

**Au-delà de l'usage : une analyse symptomatique de la photographie carcérale
contemporaine**

Philomène Prévot

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme de la co-diplomation entre l'Université
d'Ottawa et l'Université catholique de Louvain pour le master de criminologie.

Département de criminologie
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

© Philomène Prévot, Ottawa, Canada, 2026

Résumé

La photographie carcérale contemporaine, par nature figée dans l'instant, est devenue un moyen pour les personnes incarcérées de se raconter, dans le cadre d'une co-création avec des artistes pénétrant la prison. Ce travail interroge la photographie carcérale contemporaine comme un régime de visibilité plutôt que comme une simple représentation de la prison. En s'appuyant sur l'esthétique du symptôme développée par Georges Didi-Huberman, il adopte une lecture attentive des images afin d'y déceler ce qui persiste du carcéral, au-delà des intentions déclarées des photographes et des conditions de production. À partir d'un corpus issu des projets contemporains *Prisons* de Grégoire Korganow et *Détenues* de Bettina Rheims, cette recherche soutient que l'image carcérale reconfigure le visible, en laissant apparaître des tensions et des traces de contrainte. Cette approche contribue à une criminologie visuelle centrée sur l'image elle-même, en montrant que la photographie du carcéral est un objet complexe, capable de dépasser les lectures superficielles et d'ouvrir un espace d'analyse critique des formes de visibilisation de la prison.

Abstract

Contemporary carceral photography, by nature fixed in the instant, has become a means for incarcerated individuals to tell their own stories, within a framework of co-creation with artists who enter the prison. This work examines contemporary carceral photography as a regime of visibility rather than as a mere representation of the prison. Drawing on the aesthetics of the symptom developed by Georges Didi-Huberman, it adopts a close reading of images in order to discern what persists of the carceral beyond the stated intentions of photographers and the conditions of production. Based on a corpus drawn from the contemporary projects *Prisons* by Grégoire Korganow and *Détenues* by Bettina Rheims, this research argues that the carceral image reconfigures the visible by revealing tensions and traces of constraint. This approach contributes to a visual criminology centered on the image itself, demonstrating that carceral photography is a complex object capable of exceeding superficial readings and opening up a space for critical analysis of the ways in which the prison is made visible.

TABLES DES MATIÈRES:

INTRODUCTION	1
L'ART PHOTOGRAPHIQUE EN L'ÉTAT	5
1. LA PHOTOGRAPHIE CARCÉRALE DANS LES SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS	5
1.1. Les usages de la photographie.....	5
1.2. Les politiques du regard carcéral.....	9
2. APPROCHES DE LA CRIMINOLOGIE VISUELLE	11
3. ÉTUDES CONTEMPORAINES SUR LA PHOTOGRAPHIE CARCÉRALE	14
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE : UNE APPROCHE INTÉGRÉE	18
1. POSTURE DE RECHERCHE ET APPROCHE QUALITATIVE DU CARCÉRAL	18
2. MATÉRIAUX ET SOURCES DE LA RECHERCHE	19
2.1. Le corpus photographique.....	19
2.2. Analyse (con)textuelle documentaire.....	21
2.3. Entretien semi-dirigé exploratoire.....	22
3. MÉTHODE MIXTE D'ANALYSE DES DONNÉES	25
4. INTERPRÉTATION DES DONNÉES.....	27
5. LIMITES MÉTHODOLOGIQUES.....	30
6. PRATIQUE RÉFLEXIVE.....	31
L'ANALYSE SYMPTOMATIQUE EN APPLICATION	32
1. GRÉGOIRE KORGANOW : <i>PRISONS</i>	32
1.1. Un lien affectif sous contrainte	36
1.2. La carcéralité comme pression sur les corps et sur les relations.....	40
2. LE CAS BETTINA RHEIMS : <i>DÉTENUES</i>	42
2.1. Le studio carcéral.....	43
2.2. Le corps comme compromis pour les personnes incarcérées.....	46
3. DÉBAT ET DISCUSSION.....	48
3.1. Une réception critique criminologique de <i>Détenues</i>	49
3.2. Enquête de terrain complémentaire	51
3.3. Reformulation du problème : une intention scindée	55
3.4. Peut-on encore parler de symptôme ?.....	56
CONCLUSION	59
BIBLIOGRAPHIE.....	63

INTRODUCTION



Le sourire, Prison d'Andenne, 2025

Le présent travail prend racine dans une expérience de terrain menée dans le cadre du projet *Inside Out*, à la prison d'Andenne, en Belgique, en 2025. C'est à ce moment que ma réflexion a véritablement commencé. Au fil de cette immersion, un constat s'est rapidement imposé à moi : on peut sourire en noir et blanc. Ce constat simple, presque banal en apparence, s'est imposé avec force et a joué un rôle important dans mon questionnement.

Durant quatre mois, au rythme de rencontres hebdomadaires, un lien de confiance s'est peu à peu construit avec les personnes incarcérées participant au projet. Une fois cette confiance établie, nous avons pu prendre des photographies pour garder des moments partagés, à notre attention comme à celle de leurs proches. Les moments photographiques partagés s'éloignaient complètement des représentations attendues de la prison. La plupart des personnes photographiées ne cherchaient pas à adopter des postures sombres ; elles voulaient au contraire se montrer sous un jour valorisant, être « beaux », jouer avec l'objectif, et faire rire. Les images produites relevaient alors d'une forme de co-création légère, spontanée et profondément humaine. Elles y montraient des visages souriants, des instants de complicité, des mises en scène improvisées – autant d'éléments rarement associés à l'imaginaire visuel carcéral dominant.

Ce décalage entre les images produites dans ce cadre participatif et celles largement diffusées dans les expositions et ouvrages photographiques consacrés à la prison a constitué le cœur de mon interrogation. Pourquoi ces photographies, pourtant riches d'une autre forme de vérité sociale et relationnelle, semblent-elles absentes du répertoire visuel de la prison ? À l'inverse, pourquoi les

représentations dominantes continuent-elles de privilégier des figures de souffrance, souvent inscrites dans une esthétique du noir et blanc qui tend à renforcer une lecture dramatique et homogénéisante de l'expérience carcérale ? Il ne s'agit pas avec ces questionnements de nier la dureté de l'incarcération, mais de se demander comment les personnes concernées voudraient être représentées. C'est à partir de là que j'ai commencé à penser la photographie carcérale comme une pratique située, traversée par des choix esthétiques, éthiques et politiques, plutôt que comme une traduction de ce que représente la réalité.

Au-delà de mon questionnement initial, j'avais conscience qu'une longue histoire de violence entourait la photographie lorsqu'il s'agissait de la rationalisation du criminel.

Depuis sa création, la photographie ne se contente pas de documenter le criminel, mais le produit. Cesare Lombroso, bien connu des criminologues, est le pionnier de l'anthropologie criminelle. Il a révolutionné la discipline à la fin du 19^e siècle en rassemblant une iconographie macabre destinée à révéler l'apparence du « criminel-né ». Comme le souligne West (2017), son regard visuel ne documentait pas, mais produisait ontologiquement le criminel-né. Les illustrations de *L'Uomo delinquente* ont d'ailleurs précédé et forgé sa théorie de l'atavisme. Ce que Lombroso a initié, Bertillon l'a institutionnalisé dans les années 1880 à Paris. En effet, la photographie judiciaire devient un outil de classification étatique. Bertillon tenait à ce qu'on distingue sa pratique de la photographie commerciale (Gürsel, 2021). Pour ce faire, il insistait sur la nécessité d'éliminer « toute distraction » (Gürsel, 2021). Ces portraits sont apparus comme une solution face à une préoccupation majeure de l'État, qui voulait que l'on puisse classer les individus et prévenir la récidive. Les suspects réticents étaient convaincus par un argument simple : refuser la photo signifiait admettre sa culpabilité (Gürsel, 2021). La photographie est ainsi devenue une « main-d'œuvre » utile et complice de l'État, un usage répressif où le genre photographique émerge lorsqu'il y a un besoin (Gürsel, 2021).

Entre mes propres constats et l'histoire violente que représente la présence de la photographie dans ce milieu, les usages de la photographie carcérale par des artistes contemporains m'ont paru très intéressants, car je me demandais quel autre but que de dénoncer la prison elle pouvait bien avoir. Ce qui m'intéressait particulièrement pour ce travail résidait dans la volonté des photographes de produire des projets en co-création avec les personnes incarcérées. La photographie carcérale contemporaine occupe une place particulière dans sa façon de montrer la prison. Bien qu'elle souhaite rompre avec ce qui a déjà été fait en s'éloignant des images les plus stéréotypées de l'enfermement, elle reste prise dans un univers marqué par l'histoire disciplinaire de la photographie, ainsi que par des attentes

sociales qui associent spontanément la prison qu'on a constamment produite dans une certaine forme d'imaginaire - via des films, séries, récits - mais à laquelle nous n'avons pas souvent été réellement confrontés. Ainsi la photographie carcérale contemporaine participe à sa mise en visibilité mais aussi à sa transformation, qui se retrouve néanmoins traversée par des traces plus ou moins lisibles de l'enfermement qu'elle prétend parfois déplacer.

Je me suis alors demandé comment la photographie contemporaine, lorsqu'elle se confronte au carcéral, reconfigure la représentation de la prison, au lieu de se limiter à la montrer telle qu'elle est, tout en laissant persister dans l'image des marques d'enfermement ? Autrement dit, comment une image peut-elle restituer aux personnes incarcérées une présence négociée tout en laissant subsister, parfois malgré elle, des marques de la contrainte carcérale dans ses formes multiples ? Cette problématique représente les tensions autour de la volonté de la photographie carcérale contemporaine, qui ne se limite plus à montrer la prison comme une institution disciplinaire de façon frontale, mais tente aussi d'en reconfigurer la perception en produisant d'autres manières de voir et de faire apparaître les corps enfermés.

La photographie peut dès lors agir comme une stratégie à l'intérieur des murs, en se jouant de la contrainte imposée par l'architecture et par l'organisation des corps. Dans cet espace, les usages s'entremêlent entre documentation dépassée et émancipation recherchée, tandis que les intentions artistiques et les contraintes institutionnelles s'entrecroisent et se négocient différemment selon chaque projet.

Ma question de recherche a été directement inspirée par mon cadre théorique, qui est l'esthétique du symptôme de Georges Didi-Huberman. Cette approche, empruntée à l'histoire de l'art, me permet de me concentrer sur l'image, et d'y chercher ce qui survit du carcéral. Ainsi, ce travail cherche à répondre à la question suivante : En quoi l'analyse symptomatique de la photographie carcérale contemporaine permet-elle de révéler la persistance du carcéral dans l'image, au-delà du contexte de production et de l'intention revendiquée par les photographes ?

Avec ce travail, je souhaite dépasser la question des usages pour me concentrer davantage sur l'image elle-même, et le contexte dans lequel elle a été produite.

Pour ce faire, ce mémoire s'organise en quatre temps. Le premier chapitre propose un état de l'art s'intéressant à la photographie dans les sciences sociales et humanités, les approches de la

criminologie visuelle dans lesquelles ce travail souhaite s'inscrire, ainsi que les travaux contemporains consacrés spécifiquement à la photographie carcérale. Le deuxième chapitre expose le cadre théorique et méthodologique de la recherche, fondé sur l'esthétique du symptôme de Didi-Huberman, puis précise le corpus, les sources mobilisées et la démarche d'analyse retenue. Ensuite, dans le chapitre dédié à l'analyse, une lecture symptomatique sera appliquée à la série *Prisons* de Grégoire Korganow et à *Détenues* de Bettina Rheims, afin de mettre en évidence, dans des dispositifs distincts, ce que les images laissent apparaître du carcéral. Enfin, le dernier chapitre de ce mémoire ouvre la discussion à partir des résultats de l'analyse, en approfondissant le cas de *Détenues* et en montrant, par la comparaison entre ces deux démarches, que la photographie carcérale contemporaine peut être pensée comme un régime de visibilité plutôt que comme une simple représentation de la prison, dans la mesure où elle s'inscrit dans un processus au sein duquel plusieurs vérités émergent.

L'ART PHOTOGRAPHIQUE EN L'ÉTAT

Dans ce chapitre d'état de l'art, j'emploie le « nous » afin de marquer une démarche d'exploration théorique, invitant le lecteur à suivre le cheminement conceptuel à mes côtés. En revanche, le « je » sera employé dans l'ensemble de mon travail.

Dans ce premier chapitre, nous effectuerons un survol de la littérature sur la photographie, et en particulier sur la photographie carcérale. Si cet état de l'art n'est pas exhaustif, il nous a néanmoins permis d'appréhender notre objet de recherche de la façon la plus complète possible. Au 19^e siècle, une iconographie punitive domine largement, mais les positions théoriques à propos de cet héritage diffèrent. Pour Susan Sontag, la photographie naît en 1839 comme un art gratuit, sans usage social clairement défini (Sontag, 1977, p.7). Quelques années plus tard, un usage disciplinaire lui est rapidement attribué avec les premiers portraits policiers, transformant l'image de la personne arrêtée et/ou incarcérée en stigmat de culpabilité tragiquement similaire à la « marque de Caïn » (*mark of Cain*), signe biblique d'infamie, même pour les innocents (Delgado, 2017).

Afin d'appréhender notre sujet, nous nous intéresserons d'abord à la photographie du point de vue des sciences sociales et des humanités, en effectuant un détour par la politique du regard face au carcéral. Ensuite, nous examinerons la pensée et les apports de la criminologie visuelle, champ dans lequel ce travail s'inscrit, et ambitionne de contribuer. Enfin, nous nous pencherons sur les études consacrées spécifiquement à la photographie carcérale, en nous demandant quels en sont les usages contemporains et les « fragments » négociés possibles.

1. LA PHOTOGRAPHIE CARCÉRALE DANS LES SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS

Ici, à travers certain.e.s des nombreux.ses auteur.e.s ayant pensé la photographie comme objet, nous allons examiner les usages de la photographie, avant de nous intéresser aux dynamiques du regard carcéral.

1.1. Les usages de la photographie

Pour Susan Sontag (1977), la photographie est comme un rite social et familial qui permet de capturer des liens dont on se souviendra grâce à ces immortalisations ; la photographie comme instrument de

pouvoir sert aussi à combattre l'anxiété. Ces photographies sont là pour nous rassurer en tant que continuité symbolique. L'analyse de Sontag peut se trouver complétée par celle de Pierre Bourdieu (1965), car ce dernier soutient également que la photographie répond principalement à des usages sociaux et conventionnels. Bourdieu ajoute cependant dans *Un art moyen* (1965) qu'avec ces usages les identités individuelles pourtant multiples viennent à se figer dans des poses normées, ritualisées et, de fait, stéréotypées ; chaque identité souffrirait ainsi des attentes dues à sa classe sociale à travers ces usages. On retrouve une telle dynamique rituelle et idéologique dans la photographie carcérale répressive, laquelle est souvent standardisée, lavée de toute distraction à l'image du bertillonnage, et inflige le rôle social de criminel à celui qui se trouve photographié. Ainsi, les identités stigmatisées figées serviraient une institutionnalisation du regard selon Boutet (2009).

John Berger (1968 ; 1982) approfondit radicalement cette analyse des usages rituels et idéologiques de la photographie en l'imaginant comme un acte de choix décisif dans le temps. En effet, Berger (1968) nous explique le procédé selon lequel le photographe opère, isolant un moment précis d'un continuum, de façon à montrer l'événement dans le but de le rendre « transparent » aux yeux du spectateur tout en étant en présence d'une absence criante – ce qui n'est pas vu, ce qui a été effacé – pour construire une « vue totale de la réalité » (Berger, 1968). On notera, en tenant compte des paramètres énoncés, qu'il est assez ironique de parler de réalité, celle-ci s'avérant avoir été construite de toute pièce. La photographie agit alors comme un test sur nos catégories mentales préexistantes, et confirme ou renforce une vision du monde que nous connaissons et que nous avons intériorisée (Berger, 1968) ; la photographie est perçue dans cette approche comme une réelle arme idéologique dans un monde où différentes visions s'opposent, dans la lutte des consciences (Berger, 1968). Avec Mohr, Berger montre que chaque photographie déclenche à la fois des souvenirs personnels et des idées universelles chez celui qui la regarde (Berger & Mohr, 1982).

Les positionnements de Sontag et Berger divergent sur certains points, notamment quant à leur rapport au « réel » pouvant ou non être capturé. S'ils s'accordent pour dire que le fait de raconter n'est jamais reproduire une simple copie du monde, ils ne donnent pas du tout le même sens à cette relation au réel (Berger et Sontag, 1983). Selon Berger, l'histoire qu'on capture se trouve quelque part entre la vérité et la fiction, mais « sauve » une expérience de l'oubli et de l'indifférence, en lui donnant forme (Berger et Sontag, 1983). Au contraire, Sontag se montre beaucoup plus méfiante à l'égard de cette « capture » du réel en avançant le fait que le récit photographié par exemple, ne doit pas être confondu avec le réel lui-même, puisqu'il est toujours une sélection, une subjectivisation, et une transformation (Berger et Sontag, 1983). Le récit n'est aucunement une preuve du réel d'après elle, et peut même ouvrir à

l'imaginaire (Berger et Sontag, 1983). Cela dit, leurs approches, en plus de celle de Bourdieu, permettent de nourrir une réflexion sur la photographie carcérale : la personne incarcérée serait-elle ainsi figée en « criminel absent » de la société, n'étant plus maître de son identité, qui devient un outil de contrôle idéologique perpétuant un rite visuel de pouvoir invisible ? (Berger, 1968). Comment ces images inaugurales, figées en criminel absent, sont-elles tiraillées entre potentiel symptomatique et misérabilisme spectaculaire ?

Il y a une agression implicite dans tous les usages que l'on peut faire de la photographie selon Sontag (1977). Jacques Rancière (2004) nomme cela le « malaise dans l'esthétique » s'inscrivant dans la période contemporaine. Dans le régime esthétique, l'art devient politique et redistribue le sensible, donc ce qui est pensable et visible dans une communauté donnée. Mais selon Jacques Rancière (2004), ce régime tombe désormais dans une indistinction éthique. L'art, la morale et le consensus se mélangent jusqu'à étouffer le conflit politique, nous menant à préférer un spectacle compassionnel de la souffrance plutôt qu'un vrai conflit sur ce qui est visible ou pensable, sur ce qui pourrait redistribuer le sensible (Rancière, 2004, p.11-25). Cette notion de spectacle, Rancière la partage avec Sontag (2003) et Berger (1981). Ainsi, une photographie peut soit révéler une faille du système, soit n'inspirer « que » de la compassion stérile, laissant le système intact.

Dans le prolongement de cette critique de la souffrance mise en spectacle, l'apport de Didi-Huberman prend tout son sens. Il déplace le regard avec l'esthétique du symptôme dans le but d'analyser des images d'art, de manière innovante (Didi-Huberman, 1990). Pour ce faire, il s'inspire de la psychanalyse de Freud. Didi-Huberman effectue un rappel de ce qu'est le symptôme pour Freud, et ce qui l'a inspiré dans celui-ci. Il réexplique donc que chez Freud, le symptôme n'est pas un signe fixe qui renvoie directement à une cause évidente, mais une formation « fragile » qui naît d'un conflit constant entre pulsions inconscientes refoulées et le *moi* conscient. Le symptôme opère comme un « corps étranger » qui persiste dans l'esprit, ayant plusieurs significations contradictoires, et qui oscille entre des désirs opposés, de façon à être en mouvement constant (Didi-Huberman, 1990). Si l'esthétique du symptôme semble jusqu'ici nébuleuse et assez éloignée de ce qui nous intéresse, Didi-Huberman va le transposer à l'œuvre d'art.

Appliqué à ce sujet, le symptôme devient un « mouvement » qui « choit avec » dans l'image, autrement dit, une irruption brutale qui connecte des éléments hétérogènes et qui montre les tensions entre ce qu'on voit et ce qui reste caché (Didi-Huberman, 1990). De ce fait, l'approche de Didi-Huberman lie phénoménologie (ici comme étude des choses visibles) et sémiologie (étude des signes) afin

d'observer les choses visibles dans l'immédiat, et les « accidents souverains » qui sont des détails disruptifs dans l'image possédant une puissance autonome et qui mettent à l'épreuve une lecture symbolique unique (Hagelstein, 2005). Enfin, pour une compréhension complète du symptôme, le concept de « pan », une forme particulière du symptôme, se trouve en son cœur. Il est un accident concret et un élément qui structure le sens global de l'image (Didi-Huberman, 1990). Cette approche nous permet de contrer, et de refuser les grilles d'interprétation trop rigides pour ouvrir l'image à de multiples lectures possibles. Il oblige ainsi le spectateur à abandonner ses idées préconçues et à entrer dans un espace plein de tensions, où le « visuel » qui représente alors ce qui se situe entre le visible et l'invisible, va pouvoir voir émerger des significations enfouies (Didi-Huberman, 1990).

Cette esthétique du symptôme nous semble précieuse car elle nous donne un moyen de dépasser les lectures superficielles des images de la prison et de la souffrance. Au-delà des mines malheureuses, elle permet de repérer des « pans » qui peuvent se traduire par exemple, par la déshumanisation des personnes incarcérées, cachée sous l'ordre apparent de l'image. Ainsi ces détails agissent comme des symptômes freudiens et permettent aussi une réflexion politique sur ce qui est visible, même en étant paradoxalement caché dans le système carcéral (Didi-Huberman, 1990).

De son côté, Sontag (2003), reprise en criminologie culturelle par Hayward (2010), critique le « spectacle de la souffrance » qu'elle étudie à travers les photographies d'atrocités de guerre. Pour elle, ces images et les choix qui sont opérés derrière celles-ci, tels que des corps mutilés, des ruines et des personnes à l'agonie, exercent un puissant pouvoir rhétorique. Pour reprendre ses mots, ces images « réitèrent », « simplifient » et génèrent une « illusion de consensus » compassionnel qui semble donc universel (Sontag, 2003, pp.2-6). Cela dit, ce choc initial à la vue de ces images se révèle stérile puisque la proximité feinte par la photo, mais en réalité complètement factice, transforme une douleur visible mais lointaine en un divertissement consommable, face auquel le spectateur préfère balancer entre pitié chronométrée et indifférence, sans finalement jamais vraiment questionner les structures politiques ou économiques qui perpétuent la violence traduite en image (Sontag, 2003).

Sontag va souvent, au fur et à mesure de ses écrits, changer d'avis sur si oui ou non, le fait de voir une photo longtemps ou plusieurs fois, nous amène à une indifférence « totale » puisque le choc est passé depuis bien longtemps. Dans *Regarding the Pain of Others* (2003), elle insiste sur cette anesthésie progressive, qui est le fait qu'à cause de leur surabondance et de leur immédiateté, les photographies épuisent l'empathie, ce qui rend la souffrance routinière et abstraite. Elle dénonce également « l'appétit morbide » de la société qu'elle fait passer pour de l'humanisme (Sontag, 2003, pp. 11-13), qui ne

pousse aucunement à l'action ; il fait passer la violence comme étant inévitable, opposant une compassion voyeuriste à une indignation capable de changer les choses, qui serait transformative et dans ce sens : utile.

Ce « spectacle de la souffrance » résonne énormément avec la photographie carcérale. En effet c'est un type de photographie qui fascine, qui attire et qui s'inscrit dans le mouvement « humaniste ». Cette grille analytique que Sontag nous propose constitue l'une des façons de comprendre pourquoi il existe tant d'images de personnes incarcérées, même si plusieurs autres explications restent possibles. Ces images, vraies allégories du mal être, et de cellules délabrées, finissent simplement par susciter une pitié passive, qui ne remet absolument pas en cause, du moins la plupart du temps, les mécanismes disciplinaires du système pénal qui offrent la possibilité que de telles images de souffrance soient produites. Ces images ne font que distancier la personne incarcérée de celui qui la regarde, « c'est triste, mais ça ne sera jamais moi », et le spectacle anesthésiant perpétue ainsi l'ordre carcéral intact, transformant la souffrance en spectacle distant qui épargne le spectateur de toute responsabilité politique (Sontag, 2003).

Ainsi, là où Sontag dénonce une compassion voyeuriste qui naturalise la souffrance carcérale sans la transformer, Didi-Huberman propose un contrepoint actif des « pans » symptomatiques qui percent l'ordre apparent pour révéler ses tensions refoulées et redistribuer politiquement le sensible (Sontag, 2003 ; Didi-Huberman, 1990). Ensemble, ces approches théoriques éclairent comment une photographie carcérale peut être anesthésiée par pitié stérile, soit politisée en exposant l'invisible carcéral. Cela prépare le terrain pour notre analyse symptomatique de photographies carcérales, issues de séries photographiques contemporaines censées lutter contre le spectacle classique de la souffrance, largement offert lorsqu'il s'agit de photographier la prison.

1.2. Les politiques du regard carcéral

Et si le spectateur n'était pas le problème, mais la clé de l'émancipation ? Cette idée, nous l'empruntons à Jacques Rancière, dans son livre *Le Spectateur émancipé* (2008). Bien que dans notre travail, c'est le regard du photographe que nous interrogerons, nous trouvons important d'évoquer les regards qui peuvent être posés sur ces images, car le sens d'une photographie ne s'arrête pas à l'intention du créateur. Ce détour par la théorie du spectateur n'est aucunement une anticipation de l'évaluation empirique des réceptions publiques des photographies que nous allons étudier, mais une condition préalable pour comprendre les politiques du regard ; le photographe produit pour être vu, et

c'est dans cet espace entre l'émission et la réception que se jouent pour nous les enjeux de résistance ou de normalisation du sensible carcéral.

Chez Rancière, le spectateur émancipé n'est pas le voyeur passif et béat critiqué depuis Platon, qui est lui-même prisonnier de ses illusions et qui reste immobile, mais bien un interprète actif qui observe, qui est capable de sélectionner, de comparer et d'interpréter les signes du spectacle de son propre chef (Rancière, 2008, p.18-19). Si le spectateur a aussi mauvaise réputation, c'est parce qu'on juge que regarder n'est pas connaître : Platon l'illustre avec le théâtre qui selon lui montre des ignorants regardant des souffrants sans en saisir ni le processus, ni le sens ; cette passivité s'oppose directement à l'action vitale ou à la connaissance active. (Rancière, 2008, pp.8-9). Ainsi, pour Rancière, ça n'est pas le cas. Pour lui, regarder n'est pas le contraire de connaître ou d'agir, mais plutôt une action qui confirme ou transforme la distribution des positions sensibles, où le spectateur compose sa propre compréhension en liant ce qu'il voit à d'autres scènes vues ailleurs (Rancière, 2008, p.19), à l'image du film *Slumdog Millionaire* (2008), où le jeune garçon reconstruit sa vie à travers des souvenirs qui lui permettent de répondre aux questions du jeu, l'approchant des 20 millions de roupies à gagner. De ce fait, le spectateur relie signes et faits en produisant sa propre traduction autonome. Cette « égalité des intelligences » ne représentant plus le spectateur comme une tête vide qui doit recevoir passivement le propos de l'artiste, différencie la cause de l'effet ; la performance n'impose pas un sens unique à absorber, mais se constitue en tierce personne autonome entre celui qui performe et le spectateur, dans un espace où chacun est libre de se laisser guider par son propre chemin intellectuel que lui inspire ce qu'il voit et efface la hiérarchie dichotomique entre passif et actif (Rancière, 2008, p.20).

Le spectateur émancipé refuse ainsi la « police du sensible », qui est cette idée toute faite qui structure l'inégalité en assimilant le regard à l'aliénation, que regarder signifie être passif et que, par conséquent, les images sont automatiquement fausses (Rancière, 2008, p.17-18). Si Dan Kaminski nous prévient qu'on rira au nez de celui qui osera prétendre que les photographies représentent la réalité (Kaminski, 2023), elles ne sont pas nécessairement fausses pour celui qui les interprète et qui leur donne vie avec ses propres cadres conceptuels du sensible. Pour Rancière, la distance entre le pédagogue et le spectateur est factuelle et franchissable puisque le spectateur est déjà acteur de sa propre histoire ; être spectateur est en réalité une place normale dans laquelle nous apprenons en liant sans cesse ce qu'on voit à ce qu'on a vu par le passé, ce qu'on a fait ou dit, repoussant ainsi les frontières entre les territoires sensibles (Rancière, 2008, p.23).

Nous aimons à penser que grâce au spectateur émancipé de Rancière, s'ouvre la belle possibilité de penser que face à une photographie carcérale, peu importe sa visée par le photographe et son usage premier, les regards ne se figeront pas dans une admiration de la souffrance, gardant cette distance critique bien trop confortable qui paralyse toute action. Au contraire, chacun aura le pouvoir de traduire librement ces images, les liant à son propre monde ou s'y apparentant d'une certaine manière, pour y faire naître un dissensus et une résistance visée (Rancière, 2008).

Si le spectateur anticipé de Rancière (2008) détient la clé d'une agentivité critique face à un spectacle en général que nous avons appliqué à la photographie carcérale, c'est dans le cadre de la criminologie visuelle qu'une véritable méthode de regard critique appliquée aux images carcérales, se construit en criminologie.

2. APPROCHES DE LA CRIMINOLOGIE VISUELLE

Ce qui marque notre époque, c'est la saturation visuelle sans précédent des images de crime et de punition dans notre culture contemporaine. Pour Brown et Carrabine (2017), le champ de la « criminologie visuelle » émerge comme une nécessité, dans le but d'analyser ces images qui façonnent réciproquement crime, justice pénale, résistance, et qui désorientent la personne qui les regarde (Brown & Carrabine, 2017). Voir et ne pas voir deviennent alors des actes collectifs qui normalisent ou qui peuvent potentiellement contester (Brown, 2009). Les images de crimes et de punitions reflètent des rapports de pouvoir qui exigent des criminologues qu'ils prennent au sérieux leurs dimensions éthiques et politiques, susceptibles d'influencer l'activisme, laissant de côté la criminologie purement textuelle (Brown & Carrabine, 2017, p.1-3). Ces régimes visuels redistribuent assurément le sensible carcéral, face à des spectateurs divers dont les cadres de perceptions varient.

Bien avant l'émergence de cette problématique contemporaine, la question du visuel traverse déjà l'histoire de la criminologie à travers la figure de Lombroso, que Rafter (2014) considère comme un pionnier de la criminologie visuelle, ses atlas photographiques donnant déjà forme aux « hommes criminels ». Pour Rafter (2014), cela marque le point de départ de l'apparente aversion historique de la criminologie pour le visuel, préférant le textuel, jugé plus fiable.

Hayward, en s'inscrivant dans la criminologie culturelle, propose une première lecture de l'iconographie du crime et de la punition. Il avance que le « cadrage » (*framing*) photographique produit le crime et la punition comme un spectacle à la fois affectif et politique. En effet, le corps

criminel est non seulement documenté, mais aussi performé dans un schéma « festif » alimenté par un désir de voyeurisme, des humiliations publiques et un contrôle social (Hayward & Presdee, 2010, p.2). Il retrace cette généalogie moderne depuis le flâneur baudelairien, captivé par les faits divers criminels, jusqu'aux paparazzis qui agissent comme des prédateurs, ainsi qu'aux vidéos d'agressions filmées (*happy slapping*) et diffusées dans le but d'« amuser » ; la photographie opère alors comme la « marque de Caïn » évoquée précédemment, transformant les mugshots en trophées punitifs circulant, où les personnes incarcérées se retrouvent à poser malgré elles pour un public à la fois complice et en quête de plaisir (Hayward & Presdee, 2010, pp. 21-29).

Dans ce contexte, Rafter mobilise Hayward afin de plaider pour une méthodologie visuelle qui se veut audacieuse et qui réussit à mélanger le sens brut, les émotions vécues ainsi qu'une critique politique qui passe souvent à la trappe pour enfin rompre avec l'obsession positiviste pour le textuel et ses dérives, dans un champ interdisciplinaire où l'image peut enfin exister par elle-même en criminologie (Rafter, 2014).

Dans cette perspective, le corps criminel ou incarcéré photographié est construit comme un corps « indigne » (Rafter, 2014). Cette notion rappelle que les images du crime et de la peine participent à produire ces corps comme visibles, classables, et socialement perçus comme déviants (Rafter, 2014). Le fait de les capturer dans l'image revient à comprendre ces corps uniquement en ce qu'ils sont carcéraux. À partir du clic photographique, une histoire visuelle se construit autour du corps montré par l'image, l'exposant au regard social comme relevant seulement d'une identité carcérale. Cette notion permet de penser la persistance d'un partage entre un *eux* et un *nous*, souvent utilisé pour mettre de la distance sans mobiliser (Sontag, 1977).

Pour Rafter (2014), cette iconographie n'est pas seulement l'étude des images qui reflètent crime et punition, mais qui les inventent en influant nos perceptions. Afin de mettre en évidence la persistance, à travers le temps, de cette représentation du corps criminel ou indigne, elle mobilise l'exemple marquant de l'exécution de Zarmeena par les talibans, cette mère de sept enfants que l'on distingue à peine dans cette grande burka bleue ; l'exécution filmée clandestinement montre cette femme d'abord agenouillée puis abattue au milieu d'un stade rempli de regards curieux, parmi lesquels nous trouvons des enfants. Cette mise en scène presque théâtrale ne semble susciter ni horreur, ni empathie ; elle ne fait qu'affirmer davantage le pouvoir qu'a l'État d'enlever la vie, la victime n'est plus qu'un exemple de justice appliquée, de peine subie (Rafter, 2014). Ces exemples permettent de comprendre que ces images participent à naturaliser certaines formes de violence en les rendant visibles, acceptables, voire

évidentes.

Enfin, Carrabine (2012) propose une véritable méthode du regard critique appliquée aux images carcérales. L'esthétique critique de Carrabine (2012), se voit déjà appliquée à la photographie documentaire, incluant les images carcérales, en explorant les tensions entre beauté formelle et la souffrance représentée que nous avons déjà abordée précédemment. Ici, le spectateur devient un enjeu politique central dans la constitution du sensible pénal, et sa responsabilité morale est questionnée. C'est dans ce contexte que Carrabine (2012) développe sa méthodologie du regard critique, centrée sur une analyse concrète de corpus historiques parmi lesquels les fameux mugshots victoriens, les pratiques modernes de surveillance photographique en prison avec notamment les images issues de caméras CCTV et les archives contemporaines de contrôle avec les photographies d'identité, ou encore les travaux de Weegee et Arbus, photographes de tabloïds des années 1930-1940 à New York qui capturent les scènes de crime urbain. Avec ce corpus, il souhaitait décrypter la dialectique entre ce qui fait une belle photographie, et à quel point le spectacle que nous rendons beaux avec nos appareils est en réalité la désolation et la misère.

Cette approche opérationnelle repose sur une attention particulière portée au sujet photographié, combinée à une analyse iconographique des compositions, permettant de révéler de quelle manière ces images documentaires qui sont la représentation d'une exploitation anthropologique et d'un engagement moral, font du criminel un objet archivé et contrôlable, tout en réussissant à interroger la responsabilité éthique de celui en position de regardeur (Carrabine, 2012). En analysant avec précision les régimes visuels, notamment les cadrages, ce qui y figure ou non etc., la photographie expose les points où l'esthétique produit des tensions, et rend poreuse la souffrance carcérale face à un regard critique sensible à ce qui défie les cadres conceptuels dominants, et qui se construit ainsi comme contestataire (Carrabine, 2012). Le regardeur est invité à prendre ces paramètres en compte pour que son regard acquiert un sens. Ainsi, Carrabine opère une sorte de mise à jour de ce qu'est devenue l'image de contrôle dans nos sociétés contemporaines, loin d'avoir disparu.

Ainsi, le champ de la criminologie visuelle est décisif pour ce travail puisqu'il prend les images au sérieux comme objet de savoir crédible, et comme formes actives de production du sens (Carrabine, 2012 ; Brown & Carrabine, 2017 ; Rafter, 2014). Sans l'impulsion de la criminologie visuelle, ce travail n'aurait sans doute pas pu être présenté en tant que mémoire de criminologie. Le « corps indigne » de Rafter devient alors un point d'entrée pour interroger ce que l'image laisse apparaître de la relation entre corps, espace et mise en visibilité. Cela dit, l'esthétique critique, méthode proposée par Carrabine

en criminologie visuelle, s'attarde sur la responsabilité du regard face aux représentations de la souffrance, de la peine et du contrôle. Cette orientation est précieuse, mais elle tend aussi à déplacer l'attention vers la position morale du regardeur et les effets produits sur lui par l'image (Carrabine, 2012), tandis que ce travail propose de recentrer l'analyse sur l'image elle-même, ainsi que sur les dispositifs de production et les logiques qui orientent sa fabrication. Nous nous saisissons donc de la criminologie visuelle de manière critique, bien que ce travail souhaite s'y inscrire.

Toutes ces fondations théoriques nous mènent aux études consacrées à la photographie carcérale contemporaine.

3. ÉTUDES CONTEMPORAINES SUR LA PHOTOGRAPHIE CARCÉRALE

Les projets artistiques contemporains tentent de réduire cette distance entre la société regardante et les personnes incarcérées mais peut-on réellement réussir à resserrer les liens face à un « criminel vu » ? Autrement dit, l'intention de dignification ne suffit pas toujours à défaire les cadres visuels et sociaux qui reconduisent cette figure, mais elle peut essayer.

Une première distinction est à faire. Celle qui sépare, ou plutôt nuance, la photographie documentaire de la photographie d'art. À l'aide de Terrenoire (1985), Dan Kaminski propose de se poser deux questions face à chaque image : « Qui servez-vous ? » et « À quoi servez-vous ? » (Kaminski, 2023, p.27). Loin d'une opposition rigide, Kaminski juge que ces deux usages photographiques sont en réalité bien difficiles à distinguer puisqu'ils s'alimentent l'un l'autre. Cette distinction peut reposer sur des critères contextuels comme les intentions du photographe, les modes de production et de diffusion, jusqu'au lieu d'exposition ou encore le statut social de la personne qui produit (Kaminski, 2023, p.32) ; le contexte est également à étudier. Kaminski nous éclaire sur le fait que la photographie documentaire possède souvent un but et procède souvent par commande, bien que cela n'enlève rien à la beauté de ces images (Kaminski, 2023, p.26). L'artiste lui, explore plutôt une transgression esthétique, libérée des protocoles qui empêchent et contraignent, afin de suspendre un regard et en révéler les formes de visibilité (Kaminski, 2023, p.31-33). Dans les pratiques contemporaines, les frontières sont poreuses car les documents et les œuvres se mélangent dans les usages de la photographie carcérale. Son ouvrage *Crimelight* (Kaminski, 2023), nous suivra tout au long de ce mémoire.

La négociation des images dans le milieu carcéral se fait difficilement, demande du temps et de la confiance. Pour mieux comprendre comment les personnes incarcérées pourraient avoir la capacité de résister en produisant leur propre image, nous allons parler du concept des contre-visualités de Nicholas Mirzoeff (2011). Mirzoeff explique la contre-visualité comme une arme de résistance face aux « visualités » (*visualities*) qu'il définit comme des régimes visuels imposés par l'autorité pour naturaliser son pouvoir, couvrant une période allant de l'esclavage dans les plantations jusqu'à l'incarcération de masse contemporaine. Il qualifie ces régimes visuels de « death ethic of war » (Mirzoeff, 2011,p.6), représentant une grande violence structurelle banalisée, où la guerre est permanente et dans laquelle les pratiques sociales comme l'emprisonnement se reproduisent et prolongent symboliquement l'esclavage masqué par la « légalité » (Mirzoeff, 2011, p. 6). Dans ce schéma dramatique, ces « visualités » rassemblent une force brute et une apparence naturelle, rendant alors invisible la violence qui se cache dans l'architecture avec la surveillance panoptique des prisons : « voir sans être vu », dans les fragments anonymes de détenus déshumanisés et isolés, et stéréotypes misérabilistes qui distancent la personne incarcérée du citoyen « normal » libre, effaçant ainsi son agentivité face à une histoire déjà tout écrite pour lui.

La contre-visualité émerge dans ce contexte comme une contre-histoire puisqu'elle va plus loin que le simple fait de produire des images rivales, elle reconstruit le visible en rendant aux subalternes un « droit de regarder » qui est réciproque au « droit d'être vu » comme on le souhaite (Mirzoeff, 2011, p.8). Ainsi, les personnes qui n'ont jusqu'à présent pas pu regarder et être vues comme elles le souhaitaient ont pu briser cette « police du regard » héritée de l'esclavage. Mirzoeff donne des exemples très parlants avec notamment le fait que sous la présidence de Jim Crow, les Noirs avaient pour interdiction de fixer des Blancs, sous prétexte que ce simple geste de regarder, pour des personnes Noires, reflétait une envie ou une violence (Mirzoeff, 2011, p.8) ; on pense notamment à l'histoire tragique d'Emmett Till, assassiné sauvagement en 1955 dans le Mississippi après avoir été accusé d'avoir sifflé une femme blanche, ayant d'ailleurs marqué les esprits à travers la photographie insoutenable de son corps mutilé à la morgue, entouré de ses parents.

Pour les personnes incarcérées, ce concept bouleverse tout, et les fragments produits habituellement uniquement par des documentaires dont on a fait la commande (Kaminski, 2023) cèdent la place à des co-crétations entre les personnes incarcérées et le photographe, ou à des réappropriations subversives dans lesquelles les personnes dont on ne demande généralement pas l'opinion cadrent leurs propres images, peuvent vivre leur quotidien, transformant les cellules et les routines en espaces de dissensus. Ils peuvent se jouer des lieux qui les enferment, négocier l'espace, se moquer du temps. Face à cette

réappropriation du regard et de soi, le spectateur est largement invité à interroger le système carcéral ; ainsi, cette négociation des fragments est fondamentalement politique car elle montre les complexes de visualisation comme une sorte de guerre visuelle contre le droit de voir et de se faire voir autrement, ouvrant à une photographie carcérale plus vivante, collective.

Les photographes et artistes engagés désireux de dépasser le misérabilisme documentaire trouvent de nombreux stratagèmes afin de pouvoir photographier la prison telle qu'ils la voient, en essayant continuellement de contrer cette censure qu'on leur impose. Kaminski (2023) nous dit qu'il existe beaucoup moins de photographies de la peine que du crime. La peine est sans doute moins glamour et moins médiatisée que la photographie de crime et reste donc invisible, enfermée ou diffusée ; ce qui limite grandement les possibilités de mise en image, notamment avec les peines telles que l'amende ou la liberté surveillée (Kaminski, 2023). Il semblait plus facile pour le photographe d'accéder à un lieu d'exécution ou à un corps mutilé dans la rue (Kaminski, 2023, p.249). Ainsi, les espaces carcéraux sont victimes de cette différence de visibilité, recueillant un regard principalement documentaire, en noir et blanc et centrés sur la géographie carcérale plus que sur les personnes incarcérées, victimes de stéréotypes visuels où la couleur est neutralisée, à l'image de la neutralisation sociale des « reclus » en prison (Kaminski, 2023, p.268 ; Goffman, 1968).

Dans cette vue d'ensemble en noir et blanc stéréotypé, la photographie de la peine produite par des artistes engagés permet de doucement glisser d'un regard misérabiliste, qui souligne les corps abîmés, la souffrance et la déshumanisation, vers des projets qui cherchent principalement à restituer une dignité aux personnes incarcérées, ou à les montrer comme des êtres aimés. Kaminski présente des projets qui ont usé de différentes stratégies pour tenter de redonner le pouvoir aux personnes incarcérées, en jouant entre ombre et anonymat, renversant les codes de l'iconographie misérabiliste à travers la dénonciation directe (Kaminski, 2023).

L'ouvrage *Crimelight* de Dan Kaminski (2023) retrace parfaitement le chemin qu'a effectué la photographie carcérale pour arriver à la photographie d'art contemporaine, qui souhaite faire les choses différemment en se concentrant davantage sur la personne incarcérée que sur l'espace qui l'entoure – ou en les replaçant dedans – sans pour autant prétendre photographier une réalité. Ainsi la contre-visualité ne se limite plus au cri de souffrance misérabiliste, mais tente de faire apparaître les personnes incarcérées comme sujets qui importent, singuliers et contraints, ayant toujours en tête le contexte dans lequel ces photos sont prises, ce que Kaminski (2023) voit comme un nœud persistant qui vient limiter les pratiques de la représentation photographique de la prison.

Pour conclure, ce parcours théorique à travers les études présentées, sans prétendre à l'exhaustivité, permet de dégager un cheminement historique et conceptuel de la photographie carcérale, en la mettant en évidence comme un objet d'étude complexe, au croisement de nombreux enjeux. Nous avons montré que la photographie, telle qu'interprétée par les universitaires et intellectuel.le.s contemporain.e.s, ne se réduit pas à une simple représentation, mais participe activement à la redistribution des positions sensibles et à la possibilité d'un dissensus visuel, notamment à travers la criminologie visuelle (Brown & Carrabine, 2017).

Cette recension des écrits permet ainsi de penser les usages contemporains de la photographie comme un espace de négociation, où des pratiques de contre-visualité permettent aux personnes incarcérées de se réapproprier leur regard et leur image (Mirzoeff, 2011 ; Kaminski, 2023). On comprend, à travers ce véritable état de l'art – au sens propre comme au sens figuré – comment la photographie configure la prison comme un domaine du visible.

Ce que ces travaux laissent en suspens, c'est précisément l'analyse symptomatique de ces images. Comment ces documents ou l'art engagé laissent paraître des tensions internes, allant au-delà de l'usage assigné ? C'est à partir de ces interrogations que ce mémoire choisit de déplacer le regard vers ce que l'image fait elle-même, où la prison peut être vue autrement, c'est-à-dire malgré elle.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE : UNE APPROCHE INTÉGRÉE

Avec ce travail, je souhaite contribuer au champ de la criminologie visuelle en proposant de développer une analyse symptomatique, comme nouvelle grille opératoire, pour étudier la photographie carcérale. L'intérêt de cette démarche réside dans le fait qu'il faut dépasser l'usage de la photographie carcérale, pour se concentrer sur les tensions refoulées que l'esthétique du symptôme (Didi-Huberman, 1990) nous aide à voir. De plus, dans mon analyse, je teste la robustesse du symptôme face à des contextes de production contrastés, et parfois ambigus. Mon travail s'inscrit dans une démarche interprétative car les photographies que je vais mobiliser, loin de représenter la réalité carcérale, sont des co-constructions du sensible carcéral, intimement liées aux intentions des photographes qui initient les projets.

1. POSTURE DE RECHERCHE ET APPROCHE QUALITATIVE DU CARCÉRAL

Pour répondre à mes objectifs de recherche, ce travail s'inscrit dans une démarche qualitative interprétative et sensible, posture méthodologique que je privilégie pour appréhender la photographie carcérale comme un objet social construit (Paillé et Mucchielli, 2012, p.62). Cette approche permet d'explorer la dimension symbolique des images, plutôt que leur technicité. Comme le soulignent Paillé et Mucchielli (2012), l'analyse qualitative est une « activité de production de sens » (p.60) qui ne peut se réduire à une application procédurale, et qui nécessite que le chercheur mobilise sa curiosité, sa sensibilité et son attention sincère pour son objet de recherche. Ainsi, en suivant ce chemin, cette méthodologie est capable de transformer un engagement et un intérêt personnel en un instrument d'analyse pertinent permettant de porter un « jugement sur un phénomène » (Paillé et Mucchielli, 2012, p.68), et dans mon cas, de dévoiler les symptômes visuels du carcéral qui survivent aux différentes mises en images, dominantes ou non. Toutefois, la photographie carcérale demande une

certainne vigilance quant à ses origines disciplinaires, en tant que dispositif puissant qui découlant d'un rapport de pouvoir inévitable entre le photographe et la personne photographiée. La souffrance de l'incarcération ne doit pas se transformer en objet de contemplation, réaffirmant ainsi un rapport de pouvoir asymétrique pour reprendre les mots de Carrabine (2012).

Les photographies sont ici vues comme des « traces matérielles », dont la signification est inévitablement liée à leurs contextes de production et de divulgation (Paillé et Mucchielli, 2012, p.65). Analyser les éléments disruptifs plutôt qu'une fréquence permet de mettre en relation des détails parfois ignorés pour en faire émerger une signification nouvelle, sans jamais prétendre à l'objectivité positiviste (Gaudet, 2014). Cependant, bien que mon rapport expérientiel à l'objet soit inévitable (Paillé et Mucchielli, 2012, p.63), une distance analytique doit tout de même être appliquée. En concevant mon analyse comme une « construction autour d'une construction » (Paillé et Mucchielli, 2012, p.63), une critique constante de ma propre pratique est primordiale pour effectuer une réflexivité adéquate. Au-delà du simple fait de décrire, la démarche qualitative me permet de mettre en œuvre une pratique de déchiffrement, j'entends faire de l'analyse symptomatique une forme de « contre-visualité » (Mirzoeff, 2011). En ce sens, cette méthode devient un outil pour mettre en échec le pouvoir neutralisant du regard photographique, transformant l'analyse en un espace de questionnement critique nécessaire à l'étude de la photographie carcérale. Fort de cet ancrage théorique, méthodologique et épistémologique, la mise en œuvre concrète de cette recherche s'articule autour de trois axes complémentaires visant à opérationnaliser cette lecture symptomatique.

2. MATÉRIAUX ET SOURCES DE LA RECHERCHE

Dans cette section, je présente les matériaux de recherche mobilisés ainsi que les lieux de leur localisation.

2.1. Le corpus photographique

Le corpus d'images retenu se compose de six photographies. Ces six photographies carcérales sont issues de deux séries photographiques contemporaines. Trois clichés proviennent de *Prisons* de Grégoire Korganow (2015), et trois de *Détenues* de Bettina Rheims (2018). J'ai extrait ces images des ouvrages publiés par les deux photographes à l'occasion de leurs projets respectifs. Ces deux séries s'inscrivent dans une temporalité rapprochée, ayant été produites à quelques années d'intervalle seulement, entre 2011 et 2014. Elles ont toutes les deux été réalisées dans des prisons françaises.

Grégoire Korganow a travaillé dans des maisons d'arrêt pour femmes ainsi que dans des prisons pour hommes, tandis que Bettina Rheims a photographié dans des maisons d'arrêt pour femmes exclusivement.

Il est très important de souligner le fait que ces deux photographes ont eu un accès privilégié à la prison. En effet, Grégoire Korganow travaillait en tant que photographe pour le Contrôleur général des lieux de privation de liberté (CGLPL), autorité administrative indépendante française chargée de veiller au respect des droits fondamentaux des personnes privées de liberté (CGLPL, 2024). L'accès est privilégié puisque le CGLPL peut visiter à tout moment sur l'ensemble du territoire français, tout lieu où des personnes sont privées de liberté (CGLPL, 2024). En ce qui concerne Bettina Rheims, son accès privilégié a été facilité par ses contacts personnels, et plus particulièrement par Robert Badinter, ancien ministre de la justice française, et personne « ayant » aboli la peine de mort en France en 1981. Il est particulièrement intéressant d'analyser deux séries photographiques ayant été « facilitées », de manière pourtant très différente. Le projet de Korganow a été utilisé dans le débat public sur les prisons en France (Korganow, 2015), et le projet de Bettina Rheims a suscité, lui, quelques critiques (Le Club de Mediapart, 2018 ; Kaminski, 2023).

Ce choix de corpus répond aussi à une exigence méthodologique liée à l'analyse symptomatique. Comme le suggère Didi-Huberman, l'étude des symptômes perceptibles dans les images gagne à être conduite sur un ensemble, afin de transformer des mots propres à chaque image en phrases qui pensent l'ensemble (Didi-Huberman, 2023). C'est pourquoi j'ai retenu trois photographies de chaque série, ce nombre permettant de soumettre à notre regard des formes de sens communs qui resteraient difficilement perceptibles dans l'examen d'un seul cliché (Didi-Huberman, 2023). La ressemblance est aussi quelque chose d'évoqué comme étant très pertinent lorsqu'on ambitionne de faire une analyse symptomatique d'image. En effet, pour Didi-Huberman, la ressemblance ne doit pas être pensée comme un simple lien entre deux éléments séparés, mais comme un mouvement qui peut rapprocher, mêler et faire tenir ensemble des formes différentes (Didi-Huberman, 1990, p.183). Dans cette logique, les trois portraits de Bettina Rheims – deux que j'ai sélectionnés car je les ai mentionnés lors de mon entretien exploratoire, et une autre parce que le geste particulier était selon moi très intéressant – se ressemblent sans se répéter à l'identique. Pour Grégoire Korganow, j'ai fait le choix de prendre trois photos qui représentent des retrouvailles entre les personnes incarcérées au parloir ou en salle de visite avec leurs proches, car cela permet de penser les relations modifiées par le contexte carcéral, dont on dégage également des ressemblances.

Pour finir, j'ai voulu puiser dans deux projets qui s'éloignent de la photographie carcérale « classique », c'est-à-dire d'une imagerie fortement codifiée où des signes de souffrance, de dénuement et de violence sont immédiatement lisibles. Ce régime visuel produit des images où, d'une certaine manière « tout cloche »¹, car elles saturent le regard de signes attendus quand on pense à la prison, orientant fortement l'interprétation vers une lecture dénonciatrice quasiment univoque. Si des tensions peuvent sûrement émerger d'une analyse plus contextualisée en étant attentif aux conditions de production par exemple, la visée essentiellement dénonciatrice de ces photographies tend à limiter la possibilité d'aller au-delà de l'impression première, celle d'un choc immédiat face à ce qui est donné comme intolérable. La série *Prison* (2015) de Sébastien Van Mallenghem en constitue un bon exemple. Réalisées en noir et blanc, ces images se caractérisent par une esthétique brute et frontale. Si ce travail possède une indéniable puissance esthétique et une force critique reconnue – il a notamment été distingué comme meilleur livre photographique de l'année 2015 par le TIME –, il n'en demeure pas moins qu'il relève d'un régime de visibilité spectaculaire. En ce sens, ces images rendent immédiatement visible ce « qui cloche », et se prêtent moins à une lecture symptomatique attentive aux dissonances plus subtiles, qui permettent de complexifier l'analyse du visible carcéral, puisque l'image en soi fait symptôme. En d'autres termes, ce qui m'intéresse ici est de tenter d'analyser des photographies qui renvoient à la volonté de produire une image carcérale autre que celle à laquelle le regard est habituellement exposé quand il s'agit de la prison, notamment à travers des stratégies de co-création et des tirages en couleur. En conséquence, la photographie carcérale dite « classique » ne sera pas intégrée à mon corpus.

2.2. Analyse (con)textuelle documentaire

Les sources mobilisées pour recueillir les contextes de production sont multiples. D'une part, j'ai consulté des sources, constituées principalement de sites institutionnels tels que le CGLPL et les ouvrages publiés par les deux photographes, *Détenues* (Rheims, 2018) et *Prisons* (Korganow, 2015). De plus, j'ai utilisé comme sources secondaires des espaces de transcription de leurs propres paroles, dans lesquels ils explicitent leurs démarches. Dans ce travail, je m'appuie, concernant Rheims, sur son entrevue pour le Centre des monuments nationaux (2018), dans laquelle elle s'exprime sur *Détenues*, ainsi que sur un article provenant du site du ministère de la Justice française (2018) qui

¹ J'emprunte l'expression « ce qui cloche » à Georges Didi-Huberman, qui la reprend à Lacan pour définir la cause au sens psychanalytique. Contrairement au « motif » conscient ou au « désir refoulé », la cause lacanienne « c'est ce qui cloche », c'est-à-dire ce qui marque une rupture, un dysfonctionnement dans l'ordre du visible et du dicible. (Voir Didi-Huberman, 1990, p.309)

relaye l'exposition. Concernant Korganow, je mobilise son intervention sur France Inter (2015), dans laquelle il se livre longuement sur *Prisons* ; celle-ci peut être complétée par ses propos sur France Culture (2015) et au festival d'Avignon (2021). D'autre part, des sources secondaires sur leurs travaux, comprenant des articles de presse, des blogs spécialisés en art visuel, m'ont aidé à approfondir ma connaissance de la façon dont ces travaux ont été présentés, bien que je ne les utilise pas dans ce travail. Enfin, je vais grandement mobiliser l'ouvrage critique de Kaminski (2023) dans lequel on retrouve une critique du travail de Bettina Rheims. L'utilité de jongler entre ces différents types de sources est que cela permet de croiser les points de vue, et de recueillir les informations complémentaires nécessaires que les auteurs n'auraient pas abordées eux-mêmes. Ainsi, une compréhension plus nuancée est permise, laissant place aux regards critiques.

Cela dit, parfois le contexte reste flou, et les critiques accentuent l'incompréhension. C'est le cas de Bettina Rheims dont les sources officielles et non officielles aident à saisir quelques points, mais ne suffisent pas à comprendre pleinement le contexte de production et la relation à l'autre. C'est pourquoi j'ai mené un entretien semi-dirigé avec une personne ayant travaillé à ses côtés sur ce projet. Cela constitue ma troisième et dernière méthode de collecte de données.

2.3. Entretien semi-dirigé exploratoire

J'ai mené un entretien semi-directif qui concerne exclusivement mon analyse de la série *Détenues* de Bettina Rheims. Cortés définit l'entretien semi-directif comme une modalité d'enquête flexible reposant sur un guide de thèmes, plutôt que sur une liste de questions fermées (Quiroga Cortés, 2025). Ces thèmes agissent donc comme des pense-bêtes qui permettent de s'adapter à la personne avec qui nous faisons l'entretien, et de capter les vécus de façon efficace et naturelle (Quiroga Cortés, 2025). Cet entretien répond en premier lieu à un besoin pratique de recueillir des informations contextuelles supplémentaires essentielles au bon fonctionnement de ma recherche. Au-delà de cet objectif, cet entretien s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'asymétrie des voix qui traverse la controverse autour de la série photographique de Bettina Rheims (Quiroga Cortés, 2025). D'un côté se dressent les critiques comme celles de Kaminski (Kaminski, 2023) ayant un certain statut en criminologie visuelle, et Bettina Rheims, figure établie n'ayant plus rien à prouver dans le champ artistique et photographique. De l'autre émergent les autres acteurs du projet, assistants et collaborateurs en général, dont les points de vue sont rarement sollicités ni documentés.

J'ai donc délibérément choisi de m'entretenir avec une personne plus accessible, qui n'a pas le même

statut social ou la même notoriété que Rheims, sans pour autant minorer son talent. Harry Matenaer a travaillé pendant de nombreuses années aux côtés de Rheims et la connaît donc professionnellement. Une telle position me semblait propice à éclairer de manière singulière le déroulement de la série et les critiques qui lui sont adressées. Il s'agissait d'une « recherche des voix peu audibles » (Quiroga Cortés, 2025, p.80). Par cet entretien, je fais ainsi entrer cette voix dans le débat. L'entretien semi-directif, en plus de me permettre d'accéder aux informations complémentaires nécessaires à la compréhension plus précise du contexte de production, me permet d'analyser une controverse autour d'un même projet photographique, comme le propose Quiroga Cortés (2025).

J'avais également pleinement conscience de l'impossibilité d'interviewer Bettina Rheims elle-même, ce choix s'inscrivait néanmoins parfaitement dans mon objectif de pluralité de voix. Je connais Harry personnellement, ce qui a grandement facilité le contact et son acceptation de s'entretenir avec moi à ce propos. De plus, au vu du nombre restreint de collaborateurs directement impliqués dans ce projet, ce fut une belle opportunité. Dans un article de L'œil de la photographie (2010), Bettina Rheims dit d'ailleurs de lui : « Harry Matenaer n'est pas un jeune photographe, il est photographe. De cette espèce que je connais si mal : ceux qui savent se fondre et se faire oublier de leur sujet. », suivi de « Il s'excuserait presque d'avoir du talent ».

Son témoignage contribue ainsi à mon humble contribution sur la documentation d'une perspective différente complémentaire aux discours dominants de l'artiste principale et des critiques.

Modalités de conduite de l'entretien

L'entretien a été conduit à distance via la plateforme Zoom, lui étant en France et moi au Canada. Ce support nécessite une attention particulière pour maintenir la dimension relationnelle du recueil de parole. Concernant le consentement, j'ai dès le début de l'échange demandé l'autorisation d'enregistrement. De plus, Harry m'a dit ne pas être dérangé par le fait d'être nommé directement dans mon travail. J'ai ensuite présenté ma démarche de recherche, soulignant en quoi son témoignage est déterminant pour éclairer les coulisses de cette création photographique, instaurant ainsi ce que Demazière et Dubar (2004) définissent comme un « contrat de confiance » (p.35). Cette étape était fondamentale pour engager une vraie dynamique d'échange.

En adoptant une approche compréhensive, j'ai cherché à saisir les logiques d'action et le ressenti d'Harry quant à la série photographique, conformément à la démarche réflexive prônée par Quiroga Cortés (2025). En effet, l'auteure souligne que l'entretien doit aller au-delà de la simple collecte d'informations et devenir un espace pouvant permettre de recueillir le vécu des acteurs, leurs émotions

et également leur système de valeurs, ce qui est souvent mis de côté dans les approches dominantes (Quiroga Cortés, 2025, p.85). Ma posture lors de cet entretien consistait donc à offrir une écoute active, en veillant à ne pas imposer mon propre cadre interprétatif, afin de laisser émerger la singularité de son expérience, bien que, puisque nous nous connaissons, le dialogue était donc souvent engagé. Cette approche compréhensive m'a permis de situer les propos recueillis d'Harry dans le projet photographique. La prise de notes tout au long de l'entretien malgré l'enregistrement me permettait de garder le fil et de noter ce qui me paraissait essentiel sur le moment dans ses propos, ce sur quoi je suis revenu dans mon analyse ultérieure. J'ai procédé par grands thèmes comme le suggère Quiroga Cortés (2025).

Voici les cinq grands thèmes que j'avais prévu d'aborder lors de l'entretien :

- Le déroulement du projet ;
- La relation avec les personnes incarcérées ;
- L'intention première et comment elle se manifeste dans la série ;
- Les critiques adressées au projet ;
- La notoriété et le rôle social de Bettina Rheims.

Ces grands thèmes m'ont permis de situer précisément les propos d'Harry au sein de l'économie générale du projet, ce que j'ai pu affiner à l'aide de mon analyse thématique effectuée après l'entretien.

Posture éthique de l'entretien

La conduite de cet entretien a nécessité une vigilance éthique particulière en raison de mes liens personnels préexistants avec Harry. Il est important de préciser que j'ai découvert sa collaboration passée avec Bettina Rheims seulement après avoir arrêté mon choix de recherche sur cette photographe. Si cette « proximité » a facilité l'accès au terrain, elle a imposé une gestion constante du biais relationnel. Une posture de réserve a été adoptée, et des reformulations effectuées pour certaines questions, afin d'éviter de fragiliser le climat de confiance établi. Par ailleurs, Harry a exprimé à plusieurs reprises des doutes quant à la valeur de sa contribution. Pour maintenir la dynamique d'échange et l'inciter à poursuivre le partage de son expérience, il m'a semblé nécessaire de réaffirmer, en cours d'entretien, l'importance de ses propos pour l'avancement de ma recherche, tout en veillant à ne pas biaiser ses réponses. Cet exercice d'ajustement illustre selon moi les défis liés à la réflexivité en méthode qualitative, entre empathie nécessaire et distanciation analytique requise pour le travail (Paillé et Mucchielli, 2012).

3. MÉTHODE MIXTE D'ANALYSE DES DONNÉES

La méthode d'analyse adoptée dans cette recherche repose sur une complémentarité entre l'analyse visuelle et l'analyse textuelle. Les photographies ne sont donc pas étudiées comme des objets autonomes, mais placées dans leur contexte de production incluant les éléments précédemment évoqués afin de limiter les effets d'asymétrie entre l'image, son auteur, et le regard porté sur elle. La contextualisation permet d'avoir des appuis pour interpréter les images d'une meilleure façon, avec une certaine prudence interprétative des photographies carcérales. L'analyse textuelle semblant parfois trop faible en ce qui concerne Bettina Rheims, un entretien complémentaire exploratoire a été mené.

Bien que l'interprétation de données choisies repose sur un concept théorique déjà établi, elle relève principalement d'une démarche abductive, dans la mesure où les catégories d'interprétation émergent du contact avec les images elles-mêmes. Les catégories d'interprétation vont émerger de l'aller-retour entre les symptômes visibles dans l'image et le concept même qui va les rendre intelligibles. De plus, l'interprétation doit être fondée, au-delà de l'intuition (Paillé et Mucchielli, 2012) sur les données elles-mêmes et non sur des savoirs déjà constitués ; les catégories d'analyse émergent donc progressivement du contact avec les images, entre analyse, comparaison, et retour aux images (Denis et al., 2019). Si mon analyse symptomatique ne me permet pas d'offrir une grille de lecture saturée de critères stricts et exhaustifs – ce qui, dans certaines approches méthodologiques, peut procéder d'une recherche de rigueur et de reproductibilité – je vais pour ma part regarder « ce qui cloche » dans les images (Didi-Huberman, 2023). Plus spécifiquement je vais chercher dans les images des indices de la carcéralité.

Ces quelques indications vont m'aider à repérer les éléments disruptifs suivants :

- Les poses et les gestes ;
- L'espace carcéral visible ou non ;
- Les objets présents ou absents ;
- La lumière s'il y a lieu, les couleurs et la composition ;
- Le cadrage et la distance.

Si l'analyse symptomatique gagne à être menée sur un ensemble d'images conformément à la proposition de Didi-Huberman, j'opte néanmoins pour une lecture préalable de chaque photographie prise isolément. Ce premier temps d'observation permet d'en dégager les traits formels et figuratifs,

avant de les confronter aux autres images du corpus. Ce passage du singulier au collectif permet selon moi de mieux faire apparaître la richesse interprétative de l'ensemble, ainsi que la valeur ajoutée de la comparaison propre au symptôme (Didi-Huberman, 2023). Ma démarche d'analyse-interprétation s'opère comme un mouvement du visible au sens, au rythme du symptôme.

Je procéderai à une remise en contexte de chaque série photographique avant d'entreprendre l'analyse symptomatique. Il s'agira de reconstituer les conditions de production, les modalités d'accès au terrain, les intentions des photographes, ainsi que les formes de circulation et de publication des images, afin de préparer l'analyse symptomatique qui en découle. L'analyse documentaire contextuelle ne sert pas seulement à décrire un contexte de production avant l'analyse symptomatique, mais est une condition de possibilité. Comme le mentionne Paquet, la photographie n'accède à son intelligibilité qu'à travers les cadres dans lesquels elle est produite, reçue et réinvestie, puisque chacun de ces cadres modifie sa portée et densifie la lecture (Paquet, 2007). Une photographie ne saurait être lue comme une trace brute du réel, puisqu'elle est toujours déjà prise dans des cadres de production, de mise en forme, de circulation et de réception qui en orientent la signification (Paquet, 2007).

Replacer les séries de Grégoire Korganow et de Bettina Rheims dans leurs contextes respectifs permet ainsi de distinguer ce qui relève des choix du projet photographique, et ce qui relève du monde carcéral représenté avec ses contraintes institutionnelles, et ses formes de mise à distance ou de mise en scène. Ce travail de contextualisation est d'autant plus nécessaire que selon Paquet, les images se chargent progressivement de couches de sens et de réemplois qui reconfigurent leur intelligibilité initiale, ce à quoi Kaminski (2023) s'exerce également dans son prologue. Ainsi, leur lecture ne peut se réduire à ce qui est immédiatement visible car ce n'est pas l'objet de ce travail (Paquet, 2007). Je ne me servirai donc pas de cette mise en contexte pour « expliquer » les photographies, mais pour restituer les conditions à partir desquelles leur lecture symptomatique peut être menée de manière à ne pas confondre la part du dispositif photographique avec la carcéralité. Le contexte, donc la photographie en milieu carcéral, est le cœur de ce travail, et cette mise en contexte permet d'élaborer une première conceptualisation du corpus, en faisant ressortir des catégories interprétatives qui orienteront l'analyse symptomatique (Paillé et Mucchielli, 2012).

Ainsi, je vais me poser les questions suivantes qui précéderont l'analyse symptomatique :

- Quelle était la relation du photographe avec son sujet ?
- Combien de temps dure la capture de l'image ?
- Qu'est-ce qui reflète les intentions dans l'image ?

- Les signes de mise en scène ou de co-création ?
- Quelle est la visée de la série photographique ?
- Comment la série photographique a-t-elle été divulguée ?

Enfin, je vais effectuer une analyse mixte « hybride » de mon entretien exploratoire avec Harry, dans la continuité de l'analyse qualitative, en intégrant à la fois une dimension déductive (le cadre a priori), et la dimension inductive (l'ouverture au terrain) (Fereday & Muir-Cochrane, 2006). La dimension déductive est garantie avec mes cinq thèmes prédéfinis que je souhaitais évoquer pendant l'entretien (Fereday & Muir-Cochrane, 2006). Cette grille de lecture préalable est indispensable pour répondre à mes questionnements de recherche et assurer une cohérence analytique sur le projet de Bettina Rheims, nécessaire à l'analyse symptomatique de ce projet. La dimension inductive est également présente dans mon travail dans le sens où je n'ai pas restreint l'entretien à ces seuls axes. Comme le démontrent Fereday et Muir-Cochrane (2006), l'approche hybride permet de reconnaître des « moments importants » (p.83) au sein du discours qui ne sont pas prévus par les thèmes initiaux. Je suis donc restée disponible et attentive à ce qu'Harry a pu soulever de plus. Grâce à cette méthode d'analyse « mixte » de l'entretien, je suis allée au-delà de la simple confirmation de mes thèmes, tout en évitant une désorganisation de départ. Le processus de l'entretien devient donc itératif puisque les thèmes en plus d'être « trouvés », sont « construits » par la parole recueillie (Fereday & Muir-Cochrane, 2006).

4. INTERPRÉTATION DES DONNÉES

Pour rappel, mon objectif méthodologique est de me concentrer sur l'image (co)produite plutôt que sur l'éthique du regardeur (Carrabine, 2012).

Je vais mobiliser le symptôme comme grille de lecture afin de ne pas réduire l'image au sujet général qu'elle (re)présente, mais plutôt comme une aide pour ma recherche de carcéralité persistante dans les images qui semblent pourtant parfois s'en éloigner. Je vais analyser chaque photographie pour elle-même, singulièrement, puis la mettre en relation avec les autres afin d'en faire émerger la pertinence symptomatique. De cette façon, l'analyse interprétative attentive à la matérialité visuelle reste possible, tout en évitant une lecture fermée ou définitive (Didi-Huberman, 1990).

Dans ce travail, la photographie carcérale est envisagée comme une construction sociale et collective, à l'image de son usage premier tel que le soutient Sontag (1977). En ce sens, elle participe à la mise

en forme symbolique du carcéral à travers des choix d'espace, de corps qui reflètent une certaine manière de voir cet environnement. Même si le pivot central dans ce travail est l'analyse symptomatique, c'est l'ensemble du courant de la photographie carcérale qui m'a permis de penser cet objet comme producteur de sens construits à partir d'une multitude de choix.

Cette posture s'inscrit dans une approche constructiviste critique de la photographie, qui est nécessaire pour considérer les images comme des productions situées, et jamais comme le reflet de la réalité (Kaminski, 2023 ; Berger, 1968). C'est également dans cette perspective qu'a été composé le corpus de photographies issues d'une démarche de co-construction. Car si la photographie est entièrement construite, autant qu'elle soit co-construite avec les personnes incarcérées elles-mêmes. Ainsi, le choix de ce type d'images ne repose pas sur l'idée qu'elles seraient dépourvues de rapports de pouvoir, mais sur le fait qu'elles mettent en scène des tensions liées à la réalité carcérale, à travers des stratégies de représentations. L'idée étant que la co-construction serait capable de limiter certains effets de stéréotypisation, en prenant connaissance de l'aspect relationnel et contextuel des conditions dans lesquelles les images ont été produites afin de s'assurer que l'usage disciplinaire ne soit pas appliqué ici. Elle offre un terrain particulièrement pertinent pour une lecture interprétative des photographies, et à ce qu'elles laissent paraître du monde pénitentiaire.

Cette orientation constructiviste critique permet également de situer la photographie carcérale contemporaine dans une évolution plus large des représentations de la prison, où il ne s'agit plus seulement de montrer une géographie carcérale lugubre qui ne montre pas de corps, mais bien de représenter la peine, les corps, les relations et les expériences de l'enfermement (Kaminski, 2023). Les formes de représentation se sont diversifiées, faisant de la photographie carcérale un objet visuel en transformation (Kaminski, 2023 ; Sontag, 1977). C'est dans cette perspective que le symptôme constitue le cœur analytique de mon travail.

Le symptôme chez Didi-Huberman désigne ce qui « déchire » l'évidence de l'image (Didi-Huberman, 1990). C'est ici qu'intervient l'« accident souverain » (le pan), la rupture, un détail ou un geste qui ne possède pas qu'un sens, mais qui ouvre au contraire un « gisement de sens » (Didi-Huberman, 1990). On ne cherche donc pas un indice caché *derrière* l'image qui serait la clé secrète qui permettrait de la comprendre, mais ce qui se manifeste *dans* l'image elle-même, au point de bousculer ce qu'on croyait y voir d'emblée. Il s'agit ici de *réellement* penser l'image. L'explication trop stable de l'image ne peut survivre au symptôme, si c'est ce que nous choisissons de mobiliser pour l'analyser. Didi-Huberman montre au contraire qu'il faut accepter la tension entre voir et savoir, point très important sur lequel il

s'oppose longuement à Panofsky² dans son texte (Didi-Huberman, 1990). Avec le symptôme, l'image cesse d'être lisse et renoue avec les tensions qui la composent. On s'intéresse à ce qui insiste, ce qui revient, surgit, etc. Le sens de l'image ne se donne jamais d'un coup mais est permis par le mouvement de l'image qu'on arrête alors de penser comme étant figée. Enfin, le pan révèle la structure plus profonde de l'image. L'accident local à l'image mais significatif, est ce qui permet le « gisement de sens » (Didi-Huberman, 1990, p.306), à l'image de la multitude d'interprétations possibles, qui ne réduit pas l'image à un message unique, mais permet de composer avec ce que l'on cherche à voir de manière située.

En ce qui concerne la photographie carcérale, le symptôme permet de ne pas seulement faire une description de l'image. Dans mon corpus composé de corps photographiés en prison, l'enjeu n'est plus seulement de constater leur présence ou leur absence si l'on parle des images de géographie carcérale, mais de comprendre ce qu'ils révèlent de la carceralité qui persiste dans l'image produite dans ce cadre. La représentation immédiate peut, avec le symptôme, être dépassée. Une lecture plus fine des formes visuelles par lesquelles le carcéral continue d'agir est rendue disponible, même lorsqu'il n'apparaît pas clairement, et qu'il est même caché (Didi-Huberman, 1990). Car le symptôme ne renvoie pas à une signification unique, ni à une interprétation définitive. Une lecture argumentée et symptomatique permet de prendre au sérieux l'ambiguïté des photographies carcérales, sans la réduire à un manque ou à une faiblesse de l'image (Didi-Huberman, 1990). L'ambiguïté de l'image, si elle est souvent rejetée ou perçue de manière négative, est considérée dans ce travail comme réellement pertinente, et est prise en compte grâce au symptôme. C'est critiquer dans le sens de se questionner *avec* l'image, plutôt que de la discréditer.

De plus, penser l'image avec le symptôme permet de penser les formes diffuses de la prison que l'on peut retrouver dans l'image. Même lorsque les photographies s'éloignent des représentations les plus attendues du carcéral à l'image du corpus sélectionné, des traces de contraintes et d'isolement peuvent surgir dans la manière dont les corps sont cadrés et situés. Ainsi, le symptôme permet de saisir ce qui persiste du carcéral dans l'image comme une tension visuelle. En ce sens, l'esthétique du symptôme est pertinente pour l'étude de la photographie carcérale. Enfin, cette lecture prépare le déplacement du regard à travers la mobilisation de la criminologie visuelle.

² Panofsky cherche à comprendre l'image en la ramenant à un système de sens, tandis que Didi-Huberman cherche à laisser travailler ce qui, dans l'image, échappe au savoir et le perturbe (Didi-Huberman, 1990). C'est pour cela que Didi-Huberman choisit de se rapprocher de Freud plutôt que de Panofsky (Didi-Huberman, 1990).

5. LIMITES MÉTHODOLOGIQUES

Cette démarche méthodologique comporte plusieurs limites. D'abord, le corpus photographique demeure volontairement restreint, ce qui permet une analyse approfondie, mais ne vise pas l'exhaustivité. L'analyse symptomatique de ces images suppose une part d'interprétation située puisqu'elle repose sur le regard de la chercheuse et sur sa capacité à repérer, dans les images, des tensions et indices qui demandent une certaine réflexion. La limite justifiant les méthodologies complémentaires qui visent à y remédier, est le fait qu'en plus du corpus qui constitue une base pertinente, les images nécessitent néanmoins d'être replacées dans leur contexte de production. Dans ce travail sur la photographie carcérale, les conditions dans lesquelles les projets ont été élaborés sont d'une grande importance. Les images doivent être contextualisées car c'est à travers ce cadre que leur portée peut réellement être saisie, comme le suggère *La Société du spectacle* de Guy Debord (1967). Chez Debord, le spectacle désigne le processus par lequel la vie directe est remplacée par sa représentation, on pense à des extraits qui montrent des publicités qui orientent nos désirs – le désir n'étant plus vécu directement ; mais aussi des actualités filmées apparaissent comme des séquences de spectacle, distantes et filtrées. Les photographies carcérales sont également le lieu construit où se joue un rapport social entre les personnes incarcérées et les regardeurs. Ignorer le cadre de production reviendrait à confondre le spectacle de la photo avec la réalité carcérale elle-même, ce qui n'est pas l'objectif de ce travail. Cependant, malgré cette contextualisation, il reste que celle-ci est elle-même limitée car ce que l'on choisit de rendre visible ou non, par les éléments que l'on décide de mettre en avant ou de laisser taire – ce qu'on fait entendre dans le récit du contexte.

La principale limite de ce travail tient dans l'asymétrie méthodologique entre les deux corpus, marquée par la présence d'un entretien exploratoire pour la série de Bettina Rheims, mais non pour celle de Grégoire Korganow. Ce choix s'inscrit dans la logique analytique adoptée, Les critiques et les tensions qui traversent le travail de Rheims appelaient un approfondissement spécifique sur le contexte de production ; ce cas sert de contre-exemple après Korganow dont la cohérence analytique apparaît plus stabilisée. L'entretien me permet d'en savoir plus, sans pour autant prétendre à une quelconque représentativité. Il vise plutôt à enrichir la discussion. Cette dissymétrie méthodologique trouve donc sa justification dans la structure même du travail, dans laquelle l'analyse symptomatique des images précède une discussion qui s'ouvre sur le cas Bettina Rheims. Par ailleurs son caractère unique restreint la portée généralisable des propos recueillis ; il ne constitue pas un échantillon représentatif mais un matériau de complémentarité destiné à éclairer certaines zones d'ombre du contexte de production et à nuancer les critiques existantes. Par ailleurs, le fait de connaître Harry, si cela a facilité l'accès au

terrain, a exigé une vigilance réflexive constante pour prévenir les biais de complaisance. Bien que son témoignage offre une connaissance précieuse « de l'intérieur », il demeure une perspective située qui ne prétend pas résumer la complexité du dispositif de Bettina Rheims.

6. PRATIQUE RÉFLEXIVE

Une réflexivité s'impose ici en raison de mon rapport à la photographie et au carcéral, qui constitue pour moi à la fois un point d'appui et une source de biais potentiels. Si la photographie est un outil auquel j'accorde un crédit important depuis un long moment, à cela s'ajoute une curiosité plus récente, mais très vive, pour l'univers carcéral depuis ma participation au projet *Inside Out* en 2025. Cet univers, je souhaite mieux le comprendre avec ce travail à travers les formes visuelles qui le donnent à voir. La photographie me semble en effet capable de s'immiscer dans les lieux de l'indicible tels que la prison. Je me suis longuement demandé quelle était la meilleure façon de photographier les personnes incarcérées, de les représenter au mieux. Ma propre expérience de la photographie en prison est marquée par des images et des expressions que je n'ai jamais pu retrouver ailleurs, ce qui a renforcé mes questionnements.

Ce rapport personnel à l'objet ne doit toutefois pas être confondu avec un manque de réflexivité pourtant nécessaire. C'est pour tempérer ce qui m'anime que le recours au symptôme m'est apparu comme un bon compromis, et comme ayant un intérêt méthodologique particulier. Bien que l'analyse reste située, le symptôme vise dans ce travail une certaine rigueur scientifique en invitant à dépasser la première impression. En effet, le symptôme ne revient pas à décrire ce qui me touche personnellement dans l'image, il invite à concentrer notre attention sur ce qui se manifeste dans l'image elle-même. En suivant ce que Didi-Huberman entend par l'esthétique du symptôme, une certaine rigueur scientifique aide à maintenir l'analyse au plus près de la matérialité visuelle.

Ce choix méthodologique est aussi lié au fait que le symptôme permet à la photographie de garder sa spécificité en la considérant comme un objet d'art à part entière, et non comme un simple document illustratif ou un support de preuve. Cette approche permet également de reconnaître sa dimension formelle, sa construction, mais aussi sa capacité propre à produire du sens. En ce sens, le symptôme respecte la photographie dans sa matérialité et dans son ambiguïté, capable de mise en tension du visible. L'image est donc ouverte à une lecture esthétique et critique. L'exigence réflexive du symptôme car nous devons revenir à l'image, nous appuyer sur des indices visuels précis, complétés

par le contexte de production. Il agit comme le garde-fou contre une interprétation trop libre ou trop complaisante, privilégiant la prudence nécessaire étant donné mon intérêt pour la photographie carcérale qui pourrait m'amener à rechercher spontanément des images qui confirment mes attentes. Avec le symptôme comme grille de lecture, on travaille le sens de l'image.

Pour conclure, l'ensemble de ce dispositif méthodologique et théorique constitue une ouverture pour penser la photographie carcérale autrement. Il prépare le terrain d'une lecture où l'image carcérale cesse d'être un simple support de description et où le regardeur n'est plus uniquement ce qui compte, pour laisser la place à ce qui se manifeste dans l'image elle-même. Le symptôme devient le principe même du regard porté sur le corpus, la grille opératoire qui permet de dévoiler ce qui se joue dans l'image au-delà de son évidence immédiate.

L'ANALYSE SYMPTOMATIQUE EN APPLICATION

Ce chapitre applique l'analyse symptomatique aux images de mon corpus. Il examine successivement les séries de Grégoire Korganow et de Bettina Rheims, dans le but de tester la portée de cette méthode sur deux dispositifs photographiques distincts, l'un fondé sur un contexte explicitement assumé par le photographe, l'autre sur une mise en scène plus floue. Avec cette mise en regard, je cherche à évaluer ce que l'analyse symptomatique rend visible de la condition carcérale lorsque le contexte est clair, puis lorsqu'il devient plus instable. Cette mise en comparaison me permet également de comprendre comment cette méthode peut à la fois confirmer une intention assumée et révéler des tensions pertinentes dans les cas où le sens est moins stable.

1. GRÉGOIRE KORGANOW : *PRISONS*

J'ouvre mon analyse par la série photographique *Prisons* de Grégoire Korganow, dans la mesure où elle constitue un cas d'analyse symptomatique « lorsque tout semble aller de soi ». Par cette expression, j'entends une configuration dans laquelle les conditions de production des images, bien que pouvant susciter quelques interrogations, demeurent relativement accessibles et explicites. Si la série invite à un questionnement critique, les éléments nécessaires à sa contextualisation sont en grande partie fournis par le photographe lui-même. Les prises de parole de Korganow permettent ainsi de reconstituer le contexte de production, à partir de ses propres discours, le contexte de production des images.

La dimension de co-création dans le travail de Korganow peut être envisagée à partir de la question de la pose, puisqu'il demande à ses sujets de participer à l'image. J'ai toutefois conscience de l'ambiguïté qui entoure cet aspect puisque selon les photographies, il n'est pas toujours évident de savoir si les personnes posent réellement, et cet aspect est d'ailleurs peu explicité dans ses discours. Néanmoins, dans l'entretien accordé à *Regardez voir* sur France Inter (2015), il reconnaît que les personnes photographiées avaient conscience de sa présence, et qu'il s'agit d'une pose. Dès lors, malgré cette ambiguïté, Korganow explicite largement son travail et apporte des éléments de réponse aux interrogations que soulèvent ses images ; les conditions de production, rendues suffisamment accessibles, permettent ainsi de mener une analyse symptomatique fondée sur un contexte de production clair.

En ce qui concerne l'intention de Grégoire Korganow, elle reflète à la fois sa posture de photographe engagé et sa place institutionnelle particulière dans le monde pénitentiaire de l'époque. Pour lui, il est très important de comprendre qu'il ne cherche pas avec *Prisons* à « raconter » la prison au sens journalistique relevant de l'anecdote, mais à en faire ressentir la réalité systémique, la violence ordinaire de l'incarcération, et la banalité tragique de l'enfermement en France (Korganow, 2015). Comme évoqué dans le chapitre méthodologique, il a eu accès à la prison sous l'autorité du CGLPL entre 2011 et 2014. Il a ainsi pu visiter une vingtaine d'établissements pénitentiaires avec un droit d'accès quasi-total, sans interdiction de photographier ni contrainte de censure sur la parution de ses images, ce qui était assez inédit dans le paysage médiatique et institutionnel français, puisque le fait d'entrer avec un appareil photo en prison était devenu presque impossible (Korganow, 2015). Avec ce statut, il avait la permission de circuler librement dans les cellules, les cours de promenade, les parloirs, les douches ou encore le mitard, jour et nuit (Korganow, 2015). Dès l'origine de ce projet, c'est un traitement singulier de la prison qui est à l'œuvre, comme un lieu de visibilité et de regard qu'il a pu communiquer à l'extérieur.

Si l'accès « illimité » peut paraître préoccupant d'un point de vue éthique en ce qui concerne les personnes incarcérées, les prises de vue se déroulent dans une logique d'immersion prolongée. Korganow insiste sur le fait qu'il « procède par petites touches » et s'imprègne de la géographie des lieux, des sons et des récits des personnes incarcérées, ce qui nécessite un certain temps de présence et d'écoute plutôt qu'une simple séance de *reporting* visuel (Korganow, 2015). Il décrit lui-même avoir appréhendé l'accueil possible des détenus et s'être demandé comment ils le percevaient, reconnaissant par la même occasion qu'il partait d'une caricature de la prison, à cause de laquelle il

craignait de ne pas parvenir à établir un lien avec eux (Korganow, 2015). Progressivement, il construit une relation de confiance avec les personnes incarcérées et privilégie l'écoute attentive car selon ses mots, la prison est un lieu qui « souffre d'un manque d'écoute » (Korganow, 2015). Cette confiance a mis du temps à s'installer. Il semble ainsi négocier son statut, entre photographe engagé et contrôleur, même si l'un est loin d'empêcher l'autre. Ses prises de vue sont donc basées sur le dialogue ; elles prennent le temps nécessaire et demandent de la réciprocité.

Concernant l'éventuel « spectacle » que peuvent provoquer de telles photos, c'est une notion qu'il aborde lui-même, inspirée de Sontag (2003). Il exprime le fait que « il n'y a rien de spectaculaire en prison, seulement l'enfer de l'incarcération » (Korganow, 2015). Cet enfer dont il fait mention est pour lui l'image de traitements indignes, d'humiliations microscopiques mais constantes, et de violences en zone d'ombre qui transforment le quotidien en cauchemar. Grégoire Korganow a plusieurs fois déjà travaillé avec des personnes « opprimées » ou « invisibles » pour nos sociétés. Il est par exemple allé photographier les victimes en Irak, les personnes sans-papiers ou encore les personnes souffrant d'alcoolémie (Korganow, 2015). Il n'a, dans aucun de ses projets, voulu aborder une approche anecdotique ou d'« histoires de vies », il cherche davantage ce que les lieux peuvent faire aux corps et aux relations. Korganow voulait faire « ressentir » la prison plutôt que de la décrire (Korganow, 2015). Il parle de son rôle d'« éponge de la détention », absorbant tout ce qu'il peut constater à force d'écoute et d'observation (Korganow, 2015). Il exprime également le fait que la question de la privation de liberté l'a durablement bouleversé et qu'il a continué de chercher à comprendre et à communiquer avec les personnes incarcérées en les interrogeant sur leurs rêves, sur leur rapport à l'espace et au temps (Korganow, 2021).

Des choix très marqués sont à l'œuvre dans cette série, ce qui renforce son intention de non-spectacularisation et son engagement politique. Il refuse d'utiliser le noir et blanc « classique » car il refuse la dramaturgie et ne veut pas propager une représentation réductrice et déjà couverte, notamment par le travail de Jane Evelyn Atwood (Korganow, 2015). Ses photos s'inscrivent dans un temps contemporain et en couleur, de façon à offrir un « regard neuf » d'une prison dont nous ne savons rien, ou que nous connaissons mal. Il lie soin et esthétique en relayant sa pensée : « ce n'est pas parce qu'on photographie des choses dures, douloureuses, qu'on doit mal les photographier » (Korganow, 2015). Les personnes marginalisées ne devraient pas, selon lui, être exclues de la grande tradition iconographique porteuse de dignité et de mise en valeur, sans pour autant effacer la dureté ni tomber dans la surdramatisation (Korganow, 2015). Il veut en ce sens diversifier l'histoire visuelle de la prison, qui dépasse la simple rhétorique de l'indignation. Enfin, il choisit de ne montrer aucun visage

alors qu'il en avait le droit, ce qui rejoint sa volonté de ne pas photographier des histoires individuelles, à laquelle s'ajoute l'envie de limiter les pressions administratives et institutionnelles, et de préserver l'identité des personnes photographiées (Korganow, 2015). Il souhaite nous faire comprendre ce qu'on pourrait penser comme une universalité symbolique : cela pourrait être n'importe qui, y compris nous qui regardons (Korganow, 2015). Si on devine parfois les visages, ils ne sont pas le sujet.

Pour ce qui est de la portée de ce travail, Korganow perçoit son travail photographique comme un dispositif de débat citoyen autour de l'incarcération, en affirmant que la société « a le droit, voire le devoir, de regarder ce qui se passe derrière les murs », reprenant à sa manière l'idée que les murs servent aussi à empêcher le regard extérieur autant qu'à contenir les corps enfermés (Korganow, 2015). Selon lui, il est primordial de faire entrer la prison dans l'espace de réflexion publique. Des effets concrets ont pu être observés en ce qui concerne cet objectif. La photo ci-dessous représentant la cellule de confinement de la prison des Baumettes à Marseille a suscité par exemple des fortes réactions politiques, avec notamment la reprise de cette photo par Christiane Taubira, alors garde des Sceaux, relançant le débat autour des conditions de détention dérisoires et du caractère potentiellement arbitraire du confinement (Korganow, 2015).



Cellule de confinement des Baumettes à Marseille, *Prisons*, Grégoire Korganow, 2015

Si l'on ne peut pas finement mesurer l'impact global de son corpus sur la réforme carcérale, des scènes auparavant peu visibles permettent à la photographie carcérale de devenir un outil politique, une contestation du système qu'il qualifie de « malade » et de « profondément injuste » (Korganow, 2015).

Korganow, à travers ses propos permet une réflexion sur le discours relayé par les institutions autour de la prison, ainsi que sur les images que l'on a l'habitude de voir à ce sujet, suggérant que la représentation officielle et/ou commune de l'enfermement ne serait pas entièrement honnête ni transparente. Cette contextualisation permise par lui seul est la preuve d'une grande autoréflexivité dans son approche. Il interroge longuement son rôle, ses choix, et prend soin de ses relations avec les personnes détenues en continuant de s'intéresser à elles une fois le projet terminé (Korganow, 2021). Dans ce cadre, et selon la différenciation des usages proposée par Kaminski (2023), les prises de vue réalisées en qualité de CGLPL relèvent de commandes institutionnelles - bien qu'indépendantes - et correspondent donc à un usage documentaire, mais l'objectif de Korganow dépasse une simple documentation de la prison. Comme le montre la manière dont il investit la couleur, l'intimité des lieux et la condition carcérale contemporaine, son travail va au-delà du seul registre documentaire.

Cette contextualisation montre à quel point il est important de dire le contexte sans lequel on ne peut saisir les enjeux avancés par le photographe. Cela dit, il reste à se demander si nous percevons réellement, à travers ces images, les tensions qu'il pointe et qui viennent d'être énoncées. L'analyse symptomatique qui suit s'attache précisément à les saisir là où elles se font visibles. C'est à partir de ces tensions, proprement inscrites dans le regard carcéral, que la série Korganow dialoguera, un peu plus loin, avec celle de Bettina Rheims.

1.1. Un lien affectif sous contrainte

Les photographies choisies pour une analyse symptomatique couvrent un thème bien précis. En effet, parmi les choix les plus marquants de Korganow, figure la volonté de montrer que les personnes incarcérées sont des êtres aimés, soutenus et encore désirés. La punition est ici critiquée comme débordant sur les aspects physiques et affectifs de la vie des personnes incarcérées, dépassant la seule privation de liberté juridique (Korganow, 2023). Ainsi, les trois photographies suivantes montrent des retrouvailles entre des personnes incarcérées et leurs proches.



Fig 1. *Prisons*, Grégoire Korganow, 2015.



Fig 2. *Prisons*, Grégoire Korganow, 2015.



Fig 3. *Prisons*, Grégoire Korganow, 2015.

Analyse figure 1

Lorsqu'on regarde la photo en premier lieu, on voit deux personnes serrées l'une contre l'autre dans une petite pièce que l'on surprend à travers une vitre. On observe derrière eux une fresque représentant un paysage de nature très colorée. Ce premier effet visuel est important puisque l'image est immédiatement structurée par un contraste entre la densité du corps-à-corps et l'ouverture imaginaire du décor peint qui se dresse derrière eux. La vitre à travers laquelle on les observe construit une distance supplémentaire entre ceux qui regardent et ceux qui se serrent ; il y a une frontière matérielle entre eux et nous. Le paysage derrière eux peut sembler paisible, mais il souligne en fait encore davantage l'enfermement des corps au premier plan.

Le symptôme singulier de cette image apparaît donc dans cette tension entre un « ailleurs visuel » et une présence corporelle comprimée. Les corps restent pris dans une scène d'enfermement affectif qui traduit l'impossibilité de l'évasion réelle. Aussi, la façon dont les bras se croisent ne semble pas naturelle ; il y a presque comme une position de protection, peut-être de quelque chose de fragile qui serait exposé à cet environnement hostile. Si l'on va plus loin, il y a également les couleurs des habits qui s'opposent grandement, participant à alimenter le contraste de la photo. Le fait que nous les regardions à travers une vitre ajoute selon moi une autre couche symptomatique. On ne fait que passer devant cette scène qui est pourtant arrêtée en image. Le dehors semble possible, mais pas accessible pour autant. C'est précisément ce type de coexistence entre visible et invisible, entre promesse d'ouverture et réalité d'enfermement, qui rend l'image symptomatique au sens de Didi-Huberman (1990 ; 2023).

Analyse figure 2

Sur cette photo, on voit deux personnes enlacées dans une pièce très petite, assises sur une table fixée au milieu de la salle. La présence corporelle remplit presque tout l'espace. Le plus évident au premier regard est à quel point le geste affectif prend toute la place visuelle, comme si les murs étaient en train de se resserrer sur eux. Mais justement, ce resserrement du corps n'est rendu visible qu'en regard du couloir, des murs blanchis, de la porte au fond et des chaises vides, qui favorisent l'impression d'une suspension, comme si ce moment avait été volé, ou ne correspondrait pas à cette pièce. Si on ne distingue pas les visages, faisant suite à la volonté du photographe, on décèle un symptôme qui n'est pas dû à la dramatisation d'un visage, mais à la coexistence entre un amour manifesté et un environnement réduit, oppressant, et plein de contraintes. Ainsi, le symptôme se voit déplacé dans les

corps. Si l'on regarde encore plus en détail, les jambes pendantes et le manque d'appui stable montrent une forme d'instabilité, comme si l'intimité ne pouvait exister en milieu carcéral, excepté de façon improvisée. Enfin, le lieu semble tout bonnement fonctionnel, presque administratif, et c'est justement ce qui permet de faire ressortir la densité du contact. Didi-Huberman et son symptôme permettent de lire cette image sans qu'elle ait besoin d'être spectaculaire ; le meuble change de fonction et devient un appui ; et le geste apporte une certaine chaleur à cet espace institutionnel et froid.

Analyse figure 3

Le premier choc visuel qui survient sur cette photographie est l'étreinte centrale, qui concentre toute l'attention et impose immédiatement une lecture affective de la scène. On y voit un espace collectif où des enfants, des adultes et des objets de table composent ce qui ressemble à un environnement festif ordinaire. Le fait que l'image se concentre sur ce mouvement affectif, rend en premier lieu le reste de la photographie secondaire. Il y a donc un décalage certain entre la banalité apparente du lieu et l'intensité du contact, décalage qui fait ressentir une sorte de fragilité relationnelle. Ce qui fait symptôme, c'est la manière dont les corps s'agrippent les uns aux autres. L'accolade semble presque relever du maintien, une protection dont le contact empêche une séparation imminente. Le contexte de cette situation semble invisible quand on regarde uniquement la photo ; pourtant on peut sentir que le geste affectif est hautement significatif ici, et traduit que quelque chose ne va pas. La main de la petite fille posée sur le dos que l'on imagine être celui de sa mère prolonge l'étreinte et le rend collectif. Il ne s'agit pas que d'une fusion entre deux personnes ; l'image semble montrer un entremêlement de liens, où l'affect ne s'arrête pas à la relation centrale. Le fond légèrement flou et les couleurs produisent une tension forte entre ambiance festive et intensité affective symptomatique ; le fait d'être ensemble semble acquis dans cette scène. Sans que le photographe ne dramatise la situation par des signes explicites de manque ou de souffrance, on parvient quand même à déceler une nécessité de se serrer dans les bras. Donc, le symptôme se lit dans le décalage d'une scène ni totalement sociale, ni totalement intime.

Cette lecture individuelle permet déjà de mettre au jour, dans chaque photographie, un même travail opéré autour d'un lien affectif sous contrainte. En les rapprochant, leur portée pourra être encore plus forte. Les différences individuelles composent ensemble une même configuration symptomatique, nous permettant de passer de trois scènes distinctes à une seule même logique de la carcéralité. Il devient alors nécessaire de passer de l'analyse de chaque image séparément à une lecture commune, afin de faire émerger les pans récurrents qui structurent l'ensemble du corpus (Didi-Huberman, 1990).

1.2. La carcéralité comme pression sur les corps et sur les relations

Ces trois photographies de Korganow ensemble ne montrent pas la prison à travers son architecture, ou la peine spectaculaire (Sontag, 2003) comme il se fait coutume concernant la photographie carcérale classique. Si ce choix a été discuté dans la partie consacrée à la méthodologie, la constellation de symptôme va nous aider à comprendre en quoi cela est pertinent.

D'abord, les trois images montrent la prison comme une expérience relationnelle. Les corps y sont toujours enlacés ou maintenus par un autre corps, ce qui fait de la proximité physique le lieu principal où le carcéral se manifeste. Dans cette perspective, le symptôme ne doit pas être pensé comme un détail isolé dans chaque image, mais plutôt comme un phénomène de répétition, ce que Didi-Huberman invite à penser à travers la ressemblance comme un mouvement qui rapproche des formes, sans les réduire à l'identique (Didi-Huberman, 1990). Il dit à ce propos : « Ce qui est magnifique dans la ressemblance, c'est que ça ne se répète pas. Un lien qui s'établit et qui n'est pas de pure répétition. On se trompe quand on pense que ressembler c'est répéter à l'identique. Ça revient mais ça revient différemment. » (Didi-Huberman, 2023).

Mais qu'est-ce qui cloche ? Lorsque l'on porte une attention particulière à ces relations et à la manière dont elles semblent se manifester, une tension similaire entre affect et contrainte apparaît sur toutes ces photos. Les gestes sont certes chaleureux, mais ils ne prennent jamais la forme d'une spontanéité heureuse. Ils semblent au contraire travailler contre quelque chose, le contact cherchant à compenser une séparation ou une menace diffuse. Le lien affectif semble donc dresser davantage comme une réponse au contexte dans lequel ces photos ont été prises, et qui le rend nécessaire. Les répétitions gestuelles surdéterminent la présence de l'autre, créant des accidents souverains qui facilitent leur interprétation (Didi-Huberman, 1990 ; 2023).

Un second pan commun tient à la manière dont l'espace fait effet sur les corps (Didi-Huberman, 1990). On ressent une certaine pression spatiale sur les relations pour les figures 1, 2 et 3. Les décors mis en place dans les prisons comme le paysage de la figure 1 et les décorations de célébrations de la figure 3 n'arrivent jamais à faire coïncider pleinement le corps avec le lieu qui les entoure. Le décor mural de la figure 1 reste inaccessible et presque ironique, puisqu'il se trouve précisément derrière des corps au point de bloquer l'évasion visuelle. Ce sont des paysages et des saisons qui ne peuvent être que fantasmés, complètement inatteignables pour les personnes qui se trouvent devant ; du moins, pas

ensemble. Il en va de même pour l'esprit de fête de la figure 3 qui pourrait échapper à notre compréhension si nous n'avions pas connaissance du fait que cette scène a été capturée en prison. En réalité, ce sont des célébrations qui sont manquées, qui sont soumises à un agenda institutionnel bien précis. Ainsi les tableaux muraux et les atmosphères créent et traduisent la survivance d'un temps perdu, inatteignable pour les personnes incarcérées. De plus, les corps semblent sur toutes les photos être en inadéquation totale avec l'environnement, ce qui va au-delà du manque de place, comme si le décor ou l'agencement de la salle restait toujours en surplus ou en défaut par rapport à ce que les corps sont en train d'éprouver. L'espace ne masque donc plus la tension ; il la rend plus sensible en montrant que la relation en prison n'a jamais un lieu pleinement ajusté dans lequel s'inscrire.

Ainsi, dans chacune de ces photographies, de nombreux pans communs se font voir ; on accède à ce qu'il y a de plus intime en prison : des retrouvailles avec l'extérieur. Cette série photographique de Grégoire Korganow montre que la carcéralité apparaît comme une pression diffuse sur les formes du lien, comme une manière de faire tenir ou de retenir les corps dans des espaces qui ne les accueillent qu'imparfaitement, et qui révèle par la même occasion la fragilité de toute intimité sous contrainte. Le carcéral dispose les corps à l'image d'un jeu d'échecs, hiérarchise les proximités et limite la possibilité du contact (Foucault, 1975). Il illustre à quel point l'enfermement ne se réduit pas aux murs, mais se retrouve dans la manière dont les relations sont rendues difficiles. C'est pourquoi ce qui ressort de cette analyse symptomatique commune, c'est bien la pression spatiale sur les relations, qui les conditionne profondément. Les gestes récurrents d'embrassades apparaissent comme une répétition particulièrement significative.

Cette analyse de la série *Prisons* de Grégoire Korganow montre que l'approche symptomatique, dans la lignée de Didi-Huberman, fonctionne particulièrement bien quand l'intention du photographe et le contexte de son travail sont clairs, et rendus accessibles. Ici, le symptôme n'est pas une énigme à résoudre mais une fissure visible qui vient confirmer l'alignement entre la démarche éthique de Korganow et ce que les images rendent visible. La constellation de symptômes que l'on retrouve dans les trois photos incarne la violence ordinaire de l'enfermement, celle que Korganow voulait faire ressentir plutôt que simplement la raconter (Korganow, 2015). L'analyse symptomatique agit ici comme un outil de validation, puisqu'elle permet de lire dans la forme de l'image ce que le photographe dit déjà par ses mots, et confirme que la pression spatiale exercée sur les corps est bien le symptôme direct d'une institution qui étouffe le lien affectif, quelle que soit la relation en question. La clarté présente dans ce cas me servira de socle stable à partir duquel je pourrai mesurer ce qui ne semble pas équivalent dans le cas de Bettina Rheims. C'est précisément ce contraste qui rend la

transition vers le travail de Bettina Rheims si importante. Alors que pour Korganow le symptôme vient confirmer une intention assumée et vivement communiquée, chez Rheims c'est cette même intentionnalité, ou plutôt la manière dont elle est traduite en photo qui est remise en question, questionnant l'analyse symptomatique elle-même.

2. LE CAS BETTINA RHEIMS : *DÉTENUES*

Pour introduire le travail de Bettina Rheims, je dois d'abord la présenter brièvement. Bettina Rheims est une photographe renommée en France, connue majoritairement pour ses projets centrés sur le portrait, le corps et la mise en scène. Elle appartient, dans un certain sens, au monde « people », du fait de sa notoriété, de ses relations et de sa richesse. Son univers photographique repose sur une esthétique très construite, attentive à la lumière, à l'apparence et à la présence des personnes photographiées. Elle explore souvent des figures féminines, des identités en tension et des formes de représentation qui jouent avec les codes du glamour, du désir et de la frontalité. Cette importance accordée à la mise en scène rend son regard immédiatement identifiable mais le soumet aussi au débat.

La série *Détenues* (2018) s'inscrit dans cette continuité esthétique, mais dans le contexte particulièrement sensible qu'est la prison. Les intentions affichées apparaissent clairement dans le livre, notamment à travers les propos relayés par Nadeije Laneyrie-Dagen. Bettina Rheims insiste alors sur le fait qu'il s'agissait pour elle d'ouvrir « non une porte », puisqu'elle ne le pouvait pas, « mais une espèce de fenêtre » dans la vie des détenues (Rheims, 2018). L'objectif est donc de redonner un pouvoir de représentation à ces femmes, de les sortir momentanément de leur condition carcérale en les considérant comme des « modèles ». Le projet repose sur des portraits réalisés dans un dispositif très préparé, proche du format studio, ce qui rompt avec les représentations sociales de la prison, ce que Kaminski appelle « une économie de la sale gueule » (2023, p.170). Ici, les femmes sont montrées dans une esthétique plus colorée, plus travaillée et plus valorisante.

Cette intention est également renforcée par le rôle de Robert Badinter, à l'origine de la commande du projet. Dans la préface, il affirme : « À défaut de leur liberté, je souhaitais que, par la force de son talent, Bettina Rheims restitue à chacune sa personnalité que l'incarcération tend à effacer », ajoutant que « grâce à Bettina Rheims, les détenues sont redevenues des femmes » (Rheims, 2018). Le principe d'individualité est donc central, il ne s'agit pas de montrer la prison, mais des femmes. Ainsi, le fond blanc, les couleurs et la mise en scène contribuent à effacer les signes visibles de l'enfermement, au

point que, sans le titre *Détenues*, le spectateur pourrait ne pas identifier le contexte.

Avec *Détenues*, l'analyse devient plus délicate que pour *Prisons*, justement parce que l'intention affichée ne semble pas suffire à fixer d'emblée le sens des images. Là où *Prisons* s'appuyait sur un contexte clair et pleinement assumé, le travail de Bettina Rheims oblige au contraire à composer avec davantage d'ambiguïtés et de décalages entre ce qui est dit, ce qui est montré, et ce que l'on peut réellement en comprendre. Ce projet, loin de manquer de pertinence, permet de mettre à l'épreuve l'analyse symptomatique dans une situation où le contexte est moins transparent et où la lecture des images, ensemble, ne va pas de soi.

2.1. Le studio carcéral



Analyse figure 4

Cette photographie est probablement celle où le symptôme apparaît avec le plus d'évidence. Elle met en scène une femme qui semble mal assise, et qui pleure. Les larmes, d'abord, imposent une lecture immédiate de la scène comme traversée par une émotion forte, les larmes n'étant pas prévues par le format studio. Les larmes étant tout ce qu'il y a de plus humain, semblent laisser place à la volonté de résister à un système carcéral qui déshumanise. Cela dit, elle ne doit pas se réduire à un simple signe de tristesse ou à un effet dramatique. Chez Didi-Huberman, l'émotion visible acquiert de la valeur lorsqu'elle fait surgir quelque

Fig.4 Niniovitch, Roanne, novembre 2014

même (Didi-Huberman, 1990). Ici, les larmes montrent que

l'image ne peut pas complètement neutraliser l'expérience carcérale. Elles ouvrent un espace où la douleur, la fatigue, ou la tension psychique passent à travers la mise en scène, quelque chose leur survit. Le corps mal assis agit comme s'il ne parvenait pas à trouver une position qui conviendrait vraiment au dispositif photographique. Cette assise instable introduit dans le portrait une forme de résistance corporelle. Le corps ne se laisse pas totalement discipliner par la logique du studio. Il apparaît gêné et une certaine lourdeur s'en fait sentir, empêchant ainsi l'image de devenir un portrait maîtrisé. Dans ce décalage, le symptôme prend forme. Quelque chose de l'enfermement revient malgré les efforts du dispositif photographique. Loin d'être un échec, c'est ce qui en fait sa puissance symptomatique.



Analyse figure 5

Dans cette photographie, ce qui cloche au premier abord, c'est la rose blanche. Elle ne peut être lue comme un simple accessoire décoratif. Sa présence attire

immédiatement l'attention parce qu'elle introduit dans le cadre une forme de douceur qui semble presque incompatible avec le contexte carcéral. La fleur évoque traditionnellement la pureté, la délicatesse ou encore une certaine idée de beauté, mais ici, cette symbolique vient se heurter contre la réalité du lieu et du statut de la femme photographiée. Ce décalage crée une tension visuelle forte, car la rose n'adoucit pas réellement l'image ; elle la rend encore plus fragile. Elle souligne au contraire l'effort de rendre la scène peut-être plus noble ou harmonieuse, tout en laissant apparaître la difficulté de faire tenir cette harmonie dans un espace marqué par la contrainte. La rose agit alors comme un

Fig. 5 Vaiata, Rennes, novembre 2014

s mais un élément qui, dans l'image même, fait ressortir la contradiction. D'un côté, elle participe à une tentative de réhumanisation et de mise en valeur du corps féminin qui la tient. De l'autre, elle rappelle que cette beauté reste construite dans un cadre qui la contredit. La fleur devient une tension entre l'extérieur et l'intérieur, entre idéal esthétique et violence de l'enfermement. Elle ne masque pas le contexte carcéral, elle le rend en fait plus sensible. Ce qui me semble le plus intéressant ici, c'est que la rose produit vraiment une impression d'instabilité, elle est un corps étranger qui vient troubler la lisibilité de la scène. C'est une beauté sous tension toujours menacée par le contexte qui la rend possible, mais fragile. Cette fragilité est donc symptomatique.



Fig. 6 Vanessa Bareck, Lyon-Corbas,
novembre 2014

Analyse figure 6

Ce qui retient d'abord l'attention, c'est la posture du corps que Vanessa adopte. Celle-ci évoque les codes du portrait de studio, voire du mannequinat que Bettina Rheims a l'habitude de photographier. Pour autant, cette posture ne semble pas être déployée de manière vraiment assurée. Le corps semble chercher à produire une image valorisée de lui-même, tout en laissant percevoir une forme de retenue ou d'inconfort. Il y a quelque chose qui relève dans cette pose de l'intermédiaire, entre affirmation de soi et malaise intérieur. Ce geste ambigu donne à l'image sa densité, on ne peut pas réduire cette photo à une image de mode, ni même de « séduction ». La posture serait donc le lieu même du symptôme. Le corps ne dit pas seulement ce qu'il montre. On remarque dans cette photo la tentative d'appropriation des codes du dehors comme une volonté de se représenter différemment, mais cette volonté reste fragile et en mouvement, tout comme la dignité à travers ce geste qui agit comme une position provisoire, difficilement tenue. Le symptôme ici se loge dans un léger décalage dans la justesse incomplète du corps face au dispositif de studio. Un compromis se fait voir dans cette photo entre la posture de studio et la persistance d'une vulnérabilité liée à l'incarcération qui se lit dans la tenue du corps et son inadéquation.

2.2. Le corps comme compromis pour les personnes incarcérées

Le dispositif photographique pensé par Bettina Rheims est particulièrement pertinent pour penser la répétition, puisque ce qui change d'une photo à une autre ce sont les femmes, leurs vêtements et ce qu'elles tiennent éventuellement – ou comment elles se tiennent. Le fond, lui, restera le même. Cela dit, au-delà de leurs détails disruptifs qui diffèrent, ces trois images partagent une symptomatologie commune, comme pour Korganow, qui se retrouve dans la discordance entre le corps socialisé via ce processus de photographie, et le corps enfermé devenu quotidien.

Dans chacune des photos, une certaine lourdeur se fait sentir. Harry évoquait d'ailleurs, lors de l'entretien, une gravité qui ne relevait, selon lui, pas du « drame de la mode », mais bien celui leur vie, de ce qu'elles portent en elles. Cette lourdeur s'inscrit directement dans les corps des femmes incarcérées. Le corps refuse l'immobilité parfaite imposée par la pose, et ne s'adapte pas au format. Que ce soit à travers une main crispée, une posture avachie ou une manière de tenir le corps un peu de travers, quelque chose qui relève du malaise est visible dans les photographies.

C'est en ce sens que l'on peut parler de symptôme au sens de Didi-Huberman. L'esthétique du portrait, liée au dispositif, n'y est jamais pleinement dominante ; ce qui domine, c'est ce qui cloche dans l'image. La contrainte pénitentiaire habite le corps et le rend incapable de se fondre totalement dans le jeu de la pose, de se rendre disponible à la représentation. Ainsi, même lorsque le corps accepte d'entrer dans un dispositif de valorisation, il conserve les traces de l'enfermement, résistant à toute tentative d'effacement. La lourdeur devient alors une donnée visuelle à part entière ; elle signale la difficulté, voire l'impossibilité, de faire entrer des corps enfermés dans une logique de représentation lisse qui est le format studio.

Cette tension se manifeste particulièrement dans la posture, qui attire le regard par son instabilité. Dans les trois photographies, elle apparaît toujours légèrement inconfortable, comme si le corps ne trouvait pas sa place. Elle agit donc comme un détail disruptif (Didi-Huberman, 1990), empêchant l'image de se refermer sur une lecture qui serait dans le contrôle. En écho à Englebert (2017), on peut y voir le symptôme d'un corps dont l'espace et les mouvements sont habituellement toujours contrôlés. Cette « mal-assise » traduit alors l'incapacité du corps à se réappropriier, même temporairement, un espace de liberté, limité ici au temps de la séance photographique. Autrement dit, le corps discipliné par le carcéral ne redevient pas spontanément disponible à lui-même, même lorsqu'un cadre semble momentanément l'y autoriser.

Enfin, le regard de ces femmes fonctionne comme une « image qui pense » (Didi-Huberman, 2023). Le spectateur n'est pas placé devant un simple visage à contempler ; il est au contraire mis au travail, questionné sur ce qu'il voit ou croit voir, et sur ce que l'image lui envoie en retour. Ce regard ne me semble pas être l'expression d'une dignité simplement « offerte » par Rheims, comme si l'acte de photographier suffisait à restituer une présence pleine et intacte. Il me paraît plutôt être le symptôme d'une tension entre ce qui a été perdu et ce qui tente encore de se maintenir. Il y a d'un côté la mémoire de la liberté, c'est-à-dire de ce que le regardeur extérieur possède toujours ; de l'autre, une volonté de rester présente à soi malgré l'enfermement. Ces regards se trouvent alors entre deux mondes.

Il ne s'agit pas de surinterpréter ces regards au risque de les stigmatiser. Contrairement à ce que suggère Badinter dans la préface de *Détenues* (2018), ils ne traduisent pas un désir d'être regardées ou séduisantes. Ils relèvent plutôt d'une forme minimale de reconnaissance.

Cette analyse commune montre que ces trois images forment une réelle « table de montage » où le désir de dignité des femmes incarcérées – plus qu'un désir d'être regardées ou désirées – entre en collision avec le décor carcéral qui survit au format studio proposé par Bettina Rheims. Le symptôme commun ne réside pas dans le maquillage ou le vêtement, mais dans la dissonance physique d'un corps qui ne parvient pas à oublier qu'il est en prison, et c'est précisément cette « erreur » de pose, cette trace de ce qui cloche, que le regardeur doit apprendre à voir pour ne pas tomber dans le « spectacle anesthésiant de la souffrance » (Sontag, 2003).

À la suite de ce chapitre analytique, il apparaît que les intentions de Korganow sont relativement lisibles et cohérentes avec son désir de mettre en lumière plusieurs dimensions de l'expérience carcérale, notamment ses effets sur la vie quotidienne et affective des personnes incarcérées, ici à travers les relations avec l'extérieur. À l'inverse, pour la série de Bettina Rheims, ainsi que pour les intentions qui lui sont attribuées à travers une parole indirecte dans le livre *Détenues* (2018), peu de prises sont offertes pour saisir avec précision le processus de production.

C'est face à cette absence de clarté que je souhaitais faire travailler l'analyse symptomatique au-delà des intentions prêtées par Badinter, que je considère comme réductrices. La série de Bettina Rheims m'a ainsi conduite à dépasser le contexte donné pour chercher ce qui, dans ces photographies elles-mêmes, continue de témoigner symptomatiquement du carcéral, malgré – ou à travers – les failles de la mise en scène.

C'est à partir de cette différence que s'ouvre le chapitre suivant. Il est construit autour d'une critique du « cas » Bettina Rheims, en creusant les tensions et les incohérences du projet. J'y introduis d'abord la critique criminologique de Kaminski (2023), puis mon entretien exploratoire avec Harry, l'un des assistants du projet, qui permet d'éclairer le contexte de production et de nuancer certaines accusations. Le but est de montrer en quoi cette série constitue un contre-exemple particulièrement fécond de la lecture symptomatique plus « claire » qu'offre Korganow, et comment ce cas particulier oblige à repenser la notion de représentation liée à la photographie carcérale.

3. DÉBAT ET DISCUSSION

Si nous avons précédemment discuté de ce à quoi aspirait le projet *Détenues*, plusieurs éléments font néanmoins preuve de tension, tant dans la communication autour de la série que dans la manière dont elle a été relayée.

Comme le titre, les lieux d'exposition de *Détenues* ramènent les femmes dans leur contexte alors même que les images cherchent à s'en détacher à l'aide du dispositif studio. En effet, deux des principales expositions ont eu lieu, de manière volontairement symbolique, au Château de Vincennes et au Château de Cadillac, deux anciens lieux d'enfermement (Ministère de la Justice, 2018). Un dialogue s'instaure ainsi entre passé carcéral et portraits contemporains, même si cet aspect n'est pas toujours mis en avant dans le discours de l'auteure.

Ensuite, le livre lui-même reste étonnamment impersonnel. Une partie du texte est consacrée au tabouret, à la lumière, à la couleur ou encore au cadrage, tandis que Bettina Rheims ne s'exprime pas directement. Aucun mot ne vient d'elle, seulement de personnes absentes lors des prises de vue, ce qui contribue à rendre le contexte de production flou. On peut toutefois supposer qu'il s'agit d'un choix délibéré, puisqu'on peut lire : « *l'observateur n'a pas à connaître la cuisine du photographe, son making of* » (Rheims, 2018).

Par ailleurs, dans sa prise de parole, elle semble parfois ne pas saisir le monde carcéral. Lors d'une interview pour Le Centre des monuments nationaux (2018), elle affirme avoir été étonnée par « la solitude » ou encore par le fait que « les gens sont enfermés », tout en reconnaissant s'être appuyée sur une vision issue des séries américaines. Si cette forme de naïveté peut se comprendre – la prison n'étant pas une expérience ordinaire – l'absence de travail approfondi de recherche ou de

documentation, contrairement à d'autres photographes comme Maxence Rifflet et sa série photographique *Nos Prisons* (2022), transparaît dans son discours.

À cela s'ajoute la manière dont le projet est médiatisé. La presse qui relaie l'exposition est souvent une presse « *people* », telle que Paris Match (2018), centrée sur la figure de Bettina Rheims elle-même, parfois au détriment des détenues, reléguées à l'arrière-plan, voire floues. Kaminski (2023) s'appuie sur la pensée de Martha Rosler pour avancer que « La presse ramène toute production à ses propres catégories, lorsqu'elle décide de publier des photographies issues de projets, quant à eux indépendants ». Dans le cas de *Détenues*, l'indépendance du projet peut toutefois être interrogée. On peut en effet se demander en quelle mesure celui-ci ne s'inscrit pas, au moins en partie, dans une logique institutionnelle, notamment au regard de la présence forte de Badinter dans le projet ainsi que de la mise en visibilité de l'exposition sur le site du ministère de la Justice (2018). Ce constat n'en demeure pas moins pertinent ici, car des médias tels que Paris Match (2018) accordent davantage d'attention à la figure de Bettina Rheims – ils s'intéressent de façon logique davantage à ce qu'elle représente, qu'aux femmes incarcérées. Elle affirme vouloir « qu'on les regarde », mais la communication du projet semble davantage focalisée sur elle. Elle évoque aussi des mots maladroits, tels que le fait qu'elle était là pour « les convaincre », ce qui pose déjà la question de la relation établie avec les femmes photographiées.

Dès lors, une question centrale émerge : l'intention suffit-elle à qualifier l'image ?

Ces premières tensions, identifiées exclusivement à partir de sources officielles ont rapidement été formulées et approfondies dans le champ critique de l'art, mais également du côté de la criminologie. Parmi ces critiques, celles de Kaminski (2023) mettent à l'épreuve le décalage entre le discours porté par Bettina Rheims et les effets produits par ses images. C'est dans cet espace de confrontation que se poursuit la discussion, en opposant les tensions fraîchement énoncées à leur réception critique.

3.1. Une réception critique criminologique de *Détenues*

Kaminski (2023) fait entrer les tensions relevées précédemment, relevant du champ criminologique dans *La restauration ambiguë de la dignité par le portrait* (2023). Il propose une critique structurée du travail de Bettina Rheims, en pointant précisément le décalage entre l'intention affichée et les effets produits par les images, tel qu'il en fait la lecture.

Il inscrit cette critique parmi d'autres tentatives de portrait carcéral qui, selon lui, auraient davantage réussi à restaurer cette dignité, bien que la tâche soit difficile. Cinq critiques majeures peuvent être identifiées:

- Décontextualisation trompeuse (1)

Ici, Kaminski reproche à Bettina Rheims d'extraire les détenues de leur environnement carcéral duquel on ne saisit rien. Elle cadre les portraits de ces femmes sans aucun élément permettant d'authentifier leurs conditions de vie (Kaminski, 2023). Comme si la dignité dans un tel contexte exigeait de cacher le décor, menant à une « supercherie environnementale » (p.268). Selon Kaminski, cela suffit à faire le constat selon lequel le regardeur n'apprend rien.

- Classification paradoxale (2)

Si tout est mis en œuvre pour cacher le fait que les « modèles » sont des femmes incarcérées, cette réalité les rattrape violemment avec le simple titre « *Détenues* » comme évoqué précédemment, ce qui, en plus de leurs prénoms et lieu d'incarcération en guise de légende, sert en fait d'identification servant une classification réductrice (Kaminski, 2023). De plus, la dignité individuelle prétendument restaurée par ce qu'il appelle le « portrait bourgeois » est alors annulée (Kaminski, 2023).

- Ambiguïté iconographique (3)

Deux types d'iconographie semblent être mêlées dans l'œuvre de Rheims (Kaminski, 2023). Selon lui, le regardeur sera partagé entre l'iconographie policière qui est axée sur la ressemblance individuelle, et l'iconographie criminologique qui pense plutôt des ressemblances collectives (Kaminski, 2023). Ceci est provoqué par la décontextualisation qui empêche la personne qui regarde les photographies de savoir s'il s'agit de regarder des femmes, ou des criminelles.

Cette critique renforce vraiment l'idée mentionnée plus tôt selon laquelle l'usage que mobilise ici Bettina Rheims ne peut être relié à un sens stable, entre photographie de police et photographie de dignité.

- Préface problématique (4)

Pour rappel, la préface du livre *Détenues* a été réalisée par Robert Badinter. Kaminski dénonce le fait que Badinter construit son récit autour des femmes comme étant normalement source de désirs, ce que la prison leur enlève, et que Bettina réussit à leur restituer (Kaminski, 2023). La notion de regard est également présente : il évoque qu'elles pourraient enfin être regardées à nouveau, sous-entendu par un regard masculin qui proviendrait de l'extérieur des murs (Rheims, 2018).

- Jeu de rôle superficiel (5)

Enfin, la dernière critique formulée par Kaminski se dirige vers le fait que la co-crédation semble avoir échoué, dans le sens où les « déguisements » apportés par Rheims – typique de sa profession de photographe de mode – limitent le rôle des femmes incarcérées, au lieu de contribuer à une création collective critique, qui dénoncerait réellement les codes de l’incarcération au lieu de les masquer de cette façon (Kaminski, 2023).

Ainsi, si une série photographique et la production qui l’entoure ne peut être parfaites, il semble que d’autres photographes mobilisant le portrait carcéral de femmes – je pense à Olivia Gray que Kaminski cite, mais également à des artistes comme Céline Levain et sa série *Captives* (2024) – réussissent mieux à balayer cette ambiguïté qui plane au-dessus du projet de Bettina Rheims autour de la co-crédation. Dans ce passage dédié à la critique du projet de Bettina Rheims, on peut lire : « Le regardeur [...] victime de décontextualisation de ces portraits de femmes dont on n’apprend rien par ailleurs [...] » (Kaminski, 2023, p.268). Cette critique m’a profondément fait réfléchir car à travers la mobilisation de l’esthétique du symptôme de Didi-Huberman, je cherche justement à montrer que la photographie carcérale est particulièrement pertinente pour être soumise à une analyse symptomatique, révélant malgré elle, ou non, le contexte carcéral, le cas de Bettina Rheims se dresse comme un véritable casse-tête.

Suite à la lecture de ces critiques, j’ai voulu en savoir plus sur le contexte de production de ce projet de la part d’une personne présente aux côtés de Bettina Rheims. Selon moi, donner un « droit de réponse » pourrait éventuellement appuyer mon analyse symptomatique. Donc même si le « making of » veut au premier abord rester second dans cette série photographique, je pense au contraire qu’il est très important.

3.2. Enquête de terrain complémentaire

J’ai donc pour ce faire mené un entretien exploratoire semi-directif avec l’un des assistants présents sur le projet *Détenues* : Harry. Il a pu m’éclairer sur certains points d’ombre du projet, et fournir une réponse concrète aux critiques formulées à l’égard du projet. Avant de détailler les grandes thématiques que j’ai pu dégager suite à cet entretien, je souhaite d’abord clarifier ce qu’il m’a directement appris sur le processus de création. À ce propos, Harry précise que Bettina Rheims s’est d’abord rendue seule en prison pour se présenter en même temps que le projet, et pour rencontrer les

femmes. Celles-ci étaient totalement libres d'accepter ou de refuser à tout moment, leur consentement n'ayant jamais été perçu comme acquis ou définitif. Certaines se sont d'ailleurs retirées en cours de route, conscientes que cette visibilité publique, une fois libérées, pourrait nuire gravement à leur réintégration sociale. Concernant l'équipe, elle était composée de quatre personnes : Bettina Rheims comme photographe principale, deux assistants, et la studio manager de l'époque, qui s'occupait aussi du maquillage et de la mise en valeur – la coiffure et l'habillage. Ensemble, ils ont photographié des femmes dans quatre prisons françaises – Rennes, Roanne, Poitiers et Lyon – restant environ une semaine par lieu, du lundi au vendredi. Chaque séjour combinait des entretiens préliminaires individuels dans une pièce séparée avec les femmes et des séances photo, avec des horaires prévus, malgré les désistements et les inscriptions spontanées. Les shootings eux-mêmes étaient très courts, généralement limités à 15-30 minutes maximum, après un « sas » de préparation.

Harry insiste sur leur discrétion, évoquant une équipe « extrêmement discrète et invisible », afin de favoriser une relation de confiance entre Rheims et les femmes incarcérées, déjà amorcée lors des rendez-vous initiaux. Le dispositif était minimal : un mur blanc, un tabouret adaptable acheté exprès par Harry, et un éclairage simple, sans mise en scène superflue, afin de se concentrer sur l'expression « brute ». De plus, une chose intéressante réside dans les termes employés par Harry pour me dire que Bettina Rheims a eu un accès privilégié à la prison. Il me dit à ce propos : « elle n'a pas eu accès à la prison par le moyen mortel ». J'ai trouvé cela particulièrement imagé, car cette facilité avec laquelle elle a pu avoir cet accès à ce lieu doit sans doute avoir son importance dans la manière dont elle présente et communique le projet. Robert Badinter étant à l'initiative du projet, elle n'a pas eu non plus à s'embarrasser de procédures que d'autres auraient dû affronter pour accéder à ce lieu. Par exemple, ils ont pu apporter une grande quantité de matériel, destinée à rendre possible ce travail de lumière, de couleur, de vêtements et de maquillage. Cette partie de l'entretien retranscrite comme un témoignage apporte une précision essentielle sur la temporalité et la logistique du projet, inaccessible autrement.

Après une analyse thématique approfondie de cet entretien, j'ai dégagé quatre grands thèmes principaux, enrichis par les nuances contextuelles et émotionnelles rapportées par Harry.

(1) Valorisation des femmes incarcérées : prévalence haute

Harry met l'accent sur un processus participatif de préparation, décrit comme un « sas » pour se préparer et être mis en valeur. Il indique le fait que beaucoup ont choisis de porter leurs propres vêtements et leur propre maquillage, et qu'il s'agissait vraiment d'une proposition, sans jamais rien leur imposer. Il dit qu'en ce sens, les femmes incarcérées ont activement participé. Le fait que la

personne qui s'occupait du « sas » n'était pas une vraie maquilleuse rendait selon Harry le tout « bon enfant ». Il dit à ce propos : « Ça les aidait à se sentir valorisées », et ajoute ensuite « ce n'est pas l'endroit où ça se fait le plus ». Il ajoute que le choix délibéré de la couleur, techniquement plus exigeant que le noir et blanc habituel, témoignait d'une volonté affirmée de les valoriser, renforçant leur sentiment de dignité. C'était selon Harry des moments positifs et humains.

(2) Confiance et vulnérabilité mutuelles : prévalence haute

À propos de confiance et de vulnérabilité, Harry me partage que les détenues qui ont accepté de participer au projet percevaient l'équipe comme bienveillante dès le départ : « Celles qui avaient choisi d'accepter, avaient accepté qu'on était bienveillants ». En plus des rendez-vous préparatoires, la discrétion de l'équipe favorisait la parole des femmes. Il dit : « Elles avaient envie de parler, un besoin d'être écoutées ». En plus des échanges « sauvages » lors des séances photo, il m'évoque un repas en particulier qu'ils ont pu partager tous ensemble avec les femmes incarcérées dans l'une des prisons. Ce repas a favorisé des échanges intimes sur des vies marquées par l'injustice. Il me partage le fait que la plupart étaient là pour avoir agi après avoir subi des violences conjugales prolongées, qui les ont conduites à commettre des actes répréhensibles par la loi. Il dit à ce propos : « On s'est demandé, mais putain, mais qu'est-ce qu'elles foutent là ? Qu'est-ce qu'on les a mises là ? En fait, on ne fait pas auto-justice dans le monde, mais il y avait beaucoup d'injustices qu'on avait ressenties » ; « c'était assez incroyable d'entendre une vie si difficile nous être racontée comme ça. C'était assez impressionnant ». Ces récits sans filtre ont suscité une émotion collective intense, culminant en pleurs partagés avant le départ de l'équipe ; les femmes se seraient selon Harry « lâchées », exprimant un besoin viscéral de parler à des personnes extérieures qui ne seraient pas là pour juger, dans une relation mutuellement vulnérable et discutant de l'injustice du système. Ce besoin de parler était d'ailleurs, selon lui, une des raisons principales pour lesquelles les femmes auraient accepté de participer. Enfin, des tirages ont été offerts aux femmes incarcérées, comme une trace positive dans leur incarcération, bien qu'elles n'aient plus eu de contacts par la suite.

(3) Critiques et choix éditoriaux : prévalence modérée

Bien que cette thématique n'ait occupé qu'une place modérée dans l'entretien, elle fait émerger une tension jusque-là absente des critiques. Lorsque j'expose les analyses de Kaminski, il les réfute vigoureusement, qu'il s'agisse de l'ambiguïté iconographique, du titre *Détenues* ou encore de la supposée artificialité du dispositif. Il insiste sur le fait que rien n'était imposé aux femmes et que tout relevait d'une proposition, librement acceptée ou refusée, comme l'a permis de préciser la contextualisation issue de cet entretien. Concernant le « sas » de préparation, il souligne que la

maquilleuse, en plus de ne pas être une professionnelle, était dotée d'une grande sensibilité et d'une belle personnalité, loin des logiques d'imposition propres aux photographies de studio. Le recours à la couleur participe, selon lui, à rapprocher le public des femmes incarcérées, en les donnant à voir au-delà des stéréotypes habituels. Dans cette perspective, il considère que les critiques passent à côté de l'essentiel car chercher à restituer une forme de féminité revenait aussi à contribuer à leur valorisation. Enfin, à propos du titre *Détenues*, il estime que l'enjeu réside davantage dans les images elles-mêmes ; un autre titre relèverait d'une « blague Carambar », dont l'effet n'aurait été que superficiel et éphémère. Il défend ainsi une intention profondément humaniste, visant à confronter le spectateur à des visages habituellement tenus à distance.

Si j'étais initialement en quête d'un discours plus nuancé, la suite de l'entretien s'est révélée particulièrement éclairante.

En effet, bien qu'il défende fermement l'intention générale du projet face aux critiques, il formule, lorsque je l'interroge sur ce qu'il aurait aimé faire différemment, une réserve critique absente chez Kaminski : celle des choix éditoriaux. Il regrette notamment une sélection sensationnaliste lors de l'editing, privilégiant des images à forte charge dramatique. À ce propos, il confie : « Parfois, ça m'a même un peu énervé [...] tu as juste choisi la photo parce qu'elle a l'air un peu folle dessus [...] c'est trop facile » ; suivi de « Ce n'était pas le sujet ». Il évoque notamment un « drama misérabiliste » et dit qu'il aurait préféré des portraits plus authentiques. Bien qu'il ait participé à l'editing, cette série est avant tout celle de Bettina Rheims, ses choix guidant le processus de sélection. Nous avons notamment à ce propos discuté des photos 4 et 5.

Je rebondis en lui demandant s'il aurait aimé voir plus de sourires, ce à quoi il me répond : « Y'a pas beaucoup de sourires. C'est un sujet sérieux. Il n'y avait pas la place pour ça. Non. Il n'y a pas eu de conversation rigolote. Ce n'était pas le sujet, en fait. ». Il n'y avait donc pas de sourires, mais d'autres éléments qui méritaient de l'attention. Ainsi, si l'assistant défend absolument la bonne intention de Bettina Rheims, il questionne la mise en forme artistique.

(4) Notoriété et rôle social de Bettina Rheims : prévalence modérée

Concernant la notoriété de Bettina Rheims, il me rappelle sa classe sociale privilégiée qui, selon lui, a participé à attiser les critiques. Il me rappelle ses contacts, la facilité avec laquelle elle a pu accéder aux lieux et sa richesse ostentatoire. Cela dit, il mobilise cette même richesse pour argumenter le fait que *Détenues* n'était aucunement une série à but lucratif.

Cette contextualisation logistique et procédurale permise par mon entretien avec Harry révèle les contours opératoires, en complétant les informations disponibles. Selon Harry, c'est une série photographique marquée par une intimité bienveillante, libre et minimaliste, rendue possible par un accès privilégié.

3.3. Reformulation du problème : une intention scindée

À la suite de cet entretien, ce qui me semble essentiel est la fissure perceptible entre la manière dont Bettina Rheims a appréhendé le monde carcéral à l'intérieur des murs et la façon dont elle a ensuite diffusé son projet une fois sortie. Je comprends en effet pourquoi le format, l'usage et l'impact du projet peuvent prêter à ambiguïté. Comme si deux intentions distinctes coexistaient. D'un côté, il y a cette femme qui a partagé des moments intimes avec les femmes photographiées, leur accordant un crédit de bienveillance à travers ses séances libres et valorisantes. De l'autre, la photographe renommée qui se doit de produire quelque chose de grandiose, opérant des choix éditoriaux et d'exposition qui favorisent une image des femmes incarcérées plus à plaindre, plus misérabilistes, et brutalement remises dans leur contexte carcéral par le titre *Détenues*. Ainsi, cette distance élitare qu'elle n'a pas manifestée à l'intérieur de la prison réapparaît à l'extérieur, dans la diffusion publique.

Cette reformulation du problème de Bettina Rheims en intention scindée permet de proposer que plutôt que de postuler une intention unifiée, il semble plus juste de penser en termes de double intention, potentiellement conflictuelle. Grégoire Korganow a lui aussi vécu une certaine expérience au sein de la prison, suivie d'un travail de sélection et de construction éditoriale, comme dans chaque projet photographique. Toutefois, dans son cas, les choix opérés semblent prolonger et soutenir de manière cohérente les intentions initiales du projet. À l'inverse, dans la série de Bettina Rheims, il demeure plus difficile de saisir en quoi les choix éditoriaux participent effectivement à une entreprise de restitution de dignité aux femmes incarcérées.

Il ne s'agit pas ici d'ériger le travail de Korganow en modèle ou contrepoint idéal, mais plutôt d'utiliser cet écart pour souligner la complexité du cas Rheims, dans lequel on ne peut parler d'une intention unique, mais bien d'une double intention, conflictuelle, avec laquelle nous devons composer. La mise en regard de ces deux démarches renforce la pertinence d'une analyse symptomatique attentive aux tensions, en utilisant ce que l'on sait du contexte.

On ne peut parler d'une intention unique, mais bien d'une double intention, conflictuelle, qui débloquent mon questionnement initial. Une fois que l'on sait tout cela grâce à l'entretien, que sommes-nous

capables de voir dans ces images ?

3.4. Peut-on encore parler de symptôme ?

Il me semble que plutôt que d'abandonner une analyse symptomatique de ces images, il est nécessaire de composer avec cette ambiguïté pour avancer dans l'analyse. Sommes-nous encore capables d'effectuer une lecture symptomatique des photographies de Bettina Rheims ? Cette question se pose d'autant plus que l'ambiguïté déplace ce questionnement, dans lequel le symptôme n'est plus seulement ce qui cloche dans l'image, mais ce qui émerge de la fissure entre production intérieure et diffusion extérieure.

Afin de rebondir sur la critique de Kaminski (2023), qui juge ces portraits stériles, mon analyse suggère que nous apprenons au contraire beaucoup, à condition d'accepter de ne plus chercher une information documentaire factuelle, mais une vérité sensible. Si je pense que la critique portant sur les intentions toujours ambiguës et somme toute changeantes est toujours pertinente et même nécessaire, elle ne saurait invalider l'intérêt de l'image elle-même. En déplaçant le regard vers les symptômes physiques et les tensions perceptibles dans les corps, ces photographies deviennent la preuve que le carcéral survit à la mise en scène, elle-même pleine de failles. Cette série photographique relève symptomatiquement de la photographie carcérale, et non d'une série de mode.

En analysant les images comme un ensemble, tel que le préconise Didi-Huberman (2023), on peut déceler les symptômes communs qui les traversent. En tentant une analyse symptomatique des photographies de Rheims, je m'inscris en opposition à une « police du sensible » (Rancière, 2008) qui m'interdirait d'aller au-delà des évidences critiques. Je pense démontrer avec mon analyse que l'esthétique du symptôme me permet de lire ces portraits comme des nœuds de tensions où l'apparence trahit ce que le sujet tente de refouler. Le format studio mobilisé par Rheims permet de faire ressortir les « pans » (Didi-Huberman, 1990) de ces photographies, dans la mesure où ce qui cloche devient justement visible grâce à ce dispositif, habituellement étranger à l'univers carcéral.

Au terme de cette analyse, l'important n'est pas seulement ce que ces photographies montrent de la prison, mais la manière dont elles nous obligent à repenser ce que peut bien vouloir dire « montrer » la prison. Ce travail met à l'épreuve le corpus d'images, mais aussi le cadre théorique lui-même. En mobilisant l'analyse symptomatique sur des photographies carcérales contemporaines, j'ai voulu tester la capacité de ce cadre à rendre intelligibles des images qui ne se laissent pas réduire à leur usage, ni

à leur seule apparence. Autrement dit, il ne s'agissait pas seulement de vérifier si l'esthétique du symptôme de Didi-Huberman permettait de « lire » les photographies, mais de voir ce que ces photographies faisaient au concept lui-même. Je voulais voir jusqu'où ces images le confirmaient, et à partir de quand elles en révèlent des limites. Ainsi, l'analyse a éprouvé la robustesse du symptôme au contact de la photographie carcérale, hautement construite et particulièrement instable.

Les photographies carcérales sont mises en évidence comme des constructions situées, qui sont produites dans des conditions de production spécifiques, dont découlent des formes de circulation, d'encadrement et de réception qui viennent modifier leur portée. Une lecture ne dépend donc jamais d'un seul niveau d'analyse. Aussi, elles sont certes tributaires du contexte de production, mais aussi de ce qui, dans l'image, vient dépasser l'intention affichée. Le carcéral demeure toujours perceptible d'une certaine manière. L'analyse symptomatique est pertinente en ce qu'elle ne permet pas au projet, dès l'impulsion de sa production, de fermer l'image en laissant uniquement place à une lecture purement documentaire. Grâce à l'analyse symptomatique, nous devons composer avec ce que l'artiste voulait initialement en construisant son projet, autour de la volonté commune de montrer la prison et les personnes incarcérées, et ce qui se trouve dans la forme même de l'image continue de faire retour autrement.

Si on effectue une comparaison entre Korganow et Rheims, on se trouve face à deux manières très différentes d'organiser la visibilité de la prison, et du « corps indigne » (Rafter, 2014). La différence la plus marquante concernant la façon d'organiser la visibilité réside dans ce qui a été possible pour chacun d'eux. Autrement dit, Korganow a dû construire son projet en ne montrant pas les visages, craignant des représailles institutionnelles, tandis que Rheims avait l'appui de cette même institution. Nous avons d'un côté des visages qui sont moins importants que le moment, et de l'autre, des portraits dont le visage constitue le centre même de la photographie.

Korganow place l'espace dans une situation sans visage, le replongeant dans un quotidien marqué par la contrainte, et fait apparaître une forme de relation, où les présences surdéterminées renvoient à un lieu précisément construit pour les séparer. Le décor de la prison n'est plus ce qui importe face à la manière dont le cadre photographique laisse sentir le carcéral comme travaillant encore les liens au moment même où ceux-ci semblent s'ouvrir. La prison devient un espace de négociation du sensible, dans lequel l'enfermement est un arrière-plan significatif persistant.

Avec Rheims, l'analyse oblige à aller plus loin. Ce n'est pas tant que les images seraient « illisibles »

parce que chacune des photos de Rheims analysées présentait des éléments disruptifs, laissés en suspens. Je souhaitais avec ce cas aller plus loin qu'une simple opposition entre une bonne ou mauvaise image de prison ; dépasser la tension entre l'intention qui se veut humaniste, et ses effets problématiques. Ce cas montre que la photographie engage toujours plusieurs niveaux de visibilité qui ne coïncident pas nécessairement. La série commence en prison avec la prise de vue, puis vient le moment de faire les choix éditoriaux, ensuite on produit les discours qui accompagnent la série, et enfin, la circulation médiatique précède ou intervient au même moment que la réception critique. Ce que je cherche ici à exprimer, c'est que selon les contextes, la dignification peut être intensifiée, et les corps peuvent être assignés à des catégories visuelles déjà disponibles, ou encore très anciennes et stigmatisantes si l'on suit l'ambiguïté iconographique anthropométrique formulée par Kaminski (2023) qui entoure selon lui la série. Dans cette perspective, les détails disruptifs permettent de rendre ces écarts entre les différentes étapes perceptibles ; ils sont une irruption formelle qui trouble l'évidence de l'image. L'intention ne disparaît pas, mais elle cesse d'être un point d'arrivée suffisant. Elle est un élément parmi d'autres dans une chaîne de médiations qui reconfigure sans cesse le sens de l'image. Ainsi, la lecture symptomatique ne cherche pas à dissiper l'ambiguïté des images, mais à la considérer comme une composante constitutive de la photographie carcérale.

Ainsi, ce travail propose de penser la photographie carcérale contemporaine comme un régime de visibilité et non comme une simple représentation. Cette formule me paraît plus juste car elle permet de penser selon quelles conditions quelque chose devient visible. La représentation suppose une reproduction d'un objet extérieur par l'image, formulation trop rapide pour penser l'ensemble des opérations qui rendent possibles certaines expériences de la prison par l'image. La photographie participe à organiser l'intelligibilité de la prison, sans pour autant illustrer le monde carcéral. Dans cette perspective, l'analyse symptomatique m'a permis de comprendre que le sens de la photographie carcérale peut se trouver dans l'écart entre plusieurs ordres de vérité.

Ce déplacement me paraît important car les formes de visibilité produites par la photographie carcérale peuvent toujours se fissurer, rendant possible une lecture critique. Cela montre que le carcéral ne se laisse pas facilement capturer ; il persiste de bien des manières, même dans l'intention de s'en éloigner. Ce travail montre que la prison survit dans les manières mêmes dont elle est rendue visible.

En bref, la comparaison entre Korganow et Rheims m'a permis de passer d'une compréhension de la photographie carcérale comme représentation à une photographie carcérale pensée comme régime de visibilité. Je ne me demande plus ce que les images représentent, ni même si elles représentent « bien

» la prison ou non. J'essaie maintenant de comprendre comment elles configurent un certain partage du visible, et ce que ce partage fait au regard. La photographie carcérale constitue un espace où les conditions mêmes de la visibilité de la prison se trouvent reconfigurées, et peuvent parfois entrer en tension. La prison n'est donc plus le seul objet interrogé par ces photographies ; elles obligent aussi à interroger les formes de visibilité à travers lesquelles ce savoir devient possible. C'est là, selon moi, l'intérêt théorique le plus fort.

CONCLUSION

Ce mémoire a débuté avec un décalage observé entre des images attendues du monde carcéral, et des scènes photographiques où apparaissent, au contraire, des gestes de proximité et une présence mutuelle. À partir de là, il ne s'agissait pas de se demander si les photographies étaient fidèles au carcéral, mais de montrer qu'elles les mettent en forme et en laissent persister certains aspects, même malgré elles. Si, dans ce travail, je n'ai pas retrouvé les sourires initiaux qui me l'ont inspiré, de nombreux déplacements en émergent.

Le fil conducteur de cette recherche a consisté à répondre à la question suivante, que je rappelle ici : dans quelle mesure l'analyse symptomatique de la photographie carcérale contemporaine permet-elle de révéler la persistance du carcéral dans l'image, au-delà du contexte de production et de l'intention revendiquée par les photographes ? J'ai donc interrogé la manière dont l'enfermement continue d'habiter les images. Autrement dit, ce mémoire a montré que la prison ne disparaît pas dès lors qu'elle n'est plus montrée sous les formes auxquelles on est habitué ; elle survit autrement.

L'analyse menée dans ce travail montre que la photographie carcérale contemporaine est une pratique fortement située, dont les choix en font un objet d'étude en tension constante, l'éloignant de la simple trace documentaire. Comme discuté précédemment, l'image ne représente pas la prison, mais en construit des régimes de visibilité.

Avant chaque analyse, j'ai systématiquement pris soin de rappeler le contexte de production des images, dans la mesure où celui-ci a une grande importance pour comprendre ce qui se joue dans la photographie carcérale. Ce que l'on sait du processus de création permet habituellement de mieux comprendre une image, d'orienter sa lecture, et de donner des pistes quant à l'endroit où chercher la carcéralité. Le contexte permet en fait de nous guider concernant ce que l'image cherche à faire à travers la relation visuelle qu'elle instaure, ainsi que l'élan qui la porte. Pour autant, ce mémoire a défendu l'idée selon laquelle le contexte de production ne doit pas devenir une condition absolue de

validité de l'analyse.

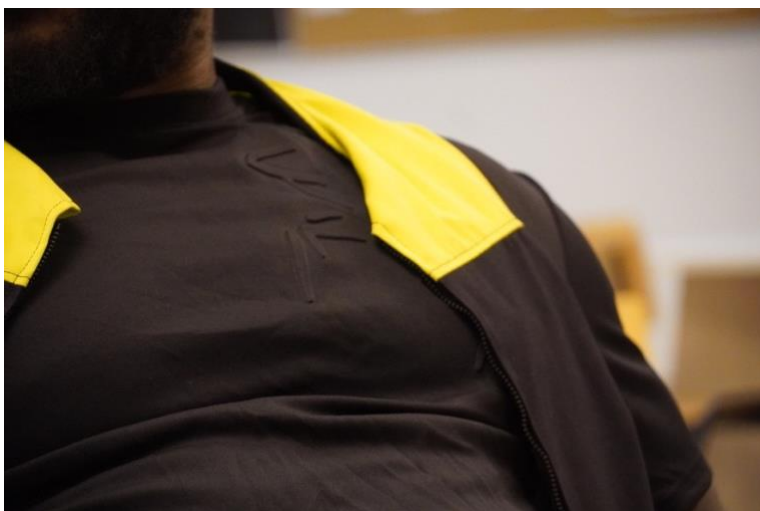
En effet, l'un des apports centraux de ce travail a été de montrer que la photographie carcérale contemporaine ne s'épuise ni dans le projet annoncé par les photographes, ni dans les conditions dans lesquelles elle a été produite. Le cas de *Détenues* l'a justement montrée. Même lorsque le contexte demeure incomplet, l'image ne s'effondre pas comme objet d'étude. En mobilisant l'esthétique du symptôme, il a été possible de déplacer le regard sur l'image elle-même, vers les tensions internes de la série, vers les critiques qui l'entourent, et vers l'entretien exploratoire. C'est en analysant le tout ensemble qu'apparaît une double intention, à l'image de la différence entre ce qui a initié le projet, sa réalisation, et sa diffusion publique. En effet, l'insuffisance d'informations sur le contexte n'a pas condamné l'analyse, et n'a en rien disqualifié l'image. Lorsque le cadre de production restait partiellement inaccessible dans le cas de la série *Détenues*, j'ai cherché à mettre le symptôme à l'épreuve en le confrontant à ces incohérences.

La comparaison entre les deux séries photographiques a permis de mettre en évidence que la photographie carcérale contemporaine ne produit pas un régime homogène de visibilité. Chez Korganow, la cohérence entre les intentions annoncées, les conditions de production et les choix formels rend la lecture symptomatique relativement lisible. À l'inverse, Bettina Rheims s'est progressivement imposée comme un cas-limite, car elle oblige à penser la frontière poreuse entre dignification et assignation, entre la volonté de restituer une présence aux personnes incarcérées et le risque de reconduire des formes visuelles anciennes, voire réactiver des catégories de lecture déjà chargées d'histoire. La photographie carcérale contemporaine n'offre jamais une transparence univoque, mais un ensemble de vérités éprouvées au fil de sa création, de sa diffusion, de sa médiatisation, et de sa réception critique, sans qu'aucune ne s'impose définitivement aux autres.

Ce que ce mémoire apporte au champ de la criminologie visuelle, c'est d'abord une manière de lire la photographie carcérale sans la réduire à ce qu'elle montre, ni à ce que le photographe dit vouloir faire. En travaillant à partir de l'esthétique du symptôme, j'ai cherché à prendre au sérieux l'image non plus seulement comme représentant la peine, mais en considérant son ensemble, ses formes, ses écarts, ses maladresses parfois, et ses choix d'editing. Cela permet de déplacer le regard habituellement posé sur la position du regardeur, ou sur une lecture trop générale des usages de l'image. Ce travail regarde avant tout ce qui demeure dans la photographie, ce qui va à l'encontre des intentions de départ. C'est là que mon travail me semble trouver sa place dans ce champ, en proposant une lecture qui n'oppose pas le contexte et l'image, mais qui les articule sans faire du premier une explication suffisante du

second. La photographie apparaît donc ici comme un objet qui fabrique sa propre visibilité. Enfin, en s'éloignant d'une idée de la crédibilité fondée sur l'accumulation de critères extérieurs, la criminologie visuelle pourrait accorder plus facilement une place légitime à la photographie, en argumentant qu'une image peut être signifiante et analytique sans devoir remplir toutes les conditions du document textuel exhaustif.

En guise d'ouverture, et pour clore ce travail, j'aimerais évoquer la remarque d'un de mes professeurs à la lecture d'un de mes travaux sur la photographie carcérale. En effet, il m'avait fait remarquer que les vêtements pouvaient constituer une piste d'analyse à part entière pour mon sujet. Cette remarque, qui m'avait alors semblé juste sans encore savoir comment l'intégrer pleinement, a pris un sens particulier au fil de ma réflexion sur la photographie carcérale contemporaine. L'analyse a montré que le vêtement participe à la mise en scène du corps, et apporte une couleur et une texture supplémentaire à la photographie, un élément supplémentaire auquel il faut porter attention, car il a été choisi. Cette matière supplémentaire apportée à la photographie permet de contrer la photographie carcérale classique dans notre corpus, et dans bien d'autres séries photographiques. Bien que le choix de vêtements en prison soit limité en quantité, il participe à la tentative de représentation de soi. À la prison d'Andenne, le seul vêtement imposé – bien que la liberté de l'habillement soit partielle, surtout chez les femmes – est un gilet jaune fluo censé différencier les personnes incarcérées des personnes travaillant à la prison, ou des visiteurs. On leur demande de le porter lorsque des déplacements sont opérés en dehors des cellules.



Gilet d'identification, Prison d'Andenne, 2025

La question des vêtements dans le contexte nord-américain prend une dimension particulière puisque

la tenue pénale y est souvent beaucoup plus strictement encadrée, voire imposée. Le vêtement devient dans ce contexte un marqueur institutionnel qui réduit fortement la possibilité de se représenter soi-même autrement que comme corps détenu. Ainsi, je me demande : que reste-t-il de la possibilité de se représenter dans la photographie carcérale contemporaine en co-création lorsque le vêtement « dénonce » la personne incarcérée et la marque ? Et comment l'analyse symptomatique peut-elle encore saisir des « accidents souverains » (Didi-Huberman, 1990) lorsque l'habit, allié dans l'analyse de ce mémoire, nous empêche de dépasser le sujet apparent de l'image ?

BIBLIOGRAPHIE

- Arlandis, F. (2015, 4 avril). La photo sort de prison. *Le Monde Cultures & Idées*, 8.
- Baetens, J. (1995). John Berger and Jean Mohr: From photography to photo narrative. *History of Photography*, 19(4), 283-285. <https://doi.org/10.1080/03087298.1995.10443579>
- Balthazar, B. (Animatrice). (2017, 4 juin). Grégoire Korganow [Épisode de podcast audio]. Dans *Regardez voir*. France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/regardez-voir/gregoire-korganow-9403240>
- Berger, J. (1968, 4 juillet). Understanding a photograph. *New Society*, 12(301), 316.
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126. <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de Minuit.
- Boutet, M. (2009). Un objet peut en cacher un autre : Relire Un art moyen de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages. *Réseaux*, 155(3), 179-214. <https://doi.org/10.3917/res.155.0179>
- Brown, M., & Carrabine, E. (2017). Introducing visual criminology. Dans M. Brown & E. Carrabine (Dir.), *The Routledge International Handbook of Visual Criminology*. Routledge.
- Carrabine, E. (2012). Just images: Aesthetics, ethics and visual criminology. *British Journal of Criminology*, 52(3), 463-489. <https://doi.org/10.1093/bjc/azr089>
- Carrabine, E. (2014). Visual criminology: History, theory and method. *Theoretical Criminology*, 18(2), 152-158. <https://doi.org/10.1177/1362480614523315>
- Centre des monuments nationaux. (2018, février). Interview de Bettina Rheims à propos de son exposition “Détenues” (N. Renoux, Intervieweuse) [Vidéo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=v4VYO3FawBs>

Channel 4. (1983). *John Berger and Susan Sontag: To Tell A Story* (S. Sontag & J. Berger, Participants) [Émission de télévision]. Dans *Voices*.

<https://www.youtube.com/watch?v=MoHCR8nshe8>

Contrôleur général des lieux de privation de liberté. (2024, 20 mai). Son rôle.

<https://www.cglpl.fr/son-role>

Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. Buchet/Chastel.

Delgado, L. (2017). Mugshot's Bias: A Semantic History of Guilt. *Photography and Culture*, 10(3), 215-232. <https://doi.org/10.1080/17514517.2017.1361140>

Demazière, D., & Dubar, C. (2004). Postures de recherche et statut de la parole des gens. Dans *Analyser les entretiens biographiques : L'exemple des récits d'insertion* (pp. 15-45). Presses de l'Université Laval.

Denis, J., Guillemette, F., & Luckerhoff, J. (2019). Introduction : les approches inductives dans la collecte et l'analyse des données. *Approches inductives*, 6(1), 1-9.

<https://doi.org/10.7202/1060042ar>

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2023, 13 mars). Georges Didi-Huberman : "Penser les images, c'est penser un recommencement" (A. de Baecque, Intervieweur) [Épisode de podcast audio]. Dans *Affaires culturelles*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/georges-didi-huberman-penser-les-images-c-est-penser-un-recommencement-5250499>

Escallier, C. (2016). De l'intention photographique à l'image, miroir des sciences. *Cinema & Território*, (1), 12-22.

Fereday, J., & Muir-Cochrane, E. (2006). Demonstrating rigor using thematic analysis: A hybrid

approach of inductive and deductive coding and theme development. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(1), 80-92.

Festival d'Avignon. (2021, 6 juillet). Grégoire Korganow pour Proche : Conférence de presse du 6 juillet 2021 [Vidéo]. <https://festival-avignon.com/en/audiovisual/gregoire-korganow-pour-proche-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-76705>

Fontanel, S. (2018, 7 mars). Brigitte Macron à Vincennes pour les “Détenues” de Bettina Rheims. *Paris Match*. <https://www.parismatch.com/Actu/Politique/Brigitte-Macron-a-Vincennes-pour-les-Detenues-de-Bettina-Rheims-1457486>

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard.

France Culture. (2015, 14 mai). Photographier la prison par Grégoire Korganow [Épisode de podcast audio]. Dans *Le Dossier du jour*. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-dossier-du-jour/photographier-la-prison-par-gregoire-korganow-4428863>

Gaudet, S., & Robert, D. (2018). Choisir un projet de recherche qualitative. Dans *L'aventure de la recherche qualitative : Du questionnement à la rédaction scientifique* (pp. 1-32). Presses de l'Université d'Ottawa.

Gürsel, Z. D. (2021). Bertillon, Ravachol and the Explosive Potential of Police Portraiture. *History of Photography*, 45(3-4), 245-263. <https://doi.org/10.1080/03087298.2021.2145708>

Hayward, K. J., & Presdee, M. (Éds.). (2010). *Framing crime: Cultural criminology and the image*. Routledge.

Kaminski, D. (2023). *Crimimelight : L'épreuve du regard*. Presses universitaires de Louvain.

Kinsella, E. A. (2001). Reflections on reflective practice. *Canadian Journal of Occupational Therapy*, 68(3), 195–198. <https://doi.org/10.1177/000841740106800308>

Levain, C. (2024). *Captives*. Éditions Sur la crête.

Ministère de la Justice. (2018, 20 février). *Exposition “Détenues” : portraits de femmes en*

détention. <https://www.justice.gouv.fr/actualites/actualite/exposition-detenu-es-portraits-femmes-detention>

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.

Monserat, L. (2018, 26 mai). Bettina Rheims ou l'humanité paradoxale envers les détenues. *Le Club de Mediapart*. <https://blogs.mediapart.fr/laurent-monserrat/blog/260518/bettina-rheims-ou-l-humanite-paradoxale-envers-les-detenu-es>

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012a). Les processus de la pensée qualitative. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd., pp. 33-58). Armand Colin.

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012b). L'être essentiel de l'analyse qualitative. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd., pp. 59-84). Armand Colin.

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012c). Les techniques d'analyse contextualisantes, configurationnelles et systémiques. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd., pp. 157-180). Armand Colin.

Pâquet, M. (2007). Notes sur le témoignage photographique et la mémoire. *Conserveries mémorielles*, (4). <http://journals.openedition.org/cm/195>

Quiroga Cortés, C. (2025). Étudier la pluralité des voix en situation de controverse : analyse réflexive de l'usage de l'entretien semi-directif. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 25(3), 79-90. <https://doi.org/10.3917/enic.040.0079>

Rafter, N. (2014). Introduction to special issue on Visual Culture and the Iconography of Crime and Punishment. *Theoretical Criminology*, 18(2), 127-133. <https://doi.org/10.1177/1362480613510547>

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions.

Rifflet, M. (2022). *Nos prisons*. Le Point du Jour.

Sabisch, P., & Katsiki, M. (2015). Deleuze, pratique : Différence et Répétition. *Repères, cahier de*

danse, 35(1), 28-29. <https://doi.org/10.3917/reper.035.0028>

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador ; Farrar, Straus and Giroux.

Van Mallegheem, S. (2015). *Prisons*. André Frère Éditions.

West, K. (2017). Visual criminology and Lombroso: In memory of Nicole Rafter (1939–2016).
Theoretical Criminology, 21