juridique de l'Observatoire international des prisons). Sur le tournage, la présence de Samuel Gautier, que les détenus salariés de la ferme connaissaient bien, permettait d'établir un lien de confiance. La position d'extériorité de Nicolas Ferran (qui conduisait les entretiens) les incitait à raconter leur parcours, et à bien mettre en lumière le fonctionnement de la ferme et son utilité. Ce binôme composé d'un visage inconnu et d'un visage familier des personnes filmées évoque celui que forment JR et Scott Budnick autour des détenus de *Tehachapi*. Mais à la différence de ces derniers, les deux réalisateurs d'*À l'air libre* n'entrent jamais dans le champ de la caméra.



Ouverture

Le droit de créer

Le milieu carcéral est réputé pour comprimer les imaginaires et dissuader l'expression des détenus. Plus qu'utile dans la perspective de leur réinsertion sociale, la création est pourtant reconnue comme une nécessité humaine, à la base de droits fondamentaux. Comment le projet de JR s'inscrit-il dans l'histoire de la reconnaissance de la sensibilité artistique des prisonniers ?

Un droit fondamental

L'imagination est la faculté de se représenter une chose ou d'en créer l'image mentale à partir de notre perception empirique et selon notre désir. Appelé « imaginaire », le monde intérieur que l'on se constitue par l'imagination est une ressource émancipatrice. L'acte d'imagination peut se prolonger dans le monde physique en fonction des matériaux, supports et techniques disponibles. Selon le droit européen, un créateur n'a besoin de se soumettre à aucune autre formalité que de fixer son œuvre sur un support pour être reconnu comme un auteur au sens juridique.

Partie prenante des « droits culturels », le droit de créer relève d'une liberté d'expression (artistique, en l'occurrence) que restreignent différentes censures. La légalité, la légitimité et les modalités d'exercice de ces censures font débat, attendu que la liberté d'expression a des limites : elle n'autorise pas les infractions à d'autres lois qui visent à protéger l'intégrité des personnes ou encore l'ordre public. Motivées par des intérêts politiques, économiques, religieux ou moraux, certaines formes de censures sévissent de façon plus insidieuse : confiscation des imaginaires populaires, des moyens de matérialiser des créations et de les divulguer ; incitation à l'autocensure.

Depuis 1986, le droit à l'imagination et à la création relève aussi du droit, fondamental, à l'éducation. Cette année-là, des représentants de la communauté internationale de l'apprentissage et de l'éducation des adultes se sont réunis à l'Unesco[1] pour promouvoir une conception de l'éducation qui ne soit pas strictement utilitaire, mais qui vise au « plein épanouissement de la personnalité humaine » (dans l'esprit de l'article 26 de la Déclaration universelle des droits de l'Homme). Pour cela, ils se sont accordés autour d'une définition multidimensionnelle du droit d'apprendre incluant celui de lire, d'écrire, de développer des compétences… mais aussi de questionner, de réfléchir, ou encore d'imaginer et de créer.

En France, une loi énonce, depuis 2016, que « la création est libre », de même que sa diffusion et sa programmation. Ces libertés ne sont pas réservées aux seuls professionnels du secteur culturel et artistique. Mais en pratique, la création implique des moyens qui se trouvent inégalement répartis. Pour compenser cet état de fait, des dispositifs sont mis en place à l'échelle des territoires et des localités afin de favoriser l'expression artistique amateur, et notamment celle des personnes dites « éloignées » de la création – faute d'accès aux ressources matérielles et immatérielles qu'elle suppose.

Histoire de l'art des prisonniers

L'enfermement est devenu la forme privilégiée du châtiment autour de 1800. En plus de priver les détenus de leur liberté, la prison était censée les déposséder de leur personnalité. Au XIXe siècle, il leur était explicitement interdit de s'exprimer artistiquement. Le code des prisons de 1843 considérait « les dessins, écrits et barbouillages […] et tout ce qui est susceptible de laisser une trace sur les parois ou le mobilier de la cellule » comme autant de dégradations répréhensibles. Longtemps encore, leur accès au matériel nécessaire à la création sera empêché. Elle est aujourd'hui très contrôlée.

