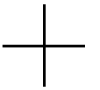


NICOLAS BRASSEUR

INTERVENTION PHOTOGRAPHIQUE

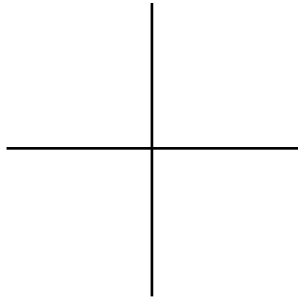
**CENTRE PÉNITENTIAIRE SUD FRANCILIEN,
RÉAU, SEINE-ET-MARNE**

JUILLET 2013



Prendre une image, donner une image

Marie Cantos



Marie Cantos est née en 1981 à Creil (Oise). Elle est critique d'art, commissaire d'expositions et enseignante en Histoire et théorie de l'art dans différentes écoles. Elle vit et travaille actuellement en région parisienne.

Titulaire d'un Master 2 Recherche en Histoire de l'art (Paris I) et du Master 2 Professionnel « L'Art contemporain et son exposition » (Université Paris IV), elle écrit régulièrement des textes pour des artistes, des galeries et des institutions, et collabore notamment avec la revue *Zérodeux*. Elle réalise également des conférences performées, divagations spatiales et littéraires dans les centres d'art qui l'invitent. Après avoir travaillé avec l'artiste Laura Lamiel, les commissaires d'expositions Guillaume Désanges & François Piron (*Work Method*) ainsi qu'à l'école municipale des beaux-arts |

galerie Edouard-Manet de Gennevilliers, elle a participé à la conception puis a assuré la coordination générale des Ateliers de Rennes 2012 | biennale d'art contemporain.

En mai 2014, elle a organisé chez NuN, à Berlin, un duo show, intitulé *La neige fait au nord ce qu'au sud fait le sable*, associant les artistes Laurence De Leersnyder et Zoë Paul. Dès septembre 2014, elle sera commissaire associée de PAPER-ART, plateforme de création contemporaine (Paris), pour qui elle proposera des expositions dans et hors-les-murs. Par ailleurs, elle sera la commissaire invitée de La Tôlerie (Clermont-Ferrand) en 2015 et 2016 avec deux expositions collectives : *Réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps* et *L'Inconnue de la Seine*.



LA BONNE IMAGE

Peut-être faudrait-il commencer par là : un travail d'étudiant refusé. Des maisons de retraite, des portraits de pensionnaires, un protocole de prise de vue strict. Des photographies frontales, coupées en deux horizontalement par la composition (une table occupe toujours le premier plan et se prolonge étrangement jusqu'au milieu de l'image) et verticalement, par la lumière naturelle provenant invariablement du même côté, accentuant d'un léger clair-obscur le modelé des visages. Certes, ces portraits instaurent une distance entre le spectateur et le sujet, mais ce dernier en acquerrait une noblesse hiératique. À moins que l'œil de l'historien de l'art ne distingue même plus ce que les directeurs des établissements concernés soulignèrent tous immédiatement ? L'âpreté des clichés n'aurait-elle pas donné l'image souhaitée...

Il semblerait que Nicolas Brasseur ait très vite compris que l'enjeu de sa pratique photographique se jouerait, peut-être, quelque part entre l'image prise et celle que l'on souhaite donner. On ne s'étonne guère alors de constater que l'institution (école, hôpital, centre de formation, prison, etc.) reste le terrain d'investigation privilégié de l'artiste. On serait presque tenté de qualifier sa photographie de sociologique, en souvenir de la définition qu'Emile Durkheim donnait de sa discipline, en 1901, dans la seconde préface aux *Règles de la méthode sociologique* : « la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement »¹. Car les photographies de Nicolas Brasseur mettent au jour les représentations sociales et leurs fabriques au sein des institutions – des institutions qui établissent des rôles, en assurent l'apprentissage, bon gré, mal gré, veillent parfois même, diraient les mauvaises langues, à ce que ceux-ci restent assignés aux mêmes individus, tout au long de leur existence. L'institution ne porte-t-elle pas, dans l'étymologie même du terme (in + *statuo* = dans + établir, mettre en place), l'idée de tout mettre en œuvre pour maintenir à l'intérieur de ?

LES GESTES DES AUTRES

Évidemment, la réalité est plus complexe. Et les photographies de Nicolas Brasseur ne le sont pas moins. Attentif aux gestes, aux positions, l'artiste saisit des situations qui, par le truchement de la composition, deviennent archétypales. Une grammaire du langage du corps social, dans tous les sens de l'expression. Pour ce faire, il travaille en immersion, ou tout du moins en résidence, et accompagne longuement ses sujets, sans pour autant renseigner ses photographies par quelque mention relative au contexte de prise de vue. Il peut ainsi se saisir de scènes-clefs qu'il va figer, accentuer, recadrer. Une infirmière pose sa main sur le front d'une élève, des étudiants reproduisent des procédures de diagnostic ou de traitement en école d'ostéopathie ou de mécanique. Peu importe, finalement, l'institution précise. Ce qui frappe, ce sont les pantomimes qui se jouent. Même effectués réellement (et non pas seulement pour le photographe), les gestes semblent ne pas appartenir à ceux qui les font. Ce sont les gestes des autres, les gestes que l'on finit néanmoins

¹ Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, Coll. « Quadrige Grands textes », 2007, § 1. Et il précisait immédiatement avant qu'on pouvait « appeler institution toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité. »



Nicolas Brasseur, *L'infirmierie 1*, C-Print, 120 x 80 cm, 2010

par faire siens, ou tout du moins par singer, comme un langage qu'on anonnerait corporellement.

Les photographies prises sur le vif semblent posées ; celles qui sont « aidées » apparaissent spontanées. On pense à cette image de deux hommes s'entretenant de dos, dans une zone périurbaine, à proximité d'un chemin tracé au sol par les passages répétés. Une scène anodine, deux figurants « castés » non loin par l'artiste. On les imagine Roms, et l'on note la route, la haie comme frontière, la marge territoriale comme décor. Parce qu'il travaille beaucoup à la chambre, Nicolas Brasseur peut naviguer librement entre ces grands clichés de la photographie : le « pris sur le vif » et le « fait pour la photo ». La chambre lui assigne en effet un positionnement net sans lequel le sujet ne peut faire, avec lequel le sujet *doit* même faire – lui rendant son rôle actif, son rôle de « modèle ».

