

Première tentative, 2019. Maison d'arrêt de Cherbourg, avril 2016

NOS PRISONS

MAXENCE RIFFLET

EXPOSITION DU 5 JUIN AU 27 NOVEMBRE 2022

Dossier enseignants

Notions générales

L'exposition permet une approche sensible et pédagogique des arts plastiques et visuels autour de problématiques contemporaines impliquant les rapports entre arts plastiques, histoire, histoire des art et philosophie.

PHOTOGRAPHIE / ART

L'ambiguë fonction de la photographie en milieu carcéral.

La photographie : cadrer sans enfermer.

La photographie documentaire : décrire plutôt qu'illustrer ; interagir plutôt qu'enregistrer.

Le statut des images : nature, forme, support.

Le rapport texte / image.

Les prisons : architectures et usages.

L'artiste et la société.

Notions par niveaux

ARTS VISUELS EN PRIMAIRE

- Découvrir et explorer un centre d'art.
- Développer sa sensibilité artistique au contact des œuvres.
- Décrire les œuvres en utilisant un vocabulaire spécifique.
- Exprimer ses émotions et préférences face à une œuvre d'art, en utilisant ses connaissances.
- Apprendre à se déplacer en s'adaptant à l'environnement.
- Mobiliser ses connaissances pour parler de façon sensible des œuvres d'art.
- Utiliser des critères simples pour aborder ces œuvres, avec l'aide des enseignants.
- Identifier les œuvres étudiées par leur titre, le nom de l'auteur, l'époque à laquelle cette œuvre a été créée.
- Échanger des impressions dans un esprit de dialogue.

Notions par niveaux

COLLÈGE

ARTS PLASTIQUES

Le statut des images : photographie documentaire, témoignages, documents.

La narration visuelle : mouvements et temps.

Les dispositifs de représentation et de mise en espace des productions.

Compréhension de la diversité des images dans leurs propriétés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques.

La relation du corps à la production artistique.

La présentation matérielle de l'œuvre photographique dans l'espace : volumes, échelles, supports, textures, matérialité.

L'espace, le temps comme matériaux de l'œuvre.

L'architecture, formes et usages.

LYCÉE

PHILOSOPHIE

La justice

La liberté

Le temps

En fait / en droit

Michel Foucault, *Surveiller et punir*.

HISTOIRE / HISTOIRES DES ARTS

La photographie et le milieu carcéral ; Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire.

La Commune de Paris.

Courbet, l'implication des artistes dans la vie politique.

ARTS PLASTIQUES

Formalisation des processus et démarches de création (penser l'œuvre, faire œuvre).

L'artiste dans la société : engagement artistique dans les débats du monde.

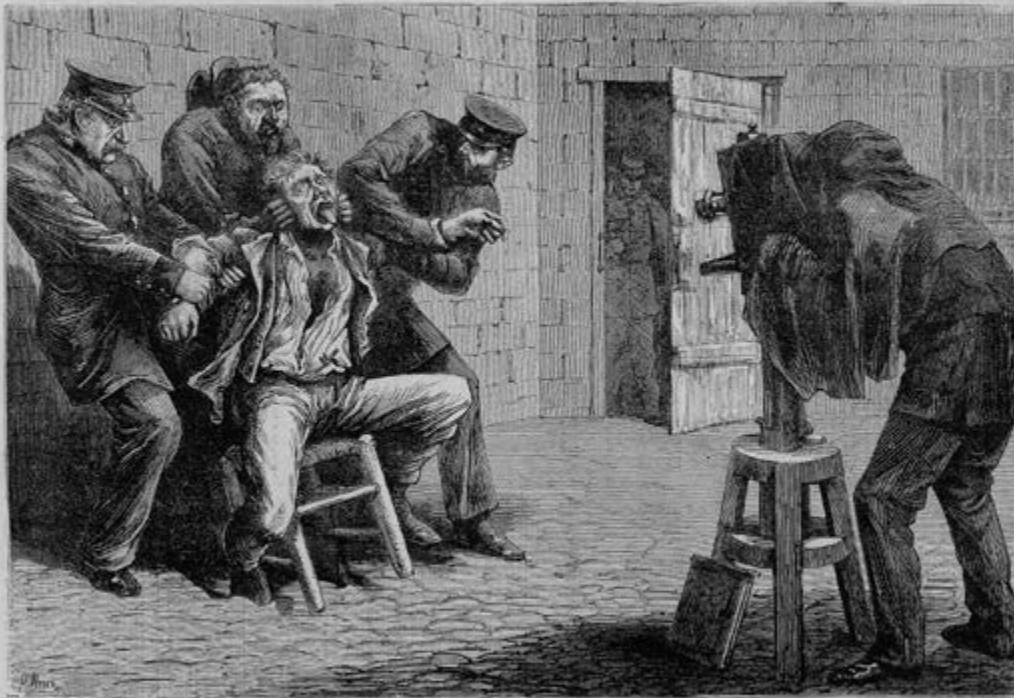
Recours aux documents, archives, traces.

Art et travail de mémoire. Témoignage du passé et du présent.

La question de l'auteur dans la photographie : est-ce celui qui prend la photographie ? Celui qui en a initié l'expérience ? Celui qui choisit ce qui sera montré dans le cadre ?

Mise en œuvre des langages et pratiques plastiques : nouveaux supports & formats, diverses échelles.

1. EXPOSITION.....	5
. Présentation	
. Biographie	
. Livre	
. Journal d'exposition	
2. PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES.....	33
. Parcours dans l'exposition	
. Séquences en classe	
3. BIBLIOGRAPHIE.....	47
. Livres disponibles au Point du Jour	
. Bibliographie, sitographie	
4. AUTOUR DE L'EXPOSITION	49
5. INFOS PRATIQUES.....	51



LA PHOTOGRAPHIE DANS LES PRISONS

(Service spécial récemment organisé par M. Léon Bonnal, préfet de police.)

PROFONDEMENT MALADE. — UN DÉTENU REFUSANT DE SE LAISSER PHOTOGRAPHER. — Dessin de H. Meyer. — Voir la Chronique, page 34.

Henri Meyer

« Un détenu refusant de se laisser photographier »

Reproduction d'un dessin paru dans *Le Journal illustré* du 31 janvier 1875

1. EXPOSITION

PRÉSENTATION

L'exposition est issue du travail mené durant trois ans par Maxence Rifflet avec des détenus de sept prisons françaises.

Comment photographier dans un espace de surveillance sans le redoubler, comment cadrer sans enfermer ? La première réponse a été de ne pas s'intéresser à l'enfermement en général, mais à des lieux particuliers : photographier *des* prisons, plutôt que *la* prison.

Les cinq premières, où Maxence Rifflet a mené ces ateliers, évoquent une longue histoire architecturale : de la petite maison d'arrêt de Cherbourg datant de 1827 à la vaste maison centrale « ultra-sécurisée » de Condé-sur-Sarthe inaugurée en 2013, en passant par les prisons de Caen, Rouen et Val-de-Reuil. Deux autres prisons illustrent des situations encore différentes : le centre de détention expérimental de Mauzac dans lequel les détenus circulent plus librement, et la maison d'arrêt de Villepinte (Seine-Saint-Denis), marquée par une surpopulation permanente.

Outil d'enregistrement, la photographie est également ici le moyen d'une interaction. L'architecture carcérale n'est pas seulement le sujet de ce travail ; elle est aussi le lieu où il s'est élaboré : photographier des prisons, mais surtout *en* prison, sans nier les contraintes que cela suppose et en collaboration avec les détenus.

Les œuvres exposées donnent une vision hétérogène et inattendue de ce qu'on résume sous le terme générique de « prison ». Cette diversité tient à une attention à la particularité des situations et des rencontres, mais aussi à une pratique d'atelier dans laquelle il s'agit d'expérimenter des formes à la suite de l'expérience des prises de vues.

Ainsi, les tirages et les encadrements, réalisés par Maxence Rifflet, varient par la technique et le format, se combinent avec d'autres matériaux, se transforment en volumes. Parmi cette collection d'objets singuliers, une petite nature morte de 1871 : des raisins peints par Gustave Courbet alors qu'il se trouvait incarcéré à la prison Sainte-Pélagie pour sa participation à la Commune de Paris.

En créant du jeu entre les formes et les temps, en faisant appel à l'imagination, *Nos prisons* engage à exercer notre droit de regard sur les prisons, à les voir telles qu'elles sont, autant qu'à les transformer.



En appui 1, 2019

Maison d'arrêt de Rouen, vendredi 8 septembre 2017
(photographies réalisées en collaboration avec Lucile S. et Valérie D.)



BIOGRAPHIE

Depuis une vingtaine d'années, Maxence Rifflet mène des enquêtes documentaires qui passent par une recherche narrative et visuelle. Son travail sur les travailleurs du nettoyage dans le cadre de la commande publique « Les Regards du Grand Paris » sera présenté aux Magasins généraux de Pantin et au musée Carnavalet en 2022. Maxence Rifflet a déjà publié au Point du Jour *Une route, un chemin* (Prix Nadar du meilleur livre photographique 2010).

PARTENAIRES

Exposition coproduite avec le Centre photographique Rouen Normandie, le Centre d'art GwinZegal (Guingamp) et Le Bleu du Ciel (Lyon).

Accompagné par Le Point du Jour, le projet de Maxence Rifflet a été soutenu par la Région Normandie, le ministère de la Culture / direction régionale des affaires culturelles de Normandie et par le ministère de la Justice / direction interrégionale des services pénitentiaires de Rennes / SPIP du Calvados, de l'Eure, de la Manche, de l'Orne et de Seine-Maritime, dans le cadre du protocole régional Culture-Justice ; il a bénéficié du concours de la direction interrégionale des services pénitentiaires de Bordeaux / SPIP de Dordogne.

Maxence Rifflet a bénéficié du soutien à la photographie documentaire contemporaine du Centre national des arts plastiques.

LIVRE

Nos prisons

Maxence Rifflet

Le livre qui accompagne l'exposition est le récit d'une expérience subjective, indissociable des photographies réalisées en commun.

Maxence Rifflet y raconte les lieux et les usages qu'il découvre, ses échanges avec les prisonniers, les relations avec l'administration, ses rencontres avec Robert Badinter, initiateur de la prison expérimentale de Mauzac, ou avec Christian Demonchy qui en fut l'architecte avant de construire celle de Villepinte.

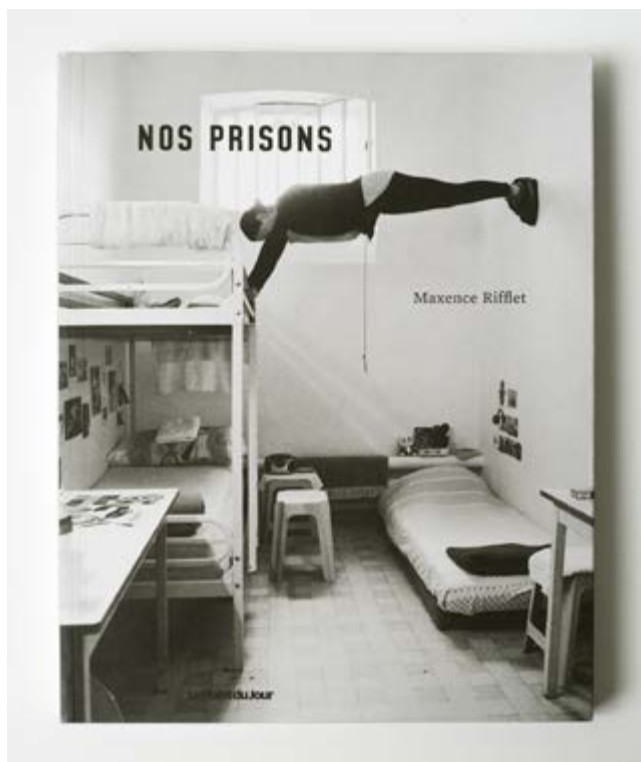
Le livre est ponctué de documents anonymes et d'œuvres artistiques concernant les prisons, rassemblés par Maxence Rifflet au fil de cette recherche.

Format : 20 x 26 cm

165 photographies et documents

268 pages

32 euros



JOURNAL D'EXPOSITION

Nos prisons

Maxence Rifflet

En consultation sur place dans l'exposition, le journal est intégralement reproduit dans ce dossier (p. 9-32).

Nos prisons

Maxence Rifflet



Journal d'exposition / À consulter sur place

Une qui n'aime pas la photo

Cela fait maintenant six ans que Christine m'a confié un étrange portrait d'elle, celui qui était imprimé sur sa carte de circulation lors de son incarcération à la maison d'arrêt pour femmes de Fleury-Mérogis. Un portrait obtenu de force par les mains gantées des surveillants qui tiennent sa tête devant l'objectif. Un portrait qui *fait preuve de violence*, et que l'avocat de Christine a utilisé comme tel dans un procès où elle était accusée, elle, de «violences et rébellion», à la suite des plaintes de neuf surveillant.es.

Depuis quatre ans, une reproduction de ce portrait est punaisée sur le mur de mon atelier, comme pour me rappeler que mon outil reste et restera encore longtemps un instrument de pouvoir et de domination. Que faire de cette image? Comment la mettre au mur d'une exposition? Sa place serait d'être gravée au fronton du ministère de la Justice. En attendant, elle forme aujourd'hui le frontispice de mon livre.

J'ai eu connaissance de ce document et des écrits de Christine grâce au journal anticarcéral *L'Envolée* (n° 43, février 2016), une source d'informations essentielle sur le monde des prisons, constituée principalement de textes envoyés par des prisonniers. Christine a aussi fait le récit de ses quatre années de détention dans un blog au nom bien trouvé de *Enfin pisser dans l'herbe*.

«On va procéder aux formalités d'écrou : photo et empreintes palmaires.

– Non, je ne veux pas, je refuse d'être fichée. Je ne vais pas accepter ici ce que j'ai refusé chez les flics. Regardez ma fiche pénale, c'est pour cette raison que j'ai été condamnée.

– On n'a pas le choix, c'est la règle, c'est pareil pour tout le monde.

– Je vous dis que je ne veux pas. C'est ma sixième formalité d'écrou : dans certaines prisons je n'ai pas fait ma carte de circulation et ça s'est bien passé.

– Ça suffit, on te dit d'obéir !

– Faites un compte rendu d'incident et je m'expliquerai au prétoire. Si vous insistez, ça va compliquer toute la détention alors que, sinon, je passerai au prétoire et ce sera torché sans violence.

– Ah, tu veux la jouer comme ça ? On va faire autrement dans ce cas-là. Appelle des collègues !»