Pourtant, les prisonniers pratiquent les arts littéraires, musicaux et plastiques envers et contre cette répression depuis plus de deux siècles. Ces supports potentiels que sont les murs ou la peau leur restant physiquement accessibles, les formes d'expression privilégiées sont, depuis, le graffiti ou encore le tatouage. La sculpture sur bois est fréquemment pratiquée en prison, moyennant le détournement du mobilier des cellules (pieds de chaise, abattants de tinette). Dans les bagnes français de Guyane, où les activités de loisirs nocturnes pouvaient être tolérées, la technique de la gravure sur coque de noix de coco était prisée. Une tradition se perpétue dans les centres de détention du sud-ouest des États-Unis depuis les années 1940 : de nombreux détenus utilisent de l'encre, de la cire ou du café pour dessiner sur les mouchoirs blancs que leur distribue l'administration pénitentiaire. Appelés « *paños* », ces mouchoirs deviennent les supports de leur histoire, de leurs rêves ou de vœux qu'ils destinent à celles et ceux qui les attendent à l'extérieur.

1 Tous les douze ans, la CONFINTEA réunit des représentants de la communauté internationale de l'apprentissage et de l'éducation des adultes :
↳ uil.unesco.org/fr/education-des-adultes/confintea



Encre sur mouchoir, anonyme (circa 1960) © Coll. Reno Leplat-Torti

À partir de la fin du XIXe siècle, des médecins légistes et des criminologues se sont penchés sur l'expression graphique et littéraire des prisonniers dans le cadre de leurs enquêtes policières ou anthropologiques. Ces scientifiques sont les premiers collectionneurs d'œuvres d'art carcéral, bien qu'ils ne les étudiaient pas comme telles. Le terme d'« art » ne sera publiquement employé à leur propos qu'en 1939. L'édition de l'ouvrage intitulé *L'Art en prison*[2] de Jean Lacassagne et Jean Couty représente une étape importante dans l'histoire de la reconnaissance de l'art des détenus, et de son corollaire : leur sensibilité esthétique. Des œuvres de prisonniers sont aujourd'hui collectées, conservées, documentées et valorisées par des amateurs, des artistes et des collectionneurs, ainsi que différentes structures associatives ou institutionnelles qui les considèrent comme un patrimoine culturel.

Le projet de JR s'inscrit dans un contexte où certains prisonniers s'adonnent à une activité créative individuelle dans leurs cellules, ce que *Tehachapi* laisse entrevoir. Le film regorge d'exemples de tatouages : beaucoup sont des marqueurs idéologiques ou religieux, mais certains présentent un caractère de fantaisie plus personnelle. Des dessins ornent les murs de certains détenus. Kevin manie le pinceau, et Barrett possède une guitare. Ces deux derniers prisonniers, ainsi que David, écrivent.

L'art en milieu carcéral, en France

Dans les années 1980, le gouvernement français a encouragé le développement des activités culturelles en prison. Il ne s'agissait pas seulement de tromper l'ennui des détenus, mais aussi d'éviter qu'ils ne se replient sur une culture spécifiquement pénitentiaire qui tendrait à les désocialiser et favoriserait la récidive. À l'incitation des ministères, les établissements carcéraux sont entrés en relation avec les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) de leurs territoires.

De nombreuses propositions d'interventions répondent à l'appel. Elles émanent d'écrivains, d'artistes et d'associations à vocation culturelle, ce qui est inédit. Un nouveau profil d'intervenant en milieu carcéral émerge : il est issu du domaine de la création, et non de l'action sociale ou de l'aide humanitaire. Sur le terrain – terrain où la priorité sécuritaire détermine tous les rapports humains –, ces projets artistiques se heurtent parfois aux règlements internes des prisons, parfois aux mœurs carcérales. Mais ils peuvent aboutir à l'ouverture de perspectives, modestes ou insoupçonnées, pour les détenus.

Le compositeur de musique contemporaine Nicolas Frize est intervenu au sein de la maison centrale de Saint-Maur, près de Châteauroux, où les détenus purgent de très longues peines. En collaboration avec eux, il a conçu une structure de création musicale professionnalisante. Baptisée « Le Studio du temps »[3], elle a fonctionné 34 ans (de 1991 à 2025). Sa particularité était d'articuler des problématiques liées à l'art et d'autres liées à la réinsertion économique et sociale. En plus d'être un outil de création musicale et radiophonique à la disposition des détenus, elle leur offrait l'opportunité de se former aux métiers du son et de signer un contrat de travail dans le secteur de la numérisation d'archives sonores depuis l'intérieur de la prison.