La notion de « modèle » est essentielle dans le travail de l'artiste. Elle renvoie aux sujets photographiés bien sûr mais également aux modèles sociaux, ceux que l'on prend, ceux dont on essaie de s'affranchir, ceux qui nous sont imposés par l'institution. En travaillant l'archétype au cœur d'une démarche qui emprunte ses codes au documentaire, Nicolas Brasseur crée des « photographies modèles » pour reprendre sa propre expression.

Le travail à Réau, en Seine-et-Marne, ne déroge pas à la règle. Dès lors, une question se pose pour lui : quelle image peut-on produire en 2014 en milieu carcéral ? Prenant acte des différentes contraintes imposées par ce contexte particulier, il procède, dans un premier temps, à une collecte de photographies d'archive au sein de deux fonds documentaires : celui de l'École Nationale de l'Administration Pénitentiaire et celui du Ministère de la Justice ². Il peut ainsi amener aux détenus ces images, parfois très anciennes, en noir et blanc, parfois récentes, en couleur, d'autres Centres Pénitentiaires, d'autres quotidiens de détenus. Des images de l'intérieur des prisons, rapportées de l'extérieur néanmoins, en vue d'un travail à nouveau à l'intérieur : un jeu de rebonds où le prochain renverra métaphoriquement à l'extérieur.

² On retrouve dans cette proposition un certain rapport au document et à l'archive que Nicolas Brasseur avait déjà expérimenté en 2012 pour son exposition personnelle au Centre de Création Contemporaine 2angles, dans le cadre des Transitives no 5, où son accrochage confrontait ses photographies d'élèves du Lycée Jean-Guéhenno de Flers à des clichés en noir et blanc de séances de gymnastique à l'école, extrêmement posés, composés.



Nicolas Brasseur, *Observation, traitement, Pantin*, C-Print, 110 x 90 cm, 2014

Dans la pièce dévolue à l'atelier photographique – murs gris, éclairage aux fluos – Nicolas Brasseur et les deux groupes de détenus volontaires, s'ingénient à mettre en abîme la condition carcérale. Il faut admettre qu'on ne peut ignorer le parallèle qui s'établit aisément entre la cellule et la chambre photographique. Même stase spatio-temporelle. Même clôture d'une portion de réel. Même omniprésence du hors-champ. Et puis, il y a le cadre de la fenêtre – une fenêtre-aveugle, presque. Au cours des discussions préliminaires, devant le matériel iconographique apporté par Nicolas Brasseur, un des détenus fait remarquer que cette fenêtre est partiellement occultée par une triple trame croisée qui, selon le point de vue où

CIRCULEZ, Y'A RIEN À VOIR

Évidemment, lorsqu'il accepte, à l'invitation du Centre photographique d'Île-de-France (Pontault-Combault), d'intervenir en milieu carcéral, auprès de détenus, dans le cadre d'ateliers photographiques, Nicolas Brasseur sait d'ores et déjà qu'il devra composer avec les difficultés inhérentes au droit à l'image en institution. Il connaît l'armada d'autorisations nécessaires, se souvient des visages jamais montrés, des lieux scrupuleusement vidés, des images soigneusement sélectionnées.

l'on se place, peut obstruer tout ou partie de la vision. « On n'y voit rien »³. Quelle image peut-on produire en 2014 en milieu carcéral ? Une non-image. Les détenus peuvent dès lors s'emparer de la dimension spéculative de la photographie.



C'EST VRAI, ON N'Y VOIT RIEN

Chacun choisit les photographies d'archives avec lesquelles il souhaite travailler. Celles-ci seront truquées manuellement : recadrage par système de caches, recouvrement par feuilles de papier calque, rapprochements d'images par collage ou montage. L'image originelle est considérablement modifiée, voire altérée. Elle présente une perte d'information visuelle comparable à celle des fenêtres grillagées de ce centre pénitentiaire. Elle incarne aussi, mutatis mutandis, le retrait d'un système de reproduction servile (des codes, des gestes, etc.), la mise en œuvre d'une non-reproduction.

La photographie d'une détenue au jardin, une religieuse à ses côtés, à la Maison Centrale de Haguenau, devient, après recadrage et apposition de voiles de calque, un inquiétant portrait de la none dont le buste émerge du brouillard, le regard devenant plus intense. Celle d'un parloir à la Maison Centrale de Melun prend des allures de film de genre : elle est re-photographiée à chambre, dans l'obscurité, un pinceau lumineux passé durant le long temps de pose (dix secondes environ) en rehaussant une partie. Sous ce coup de projecteur intrusif, la scène se resserre sur les deux interlocuteurs, comme si l'on surprenait une conversation nocturne, l'attention se porte sur le chapeau, démesurément. Tout aussi cinématographique : la photographie d'un couloir de détention que le même pinceau lumineux transforme en écran sur lequel semble projetée cette image de couloir. Aux limites de l'abstraction : la vue en couleur (datant des années 2000) de la Nef de la détention du centre pénitentiaire de Liancourt

inversée, voilée, renversée – une distorsion de l'image obtenue en modifiant l'inclinaison des plaques à l'intérieure de la chambre photographique. D'autres interventions recréent un continuum entre des images de détenus travaillant sur des chaînes, à la Maison Centrale de Melun au début du XX^e siècle et à celle de Saint-Martin de Ré au début du XXI^e siècle⁴. « La visibilité est un piège » écrivait Michel Foucault, au sujet du panoptisme, dans son célèbre ouvrage *Surveiller et punir*⁵. Dans une société obsédée par la transparence, dans un contexte où l'individu est temporairement dépouillé de sa singularité, Nicolas Brasseur et les détenus du Centre pénitentiaire de Réau s'amuse à piéger le regard et, avec lui, la visibilité. Ils semblent prendre le devenir opaque de leurs fenêtres à son propre jeu et revendiquent la question de la non-visibilité. Les photographies d'archives les plus inoffensives (elles sont passées au crible de la vérification institutionnelle) instillent désormais un doute. Ou comment se glisser dans l'interstice entre la censure et l'édification.

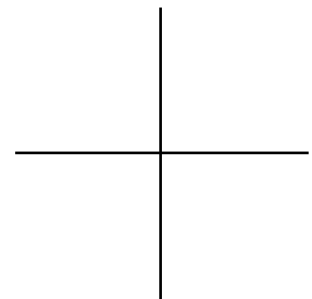


Nicolas Brasseur, *Droit de passage*, C-Print, 120 x 80 cm, 2010

³ Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions* (2000), Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », no 417, 2003.

⁴ Des images troublantes où le masquage des visages par mosaïques ou rectangles floutés tel qu'on le pratique à l'heure actuelle est mis en parallèle avec la très étonnante technique utilisée au siècle dernier où l'on maquillait les détenus après-coup, sur les négatifs, les affublant de moustaches ou de cernes noirs !.

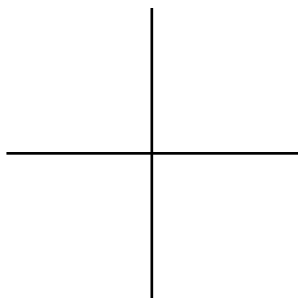
⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1993, p. 234..



La prison entre ombre et lumière



Tony Ferri



Tony Ferri est né en 1973 en Normandie. Docteur en philosophie, chercheur postdoctoral associé au Laboratoire GERPHAU (Groupe d'études et de recherches philosophie - architecture - urbain, UMR 7218/CNRS/ LAVUE), il exerce la profession de conseiller pénitentiaire d'insertion et de probation au sein du ministère de la Justice. Sa thèse de doctorat a porté sur le système de la peine.

Marqué par la fécondité philosophique de grands penseurs tels que Jean-Paul Sartre et Michel Foucault, spécialiste du champ péniten-

tiaire et du registre de l'application des peines, ouvert à l'interrogation criminologique, ses recherches actuelles ont pour objet la question du sens des pénalités contemporaines. À partir du concept d "hypersurveillance " qu'il a forgé, il analyse les mécanismes de l'enfermement propres aux différentes formes de placement sous surveillance électronique.

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Qu'est-ce que punir ? Du châtement à l'hypersurveillance*, Paris, l'Harmattan, 2012.

ÉLÉMENTS INTRODUCTIFS

En Juillet 2013 s'est tenu, au Centre pénitentiaire sud francilien de Réau, dans le département de la Seine-et-Marne, un atelier de photographie au profit des personnes détenues. Cet atelier, qui a été co-animé par l'artiste Nicolas Brasseur et par le Centre photographique d'Île-de-France représenté par Pauline Cortinovic, s'est articulé autour de six séances impliquant la participation de huit personnes détenues volontaires et sensibles à l'art photographique. Afin que ce projet puisse être mené à bien, la collaboration du Service pénitentiaire d'insertion et de probation de Seine-et-Marne et du pôle culturel de l'établissement de Réau, ainsi que le suivi assuré par la Direction interrégionale des Services pénitentiaires de Paris, ont été d'une aide précieuse.

Rappelons que ce centre pénitentiaire, qui a été construit par le groupe Bouygues et qui a été fonctionnel à compter de l'année 2011, se situe sur le territoire de la commune de Réau. S'inscrivant dans le cadre de l'action des pouvoirs publics en faveur de l'amélioration du parc pénitentiaire français, le C.P. de Réau est un établissement qui se compose de deux centres de détention hommes, d'un centre de détention femmes, d'un quartier maison centrale, d'une unité en attente de transfèrement (UAT) et d'un centre national d'évaluation (CNE). L'ensemble peut accueillir près de 800 personnes détenues.

Au cours de cet atelier photographique, les participants à ce projet ont cherché à interroger le regard qu'ils posaient eux-mêmes sur leurs conditions d'enfermement. S'inspirant de photographies soigneusement sélectionnées par Nicolas Brasseur parmi les fonds disponibles à l'École nationale de l'administration pénitentiaire et dans les locaux du ministère de la Justice, les personnes détenues se sont employés, à l'aide des conseils et du savoir-faire de leurs encadrants, à

retravailler ces images d'archives, afin d'exprimer leur point de vue sur leur vie en détention et de s'initier aux techniques de l'art photographique. Si donc la matière de l'atelier de photographie a été un certain nombre d'images significatives, issues des archives nationales sur la prison, son objectif a consisté à permettre aux participants de s'exprimer au moyen du langage photographique, d'apprendre un certain nombre de techniques et de créer un matériau photographique original. Créer d'autres images à partir d'un matériau photographique historique qui raconte déjà une partie de l'histoire de l'incarcération, en photographiant ce matériau, en le transformant au prisme de nouvelles prises de vue et à partir de techniques associant filtres, calques, effets d'ombre et de lumière, distorsions optiques et chromatiques, afin que s'y superpose, semblablement à un effet de mise en abîme, une autre histoire de l'incarcération, prodigieusement complémentaire de la précédente, tel a été le défi relevé par cet étonnant atelier promis à faire des émules.

De sorte que l'une des grandes originalités de cet atelier a reposé sur le fait que les personnes détenues ont tenté de raconter, depuis leur propre point de vue et à partir des capacités de mise en perspective offertes par la photographie, les conditions de la vie carcérale, la manière dont ils percevaient eux-mêmes leur enfermement. Au prisme de leur regard et de la photographie, ils ont donc contribué à présenter la nature de l'enfermement derrière des barreaux, et à mettre singulièrement en scène ce que c'est que de vivre au quotidien dans une structure close. La vision qu'ils proposent, la mise en images de leur vécu, sont saisissantes. Il en ressort effectivement et notamment :

- l'idée d'un immobilisme de la prison, qui se laisse appréhender à travers la juxtaposition, le montage et le

remodelage de photos qui ont été prises au sein d'autres établissements pénitentiaires français à des périodes différentes et dont il est frappant de constater que le rendu, le résultat est que la prison d'aujourd'hui est, au fond, très proche de celle d'hier (voir, à cet égard, par exemple, les photos rebaptisées chacune « Lieu » ou « Personnage », où s'observent des portes verrouillées, des couloirs vides, une atmosphère quasi glaciale de cimetières) ;

- l'idée d'un rétrécissement du champ visuel, et l'idée même de l'absence de fenêtres ouvertes sur le monde, dont témoignent exemplairement les photos renommées chacune « Événement » ;

- l'idée d'une vie quasi sépulcrale (se reporter, tout particulièrement sur ce point, à la photo retravaillée de la religieuse) ;

- de manière générale, et sur un plan historique, l'idée de l'étroite proximité entre le champ pénitentiaire et le champ pénitentiel, illustrée notamment par l'existence de la discipline qui fixe les horaires et rythme les conditions d'existence à l'intérieur des murs, et dont dépendent directement l'organisation des déplacements, la possibilité du travail en ateliers, l'orientation vers les cours de promenade et les parloirs, la réalité du couvre-feu du soir (se reporter ici aux clichés des archives nommés « Discipline » et « Vie » qui, une fois retravaillés en atelier, ont été rebaptisés chacun « Lieu »).



L'INTÉRÊT DE L'ATELIER PHOTOGRAPHIQUE

Le travail photographique mené en atelier par les personnes détenues, qui, pour ce faire, se sont appuyés sur le matériel mis à leur disposition par Nicolas Brasseur, présente des singularités qui méritent d'être soulignées. D'une part, les participants ont pu s'initier à certaines techniques photographiques ignorées par la plupart de ceux qui utilisent aujourd'hui des appareils « automatiques », un matériel qui est censé fonctionner tout seul. Par conséquent, l'intérêt de la mise en œuvre de cet atelier est que l'occasion leur a été fournie d'approcher un certain

nombre de techniques propres à la photographie comme art (ce qui n'a rien à voir avec la photographie de tourisme), et de manipuler l'étonnante chambre photographique. Cet atelier a donc permis aux participants de reconsidérer l'art photographique sous un aspect subtil qui recèle infiniment plus de potentialités que ce que laissent croire le technicisme et l'automatisation du dispositif photographique courant. D'autre part, outre la mise en rapport avec ces potentialités, l'atelier a eu pour base et motif la recherche d'une création photographique authentique. Il s'est en effet agi de mettre en relation le matériel photographique (l'outil) avec une manière particulière de dire quelque chose à propos de l'environnement immédiat (le concept). À ce titre, il y a lieu de relever que c'est à une forme d'entreprise philosophique que se sont livrés les participants, et même, au bout du compte, à la fois à une tentative d'établissement d'une conception philosophique de la photographie ainsi qu'à un essai de proposition de leçon de vie. D'ailleurs, qui, mieux qu'une personne détenue, peut exprimer ce que c'est que de vivre en prison ?

Dans quelle mesure est-on invité à déceler, à l'occasion de ces séances en atelier, l'envie, de la part des protagonistes, de philosopher à part entière ? Ces ateliers se donnent effectivement comme une forme d'entreprise philosophique, en ce sens que, d'une part, les acteurs de ce projet ont appelé de leurs vœux l'instauration d'une approche réflexive et le développement d'une problématique de la réalité carcérale, et que, d'autre part, ils ont associé à leur vécu, à leurs expériences quotidiennes derrière les barreaux, à leurs relations avec l'institution judiciaire, l'exercice d'une véritable pensée *critique* – la fonction *critique* étant chère à l'activité philosophique elle-même. Insistons-y : cette pensée critique ne relève pas de l'esprit *de* critique, mais de l'esprit critique, puisqu'il ne s'est pas agi, pour eux, de dire du mal gratuitement, de médire ou de nuire à autrui, mais de repenser les conditions *réelles* du vécu d'une incarcération à partir d'un matériau original, celui de la photographie, et selon un régime de vérité qui leur appartient et qui s'élabore à la faveur d'une réappropriation par eux de leur propre voix, si souvent volée, détournée, décriée ou inaudible.

De cette initiative ont résulté des travaux

étonnants. À titre d'exemple, en mettant en lumière l'effet de rétrécissement du champ visuel provoqué par le confinement durable entre les hauts murs, les personnes détenues n'ont pas seulement cherché à souligner l'usure du corps et les conséquences physiologiques dommageables qui découlent d'une incarcération, mais également la persistance d'un *froid* qui éclabousse les relations intra-muros, la difficulté à habiter un espace qui ne saurait leur être familier et sûr, et le désespoir qui accompagne leur quotidien. De sorte que la sensation de rétrécissement déborde largement le seul cadre physiologique pour s'inviter rapidement dans la conscience des condamnés et contaminer en permanence jusqu'à leur *psyché*.

Dans ces ateliers, les personnes détenues ont unanimement exprimé certains aspects de la réalité de leur existence carcérale, en tant qu'elle ressortit à l'élément sépulcral. Ils n'ont pas exprimé cette réalité sur le ton de la détresse ou de la consternation personnelle aux fins d'apitoiement sur leur propre sort. Loin de vouloir parler d'eux-mêmes pour eux-mêmes, ils ont tenu à traduire modestement, sans coups de projecteurs, à l'aide de photos très suggestives, la manière dont se perd et s'abîme la vie dans l'enclos, et, au-delà, la forme de la punition moderne qui consiste non seulement dans l'effectivité et la durabilité du retrait de l'individu hors de la communauté, mais encore dans l'effort appuyé vers l'élément coercitif.