Des mots, on passe aux gestes. Le dialogue ne suffit plus ; il faut le récit de Christine :

«Six surveillants entrent dans la salle et enfilent des gants en plastique. Je me suis dit qu'il ne fallait pas répondre à la violence, résister mais ne pas me débattre, pour qu'on ne puisse pas m'accuser de "violences et rébellion", viser la "rébellion" simple, sans violence. Pas de crachat, pas de morsure. Je ne sais pas combien ils étaient à me tenir, mais j'ai senti des mains qui me tenaient les épaules, les bras et la tête. Ils n'ont pas pu me plaquer au sol dans la position de contention habituelle parce qu'ils n'auraient pas pu faire la photo dans cette position-là. Il fallait que je sois debout, face à l'appareil photo. Alors, pour qu'ils ne puissent pas avoir une photo utilisable d'un point de vue biométrique, j'ai fermé les yeux et ouvert la bouche. Pour les empreintes palmaires, j'ai laissé traîner les doigts sur le papier.

– Et après, qu'est-ce qui s'est passé ?

– Ils m'ont emmenée au quartier des femmes, dans un fourgon, vu la taille de la taule. Là, un chef vient m'annoncer que je vais directement au mitard. Je lui dis qu'il va avoir du mal à le justifier mais que j'accepte d'y aller moi-même. Encore menottée, je suis entourée d'agents équipés de casques et de plastrons. Je redis que je peux y aller seule, mais ils veulent me tenir. Du coup, je me débats, et ils m'y portent de force. Là, je refuse la fouille par palpation et je rue comme je peux pendant qu'ils me pelotent. Je suis sortie du mitard au bout de deux jours avec six points de suture à l'index droit.

– Comment c'est arrivé ?

– Dès le début je demandais à avoir la pelle et la balayette pour nettoyer la cellule. À chaque fois ils disaient : "On verra ça plus tard, on verra ça plus tard." En revenant d'aller voir le médecin, je demande la balayette : "Plus tard." Au retour de promenade, même demande, même réponse. Le lendemain, au moment de la gamelle à 11 h 30, je demande la balayette, et alors que je tends la main vers l'extérieur pour insister, le bricard me ferme la porte sur le doigt. Le prétoire devait être à 14 heures mais ils ont dû le reporter parce que j'étais en train de me faire recoudre à l'infirmerie. Finalement, la directrice me reçoit vers 15 heures et me dit : "Bon, écoutez, on n'a pas le papier officiel qui justifie la mise en détention au quartier disciplinaire,

alors on vous en sort et on vous envoie au quartier arrivants."

– Tu as pu revenir sur l'affaire de la photo prise de force ?

– Oui, mais elle m'a juste dit que je pouvais porter plainte. Je savais que c'était ironique.

– Et elle t'a reproché de ne pas t'être laissé faire ?

– Ben non, elle savait bien qu'ils avaient merdé.

– Et ensuite ?

– Je me suis dit que ça allait se calmer, mais pendant les trois jours au quartier arrivants, les matons ont fabriqué des comptes rendus d'incidents bidon et j'ai été reconvoquée au prétoire. Au moment d'y aller, ils veulent encore m'imposer une fouille à nu, "parce que c'est comme ça pour tout le monde, tout le temps". Je leur explique la loi de 2009 qui exige des justifications individuelles et je finis par accepter en échange de la note de service que je pourrai attaquer au tribunal administratif. La matonne chargée de la fouille à nu fait du zèle, retire les lacets de mes tennis et exige d'examiner la culotte que j'ai aux chevilles. Alors je la jette à terre et, pendant qu'elle la ramasse, je mets l'index valide dans mon vagin avant de lui mettre sous le nez en disant : "T'es sûre que ça sent pas le shit là ?" Elle hurle : "Me touche pas, salope !", sort et crie encore derrière la porte : "Je vais te casser la gueule !" Pour ça, je prendrai trente jours de quartier disciplinaire.

Quand je suis repartie de Fleury, j'étais encore au mitard où j'ai été retenue quatre-vingt-sept jours sur les quatre-vingt-douze passés dans cette taule. À mon arrivée au centre de détention de Vivonne où ils m'ont transférée, ils ont aussi pris les empreintes et la photo de force. »

ci-contre :

La photographie fait preuve de violence.

Photo d'identité de la carte de circulation d'une opposante au fichage, maison d'arrêt pour femmes de Fleury-Mérogis, juillet 2014







Photographeur en prison

Maison d'arrêt de Cherbourg, avril 2016. À ma grande surprise, toutes mes demandes d'accès pour circuler dans la maison d'arrêt de Cherbourg ont été acceptées. Il ne s'agit pas d'une autorisation à déambuler librement, plutôt d'un programme d'atelier très détaillé, négocié heure par heure et lieu par lieu, mais qui me permettrait finalement d'aller photographier presque partout dans la prison.

Pas si simple. Quelques jours avant le début de l'atelier, la directrice m'appelle pour me dire qu'il ne sera finalement pas possible de photographier dans les dortoirs. Je lui rappelle ce que nous avons convenu et la nécessité qu'il y a pour moi de photographier dans cet espace caractéristique de la maison d'arrêt, mais sa décision est ferme : « Vous avez vos idées d'artiste, nous avons une réalité à gérer. Je ne peux pas vous laisser aller dans les dortoirs, c'est une question de sécurité. » L'arrivée de l'argument sécuritaire est le signe infaillible qu'il est inutile d'insister. Elle poursuit : « En ce moment, la situation est très tendue. Nous avons un effectif si important que nous allons bientôt devoir mettre des matelots par terre. Les conditions de vie sont déjà dégradantes pour les détenus ; être photographié dans cet état pourrait être vécu comme une humiliation supplémentaire et créer des tensions. » Que la directrice s'inquiète de l'éventuelle atteinte à la dignité causée par mes photographies, tout en acceptant d'organiser elle-même des conditions matérielles de vie indignes, illustre bien les contradictions, à tout le moins, de sa fonction – mais, en l'occurrence, elle n'a pas complètement tort.

Ce changement d'organisation, qui m'interdit l'accès à la principale réalité que je voulais documenter, m'oblige à mettre plus nettement à distance mes réflexes de reportage et à repenser les raisons pour lesquelles j'ai organisé des ateliers de photographie dans plusieurs prisons. Mon programme documentaire était assez clair : observer chaque prison comme une architecture particulière plutôt que de rechercher les traits génériques de la prison. La visite d'une dizaine d'établissements m'avait ensuite prouvé l'ampleur des différences qu'il y aurait à documenter. Pour autant, je n'étais pas intéressé à prendre frontalement l'architecture comme sujet. Je ne voulais pas faire de la photographie d'architecture de prison, ni sous la forme d'une description détaillée de chaque lieu, ni sous la forme d'une typologie des espaces carcéraux (cellule, cour de promenade, parloir, etc.). Un programme aussi systématique m'aurait aliéné à une procédure, et les images auraient été trop prévisibles.

Le choix d'organiser des ateliers n'était pas seulement un moyen d'entrer en prison pour y faire des photographies. Cela changeait la manière de m'y projeter. Les prisons n'étaient plus seulement mon sujet, elles devenaient l'espace d'une activité.

La photographie pourrait devenir autre chose qu'un outil d'enregistrement : un outil d'échange, de réflexion, d'action. Elle pourrait même devenir le sujet du travail, au même titre que les prisons. Après avoir pensé qu'il fallait photographier des prisons plutôt que de photographier la prison, je me rendais compte qu'il fallait me concentrer sur l'activité de photographier en prison.

Car je n'allais pas seulement montrer des espaces, j'allais agir ; je n'allais pas documenter la vie des prisonniers, mais participer à un moment de vie commune qui se documenterait en même temps qu'il se vit. Quant à voir mon projet documentaire se dissoudre dans cette activité, c'était un risque à prendre : je fais alors le pari que la dimension documentaire du travail apparaîtra au détour de l'activité.

Une autre question me préoccupait : comment les prisonniers accueilleraient-ils ma proposition ? J'essaierai bien sûr de partager mes réflexions, ne serait-ce que par honnêteté, et d'expliquer le chemin de pensée qui m'avait conduit à me présenter devant eux avec des appareils photo, mais il était assez probable que la question de savoir comment photographier une prison leur paraisse secondaire en comparaison de préoccupations plus essentielles telles que le suivi de leur dossier judiciaire ou la relation avec leurs proches, sans compter les difficultés de la vie quotidienne en prison. Même si j'espérais que mon projet fasse écho à leur expérience de l'espace, cela ne passerait pas uniquement par des discussions, d'autant que les enjeux politiques et artistiques que je souhaitais partager risquaient d'être assez inhibants pour l'action, et peut-être aussi d'appeler des intentions trop démonstratives conduisant à des images trop bavardes.

Il fallait que notre activité puisse s'apparenter à un jeu. Mon souci n'était certes pas d'apporter de la distraction dans un quotidien pénible. Encore moins de me distraire moi-même. Ce jeu devait d'abord être un exercice du regard. Observer la lumière, jouer avec le cadre, qu'il y ait du plaisir dans l'expérimentation, que nous soyons absorbés par notre activité, sans souci du résultat. Ce jeu était aussi un appel à la mobilité : qu'il y ait du jeu, comme on le dit pour les pièces d'une mécanique ; qu'il y ait de l'espace pour du mouvement, entre nous et entre les choses que nous allions photographier.

Comment les séances allaient-elles se passer concrètement ? Nous serions pour une ou deux heures à quelques-uns dans un espace, puis dans un autre. À Cherbourg, à défaut des dortoirs, nous aurions accès à plusieurs lieux : deux cours de promenade (une grande et une petite), le parloir, la bibliothèque, l'atelier de formation et une salle d'activités équipée de machines de musculation, où j'avais prévu d'installer un laboratoire. Chacun disposerait d'un appareil et pourrait photographier

comme il le voudrait, sans consigne particulière. Je n'avais pas de protocole, pas de règle du jeu. J'étais intéressé par la manière dont chacun s'approprierait l'outil que j'apportais. Pour que de l'inattendu surgisse, il fallait favoriser l'attention sans imposer de norme ou de modèle à suivre. Se concentrer sur les données essentielles de la situation : des corps dans un espace.

La perspective de photographier en prison m'avait rendu plus problématique que jamais l'analogie entre cadrer et enfermer. Si d'ordinaire il est possible de l'oublier, s'il faut même l'oublier pour continuer à faire des images, le souci de composition, qui depuis vingt ans m'avait si souvent conduit à scruter les bords du cadre, se réduisait là à une mise en boîte intenable. J'espérais bien que les pratiques plus spontanées de ceux que j'allais rencontrer produiraient des images plus instables et surtout plus ouvertes. Des images moins cadrées, qui débordent le cadre et qui laissent une place au hors-champ. Pour nous y aider, je décide d'apporter des miroirs qui serviraient d'accessoires de prise de vue. Car le miroir crée un espace ambigu. À la fois ici et ailleurs, il perturbe la relation entre l'opérateur, sa caméra et son sujet. Il s'interpose. Il oblige à biaiser, ou à faire entrer l'opérateur dans l'image – en tout cas, à se déplacer. Il faut le manipuler. Il impose d'autres gestes que la visée, la mise au point, le déclenchement. Il décentre l'opérateur de son appareil, permet de multiplier les points de vue, de refléter d'autres reflets, de renvoyer la lumière. Les miroirs en verre me sont interdits, car, brisés, ils peuvent devenir des armes très tranchantes. Mais c'est une chance : leurs substituts en plastique ont en effet la qualité de déformer ce qu'ils reflètent d'autant plus qu'on les ploie.

Voici donc le programme : jouer avec l'espace, le transformer à l'aide de miroirs, avec nos corps, avec la lumière, épuiser les possibilités d'un lieu, faire beaucoup d'images et continuer à chercher d'autres manières de photographier, même quand l'ennui commence à se manifester, et peut-être même surtout à ce moment-là, jusqu'au vertige.

Contre l'emprise de l'enregistrement photographique sur l'imaginaire et l'emprise de l'institution carcérale sur les êtres, l'activité photographique serait un mouvement plutôt qu'un constat d'enfermement.

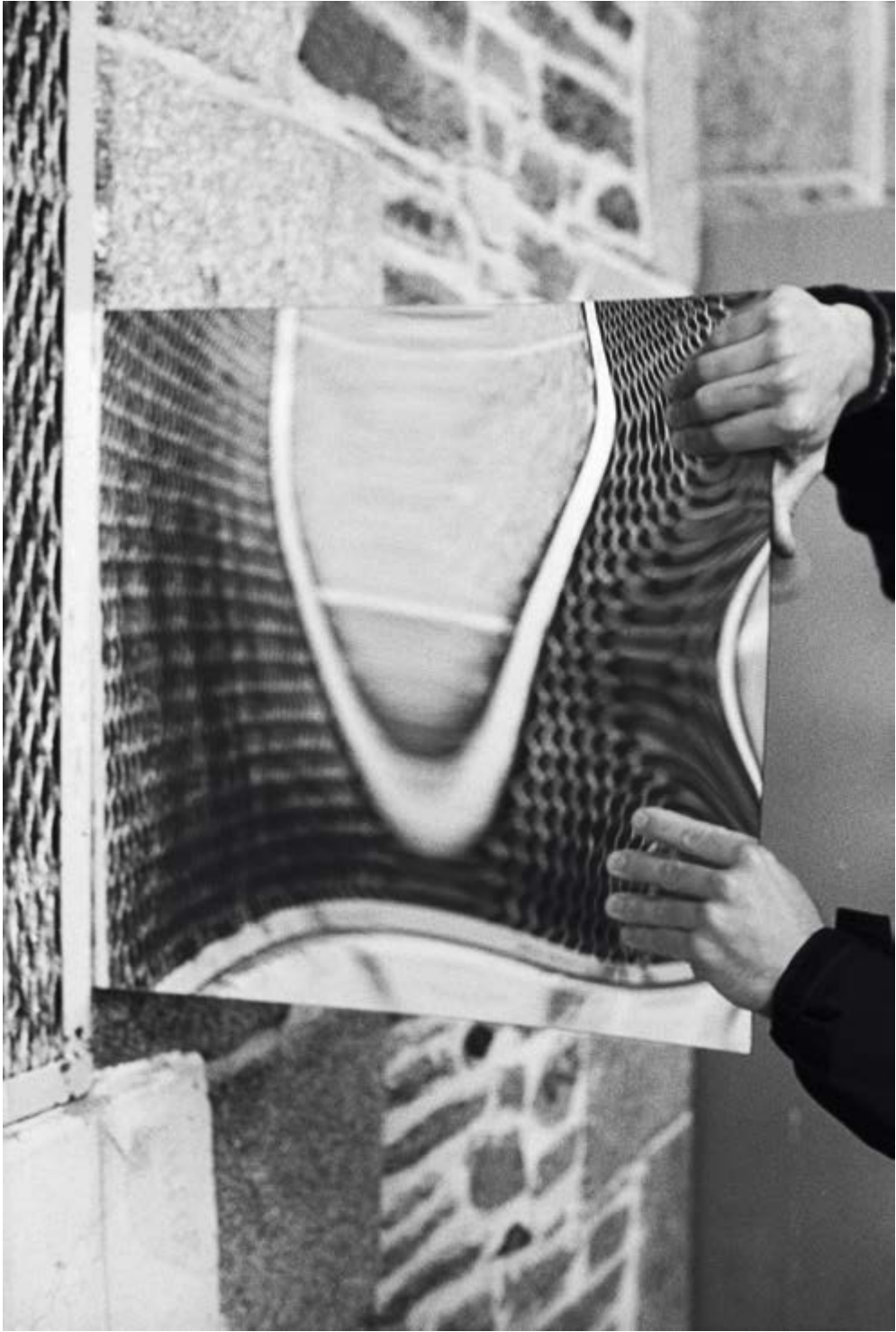
ci-contre et pages suivantes :

Premières tentatives, 2019

Une matinée de prises de vues avec Nicholas T

et Maximilien L. dans une cour de promenade.

