



La surface du mur ressemble à une peau d'homme qui sèche, scarifiée et craquelée. Celle d'un homme qui grave sous celle-ci les mots et les dessins qui, avec lui s'échappent. Il y a l'autre homme, celui qui, rebouchant les trous, porte sur sa peau à lui, d'autres dessins. Ce sont les mêmes dessins qui racontent une même histoire, celle d'un lieu dans lequel les porosités inventent de l'humain en même temps qu'elles le rejettent. Il y a sur ces peaux d'hommes des siècles de vanités, de souffrance et d'humour. L'énigme de la prison tient peut-être dans ce contraire là.

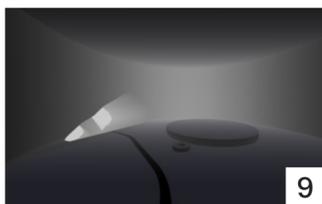
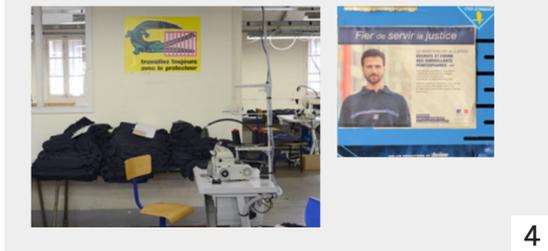
Ces murs sont de tailles, d'épaisseurs et de matières différentes. Certains suintent encore des mille corps qu'ils enferment. La sueur perle, goutte à goutte comme dans une grotte, retombe inexorablement. Le métal est partout attaqué par cette sueur corrosive, quand ce ne sont les chocs des clefs qui finissent le travail. Ici, tout est imbriqué. Chaque ouverture donne sur un endroit que quelqu'un regarde. Personne ne s'échappe vraiment. À la fin, il y a toujours une personne pour venir en chercher une autre.



TOUT COMMENCE PAR UNE FERMETURE: LES PRISONS VIDÉES.

Je poursuis par un commencement, la formation à la prison à l'École nationale d'administration pénitentiaire en m'inscrivant dans le parcours des élèves surveillants depuis leur premier jour, pendant leurs stages sur le terrain et jusqu'à leur cérémonie de clôture.

Ces deux moments de mon travail sont mis en parallèle, comme une plongée dans un univers glaçant mais débordant d'ingéniosité et d'humanité, de tentatives de prises de contrôle ou de sa maîtrise, de rapports humains extrêmement puissants sous l'égide de la surveillance totale des uns par les autres.



LA RONDE DES CEILLETONS

Cette architecture imaginaire est construite de fragments de réalités issus d'objets composant le paysage mental de mon immersion dans l'univers de la pénitencier. Le spectateur est invité à prendre le contrôle de la surveillance de cette structure hors sol, flottante entre imaginaire et réalité.

Nous la traversons en sélectionnant des séquences vidéos issues d'un poste de contrôle en suivant une ronde des œilletons de deux

surveillantes depuis les caméras qui jalonnent leurs parcours.

L'environnement sonore nous projette dans le quotidien répétitif de celles et ceux qui plusieurs fois par nuit, soulèvent l'œilleton de chaque cellule, ouvrant l'œil et l'ouïe sur tout ce qui compose une petite mélodie rassurante et inquiétante.

Cette installation interactive et sonore, à été conçue avec Pauline Boyer, artiste sonore et Jules Mansart, architecte.



L'EXPOSITION

Arnaud Théval

1# *Dürer Mauer*, deux photographies format 100 x 150 cm, tirages numériques encadrés en bois et sous verre et une photographie format 50 x 75 cm, tirage numérique encadré en bois et sous verre.

2# *Catalogue des peurs (la cellule idéale)*, 55 x 40 cm, photographie et texte encadrés sous verre.

3# *Le Surveillant à la pelle*, 21 x 29 cm, photographie encadrée sous verre.

4# *Incorporations 1-15*, 15 formats de 100 x 100 cm chaque, composé de photographies de divers formats, textes.

5# *Paysage percé et dispositif de mise en ordre*, 9 formats 150 x 125 cm, photographie encadrée sous verre et passe-partout.

6# *Catalogue des peurs (ça m'a choqué)*, 55 x 40 cm, photographie et texte encadrés sous verre.

7# *Une Emprise totale*, 200 x 263 cm, tirage numérique sur dibon.

8# *Ma Grande histoire*, vidéo projetée, lectures.

9# *La Ronde des œilletons*, installation sonore et vidéo interactive (avec Pauline Boyer, artiste sonore et Jules Mansart (architecte / CANCAN).

10# *Le Contre-œilleton*, 30 x 40 cm, divers matériaux encadrés sous verre.

11# *Rembrandt*, 30 x 40 cm, photographie encadrée sous verre.

12# *Nous avançons sur la course*, 7 formats 60 x 50 cm, deux photographies encadrées sous verre et passe-partout.

13# *Le Tigre et le papillon*, 7 formats: 75 x 107 cm, 35 x 46 cm (2), 35 x 50 cm, 35 x 53 cm, 36,5 x 27 cm, 68 x 60 cm, photographies encadrées sous verre.

14# *La Course aux dragons*, 100 x 150 cm, photographie encadrée sous verre.

15# *Un Œil sur le dos*, installation, 27 formats 24 x 30 cm, photographies sur support magnétique, six étagères en métal avec 5 tablettes, 180 x 90 x 30 cm, texte 21 x 29 cm.

16# *Catalogue des peurs (j'ai fait souffler le vent)*, 55 x 40 cm, une photographie et un texte encadrés sous verre.

17# *La Bataille du soupçon*, 36 x 50 cm, tirage photographique encadré sous verre et 47 formats 24 x 30 cm, photographies encadrées sous verre.

18# *À fond perdu*, série de huit triptyques alliant une photographie sous verre et passe-partout format 60 x 65 cm, un texte sous verre format 60 x 50 cm et une photographie sous verre format 60 x 85 cm: *Porno dortoir*, *Sous bois*, *Le son ne colle pas à l'image*, *L'humiliation ou la chèvre*, *En attendant le prince charmant*, *La liste des mots pour ne pas se perdre*, *L'amour sauvage*, *Mon corps*, *ma discipline*.

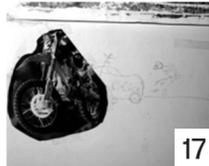


LES STAGES EN PRISON

Les stages dans les prisons renversent certaines représentations, font émerger certaines doutes chez les élèves surveillants ou les confortent dans leurs certitudes. Face à la complexité des rapports, apparaît cette figure du surveillant qui, face à la violence, incarne des postures plus dures ou jouées comme telles. Les rapports de force et la complexité de la position professionnelle se racontent par les objets saisis et les signes gravés sur les murs.

Le renversement du contrôle ou ses tentatives sont permanents. Les signes d'affirmation individuels peuvent alors devenir des signes de faiblesse chez le surveillant. *Nous avançons sur la course* évoque ce renversement de la surveillance et cette prise donnée à un échange plus intime avec les images qui distinguent chaque surveillant, ici les tatouages.

L'entrée sur le terrain passe par la confrontation avec les objets interdits, le greffe, la fouille. *Un œil sur le dos* nous plonge dans une réalité sidérante des défenses et de la créativité dans les espaces de détention. *J'ai fait souffler le vent* évoque la grande difficulté d'appréhension et la fragilité de ces détenus relevant pour certains de la psychiatrie. Face à la violence, celles des détenus ou de l'exercice de celle-ci par les surveillants, *La bataille du soupçon* recompose l'expression d'une lutte tracée sur les murs et dans certaines représentations positionne le surveillant comme la figure du bourreau.



Arnaud Théval, accrochage au Palais de Justice d'Agen, mai 2017



L'HISTOIRE DU DISPOSITIF CARCÉRAL

L'histoire du dispositif carcéral à l'épreuve du temps et de l'évolution du médium photographique.

Afin d'appréhender le dispositif carcéral actuel, l'artiste propose un détour par l'histoire avec cette série de pièces créées à partir du Fonds Henri Manuel de l'Énap (fonds photographique sur les prisons françaises sous la III^e République) dont le choix s'est porté à partir du livre de Fabienne Huard-Hardy, mettant en perspective cette prison moderne et « sa fin » aujourd'hui. Comment les enjeux de l'usage du médium photographique et l'évolution de notre vision de la prison peuvent-ils être racontés par l'expérience de l'art en les mettant en regard avec nos problématiques contemporaines ?

L'ART PEUT-IL ÉMANCIPER DES IMAGES ET IMAGINAIRES DE LA PRISON ?

Christian Ruby, philosophe

L'univers carcéral serait donc situé quelque part entre le tigre et le papillon, si l'on veut bien se rendre attentif à ce que raconte un dessin découvert par Arnaud Théval sur le mur d'une cellule d'une prison désaffectée ! En mettant en avant cette métaphore poétique ou artistique – que certains qualifieront d'« inattendue » (comme si les détenus ne pouvaient pas, ne savaient pas...) – afin de préciser la ligne directrice de son travail portant sur une partie de cet univers, l'artiste n'est animé ni par une volonté de nier le statut coercitif de la prison tel que voulu par cette société, ni par l'emballage d'une dénonciation humaniste de ses méfaits potentiels sur les seuls prisonniers.

Au premier chef il entend rendre justice aux corrélations qui structurent cet univers, rarement prises en compte. Que le graveur l'ait voulu ou non, son dessin, reformulé par l'artiste en « le tigre et le papillon », renvoie, en effet, à la fois à une enquête effective portant sur la parole peinte par les détenus sur les murs d'un établissement (peu importe qu'il s'agisse d'une maison d'arrêt ou d'un centre de détention), source de la prise en compte de cette double figure animalière, et à la nécessité que cette métaphore impose de lier les deux éléments dessinés, laissant ainsi surgir des dynamiques réciproques entre eux, au lieu d'une simple juxtaposition de figures : le détenu d'un côté, le surveillant de l'autre. Voilà que la lucidité du graveur impose une clarification de propos trop mécaniques sur la prison.

Cette reprise en titre d'un travail artistique fait, certes, et fort bien, signe vers un monde organiquement divisé. Divisé, il l'est en réalité et, en première approche, au regard des personnes qui l'habitent, sans passage d'un bord à l'autre, sauf exception sans doute : un gardien devenant détenu, quoique la réciproque soit légalement impossible. Mais divisé, il l'est aussi dans les modes d'approche habituels puisqu'il est de bon ton depuis longtemps, en milieu artistique mais aussi littéraire notamment, de privilégier le seul sort du prisonnier – il faudrait en examiner les raisons : le potentiel évadé glorieux, le pauvre prisonnier innocent, l'ange déchu – en se contentant de qualifier le gardien en « maton » obligatoire. Nombre de travaux d'artistes, de Piranèse à Kader Attia et Mohamed Bourouissa, en passant par Ernest Pignon-Ernest, s'y consacrent, non sans raison d'ailleurs, puisqu'ils rendent aux détenus une parole tout de même confisquée, et une personnalité encore trop souvent niée, face à une opinion écartelée entre le mépris et la compassion.

Sans aucun doute, cette manière de radicaliser les polarités en vient-elle à masquer les corrélations constitutives d'un univers

par impératif et l'autre par ordre de la société.

De là l'objectif de s'enquérir de « l'un » et « l'autre » côtés. Chaque pas de l'artiste y a conduit. Et, dans cette exposition, celui des gardiens notamment, puisque tel est le choix qui a conduit à privilégier cette séquence, en ces lieux muséaux. Encore l'exploration ne cherche-t-elle pas à revêtir un aspect sociologique (origine sociale des surveillants, éducation, provenance, critères du choix de cette profession...), un aspect psychologique (aises et malaises, approches du détenu...) ou un aspect sémiotique (appellations, nominations...). L'enquête de l'artiste livre une mise en œuvre plus subtile, portant sur les modalités du *devenir* gardien de prison, surveillant ? Comment la règle de la prison s'insinue-t-elle dans les plis d'un corps, tout en demeurant invisible en première approche ? Comment se fait-elle esthétique et esthétique ? Quels sont les codes du métier, qui en dessinent l'esthétique proprement dite, les partages et les expériences.

Le travail photographique fait surgir la danse des incorporations dans le corps des surveillants au cours d'une formation à l'École nationale d'administration pénitentiaire. Il énonce l'entrée dans un Corps. Des gestes d'inscription dans le métier, certaines relations du corps humain à une profession, aux autres, à l'espace fermé, mêlés à des récits singuliers d'expériences vécues, englobant la référence à des dangers et des peurs perpétrés, précèdent évidemment l'affectation dans des établissements pénitentiaires. Une véritable culture spécifique au milieu carcéral se forge ainsi, si l'on entend ce terme au sens anthropologique, en relation avec un ensemble des règles de vie d'un milieu auquel on s'attache progressivement ou auquel on peut être attaché. On n'y évite pas la confrontation à une culture de métier, englobant ses fictions propres.

On ne peut s'y excepter non plus d'une réflexion sur une opinion publique contradictoire à son égard – elle en appelle à des prisons, mais à peu de reconnaissance pour ses personnels –, les représentations imagées en témoignant largement qui préfèrent évoquer des « bourreaux ». On ne peut y négliger pourtant le rapport subtilement entretenu entre apprendre à surveiller tout en étant soi-même surveillé en permanence par les détenus et contrôlé par le jeu hiérarchique et administratif.

Ce sont des séries entières d'exercices esthétiques que l'artiste saisit ainsi. L'univers de la norme et de la discipline n'est pas sans produire des formes et des figures, des configurations esthétiques (vue, ouïe, tact) qui participent à l'élaboration de soi en tant que surveillant de prison. Le moment suprême, celui où l'on revêt l'uniforme, devient alors la clef ultime de la modification esthétique de soi en exécutant de la loi.

L'EXERCICE DU PHOTOGRAPHE

Comment un artiste en vient-il à de telles considérations ? Pourquoi le choix de ce terrain d'exercice ? Il n'est jamais de centre d'intérêt artistique innocent, dès lors qu'il devient objet d'étude culturelle. Une explication par des traits psychologiques de « l'auteur » paraît souvent éclairante. Elle est à tout le moins insuffisante. D'autant que la contribution à la compréhension des logiques sensibles d'une corrélation institutionnelle – par des photos qui ne relèvent ni du pittoresque (le photographe flânant dans un milieu qui n'est pas le sien), ni de la sociologie (il est des sociologues qui procèdent par photographie) ou du documentaire, ni d'une tentative d'esthétiser ce monde spécifique – ne peut être identifiée au portrait d'une personne dont on supposerait par ailleurs qu'elle déroberait au regard telle ou telle partie de soi-même en la recouvrant d'un voile.

C'est surtout que le modèle d'Arnaud Théval est à rechercher du côté des protocoles artistiques brouillant certaines frontières et explorant les représentations du corps, en procédant d'un travail dans une institution.

À ce titre, il souligne que la culture n'est pas un secteur de la société, mais la modalité principale d'une approche globale des personnes.

Justement, si la photographie (comme tout art de la capture) n'interroge en fin de compte tel ou tel objet extérieur (au processus photographique même) qu'à partir de ses propres interrogations immanentes, comme l'ethnologue part chez les autres en interrogeant la texture de l'ethnologie et le peintre classique s'inquiète du pictural dans son rapport à l'objet choisi, l'exercice du photographe présenté par Arnaud Théval relève d'une série d'interrogations proprement photographiques.

Il interroge d'abord le photographe sur son propre imaginaire carcéral, avant d'interroger en second lieu le spectateur des photos sur son imaginaire à lui ;

Il interroge la modification de la personne qui se saisit d'un appareil photo au moment où elle photographie : est-ce que le fait de tenir un appareil photo entraîne la mutation de la personne en photographe, comme l'uniforme transcende l'individu devenant alors surveillant ? ;

Il interroge aussi les protocoles généraux des photographes parfois très autoritaires par rapport à leurs modèles (te placer ainsi, je veux telle face, etc. alors que le sujet ne le souhaite pas toujours ; on en connaît même de tyranniques), comme le surveillant doit accomplir des fonctions autoritaires ;

Il interroge encore la position de voyeur potentiel du photographe (œilleton inversé), comme le surveillant devant la porte de la cellule ; Enfin, il interroge la photographie naïve et tautologique et sa manière d'assigner les photographiés à un rôle (un surveillant doit avoir l'air d'un gardien/maton ; pour parler d'enfermement, il faut photographier une grille, etc.), comme le surveillant profite de sa formation pour inquiéter ses présuppositions.

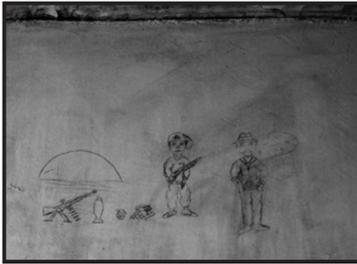
Si la photographie a cessé de se mesurer (et d'être mesurée) à la peinture depuis longtemps, ce n'est pas parce qu'elle transforme ses processus en laissant croire que l'image est comme une peau arrachée à un corps (une empreinte de la chose référée), mais parce qu'elle est susceptible de travailler autrement le rapport et la distance avec son référent. Ce rapport est constitutif de la place du photographe, beaucoup plus que d'un jeu entre un *studium* (l'objet direct) et un *punctum* (ce que dit la photographie au-delà de ce qu'elle montre ; le hasard dans la photo qui m'attire), pour s'exprimer comme Roland Barthes, et donne des éléments de réponse à la question de savoir ce qui conduit le photographe à imaginer telle ou telle image.

Ces interrogations mobilisent la photographie d'Arnaud Théval ou sa manière d'engager des projets artistiques avec tel ou tel groupe social impliqué par sa démarche. Elles structurent en fin de compte des œuvres qui sont décalées par rapport aux manières antérieures de photographier les personnes qui tournent autour de l'enfermement (sous forme d'une autre assignation). Mais simultanément, elles insistent sur une difficulté : le photographe ne doit pas devenir non plus le porte-parole de son objet.

LA PRISON CEINTURÉE D'IMAGES RADICALES

En revanche, l'exposition en public du travail d'Arnaud Théval met la/le spectatrice(-eur) en posture de suspens. Il/elle doit réorganiser son rapport à ce qui est en face de lui/d'elle, la photographie qui paraît toujours objectiviste et la prison inquiétée différemment. Il/elle n'a pas à chercher ce qu'il pourrait y avoir derrière l'image (une thèse sur la photo ou la prison). L'image ne cache rien. La/le spectatrice(-eur) a tout devant lui. À lui/elle de relever le processus et les résultats proposés, mais cette fois par rapport à lui(elle)-même et par rapport à sa propre exposition de discours et images concernant l'univers pénitentiaire et les partages impliqués, l'art, le rapport de l'art aux institutions sociales, et le rapport de l'artiste à son objet et son objectif.

Et dans ces discours, il (simplifions une grammaire reconnue machiste) sait bien qu'il est, aujourd'hui, confronté à nombre de télescopes presque exclusivement consacrés aux rapports entre prison et radicalisation (à ceux qu'on dit radicalisés, et à la radicalisation dans le cadre de la prison). Dans notre



Pourtant, les termes « radicalisation » et « radicalité », s'ils désignent bien un « passage à l'extrême », n'ont pas vocation à concerner exclusivement tel ou tel phénomène social débouchant sur une violence justifiée de manière religieuse. Il est aussi, heureusement, des pensées radicales positives – les philosophes radicaux sont nombreux qui font droit à des émancipations –, des paroles qui recommencent la pensée à la racine.

Mais surtout, si l'on veut penser le radical dans le cadre de la prison, il faut se rendre compte du fait qu'existe déjà, au sein de notre société, une « radicalisation » du discours sur les prisons en cas d'événement criminel déclencheur, comme une radicalisation des esprits des citoyennes et citoyens autour de ceux que la même opinion livre volontiers à l'enfermement potentiel : l'immigré, l'exilé, l'adite « banlieue », etc., radicalisation, cette fois négative, des esprits qui est sans aucun doute partie prenante de toute autre radicalisation.

Au demeurant, aucun phénomène social n'existe en soi et pour soi.

C'est autour de ce nœud que le travail d'Arnaud Théval propose au spectateur des écarts fructueux.

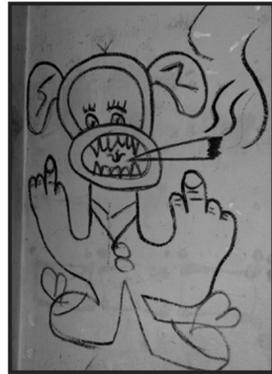
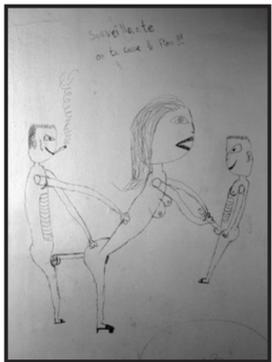
Il est effectivement une autre entrée possible, appuyée sur ce travail artistique, sur le terrain du rapport « radicalité »/« prison ». Disons d'autres manières de scruter la vie de cette institution que celles du discours extérieur de l'opinion (ses images de l'intérieur, ses fantasmes d'enfermement...) et de l'approche immédiate de ses agents et usagers. Il est en

effet souhaitable d'interroger simultanément la manière dont l'évocation d'un crime rend plus extrême (radicalise, durcit) une pensée de la prison et de la surveillance, mais aussi de la prison et du prisonnier, et de la manière dont l'institution fait l'objet d'une radicalisation interne (en plusieurs sens), si elle a lieu comme ces mots veulent le suggérer.

Ce qui revient à orienter l'esprit vers une attention à un double sujet d'intérêt public :

- Non seulement la prison elle-même qui passe ici pour le point focal d'une théorie sociale de l'exigence de punition (interrogation de la société, de la définition du crime, par conséquent) ;

- Mais encore la formation des personnels d'institution qui permet



d'analyser les formes et la qualité de l'éducation dans nos sociétés dans ses rapports avec la vie interne de telle ou telle institution : règles, incorporations, places assignées, stigmatisations, etc.

En remettant ces deux aspects en corrélation (externe et interne), on peut saisir la manière dont l'univers carcéral est, encore de nos jours, un foyer d'images que le regardeur peut radicaliser (accentuer) encore ou par lesquelles il peut se radicaliser (émanciper) autrement.

C'est parce que le travail d'Arnaud Théval ne prétend pas énoncer une vérité définitive sur la prison, parce qu'il n'adopte pas de stratégie narrative du type « photo-vérité », qu'il n'utilise pas d'interviews très codifiées, n'a pas d'ambition sociologique et ne veut pas s'aventurer dans la retranscription objectiviste de faits recoltés, qu'il n'impose pas une doctrine aux situations rencontrées et aux spectateurs, et propose à ce dernier un faisceau de traits à tisser en rapport avec ses expériences sociales et politiques.

L'artiste en fin observateur artistique du comportement humain dans un cadre institutionnel donne aux personnes photographiées l'occasion de mettre en scène leur propre assignation et de l'interroger à partir d'un arsenal imagé, d'implications dans le processus de réali-



sation des scènes. Il y vérifie un fonctionnement de l'institution à partir d'exercices qui n'hésitent pas à perturber les habitudes acquises afin de permettre à chacun d'éprouver ses réactions, de creuser parfois des écarts avec l'attendu. Et il propose au public de se confronter à ses propres présuppositions dommageables, de suspendre ses états d'âme et de différer le moment des explications des situations imposées par d'autres, afin de les formuler par lui-même, en se défiant si possible de ses propres radicalisations.

Si ce n'est donc pas un exposé factuel qui est présenté dans les œuvres, c'est qu'il y va de la fiction dans ce travail, au sens d'un écart avec le poids des opinions.

INCORPORATION N°1

Arnaud Théval avec Cécile Raimbourg et Guillaume Brie, Sociologues et enseignants chercheurs au Centre Interdisciplinaire de Recherche Appliqué au champ Pénitentiaire à l'Énap

Une photo de la collection d'Incorporation n°1

Le dispositif artistique *Incorporation n°1* constitue un point d'en-trée particulièrement intéressant pour expliquer la rencontre entre un artiste et deux sociologues à partir d'une problé-matisation commune. Plus exactement, le dispositif possède une dimension esthétique qui prend véritablement un sens socio-politique. En effet, c'est la mise en lien des différentes photos qui donne tout son sens au dispositif choisi par l'artiste, autrement dit par le déclenchement de l'invisible dans le visible lui-même. Cette organisation des photos constitue la problé-matisation en ce qu'elle transforme le signifié (ou le support et sa valeur esthétique) en signifiant. C'est précisément sur ce signifiant que nos « visions du monde » se rejoignent. Cela permet de questionner l'ordre, dans sa dimension symbolique et dans la nécessaire complexité des acteurs à leur soumission, mais aussi leurs résistances.



ARNAUD THÉVAL Nous commençons cette discussion par cette première pièce *Incorporation n°1*. Elle est composée de trois photos encadrées. La plus grande de ces photos est une reconstitution issue d'un moment fort, lorsque dans le gymnase de l'École nationale d'administration pénitentiaire, chaque élève-surveillant reçoit un paquetage contenant les effets de son futur métier. J'ai proposé à ces groupes d'interpréter ce qu'ils ressentaient en ayant sur le dos depuis quelques minutes leur uniforme. C'est un pêle-mêle de sentiments contenant une forte émotion, de la peur, de la fierté de porter un uniforme, de réussir quelque part et un peu aussi de l'indécision dans leur engagement au regard des cliques véhiculés sur ce métier.

CÉCILE RAIMBOURG ET GUILLAUME BRIE Mais ils n'ont pas spontanément posé comme ça ?

AT Avant cette photo, il y en a une autre. J'ai proposé à l'école de rentrer dans le circuit de la remise des uniformes pour faire une photo souvenir et faire connaissance avec les élèves, mais aussi pour commencer ou plutôt poursuivre mes recherches sur ce moment-là. La situation proposée est donc une dérive, une exagération du moment voire sa déconstruction même. Bien sûr les élèves posent de façon à rentrer tous dans le cadre, mais chacun choisit sa position en portant dans les bras leurs vêtements civils. Cette photo sous-tend la dimension de l'urgence et de l'indécision encore d'avoir cet uniforme sur le dos. C'est une photo touchante et inquiète. Ils posent immobiles devant un immense rideau blanc dans une lumière jaune, comme avant un lever de rideau. Il y a une espèce d'incertitude qui me paraît juste au regard de ce que j'ai perçu d'eux dans ce moment-là.

J'associe ce moment à deux autres images. La première est une photo réalisée à la prison centrale de St-Martin-de-Ré. On y aperçoit sur un mur d'un atelier de confection, une affiche d'un crocodile qui a la gueule ouverte dans une cage de barreaux fermée. Une information graphique qui incite les ouvriers réalisant des travaux manuels à se protéger les mains. Ici, les détenus sont incarcérés pour de longues peines, ils sont considérés comme dangereux. Le collage avec la figure du crocodile est une image dans l'image, une prolongation du sens, comme un sur-enfermement et une autre dérive de la qualification du danger. Ce sont eux qui fabriquent les uniformes du personnel pénitentiaire et qui parfois, non sans malice, cousent un peu le

fond des poches ou encore changent la référence de taille du vêtement. Il y a des petits jeux comme ça qui s'opèrent entre les détenus et l'administration. Des glissements qui produisent un petit désordre lors de la remise des informes rendant l'en-trée du corps dans l'uniforme un peu plus complexe encore. Je poursuis avec la troisième image qui est une coupure de presse de la dernière campagne de communication de recrutement de la Direction de l'Administration Pénitentiaire, qui a pour slogan « Fier de servir la justice ». Sur cette photo le surveillant est proprement rasé mais avec une barbe donnant l'impression qu'elle est passagère et le dernier bouton de son polo n'est pas fermé. Ce détail est important car il souligne un écart ou une contradiction entre la publicité institutionnelle et les injonctions données par certains formateurs afin que les élèves portent le mieux possible l'uniforme pour incarner le corps institutionnel



impeccablement. Je me souviens avoir entendu des formateurs dire: « toi, il faut que tu fermes complètement les boutons de ton polo, ce n'est pas possible d'être comme ça ».

Cette *Incorporation n°1* ne contient-elle, par ce jeu d'as-sociation, cette immense difficulté à faire rentrer le corps dans une image, sans que celle-ci soit réellement attendue ou maîtrisable ? En tout cas, elle propose une disjonction, soulevant cet écart entre une image désirable et son passage par le champ d'autres expériences du réel.

CR Ces deux éléments de l'image relatifs à la campagne de recrutement sont finalement des détails d'importance. Alors que le maintien général du surveillant et l'uniforme connotent le contrôle de soi et même l'autorité, la barbe de quelques jours et le col du polo déboutonné colorent l'image d'une certaine décontraction. L'intention est sans doute ici de faire dire au surveillant que tout est affaire d'équilibre, mais l'intention est aussi de gommer des signes trop rigides de l'autorité qui risque-raient de recoller l'image du surveillant sur celle du « maton ».

La monstration de la rigueur serait ici la démonstration d'une autorité trop stricte et répressive. Or, l'image de cette cam-pagne entre en contradiction avec l'image du surveillant que promeuvent certains formateurs et qu'ils exigent chez les nou-velles recrues. Précisément, ce sont les signes mis en avant par l'image publicitaire que traquent les formateurs. Barbe de trois jours, effets déboutonnés et autres signes de relative décon-traction pervertissent une image professionnellement accep-table du surveillant. Il y a donc une tension pour ne pas dire une opposition entre une image sociale et une image profession-nelle, l'une et l'autre n'étant que des formes de monstrations, de projections idéalisées mais qui se contredisent et témoignent ainsi d'une difficulté si ce n'est d'une impossibilité à constituer une image pénitentiaire.

GB Le choix des photos et surtout leur association ne sont pas anodin. Ce choix détermine une lecture selon laquelle le traitement des corps des condamnés organise les conditions physiques d'une certaine violence. Je m'explique. Une main d'œuvre captive fabrique les effets, les objets, enfin les attributs de ceux qui la surveillent. Vu sous cet angle, le procédé est tout de même étrange, si on grossit le trait: on demande, au fond, à l'individu de fabriquer les chaînes qui le retiennent.

Le dispositif des photos révèle ces choses-là: il y a la scène, que je qualifierais d'inaugurale, d'un chan-gement marqué par l'appropriation des tenues par les élèves, puis il y a cette image extraordinaire de la gueule du crocodile derrière des barreaux; et enfin cette photo avec la formule: « Fier de servir la justice ». Tout cela questionne à mes yeux les dimensions symboliques du pouvoir. Qu'est-ce que la société au sens large attend finalement de la Justice et de ses lieux d'enfermement ?

Ces photos posent également les questions de savoir quel type d'individu (de corps même) il est souhaitable de fabriquer pour que tout cela fonctionne, c'est-à-dire pour « conduire la conduite des individus » pour reprendre une formule foucauldienne. Le mot « justice » n'est bien sûr pas neutre du tout; la justice ne fonc-tionne pas dans un vide social, politique ou économique. La photo de cet atelier de confection dans un établissement pénitentiaire fait penser encore, par analogie au travail dans les prisons, au mouvement de privatisation du système carcéral et particulière-ment à la présence d'entreprises privées qui ont intérêt à ce que les prisons ne désemplissent pas, parce qu'elles bénéficient, cela s'entend, d'une main d'œuvre travaillant à bas coûts sur place. D'ailleurs le MEDEF s'intéresse curieusement à la mission de réinsertion des condamnés par le travail... Bref, il me semble que le dispositif que tu proposes autorise ce questionnement.

AT Sur cette question d'une image attendue de l'administra-tion pénitentiaire et de sa possibilité même, cela m'évoque un livre publié aux éditions Paris Musée sur les prisons parisiennes « L'impossible photographie », qui sous-entend l'immense complexité à représenter la prison par le médium photographique. Par extension de la question, mais surtout en la déplaçant sur les champs des personnes, est-ce que celui ou celle qui travaille en prison est représentable ? Et quelle représentation accep-table, bouton fermé ou non ? Je ne crois pas qu'il existe de texte contraignant à ce sujet. Quelle est cette image attendue par l'administration de ses surveillants ? Cette image-là existe-t-elle ou est-elle fantasmée ? Est-elle le fruit d'un rapport de force entre ceux qui voudraient que la figure de l'autorité ne passe que par l'image maîtrisée et ceux qui revendiquent la possibilité de son interprétation, c'est à dire laissant la place à ce qui fait le travail quotidien d'un agent, l'usage de sa parole ? Enfin, est-ce contradictoire ?

CR La réponse est probablement dans chaque proposition. On peut difficilement parler d'une image, celle-ci est multiple et diffère selon les groupes d'appartenance et les enjeux (ou les forces) en présence. S'il n'est pas raisonnable de soutenir que tous les personnels partagent sans réserve l'image officiellement montrée du surveillant, il n'est pas plus raisonnable d'imaginer qu'il y a autant d'images que d'individus. Le surveil-lant comme tout individu n'est pas une entité close sur elle-même ni un atome isolé, libre et autonome. Il est pris dans une réalité sociale – la sienne et celle de l'institution notamment. On peut d'ailleurs penser que certaines dispositions l'ont conduit à devenir surveillant et que, ce faisant, il partage en grande partie les visions de l'institution – qui rencontrent ses dispo-sitions. Mais on doit également reconnaître que, malgré des caractéristiques communes, les surveillants ne constituent pas un groupe parfaitement homogène et que ces différences font varier l'image-type du surveillant selon le système de dispo-sitions de chaque groupe.

L'image du surveillant à laquelle on adhère est à la fois le support de réalisation de nos dispositions et le révélateur de leur système. Toutefois cette équation doit être rapportée à la puissance d'imposition du discours institutionnel... Or cette puissance a d'autant plus de chance de s'exercer qu'elle ren-contre, chez les agents et les nouvelles recrues, les dispositions idoines. C'est pourquoi il faut évidemment parler d'images multiples mais il faut aussi en relativiser les écarts.

AT Justement, sur cette histoire de quête identitaire jamais résolue, l'autre image du surveillant, celle qui est non dite, celle qu'on ne peut pas aborder parce que elle est... je ne sais pas pourquoi d'ailleurs... parce qu'elle est gênante ? Celle de l'image du surveillant avec beaucoup d'empathie, dont la construction de son image professionnelle contient plus de fragilité. Une autre figure de l'autorité qui ne se réfugie pas dans une carapace renvoyant de la violence ou la confirmant. Est-ce que cette image-là est acceptable ou est-ce que c'est définitivement impossible ?

CR Elle est acceptable mais sous certaines conditions. Elle peut être acceptée et même sollicitée par les personnels parce qu'elle s'éloigne des représentations coercitives et répressives du métier de surveillant. Le métier de surveillant souffre de nombreuses représentations stigmatisantes parmi lesquelles la brutalité supposée des agents. Aussi proposer une image qui montre la part de travail relationnel, le dialogue, l'écoute, les relations humaines, la connaissance des détenus, etc. constitue une opération de valorisation.

Toutefois, cette image ne règle pas le problème de la représentation et de la quête identitaire des personnels.

En effet, cet aspect relationnel du métier n'est valorisant que relativement à certaines valeurs morales mais il ne l'est pas sur deux autres registres fondamentaux.

D'abord sur un registre organisationnel. En prison, ce mode relationnel particulier est subordonné à un principe orga-nisationnel supérieur qui est sécuritaire et répressif. La prison reste organisée autour de logiques défensives répressives et non pas autour de logiques de relations sociales positives. Fondamentalement, la prison et le métier de surveillant restent définis à partir d'un type de sécurité qui présuppose l'existence d'un rapport de force avec la population pénale. Ceci constitue un premier frein à l'exercice de cet aspect du métier et donc symboliquement à son pouvoir valorisant.

Ensuite, sur un registre identitaire. En effet, dans le sys-tème des évaluations sociales comme dans la division du travail, les fonctions pénitentiaires souffrent d'un déficit de prestige social et subissent une série de déclassements et de reléga-tions qui trouvent leur origine dans l'ambivalence que la société nourrit à l'égard de la peine privative de liberté. Antoinette Chauvenet expliquait très bien ce parce qu'elle vise à proté-ger la société de ceux qui la menacent, la fonction de maintien de l'ordre bénéficie d'une forme de légitimité mais qui, dans le même mouvement, est constamment remise en question par la suspicion d'arbitraire dont fait l'objet l'activité du maintien de l'ordre et par le refus moral du social à supporter l'enfermement d'un individu.

Autrement dit, alors qu'une utilité sociale est avancée d'un côté, elle est retirée d'un autre, si bien que l'administration pén-itentiaire n'est jamais assurée de sa légitimité. Face à ce déficit qui empêche de stabiliser une identité professionnelle et obère la reconnaissance à laquelle des professionnels pourraient pré-tendre, les personnels pénitentiaires organisent, ce que Claude Faugeron appelle une défense autour des fins perçues comme les plus légitimantes, dans ce cas: la protection de la société.

Cette entreprise de légitimation passe par la valorisation des aspects sécuritaires du métier et corrélativement par la représentation du détenu comme une menace, un danger dont il faut se protéger. Cela constitue donc un nouvel obstacle à la consécration de l'image du surveillant qui fonctionnerait sur des signes d'empathie, par exemple.

AT Donc cette image du surveillant plutôt beau gosse, plu-tôt gentil, c'est un oxymore ? Parce qu'elle contient tout et son contraire.

Une photo de la collection d'Incorporation n°1

CR Disons qu'elle est porteuse de signes ambivalents qui renvoient aux paradoxes constitutifs du métier.



AT ça n'empêche pas la sécurité

CR C'est certain mais là on extrapolé à partir d'une image

AT Oui, nous sommes sur le registre de l'image et à l'école de sa fabrication.

CR Oui

AT Qui surjoue peut-être certains attendus ? Je souhaite venir sur la scène inaugurale, tu emploies le mot scène inaugurale pour ce moment de la remise de l'uniforme. C'est une image qui n'existe pas dans l'institution, c'est-à-dire que l'institution ne reconnaissait pas ce moment-là, ou bien ne l'a pas reconnu, avant que je le découvre comme étant un moment fort.

En m'incluant dans le dispositif de remise des uniformes, j'ai créé l'image de ce moment clef. Disons que je l'ai rendu visible en prétex-tant avant la photo de la dérive, une photo du groupe à peine constitué et en uniforme. C'est l'introduction du rituel de la photo de classe au début de la formation, une image souvenir avec tout le monde, y compris ceux qui ne finiront pas.

Dans ce même temps, que nous pouvons qualifier de cohé-sion, pour reprendre le verbatim, j'introduis un autre temps, celui d'une déconstruction de ce qu'ils vivent. L'écart poétique en somme. Donc la scène inaugurale est une scène inaugurale de l'artiste et non pas celle de l'institution. Pour autant ça va bou-ger les représentations puisque l'institution va en reconnaître l'importance, jusqu'à en transformer le déroulé en proposant une incorporation maîtrisée, c'est-à-dire, aux attendus plus codifiés. Aujourd'hui, la remise de l'uniforme est accompagnée d'un apprentissage sur son port et comment se tenir, défilier et saluer le drapeau. En somme comment être en uniforme, plus que de seulement avoir un uniforme. Ce qui se passait dans une transmission informelle selon les sensibilités des forma-teurs est-ce révolu ou augmenté par ce nouveau dispositif ? Est-ce un hasard ou peut-on considérer que la scène inaugurale « inventée par l'art » ou l'impensé ici désigné, a été vu et modifié à dessein ?

CR Cela me fait penser aux rites initiatiques tels que les définit Pierre Bourdieu, c'est-à-dire qui ont vocation non pas à inclure mais à exclure ceux qui ne sont pas disposés à répondre à cette assignation particulière.

GB Effectivement la façon dont la photo présente ces élèves, les cartons entreposés ça et là, cette manière de tenir les vête-ments civils comme s'il s'agissait d'oripeaux... on pressent qu'à partir de maintenant, des choses vont changer. Cette image n'est pas sans lien avec la notion d'incorporation dont nous discutons. D'une manière générale, dans les institutions, parti-culièrement de sécurité, les questions de l'apparence et de la

AT Lorsque j'arrive dans un dispositif comme celui-ci, avec ma naïveté et mon ignorance, le décalage que je propose est fort, je crée l'écart nécessaire pour la création.

CR Tu pars d'un présupposé que je trouve très intéressant et qui permet cela. Mais tu as dis cette image-là n'existe pas, je ne suis pas sûre que d'autres existent. Cela semble para-doxal par rapport à ce que je disais au début mais avoir une image multiple revient, au fond, à ne pas avoir d'image... C'est une institution dont on attend fondamentalement l'oubli et qui se donne peu à voir. Tout se passe comme si l'institution avait intériorisé les verdicts sociaux qui la rendent peu prestigieuse, peu fréquentable et même honteuse.