L'OPPOSITION DE L'IMAGE ET DU SON

Au-delà d'une pensée critique sur la réalité carcérale, ces ateliers ont été également l'occasion de *pratiquer* la photographie en tant que telle, ce qui a impliqué, pour les personnes détenues, d'être au contact de son matériau, de manier ses outils, de découvrir ses potentialités, d'expérimenter de nouveaux champs de vision et de créer. Mais l'occasion leur a été fournie également de tenter de

développer une conception philosophique de cet art. Et, en effet, si, d'ordinaire, la photographie se définit comme le procédé technique par lequel on crée des images à l'aide de la lumière, reste à déterminer ce que c'est qu'une image *photographique*. Dans une première approche, il apparaît que l'image du photographe se donne comme l'indice d'une chose, en ce sens qu'elle nous renseigne sur une scène ou un objet situés dans l'espace. Cela signifie que l'image n'est *originellement* pas l'image d'un événement, de quelque chose qui se passe, mais d'abord l'image d'une chose, de ce qui est, d'un « il y a », autrement dit de quelque chose qui n'est pas sonore (et donc, *a fortiori*, qui n'est pas audible). Il n'est pas, en effet, inutile de porter notre attention sur le fait que ce n'est apparemment pas l'image qui est en mesure de nous informer, au premier chef, de la survenue d'un événement, mais que c'est avant tout le son, le bruit, la perception sonore qui sont revêtus de ce pouvoir d'avertissement événementiel (le téléphone sonne, la sirène retentit, le chien aboie, etc.). Le bruit nous prévient donc que quelque chose s'est produit ou est en train de se produire. En revanche, la spécificité de la lumière et des couleurs tient au fait qu'elles tendent à révéler les qualités des choses, et, partant, à les donner à voir à travers des images sur lesquelles elles se fixent. Par où l'on remarque que si le monde était identifié aux seules qualités lumineuses et colorées, ce serait alors un monde composé seulement d'images (des choses) pour lesquelles il ne se passerait rien. Les choses seraient ou bien comme figées au travers des images par lesquelles elles se manifestent ou bien plus ou moins contrastées par l'intensité de la lumière. Car le propre de l'image paraît résider dans la présentation d'un « il se trouve que », d'un « il y a », c'est-à-dire dans l'exposition d'un objet qui apparaît sur fond spatial, et non pas en déroulant un flux temporel. En d'autres termes, si le temps se donne comme le milieu du son, l'espace se donne comme celui de l'image. C'est d'ailleurs pourquoi certains artistes n'ont pas d'emblée reconnu à la photographie (selon nous, à tort, et nous verrons pourquoi plus loin) un caractère artistique, voire esthétique, ainsi, par exemple, de Rodin, qui note que :

“ C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité, le temps ne s'arrête pas

[...] Il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste"¹.

La photographie se présente donc d'abord comme une traduction visuelle de la réalité, comme la possibilité de retenir de la scène du monde un ensemble d'images, et donc comme une ouverture sur l'altérité et une représentation des choses. Il semble que son objectif primordial ne soit pas d'avertir d'un événement, mais de montrer quelque chose. Pour se matérialiser, la photo a besoin d'un support de traduction, d'une surface sensible comme une plaque de verre, un papier, une pellicule traités chimiquement, ou un matériau numérique. On sait, par exemple, le rôle qu'a joué la plaque de verre traitée à l'aide du mélange de gélatine, d'eau et de bromure, puis séchée, vers la seconde moitié du XIX^e siècle (le gélatino-bromure d'argent), dans la fixation des images, avant que ce dispositif soit étendu au papier et à la pellicule Kodak.

10



L'INVISIBLE ET L'IMPERCEPTIBLE

S'il nous a fallu noter la relation de l'image au champ de la visibilité, il ne s'agit pas non plus d'en conclure à l'inexistence de tout lien entre l'image et l'invisible. Bien au contraire, la présentation par image requiert paradoxalement comme sa condition primordiale une absence, une dimension de non apparition, un élément ressortissant au point aveugle, à l'angle mort, en ce sens que, bien que l'image se matérialise sur un support, il n'en demeure pas moins que le phénomène de son apparition, quant à lui, demeure invisible, inaperçu à l'œil. Les conditions de la mise en lumière, les conditions de l'apparaître, elles, n'apparaissent pas, seul le résultat est visible. Cela fait partie de l'étonnante magie de la photographie.

Néanmoins, il semble que la création photographique se présente moins comme

l'art de l'invisible que comme l'art de l'imperceptible – et les personnes détenues en ont si parfaitement saisi la nuance qu'ils l'ont exploitée jusqu'au bout. Qu'est-ce-à-dire ? Est invisible ce dont il n'y a absolument rien à voir, et ce qui, à ce titre, place l'individu dans la condition d'être totalement aveugle, non pas parce qu'il ne sait pas voir ou orienter son regard, mais parce qu'il ne peut pas entrer en relation avec un néant visuel, voire avec ce qui constitue pour lui l'inexistant. Autrement dit, l'invisible se caractérise plutôt comme le rapport à une absence d'images, et même, à la limite, comme l'impossibilité de révéler une quelconque forme visuelle du réel par cela seul qu'elle n'existe pas. *Tout au contraire, se définit comme imperceptible ce qui ne saurait être donné tout entier à la vue, non pas en raison de son inexistence, mais en raison de la saturation du champ visuel qu'il implique, et donc non pas parce qu'il n'y a rien à voir, mais précisément parce qu'il y a trop de choses à regarder, parce qu'il y a infiniment à voir sur le sujet.*

Il est donc requis de considérer que, loin que l'imperceptible rende l'individu aveugle, il l'« éblouit » par la saturation des éléments qui composent le champ visuel et qui l'empêchent de voir. Cet imperceptible est précisément l'affaire du photographe professionnel, dont le travail consiste à isoler (à capturer) une partie de cet imperceptible, à exposer en pleine lumière ce qu'on ne voit ordinairement pas, et parfois même à montrer ce qu'on ne saurait montrer. À ce titre, la tâche de la capture de l'imperceptible ne manque pas d'être l'un des éléments fascinants de la photographie...

Car quel serait l'intérêt de la photographie, s'il s'agissait uniquement par elle de faire voir le réel tel qu'on le voit habituellement par les yeux ? Les yeux ne sont-ils pas plus propres à permettre la découverte des choses et à favoriser un contact naturel avec l'environnement que n'importe quel appareillage, si sophistiqué soit-il ? Ne suffit-il pas de regarder pour voir, sans avoir à subordonner l'organe sensoriel de la vue à cet intermédiaire caractérisé par l'appareil photographique ? C'est que la photographie professionnelle ne saurait se contenter de copier le réel ou de reproduire en images les choses telles qu'elles sont. Au lieu de s'alanguir, de s'abandonner à un naïf réalisme propre à la photographie pour amateurs, elle va plus loin, en proposant en fait un point

¹ Cité dans *Histoire de voir, Le médium des temps modernes (1880-1939)*, Paris, Centre national de la photographie, 1989, p.9

de vue sur le réel qui apparaît comme un enrichissement interminable. De fait, ceci se laisse aisément appréhender : si la photographie authentique, c'est effectivement l'art de *créer* des images, si elle se caractérise par le procédé par lequel sont façonnées des images par l'action de la lumière, c'est précisément parce que l'image photographique a une infinité de choses à nous montrer et à nous apprendre sur le réel, et parce qu'elle implique fondamentalement la maîtrise de la « matière » lumineuse s'exprimant à travers ses dégradés de jour, de leur et de reflets. Dans l'exacte mesure où le photographe exercé est sensible à l'infinité des nuances liées à l'intensité de l'éclairage et aux angles des prises de vue, il en résulte que le réel n'épuise pas l'art photographique, mais l'appelle et le requiert. Le travail mené par les personnes détenues dans l'atelier offre un aperçu de la variété des usages de la photographie, un tableau de son intarissable richesse. La réalité carcérale se reconstitue progressivement, à la faveur de nouvelles diffractions de la lumière, sur des réaménagements du visible.

En sorte qu'il y a lieu d'observer que la photographie se distingue par ce double rapport au réel : tantôt elle crée des images par l'action de la lumière, tantôt elle est en capacité de créer, en quelque manière, de la lumière à travers la diversité des éclairages, la manière particulière de donner à voir, le traitement singulier de l'objet. Il ne fait pas de doute que, à travers l'ensemble des photos réélaborées par les personnes détenues, la réalité carcérale « s'éclaire » d'un jour particulier.



L'EXPRESSIVITÉ PROPRE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Par où l'on voit que l'image photographique a partie liée avec l'expressivité. Certes, de prime abord, l'image n'est pas faite pour qu'on en parle, mais pour être regardée. Cela signifie qu'il ne s'agit pas

d'abord de pérorer sur l'image photographique, mais de s'en imprégner, de l'imprimer en soi, d'en saisir les variations lumineuses et colorées, d'en percevoir tantôt l'informe sous la forme, tantôt la forme sous la déformation. En d'autres termes, l'image vise à *montrer* un aspect de la réalité, à livrer un point de vue sur le monde, à faire sens. Sa particularité tient dans sa faculté de mettre en perspective le champ de la visibilité, dans sa capacité de suggérer un éclairage sur le monde, d'en révéler même certains de ses composants. Dans ces conditions, il appert que l'image n'est pas la piètre copie du réel, son double abstrait, ainsi que l'entendait Platon à propos de la peinture ou de la mise en tableau, mais une manière d'en saisir ses caractéristiques propres, une façon d'en élaborer ou d'en dévoiler le sens. C'est pourquoi, il convient d'apercevoir que, loin que l'image photographique soit une sorte de recreation de ce qui est déjà donné à la vue, elle est pure création dans l'acte même de révéler et de mettre en pleine lumière ce qui résiste au regard et ce qui demeure inaperçu ou discret à l'œil. Et quand bien même elle se contenterait de reproduire ce qui est déjà perçu par l'œil, elle continuerait à consister moins dans un acte de recreation que dans celui de création, elle persisterait à se donner moins comme recommencement que comme commencement, en raison du rendu subtil et singulier effectué à partir du travail de la lumière et de l'activité originale et stylisée du photographe. Et c'est bien ce à quoi se sont employés les personnes détenues dans ces ateliers. En effet, en créant des images à partir d'autres images, les détenus photographes n'ont pas basculé dans la morne et ennuyeuse répétition standardisée des choses, ils n'ont pas rabâché le réel, car peu leur importe la ritournelle superfétatoire. *Tout à l'inverse, ils ont visé à donner à voir quelque chose qui n'était précisément pas destiné à être vu ou qui était habituellement oublié par les yeux.* Bien davantage encore, ils ont permis de faire découvrir de nouvelles relations ou correspondances entre les éléments de la réalité carcérale, de faire éprouver des émotions toutes neuves, de saisir tel ou tel aspect du monde de l'enfermement, de faire vibrer la perception humaine de la prison au rythme d'une tonalité toute différente que celle qui s'exprime avec saturation par les discours ambiants. En outre, cette présentation d'une autre réa-

lité de la prison s'explique par le décalage qui subsiste entre le moment où le regard se tourne vers son objet et le moment où ce même objet est fixé en image, car même l'aide d'un obturateur dont la vitesse serait inférieure à un millionième de seconde ne permettrait pas d'assister au retour de l'*idem* de la chose vue, parce que le temps qui passe interdit fondamentalement au même de rester exactement le même. Vis-à-vis du réel carcéral, les détenus photographes n'ont donc jamais été les auteurs de copier-coller ou de redites, mais ont incarné plutôt ceux qui ont proposé un déplacement du regard, un décentrement du champ visuel habituel, un témoignage de ce qu'il y a lieu de voir et de mettre en relief en prison.



L'AMBIVALENCE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : OBJET OU LANGAGE ?

Il y a lieu de rappeler que, si le réel ne « parle » pas à quelqu'un en particulier, l'image du photographe, elle, s'adresse toujours à un public, elle vise essentiellement à être vue par un « tu », à être reprise par un interlocuteur. C'est la raison pour laquelle il importe tant d'exposer des photos : la photographie est intrinsèquement partenariale, voire muséale, parce qu'elle est intimement liée à un public, parce qu'elle est destinée à avoir relation avec une assistance. De là vient que l'une des caractéristiques majeures de la photographie repose sur sa structure dialogique. En ce sens, il convient de soutenir que le propre de l'image photographique réside dans son rapport amphibologique au réel : tantôt l'image s'apparente déjà en elle-même à un monde, tantôt elle dit quelque chose *du* réel. Comment, dès lors, comprendre cette double appartenance de l'art photographique à un langage et à quelque chose qui fait déjà monde ? À quoi tient cette double structure – langagière et « mondaine » - de l'image ?

Dans le domaine de la photographie, il est frappant de constater l'existence d'une circularité de la cause et de l'effet. Cette circularité caractérise l'idée que, en photographie, l'image peut tenir, en même temps, ou tour à tour, les deux rôles du signe et du sens, que le signe et le sens y sont perpétuellement imbriqués l'un dans l'autre. En tant que sens, elle se définit comme un langage qui expose un dire sur la réalité qu'elle désigne ; en tant que signe, elle se pose elle-même comme un monde, comme un objet autonome du monde, chose parmi les choses. Cette relation en cercle du signe et du sens de l'image est fondamentale : elle permet de saisir le caractère inventif de l'image, car si le signe produit le sens, et le sens le signe, il y a lieu de relever que cette circularité fonde la créativité de la photographie et détermine la possibilité même du jaillissement de la nouveauté, de l'inattendu. L'art photographique est un art authentiquement créatif, en ce sens qu'il démontre parfaitement que, pour pouvoir créer des images, il convient de prime abord de se lancer dans l'aventure photographique, de viser justement à créer des images par la pratique mi-quotidienne de la photographie. Rien ne détermine la création que la création elle-même, ce qui veut dire que toute création est inconditionnellement première et ne se subordonne à rien d'autre qu'à elle-même : il faut donc *commencer* par photographier pour créer des images photographiques – la création étant toujours commencement –, en sorte que c'est en photographiant que le photographe devient photographe et se perfectionne, ainsi que c'est en marchant qu'on apprend à marcher, que c'est en parlant qu'on apprend à parler ou que c'est en aimant qu'on apprend à aimer ou même qu'on devient tout bonnement amoureux. Autrement dit, la photographie, tout autant que tout art créatif, n'a d'autre fondement qu'elle-même et ne s'adosse jamais à quelque chose d'autre qui la conditionnerait. On doit à ce subtil philosophe de la vie qu'est V. Jankélévitch le rappel, en ces termes, des ressorts de la création :

” Pour créer, il faut créer ; et ce cercle vicieux, digne sans doute de Monsieur de La Palisse, signifie non seulement que la création commence toujours par elle-même, mais aussi, et en conséquence, qu'il n'y a aucune recette pour apprendre à créer. Le créateur pose

l'essence conjointement avec l'existence, la possibilité en même temps que la réalité².



LE RAPPORT DE L'IMAGE ET DU RÉEL

D'où il résulte que l'image photographique ne se présente pas comme postérieure au réel, comme l'action qui viendrait le reproduire dans un second temps, comme s'il s'agissait de recommencer un second pareil, en le fixant de toute éternité sur un support artificiel. L'image créée est déjà par elle-même quelque chose d'unique, elle définit à elle seule d'emblée une réalité particulière, quelque chose qui a lieu dans un espace. Il ne s'agit donc pas d'appréhender la photographie comme l'art de la manifestation postérieure d'une réalité préexistante (la photo de ce vase posé sur la table et existant déjà avant la prise de vue photographique), mais comme l'expression particulière d'une réalité indépendante, comme la traduction d'une manière de regarder et d'inventer le réel. Autrement dit, le propre de la création photographique ne consiste pas à façonner le réel à l'image du réel (il ne s'agit là que de la reproduction en images des choses par tout un chacun s'improvisant photographe), mais de *créer* artistiquement du réel. De sorte qu'il est possible de soutenir, semblablement à ce que fait H. Bergson dans *La pensée et le mouvant* au profit d'une réflexion sur le sens de la création, que l'image photographique n'est pas réelle parce qu'elle est possible, mais qu'elle est possible parce qu'elle est réelle. En effet, de même qu'il y a, selon le philosophe de la durée, une antériorité fondamentale du réel sur le possible, de même on assiste, avec l'art de la photographie, à l'antériorité de l'image, comme expression d'une réalité unique, sur le réel lui-même, en tant qu'il est perçu sous l'angle de ce qui est indéfiniment

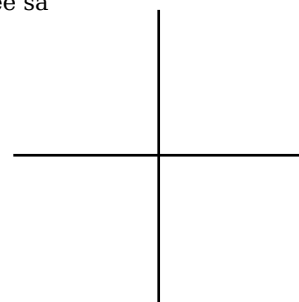
reproductible, reconductible. De fait, une fois que l'image est prise, mise sur un support, réalisée, on peut être tenté par l'illusion rétrospective selon laquelle la photographie de telle donnée d'existence n'est possible que parce qu'elle recopie une réalité qui lui est foncièrement antécédente. Loin de cette approche naïve, il convient, en art, d'avoir soin de se demander comment se représenter le réel avant qu'il ne soit réalisé, avant qu'il ne se présente comme réel. Comment se représenter, par exemple, *La Divine Comédie* de Dante avant sa création ? Si cela était possible, cela voudrait dire que n'importe qui aurait pu écrire cette œuvre, pourtant majestueuse et unique, avant même qu'elle ne soit écrite, dès l'instant qu'on croit que son possible lui préexiste de toute éternité et qu'il suffit d'en copier le possible (l'image, l'intention) dans le réel (dans un support, une matière) pour lui donner consistance. Force est de constater, selon Bergson, qu'on n'a habituellement de cesse de toujours renvoyer le réel dans le possible *après coup, en dernière instance*, lors même que rien ne le prédétermine à être que le jour où il se réalise effectivement, *a posteriori*, de lui-même. Comment imaginer l'enfant à naître avant sa naissance, qui est pure découverte et commencement ? Il en va donc de l'art comme de l'existence. Comme le souligne magistralement Bergson, « l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre »³, et « d'avant en arrière se poursuit un remodelage constant du passé par le présent, de la cause par l'effet »⁴.

À l'issue de cette discussion sur la conception philosophique de l'art photographique telle qu'elle s'est présentée et développée au travers des travaux des détenus photographes, que convient-il de retenir ? C'est que, en définitive, il y a lieu de se souvenir que la photographie comme activité de création d'images n'est pas, en tout cas pour les détenus photographes, de nature métaphysique, mais se donne comme un authentique appel vers la liberté, et ouvre sur un art de pensée sa vie et de vivre sa pensée.