Maison d'arrêt de Cherbourg, mercredi 6 avril 2016



Le nécessaire

Le dernier jour de ma présence au centre de détention de Caen, je photographie, dans une cellule vide, les objets du «paquetage arrivants», sorte de nécessaire de détention distribué à chaque prisonnier le jour de son incarcération. Ces objets servent à quatre activités : dormir, manger, se laver, nettoyer la cellule. Voilà ce qu'on pense devoir permettre à un individu retenu entre des murs.

Je n'ai pas photographié la collection d'armes bricolées sorties du placard de la maison centrale de Condé-sur-Sarthe, ni aucun des divers objets de fortune inventés dans toutes les prisons pour améliorer le quotidien. Louer la créativité du prisonnier relève d'un folklore que je trouve douteux. Ces objets ne sont pas seulement le résultat d'activités ludiques et ingénieuses. Ce sont surtout des solutions pratiques pour supporter des conditions de vie précaires. Montrer ces objets, c'est détourner le regard du fonctionnement institutionnel ordinaire, celui qui produit cette précarité, pour proposer un ailleurs exotique dans lequel le prisonnier est un être à part, ingénieux et donc possiblement dangereux. Il faut ajouter que ces objets bricolés ne témoignent pas vraiment d'une liberté laissée aux détenus en dépit du règlement. Ils fournissent aussi, comme certaines infractions dont l'administration a connaissance (téléphone portable, haschisch, etc.), des motifs très simples et immédiats de punition.

À revoir les images, je m'étonne que le paquetage arrivants ne contienne ni papier ni stylo. Faut-il en faire la demande ? Ce qui est donné serait ce qu'on *doit* faire ; ce qu'il faut demander, ce qu'on *peut* faire ? Il faut laver sa cellule ; il est possible d'écrire. Je retrouve dans mes papiers la version chinoise d'un document de six pages intitulé «Vocabulaire à l'usage des détenus». La cinquième section, consacrée au courrier, contient la traduction des phrases «j'aimerais écrire à ma famille» et «j'aimerais acheter un timbre», ou encore des expressions «papier à lettres», «stylo à bille», sans que ce vocabulaire soit inclus dans une phrase proposant de les acheter, si bien que j'imagine qu'ils doivent être fournis gratuitement.

J'ai obtenu ce lexique de survie destiné aux non-francophones lors de ma visite de la maison d'arrêt de Rouen. Le surveillant qui me l'a montré

venait d'énumérer quelques-unes des tortures autrefois infligées par les surveillants aux prisonniers des cellules disciplinaires, comme celle qui consistait à allumer la lumière tous les quarts d'heure de la nuit pour les empêcher de dormir. Il reconnaissait que ces pratiques avaient existé, qu'elles n'étaient pas rares, tout en assurant qu'elles avaient disparu, notamment parce qu'elles étaient inefficaces et même contre-productives, le prisonnier étant encore plus hargneux le lendemain matin avec le surveillant qui prenait la suite du persécuteur. Au contraire, en me montrant le lexique, il voulait me convaincre de la qualité de l'accueil des prisonniers. J'ai découvert plus tard que cette question est souvent abordée dans les rapports du Contrôleur général des lieux de privation de liberté, et qu'il s'agit même d'un sujet majeur, les suicides survenant en majorité lors des premiers jours de prison, pendant ce que les surveillants ont appris à nommer le « choc de l'incarcération ».

Ce document en apparence anodin révèle les dialogues prescrits par l'administration pénitentiaire. Il complète le paquetage arrivants ; ses mots et formules sont les équivalents langagiers de la tasse en pyrex, de la serviette de toilette ou du tube de dentifrice. J'imagine les titres qu'on aurait pu donner à un tel document, en écho à la «trousse indigent homme» du paquetage arrivants : «nécessaire de langage», «précis de communication pénitentiaire», ou, pour insister sur la fonction d'examen de conscience, «bréviaire de pénitence». Je note d'autres variantes à défaut de savoir choisir : «lexique de l'attente», «glossaire de l'œilleton», «thésaurus de derrière la porte», «abrégé de soumission»...

ci-contre :

Le nécessaire, 2020

Quatre des vingt objets contenus dans le «paquetage arrivants». Centre de détention de Caen, vendredi 23 septembre 2016 (tirages photographiques par «fossilisation»)



Le deuxième procès

Maison centrale de Condé-sur-Sarthe, mai 2016. Julien avait été hospitalisé au moment de ma première venue, si bien que nous nous rencontrions pour la première fois. Il ne semblait pas se demander ce que j'attendais, ni même si j'attendais quelque chose. Les autres lui avaient peut-être raconté ce que je proposais, quoiqu'ils avaient l'air de peu se connaître. En tout cas, Julien avait une idée précise des photographies qu'il voulait, et j'ai vite compris qu'il ne tenait pas à en faire lui-même. Il voulait poser, se mettre en scène, être photographié selon son idée. Voilà en quoi devait consister notre collaboration : il voulait m'utiliser. J'ai décidé de me laisser faire.

Nous devons nous retrouver à 14 heures dans la cour de promenade du premier étage gauche, nécessairement sans les trois autres hommes du groupe affectés au couloir d'en dessous, et donc à une autre cour de promenade. Le lieu de rendez-vous n'était pas inscrit sur la feuille de service, mais je pensais que cela ne poserait pas de difficulté puisque le programme n'avait jamais été strictement respecté jusque-là. Julien m'attend derrière la grille du couloir. Il s'est changé et porte un complet-veston, des chaussures de cuir noir pointues soigneusement cirées et une casquette en laine. Il s'impatiente, s'agace que les deux surveillants ne me laissent pas passer. Je m'explique avec eux : « Je vais en cour de promenade faire des photographies avec ce monsieur, c'est convenu avec le chef de détention. J'ai fait la même chose au rez-de-chaussée il y a un mois. » Ce à quoi l'un des deux surveillants répond : « Il y a d'autres détenus en promenade ; il faut les faire sortir pour que vous soyez tranquilles. On attend un collègue qui va vous accompagner. » Ils me demandent de patienter dans leur minuscule bureau. Je suggère qu'il est maladroit d'évacuer la cour pour faire des photos et qu'il vaut peut-être mieux travailler en présence de ceux qui sont là, mais le surveillant ne me laisse pas le choix. « Ne vous inquiétez pas, tout va bien se passer, on s'en occupe, attendez là. »

Nous arrivons à l'entrée de la cour de promenade. Le surveillant crie du haut des escaliers : « Messieurs, il va falloir regagner vos cellules pour laisser la place à l'activité photo. » Honteux d'être responsable de cette injonction à quitter la promenade, je regrette de ne pas avoir d'emblée renoncé à la séance.

Une fois en bas des marches, le surveillant ouvre la porte grillagée, et l'un des deux prome-

neurs quitte la cour. Le second reste et s'approche de Julien. Ils ont un bref échange dont je perçois l'agressivité mais pas le contenu. Julien me dit : « Tant pis pour les photos, on s'en va. » J'acquiesce et nous sortons. Julien, en haut des escaliers, attend que la porte d'accès au couloir s'ouvre. L'homme resté dans la promenade nous rejoint. Il colle son dos contre le mur, en bas de l'escalier, et tape fortement ses pieds contre la paroi, comme un cheval qui frappe le sol avant de ruer. Le son résonne. Il monte les marches, je redoute une bagarre, mais il passe devant Julien sans le regarder et s'engage dans le couloir. Je comprendrai plus tard que tout le monde tape ses pieds contre le mur avant de quitter la cour, pour décoller la terre des chaussures. Finalement seuls dans la cour, nous fumons une cigarette, tendus par ce qui vient de se passer. « C'est un fatigué », dit Julien. J'ai les jambes qui tremblent.

Pour faire les images qu'il a en tête, Julien a prévu des accessoires : une poubelle en plastique, une pomme, une pomme de terre, un petit miroir et des lunettes de soleil. Il veut d'abord que je fasse un portrait de lui pour l'envoyer à son père. La mise en scène est précise : sa montre doit être bien visible et le pouce de l'autre main pointé vers le bas. C'est un message à usage privé qui dit que les chaussures et le costume ont bien été reçus, que le temps passe, et que le moral ne va pas.

Julien veut ensuite mettre en scène ce qu'il appelle le « deuxième procès ». Très décidé, il place deux chaises côte à côte, pose une pomme sur l'une d'elles et une pomme de terre sur l'autre, puis s'installe sur une troisième chaise, face aux deux autres. Sans aucune indication de ma part, il prend différentes poses, puis se met la poubelle en plastique sur la tête tout en continuant à varier les poses. Je ne comprends pas de quoi il s'agit, mais je fais de mon mieux pour photographier la scène qu'il organise.

Un mois plus tard, je reviens avec les images et il m'explique : « Quand on entre, on est jugé une deuxième fois, par les autres prisonniers. Pourquoi t'es là ? T'as fait quoi ? La pomme et la pomme de terre, c'est pour dire qu'il y a deux types de personnes : il y a les militaires et les pommes de terre, il y a les maîtres et les fatigués de la tête, il y a les vrais voyous à qui on doit le respect, et il y a des fatigués de la tête qui sont là et qui te posent aussi des questions. C'est le deuxième procès, le deuxième jugement, tout le monde passe par là en prison. »

Nous décidons ensuite de rejouer une situation que nous avons imaginée avec Ange quelques

semaines auparavant dans la cour de promenade adjacente. Au cours d'une longue discussion sur son activité de jardinage, il m'avait dit : « En hiver, ici, on attend le printemps pour attaquer le processus du jardin, pour piocher et tout. Et quand le processus est fini, c'est là que tu vois le temps. Après des années, le temps, il est... je ne sais pas... tu ne le calcules plus comme ça, mais avec les saisons et le jardin tu arrives quand même à retrouver le temps de dehors parce que tu es obligé. Si tu ne fais pas comme ça, tes trucs ne poussent pas. Donc tu as un temps, tac, tac, tac. Et on arrive à reprendre l'imagination du temps. Tu imagines le temps que tu as perdu ici, tu le perds ici le temps, la notion du temps tu la perds. Parce que tu es toujours au même endroit, la même chose au même... Enfin, tu vois. » Ange m'avait aussi fait remarquer la forme ovoïde de la plate-bande cultivée ; elle relevait, selon lui, d'une volonté d'arrondir les angles : « Ça donne une impression d'espace mais, quand tu sors de ce rond-là, il y a le rectangle, qui a des angles, et ces angles-là sont terribles. » Je lui avais alors proposé de faire une photographie – ou plutôt un ensemble de photographies qui n'en formeraient qu'une seule – des différentes positions de son corps autour du jardin, en conservant le même cadrage. Le montage assemblé ferait l'effet d'une circulation sans fin, « comme un mouvement perpétuel », avais-je ajouté maladroitement. Cette image pourrait peut-être évoquer quelque chose du temps cyclique dont il parlait à propos du potager. L'idée l'avait séduit, mais le mot « perpétuel » l'avait fait bondir et il avait insisté pour que ce mouvement se conclue par une sortie du cercle. Il avait aussi tenu à ne pas être reconnaissable sur les images, ce qui m'avait contraint à des subterfuges qui rendaient la composition difficile. Julien n'avait aucune réserve de cet ordre et montrait un certain talent d'acteur.

ci-contre :

Le deuxième procès, 2019

Maison centrale de Condé-sur-Sarthe, mardi 31 mai 2016

pages suivantes :

Un mouvement perpétuel, 2019

Maison centrale de Condé-sur-Sarthe, mardi 31 mai 2016







Partir en courant

Maison centrale de Condé-sur-Sarthe, mai 2016. Tandis que je déballe les miroirs déjà utilisés à la maison d'arrêt de Cherbourg, Paul m'apprend que ceux des cellules sont aussi en plastique, mais de moins bonne qualité. Ils sont trop sombres et déforment les visages. Pour lui, c'est un choix délibéré de l'administration pénitentiaire, une punition supplémentaire. Ici, en plus de vous enlever votre liberté, on vous refuse votre image.

Au moment de discuter la question de savoir qui accepte que son visage apparaisse sur les photographies et qui refuse, Paul déclare : « Pour moi, les choses sont très claires : tu peux photographier ma cellule et tu peux me photographier, mais je ne veux pas qu'on me photographie dans ma cellule. » Cette décision très sûre m'intéresse, je l'invite à en dire davantage. « J'ai toujours fait comme ça », répond-il pour refermer la discussion. Deux jours plus tard, je m'aperçois qu'il n'a pas compris qu'il s'agit d'envisager la diffusion des images. Cela ne change rien à sa position, mais cela change ce que j'en comprends : son problème n'est pas de savoir quelles images seraient diffusées, mais simplement ce qu'il est acceptable de faire avec la boîte à images. En somme, il ne veut pas être enfermé deux fois.

Dans la cour de promenade, Paul passe à côté de chacun de nous pour nous montrer où nous placer afin d'éviter de faire entrer dans nos photographies les éléments perturbateurs : grilles, portes, murs et caméras doivent rester hors cadre. J'ai beau dire qu'avec la photographie on est obligé de travailler avec ce qui est autour de nous, il n'en démord pas : il n'y a aucun intérêt à photographier ces choses-là, ça ne peut que gâcher l'image. Sous son contrôle, le risque d'illustrer l'enfermement était presque totalement écarté.

Nous avions convenu d'aller faire des prises de vues dans les cellules. Quand nous arrivons devant la sienne, Paul me dit : « Vas-y, tu peux entrer et faire des photos, moi ça ne m'intéresse pas. Je connais, ça n'a pas d'intérêt pour moi. » Je suis d'abord resté devant l'entrée, gêné de pénétrer seul dans cet espace de vie. Puis, me souvenant de l'histoire du miroir, je glisse la tête à droite de la porte, du côté du coin salle de bains : en effet, la surface réfléchissante fixée au-dessus du lavabo est un ersatz dont les qualités sont assez éloignées de celles d'un miroir. La cellule est agencée pour que tout soit visible depuis l'œil, y compris la salle de bains, qui n'est isolée que par une petite porte battante s'arrêtant à la hauteur des hanches. Pour cacher la salle de bains, Paul a suspendu une serviette blanche à une tige de bambou scotchée au mur.