Dans *Tehachapi*, JR intervient aux États-Unis, sous la coupe de législations, d'us et coutumes différents. Les détenus ne participent pas à la conception artistique des fresques qu'ils aident à coller dans la cour. Mais ces installations alimentent leurs imaginaires ; elles leur inspirent des tatouages particuliers, ou des mises en scène ludiques.

> « La création, nécessité existentielle, fondamentale et structurante pour l'être humain, est d'autant plus cruciale dans l'espace-temps carcéral marqué par la rupture, la séparation, le manque, la perte, l'absence »
>
> Caroline Legendre, psychologue

2 L'ouvrage *L'Art en prison : Dessins de criminels* est consultable en accès libre sur *Criminocorpus* (musée nativement numérique dédié à l'histoire de la justice, des crimes et des peines) :
↳ criminocorpus.org/fr/bibliotheque/doc/2390

3 Albane Penaranda, sur France Culture, a consacré plusieurs émissions au Studio du Temps :
• série « Autour de la nuit, depuis la prison de Saint-Maur », 2 février 2025 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-autour-de-la-nuit-depuis-la-prison-de-saint-maur
• « Le Studio du temps (1991-2025), les ateliers du son à la prison de Saint-Maur », 18 octobre 2025 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-experience/le-studio-du-temps-1991-2025-un-atelier-du-son-dans-la-prison-de-saint-maur-8461365
• « Autour du temps depuis la prison de Saint-Maur », 19 octobre 2025 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-autour-du-temps-depuis-la-prison-de-saint-maur