AT Du coup, ma proposition qui consiste par un processus artistique de venir travailler ces moments de formation reçoit un écho quand même positif, parce que cela produit une image, et en même temps un écho négatif, parce que ça ne produit pas l'image attendue, même si on ne sait pas exactement ce qu'elle est. Donc nous sommes sur une mise en tension — mais qui est partie intégrante de ma démarche — qui vient créer à cet endroit-là un écart entre l'attendu et ma proposition esthétique. Une production qui parfois n'est pas « attendable », voire pas acceptable ou pas comprise, mais idéale pour révéler la norme et enclencher la discussion. L'enjeu réside dans l'articulation entre la démarche de négociation, les formes produites et les paroles exprimées dessus afin de poursuivre l'échange plus avant.

CR Tu parlais de moment confisqué par l'institution comme si cette phase qui consiste à se défaire de ses vêtements civils pour porter un uniforme et littéralement incarner une nouvelle identité, était niée. Comme s'il n'y avait que deux temps, un avant et un après mais pas ce qui constituerait la mue dans l'entre-deux. Comme une assignation totale qui se contenterait de l'artifice d'un vêtement ...

GB Pour revenir sur les conditions de réception d'un travail, artistique ou sociologique, celles-ci sont souvent complexes, par-fois chargées d'enjeux qui nous échappent. On ne maîtrise pas ces choses-là, surtout au moment où le texte ou l'œuvre circulent et que d'une certaine façon, ils ne nous appartiennent plus...

Pour revenir sur les photos et la construction du dispo-sitif, pour moi, il y a un positionnement, et il y a un langage poli-tique des choses, et c'est ce qui m'intéresse. Par exemple, je ne saurais pas – et nous en discussions ensemble l'autre jour – uniquement me positionner sur l'aspect esthétique de l'image en soi. Je ne suis jamais totale-ment à l'aise pour dire si telle ou telle œuvre d'art me plaît sur le plan esthétique et faire valoir ainsi un jugement de goût... Par contre je serais plus « parler » si une œuvre correspond à mes objets de recherche ou plus exactement à ma sensibilité *politique* de chercheur, ce qui n'est pas la même chose. En l'occurrence pour les photos dont nous dis-cutons, je décèle immédiate-ment une vision politique des choses, et on sait très bien que l'art sert, sous certaines conditions, des propos forts, en tout cas explicatifs, peut-être beaucoup mieux que des textes de sociologie surtout lorsque ceux-ci sont descrip-tifs et peu, voire pas analy-sants du tout.

AT Quelle lecture poli-tique tu ferais de cet objet artistique ?

GB La dimension politique est présente dans ton travail puisque cette pièce montre, selon moi, un ordre social en action avec l'exercice du cynisme dans les prises en charge: cynisme qui est à comprendre comme l'effet – non voulu bien évidemment par les acteurs – des missions paradoxales qu'ils doivent assumer entre punition, réha-bilitation et réinsertion, et vis-à-vis d'un marché de l'emploi où les possibilités d'embauche ou de réembauche pour les condamnés sont quasi nulles.

CR Le cynisme est consubstantiel au rapport de domination qui s'exerce nécessairement dans ce genre de lieu.

Pour s'arrêter sur la dernière pièce, je la trouve très touchante, du fait de ce mouvement qui est presque encore en suspension. On y voit un avant, d'ailleurs ils le portent encore sur eux, dans leurs bras, presque chèrement,

parfois lourdement. Et puis il y a une projection dans l’après, faite de ce qu’ils imaginent devoir être dès lors qu’ils portent un uniforme.

Les postures, ici les poses, parlent sans doute de cela. Et l’apprentissage militaire du protocole qui suit la distribution des uniformes, peut être aussi regardé comme une prise de pouvoir sur les corps qui vise à transformer l’existence en essence pour le dire un peu à la manière de Sartre.

AT Oui, c’est touchant parce qu’il y a cette hésitation. Il ne faut pas négliger non plus ce passage — mais là j’imagine — quand ils passent l’uniforme, ils ne sont pas très à l’aise dans leurs chaussures neuves et dans leurs vêtements neufs. Et que ce rapport qui s’instaure entre leur tenue professionnelle et leur corps ne doit pas être si simple que ça à construire.

CR Ce n’est pas si simple d’autant que c’est un uniforme, ce n’est pas un costume.

AT Et c’est très compliqué pour les femmes élèves surveillantes. Pour la plupart des hommes, finalement, ça va assez vite de trouver les bonnes tailles. Tu as ce rapport au corps chez les femmes, mais aussi parfois chez certains hommes, où quand tu essayes le vêtement tu ne trouves pas bien, ou tu voudrais quelque chose de mieux coupé, qui mette ton corps en valeur dans une image que tu te fais de toi. Mais il y a aussi la découpe de l’uniforme en tant que tel. L’uniforme en tant que tel, est masculin. Lors des essayages, les hommes sont prêts une demi-heure avant les femmes. Ce qui, déjà, instaure une relation: « ah, oui, mais ce sont les femmes ». Il y a déjà une sorte de relégation à ce moment-là. Enfin, j’y vais un peu fort, mais tu as déjà cette hiérarchie du genre avec cette entrée dans l’uniforme. Et tu y rentres plus facilement quand tu es un homme que quand tu es une femme.

CR Ce sont des tenues que l’on qualifie de neutres mais qui fonctionnent sur un neutre masculin.

GB Cela rejoint les stéréotypes de genre, ce que tu as observé dans la recherche sur la féminisation de l’administration pénitentiaire.

CR C’est intéressant ce que tu dis sur la confection des uniformes car c’est comme si les conditions matérielles créées par l’institution ne pouvaient qu’engendrer une activation de ces stéréotypes. Les femmes seraient condamnées à « mettre du temps à se préparer » parce que les tenues sont moins adaptées à leur morphologie.

AT Oui mais pourtant, j’imagine, que ce sont de bonnes intentions qui ont prévalu au fait que l’uniforme soit mixte, c’est-à-dire : eh bien, la femme fait le même métier que l’homme, donc on l’habilte de la même façon que l’homme.

CR Mixte… mais pourquoi ne pas avoir choisi des robes ou des jupes ? C’est une mixité qui prend comme référence le masculin.

AT C’est une revanche des hommes sur l’arrivée des femmes dans l’administration pénitentiaire cet uniforme ?

CR Je ne sais pas si on peut parler de revanche car cela impliquerait qu’ils ont perdu des choses, si c’est le cas c’est le privilège de l’exclusivité masculine qu’ils ont perdu, et si on suit ce raisonnement alors oui l’uniforme constitue un rempart contre la perte d’une suprématie masculine.

Cet échange avec deux enseignants chercheurs du CIRAP est un fragment d’un ensemble de réflexions croisées sur les enjeux de ce que l’administration pénitentiaire fait au corps de ceux qui la rejoignent. L’intérêt réside dans le jeu des langages qui, d’un champ à un autre, rebondit sur des mots différents nous faisant apparaître d’autres aspects de cet univers que nous connaissons par nos expériences empiriques et scientifiques. Cette porosité utile est une source de déplacement de nos connaissances et elle nous offre la chance de considérer les choses autrement. Une façon de poursuivre ce projet qui m’anime, qui nous anime, de faire réfléchir aux assignations et aux images dans lesquelles les personnels sont parfois enfermés. Images à l’origine de bien des stigmatisations et des replis qui confortent les pensées réductrices.

LA PRISON ET L’IDIOT

Arnaud Théval

Illustration de Claire Mestre

Illustration de Claire Mestre

Illustration de Claire Mestre

Le transfert des détenus s’achève à peine. La prison ferme. Épuisé, le personnel de l’administration pénitentiaire l’abandonne ou s’active pour nettoyer le chaos. Les photographes officiels rangent leurs objectifs, les journalistes ont leur une et les CRS retrouvent leur caserne. C’est le moment que je choisis pour entrer en prison. Aucune porte n’est plus fermée, le silence et le vent commencent à prendre leur quartier. Mais tout y bouge encore, pour quelques heures seulement, le vivant résiste. J’y assiste comme un spectateur médusé puis je deviens acteur, recréant par étapes les lieux mêmes de l’enfermement. Je cherche à reconstituer un nouvel endroit, où je n’ai vécu ni en tant que détenu ni comme surveillant, pourtant ma tête est pleine d’images. Mes photos sont comme des souvenirs muets qui m’exploseront au visage quand plus tard les surveillants les mettront en mots. La prison est rarement mise en récit par ceux qui l’organisent. La fermeture des prisons est le moment que j’ai choisi pour inverser l’oeilleton.

Mon expérience est celle de trois prisons vidées, et de plusieurs années d’immersion dans la culture pénitentiaire. La situation exclut la relation frontale aux corps enfermés et la contrainte d’avoir à photographier sous le contrôle de la sûreté. Je ne viens pas non plus à la suite d’une commande qui m’aurait été passée.

Dans ces murs crasses, mes gestes sont prudents, comme ceux d’un archéologue. Je m’épuise à archiver tout ce patrimoine vivant, jusqu’aux minuscules objets abandonnés dans les moindres recoins. Il y a là la violence et la beauté de la relation entre le surveillant et le détenu, entre la société et son cul-de-sac. Ces instants d’après contiennent, encore pour un temps, l’essence même de l’enfermement. La poignée d’heures pendant laquelle la prison est encore une prison va s’écouler plus vite que des heures ordinaires. Le lendemain, la prison n’en sera plus une.

C’est là, dans cet état remuant, tandis que les odeurs sont encore fortes, que les lits contiennent encore les marques des corps allongés et que les tasses à café ne sont pas tout à fait finies, que je me confronte aux signes qui régissent les lieux, à cette poésie brutale qui suinte de partout, entre désastre, espoir et humour.



Le contrôle du pouvoir est ici mis à l’épreuve, les détenus cherchant à créer des circulations, à gagner de l’espace, les surveillants à faire tenir la loi en colmatant les porosités dangereuses qui mettent en jeu la sécurité de tous. Un système symétrique se manifeste au gré d’indices visant à renverser l’ordre de la surveillance autant qu’à en assurer le maintien. Comme ce dessin d’un tigre bondissant pour croquer un papillon, les rapports de force sont perpétuellement réévalués entre les protagonistes jusqu’à l’épuisement des uns ou des autres. C’est une prison incertaine et flottante, pareille à la société face à ses choix, que je contemple, en idiot.

La prison et l’idiot, sortie juin 2017

Éditions Dilecta
Format 19 x 22,5 cm
208 pages
Livre cartonné, cousu, dos rond

DES OBJETS AUX IMAGINAIRES

Claire Mestre, psychiatre, anthropologue et auteure

Illustration de Claire Mestre

Illustration de Claire Mestre

La tâche qui m’est confiée n’est pas facile, même si elle est réjouissante. Arnaud Théval m’interpelle en tant que professionnelle et auteure sur des objets qu’il a choisis et photographiés. Je les regarde et je partage ses questions, sa bonne humeur et son désir d’en dire quelque chose. Mais il existe des obstacles de taille : en tant que professionnelle, psychiatre et anthropologue, je travaille habituellement avec des sujets, je les écoute, je les observe, je leur parle, je partage avec eux une réalité souvent difficile, je relance les processus de la pensée, et parfois j’interprète ce qu’ils me confient.

Bien sûr, en tant qu’anthropologue, les objets m’intéressent, même si ce n’est pas ma préoccupation habituelle. Le contexte est celui de la prison, imaginée par les élèves (et par le public) et vécue par les professionnels qui y travaillent. Je ne connais pas la prison ou si peu. Elle m’évoque des souvenirs d’enfance : j’ai habité aux pieds des murs très hauts d’une prison ancienne, au 1 boulevard de la Liberté ; ma mère y travaillait comme assistante sociale, et rapportait à la maison sa pesanteur et son obscurité, elle n’en disait rien, mais son silence suffisait. Des visites pour expertise psychiatrique, j’en retiens essentiellement le cliquetis des portes qui s’ouvrent et se ferment, le timbre de la sonnette pour passer ces barrages, le visage souvent accablé des prisonnier(re)s que je devais expertiser. La prison est la pire de nos institutions républicaines pourrait-on dire, même si son idéal est celui du « redressement ». Et à l’heure de l’écriture, je ne cesse de lire des articles qui dénoncent les conditions extrêmement difficiles des prisonniers, avec dans certains lieux, un « traitement inhumain et dégradant », indigne d’un État de droit.

Mon institution est l’hôpital, elle est soignante, et pourtant elle peut aussi être violente. Comme Arnaud, je suis sensible à ceux qui la composent, à la rencontre qui permet de dévoiler leur souci de l’autre. L’institution a un paradoxe : elle modèle jusqu’à la coercition ceux qui y travaillent où y séjournent, mais elle est riche de projets, de personnalités exceptionnelles, d’idéaux qui s’incarnent dans les gestes et les sourires. Elle génère des pouvoirs inter-individuels et structure un pouvoir étatique, comme l’a analysé Foucault, qui peuvent se transformer en violence qui brime, réprime, exclut. J’ai beaucoup

soir, je les regardais avec fascination ranger leurs quelques outils quotidiens avec lenteur et précision à la lueur du feu de camp, des objets pauvres mais rares donc précieux. Quel contraste avec notre conception des objets de consommation jetables et aussitôt remplacés ! Un administratif rencontré a insisté sur la beauté des objets fabriqués, fruit de l’intention de leur auteur, et cela m’a intriguée. Certes, il y a des artistes parmi les prisonniers, des exemples sont donnés de leurs productions : un sabre sculpté, des bijoux… L’homme affirme que, généralement, quand l’objet est une création artistique, on le rend au propriétaire (s’il n’est pas dangereux) et on l’incite à le sortir de la prison.

La fascination que suscite un objet vient sans doute de sa qualité « primitive » ; sa valeur tiendrait à un principe « magique » qui le relie à celui qui l’a créé. Il est proche aussi de l’idée de la trace que l’on trouve inscrite sur les murs, il témoigne d’une présence et d’une activité humaine dont on reconnaît volontiers la charge douloureuse ou la volonté de témoigner.



comme cela entre Arnaud et moi : par une intrigue intellectuelle ! Il fait artistiquement, ce que je fais « scientifiquement » ! L’enquête est son outil, son matériau la relation humaine, et bien sûr tout passe par sa boîte noire créatrice. Il déconstruit l’institution pénitentiaire en observant ceux qui la composent, comment on leur enseigne la profession de surveillant. Il scrute leur apprentissage de la domestication de l’autre que l’on ne voit jamais, mais qui est omniprésent : le prisonnier. D’où le beau titre de son travail : « L’oeilleton inversé ». Arnaud

Illustration de Claire Mestre

Illustration de Claire Mestre

travaillé sur l’institution hospitalière dans différents contextes, et je sais comment une culture humaine, organisée, enseignée, encouragée, inventée accompagne et adoucit sa volonté de pouvoir qui peut devenir écrasement.

Revenons donc à la journée passée à l’Énap où j’ai pu rencontrer différentes personnes de l’administration et des surveillants. Une journée d’enquête c’est très peu pour une anthropologue… mais ajoutée aux éléments collectés par Arnaud, c’est une matière bonne à penser. Les objets existent pour eux-mêmes. Certains

objets récoltés, découverts par hasard, confisqués à leur propriétaire, sont gardés précieusement par l’institution ; ils attirent la curiosité pour leur utilité, l’ingéniosité qu’ils révèlent, leur esthétique aussi. Ce sont d’abord des objets rares, dans le sens que le prisonnier est privé d’objets : sa cellule (de 9 m²) ne lui appartient pas, il en change ou bien elle est fouillée régulièrement. Le sociologue Goffman décrit très bien comment dans une institution ailaire un individu transporte sur lui avec débrouillardise tout ce qui lui appartient. On imagine très bien cette nécessité, si le prisonnier doit régulièrement déménager.

Je ne peux m’empêcher de penser à une exposition dans un musée de Bordeaux alors contemporaine de ma visite à l’Énap, celle sur Tromelin, cette île perdue de l’Océan Indien où ont été « oubliés » durant 15 ans des esclaves malgaches, lors d’un trafic qui s’est mal terminé au 18^e siècle. Très peu ont survécu dans cet environnement extrêmement hostile. J’ai été frappée par certains objets que des chercheurs ont trouvés, tels que des cuillères fabriquées à partir des restes du navire échoué, pour manger selon leurs coutumes. L’évocation des objets rares et précieux me rappelle aussi un voyage (une méharée) dans le désert algérien où les guides étaient des Touaregs. Le

désarmante ; ils sont le reflet sans déformation du quotidien des détenus : des boîtes de conserve, des sacs plastiques, des claquettes, des éponges, de leur religion avec la marque « Dounia halal » d’aliments en boîte, de leur goût avec la boîte de sucre Seghin… Ces objets ont en commun de susciter paisamment un imaginaire.

Les objets sont des liens entre le prisonnier et le surveillant. C’est d’abord un lien de méfiance, un jeu de cache-cache et de découverte, et de piste : qui sera le plus malin ? Ils sont au point de départ de questions et d’anticipation. Du côté surveillant, il s’agit de les détecter, de déjouer une ruse ; les découvrir est relaté comme un fait d’armes, une preuve d’intelligence intuitive. Et l’on devine celles qui animent les prisonniers : comment les faire entrer, les échanger, les utiliser sans que les surveillants s’en doutent, s’en offensent ou s’en saisissent ?

Les objets deviennent ambigus. Les surveillants connaissent ainsi tout à la fois la valeur défensive d’un objet tranchant (contre une attaque venant d’un autre prisonnier) comme sa qualité de menace pour eux-mêmes. Cela fait émerger pour les surveillants un sentiment de doute et une identification à celui qu’ils ont la charge de surveiller et de contraindre : cet



objet est-il nuisible ? Ne sert-il qu’à améliorer sans danger un quotidien ? Si on le laisse, quelle tranquillité aura-t-on en retour ? Ainsi l’objet est le support d’une évaluation à l’aune de la propre personne du surveillant, en même temps que d’être soumis à la conformité du règlement. On laisse un « toto » (résistance électrique servant à faire chauffer les liquides : thé, café…), mais on saisit un « gode » (diminutif de godemiché, sait-on jamais…). À l’issue de cette démarche psychologique et intellectuelle, des surveillants admettent avec franchise qu’ils pourraient être à la place de l’autre, le prisonnier. Ils partagent ainsi une humanité.

« C’est le jeu du chat et la souris, c’est légitime », mais cette estime peut se cacher derrière la dérision et l’ironie… , rappelant qu’il ne s’agit pas de déroger de sa place construite par l’institution.

Une autre ambiguïté m’a été révélée par un lapsus : un surveillant raconte avec admiration comment un prisonnier a confectionné une guitare avec des matériaux de sa cellule, il dit qu’elle est gravée d’une formule : « Vous ne m’enlèverez pas ma liberté ». Plus tard, le même surveillant projette des images à partir d’un logiciel qu’il a créé, recensant les différentes sortes d’objets saisis (formant ce qu’il appelle un « musée des horreurs ») destiné à l’enseignement. La guitare apparaît avec sur sa caisse l’inscription : « Vous avez déjà ma liberté ». Que conclure de ce jeu de miroir où l’un lit dans l’objet un signe de liberté, et l’autre y témoigne de son enfermement ?

Il faut y déceler l’activité imaginaire de chacun qui brouille les messages et crée des récits. Surveillants et détenus ne se touchent mutuellement jamais physiquement, mais ils peuvent se toucher autrement grâce

Ainsi, certains objets suscitent l’admiration et l’estime mais la limite de cette évaluation est répétée sans arrêt : ils ne doivent pas nuire à la sécurité et à l’image de l’administration.

Les objets ainsi confisqués ont servi ou devaient servir à faire circuler d’autres objets à dissimuler : surtout des téléphones ou des objets tranchants. Ils sont confectionnés avec des matériaux qui ont une simplicité

aux objets!

Les objets saisis ont un devenir honorable. Ainsi certains deviennent des objets d'enseignement car « on ne cherche que ce qu'on connaît », dit un surveillant. Grâce à leur collecte, la réflexion sur leur fabrique, on améliore les « fouilles » et on approfondit la connaissance de leur utilité. Cela donne lieu à un véritable recensement et à une liste à la Prévert qui est exposée aux élèves: pique à WC, balai à serpillère, étendoir à linge, fil d'ange indétectable... peuvent être les matériaux de matraques, poings américains, fléchettes,... d'objets composites devenus au fil du temps des « classiques » comme les « claquettes-portables » (claquette en plastique dont la semelle est remplie par un téléphone), les boîtes de conserve à double fond, les livres philosophiques-coffrets. Il y a aussi des modes, transportées de prison en prison, comme celle de cacher des objets dans une brosse à cheveux...

Dans le musée de l'école, les plus beaux sont exposés dans une vitrine (dont une corde tressée avec régularité de draps blancs déchirés), et d'autres s'accumulent à l'abri du regard dans une armoire anonyme au fond d'une pièce. Mais la sensibilité de l'artiste Arnaud est passée par là: ils sont triés, classés, rassemblés selon un ordre combinant leur ressemblance et leur utilité.

Les objets sont les signes de ce que la prison veut saisir, contraindre et enfermer sans jamais y arriver totalement: l'imaginaire, l'imagination des prisonniers, leur désir de fuite, d'échappement, leurs rêves d'amour, de lien, de chaleur humaine, de beauté; les chimères sont attrapées et pourtant à jamais insaisissables. Ces objets sont donc aussi les signes des désirs de liberté et des espoirs, bref des résistances à l'enfermement.

Au bout de ce petit périple, il faut avouer qu'il me manque l'essentiel: les auteurs de ces objets, les détenus eux-mêmes! Je procéderai comme l'a fait Arnaud: je construirai à partir de l'absence révélée par l'institution et ceux qui la composent. Travailler sur du négatif en somme à partir des mots déjà collectés. Mais j'ai une autre source: la littérature... elle compose le dernier domaine de mon enquête et également le levain de mon imagination pour confectionner une fiction. Je voudrais évoquer la peur, l'amour, le rêve pour animer ces objets. Je confesse que ce ne sera pas facile. L'empathie, cette fonction cognitive et psychologique que j'utilise dans mon métier, l'imagination pour comprendre une énigme psychique, voilà ce qu'il me reste! Le ressort de cette fiction reposera sur le champ et le contrechamp d'une consultation psy en prison, tissée de malentendus, de distance sociale et pourtant possible et efficace grâce à l'amour de transfert, où l'objet, ce concept ambigu et polysémique trouvera une place de choix.



15

OBJETS INCERTAINS: DES ŒUVRES « QUI NE SOIENT PAS D'ART »

Richard Leeman, historien d'art et professeur d'histoire de l'art contemporain

Arnaud Théval, dans son travail, donne à voir des objets ouverts: graffitis, objets bricolés, dessins muraux, que leur mode d'apparition, dans le secret des cellules de maisons d'arrêt aujourd'hui abandonnées, vouait à l'invisibilité, à une certaine inexistence – à l'image d'ailleurs du détenu lui-même, comme le disait Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*. Ces objets ne sont pas, ne se donnent pas comme des œuvres d'art au sens disons classique du terme; mais leur proximité, le cas échéant, avec le graffiti ou avec l'art brut, deux pans considérables de la créativité humaine qui mettent en question cette définition, « disons classique », les rend à mes yeux plus incertains, plus ambigus, plus indéterminés, ce que suggère leur appropriation dans le dispositif mis en place par Arnaud Théval.

ENGINS ET RELIQUES

Les 27 objets de la série *Un œil sur le dos* témoignent d'une ingéniosité, un *ingenium*, – pour filer l'étymon, ce sont des *engins*. Ils sont fonctionnels, leur intention est claire: tatoueuse, couteaux, caches diverses dans des livres ou des savons. Leur présentation sérielle par Arnaud Théval – étagères, photographies de même format – évoque à la fois un inventaire relativement froid et clinique (le métal des étagères, l'objectivité formelle des images), et une présentation de type musée historique ou ethnographique (comme l'éphémère musée national des prisons de Fontainebleau, dont les collections sont aujourd'hui à l'École nationale d'administration pénitentiaire à Agen). Inventaire, archives, collection ethnographique: l'appropriation de ces objets dans un dispositif artistique rappelle immanquablement les « inventaires des objets ayant appartenu à (...) » de Christian Boltanski.

Comme ceux de Boltanski, ces inventaires d'objets « ayant appartenu » à quelqu'un d'anonyme – et même ici, d'invisible – donne à ces objets la qualité d'archives, et leur confère, par le dispositif même, une esthétique, celle de traces survivant à la *disparition*: des survivances, des reliques.

C'est exactement le sens de cette phrase, écrite sur le mur d'une cellule: « Le temps s'efface, ne reste que des traces, même les traces s'effacent », ce dernier mot étant lui-même, très subtilement, à moitié effacé.

L'INTENTION DES OBJETS

Ce faisant, le dispositif d'Arnaud Théval modifie la signification de ces objets, plus exactement leur *intention* initiale. Par *intention*, il faut comprendre non pas celle de celui qui a fait l'objet (l'intention dite « volitive »), mais l'intention objective, l'intentionnalité de l'objet lui-même. Cette question, majeure pour tout un pan de la philosophie médiévale d'inspiration aristotélicienne jusqu'à Edmund Husserl et Jean-Paul Sartre, trouve chez Pierre Bourdieu (qui commente son usage chez l'historien de l'art Erwin Panofsky) une explicitation plus nettement politique, très éclairante pour ce qui nous intéresse ici: « En fait cette 'intention' est elle-même le produit des normes et des conventions sociales qui concourent à définir la frontière toujours incertaine et sans cesse changeante entre les simples objets techniques et les objets d'art (...) Mais l'appréhension et l'appréciation de l'œuvre dépendent aussi de l'intention du spectateur qui est elle-même fonction des normes conventionnelles régissant le rapport à l'œuvre d'art dans une certaine situation historique et sociale en même temps que de l'aptitude du spectateur à se conformer à ces normes, donc de son expérience et de sa formation artistique (...) ».

Ainsi l'intention de ces engins (un couteau, une tatoueuse, une corde), principalement fonctionnelle, est modifiée par le dispositif de Théval dans lequel ils deviennent autre chose que ce que leur fonction leur assignait d'abord. Non pas des œuvres d'art, car ce serait rabattre l'incertitude et l'ambiguïté de ces objets sur les certitudes confortables des normes conventionnelles dénoncées par Bourdieu. Ce ne serait pas la première fois d'ailleurs, puisqu'il est arrivé la même chose à d'autres objets (la photographie, l'art « nègre », l'art « brut », le graffiti par exemple) qu'une critique ou une histoire de l'art inattentive à l'enjeu anthropologique a fait entrer dans le giron d'un « art » ainsi essentialisé, comme on met des champignons dans un panier. Non: ces objets ne sont pas des « objets d'art », ils sont des traces, des reliques, des survivances d'une créativité échappant aux normes et catégories réglant la définition de « l'art » et désigne de ce fait celui-ci comme ce qu'il est: une convention.

GRAFFITI, PULSION, LANGAGE

Les dessins de la série de *La Bataille du soupçon* relèvent de la pratique fort ancienne du graffiti, associant le dessin proprement dit à l'écriture, au sens très précis que les premiers graffitistes, à la fin des années soixante, accordaient à ce mot en désignant leur pratique comme du *writing*. L'iconographie de ces graffitis est assez sommaire. S'y manifeste un imaginaire marqué par la violence (armes à feu, couteaux, militarisme, héros de bande dessinée...) et, certes plus rarement, la chose sexuelle (la surveillante comme objet de fantasme, les boutons d'appel malicieusement légendés « t'as envie de baiser appuie sur le bouton »). Cet univers figuratif est redoublé verbalement par une espèce de coprolalie généralisée où domine cette fois, cela va avoir son importance, l'invective sexuelle: « baise les pute », « encul ta mère », l'insulte visant évidemment la police (« nik la police », « nik sa mère la police »), la justice (« Justice n'ike sa mère »), la prison (« Directeur [...] libère nous sale pute », « nik les surveillant », « surveillante on te casse le fion », « Fuck la pénitence »), l'État (« L'enfer ai sous les pied de l'État », « Nike vos mère l'état français »), et, *in fine*, la France (« Nique la France »). Où se mêlent, signe des temps, quelques signes d'une islamisation du propos: étoile de l'Islam, « peur ke de Allah », dessin d'un Ben Laden hilare s'exclamant « ha ha ha jvou encule bande de salope » sur fond de tours du 11 septembre.



15

Cet imaginaire de violence et de sexualité, par lui-même, montre quelque chose dont il me semble être un symptôme et qui excède ces descriptions formelles (graffiti etc.): quelque chose comme une *pulsion* créatrice.

J'emploie ce terme à la fois au sens usuel et banal, lui-même assez indéterminé d'ailleurs, mais bien sûr au sens où le définit Freud. Il faut y insister: la pulsion est imaginaire, il faut la distinguer des besoins, des excitations organiques dont elle est, selon le terme de Freud, le « représentant psychique ». Parmi les « destins de la pulsion » décrits par Freud, c'est-à-dire l'accomplissement de son but – la satisfaction –, la sublimation est à l'évidence celui qui nous intéresse ici le plus, que Freud définit comme le détournement de la pulsion sexuelle vers un but socialement acceptable – ce qui en dit long, soit dit en passant, sur ce qui pouvait être ou non socialement acceptable au début du XX^e siècle au regard de ce qui l'est aujourd'hui, à l'heure de la pornographie de masse sur internet notamment.²

Bref, pour revenir aux graffitis et desins des détenus, quelle que soit la crudité ou la grossièreté du propos, il y a une expression, une verbalisation, une formalisation, qui détourne l'objet de la pulsion, décelable justement dans cette violence et cette crudité, vers autre chose.

D'autant qu'à côté de ces invectives, des textes détonnent

² « Comment n'aurions-nous pas, par exemple, l'idée d'une cassure, quand Freud inventa la psychanalyse, si l'on peut dire, sous l'égide de la reine Victoria, parangon de la répression de la sexualité, alors que le XIX^e siècle connaît la diffusion massive de ce qui s'appelle le porno, et qui est le coït exhibé, devenu spectacle, *show* accessible par chacun sur internet d'un simple clic de la souris? De Victoria au porno, nous ne sommes pas seulement passés de l'interdiction à la permission, mais à l'incitation, l'intrusion, la provocation, le forçage. » *L'Inconscient et le corps parlant*. Conférence prononcée par Jacques-Alain Miller en clôture du IX^e congrès de l'Association mondiale de psychanalyse (AMP), le 17 avril 2014 à Paris, présentant le thème de son X^e congrès. Disponible sur le site de l'Association mondiale de psychanalyse: www.wapol.org.

¹ *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, p. 162.

par une sensibilité ou une culture plus inattendues: de la philosophie la plus simple et naïve (« Chaque jour est une épreuve de la vie », « et toujours se relève koi qu'il arrive », « on nous a privé note libenter mais ils arriveront pas a nous privé note libenter pensée ») à une citation de Nietzsche – sans aucune faute d'orthographe –, tirée d'*Humain trop humain*, ou à cette énigmatique énumération, « podelaire, charpentier, bizet, hector berlioz, Verlaine, Anatol France, Narvale, Debussy, Camus ». Plus pathétiques encore ces témoignages de la vie de cellule: « Putain on ce fait chier », « surveillant doucement la porte », ou l'altruisme désintéressé de ces conseils aux futurs détenus, écrits d'une

écriture fine sur le mur grumeleux, et qui en dit long sur les conditions de l'incarcération: « soyez courageux, c'est très sale. Mangez pas ce qui pue (...) mangez le pain et le beurre, le café du matin (...). Pour les promenades sortez les matins, n'allez pas en salle de sport ».

Singulièrement, c'est une correction orthographique d'un détenu par un autre qui fait le plus sens. À côté du graffiti de Tom qui avait écrit « L'enfer ai sous les pied de l'état », Momo ajoute « est, boufon » à côté du *ai* fautif et un *s* après pied. Correction drolatique, non seulement parce que la correction passe par l'invective, et parce qu'elle-même n'est pas dénuée d'approximation orthographique (un *ceul f à bouffon*) mais correction très significative en ce que la notion même de *correction*, et même d'*orthographe* (la rectitude impliquée dans *ortho*), indique qu'il y a, en ce lieu même, de la Loi, et que cette loi s'incarne dans l'orthographe, c'est-à-dire dans le langage.

Dès lors, comment comprendre cette activité de dessin, d'écriture, de fabrication d'ingénieux objets? Ces objets me semblent témoigner d'une pulsion qui, si elle a fondamentalement à voir avec la pulsion sexuelle comme le montrent anecdotiquement certains dessins, a détourné celle-ci vers d'autres « destins »: le dessin, l'écriture, ou l'ingénierie, bref vers

l'invention, l'expression, la création, quelque mot que l'on choisisse. C'est en cela que ces œuvres incertaines, « qui ne sont pas d'art » comme disait Duchamp, montrent quelque chose comme une sublimation. Ce faisant, le détenu n'est pas dans la position passive que le mot *détenu* porte en soi, de manière hautement significative. Il agit, il reprend la main d'une certaine manière, dans tous les sens du terme: la main, c'est-à-dire le corps, devient le vecteur de l'expression graphique, scripturale: le corps se fait parlant, le sujet est désormais visible, il existe.



3

LE FONDS MANUEL, UN FONDS PERDU ?

Arnaud Théval

par Fabienne Huard-Hardy

*Pour certains établissements, le reportage donne lieu à deux albums, un pour les hommes et un pour les femmes. Quelle est l'origine de la commande, quel en est le commanditaire, à quel public s'adresse-t-elle ? Les questions sont nombreuses, les réponses ne peuvent guère dépasser le stade des hypothèses de travail. Comme pour de nombreux fonds photographiques, nous ne possédons que des images. Elles sont montées sous forme d'albums de facture artisanale. Les photographies sont collées sur du papier Canson et rassemblées par établissement. Seule la dénomination officielle de l'institution, inscrite à la main, figure sur la couverture, mais aucune légende n'accompagne les clichés. À ce jour, nous n'avons retrouvé aucune archive concernant les modalités et les finalités de cette commande.(…) Les reportages d'Henri Manuel répondent à de tout autres ambitions. Plus dynamiques, ils témoignent largement des conditions de vie dans les différents types d'institutions. Faute d'archives, il est impossible de savoir quel était le cahier des charges afférent à la commande, quels étaient les destinataires de ces photographies ? Les albums, de facture artisanale, laissent à penser que la diffusion en fut restreinte. L'édition de cartes postales, réservée aux institutions accueillant des mineurs, a-t-elle été prévue initialement ou décidée une fois la commande réalisée ? Nous ne pouvons apporter aucune réponse à ce sujet. Il nous reste donc à essayer de déterminer, par l'analyse des images, l'esprit qui a présidé au reportage.*¹

QUE PEUT L'ART ?

En s'appropriant une méthode d'archiviste, je viens fouiller dans une documentation riche fruit d'une recherche de l'historienne Fabienne Huard-Hardy. Mais la méthode diffère par l'écart que vient insuffler mon point de vue très subjectif sur cette matière première, assumant en quelque sorte la part de fiction qui s'y engage. L'art peut assumer cet écart entre fantasme et réalité en plaçant l'ensemble sur un autre terrain grâce à l'appropriation des signes, une sorte de redistribution. Ce détournement reste opérant puisque ces signes ne sont pas dispersés loin de leur champ initial. La tension réside dans cette remise en jeu dans le cadre même d'une pensée sur la prison, issue d'une longue immersion. C'est dans cette dynamique que je me suis saisis de quelques images de ce fonds qui ont soulevé chez moi à la fois un questionnement, un choc émotionnel et une envie de créer de nouvelles pièces en inventant un collage avec d'autres scènes vécues ou entendues dans l'univers carcéral d'aujourd'hui. Sans tomber dans une comparaison passé-présent (nous savons à quel point la prison est diverse et interprétable), j'ai développé une approche critique à partir de l'usage du médium photographique et des enjeux inhérents à son usage. Il s'agit également de prendre en compte deux histoires connexes et non parallèles, celle de l'art et celle de notre société. Ou comment

^[1] Denoyelle Françoise (Maître de conférence à l'ENS Louis Lumière, Noisy-le-Grand) in « Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice: une commande non éduquée ». Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière » [En ligne], Numéro 4 | 2002.

^[2] Belting Hans, Pour une anthropologie des images, coll. Le temps des images, Gallimard (2004).


envisager les multiples déplacements des images de la sphère documentaire à la sphère artistique sans se défaire du contexte de pensée et de fabrication des images du moment ?

*Dans la réalité historique, tout médium tend à renvoyer à lui-même ou à se dissimuler au contraire derrière l'image qu'il véhicule. Face à une image, plus nous portons notre attention sur son médium, plus nous en « perçons à jour » la fonction directrice, ce qui a pour conséquence de nous éloigner de l'image. Inversement, moins nous nous avisons de la part que le médium prend à l'image, plus l'image agitera fortement sur nous, comme si elle existait de sa seule autorité. L'ambivalence entre image et médium dérive de la variété presque infinie selon laquelle leur rapport se module à chaque occurrence particulière. C'est à travers le médium et se jouant de ses attraits que ceux qui en disposent peuvent exploiter les pouvoirs de l'image : grâce au médium, on dirige et on renforce l'effet de l'image sur son destinataire.*²

LE MÉDIUM DE L'INDÉCISION

La photographie fascine dans son rapport ambigu qu'elle entretient avec le réel. Sa mécanique d'enregistrement nous a longtemps leurré sur sa capacité à reproduire le réel sans distance à priori. Elle est donc naturellement l'outil idéal pour documenter et informer au plus près des événements du monde. Cette collection de photographies n'échappe pas à la règle et nous y plongeons comme dans un récit historique, à la fois sidérés par l'ampleur et inquiets par l'indécision de sa destination. Par mégarde nous pourrions penser que les photographes du studio Manuel n'ont fait que reproduire la réalité du moment. Tandis que les photographes opèrent un certain nombre de choix nous écartant à dessein ou non de la réalité, nous donnant d'abord à voir la leur. Mais c'est bien dans cet écart là que l'imaginaire du spectateur trouve sa place.

La malice du médium nous invite à nous projeter avec nos propres fantasmes dans un espace déterminé par des choix, le rendant de facto *factice*. En soi, la photographie est d'abord un vecteur de développement de l'imaginaire s'appuyant sur des empreintes du réel.

Elle devient ambiguë à mesure que nous y reconnaissons des signes tangibles de la réalité, alors s'y impose avec puissance son potentiel de fiction. Une irruption qui perturbe notre rapport avec l'objectivité que nous prétons à ce médium, nous sommes en pleine subjectivation de nous-même face à ces codes. Dès lors, toute photo est une négociation entre un regardeur et sa projection sur le réel. Ici, les photographes orchestrent leurs représentations de l'univers carcéral avec un objectif dont nous ne connaissons rien.



QUI COMMANDE ?
OU L'ABSENCE DU MÉDIA.

Si les photographes construisent leur représentation sur les prisons en choisissant tel ou tel point de vue, en sélectionnant minutieusement les cadrages, les lumières et les acteurs qu'ils y mettent en scène, comment déterminer à qui profite leurs regards ? Face au vrac de cette collection, comment savoir quels sens peuvent bien revêtir ces photos puisqu'elles ne seront jamais mises en scène par l'administration, pas plus que par leurs auteurs.

Cette indétermination laisse en suspens l'image même puisqu'aucun support ne la reçoit, aucun appareil critique ne la cadre.

Cette série est hors cadre, elle nous laisse dans notre ignorance pour sa lecture et par conséquent totalement libre pour la création d'une lecture interprétative. Que peut-on comprendre alors de ces photos ? Tantôt elles brutalisent les détenus au flash les sortant de l'obscurité de leur condition, tantôt elles subliment leurs situations avec le jeu des lumières naturelles. Les esthétiques se contredisent comme dans un carnet de recherches sans direction. Nous



Arnaud Théval, accrochage à la Maison d'arrêt d'Agen, avril 2017

voilà bien au cœur d'un nœud, un travail photographique issu d'une commande fantôme et aucun indice sur sa destination finale. Puisque personne ne commande à la lecture de ce travail, chaque approche est une fiction se construisant sur la fiction des images.

COMMENT CHOISIR ?

Puisque rien ne permet de savoir, se pose immédiatement la question de la sélection dans ce fonds. Mais le choix appartient toujours au chercheur ou au commissaire d'exposition, en soi il ne s'agit pas d'un souci. Sauf que, dans le cas présent nous ne savons pas si l'ensemble des photos avait pour vocation d'être vu, commenté et diffusé. Quelque chose échappe dans les tréfonds de cette histoire.

Ce fond est muet et peut-être sommes-nous sourds

demander si l'administration nous montre tout. Dans mes visites des prisons en début de XXI^e siècle, les directeurs de prisons ou les gradés me les font visiter du sous-sol au grenier sans rien me cacher. Certains endroits restent fermés pour des raisons de délabrements ou de personnes mises à distance comme un quartier pour détenus radicalisés. Mais en soi ce sont les mêmes conditions physiques d'enfermement. Tous ont à cœur de me montrer la réalité de leur condition de travail, de leurs outils et de la façon dont ils font au mieux dans des situations plus que compliquées. Ils sont passionnés par leur métier qui les engage avec intensité dans le jeu complexe des relations humaines. Tandis que dehors la société se passionne pour la punition (Fassin Didier, *Punir, une passion contemporaine*, Éditions du Seuil). Mais la société semble sourde à comprendre cette passion et surtout à accepter que l'on puisse bien traiter celui qui doit faire pénitence… Elle qui ne veut plus ni entendre parler ni voir les fautifs.

Mais où se décèle la violence, dans les photos que nous voyons, dans notre propre projection à la place des détenus ou dans le fait même d'accepter ces photos dans leur banalité même ?

Et la distance avec cette façon de faire des photos en prison est acquise. Promis, le droit et le respect des personnes nous empêchent de poursuivre dans cette direction. Pouvons-nous regarder ces photos d'un œil critique, est-ce une question ou faut-il simplement jouir de cette vulgarité là, car l'époque nous le permettait ? Pas si simple. Comment savoir si nous devons voir ces visages ? Dans une prison du nord de la France, je rencontre un photographe documentaire qui a une commande, celle de suivre la fin de vie d'une prison et l'arrivée de ses pensionnaires dans une autre. Il me raconte qu'afin de mieux comprendre la vie des détenus, il se fait enfermer avec eux pour de longues heures dans leurs cellules. Avec eux, il partage la promiscuité et leur nourriture. Il les photographie. Leurs visages sont décolorés, il les regarde et il les photographie. La nuit, souvent, leurs visages viennent se superposer à ses difficultés de trouver le sommeil

DÉCLOISONNER

« *La photographie des établissements permet de penser qu'une utilisation politique était visée en pleine période de réforme du système pénal et pénitentiaire. La prison livrée par les studios Manuel est bien une construction de la réalité, se donnant pour vraie mais donnant à voir également une infinité de détails, qui, soumis à l'analyse, laissent entrevoir une autre prison* », nous dit Fabienne Huard-Hardy dans l'introduction de son livre *Le Manuel des prisons* paru aux Presses de l'Énap en 2017. De quelle autre prison se fait-elle l'écho entre ses mots ? Comment poursuivre ce travail sur un fonds ? Dans cette série de photographies, la figure du personnel pénitentiaire est sans doute la moins inquiétée par la présence du photographe. Elle pose, sans trop de réserve semble-t-il. Est-ce la naïveté face à l'image ? Est-ce la contrainte de la commande qui en bon fonctionnaire rend le refus difficile ? Nous voilà face à cet enjeu de la commande qui préside à la création même de ces images et à celle de l'écriture de l'historienne. En déplaçant le point de vue sur les enjeux de représentations de l'administration pénitentiaire via ces commandes d'hier et d'aujourd'hui, qu'apprendrions-nous d'une approche croisée entre histoire, droit et art ? Art dont l'essence même est de perturber les évidences.

HENRI MANUEL, UN FONDS OUBLIÉ ?

Fabienne Huard-hardy, docteure en histoire du droit et enseignante-chercheure au Centre Interdisciplinaire de Recherche Appliqué au champ Pénitentiaire à l'Énap

par Fabienne Huard-Hardy

par Arnaud Théval

Le fonds Henri Manuel est un des rares ensembles de photographies sur les prisons de la Troisième République aussi complet. Certes les archives n'ont pas encore révélé l'origine du commanditaire ni les raisons qui ont poussé à la réalisation de ces reportages photographiques, des établissements pour courtes peines ou longues peines, à destination des hommes ou des femmes et les établissements pour mineur(e)s. Le résultat est d'autant plus saisissant que les lois relatives à la protection de la vie privée et le droit à l'image n'existant pas encore, les visages des personnes détenues mais aussi des personnels sont omniprésents: du regard assumé au regard fuyant jusqu'aux visages cachés, notamment à saint Lazare. Entre la lumière et l'objectif de l'appareil, la vie passée garde son empreinte et notre trouble s'installe. L'ensemble constitué est à la frontière du documentaire et de l'art. Certains clichés utilisent les mécanismes propres à l'art photographique mais dans cette beauté de l'œil le décor et sa substance s'effacent. On oublie, peut-être trop facilement, la réalité vécue par ces hommes et ces femmes enfermés. D'autres clichés, constituant la plus grande majorité du fonds, apparaissent comme des traces documentaires de lieux, d'hommes et de femmes. Le dialogue que nous avons initié Arnaud Théval et moi-même se veut être un échange non pas entre Henri Manuel, photographe de l'entre-deux guerres, mais entre une historienne des prisons, et un artiste, photographe des prisons: Arnaud.

Dans le travail de valorisation du fonds Henri Manuel, une des questions qui s'est rapidement posée a été celle du choix. Un choix d'orientation de la problématique, un choix des clichés les plus parlants et/ou les plus significatifs. Dernièrement, dans le dialogue avec Arnaud là encore des questions de choix ont été soulevées.

L'histoire du fonds Henri Manuel ne serait-elle qu'une histoire de choix ? Une histoire de poupées russes, du choix des vues prises par les objectifs des photographes du studio Manuel, au choix fait par les autorités de ce qui peut être vu et de ce qui ne le peut pas, en passant par le choix du chercheur-historien qui, imprégné de la globalité du fonds (plus de 800 clichés), opère une sélection en fonction de sa problématique, jusqu'au choix de l'artiste qui, en écho à sa propre démarche photographique dans le monde des prisons, opte pour tel ou tel cliché vieux de 90 ans. Du processus au résultat, le choix demeure propre à celui qui prend cette décision. Les choix d'Arnaud Théval, n'engagent certes que l'artiste mais ne doivent pas cacher une certaine vision des clichés anciens choisis.

Les photographies de Manuel sont indiscutablement les marques d'un passé, éloigné et proche, à la fois. Une partie de l'album de famille de la pénitentiaire. On y trouve côte à côte les personnels de surveillance, les personnels de direction, les sœurs et les aumôniers. On y trouve aussi les détenus et les murs qui les contraignent.

Gardons à l'esprit que la photographie est la conjonction entre l'homme et la machine, entre un appareil photographique et un point de vue. De cette autre manière de regarder le monde, de cet « œil supplémentaire », les impressions sont multiples. Le cours de cette vie de détention passée est, dans un instant fugace, gelé et même si le mouvement de la vie figé laisse entrapercevoir le trucage de la pose, ces images qui nous sont livrées sont autant de preuves d'un passage, d'une réalité. Si ce que l'on cache, ce que l'on ne voit pas devient le centre de notre attention, on constate que d'hier à aujourd'hui, de Manuel à Théval, le non vu, l'absent s'attarde. Absence d'acteurs pour le fonds du « Tigre et le papillon », démarche fondamentalement documentaire pour le fonds Henri Manuel. Deux mondes séparent les deux photographes, et la technique photographique n'est

pas la seule responsable. Dans un cas le photographe utilise le médium comme expression artistique et sa qualité d'artiste engagé en fait un dispositif politique, dans l'autre le photographe répond à une commande en vue de dresser un état des prisons métropolitaines et manie le photo-reportage tel un document visuel qui accompagnerait les rapports de l'inspection générale des services administratifs.

A la lecture du « Manuel des prisons » pour lequel j'ai effectué mes choix, Arnaud Théval a de son côté choisi huit clichés d'Henri Manuel pour les intégrer à son œuvre et réaliser ses huit triptyques. Détaillons ces photographies en noir et blanc, plus de 80 ans nous séparent.

Dans « le sous-bois », Henri Manuel photographie les élèves surveillants chefs, en pause dans le bois bordant la récente prison de Fresnes dans laquelle vient d'être installée la nouvelle école pénitentiaire. Pause cigarette à une époque où les dangers du tabac ne sont pas encore connus.

« Le son ne colle pas à l'image » nous transporte cette fois-ci à la maison d'arrêt de Nancy. Surveillant et surveillant chef posent devant les grilles de détention, l'entrée de la maison de correction est ouverte, suite du parcours programmé pour le photographe ?

La maison centrale de Clairvaux est à l'honneur dans « mon corps, ma discipline ». C'est justement une scène mouvante de la salle de discipline qui évoque la contrainte des corps imposée dans cette punition. Il faut mater, réprimer, astreindre et fatiguer les punis parmi les punis.

Scène remarquable de distribution des repas à la Maison d'arrêt de Fresnes dans « la liste des mots pour ne pas se perdre ». Prison cellulaire par excellence, les repas ne sont pas pris en commun. Le surveillant tient en effet un document dans sa main. Il ne peut s'agir de la liste des régimes alimentaires, puisque c'est un des détenus qui distribue qui la consulte. Avant la prise de vue, s'agit-il de l'autorisation du photographe, ou de la liste des lieux autorisés à photographier ?

« L'amour sauvage » nous égare dans la vie de détenues longues peines à la maison centrale d'Haguenau. Promenade à la queue leu leu, comme l'exige le règlement, au milieu des parterres fleuris et à l'ombre des grands arbres. La maison du directeur se distingue en arrière-plan ainsi que les bancs alignés, comme à l'église, pour le repos forcé. Pas de liberté si ce n'est dans les pensées.

D'autres femmes, une autre maison centrale, Montpellier. « En attendant le prince charmant » agrège une scène de travail pénal de femmes et les rêveries de ces détenues qui cousent. La besogne est partie de la peine et de l'idéal féminin qui formule incidemment la place de la femme soumise au patriarcat.

La promiscuité des dortoirs est source de fantasmes, de hantise parfois, d'illusions. C'est dans les établissements courtes peines que l'on trouve à l'époque des dortoirs, les détenus à de longues peines sont soit encellulés soit parqués dans des structures amovibles les séparant les uns des autres (les cages à poules). Un « porno dortoir » ? Qui sait ? Une intrusion dans une intimité, certes toute relative, mais bien gagnée après une journée de labeur et de détention. Dans ce cliché pris à la maison d'arrêt de Metz, le dortoir n'est pas, pour une fois, vide mais bien occupé, des têtes émergent des draps et couvertures.

L'extraction judiciaire n'est pas une scène fréquente. Il s'agit dans le fonds Manuel de l'unique cliché sur ce thème. Dans la cour d'honneur de la maison d'arrêt de Limoges, les personnages semblent suspendus. Dans « l'humiliation ou la chèvre », même si les animaux sont largement présents dans d'autres clichés Manuel, ce dernier, où le prévenu est encadré de deux gardarmes, est si rare qu'on peut se demander s'il y a encore à voir.



18



**LA PRISON SEMBLE
ENDOLORIE, PRESQUE
EN ÉTAT DE CHOC.
COMME UN OBJET
USÉ JUSQU'AU BOUT,
ELLE EST LÀ, BÉANTE.
ON N'Y ENTRE, MALGRÉ
TOUT, QUE SUR
AUTORISATION.**

UN TRÉSOR COLLECTIF

Stéphane Capot, directeur des archives de Lot-et-Garonne

Le monde de l'art et celui des archives sont-ils faits pour se rencontrer ? On serait tenté de répondre machinalement : non. Voilà deux démarches que tout semble opposer, dont les professionnels et les publics n'ont guère l'habitude de se côtoyer. Les fonds d'archives résultent de la collecte patiente de documents du passé, proches ou lointains, produits par des administrations, des collectifs (entreprises, associations, syndicats...) ou des individus dans le cadre de leur activité, pour servir avant tout de preuves ou d'aide-mémoire. Nées de la nécessité, contrairement aux œuvres de l'esprit, elles sont le domaine privilégié de l'historien, du chercheur en sciences humaines, à la recherche de ce qui peut attester des faits incontestables de la société d'hier. La démarche artistique est tout autre : en un mot, son moteur est de créer des œuvres pour interroger le spectateur d'aujourd'hui, pour susciter sa réaction. La fiction et l'imaginaire y tiennent un rôle primordial.

Et si ce constat d'indifférence mutuelle de ces deux univers relevait des fausses évidences et méritait lui aussi d'être interrogé à son tour ? Le point de départ de cette courte réflexion nous est fourni par la démarche d'Arnaud Théval sur l'univers carcéral. Avec *À fond perdu*, l'artiste crée des diptyques où il place, en regard de chacune de ses propres photographies prises lors de son immersion dans le monde carcéral actuel, un cliché pris entre 1929 et 1931 par le photographe Henri Manuel dans des établissements pénitentiaires à la demande du ministère de la Justice. Placé entre les deux clichés de façon à former un véritable triptyque avec eux, le commentaire de l'artiste guide le spectateur à la recherche du fil qui a présidé à leur rapprochement, par-delà les époques, entre tensions, contrastes violents et mystérieuses convergences nées d'une même situation d'enfermement mais dans une société qui a connu bien des évolutions en quatre-vingt-cinq ans.

Le fait que l'auteur base sa création sur la confrontation entre images du présent et images d'archives me paraît tout à fait révélateur de la porosité des lignes de démarcation que nous croyons tellement étanches.

Le document d'archives, texte, image ou témoignage oral, est d'abord considéré pour les renseignements factuels qu'il nous apporte. Mais ce document est-il toujours aussi neutre que renvoie-t-il toujours à la réalité des faits ?

Ne contient-il pas lui aussi sa part de subjectivité, de mise en scène ? N'appartient-il pas aux spécialistes de décrypter les images de propagande, les discours où la présentation des faits relève d'un choix préalable, les témoignages où le récit qui nous est livré apparaît être une version partielle ou un ressenti personnel ?

Le thème des lieux d'enfermement de tous ordres dans notre département est un exemple qui se prête bien à cette interrogation. Les Archives départementales de Lot-et-Garonne conservent nombre de documents sur les camps d'accueil des rapatriés (Français d'Indochine au CAFI, Centre d'accueil des Français d'Indochine de Sainte-Livrade, harkis à Bias), camp d'internement pour les juifs étrangers

avant leur déportation (Casseneuil), centrale d'Eysses près de Villeneuve-sur-Lot, qui est d'abord un baigne d'enfants dans la première moitié du XX^e siècle avant d'être transformée en prison politique de tous les résistants de la zone Sud pendant la Seconde guerre mondiale. Dans ces lieux, comme dans les maisons

d'arrêt, des plans d'architectes décrivent les espaces construits ou aménagés pour remplir leur fonction, des listes, consignées par l'administration dans des fichiers ou des registres d'écrou, recensent les milliers d'individus accueillis ou enfermés, le personnel qui y travaille ; des règlements intérieurs, complétés par quelques rares photographies et cartes postales, laissent voir quel cadre et quel rythme de vie sont instaurés dans ces établissements.

Ce corpus documentaire, si intéressant et varié soit-il, est cependant bien incomplet : les documents émanent presque tous de l'administration, ils présentent donc la vision des pouvoirs publics dans son travail de « gestion » des populations accueillies ou internées, ils obéissent à une logique et ne sont donc pas neutres.

Par ailleurs, les traces conservées, qui ne constituent qu'une faible partie de ce qui a été produit à l'époque, sont comme des pièces mélangées d'un puzzle dont il manquerait l'essentiel. Si bien que, pour reconstituer le quotidien d'un prisonnier ou d'une famille de rapatriés, il faut faire appel au pouvoir évocateur de chaque pièce d'archives ; à partir de quelques mètres carrés accordés, et du prêt par l'administration d'un peu de mobilier et de vaisselle imaginer les conditions extrêmement spartiates de parents avec leurs trois ou quatre enfants au CAFI à partir de 1956.

Dès lors, nous pouvons légitimement changer le

regard que nous portons sur l'archive. Car au-delà du rapport – toujours critiquable – qu'elle entretient avec la réalité, l'archive ramène également à la surface une situation vécue, elle évoque des hommes et des femmes, elle ressuscite des tranches de vie. À ce titre, elle est à même de susciter des émotions, de solliciter, collectivement ou individuellement, notre imagination lorsqu'on la lit ou qu'on la regarde. L'archive renvoie à l'humain, à sa mémoire, qui oscille entre sa volonté de se souvenir et de commémorer et ses tentatives d'amnésie pour oublier ce qui pèse trop lourd pour lui. Et par sa matérialité, elle peut présenter un caractère esthétique, parfois renforcé, si elle est ancienne, par sa reliure, son cadre de présentation, sa boîte de rangement, voire son odeur quelque peu envoûtante pour le cuir, le parchemin et le vieux papier...

Sollicitée par un chercheur, l'archive va être mise en relation (de comparaison, d'opposition...) avec d'autres documents et livrer ses réponses.

un processus créatif, lorsqu'un artiste la considère avec un œil différent, elle peut se révéler à elle-même, elle peut s'accomplir en dévoilant la part d'humanité qui est en elle, en nous touchant, en évoquant en nous des sentiments, en sollicitant notre mémoire, peut-être en entrant en résonance avec notre vécu personnel ou en suscitant notre admiration pour son esthétique. Est-ce à dire, comme l'évoque Olivier Corpet, ancien directeur de l'IMEC, que l'archive est « une œuvre à retardement » ?

En ce sens, les services d'archives regorgent de textes, d'images, de paroles qui n'attendent qu'un chercheur, qu'un artiste pour reprendre vie aujourd'hui. Pensons à ces correspondances, ces notes personnelles, ces albums photographiques, ces registres qui dorment depuis si longtemps ! La pluralité des significations que ces documents vont prendre est immense. Lucien Febvre, fondateur de l'école historique française des *Annales*, disait que « l'histoire est fille de son temps » et que les documents du passé répondent aux questions que la société d'aujourd'hui leur pose... et qui seront probablement différentes demain. Cela est d'autant plus vrai que, comme pour le fonds Henri Manuel, on ne connaît pas toujours les paramètres qui ont présidé à leur naissance, ce qui ouvre une marge d'interprétation : à quel public s'adressaient les photos qu'il a prises dans les établissements pénitentiaires ? Quelles étaient les objectifs des commanditaires ?

S'il sait s'affranchir des séparations trop arbitraires entre document et œuvre, entre réalité et fiction, l'artiste peut lui aussi investir largement le champ des archives. Au même titre que les œuvres de l'esprit, elles sont ce qu'il reste de toutes les activités humaines sur un territoire donné.

Cette richesse, ce trésor collectif ne prendront sens pour aujourd'hui que si ceux qui ont le pouvoir de leur en donner un, quels que soient la discipline et l'art qu'ils exercent, osent franchir le seuil et se plonger dans leur lecture pour se les approprier. Chacun de nous aura-t-il l'audace de réveiller la « farandole de fantômes » (Arnaud Théval) qui dorment sur les rayonnages ?

En ce sens, le chercheur pratique l'art de poser des questions à un corpus documentaire et de trouver des liens entre des séries de données pour leur donner du sens dans le cadre de son enquête. Sollicitée par un artiste, l'archive est susceptible de prendre d'autres valeurs :

qu'elle devienne un matériau esthétique prêt à entrer dans toutes les transformations plastiques (collages, compositions...), qu'elle entre en dialogue créatif avec des œuvres ou d'autres documents de toutes époques et la voilà en passe d'acquiescer un nouveau statut. Probablement pas parce que l'archive est une œuvre d'art par elle-même : prise isolément, elle renvoie au fragmentaire, à l'inachevé, au caché. Mais lorsqu'elle entre dans



Arnaud Théval, *Life is a battlefield*, 2016



L'ŒILLETON INVERSÉ

La prison vidée et ses bleus

Arnaud Théval

L'exposition *L'œilleton inversé, la prison et ses bleus* est construite sur un tournant historique pour les prisons françaises. Plusieurs d'entre elles, insalubres et vétustes, ont fermé ces dernières années laissant derrière nous un modèle ancien et à bout de souffle mais toujours à l'oeuvre dans nos imaginaires: celui d'une prison panoptique insérée dans nos villes. Le transfert des personnes détenues vers de nouvelles prisons bâties à l'extérieur des villes est le moment de rupture entraînant tous les acteurs, détenus, personnels pénitentiaires, partenaires et familles dans une déchirure paradoxale. Celle d'abandonner un lieu d'enfermement dur mais connu et rassurant, un lieu de travail maîtrisé, voire familial. Les derniers moments de cette vie auront été bouleversants, violents et touchants.

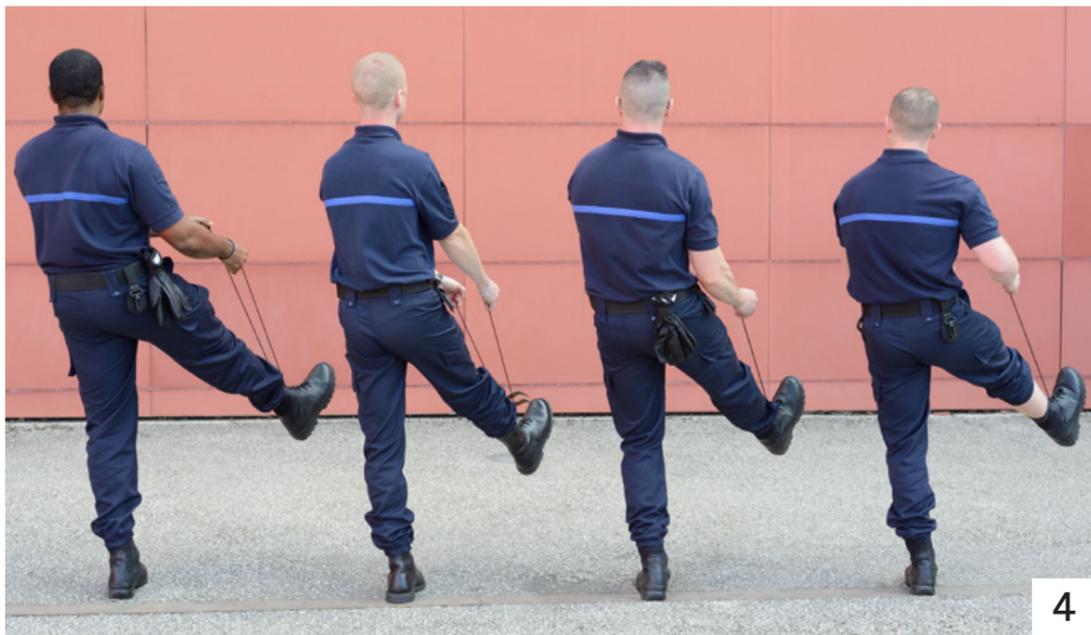
J'entre en prison, quelques heures après. C'est le moment à partir duquel j'ai choisi de construire mon propos, à la recherche de ces fragments d'humanité qui subsistent dans les instants qui suivent le départ des occupants, ce qui reste après le tremblement et ce qui subsiste dans les récits des personnels.

En même temps que de nouvelles prisons surgissent, aux capacités étendues, aux normes de sécurité revues, que le nombre de personnes incarcérées atteint des records, le manque de personnels pénitentiaires est plus que jamais un enjeu. Les promotions d'élèves surveillants sont gigantesques, elles vont se succéder à un rythme jamais vu. C'est à l'École nationale d'administration pénitentiaire que je poursuis mon travail, curieux de comprendre les ressorts de la formation des surveillants de prison, tout en m'impliquant dans le processus d'incorporation des codes de ces métiers, en y insérant mes

protocoles artistiques. En résidence depuis septembre 2014, je m'immerge dans le parcours des élèves surveillants, de la remise de l'uniforme jusqu'à la cérémonie de fin de formation pour en faire émerger des propositions de mises en scènes photographiques avec les élèves, issues de ma perception et des récits des élèves sur leurs ressentis.

Le tigre et le papillon à l'instar d'un dessin photographié sur le mur d'une cellule, est la figure par laquelle je m'interroge sur, qui, du surveillant ou du détenu, incarne le mieux l'insecte fragile ou la force du félin? Les pièces présentées dans l'exposition se déploient à l'image d'un cycle, celui de la fin d'une typologie d'enfermement et le début d'un métier pour ceux qui feront carrière en prison.

Les oeuvres sont des séquences d'une immersion dans la culture pénitentiaire, mêlant fragments d'enfermements et moments de formation. Elles croisent des histoires vécues, des lieux traversés et des mises en situation du personnel pénitentiaire questionnant ma relation à cet imaginaire carcéral et à la figure de ceux qui l'organisent. Comme si l'œilleton s'était inversé, le spectateur découvre les histoires de ceux qui sont perçus comme des bourreaux, qui apprennent à surveiller tout en étant contrôlés de toute part, parfois confrontés à des renversements du regard, à des pleins d'humanités, à leurs propres peurs et doutes, que mon processus artistique met à nu tandis qu'il est coutumier de retenir et de cacher ces choses-là.



4

Remerciements

Isabelle Gorce, Anne-Sophie Chenevière, Alexis Grandhaie, André Page, Marilyn Gabard, Jean-Marie Landais, Anne-Sophie Cortinovis, Sylvie Minvielle, Anne-Claire Landrieu, Carine Brenac, Philippe Claerhout, Lisa Chauffin, Philippe Pottier, Valérie Cormont, Colombe Babinet, Christophe Fenneteau, Delphine Saurier, Morrad Benxayer, Marie-Line Hanicot, Laetitia Rokicki, Hélène Henckens, Aude Boyer, Yves Jégo, Chantal Demarquette, Francius Ruddy, Sophie Bleuet, Dominique Raimbourg, Serge Di Blaisi, Marianick Pichon, Rémy Siret, Virginie Paviza, Marie-Christine Pujeau, Valentine Auzanneau, Valérie Cayron, Jack Garçon, Jean-Philippe Mayol, Michel Flauder, Nadine Lanoë, Jean-François Alonzo, Isabelle Waltz, Natacha Laurent, Laure Cassier, Thierry Lefebvre, Fabienne Huart-Hardy, Eric Catalano, Séverine Vincent, Franck Lunven, Jacques Prin, Isabelle Guérineau, Martine Boisson, Damien Filippi, Guillaume Brie, Cécile Rambourg, Odette Baix, Laetitia Eleaume, Jean Dionis du Séjour, Laurence Maïoroff, André Delas, Marie-Dominique Nivière, Adrien Enfedaque, Stéphanie Waldt, Émilie Breuille, Didier Messi, Laurence Thepin, Elise Pradet, Claire Doucet, Stéphane Capot, Christian Ruby, Richard Leeman, Claire Mestre, Christian Lecat, Jules Mansart, Pauline Boyer, Anne Samson, Camille Pierrepont, Adèle Jancovici, Léna Araguas, et Grégoire Robinne.

Ainsi qu'aux élèves de l'Énap et au personnel pénitentiaire rencontré un peu partout en France avec qui j'ai pu travailler en toute confiance, merci.

Avec le soutien:
Ministère de la culture
et de la communication
Direction générale
des Patrimoines
Direction régionale
des affaires culturelles
Nouvelle-Aquitaine

Direction régionale
des affaires culturelles
Pays de la Loire
École nationale
d'administration pénitentiaire
Ville d'Agen
Association Plateforme

Direction éditorial:
Arnaud Théval
Conception graphique:
Léna Araguas
Relecture: Lisa Chauffin
www.arnaudtheval.com
Achévé d'imprimer en juin

2017 sur les presses de Roto
Champagne, en 2017