Paul me met sous les yeux les rapports de force qui se jouent dans l'espace de sa cellule. Je vois là concrètement comment l'aménagement spatial peut être un instrument de domination, sinon de punition. Et je vois l'exemple tout aussi concret d'un geste pour y résister. Comment documenter ce que Paul me montre ? Il me met d'emblée face à ma principale difficulté : l'analogie entre cadrer et enfermer, le risque de redoubler dans le lieu de l'image l'enfermement de l'architecture. Je décide de photographier l'appareil photo dans le miroir : au moins la *camera obscura* n'enfermera qu'elle-même.

Le lendemain, Paul me demande de le photographier sur le tapis de course, dans la salle de sport. J'accepte d'être son opérateur, malgré mes réticences à participer à une démonstration de performance physique. Dès les premières foulées, son impressionnante dépense d'énergie éclaire le mouvement de nos échanges sur la photographie. Comme s'il me disait : « Impossible de me mettre en boîte. Même sur place, je suis en mouvement ! »

Cette situation me rappelle un célèbre passage de Lewis Carroll, dans *De l'autre côté du miroir*. Alors qu'Alice est engagée depuis un moment dans une course effrénée avec la Reine rouge, elle s'aperçoit qu'elles n'ont pas changé de place :

« Alice regarda autour d'elle d'un air stupéfait.

– Mais voyons, s'exclama-t-elle, je crois vraiment que nous n'avons pas bougé de sous cet arbre ! Tout est exactement comme c'était !

– Bien sûr, répliqua la Reine ; comment voudrais-tu que ce fût ?

– Ma foi, dans mon pays à moi, répondit Alice, encore un peu essoufflée, on arriverait généralement à un autre endroit si on courait très vite pendant longtemps, comme nous venons de le faire.

– On va bien lentement dans ton pays ! Ici, vois-tu, on est obligé de courir tant qu'on peut pour rester au même endroit. Si on veut aller ailleurs, il faut courir au moins deux fois plus vite que ça ! »

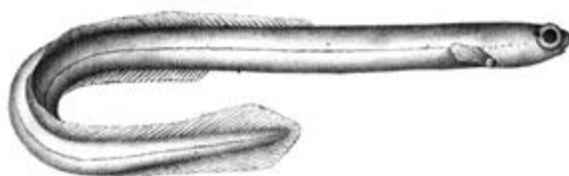
ci-contre :

Le paradoxe de la Reine rouge, 2019

Paul L. courant sur un tapis de course. Maison centrale de Condé-sur-Sarthe, mercredi 4 mai 2016 (superposition de trois négatifs)



L'anguille à gros yeux



La construction de la maison centrale de Beaulieu, devenue le centre de détention de Caen, est un peu une histoire de famille. Les plans d'origine ont été dessinés par Jean-Baptiste Philippe Harou, qui, après avoir obtenu le second prix de Rome d'architecture en 1788, décide de se faire appeler « le Romain ». À son fils, il transmet cette distinction sous la forme d'un prénom : Romain Harou pouvait difficilement échapper à la carrière d'architecte. Lorsque « le Romain » père meurt en 1822, soit deux années seulement après le début du chantier de la prison, c'est son fils Romain qui lui succède comme architecte départemental. Romain Harou est plus connu sous le nom de « Harou-Romain », le pseudonyme qu'il s'est choisi comme pour imbriquer définitivement nom, prénom et surnom (quitte à égarer quelque peu la postérité). Par ce « re-nom-du-père » en somme, Harou-Romain accomplit le renom du père. Il termine dans la foulée son œuvre caennaise, en suivant le chantier de la prison jusqu'à son ouverture en 1830. À cette époque, la vie y était entièrement collective. Les prisonniers travaillaient dans de grands ateliers pendant la journée, et dormaient dans de vastes dortoirs de soixante lits.

En 1835, la Société linnéenne de Normandie publie dans ses *Mémoires* une « Note sur une anguille retirée d'un puits au mois de juillet 1831 », signée par Eudes Deslongchamps. L'auteur est un médecin, naturaliste et paléontologue, manifestement sérieux, qui, parce qu'il a suivi les leçons de Georges Cuvier à Paris et fait des découvertes paléontologiques non négligeables, est resté dans les annales régionales comme « le Cuvier normand ». Dans cette note, il raconte avoir reçu du directeur de la prison (M. Diey) une anguille monstrueuse que des prisonniers avaient trouvée dans le puits en tirant de l'eau. On apprend ainsi que la prison est dotée d'un puits « qui ne tarit jamais quoique plusieurs détenus soient chaque jour continuellement occupés à puiser l'eau nécessaire à la consommation de la maison, qui contient plus de huit cents condamnés ». Je me prends à imaginer l'ambiance de cette intense activité de puisage...

Deslongchamps, se fondant sur une connaissance détaillée de la géologie locale, des réseaux hydrologiques et des techniques de construction des puits, peut exclure toute possibilité de communication avec un cours d'eau susceptible d'expliquer la présence de cette anguille. Elle ne peut qu'avoir été introduite de main d'homme depuis l'intérieur de la prison. Or comment cela se pourrait-il puisqu'« on ne donne jamais de plat d'anguille aux détenus » ? Pour ma part, j'imagine que des surveillants ont pu introduire l'animal par jeu. Le savant a certaine-

ment fait la même hypothèse, mais il s'est sans doute gardé de la mentionner pour ne pas nuire à la bonne réputation de la prison.

L'essentiel est l'anatomie de la bête : « Ses yeux, écrit-il, quoique situés à leur place ordinaire, sont d'une grandeur démesurée ; ils dépassent même en-dessus le niveau de la face, et rendent cette région plus large qu'elle ne l'est dans les individus normaux. [...] On pourrait se demander pourquoi l'organe de la vue s'est-il si prodigieusement développé sous l'influence d'une absence d'excitation, et qu'il ne se soit pas, au contraire, atrophié ou anéanti, comme cela semblerait plus conforme aux lois ordinaires de la nutrition des organes. »

« Satisfait d'avoir fourni à la science un fait curieux sous plusieurs rapports », le Cuvier normand renonce à expliquer ce « point obscur de physiologie » et « laisse à d'autres le soin d'en tirer parti pour l'avancement des hautes théories scientifiques ».

En 1840, cinq ans après la parution de ce fait divers naturaliste, Harou-Romain publie un *Projet de pénitencier* modèle, fondé sur un principe de surveillance généralisée qui le rapproche du fameux *Panopticon* de Jeremy Bentham. De forme circulaire, le bâtiment est organisé autour d'une tour centrale : « Je m'étais donné pour condition de placer les prisonniers dans des logements transparents et tout ouverts sur des galeries ; afin qu'aucunes de leurs actions n'échappassent à la surveillance ; afin surtout que les rapports des gardiens avec eux soient rendus visibles. »

Peu après, en 1842, une des ailes de la maison centrale de Beaulieu est détruite par un incendie. C'est l'occasion pour Harou-Romain de mettre en œuvre ses idées sur l'architecture carcérale. Il dessine les plans d'un nouveau bâtiment qui est encore utilisé aujourd'hui. L'espace s'organise en une machine optique. Les cellules sont disposées autour d'une ellipse dont le centre est occupé, au premier étage, par un poste de surveillance qui permet de voir l'entrée de toutes les cellules. À l'étage supérieur, l'avancée d'une balustrade constituait une chaire depuis laquelle un prêtre pouvait prononcer un sermon que les prisonniers écoutaient debout sur le seuil de leurs cellules (une plante verte a aujourd'hui remplacé l'autel). L'architecte explique ainsi le dispositif : « On a imaginé d'ajuster en pan coupé les portes des cellules et de les faire ouvrir par dehors, de manière qu'en les développant sous un angle de quatre-vingt-dix degrés, les prisonniers, placés à l'entrée de leurs cellules, verraient le prêtre tout en face d'eux sans qu'il leur fût possible de s'apercevoir entre eux, à cause de l'obstacle qui leur serait opposé par les portes elles-mêmes. »

La même année, en 1842, une nouvelle livraison des *Mémoires de la Société linnéenne de Normandie* signale la découverte d'un deuxième spécimen d'anguille macrophtalme, à Caen toujours, dans un autre puits très profond et obscur. Eudes Deslongchamps, toujours lui, s'étonne à nouveau, sans rien conclure, de l'hypertrophie des yeux de la bestiole. Le savant faisait appel aux chercheurs du futur et je me sens soudainement investi d'une mission pour laquelle je ne pensais pas avoir les connaissances scientifiques requises. Par chance, l'auteur signale qui lui a apporté l'anguille, un certain Alfred Léchaudé d'Anisy, qui avait trouvé l'animal dans un puits appartenant à sa maison du faubourg Saint-Gilles. Je suppose qu'un lecteur caennais de l'époque identifiait fort bien cet Alfred, mais je m'étonne que Deslongchamps ne mentionne pas ce que, grâce à Google, je découvre : Alfred n'est autre que le fils de l'historien Amédée Léchaudé d'Anisy (1772-1857), qui dirigeait trente ans plus tôt ce qu'on appelait alors le « dépôt de mendicité » de Caen, c'est-à-dire la prison ! Le projet architectural des Romain père et fils devait justement transformer ce dépôt de mendicité en prison moderne, à Beaulieu, là où se tient aujourd'hui le centre de détention de Caen.

Je ne doute plus que l'anguille à gros yeux évolue dans les oubliettes de l'histoire carcérale. Sans écarter l'hypothèse d'obscurs trafics (rappelons que Léchaudé d'Anisy père fut, dans les années 1850, reconnu coupable de vol et recel d'archives publiques), j'en formulerais une autre, moins triviale : cette mutation animale surviendrait par contagion des monstrueuses pulsions scopiques propagées dans les lieux de détention par leurs directeurs, voire par leurs architectes. Mais j'en reste là. Satisfait d'avoir fourni à la science du particulier un fait curieux sous plusieurs rapports, je laisse à d'autres le soin de tirer de cet important épiphénomène toutes les solutions imaginaires qui s'imposent.

ci-dessus :

Détail de la planche d'illustrations de l'article d'Eudes Deslongchamps, « Note sur une anguille retirée d'un puits au mois de juillet 1831 », *Mémoires de la Société linnéenne de Normandie*, 1835

ci-contre :

Une machine optique, 2019

Le bâtiment A du centre de détention de Caen (vue depuis l'ancien poste de surveillance vers l'entrée des cellules), mardi 5 juillet 2016



Dedans-dehors



Cette maquette en argile d'une trentaine de centimètres de haut, je l'ai façonnée d'après une des *Prisons imaginaires* gravées par Piranèse au cours, dit-on, d'un accès de fièvre. J'étais découragé de ne pas trouver comment organiser les notes accumulées pour ce livre, incapable d'en concevoir la charpente. Sans la ressource d'aller me promener (nous étions « enfermés » par les mesures de confinement sanitaire), j'ai essayé de vagabonder avec mes mains plutôt qu'avec mes pieds.

Je reprenais là un projet tenté quelques années auparavant avec l'atelier maquette du centre de détention de Caen, une sorte de club de prisonniers dont les réalisations étaient techniquement très impressionnantes. Après quelques essais, les prisonniers maquettistes avaient pourtant renoncé à relever ce qui leur semblait un défi impossible. Et c'était bien compréhensible, car si Piranèse se disait architecte, les aberrations de perspective de ses dessins rendent les espaces qu'il représente à première vue inconstructibles.

Regardez la planche des *Prisons imaginaires* dont je suis parti : l'arche qui relie les deux principales colonnes situe celle de gauche devant celle du milieu ; le vaste escalier fait l'inverse.

À bien y regarder, ces architectures ne sont faites que de circulations : des escaliers mènent à des porches qui débouchent sur d'autres escaliers qui mènent à des ponts ou à des passerelles qui mènent à d'autres escaliers et se perdent de loin en loin, d'arche en arche, dans la profondeur du dessin. Des ponts sortent des murs sans connecter des salles. Aucun trajet ne semble aboutir quelque part. Les fenêtres sont de simples ouvertures dans des pans de murs qui ne délimitent rien. En bas à gauche, la grille qu'on penserait d'abord être celle d'un cachot est en fait traversée par la lumière zénithale. Sommes-nous à l'extérieur d'une prison sans intérieur ou sommes-nous à l'intérieur d'une prison sans extérieur ? Sommes-nous devant une ruine ou dans un labyrinthe infini ? J'ai déjà dit qu'il n'y avait pas de porte. Il n'y a pas davantage de plafond ni de ciel

pour se repérer. Plus on regarde ces gravures, moins il est possible de se figurer un espace cohérent.