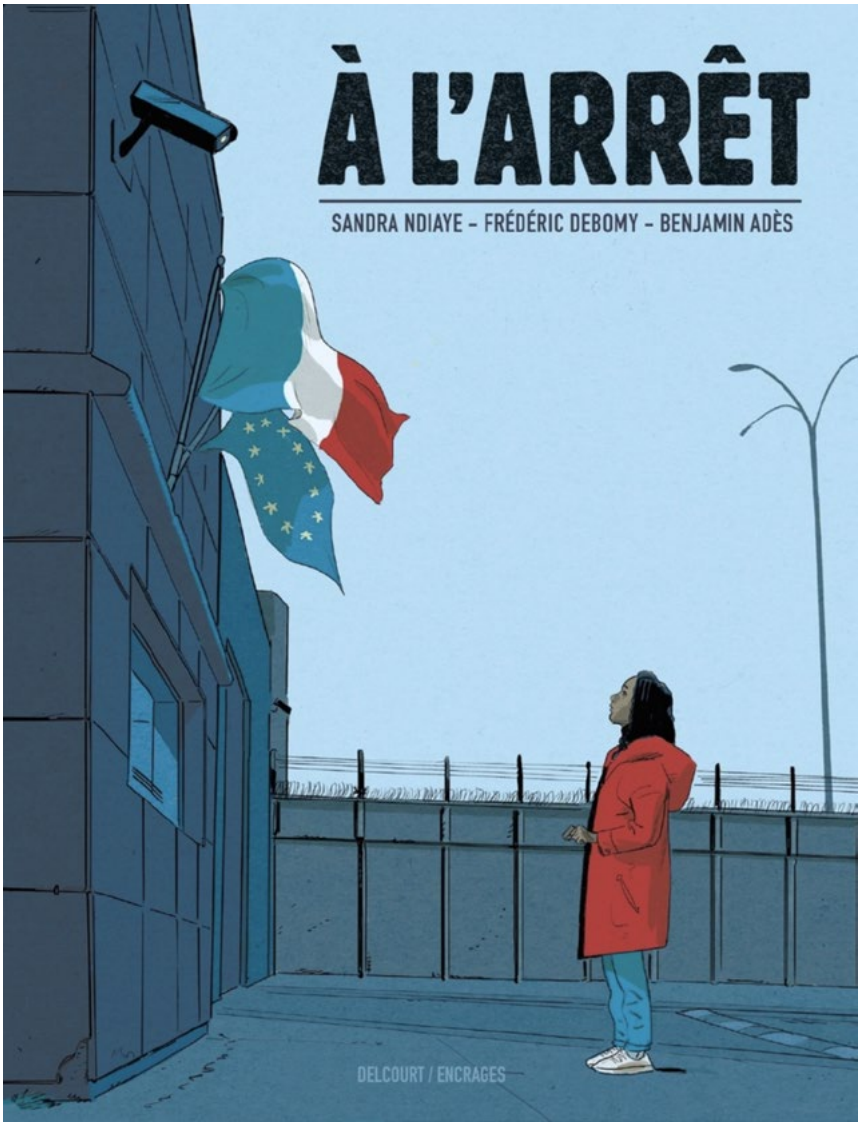


Le Studio du temps (1991-2025) © Nicolas Frize

Document

À l'arrêt

Pendant un an, Sandra Ndiaye a organisé des ateliers culturels dans une maison d'arrêt pour femmes. Elle relate cette expérience dans un roman graphique intitulé *À l'arrêt*, auquel ont collaboré le scénariste de bande dessinée Frédéric Debomy, ainsi que le dessinateur Benjamin Adès. Dense, le récit se termine lorsque la narratrice, enceinte de sept mois, décide de mettre un terme à son activité.



À l'arrêt (2023) © Delcourt

Sandra Ndiaye décrit l'importance des ateliers culturels en milieu carcéral, mais aussi leur grande fragilité. Elle en raconte les échecs aussi bien que les réussites. D'après *À l'arrêt*, ces ateliers reposent, en dernier ressort, sur la qualité des relations entre des personnes que tout un système sépare. Ces projets dépendent aussi des membres du personnel pénitentiaire, susceptibles de les juger superflus au regard de la difficulté du travail qui leur est demandé par ailleurs, dans une institution qui se donne pour rôle principal de punir.

Sandra Ndiaye situe son point de vue. Racisée, elle se décrit également comme venue d'un milieu aisé, éloigné de celui, populaire, dont est issue l'immense majorité des détenues. Elle s'autocritique sous les yeux de son lecteur dès la cinquième page de sa bande dessinée. Elle souhaitait intervenir en milieu carcéral par curiosité, du fait de son ouverture d'esprit, mais aussi d'un profond besoin de « (dé)plaire » : de rompre avec l'ordre dominant en s'attirant la sympathie des exclus.

Sur sa première moitié, cette planche retranscrit le discours qu'une employée de la prison tient à l'intervenante pour l'accueillir. Ce discours met l'accent sur le cadre de vie que l'institution garantit aux détenues, cadre dit proche de « la vie réelle ». Cela pose la question de la réalité à laquelle on se réfère. Lorsque cette employée s'adresse ensuite aux détenues pour présenter l'intervenante, elle souligne le caractère sélectif du projet – « certaines d'entre vous pourront peut-être bénéficier de permissions… » –, ce qui reflète l'ambiance de compétition qui règne effectivement à l'extérieur de la prison.

Au moment de s'adresser directement aux détenues, Sandra dévoile les initiales imprimées sur son tee-shirt : NTM – le nom, aux connotations insurrectionnelles, d'un groupe de rap français. D'après son air assuré, elle est certaine du message complice qu'elle transmet à ses interlocutrices via ce signal. Celui-ci trahit pourtant les stéréotypes qui déterminent son regard : rien ne prouve que les goûts et les références culturelles des détenues qui se sont rassemblées autour d'elle, à cet instant, soient homogènes.

Sandra NDiaye, Frédéric Debomy et Benjamin Adès,
À l'arrêt, Delcourt, 2023.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Tehachapi*, DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

Autres films cités

- *Autour d'une évasion* (1934) de Jacques-Bernard Brunius et Cesare Silvagni, in : *Jacques-Bernard Brunius: Un cinéaste surréaliste*, DVD, Doriane Films.
- *Women Are Heroes* (2011) de JR, DVD et Blu-ray, Orange Studio.
- *À l'air libre* (2016) de Nicolas Ferran et Samuel Gautier, Kinosphere production.
- *Visages Villages* (2017) d'Agnès Varda et JR, DVD et Blu-ray, Le Pacte.
- *Soy libre* (2021) de Laure Portier, DVD, Les Alchimistes Films.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Paul Bouvier, Roger Mayou, Martin Rueff et Isabelle Schulte-Tenkhoff, *Objets de prisonniers*, collection du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, 5 Continents Éditions, 2017.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (1975), Gallimard, 1993.
- Nicolas Frize, *Le Studio du temps : Maison centrale de Saint-Maur, 1991-2024. Ruptures, travail, créations : desserrer l'étau*, Lignes, 2024.
- Odile Girardin-Gantier, *D'autres limites à la prison : Comment l'art-thérapie peut aider à supporter le monde carcéral*, L'Harmattan, 2018.
- JR, Sarah Mattera et Julie R. Pugeat, *Dans l'objectif de JR : Le projet 28 millimètres pour les 11-15 ans*, Pyramyd, 2015.
- François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants* (2009), Klincksieck, 2025.

Articles et chapitres d'ouvrages

- Amnesty International, « États-Unis. La Californie doit mettre un terme aux conditions choquantes qui règnent dans les unités d'isolement des prisons », 27 septembre 2012 :
  ↳ amnesty.org/fr/documents/pre01/445/2012/fr
- Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels : Analyse d'une demi-minute décisive », *Études photographiques* n° 32, printemps 2015 :
  ↳ journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502
- Martine Gaudemar, « Personne, personnage : existence, identité, individu, jeu et humour, pensée réfléchie, voix et parole », in Albert Piette et Jean-Michel Salanskis (dir.), *Dictionnaire de l'humain*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2018 :
  ↳ doi.org/10.4000/books.pupo.12660

SITES INTERNET

- Dossier de presse du film :
  ↳ mk2films.com/wp-content/uploads/sites/4/2024/05/tehachapi-dp.pdf
- Site internet de JR :
  ↳ jr-art.net/fr
- Coalition anti-récidive fondée par Scott Budnick (en anglais) :
  ↳ antirecidivism.org
- Fédération de l'art urbain :
  ↳ federationdelarturbain.org

Entretiens avec JR

- Léa Andrée-Sarreau, « JR : “La notion d'utilité guide ce que je fais” », *Trois Couleurs*, 11 juin 2024 :
  ↳ troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/jr-la-notion-dutilite-guide-ce-que-je-fais/
- Pablo Baron : « JR : “On n'a pas fait un documentaire sur la prison mais un documentaire sur la force de l'art dans une prison” », GQ, 12 juin 2024 :
  ↳ gqmagazine.fr/article/jr-interview-tehachapi-prison-documentaire
- Vincent Josse, « JR : “Je me sens plus colleur de papiers que photographe” », Le grand atelier, France Inter, 9 juin 2024 :
  ↳ radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/le-grand-atelier-du-dimanche-09-juin-2024-5375739

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

CECI N'EST PAS UN MUR

Le street artiste français JR obtient l'autorisation inédite d'intervenir au sein de la prison de haute sécurité de Tehachapi (Californie) pour y conduire un projet participatif. Il y entre avec une équipe de tournage afin de documenter le processus, tisse un dialogue au long cours avec plusieurs détenus, et retourne trois fois sur place : l'expérience artistique se mue en expérience humaine que raconte *Tehachapi*. Ode aux puissances de l'art, ce documentaire commence comme un *making of* et s'achève comme un film de rédemption. Dans l'intervalle, la parole est donnée aux prisonniers, à leurs proches, aux membres du personnel pénitentiaire qui, tour à tour, posent les questions de la violence, du sens de la peine, du quotidien en milieu carcéral, des conditions de la réinsertion sociale et de la possibilité de changer. La mise en scène repose sur un dispositif de prises de vues multicéphales qui permet à JR de jongler entre les registres d'images et de discours. D'un rythme enlevé, *Tehachapi* porte l'empreinte de sa personnalité allègre, et foncièrement optimiste.

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40 | Rédacteur en chef : Raphaël Nieuwjaer, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Lucie Garçon | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN DE VOTRE CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA