

Miriam Perier et Mathieu Pernot

Les enfermés hors-champ. Entretien

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Miriam Perier et Mathieu Pernot, « Les enfermés hors-champ. Entretien », *Cultures & Conflits* [En ligne], 70 | été 2008, mis en ligne le 04 janvier 2010, consulté le 06 décembre 2012. URL : <http://conflits.revues.org/12913>

Éditeur : Centre d'études sur les conflits

<http://conflits.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://conflits.revues.org/12913>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Creative Commons License

Les enfermés hors-champ. Entretien

Miriam PERIER - Mathieu PERNOT

Miriam Perier est titulaire d'un DEA de sociologie politique obtenu en Sorbonne (Paris-I) en 2003, sur « Le Népal, entre aide humanitaire et crise politique grave, les conséquences de la guérilla maoïste sur l'aide internationale ». Elle est membre des équipes éditoriales des revues Cultures & Conflits et International Political Sociology, coordinatrice éditoriale des publications en langue anglaise à Sciences Po Paris et traductrice indépendante spécialisée en sciences humaines.

Mathieu Pernot est photographe et enseigne son art à Paris. Il nous prête son œil pour regarder ce qui ne nous est pas donné de voir habituellement, soit parce que notre société l'ignore volontairement (« Les Roms », 1999), soit parce qu'on voudrait que nous les oublions (les intérieurs pénitenciers et les corps invisibles des détenus, 2001-2002), soit parce que l'absurdité de la situation nous dépasse (« les Hurleurs », 2001-2004)...

Des études en sciences dures ont finalement convaincu cet homme de suivre son œil, préalablement aiguisé par une sorte de « mythologie familiale » de la photographie, un art qu'il a véritablement découvert lors de son cursus à l'École nationale de photographie d'Arles.

S'il nous prête son œil photographique, Mathieu Pernot laisse au spectateur le loisir, et peut-être le devoir, de l'analyse interprétative. Pas question ici d'influencer notre regard. Au lieu d'enfermer le spectateur dans une interprétation forcément subjective, Mathieu Pernot, par sa discrétion, laisse toute liberté au spectateur. Voilà ce qui nous a interpellés au départ, sans même deviner l'ensemble et la cohérence de ce travail. S'il intervient forcément par le choix du cadrage, de l'appareil photo, de la lumière, ce photographe se refuse d'essayer d'être un constructiviste russe suivant les pas d'un Alexandre Rodtchenko. Ce qui le touche, c'est le « degré zéro de la photographie », comme il nous le dit lui-même lors d'un entretien accordé en février 2008 à Paris.

Mathieu Pernot s'interroge sur l'espace de l'enfermement, son organisation, l'invisibilisation des corps. L'ensemble de ses travaux retient notre attention, mais nous avons choisi d'orienter la discussion sur deux séries : « Panoptique » et « Les Hurleurs » en tentant, avec lui, d'entrelacer leur lecture.

Photographe et acteur social

C&C : Arles, la fondatrice...

M. P : Mon séjour à Arles est vraiment fondateur parce que j'y ai rencontré énormément de choses qui m'ont construites par la suite, et aujourd'hui encore... J'ai notamment rencontré des familles de tziganes au cours de ma deuxième année. Des gens que j'ai d'abord photographiés, et auprès de qui je me suis progressivement engagé. J'avais créé une association pour aider ces familles à trouver des terrains d'accueil, je donnais un cours de judo pour les enfants [...] je devenais presque plus un acteur social qu'un photographe. En réalité, je suis resté environ sept ans à Arles, et c'est là que j'ai commencé... quand j'étais étudiant j'ai fait ces photographies de Roms, qui habitaient à Arles, ce qui a donné une exposition et la publication d'un livre chez Actes Sud en 1998¹. C'est à cette période que j'ai découvert l'existence du camp de Saliers², qui a donné lieu aussi à un autre projet, publié en 2001³. J'ai donc travaillé sur l'histoire d'un camp, ce qui m'a vraiment attaché à Arles et à sa vie.

C&C : Comment s'est passée la rencontre avec les familles tziganes?

M. P : Simplement, comme un photographe. C'était uniquement une démarche de photographie. Je ne me suis jamais présenté autrement, et d'ailleurs je ne les connaissais pas du tout, je n'avais aucune idée de qui ils étaient. Je ne connaissais rien à la réalité, et à la complexité de leur situation [...]. Ce que je voyais dans la ville et qui me posait question, c'étaient ces familles-là, j'y suis donc allé en tant que photographe. Au début, je ne faisais que des photos et, très vite, une famille m'a demandé de l'aide pour remplir des papiers, puis quelqu'un est tombé malade, il a fallu l'accompagner... A la fin, je me suis renseigné pour savoir quelles associations étaient actives sur le terrain, pour faire un lien avec la ville. Il n'y en avait pas, alors qu'il y avait vraiment des problèmes graves et très visibles de santé, des choses que je n'avais jamais vues ailleurs et, manifestement, cela n'intéressait pas grand monde. J'ai alors créé une association, et le rapport s'est inversé, c'est-à-dire que 95 % de mon

1 . Pernot M., *Tziganes 1995-1998*, Arles, Actes Sud, 1999.

2 . Le camp de concentration de Saliers est situé sur la commune d'Arles. Créé par le régime de Vichy, il avait vocation à enfermer les populations tziganes. Environ 700 personnes y sont décédées entre 1942 et 1944.

3 . Pernot M., *Un camp pour les bohémiens. Mémoire du camp pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001.

temps a été consacré à l'associatif, trois ou quatre ans après avoir rencontré ces familles tsiganes, et 5 % à la photographie.

C&C : Et finalement, comment cela vous a-t-il mené à vous questionner sur l'enfermement, puisque les tsiganes sont des populations « nomades » ?

M. P : Lorsque j'ai fait ce travail sur les familles tsiganes, j'ai rencontré le grand-père, le patriarche de ces familles que je photographiais. Cet homme avait été déporté en Allemagne, et il était un des deux survivants, avec son frère. J'ai donc fait un film, un entretien avec cet homme, je trouvais que cette question était vraiment importante. En m'intéressant à cela, je me suis rendu compte qu'en Camargue, pas loin de là où j'habitais, il y avait eu un camp très singulier, le camp de Saliers, qui n'avait été créé que pour les tsiganes, détenus de 1942 à 1944. En m'intéressant à ce camp, je suis remonté à des sources d'archives et j'ai découvert des carnets anthropométriques qui y étaient conservés, avec énormément de photos des gens internés. Je suis donc allé retrouver ces gens 60 ans après, que j'ai re-photographiés et dont j'ai enregistré un témoignage. L'idée a été de faire un travail de mémoire, parce qu'il y a une mémoire sédentaire, d'archive, et donc ici une mémoire orale, nomade, vivante, de ces gens qui racontent. Cela m'a mené à la question de l'enfermement et à celle des dispositifs, de l'architecture, à la question de savoir aujourd'hui comment aborder cet ensemble de concepts.

Panoptique, ou l'œil clinique d'un photographe sur l'espace pénitencier

« Le panoptique est la formule d'un "pouvoir par transparence", d'un "assujettissement par mise en lumière". »⁴

C&C : Des familles nomades aux prisons françaises... Quelle a été votre démarche pour pénétrer ces lieux que vous qualifiez de « boîtes noires » dans la série « Panoptique » ?

M. P : Je n'ai pas tellement choisi les prisons. J'habitais à Arles quand j'ai commencé le travail, j'ai donc demandé à pouvoir accéder à des prisons du Sud de la France. Mes demandes n'ont pas toujours été validées par la Direction de l'administration pénitentiaire. J'ai eu de la chance au début, parce que j'ai commencé ce travail peu de temps après que le livre de Véronique Vasseur sorte sur la prison de la Santé⁵. A ce moment là, il y a un peu eu une volonté politique d'ouvrir les prisons ou, en tous cas, de ne pas les cacher. On m'a

4. Foucault M., « L'œil du pouvoir », *Dits et Ecrits*, vol II., Paris, Gallimard, p. 197.

5. Vasseur V., *Médecin-chef à la prison de la Santé*, Paris, Le cherche Midi, 1999.

laissé entrer dans un certain nombre de prisons mais, assez vite, ça s'est calmé parce que l'administration ne comprenait pas ce que je faisais, à quoi ça servait. C'est vrai que c'est contraignant pour eux d'accueillir un photographe. Donc, je ne les ai pas vraiment choisies en fonction de leur architecture, je ne voulais d'ailleurs pas faire des photos que de prisons sur le modèle panoptique. Je voulais à la fois des prisons un peu anciennes, et modernes, je voulais une vision assez large de l'architecture de la prison.

J'avais juste écrit un courrier à l'administration en me présentant, en présentant mon projet. Le courrier était adressé à l'administration pénitentiaire d'Etat qui, si elle acceptait, devait transmettre à l'administration régionale, qui, après acceptation, devait transmettre au directeur de la prison, qui devait accepter aussi. Il y avait trois étapes successives de demandes. Je faisais la première demande et ensuite, c'était l'administration pénitentiaire qui transmettait aux régions et aux directeurs de prisons. J'ai obtenu les autorisations pour Nîmes, les Baumettes, Fleury-Mérogis, Avignon, Val-de-Reuil.

C&C : Les photos sont de style frontal et documentaire. Vous semblez n'y avoir ajouté aucun effet. Est-ce le résultat d'une volonté particulière ?

M. P : C'est le degré zéro de la photographie, de la subjectivité. Je voulais avoir un regard froid et pouvoir interroger l'espace. Non pas interroger mon regard sur l'espace, mais interroger l'espace, l'espace en tant que tel. Cela ne sert donc à rien d'en rajouter. Je voulais, en tout cas pour ce qui est de la forme, prendre un peu le contre-pied de la photographie humaniste qu'on connaissait et qui a tendance un peu à subjectiver et à dramatiser ce genre de lieux.

Moi je voulais plutôt être froid.

Je pense parfois que le détachement et le regard un peu clinique révèlent plus de choses que de parler de soi à travers la photo. Je n'ai rien à dire sur la prison en tant que personne. Le lieu m'intéresse et me pose des questions, alors j'essaie de poser ces questions à l'image et, pour cela, le faire assez froidement, et ne pas affirmer un « Je ». C'est intervenir le moins possible, même si forcément on intervient lorsqu'on fait un choix de cadrage, de lumière, d'appareil photo... Mais ce choix-là pour moi était celui de la neutralité.



« Diviser l'espace et le laisser ouvert, assurer une surveillance qui soit à la fois globale et individualisante, tout en séparant soigneusement les individus à surveiller ⁶. »

C&C : Pourquoi cette quasi-absence des hommes, des corps dans la série « Panoptique » ?

M. P : Au-delà de l'interdiction de prendre en photo les détenus, ce qui m'intéressait était la question de l'invisibilité des détenus. C'est-à-dire que le moment de la prison est une privation de liberté, mais c'est aussi une dépossession de son image, l'image de soi au regard de la société. On n'existe plus, on n'est plus visible. Même si cela peut paraître paradoxal dans le cadre d'un travail de photographe, je souhaitais montrer cette invisibilité. Le lieu nous est toujours donné à voir, ce lieu construit pour enfermer des individus, qui eux, ne sont jamais visibles. On voit la fonction sans les gens concernés par la fonction, si ce n'est les gardiens qui, eux, sont en situation d'observer ceux qu'on ne voit plus. On les voit donc indirectement par le regard qu'on imagine des gardiens sur eux, qui sont souvent en train de regarder dans un œilleton, ou dans une situation similaire.

« Dans le panoptique, chacun selon sa place est surveillé par tous les autres ou par certains autres ; on a affaire à un appareil de méfiance totale et circulaire, parce qu'il n'y a pas de point absolu. La perfection de la surveillance, c'est une forme de malveillance ⁷. »

6 . Foucault M., « L'œil du pouvoir », *Dits et Ecrits*, vol II., Paris, Gallimard, p. 190.

7 . *Ibid.*, p. 201.

Je voulais voir ceux qui voient, observer ceux dont la fonction est d'observer. Il s'agissait un peu d'inverser le dispositif du regard, c'est-à-dire que le regardeur est regardé. J'agissais un peu comme un troisième œil, qui regarde celui qui lui-même observe.

C&C : Le photographe a-t-il justement un œil particulier sur cette invisibilité ?

M. P : Ce qui est intéressant en effet est de voir la prison comme un dispositif optique. On construit des images quand on construit une prison, en tout cas on construit des angles, des dégagements. C'est un espace construit pour l'œil, c'est sans doute l'espace qui est le plus conçu pour le regard, ou du moins, dans lequel l'œil occupe une place centrale. C'est pour cela que le panoptique m'a intéressé. Le panoptique transforme l'œil en organe dominant, à partir duquel tout s'organise pour contrôler les détenus. C'est une interrogation centrale pour un photographe, parce qu'il y est question de cadrage, de voyeurisme aussi du fait de se cacher derrière son appareil, cette sorte d'œilleton pour photographier les autres...



« La prison fonctionne comme un trou de mémoire ⁸. »

C&C : Percevez-vous la prison comme un extérieur de la société ?

M. P : Non, pour moi la prison n'est pas vraiment un extérieur de la société. C'est comme une boîte noire à l'intérieur de la société, quelque chose d'hermétique, d'étanche. On n'en voit rien. Les murs sont hauts. On ne sait

8 . Artières P., Lascoumes P., Salle G., « Prison et résistances politiques. Le grondement de la bataille », *Cultures & Conflits*, n°55, 2004, p. 5.

pas comment c'est à l'intérieur, et encore moins dans ces nouvelles prisons qui sont placées en périphérie des villes, donc encore moins visibles, contrairement aux prisons qui étaient intégrées dans la ville, c'est-à-dire qu'on pouvait voir encore à quoi elles ressemblaient. Pour moi, c'est vraiment le dispositif de la boîte noire. Sans vouloir faire la métaphore avec la chambre noire photographique, il y avait un peu cette idée de construire un dispositif optique très précis avec ses contraintes pour pouvoir visuellement surveiller les détenus. C'est quelque chose qui est très ouvert de l'intérieur, mais qui, de l'extérieur, apparaît comme un lieu fermé, un invisible. Je n'ai finalement presque pas pris de photos des prisons vues de l'extérieur, je suis à l'intérieur. Montrer un peu ce labyrinthe intérieur, ces chemins de ronde, des courives, on ne sait jamais où ça va...

C&C : Comment la lecture de l'œuvre de Michel Foucault est-elle intervenue dans votre travail ?

M.P : J'y suis venu simplement, en m'intéressant aux questions de l'enfermement. Pour moi, il y a Foucault, sa pensée, son écriture, et puis le personnage. Ce qui me plaît chez lui, c'est une sorte de dérapage, une véritable fascination pour le corps qui souffre. Et puis, il y a une pensée assez froide et clinique, je trouve. Ce qui a compté pour moi et qui n'est pas forcément directement lié à Foucault, c'est la description du panoptique et les petites images au centre du livre *Surveiller et punir*, dans l'édition de Gallimard⁹. Ce sont vraiment ces images-là aussi qui m'ont donné envie de photographier. Les premières photos que je voulais prendre, mais bien sûr je n'ai pas eu l'autorisation, c'était impossible à faire, étaient des photos aériennes, vues du ciel. Impossible ! Pour moi, la meilleure façon de photographier c'était comme cela, pour voir le plan. Le plan est visible chez Foucault, il est décrit, il est pensé et illustré. Quand j'ai commencé à dire que je voulais passer au-dessus des prisons en hélicoptère, ça a fait beaucoup rire. J'ai même essayé d'être photographe pour l'administration pénitentiaire en me disant que là, au moins, je pourrais le faire, mais cela ne s'est pas fait. Heureusement d'ailleurs, je n'aurais pas été libre de faire ce que je voulais.

Les hurleurs, des enfermés du dehors

M. P : J'ai fait une exposition dans le musée des prisons à Fontainebleau, et dans les anciennes cellules, j'ai mis les photos des hurleurs. Ces hurleurs qui étaient des enfermés du dehors devenaient des enfermés du dedans.

9. Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 (1^{re} édition, 1975).

C&C : La série des « hurleurs » peut-elle être perçue comme une réponse, une alternative à la série sur les systèmes clos, celle du « panoptique » ?

M. P : En réalité, je n'avais pas pensé faire cette série sur les hurleurs. Lorsque j'ai commencé ce travail sur la prison, je voulais vraiment interroger l'espace. Je ne souhaitais pas photographier des gens. J'avais fait beaucoup de portraits avant, et je saturais quelque peu. Lorsque j'étais à la maison d'arrêt d'Avignon, dans le chemin de ronde, j'étais accompagné d'un gardien, puis, à un moment donné, j'ai entendu des hurlements, des gens qui communiquaient, et je lève la tête et je vois en haut de la falaise quelqu'un qui hurle. J'interroge le gardien qui me dit qu'il s'agit d'un parloir sauvage, c'est-à-dire des gens qui viennent parler à un détenu. En voyant ce corps suspendu en haut de la falaise, dans le vide, en train de hurler, j'ai tout de suite vu une photographie. Ce n'était donc pas une volonté au départ. Mais quand j'ai vu ces corps, ils sont très vite apparus comme des contre-champs au travail sur la prison, en noir et blanc, où les corps sont absents. Les gens ne sont plus là, il n'y a qu'un espace froid pour parler d'eux. Là, c'était tout le contraire, c'est-à-dire qu'il y avait un hurlement, un corps, quelqu'un très précisément, qui disait quelque chose.



Mickaël, Avignon, 2001

C&C : Peut-on y voir une forme de résistance ?

M. P : Socialement il y a une transgression. Ce qu'ils font n'est pas autorisé. Ils refusent l'ordre établi des parloirs pour communiquer avec des proches. Il y a donc là déjà une forme sociale de résistance. Après, pour moi, dans l'image, c'est surtout une tension qui est exprimée. Pour moi les hurleurs sont comme des enfermés du dehors. Ce sont des gens qui souffrent aussi de l'incarcération, d'un proche, et qui expriment une douleur. Ce cri est l'expression d'une douleur.

C&C : Pourtant la photo est silencieuse...

M. P : C'est un cri qui est étouffé, mais c'est ça qui m'interpelle, c'est la dimension, toujours, du hors-champ. Pour moi, il est aussi intéressant de photographier quelqu'un qui hurle que d'enregistrer ce hurlement sans montrer la personne. Il y a une part qui nous échappe, qui n'est pas dans l'image, ou pas dans le son, qui sort du cadre, qui déborde. C'est cela qui m'intéresse. On peut toujours s'imaginer qui est cette personne, à qui elle s'adresse, est-ce un proche, un ami, un membre de sa famille, et lequel ? Et que peuvent-ils donc se dire d'aussi important pour en être arrivé là ? C'est un silence qui pourtant fait du bruit, en tous cas, il dit des choses.

C&C : Fait-il le lien entre l'intérieur et l'extérieur ?

M. P : A l'intérieur les détenus sont hors-cadre, hors-champ, alors que les hurleurs sont dans l'image. Ceux qu'on ne voit pas sont les gens à qui ils s'adressent. Ceux à qui ils crient sont invisibles. C'est un peu un jeu hors-cadre. Je ne sais pas si on peut parler d'« intérieur-extérieur », mais, en tous cas, c'est hors-champ, c'est-à-dire qu'il y a des gens qu'on ne voit pas à l'intérieur. De l'extérieur, on ne les voit toujours pas, mais il y a des gens qui s'adressent à eux.