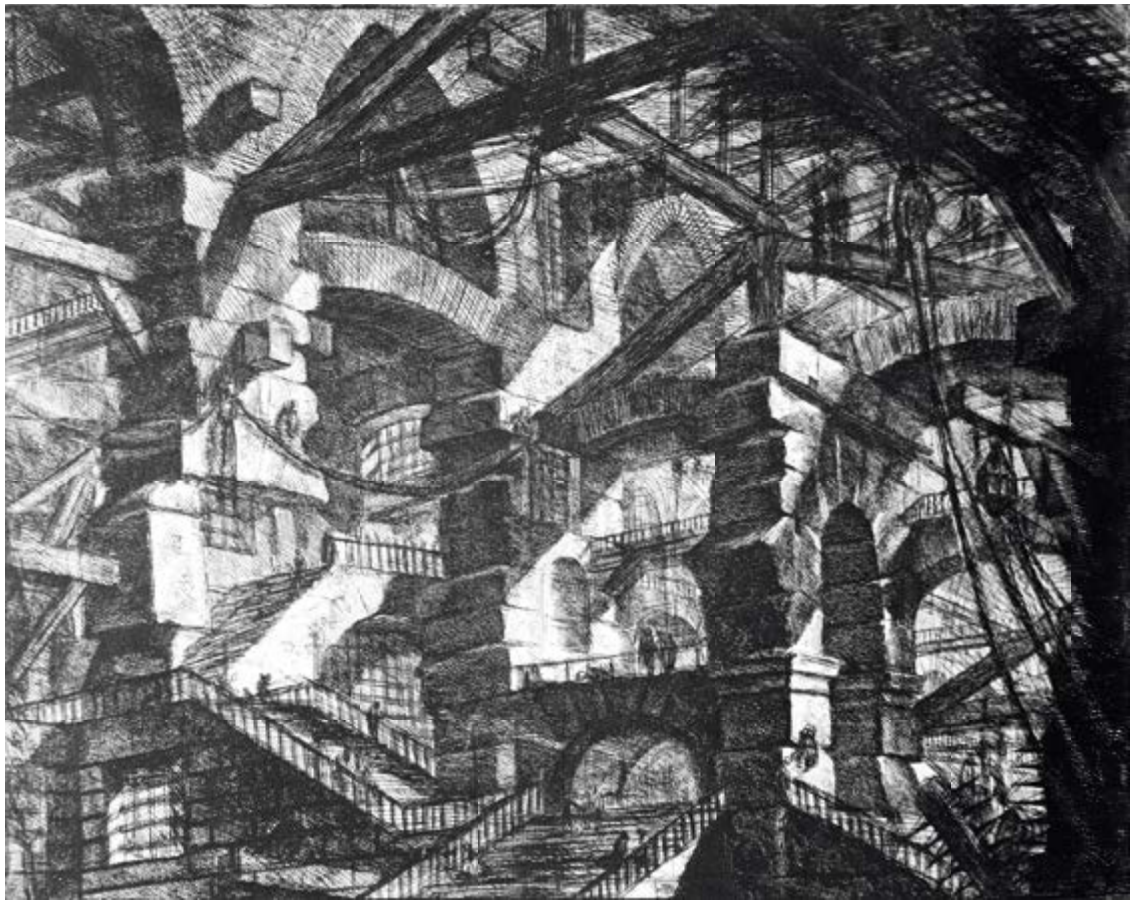
La transposition en volume des aberrations optiques importait finalement assez peu : j'ai simplement modelé la maquette depuis le point de vue suggéré par la gravure, sans me préoccuper des conséquences aberrantes sur les autres faces. Ce que cette activité m'aura surtout permis, c'est de mieux voir les gravures de Piranèse, et peut-être de produire, à défaut d'une structure, une image pour construire ce livre.

ci-dessus :

Maquette en argile d'après la planche XIV de la série des *Carceri d'invenzione* (Prisons imaginaires) gravées par Giovanni Battista Piranesi en 1761

ci-contre :

Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse, planche XIV (« L'arche gothique ») de la série des *Carceri d'invenzione*, 1761



Le grand Robert

En 1984, le ministère de la Justice choisit les architectes Noëlle Janet et Christian Demonchy pour concevoir un nouveau centre de détention à Mauzac, en Dordogne. Jusqu'alors, leur agence était spécialisée dans la conception de centres de vacances, notamment pour le Club Méditerranée. En faisant ce choix, l'équipe de Robert Badinter avait évidemment une idée en tête : le village de vacances pouvait être un modèle pour penser une prison dans laquelle les relations sociales seraient non seulement permises mais favorisées.

*

À travers la rangée de peupliers qui longe le canal de Lalinde, la prison fait l'effet d'une apparition. Elle n'a pourtant rien de spectaculaire et c'est justement ce qui la rend étrange. L'enceinte n'est pas un mur mais un simple grillage, qui me permet de voir les prisonniers qui marchent autour de la grande pelouse. Et réciproquement, depuis l'intérieur, ceux-là peuvent me voir, comme ils peuvent contempler quotidiennement le paysage, du reste assez bucolique. Rien ne ressemble moins à une prison que les bâtiments visibles à travers le grillage : des pavillon d'un étage dont les murs crépis jaune-beige et les toitures de tuiles plates rappellent l'architecture des maisons des villages alentour.

À l'intérieur, la circulation est libre. Seuls les ateliers de travail, les parloirs et l'unité médicale nécessitent qu'une porte soit ouverte par un surveillant pour s'y rendre. L'espace s'organise autour d'une place en terre battue qui sert souvent de terrain de pétanque. Les zones d'hébergement sont des pavillons de douze places qui disposent de grands espaces communs : cuisine, séjour, salle à manger, et même un jardin.

Christian Demonchy m'accompagne. Nous discutons avec ceux qui ont photographié avec moi lors d'un précédent séjour. Dominique demande à l'architecte pourquoi les interphones ne sont installés que dans le couloir des pavillons et pas dans toutes les cellules, comme c'est le cas dans la plupart des prisons. « Si l'un de nous a un malaise la nuit, pendant qu'on est en cellule, il n'y a aucun moyen d'appeler. La dernière fois, il a fallu allumer un feu devant la fenêtre pour que le surveillant du mirador donne l'alerte. » Christian Demonchy lui répond : « Je découvre que les cellules sont fermées la nuit. À l'origine, seules les portes des pavillons devaient l'être. C'est pour ça que nous avions prévu des interphones uniquement dans l'espace commun, ils devaient rester accessibles tout le temps. »

Mauzac avait été conçu pour accueillir des prisonniers de la région en fin de peine, quel qu'ait été le type de crime ou délit. Or, estimant que l'organisation de Mauzac ne pouvait convenir à tous les détenus, l'administration pénitentiaire a immédiatement décidé de spécialiser la prison et de n'y

affecter que les auteurs d'infractions sexuelles. Ainsi, regrette Demonchy, l'expérience a été marginalisée et discréditée. « Combien de fois ai-je entendu : Mauzac c'est bien mais ça ne marcherait pas avec d'autres catégories de prisonniers, il faut des détenus triés sur le volet. Et il n'y a jamais eu aucune étude sur Mauzac pour essayer de comprendre ce qui fonctionne, ce qui ne fonctionne pas, et en tirer des leçons. C'était une expérimentation, une tentative, mais elle n'a servi à rien. »

*

« Monsieur Badinter s'assied toujours à cette chaise, dos à la bibliothèque. Vous serez en face. Je vous laisse préparer votre matériel, il arrive dans un instant. » J'entre dans une mise en scène du pouvoir, avec cette maîtrise de l'image si caractéristique des hommes politiques, mais à laquelle, naïvement, je ne me suis pas préparé.

J'avais prévu de commencer par exposer les raisons de cet entretien mais ma première phrase suffit à lancer la machine à communiquer. Il faut dire que c'était, comme on dit, un boulevard : « Après avoir photographié trois ans dans différentes prisons et visité plus d'une dizaine d'établissements, j'ai voulu vous rencontrer parce que je me suis rendu compte que la période pendant laquelle vous avez été garde des Sceaux a été un moment exceptionnel, sinon unique, dans l'histoire de l'architecture carcérale. »

« Je suis content que vous l'avez remarqué, me répond-il. Peu de gens s'en sont aperçus. Avec Mauzac, nous avons voulu mettre en œuvre nos idées sur la prison. La prison doit être axée sur le fait que les détenus seront amenés à quitter la prison. Elle ne doit pas contribuer à la dégradation de l'être humain. »

« Nous étions guidés par un principe simple : dans un centre de détention, il faut tout regrouper dans un même espace. Vous devez pouvoir trouver tout ce qui est nécessaire aux besoins quotidiens : sport, formation, cantine, bibliothèque, etc., comme dans certains clubs de vacances. Je dis bien *tout* car, aux maux de la prison, s'ajoute la monotonie. Tout y est dicté, répétitif. C'est le contraire de ce que doit être la prison. Dans notre conception, il s'agissait que le détenu ne perde pas le sens des responsabilités envers soi-même et qu'il puisse exercer le maximum de liberté à l'intérieur des murs de la prison. »

« Vous savez qu'en 1901-1902, c'est le directeur de l'administration pénitentiaire qui allait présenter le budget aux députés, à la place du garde des Sceaux. Il se présentait devant l'Assemblée et il sortait sa montre, qui devait être une imposante montre à gousset, et il déclarait : "À l'heure où je vous parle, tous les détenus de France sont en train de faire ceci ou cela." Pour donner l'impression que l'ordre règne, il fallait que les prisonniers soient

soumis à un rythme. Le processus d'infantilisation était maximal. Nous avons voulu faire exactement le contraire, que les détenus ne deviennent pas des automates dans la prison. Nous voulions leur laisser le maximum de libertés et d'initiatives. »

Robert Badinter se tourne vers le bas de la bibliothèque. Il en sort la maquette d'un pavillon de la prison et me montre la disposition des chambres à l'intérieur. « Est libre celui qui détient l'instrument de la liberté. C'est la raison pour laquelle je tenais personnellement à ce que les détenus détiennent la clé intérieure de leur espace personnel. » Il insiste ensuite sur les possibilités de vie collective permises par cette organisation spatiale. « Toute vie sociale est faite de choix dont chacun est responsable. L'idée de ces pavillons, c'était que les prisonniers puissent prendre le repas ensemble, que chacun puisse préparer une spécialité de sa région, par exemple. »

Je lui fais part de ce que j'ai appris de l'organisation réelle de Mauzac au cours de mes visites. À ma grande surprise, il ignore la manière dont cette prison fonctionne depuis son inauguration. Il ignore notamment que la prison a immédiatement été spécialisée, que les détenus sont enfermés le soir dans leur chambre – qui ne sont donc pas des chambres mais bien des cellules – et que personne aujourd'hui, pas même la directrice, ne sait que la prison a été conçue pour que seuls les pavillons soient fermés la nuit.

Pris par mon récit, je ne perçois que tardivement combien Badinter a l'air affecté par ce que je lui raconte. La déception se lit sur son visage, et je regrette de m'être laissé emporter par l'enthousiasme mi-bienveillant mi-cruel d'apprendre à un père ce qu'est devenu l'enfant qu'il n'a pas vu depuis trente ans. Il m'interrompt : « Ça ne va pas du tout, je vais écrire au directeur de l'administration pénitentiaire. »

À la fin de notre entretien, je lui propose de faire un portrait, avec la maquette, et il accepte. Après les deux premières vues, il enlève la toiture du pavillon pour que soit visible l'organisation intérieure. « Faites une photo de la maquette elle-même, j'y tiens beaucoup », me dit-il.

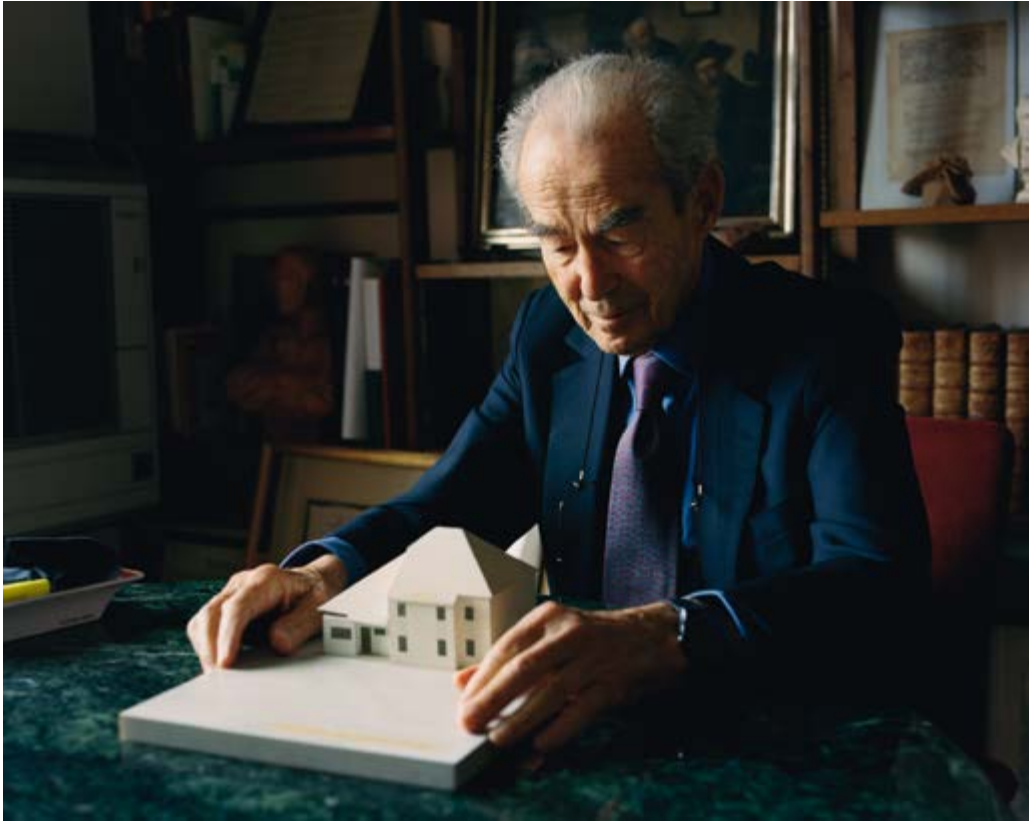
ci-contre :

Le grand Robert, 2019

Portrait de Robert Badinter tenant entre ses mains la maquette d'un pavillon du centre de détention de Mauzac. Paris, mercredi 13 juin 2018

Jeu de mains, 2020

La place centrale du centre de détention de Mauzac, mercredi 28 juin 2017



Une visite à Courbet

« Un artiste de Dijon, qui est un des amis du maître d'Ornans, a obtenu lundi la faveur de le visiter, et c'est à son obligeance que nous devons les détails suivants, d'une exactitude parfaite.

Depuis trois jours seulement, Courbet est en possession de ses pinceaux, de sa palette et de ses couleurs. Il avait demandé au général Valentin l'autorisation de faire une vue de Paris à vol d'oiseau des combles de Sainte-Pélagie.

“J'aurais peint cela, disait-il à son ami, dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense. Paris, avec ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'Océan. Malheureusement l'autorisation m'a été refusée, sous prétexte que je n'étais pas ici pour m'amuser.”

Le fait est que, si Courbet est un méchant politique, il n'en est pas moins un des peintres les plus remarquables de ce temps, et M. le préfet de police a peut-être tort de nous priver d'une toile, qui aurait au moins le mérite de l'originalité. S'il ne le fait pas par intérêt pour l'artiste, il pourrait du moins se départir de sa rigueur en faveur du prochain Salon.

Puis, comme le peintre n'a garde d'oublier ses idées artistiques: “Je ne puis cependant pas, continua-t-il, faire une étude quelconque représentant le Sacrifice d'Abraham ou le Songe de Jacob, *puisque je ne les ai jamais vus.*”

La prison a beau faire, Courbet est toujours dans les plus mauvais termes avec l'idéal.

“En revanche, dit-il, et comme compensation, on m'a proposé de me livrer à la confection des chaussons de lisière. Cela est bien aussi du réalisme, mais malgré la confiance que l'on prétend que j'ai dans mon talent, j'ai cru devoir décliner cette proposition militaire.”

Du régime matériel de la prison, Courbet ne se trouve pas mal: il a le bon sens de ne pas se plaindre. “Je n'ai rien à dire, fit-il en terminant, je n'en suis pas affecté puisque je commence à reprendre mon embonpoint. Seulement chaque jour, à quatre heures et demie du soir, j'éprouve le désagrément d'entendre glisser les verrous de ma cellule, et cela me produit une impression désagréable.”

Parbleu! – mais aussi qu'allait-il donc faire dans cette galère de la Commune?»

Anonyme, « Une visite à Courbet », *Le Petit Journal*, 7 novembre 1871

ci-contre:

Gustave Courbet, *Raisins*, 1871
(peint lors de son séjour à la prison Sainte-Pélagie)

Collection du musée d'Art et d'Histoire de Lisieux
© J. Boisard / Communauté d'agglomération Lisieux Normandie







LA PHOTOGRAPHIE DANS LES PRISONS

(Service spécial récemment organisé par M. Léon Rivault, préfet de police.)

PHOTON DU MAZAR. — UN DÉTENU REFUSANT DE SE LAISSER PHOTOGRAPHIER. — Dessin de H. Meyx. — Voir la Chronique, page 34.)

Le Point du Jour

Exposition du 5 juin
au 2 octobre 2022

L'exposition est coproduite avec le Centre photographique Rouen Normandie, le Centre d'art GwinZegal (Guingamp) et Le Bleu du Ciel (Lyon) qui en ont présenté différentes versions entre 2019 et 2022.

Le projet de Maxence Rifflet, accompagné par Le Point du Jour, a été soutenu par la région Normandie, le ministère de la Culture / direction régionale des affaires culturelles de Normandie et par le ministère de la Justice / direction interrégionale des services pénitentiaires de Rennes / SPIP du Calvados, de l'Eure, de la Manche, de l'Orne et de Seine-Maritime, dans le cadre du protocole régional Culture-Justice ; il a bénéficié du concours de la direction interrégionale des services pénitentiaires de Bordeaux / SPIP de Dordogne.

Maxence Rifflet a bénéficié du soutien de la photographie documentaire contemporaine du Centre national des arts plastiques.



Ce journal est composé d'extraits
du livre de Maxence Rifflet,
Nos prisons (Le Point du Jour, 2022)

Format : 20 x 26 cm
Broché avec rabats
165 photographies et documents
268 pages
32 euros

ci-dessus :

Henri Meyer, « Un détenu refusant de se laisser photographier », *Le Journal illustré*, 31 janvier 1875

couverture :

En appui, 2019
Maison d'arrêt de Rouen, vendredi 8 septembre 2017 (photographies réalisées en collaboration avec Lucile S. et Valérie D.)

Le Point du Jour, centre d'art/éditeur, reçoit le soutien du conseil régional de Normandie, de la direction régionale des affaires culturelles de Normandie / ministère de la Culture, du conseil départemental de la Manche, ainsi que de la Ville de Cherbourg-en-Cotentin.

Le Point du Jour est labellisé centre d'art contemporain d'intérêt national.



2. PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

LES PARCOURS

La première salle peut être lue comme une introduction aux diverses problématiques abordées dans l'exposition, à commencer par la question que pose la photographie au sein du système carcéral : comment cadrer sans enfermer ?

Six parcours au sein de l'exposition permettent d'éclairer cette question :

- La photographie en prison : un moyen de contrôle et de surveillance.
- La photographie comme outil d'action en collaboration avec les détenu.e.s.
- La relation entre corps, espace et temps.
- L'expérimentation photographique.
- L'architecture carcérale : « dessine-moi une prison. »
- Les mots et les images.

Les parcours sont suivis de propositions de séquences qui peuvent être menées en classe :

- Derrière le miroir.
- Faire corps avec l'espace, entrer en résistance contre l'espace.
- « Même sur place, je suis en mouvement. »
- Un mouvement qui ne va nulle part.

PARCOURS 1

LA PHOTOGRAPHIE EN PRISON : UN MOYEN DE CONTRÔLE ET DE SURVEILLANCE

Deux images inaugurales rappellent à la conscience du visiteur la fonction première de la photographie en prison, outil de surveillance et de contrôle.

Henri Meyer « Un détenu refusant de se laisser photographier », *Le Journal illustré*, 31 janvier 1875

Ce dessin paraît à peu près au moment où la photographie est introduite dans les prisons, non pour constituer un fichier anthropométrique des criminels, comme le fit un peu plus tard Alphonse Bertillon, mais pour identifier les détenus et éviter ainsi la substitution entre un prisonnier et le visiteur (les visites se déroulant, à l'époque, dans les cellules). Cette introduction de la photographie en prison est aussitôt l'objet de débats, l'inspecteur général des prisons lui-même jugeant qu'elle pouvait porter atteinte à la dignité des détenus.

Quelle est la nature de cette image ? D'où vient-elle ? S'agit-il d'une reproduction au format de l'original ou d'un agrandissement ? Que produit cette opération photographique ? Dans quelle situation cela nous met-il par rapport à la scène représentée ?

À cette époque, il est impossible de photographier des personnages en mouvement, car les temps de pose sont trop longs. Comment le dessinateur parvient-il à donner l'impression d'une scène saisie sur le vif, d'une image instantanée ?

La photographie fait preuve de violence, 2022

Cet agrandissement d'une photographie de la carte de circulation d'une détenue montre, à un siècle et demi de distance, la même situation de violence. L'acte inaugural d'entrée en prison de tout détenu, c'est une photographie. La photographie est associée à la surveillance dans un espace où la surveillance détermine l'organisation de la vie.

Qui a réalisé cette prise de vue ? Dans quelles circonstances ? (Vous pouvez vous reporter au texte qui en parle dans le journal d'expositon).

Quel effet produit cet agrandissement extrême de la photo d'identité ? À quelle place nous trouvons-nous quand nous regardons cette image ?

*Comment comprenez-vous le titre *La photographie fait preuve de violence* ? Peut-il avoir plusieurs sens ?*

Comparez cette photographie avec l'image à l'entrée de l'exposition : que montrent-elles de semblable ? Qu'ont-elles de différent ?

Comment ces deux images jouent-elles sur notre perception du reste de l'exposition ?

À l'issue de votre visite, demandez-vous par quels moyens Maxence Rifflet parvient-il dans son travail à éviter de reconduire le caractère violent et contraint que revêt l'acte photographique envers les détenu.e.s.

PARCOURS 2

LA PHOTOGRAPHIE COMME OUTIL D' ACTIONS EN COLLABORATION AVEC LES DÉTENU.E.S

« Le choix d'organiser des ateliers n'était pas seulement un moyen d'entrer en prison pour y faire des photographies. Cela changeait la manière de m'y projeter. Les prisons n'étaient plus seulement mon sujet, elles devenaient l'espace d'une activité. La photographie pourrait devenir autre chose qu'un outil d'enregistrement : un outil d'échange, de réflexion, d'action. Elle pourrait même devenir le sujet du travail, au même titre que les prisons. Après avoir pensé qu'il fallait photographier *des* prisons plutôt que de photographier *la* prison, je me rendais compte qu'il fallait me concentrer sur l'activité de photographier *en* prison. Car je n'allais pas seulement montrer des espaces, j'allais y agir ; je n'allais pas documenter la vie des prisonniers, mais participer à un moment de vie commune qui se documenterait en même temps qu'il se vit. »

Maxence Rifflet, *Photographier en prison*, extrait du journal d'exposition

Observez l'œuvre intitulée Première tentative (salle 1). Quelles formes prend cette collaboration avec les détenus ?

Dans l'acte de photographier, les gestes sont assez limités ; l'introduction d'accessoires, de choses à manipuler mettent le corps en activité, en interaction avec l'espace.

Comment le miroir flexible permet-il de faire des images dans une petite cour lugubre où a priori il n'y a rien à voir ?

Quelles fonctionnalités du miroir sont activées dans cet ensemble de photographies ?

Comment l'espace, tout en étant documenté pour ce qu'il est, est-il transformé par ce geste lumineux ?

Comment cette image révèle-t-elle une photographie au sens étymologique d'« écriture de lumière » ?

En quoi le miroir est-il un espace ambigu, à la fois ici et ailleurs, à la fois image du réel et objet réel ?

Dans la seconde salle, quelles images reprennent cet accessoire ? Est-il utilisé de la même manière ?

Quelles autres formes de collaborations voit-on apparaître dans l'exposition ? Qui fait quoi ? Qui décide de quoi ?

Selon vous, quelle différence y-a-t-il entre photographier la prison, photographier des prisons, photographier en prison ?

Comment Maxence Rifflet fait-il de la photographie le sujet de son travail au même titre que les prisons ?

Comment évite-t-il de faire des images qui soient des sortes de poncifs d'une « photographie carcérale » qui consisterait à illustrer l'enfermement, illustrer la prison en général ou ses signes (ailettes, barreaux, portes) ?



Mesure du corps I, 2022

Jacques P. dans sa cellule, centre de détention de Caen,
jeudi 7 juillet 2016

PARCOURS 3

LA RELATION ENTRE CORPS, ESPACE ET TEMPS

Au sol de la première salle, se dresse *Mesure du corps 2*. L'homme mesure l'espace avec son corps, avec ses pieds, afin de décrire sa cellule dans les lettres qu'il envoie à sa mère. Il rejoue la scène devant l'objectif.

Quelles autres images dans l'exposition mettent en scène cette mesure de l'espace avec le corps ?

Que produit cette mise en image du rapport entre corps et espace en milieu carcéral ?

Quel effet produit le dispositif qui permet à cette œuvre de se dresser sur le passage, dans l'espace d'exposition ?

À propos de *En appui 1*, Maxence Rifflet explique : « Ce que je trouve intéressant dans cette collaboration avec Lucie et Valérie, c'est qu'elles se sont mises à faire des gestes qui situent la photographie plutôt du côté de l'activité où le corps entre dans une relation de résistance à l'espace, en tout cas d'un geste qui vient dialoguer, se confronter avec l'espace et essayer d'y activer quelque chose qui situe le corps du côté du mouvement ».

Quelles actions opère la détenue ? Que produit ce détournement de l'usage d'une cellule par la mise en mouvement du corps ?

Comment photographier une cellule sans redoubler, dans les limites du cadre, l'enfermement des murs ?

En appui 1 montre une succession de gestes, mais aussi de moments. Quelle sensation du temps produit cette suite d'images ? Dans quelles photographies de la seconde salle retrouve-t-on cette dimension temporelle, par quels moyens ?

Quels échos entre ces photographies évoquant l'écoulement du temps et le témoignage d'un chef de détention ci-dessous (extrait du livre Nos prisons) ?

« Mon boulot, c'est de vendre du temps. Quelle que soit la durée de la peine d'un détenu, il faut lui donner des perspectives. Quelqu'un qui a été condamné à quinze ans, on ne peut pas se contenter de lui dire : "Voici ta cellule, tu en as pour quinze ans." Il ne le supporterait pas. Il faut donner des échéances intermédiaires : "Tu vas aller aux arrivants pendant deux semaines. Après, si tout se passe bien, tu iras en détention normale. Quelques mois plus tard, tu pourras avoir une formation. Ensuite, tu pourras aller dans un centre de détention, où les portes sont ouvertes, te rapprocher de ta famille, etc." Je suis un vendeur de temps. »

Dans *Sortie d'usine* et *Un mouvement perpétuel* (salle 2), l'image est fragmentée puis reconstituée sous forme de séquences. Dans l'une, le temps semble s'étirer ; dans l'autre, se refermer sur une boucle perpétuelle.

Comment la photographie permet-elle de saisir la diversité des architectures carcérales et par là même, la diversité des peines ?

PARCOURS 4

L'EXPÉRIMENTATION PHOTOGRAPHIQUE

On peut constater une grande variété de formats, de supports, de formes et de techniques au fil des œuvres exposées. Mise en volume, fossilisation, photomontage, photogramme, fragmentation, décomposition, recomposition : ce travail d'expérimentation, de recherche formelle s'effectue une fois dans l'atelier et le laboratoire lors de la réalisation des tirages.

« L'ensemble des œuvres présentes ont été réalisées dans mon atelier. Le geste de manipulation, l'essai de toutes sortes de techniques expérimentales, ce n'est pas seulement pour m'amuser à expérimenter, cela correspond à la volonté, par le biais d'outils, de moyens multiples, d'essayer de transcrire quelque chose que j'ai vécu. »
Maxence Rifflet, entretien, 2022

Le nécessaire, 2020 (série de vingt photographies)

« Le dernier jour de ma présence au centre de détention de Caen, je photographie, dans une cellule vide, les objets du "paquetage arrivants", sorte de nécessaire de détention distribué à chaque prisonnier le jour de son incarcération. Ces objets servent à quatre activités : dormir, manger, se laver, nettoyer la cellule. Voilà ce qu'on pense devoir permettre à un individu retenu entre des murs. »
Maxence Rifflet, *Le nécessaire*, extrait du journal d'exposition.

Ces photographies sont tirées selon le procédé technique de fossilisation : le tirage d'un négatif superposé à un positif. Cette technique, choisie au laboratoire après de multiples expérimentations, à partir des prises de vue effectuées dans la cellule, produit un effet de déréalisation.

En quoi être obligé de se demander ce que l'on voit peut permettre de mieux voir ?

Comment sont accrochées les vingt images de cette série ? Selon quel système ?

Comment cet accrochage met-il en lumière la pauvreté de la vie imposée institutionnellement aux prisonniers ?

Que manque-t-il, selon vous, dans cet ensemble d'objets qui vous semblerait « nécessaire » ?

Cet ensemble est en dialogue direct avec la peinture *Raisins* de Gustave Courbet. En 1871, Gustave Courbet est emprisonné à la prison de Sainte-Pélagie à la suite des événements de la Commune de Paris. Il est notamment soupçonné de s'être rendu complice de la destruction de la colonne Vendôme. Il y est dans un premier temps privé de ses pinceaux.

“J’aurais peint cela, disait-il à son ami, dans le genre de mes marines, avec un ciel d’une profondeur immense. Paris, avec ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l’Océan. Malheureusement l’autorisation m’a été refusée, sous prétexte que je n’étais pas ici pour m’amuser.”
Gustave Courbet, lettre à un visiteur citée dans le journal d'exposition

Le paradoxe de la Reine rouge, 2019

Cette image est le résultat d'un certain nombre de manipulations expérimentales à la fois dans l'image et sur son support.

Elle est née d'une discussion entre Paul, détenu à la maison centrale de Condé-sur-Sarthe, et Maxence Rifflet :

« Au moment de discuter la question de savoir qui accepte que son visage apparaisse sur les photographies et qui refuse, Paul déclare : “Pour moi, les choses sont très claires : tu peux photographier ma cellule et tu peux me photographier, mais je ne veux pas qu'on me photographie dans ma cellule.” (...) Le lendemain, Paul me demande de le photographier sur le tapis de course, dans la salle de sport. J'accepte d'être son opérateur,

malgré mes réticences à participer à une démonstration de performance physique. Dès les premières foulées, son impressionnante dépense d'énergie éclaire le mouvement de nos échanges sur la photographie. Comme s'il me disait : "Impossible de me mettre en boîte. Même sur place, je suis en mouvement !" » Maxence Rifflet, *Partir en courant*, extrait du journal d'exposition

Comment, en procédant à la superposition de plusieurs photographies de l'homme qui court, Maxence Rifflet passe-t-il d'une image figée à une image en mouvement ? En quoi cela répond-il à la mise en garde du détenu ?

