

L'ombre et la lumière

par Bénédicte Duvernay

Évitant tous les écueils, le photographe Maxence Rifflet présente sous forme d'un livre et d'une exposition, un travail mené pendant de longues années dans sept prisons françaises, en compagnie des détenus.

À propos de : Maxence Rifflet, *Nos prisons*, Cherbourg, Le Point du Jour, mai 2022, 268 p. ; Exposition, Cherbourg, Le Point du Jour, du 5 juin au 27 novembre 2022.

Nos prisons est une double expérience, celle d'un livre et d'une exposition, résultats du travail qu'a mené l'artiste Maxence Rifflet pendant plusieurs années dans sept prisons françaises : la maison d'arrêt de Cherbourg, la maison centrale de Condé-sur-Sarthe, le centre de détention de Caen, la maison d'arrêt de Rouen, le centre de détention de Mauzac, le centre de détention de Val-de-Reuil, la maison d'arrêt de Villepinte. L'exposition a lieu à Cherbourg, au centre d'art Le Point du Jour, jusqu'au 27 novembre 2022, et fait suite à trois autres expositions de ce travail (au Centre photographique Rouen Normandie, au Centre d'art Gwinzegal à Guingamp, au Bleu du Ciel à Lyon). Le livre est paru au printemps dernier aux éditions du Point du Jour.

Photographier en prison

Deux images liminaires introduisent l'un et l'autre. D'une part, la reproduction de la photographie d'identité arrachée de force à une opposante au fichage par deux

surveillants lors de son incarcération en 2014. D'autre part, celle d'une gravure de l'illustrateur français Henri Meyer (1841-1899) montrant le « service spécial » de photographie institué dans les prisons par le préfet de police de Paris Léon Renault en 1875, dans laquelle un détenu grimace et se débat entre les mains des gardiens chargés de le maintenir devant l'appareil.

Ce lien historique entre photographie et incarcération ainsi rappelé, comment produire des images en prison ? L'invitation d'une association à mener un atelier photographique dans une maison d'arrêt a conduit Maxence Rifflet, d'abord perplexe, à affronter ce problème. Est-il possible que l'image photographique et son cadre ne redoublent pas l'enfermement, l'assignation sociale, la contrainte exercée sur les corps ? Les autres écueils sont nombreux : éviter une veine documentaire qui rechercherait l'effet de révélation et risquerait de flatter le voyeurisme ; éviter l'atelier de pseudo-distraktion ou, pire, complice de la distribution de bons points (comme l'explique l'auteur, dans certaines prisons, prendre part à une activité peut avoir des conséquences sur les aménagements de peine). Au rapport déjà complexe entre photographie et surveillance s'ajoute un troisième terme : l'interdiction, par l'administration pénitentiaire, de photographier l'architecture des prisons, de diffuser des clichés contenant des informations considérées comme trop précises sur l'emplacement des postes de contrôle, des tours, etc. De cette équation à trois termes – prison, photographie, architecture – naît un guide, sinon un programme pour les ateliers : photographier, avec les personnes qui y sont détenues, les espaces des prisons. L'intuition initiale – photographier *des* prisons plutôt que, abstraitement, *la* prison – a finalement emprunté ce chemin : photographier *en* prison.

Documenter les lieux et en sortir

On apprend beaucoup, dans ce livre. Sur les sept établissements pénitentiaires où se sont déroulés les ateliers, sur les gens qui y sont enfermés, sur l'histoire institutionnelle et architecturale des prisons françaises. Mais les données de l'enquête sont transformées en problèmes plastiques. Les interrogations partagées dès le premier chapitre – qu'est-ce qu'une « place » de prison pour l'administration pénitentiaire ? Correspond-elle au nombre de cellules ? Au nombre de lits qu'on peut y mettre ? Se déplacent ainsi rapidement sur le terrain des formes : cadre, format, utilisation de la lumière, position du corps dans l'espace et dans l'image. Ce déplacement est manifeste dans les confrontations iconographiques organisées dans

le livre. On y rencontre beaucoup de documents : un cliché de fichage, on l'a dit, mais aussi des cartes postales, un reportage de promotion des prisons françaises, des photographies prises par l'administration pénitentiaire après une émeute, etc. Toutes ces images sont des documents d'archives. Les photographies issues des ateliers sont elles aussi des documents, mais les documents d'une activité dans laquelle les participants se sont appropriés les appareils photographiques, ont testé les effets de la lumière ou les rapports entre les corps et les espaces occupés ou traversés, déplacé collectivement les objets de certaines salles puis photographié ces objets, introduit dans certaines prises de vues les miroirs déformables en plastique apportés par Maxence Rifflet. Les contraintes de la photographie – ses bords, son format – ouvrent, dans sa relation avec les lieux de l'activité, l'espace d'un jeu, et rien n'est plus éloigné de cette expérience que la démonstration. *Nos prisons* est une mise à l'épreuve de la justesse de la photographie dans des situations de travail précises.

Le livre et l'exposition montrent à quel point l'histoire des formes peut, lorsque l'artiste la fait intelligemment travailler dans le présent, produire des effets. Ici, elle fournit des solutions aux problèmes rencontrés pendant les ateliers. La tradition des remarques marginales, qui vient de la gravure, est par exemple utilisée par Maxence Rifflet pour rendre compte de l'espace difficile à photographier de la salle de culte de la maison centrale de Condé-sur-Sarthe. Celle du photomontage permet de superposer les images prises par un détenu aux dessins de « zodiaques terrestres » qu'il trace par ailleurs en scrutant des vues satellite de la Terre. La superposition de négatifs s'adapte au souhait d'un autre d'être photographié sur le tapis roulant de la salle de gymnastique, mais pas dans sa cellule.

Une œuvre occupe une place centrale dans tout le travail : les *Carceri d'invenzione* de Piranèse. L'une des gravures de la série se trouve au milieu du livre, et une autre est exposée au Point du Jour. Leur présence n'est pas illustrative, thématique. On comprend en effet pourquoi les *Carceri d'invenzione* ont pu être un guide : celles-ci sont la prodigieuse démonstration que la concrétude descriptive, renforcée par la technique de la gravure, n'est pas incompatible avec la transformation fantasmagorique d'un lieu. Alors même que la photographie a affaire avec le monde réel, des lieux précis, comment faire en sorte qu'elle soit l'espace d'un déplacement mental, voire d'une divagation ? Dans l'exposition de Cherbourg, un dispositif placé très justement au milieu de la deuxième salle, la plus grande, indique de façon presque didactique ce double régime possible de l'image photographique. Deux blocs de béton renvoient dos à dos quatre images, par paires : sur chacun des blocs, l'une montre l'architecture intérieure du centre de détention de Caen et l'autre produit, par des

formes abstraites colorées qui semblent se mouvoir, une très étrange expérience visuelle proche des images hypnagogiques. Ce double régime – décrire et documenter d’une part, produire la divagation de l’autre – peut évidemment jouer dans une même image.

L’activité et l’art

Au sujet de l’exposition, il faut insister sur le fait qu’on y voit des photographies ayant une réelle présence dans l’espace : certaines flottent, certaines sont pendues ou dépassent de leur support, l’une est prolongée dans ses quatre coins par des attaches métalliques, une autre, montrant un jeune détenu arpentant sa cellule en mesurant sa largeur, est tenue au sol dans deux tasseaux en bois suggérant à la fois le déplacement et la largeur mesurée. Des images-objets, donc, qui par cette présence matérielle indiquent qu’elles ont été pensées, utilisées, manipulées comme telles dans les ateliers : dans leurs relations avec un espace.

L’une des plus belles réussites du travail est d’avoir produit des images pour les détenus *et* pour les spectateurs : pour les uns comme pour les autres, elles témoignent de la confiance de l’artiste en la capacité des formes plastiques à produire une expérience. L’activité collective de la photographie s’articule à une très haute exigence des formes, qui, du fait de cette exigence, y participent en créant la possibilité de qualifier, plastiquement, les espaces vécus par les participants. Pour qui s’intéresse à l’actualité des arts visuels, on se réjouit de trouver dans le livre et dans l’exposition tout ce qui peut manquer au visiteur de la quinzième édition de la Documenta de Kassel, pilotée cette année par le collectif indonésien Ruangrupa qui s’est pourtant donné pour sujet l’activité et le travail en commun. Documenta 15 témoigne, à quelques exceptions près (le film de Pinar Öğrenci, *Aşît*, en est une remarquable) d’une absence globale de pensée de la forme – forme plastique et forme de l’exposition. On y voit surtout les traces d’activités collectives (chaises, tables, livres, mais aussi boucles de rétroaction et flèches directionnelles dessinées aux murs ou sur les cartels), dont on a d’ailleurs bien du mal à saisir quels en étaient les protagonistes, et en quoi elles consistaient exactement, tant ces activités sont noyées dans le langage managérial du projet appliqué à l’art, de la « production de savoir partagé » à l’« *agency* collective » en passant par les « opportunités d’utiliser le savoir et les compétences », les « écosystèmes locaux » et « l’évaluation des capacités ». Le visiteur saute d’un collectif

à un autre et d'un continent à un autre, sans que soient agencées activité, pensée de la forme et pensée de l'espace (géographique et de l'exposition).

Un hasard de l'édition a fait que le livre de Maxence Rifflet est paru peu de temps après la traduction française du récit de l'expérience de la prison par le grand dramaturge et metteur en scène brésilien Augusto Boal (1931-2009), figure majeure du théâtre forum, inventeur du « théâtre de l'opprimé » et prisonnier politique pendant la dictature militaire¹. Il est passionnant de lire ou de relire ses *Jeux pour acteurs et non acteurs*² à la lumière de cette autobiographie, car chez Boal, le renversement des situations sociales s'opère dans l'espace minimal d'une « scène » ramenée à une salle, une place de village ou tout autre lieu de la vie ordinaire, et avec quelques objets. Ainsi le « grand jeu du pouvoir » : une table, des chaises, et à partir d'elle, une discussion sur les relations de pouvoir concrétisée par le déplacement collectif de ces objets et la décision commune d'arrêter une sculpture. La transformation des rapports sociaux se teste chez Boal dans la mise en forme théâtrale de situations concrètes, dans ces espaces minimaux, et dans l'action des corps. Là encore, une merveilleuse rencontre entre l'art et l'activité.

Publié dans lavedesidees.fr, le 28 septembre 2022

1 Augusto Boal, *Miracle au Brésil*, trad. Mathieu Dosse, Paris, Chandeigne, 2021.

2 Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, trad. Virginia Rigot-Muller, Paris, La Découverte, 1997 et 2004.