² V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 40-41

³ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 1139

⁴ Ibid., p. 114





Lieu, (NEF),
le 4 juillet 2013, Réau,
Vincent L. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés

1



Événement, (Circulation),
le 4 juillet 2013, Réau,
Vincent L. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés

2



Lieu, (Jardin),
le 2 juillet 2013, Réau,
détenu anonyme et
Nicolas Brasseur, tous
droits réservés

3



Événement,
(Panier à salade),
le 2 juillet 2013, Réau,
Abdelhakim et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés

4



Archives



1 - (orphéa_AC9B2833) *Centre pénitentiaire de Liancourt février 2004, Nef de la détention*, 11 février 2004
© L.LESUEUR/SCERI/DAP/M.Justice

2 - (orphéa_12984) *Maison d'arrêt de Lille-Sequedin - Février 2008, Un couloir de circulation en détention*, 8 février 2008 © P.NIVET/SCERI/DAP/M.Justice

3 - (notice : I30172) *Maison centrale de Haguenau : détenue au jardin, avec une religieuse*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

4 - (notice : I29784) *Maison centrale de Melun : détenu au travail en cellule (fabrication de paniers à salade)*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire



Lieu, (Cloître),
le 2 juillet 2013, Réau,
Vincent L. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés



1



16

Événement, (Parloir),
le 4 juillet 2013, Réau,
Claude T. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés



2



Événement, (Famille),
le 4 juillet 2013, Réau,
détenu anonyme et
Nicolas Brasseur, tous
droits réservés



3

1 - (notice : I30533) *Maison centrale de Fontevrault : détenus en promenade dans le cloître Saint-Lazare*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

2 - (notice : I29787) *Maison centrale de Melun : parloir*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

3 - (orphéa_13003) *Maison d'arrêt de Lille-Sequedin - Février 2008, Les jours de parloirs : le bâtiment servant à l'accueil des familles et l'espace ludique réservé aux enfants*, 8 février 2008 © P.NIVET/SCERI/DAP/M. Justice

4 - (notice : I29782) *Maison centrale de Melun : couloir de détention*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire



Lieu, (Couloir),
le 4 juillet 2013, Réau,
Vincent L. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés



4

Archives



*Personnage, (Confection),
le 11 juillet 2013, Réau,
Moussa A. et Nicolas
Brasseur, tous droits
réservés*

5



6



5 - (notice : I29773) *Maison centrale de Melun : atelier*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

6 - (orphéa_AC9B4656) *Les ateliers de confection de la MC Saint-Martin de Ré 2004, La fabrication des polos : brodeuse multi-tête (6 têtes, 9 couleurs)*, 19 septembre 2004 © P.NIVET/SCERI/DAP/M.Justice





Lieu, (Couloir), le 11 juillet 2013, Réau, Moussa A. et Nicolas Brasseur, tous droits réservés

1



2



18



Lieu/Endroit, (Couloir), le 11 juillet 2013, Réau, Moussa A. et Nicolas Brasseur, tous droits réservés

3



4



Archives



1 - (notice : I29782) *Maison centrale de Melun : couloir de détention*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

2 - (orphéa_10590) *CP Meaux-Chaumontin, personnel 2006, Un couloir de détention : de chaque côté, on distingue les portes de cellule*, 26 juin 2006 © P.NIVET/SCERI/DAP/M. Justice

3 - (notice : I29781) *Maison centrale de Melun : couloir de détention*, Fonds Henri Manuel, École Nationale de l'Administration Pénitentiaire

4 - (orphéa_285_3_A4) *Maison d'arrêt de Bois-d'Arcy, Couloir de détention*, 9 juin 1995 © GUICHARDAZ/SCERI/DAP/M. Justice

REMERCIEMENTS

Nicolas Brasseur et le Centre photographique d'Île-de-France remercient chaleureusement

Abdelhakim, Moussa A., Vincent L., Claude T. et les quatre autres détenus qui ont souhaité rester anonymes, pour leur collaboration à la création de cet ouvrage, ainsi que pour l'accueil de leurs mots et de leurs regards sur la détention.

Marie-Line, Surveillante au centre scolaire, pour son accueil et sa disponibilité.

Julien Maréchal, Référent culture, Unité des politiques publiques d'insertion, Département des politiques d'insertion, de probation et de prévention de la récidive, Direction interrégionale des services pénitentiaires de Paris, pour avoir initié et soutenu avec conviction le projet depuis ses débuts.

Le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation de Seine-et-Marne, et notamment Régine Machire, Directrice, ainsi que Saty Tall et Delphine Touchet, Coordinatrices culturelles au Centre pénitentiaire sud francilien.

Philippe Pottier, Directeur, et Jack Garçon, Responsable du Centre de Ressources sur l'histoire des crimes et des peines, École nationale d'administration pénitentiaire.

Annie Ribault, Documentaliste, Centre de documentation de l'Administration Pénitentiaire.

Christine Maillard, Conseillère territoriale, Service du Développement et de l'Action territoriale, Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France.

Tony Ferri, Philosophe et Conseiller pénitentiaire d'insertion et de probation en milieu ouvert et Marie Cantos, Critique et Commissaire d'expositions pour leurs éclairages sensibles sur ce travail.

Philippine Barbou, Sérigraphie.

Tanguy Ferrand, Graphiste, Responsable de l'Atelier numérique du Centre photographique d'Île-de-France, pour son aide précieuse dans la finalisation du projet.

Ce projet a été rendu possible grâce au soutien du Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation de Seine-et-Marne, et du Service du Développement et de l'Action territoriale, Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France



Le Centre photographique d'Île-de-France bénéficie du soutien de la Ville de Pontault-Combault, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil général de Seine-et-Marne et du Conseil régional d'Île-de-France. Le CPIF est membre des réseaux Relais (centres d'art en Seine-et-Marne), Tram (art contemporain en Ile-de-France), Diagonal (association structures dédiées à la photographie) et d.c.a. (association française de développement des centres d'art). Il est présidé par Patrick Barone et dirigé par Nathalie Giraudeau.

Pauline Cortinovis, chargée des publics au Centre Photographique d'Île-de-France, a porté et coordonné très justement ce beau projet. www.cpif.net

Cet ouvrage a été édité en septembre 2014 par l'Atelier numérique du Centre photographique d'Île-de-France à 50 exemplaires numérotés. Chaque exemplaire contient un livret de présentation ainsi que 11 tirages de 40 x 50 cm sur papier Epson Enhanced Matte 192 gr.