Comment le support de cette photographie n'enferme pas le coureur, mais bien au contraire accompagne son mouvement ?

Quelles photographies dans l'exposition réintroduisent du mouvement dans l'image ?

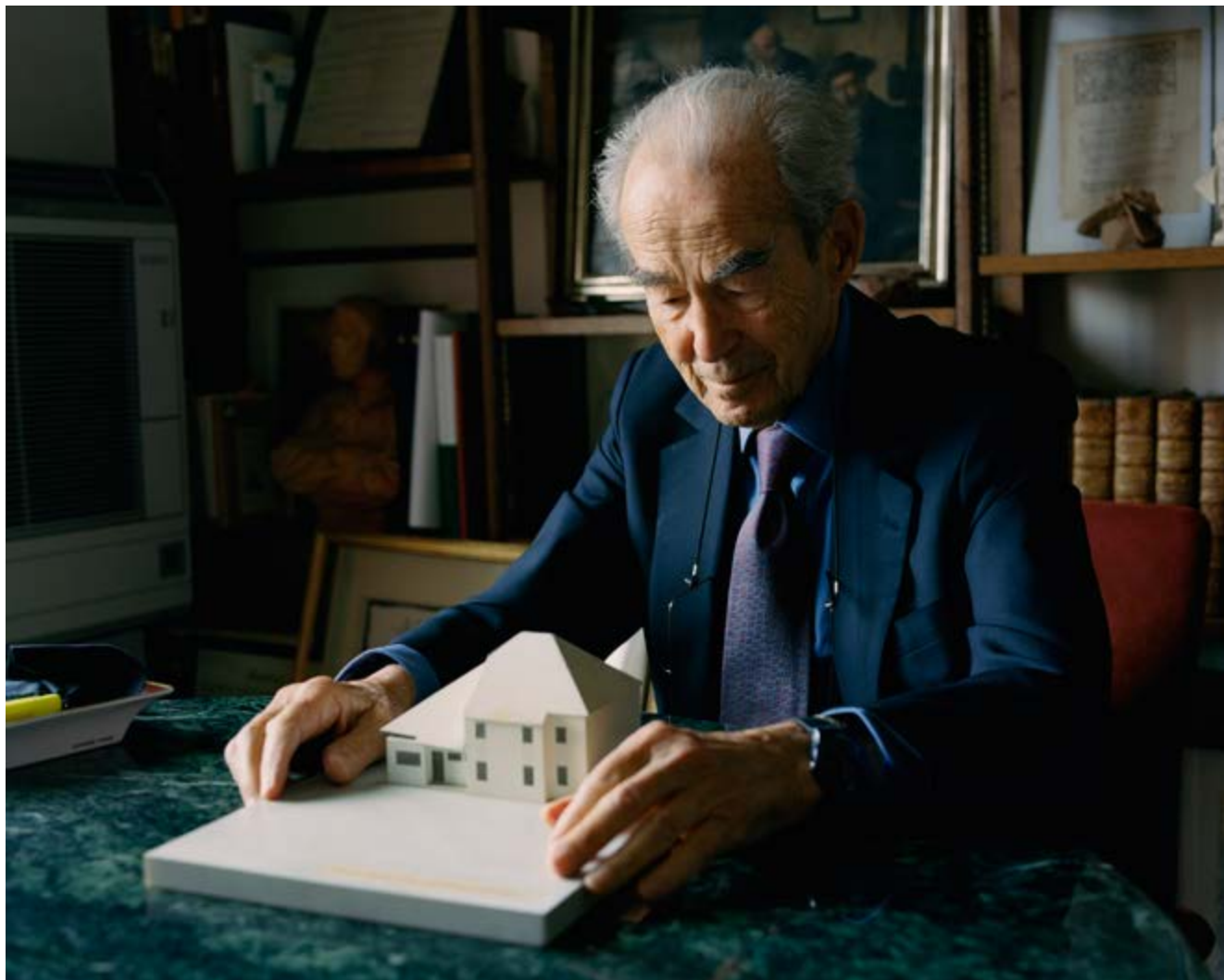
Observez l'ensemble des œuvres conjointement du point de vue du format, de l'échelle, du support, des matériaux, des techniques.

Mettez en relation cette recherche formelle avec ce qui est photographié. Comment la présentation choisie vient-elle renforcer, soutenir, étayer, prolonger le propos de l'image ?

Pour chaque œuvre, sont indiquées deux dates : à quoi correspondent-elles ? En quoi distinguer la date de la prise de vue de la date de réalisation de l'œuvre illustre la démarche d'expérimentation plastique de Maxence Rifflet ?

Dans l'ordre des manipulations, la photographie est toujours dans un rapport de réduction ou d'agrandissement, de miniaturisation ou de monumentalisation par rapport à la réalité. Quels sont les choix opérés par Maxence Rifflet en terme de format de tirages ?

Dans l'exposition, des photographies de format différent sont placées côte à côte. Que produisent ces rapprochements ? Par exemple, comparez, dans la seconde salle, Le grand Robert et Jeux de mains. Ces images ont-elles le même sujet ? Quels éléments ont-elles en commun ? Comment apparaissent-ils ? À quelle échelle ? Quelle idée cette comparaison peut-elle suggérer ?



Le grand Robert, 2020

Portrait de Robert Badinter tenant entre ses mains
la maquette d'un pavillon du centre de détention de Mauzac,
Paris, mercredi 13 juin 2018

PARCOURS 5

L'ARCHITECTURE CARCÉRALE : « DESSINE-MOI UNE PRISON »

Un certain nombre de photographies sont directement liées à la question de l'architecture, du dessin autant que du dessein des prisons. L'architecture qui accueille les prisonniers conditionne leur mode de vie, leur mode de circulation, leur mode de communication.

Le quadriptyque *Un dortoir pour neuf* inaugure la cimaise de la seconde salle à gauche. Il décrit une cellule de la maison d'arrêt de Cherbourg : l'exiguïté du lieu, la promiscuité, l'état de délabrement sautent aux yeux. Ces quatre vues d'un intérieur carcéral ouvrent sur un ensemble photographique qui interroge le rapport entre architecture et vie en prison.

Le grand Robert est un portrait de Robert Badinter, excessivement agrandi, tenant entre ses mains la maquette d'un pavillon du centre de détention expérimentale de Mauzac ; il est dans la posture de l'homme politique qui imagine une prison. En 1984, Robert Badinter, alors ministre de la Justice, fait appel aux architectes Noëlle Janet et Christian Demonchy pour concevoir un nouveau centre de détention à Mauzac, en Dordogne.

« Jusqu'alors, leur agence était spécialisée dans la conception de centres de vacances, notamment pour le Club Méditerranée. En faisant ce choix, l'équipe de Robert Badinter avait évidemment une idée en tête : le village de vacances pouvait être un modèle pour penser une prison dans laquelle les relations sociales seraient non seulement permises mais favorisées. » Maxence Rifflet, *Le grand Robert*, extrait du journal d'exposition

Dans quelle mesure les peines de prison sont-elles aussi des peines d'architecture ?

Tout de suite à gauche en entrant dans la seconde salle, quel effet produisent les vues de l'intérieur de la maison d'arrêt de Cherbourg ? Que renforce le grand format et la frontalité de la prise de vue ? Cette prison en cœur de ville, collée au tribunal et face à la bibliothèque de Cherbourg, la voit-on, nous, usagers de la ville ? Se demande-t-on ce qu'est la vie à l'intérieur ?

Quelles différences l'architecture de Mauzac présente-t-elle avec le reste des prisons photographiées, en termes de mode de vie, de mode de circulation, de vues sur le monde extérieur ?

Reportez-vous au journal d'exposition pour comprendre en quoi ce centre de détention est expérimental.

Quel rapport d'échelle entre Le grand Robert et Jeux de mains constatez-vous ? Repérez le jeu de mains entre ces deux photographies, quel sens pouvez-vous lui donner ?

L'œuvre intitulée *Une prison imaginaire* (d'après Giovanni Battista Piranesi) est une tentative de transposition en volume de la planche XIV de la série des *Carceri d'invenzione* (*Prisons imaginaires*) gravées par Giovanni Battista Piranesi en 1761.

Les *Prisons imaginaires* de Piranèse mettent en scène des vues architecturales de prisons imaginaires. Dans un cadre et un espace fermé, se juxtaposent jusqu'à saturation des voûtes aux proportions monumentales, des ouvertures remplies de barreaux, des escaliers et des passerelles suspendues ne menant nulle part. Il est difficile de déterminer ce qui est l'intérieur et ce qui est l'extérieur. On ne comprend pas à quels espaces ces systèmes de circulation mènent. Le point de vue est souvent bas, rendant l'architecture écrasante.

Comment la « tentative » de modelage d'une maquette à partir d'une gravure de Piranèse renforce-t-elle cette impression d'un univers délirant, labyrinthique, sans sens ni fin ?

Dans quelle mesure Un jardin, vue du centre de détention de Val-de-Reuil, reconduit-elle cette sensation ? La cursive, l'agencement des bâtiments et des espaces de circulation ne sont-ils pas à peu près aussi délirants que la gravure voisine de Piranèse ?

Quelles sont les diverses significations du mot « tentative » ? Dans quels contextes est-il utilisé dans la vie, dans l'exposition ?

Des espaces autres, 2019

Vues aériennes des sept prisons dans lesquelles je me suis rendu (échelle 1 / 2500)

Ces vues aériennes de prisons sont toutes à la même échelle, orientées au nord et rangées selon leur dates de construction.

Comparez-les du point de vue de leurs proportions, de leur composition.

Que cela nous permet-il de supposer quant aux circulations des prisonniers dans l'espace ? Observez les espaces qui les entoure : proximité ou éloignement avec la ville, espace plus ou moins restreint à l'intérieur.

En termes de support et de présentation de l'œuvre, quels effets produit, dans cette suite de diptyques, l'isolement du bâtiment par rapport à son contexte et la plus ou moins grande surface laissée blanche ?

PARCOURS 6

LES MOTS ET LES IMAGES

Si Maxence Rifflet est photographe, une grande partie de son travail réside conjointement dans un travail d'écriture. Le journal d'exposition, qui reprend des extraits du livre *Nos prisons*, est une dimension essentielle de l'exposition. Il en fait partie au même titre que les photographies.

Le texte *Le deuxième procès* explique ces images énigmatiques quasi surréalistes que sont la trilogie *Portrait au père*, *Un mouvement perpétuel* et *Le deuxième procès* (salle 2). Il évoque la vie en prison, la manière dont l'architecture contraint les corps, les relations avec l'extérieur, ce qu'implique un atelier pour ceux qui n'y participent pas, toutes choses qu'une image ne peut aborder directement. Maxence Rifflet raconte des histoires nées de l'interaction entre lui et les détenus.

« À travers ces photographies, je n'ai pas cherché à rendre compte de l'expérience de l'enfermement, ni même à décrire la vie quotidienne en prison. J'ai observé l'architecture, mais je n'ai pas décrit systématiquement les espaces auxquels j'avais accès, de même que je me suis intéressé à ceux que je rencontrais sans pour autant systématiser le portrait. J'ai voulu m'en tenir aux conditions de mon expérience, celle d'un photographe autorisé à rentrer pour animer un atelier de photographies. Au lieu de me servir de la photographie pour constater l'enfermement, j'ai essayé d'en faire un instrument d'émancipation – sinon de subversion, au moins de résistance. Je ne dis pas que j'ai voulu transgresser des contraintes institutionnelles ; je les ai intégrées pour les révéler, tout en tirant parti au maximum des circonstances – de la matière vivante des ateliers, avec leurs événements, accidents et association d'idées – pour produire conjointement des formes et de l'information.

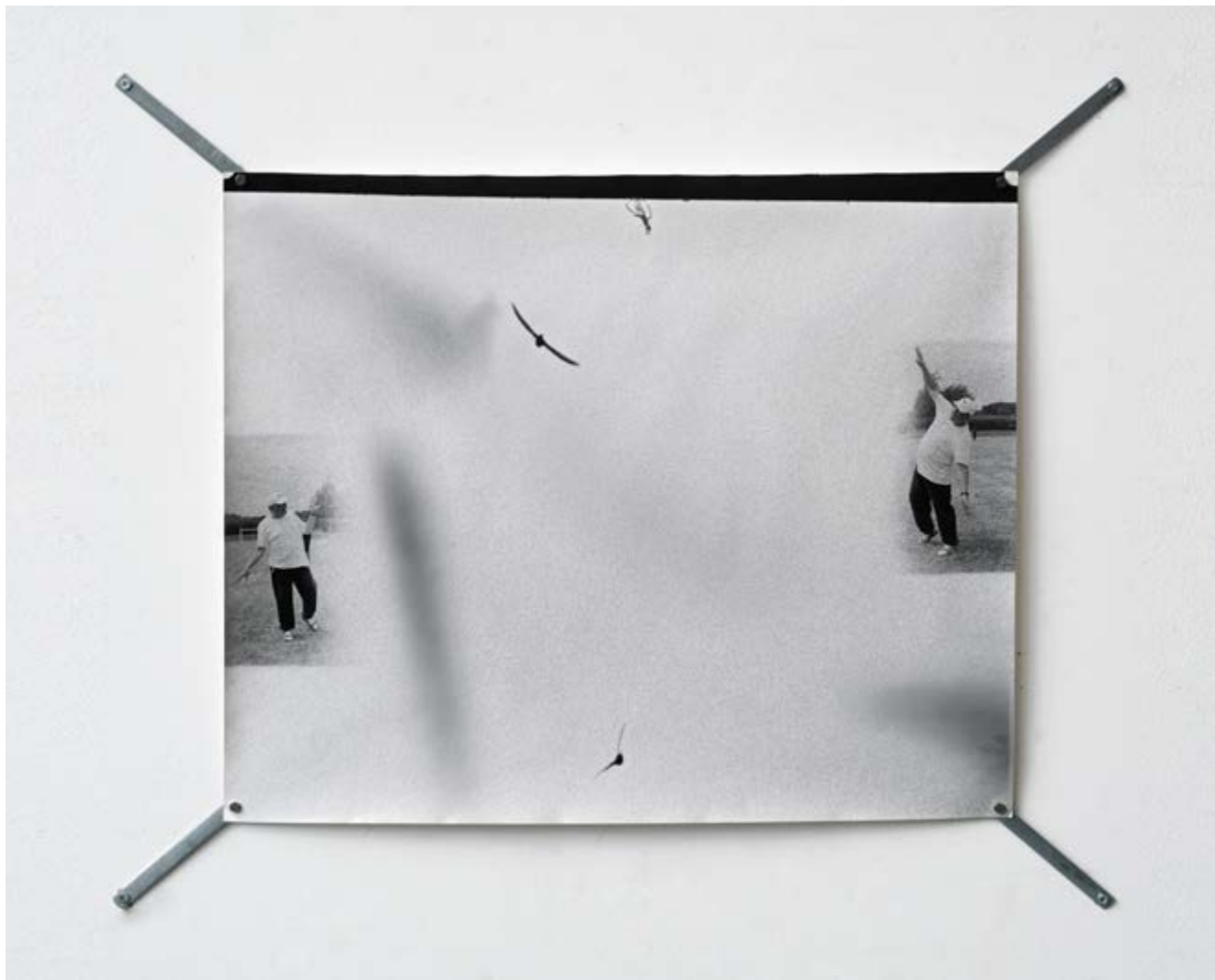
La place du récit dans ce livre tient au fait que j'ai voulu "pratiquer" la photographie – mettre dans le monde une pratique de la photographie – avant de produire des images ou de l'image. C'est l'activité photographique qui devenait mon sujet. Il ne s'agissait pas tant de faire entrer les réalités carcérales dans

la *camera*, que de faire entrer une *camera* dans la réalité carcérale. Plutôt que d'utiliser la photographie pour révéler la réalité cachée de la prison, j'ai utilisé la prison pour repenser mon outil, la photographie. » Maxence Rifflet, dernier paragraphe qui clôt le livre *Nos prisons*

Emparez-vous du journal d'exposition et découvrez les histoires de vie qui se jouent derrière chaque texte.

Qu'apportent ces récits à la dimension descriptive des images ?

Observez les légendes des œuvres ; poésie, humour, intertextualité, pragmatisme : quels registres sont tour à tour mis en action ?



À vol d'oiseau, 2019

Montage de deux images de François R. en train de mimer
le vol d'un milan sur un détail d'une de ses photographies du ciel,
centre de détention de Mauzac, avril 2017

SÉQUENCES EN CLASSE

DERRIÈRE LE MIROIR

« Voici donc le programme : jouer avec l'espace, le transformer à l'aide de miroirs, avec nos corps, avec la lumière, épuiser les possibilités d'un lieu, faire beaucoup d'images et continuer à chercher d'autres manières de photographier, même quand l'ennui commence à se manifester, et peut-être même surtout à ce moment-là, jusqu'au vertige. »
Maxence Rifflet, *Photographier en prison*, extrait du journal d'exposition.

Technique : Photographie, accessoires réfléchissants.

Reprenez à votre compte le programme établi par Maxence Rifflet. En vous munissant d'objets réfléchissants, donnez un point de vue différent sur votre établissement, une autre manière de le mettre en images.

Considérez la lumière naturelle comme un accessoire parmi d'autres avec lequel jouer.

Question :
Comment la médiation d'un accessoire peut-elle permettre de se mettre en activité d'une manière différente dans un lieu et d'éviter d'en répéter les poncifs ?

Références

Journal d'exposition

Première tentative, 2019

Derrière le miroir, 2019

FAIRE CORPS AVEC L'ESPACE, ENTRER EN RÉSISTANCE CONTRE L'ESPACE

Consigne : Utilisez votre corps comme révélateur de l'espace qui vous entoure, révélez ses formes, ses fonctions, contournez ses usages.

Technique : Photographie

Question : Quelles relations votre corps entretient-il avec l'espace, celui que vous habitez, celui où vous apprenez ? Comment en rendre compte en photographie ?

Références

Mesure du corps 1, 2020

Mesure du corps 2, 2020

La photographie fait preuve de violence, 2022

« MÊME SUR PLACE, JE SUIS EN MOUVEMENT ! »

Consigne : À l'aide d'une ou plusieurs images, rendez compte de la temporalité, du mouvement dans votre image.

Techniques : Photographie, photomontage, collage.

Question : Comment une image fixe peut-elle produire l'illusion du mouvement ?

Références

En appui 1, 2019

Sortie d'usine, 2019

Le paradoxe de la Reine rouge, 2019

UN MOUVEMENT QUI NE VA NULLE PART

Consigne : Réalisez une photographie ou une séquence photographique qui suggère cette contradiction avancée si naturellement par la Reine rouge dans l'extrait de *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. (La présentation, en deux dimensions ou en trois dimensions, viendra en accentuer le sens et l'effet.)

« Alors qu'Alice est engagée depuis un moment dans une course effrénée avec la Reine rouge, elle s'aperçoit qu'elles n'ont pas changé de place :

« Alice regarda autour d'elle d'un air stupéfait.

– Mais voyons, s'exclama-t-elle, je crois vraiment que nous n'avons pas bougé de sous cet arbre ! Tout est exactement comme c'était !

– Bien sûr, répliqua la Reine ; comment voudrais-tu que ce fût ?

– Ma foi, dans mon pays à moi, répondit Alice, encore un peu essoufflée, on arriverait généralement à un autre endroit si on courait très vite pendant longtemps, comme nous venons de le faire.

– On va bien lentement dans ton pays ! Ici, vois-tu, on est obligé de courir tant qu'on peut pour rester au même endroit. Si on veut aller ailleurs, il faut courir au moins deux fois plus vite que ça ! »

Question : Comment dire le temps dans une image fixe ? Comment la présentation d'une image, son support, peuvent-ils en modifier, en accentuer le sens ?

Références

Un mouvement perpétuel, 2019

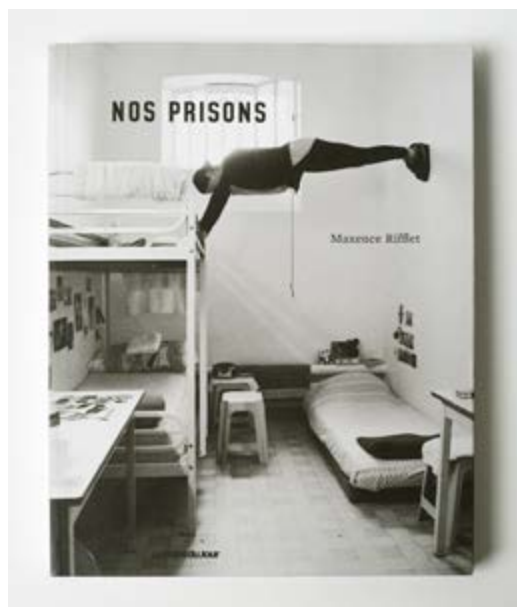
Le paradoxe de la Reine rouge, 2019

Mesure du corps 1, 2020

3. BIBLIOGRAPHIE

LIVRES DISPONIBLES AU CENTRE D'ART

Ouvrages de Maxence Rifflet



Nos prisons
Maxence Rifflet

Le Point du Jour, centre d'art / éditeur



Une route un chemin
Maxence Rifflet

Le Point du Jour, centre d'art / éditeur

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- . Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Le Regard, 2004.
- . Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil, 1980
- . Christian Bouqueret, *Histoire de la photographie en images*, Marval, 2001
- . Ferrante Ferranti, *Lire la photographie*, Bréal, 2003
- . Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994
- . Michel Frizot et Cédric de Veigy, *Photo trouvée*, Phaidon, 2006
- . Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Magnard, 2004
- . Christian Gattinoni, *La Photographie en France 1970-2005*, Culture France / La Documentation française, 2006
- . Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, *La Photographie contemporaine*, Scala, 2004
- . Brigitte Govignon, *La Petite Encyclopédie de la photographie*, La Martinière, 2004
- . Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Léo Scheer, 2007
- . Louis Mesplé, *L'Aventure de la photo contemporaine de 1945 à nos jours*, Le Chêne / Hachette, 2006
- . Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2002
- . André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, 2005
- . François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Armand Colin, 2005
- . Yannick Vigouroux et Jean-Marie Baldner, *Les Pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Isthme / Crdp Créteil
- . *Dictionnaire de la photo*, Larousse, 2001
- . *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Beaux-Arts Éditions, 2007.
- . Julie Jones et Michel Poivert, *Histoires de la photographie*, Jeu de Paume / Le Point du Jour, 2014

SITOGRAFIE

Sites généralistes

Les Rencontres Photographiques (Arles)
cnap.fr
Mep-fr.org
Jeudepaume.org
Lebleuduciel.net
Centredelimage.com
Lacritique.org
Panoplie.org
Paris-art.com
Photographie.com
Purpose.fr
Visuelimage.com
Afriphoto.com

Sites spécifiques

lemensuel.net
arhv.lhivic.org
lettres.ac-versailles.fr
cnc-gp.fr
des clics & des classes
crdp-limousin.fr
pedagogie.ac-nantes.fr
(espace pédagogique / approches de l'ombre)

Centre Pompidou - Dossiers pédagogiques en ligne

La couleur, 2011
Les nouveaux médias, 2011
Le film, 2010
La subversion des images, 2009
Expérimentations photographiques en Europe. De 1920 à nos jours, 2008
Tendance de la photographie contemporaine, 2007
Son et lumière - une histoire du son dans l'art du 20^e siècle, 2005
Le mouvement des images, 2006
Jean-Luc Godard, 2006
Luis Buñuel, Un chien andalou, 2005
Sophie Calle, 2004
Statut et pouvoir du narrateur, 2003
Roland Barthes, 2002

4. AUTOUR DE L'EXPOSITION

RENCONTRE

Vernissage de l'exposition,
Samedi 4 juin à 18h.

Rencontre avec Maxence Rifflet
Dimanche 5 juin à 11h.

LIVRE DISPONIBLE

Nos prisons

Maxence Rifflet

Le livre qui accompagne l'exposition est le récit d'une expérience subjective, indissociable des photographies réalisées en commun.

Maxence Rifflet y raconte les lieux et les usages qu'il découvre, ses échanges avec les prisonniers, les relations avec l'administration, ses rencontres avec Robert Badinter, initiateur de la prison expérimentale de Mauzac, ou avec Christian Demonchy qui en fut l'architecte avant de construire celle de Villepinte.

Le livre est ponctué de documents anonymes et d'œuvres artistiques concernant les prisons, rassemblés par Maxence Rifflet au fil de cette recherche.

Format : 20 x 26 cm

165 photographies et documents

268 pages

32 euros

À ÉCOUTER

« Entre quatre murs » : émission « La grande table » du 21 juillet 2020 sur France Culture par Maylis Besserie, avec Maxence Rifflet et Delphine Boesel (présidente de l'Observatoire international des prisons) :

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-tableculture/la-grande-table-emissiondu-mardi-21-juillet-2020>



Une machine optique, 2019

Le bâtiment A du centre de détention de Caen construit en 1842
par l'architecte Harou-Romain, mardi 5 juillet 2016.

Face-à-face : vue depuis le poste de surveillance vers l'entrée des cellules / vue
depuis le seuil d'une cellule vers le poste de surveillance et la chaire

5. INFOS

UN CENTRE D'ART, TOURNÉ VERS LA PHOTOGRAPHIE QUI ASSOCIE EXPOSITIONS, ÉDITION, ÉVÈNEMENTS, RÉSIDENCES

Inauguré en 2008, Le Point du Jour est à la fois un centre d'art et une maison d'édition tournée vers la photographie.

La programmation privilégie des œuvres dans lesquelles une réalité sociale, politique ou historique est prise en compte. Néanmoins, les travaux exposés manifestent aussi une élaboration de cette réalité, à travers une recherche formelle, sans en méconnaître les opacités et les contradictions. Fondée sur cette orientation commune, la programmation réunit œuvres contemporaines et œuvres anciennes, qui peuvent se faire écho.

Trois types d'expositions sont proposées : issues de résidences-commandes passées à des artistes, les premières ont pour sujet le territoire normand. Les secondes présentent des artistes contemporains, à travers des séries récentes ou un retour sur leur œuvre. Enfin, des expositions sont dédiées à de grands photographes du XX^e siècle.

Peuvent également être présentées des expositions collectives, autour de problématiques, d'archives ou de collections. Elles illustrent des croisements entre œuvre et document, art et activité, politique et esthétique.

Le Point du Jour publie trois ouvrages par an en moyenne. Pour la plupart liés aux expositions, les livres n'en sont pas les catalogues. Chacun spécifique en termes de format, de graphisme, de mode de fabrication et de textes, ils offrent une vision différente des travaux exposés. Le Point du Jour publie aussi des essais, ouverts aux sciences humaines et aux autres arts, ainsi que des textes critiques, des ouvrages historiques ou des livres d'artistes contemporains.

Le service éducatif accompagne les enseignants de la préparation des visites à leur exploitation en cours et assure la mise en œuvre des projets, notamment liés aux partenariats avec les établissements scolaires.

Le Point du Jour organise visites, projections, rencontres et journées d'études. Le soutien à la création est articulé à toute l'activité du Point du Jour. Elle est liée aux expositions à travers la production d'œuvres, à l'inscription dans le territoire par l'organisation de résidences-commandes, à l'édition par la publication de livres d'artistes vivants. Le service éducatif y contribue en invitant des artistes à réaliser des ateliers avec les établissements scolaires.

Le Point du Jour est labellisé centre d'art contemporain d'intérêt national. Il est membre des réseaux RN13bis - art contemporain en Normandie et Diagonal.

ADRESSE ET INFORMATIONS

Le Point du Jour
centre d'art / éditeur
107, avenue de Paris
50100 Cherbourg-en-Cotentin
Tél. 02 33 22 99 23
www.lepointdujour.eu

ACCÈS

Le Point du Jour est situé est 300 mètres (4 minutes à pied) de la gare SNCF et de l'autogare desservie par les lignes intercommunales A, B, C, D et F.
Bus de ville : lignes 3, 4, 5 et 7 / arrêt « Gare SNCF ».

SERVICE ÉDUCATIF

Anne Gilles, responsable des publics et du service éducatif
t. 02 33 23 45 33
anne.gilles@lepointdujour.eu
De lundi au vendredi, 9h30-12h30 / 14h-18h
Eudeline Poutas, professeure relais du service éducatif
Permanence au centre d'art : le vendredi de 9h30 à 12h30

HORAIRES D'OUVERTURE

Du mercredi au vendredi de 14h à 18h
Samedi et dimanche de 14h à 19h
Visites scolaires sur rendez-vous :
Du lundi au vendredi,
de 8h à 12h30 et de 13h30 à 18h
Sur rendez-vous
Entrée libre

Réalisation du dossier :
David Benassayag, Anne Gilles, Eudeline Poutas.



**CENTRE
D'ART
GWINZEGAL**

CENTRE
PHOTOGRAPHIQUE
ROUEN
NORMANDIE


**PRÉFET
DE LA RÉGION
NORMANDIE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*


**RÉGION
NORMANDIE**


**CHERBOURG
en Cotentin**


**LA MANCHE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL**