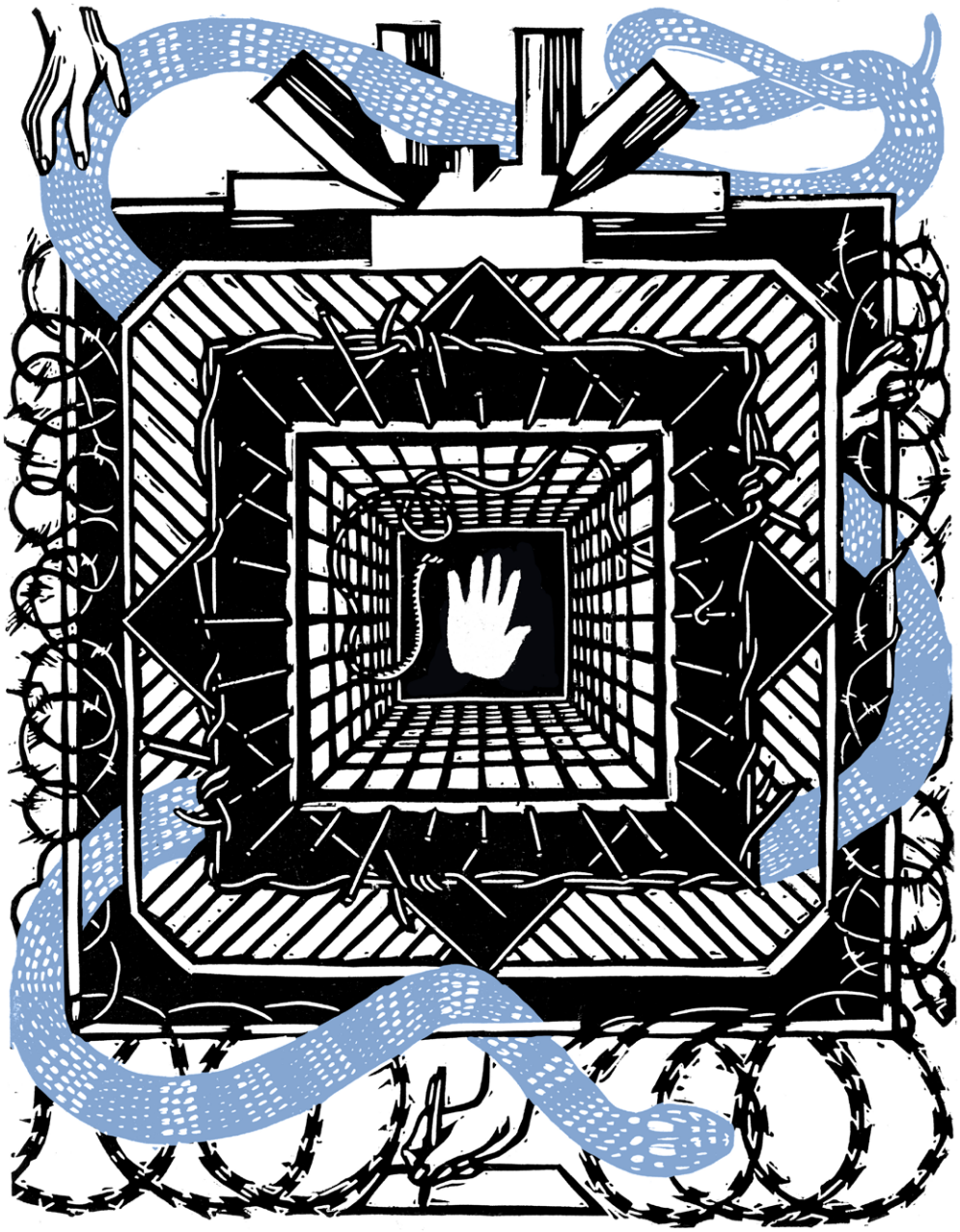
THÈSE DE DOCTORAT ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART / MENTION ARTS PLASTIQUES



UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON - SORBONNE / ÉCOLE DOCTORALE APESA 279 / 29-11-2024

IMAGES DE LA MAISON DES MORTS

CRÉER, TÉMOIGNER, RÉSISTER

Valentine Cuny - Le Callet
sous la direction de Christophe Viart et Mathew Staunton
Jury présidé par Fiona McCann, professeure des universités, Université de Lille

IMAGES DE LA MAISON DES MORTS

CRÉER, TÉMOIGNER, RÉSISTER

Thèse de doctorat arts plastiques, esthétique
& sciences de l'art

Valentine Cuny - Le Callet
sous la direction de Christophe Viart,
Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne,
École doctorale APESA 279
et Mathew Staunton,
École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris.

2024

REMERCIEMENTS

Sur ces trois années de thèse, j'ai oscillé entre un travail solitaire – pour ne pas dire monacal – et un travail d'équipe. Je ne réussirai pas ici à en remercier tous les contributeurs, faute de place, et faute des bons mots. Je voudrais exprimer ma gratitude envers toutes les personnes qui ont accepté de répondre à mes demandes d'entretien, en prison et hors de la prison, par lettres, par mail, par téléphone, et, malheureusement très rarement, en face à face. Je veux remercier infiniment :

Christophe Viart, pour sa ténacité « bec et ongles » à défendre ses thésards, son humour pince-sans rire, son imposition de la bande dessinée à Saint Charles, et son suivi longue distance mâtiné de W.J.T. Mitchell et de décalage horaire.

Mathew Staunton, pour la « pensée de la tourbière », les hommes verts qui nous poursuivent, les appels bobologie à toute heure du jour et de la nuit, pour Werner Herzog, *Cry Before Dawn*, et la scène d'ouverture des *Harmonies de Werckmeister*.

Blandine Le Callet, pour l'Antiquité qui se glisse par tous les interstices, la forteresse intérieure des *Pensées pour moi-même*, la Chloris fleurissante des *Fastes d'Ovide*, l'irreprésentable violence de Sénèque.

Pierre-André Cuny, pour son soutien flegmatique en musique, en livres photos et en bd-à-papa (a.k.a les classiques), pour nos discussions de Bourgeon à Druillet, de Sinéad O'Connor à Peter Gabriel, de San Clemente à Livingston, Texas.

Jacob Melgren, pour m'avoir conduite dans ces étranges *road trips* de prison en prison, pour le constant dépannage technique, pour la vision de tout ce qui m'échappe, des sculptures en terre crue de la prison d'Etla, des poules de la *Polunsky Unit*.

Louis-Antoine Dujardin, Lorène de la Crompe et Red, pour l'édition de ma première bande dessinée, pour nos déambulations de bureaux d'éditeurs en *dance floors*, de la villa Cavrois au Lou Pascalou, et pour les débats politiques et éthiques « droit au but ».

Jean-Louis Le Callet, pour ses relectures « ça me change du bulletin municipal », et nos conversations sur Matthieu 25:36-46.

Alice Amoroso, pour sa détermination communicative dans tout ce qu'elle entreprend quoi qu'il lui arrive, pour son amour de la gravure et des techniques soi-disant « passées de mode »... et pour ses généreuses relectures annotées.

Alice D'Andigné, pour m'avoir fait confiance et accompagnée sur *Le monde dans 5m²*, mon tout premier texte publié.

Aude de Lombarès, pour l'étude (illustrée en coin de copie) de la *Promesse de l'Aube* au collège Jean-Macé de Clichy la Garenne, jusqu'à la rencontre de ses élèves à la maison d'arrêt des femmes de Versailles.

Vincent Rocher, pour sa présence « éthique et bienveillantes », pour sa « *little flower that could* », poussant depuis les égouts ou les chenilles de tanks abandonnés, pour les croquis au quotidien, et les enveloppes recouvertes d'oiseaux migrateurs.

Margaux Guiheneuc, pour son énergie inébranlable à créer du lien, pour avoir enclenché la machine qui m'a amenée jusqu'à Oaxaca, pour m'avoir accompagnée, traduite. Pour ses multiples talents, photographes, carnettiste, galeriste, entremetteuse artistique.

Les hommes et les femmes détenus à la prison d'Etla et de Tanivet, pour leur générosité, leur talent, leur incroyable travail d'impression en équipe, en mode « Oompa Loompa » (leur mot, pas le mien).

Sarah Elsie, pour ce collier d'œillets d'Inde aux couleurs de feu, et son aide pour que je puisse enfin avoir accès au couloir de la mort du Texas.

Rob Will, pour nos visites à travers la vitre du parloir, pour m'avoir fait me pencher plus longuement sur Remedios Varo, pour avoir transformé en œuvre d'art les petites photocopies de mes gravures, derniers courriers papier autorisés par l'État du Texas à ses détenus.

Christian Budex, pour nous avoir montré, en classe, *Les oubliés de la République*, pour avoir infusé ses cours de philosophie du travail du Contrôleur Général des Lieux de Privation de Liberté, et pour sa suggestion d'ajouter le mot « Dignité » à la devise de la France.

Richard Melgren, pour avoir supporté une belle-fille française abolitionniste et « *leftist* » sous son toit, mais également avoir accepté ses choix de films, et les débats qui allaient nécessairement avec.

Susanne Melgren, pour tout le soin qu'elle prodigue jour après jour, pour les tournesols sur mon bureau, pour les salutaires séances de puzzle, un autre genre de jeu de pistes que la thèse.

Laurence Rigollet, Paa Kofi Eduah, et toute l'équipe de l'ACAT, pour leur accueil, leur combat infatigable pour le respect dû à chaque humain, et leur soutien dans les moments difficiles.

Renaldo McGirth, pour avoir m'avoir soutenue et conseillée depuis 2016, et pour m'avoir orientée sans le savoir vers l'exploration de ce sujet de thèse.

SOMMAIRE

7 NOTE SUR LE TITRE

9 AVANT-PROPOS : LES COULOIRS DE LA MORT

25 INTRODUCTION

67 PARTIE I : CRÉER DES IMAGES ENTRE LES MURS

69 I.1. *DIY* : QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN
141 I.2. ESPACE CARCÉRAL, ESPACE INTÉRIEUR
255 I.3. *MURDERABILIA*

345 PARTIE II : COLLABORER DE PART ET D'AUTRE DES MURS

359 II.1. CENSURE ET ÉCHANGE MALGRÉ TOUT
437 II.2. DE L'INDEX AU PORTRAIT
527 II.3. IMAGES DE VIOLENCE, VIOLENCE DES IMAGES

609 PARTIE III : FAIRE VIVRE LES IMAGES HORS LES MURS

613 I.1. PARTAGER LA PEINE, PARTAGER LA PUBLICATION
715 I.2. EXPOSER : DU *FREAKSHOW* AU TIERS-LIEU

820 CONCLUSION

832 TABLE DES MATIÈRES

840 BIBLIOGRAPHIE

858 INDEX DES NOTIONS/ INDEX DES FABRICANTS D'IMAGES

NOTE SUR LE TITRE

Le titre de thèse que j'avais initialement choisi, et qui m'a accompagnée pendant ces trois dernières années était : « Témoigner et résister dans le couloir de la mort, contraintes, censure et *DIY* ». Ce titre a été un outil de travail, qui a eu le mérite de me rappeler à tout instant dans ma recherche que j'étudiais non seulement des images mais aussi des actions, des « actes d'images », et le contexte de leur création. Il rendait bien compte de ma démarche, et du cadre de ma recherche.

Je me suis mise à douter de ce titre, parce qu'il était long, pas très élégant, et surtout parce qu'il lui manquait le mot « images ». Je l'ai transformé au dernier moment. Par hasard, j'ai retrouvé chez ma grand-mère *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski. Elle me l'avait prêté quand j'avais onze ou douze ans, avec sa consigne habituelle que j'avais écrite sur la page de faux-titre : « Il s'appelle revient ce livre ».

Face à cette petite note manuscrite, un nouveau titre s'est imposé à moi pour ma thèse. J'ai finalement décidé de l'intituler « *Images de la maison des morts, créer, témoigner, résister* ». D'une part, ce titre avait la brieveté et la poésie que je cherchais, mais il faisait également totalement sens avec mon sujet.

Ma thèse traite de la création d'images dans le couloir de la mort, aux États-Unis, à la période contemporaine, pas du bagne sibérien, ni de la Russie tsariste. Dostoïevski n'a jamais été condamné à mort, même s'il a été victime d'une fausse annonce de condamnation à la peine capitale, allant jusqu'à une parodie d'exécution, stoppée au dernier moment[1]. Il m'a semblé pertinent de faire référence à ce titre, car *Souvenirs de la maison des morts* transcende son époque, son cadre. Au travers des descriptions ultra précises, il touche à l'universel pour parler de ce que la privation de liberté fait à l'être humain.

Dans l'avant-propos du livre, plutôt que de parler ouvertement de son aspect autobiographique, Dostoïevski raconte avoir découvert et sauvé du feu le cahier de notes d'un ancien bagnard mort de maladie : « des fragments étranges, des souvenirs abominables jetés sans ordre, convulsivement[2] ». Au cours de la création de *Perpendiculaire au soleil* et de ce mémoire de thèse, j'ai à la fois créé et récolté des « fragments étranges ». Il s'agit de paroles et d'images fragiles : difficiles à concevoir, à fabriquer, à faire sortir du couloir de la mort. Cette recherche tente de les préserver et de les partager au mieux.

L'expression *Images de la maison des morts*, traduit bien les paradoxes de mon sujet. Le paradoxe des noms qui semblent contraires à la réalité : le « couloir de la mort », « *death row* », implique un transit, mais les condamnés y passent des décennies ; la « maison de la mort », « *death house* », n'est pas faite pour être habitée, mais pour que se déroulent les dernières vingt-quatre heures du condamné, et son exécution. Le paradoxe des condamnés à mort formant des petites communautés pour transformer un lieu inhabitable en « chez soi ». Le paradoxe de condamnés à mort qui se projettent dans l'avenir, qui redoublent d'efforts pour créer des liens, dans la prison et en dehors, voire qui fondent une famille. Le paradoxe de personnes, qui, dans une situation de dénuement extrême, n'ayant pas toujours de quoi manger à leur faim, investissent temps, argent, effort, ingéniosité, pour créer des images, des textes, des chansons.

Dans la maison qui n'est pas une maison, les morts sont vivants, et ils fabriquent des images à partir des « riens » qu'ils savent débusquer mieux que n'importe qui.

1. Dostoïevski raconte cette exécution dans une lettre à son frère, datée du 22 décembre 1849.
2. Dostoïevski, *Souvenirs de la maison des morts* [1862], Paris, Gallimard, 1966, p.21.

AVANT-PROPOS : LES COULOIRS DE LA MORT

Cette thèse n'est pas consacré à la peine de mort aux États-Unis, mais il est indispensable qu'elle comporte un bref état des lieux de cette institution, avant de présenter les objectifs de cette recherche. Ce « rapport », se concentre sur une sélection d'éléments légaux et de statistiques. Selon une expression popularisée par Mark Twain, il y a « les mensonges, les foutus mensonges, et les statistiques[1] ». La peine capitale est un sujet complexe, particulièrement chargé émotionnellement et idéologiquement. Cette présentation ne peut pas être exhaustive, mais s'efforce de renvoyer à un choix d'études sérieuses, récentes et nuancées, qui permettent de poser le cadre de ma recherche. Cette présentation permettra également d'éclairer le contenu de nombreuses images dont il sera question dans ce mémoire de thèse, puisque les images provenant du couloir de la mort ont souvent pour thème la peine capitale elle-même.

1. « *Lies, Damned Lies and Statistics* ». Mark Twain attribue – sans doute faussement – au Premier Ministre britannique Benjamin Disraeli. Une recherche sur l'origine de l'expression a été publiée sur le site de l'Université de York, Département de Mathématiques, Histoire des Statistiques, « *Lies, Damned Lies and Statistics* », version révisée 19 juillet 2012. Disponible sur : https://www.york.ac.uk/depts/maths/histstat/lies.htm (consulté le 29 mai 2024).

1 - Qu'est-ce que la peine de mort, aux États-Unis ?

La peine de mort est une sanction pénale légale prévoyant l'exécution d'une personne reconnue coupable d'un crime[2]. Aux États-Unis, sur cinquante États, vingt-sept sont rétentionnistes : ils pratiquent encore la peine de mort. Le gouvernement fédéral et l'armée américaine conservent également la peine de mort dans leur échelle des peines. La peine de mort peut-être requise en cas de meurtre aggravé[3] ou, au niveau fédéral, pour trahison, enlèvement d'un membre du Congrès, génocide[4].

Entre 1972 et 1976, un moratoire a suspendu sur l'ensemble du territoire américain l'application de la peine de mort. La peine de mort n'a pas été abolie, mais son application a été momentanément considérée comme inconstitutionnelle, car assimilée à un châtiment « *cruel and unusual* », « cruel et contraire aux usages », selon le huitième amendement de la Constitution américaine. Autrement dit, le fait pour un État d'avoir le droit de vie ou de mort sur ses citoyens n'a pas été remis en cause : il s'agissait plutôt d'une question de méthode, les failles de la procédure de condamnation et des techniques employées pour mettre en œuvre les exécutions. La première exécution après la fin du moratoire eut lieu le 17 janvier 1977[5].

Actuellement, les méthodes d'exécution varient selon les États : injection létale de produits variés – cocktails chimiques ou injection unique –, chaise électrique, chambre à gaz, pendaison, peloton d'exécution. Avec la pénurie de produits destinés à l'injection létale aux États-Unis, depuis l'interdiction d'exportation depuis les laboratoires européens[6], certains États ont réintégré dans leur arsenal des méthodes d'exécution autrefois abandonnées[7], ou expérimentent diverses techniques inédites[8].

Aujourd'hui, les habitants des États-Unis forment 5% de la population mondiale, mais 25% de la population carcérale mondiale, d'où son surnom de « *Prison Nation*[9] ». À ce jour, il y a environ 2400 personnes dans le couloir de la mort aux États-Unis[10], dont cinquante femmes[11]. Les États-Unis sont le cinquième pays du monde pratiquant le plus d'exécutions, après la Chine, l'Iran, l'Arabie Saoudite, et l'Egypte[12]. Si les détails économiques varient d'État en État, la peine de mort coûte globalement largement plus cher au contribuable que l'incarcération à la prison à vie[13].

2. Pacte international relatif aux droits civils et politiques (PIDCP), Article 6, adopté par l'Assemblée Générale des Nations Unies, à New York le 16 décembre 1966.
3. Des différences de formulation de la loi existent d'État en État, mais viennent toutes désigner ce qu'on pourrait appeler un meurtre avec circonstances aggravantes. Par exemple, la loi californienne définit les crimes passibles de la peine de mort comme le « Meurtre au premier degré commis dans des « *special circumstances* » (« circonstances spéciales »), mort survenue lors d'un sabotage de train, parjure ayant provoqué l'exécution d'une personne innocente, agression mortelle commise par un détenu condamné à une peine d'emprisonnement à perpétuité, sabotage militaire. *Cal. Penal Code* §§ 187-199 ». L'Arizona parle de « Meurtre au premier degré, ou homicide concomitant d'une infraction majeure *A.R.S.* § 13-703(F), *A.R.S.* § 13-1105, avec au moins une circonstance aggravante sur les quatorze définies par la loi *A.R.S.* § 13-751 ».
4. Site internet de l'*Office of the United States Attorneys*, page « *Sentencing* ». Disponible sur : https://www.justice.gov/usao/justice-101/sentencing (consulté le 27 novembre 2023).
5. Site internet du *Death Penalty Information Center*, page « *State by State* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/states-landing (consulté le 26 novembre 2023).
6. Emile Carreau, « L'Union européenne restreint l'exportation d'une drogue mortelle », *World Coalition Against the Death Penalty*, 20 janvier 2023. Disponible sur : https://worldcoalition.org/fr/2012/01/20/lunion-europeenne-restreint-lexportation-dune-drogue-mortelle/ (consulté le 4 juin 2024).
7. En 2014, le sénateur du Tennessee Bill Haslam ratifie une loi qui réintroduit l'usage de la chaise électrique comme méthode d'exécution légale dans l'État pour tous les détenus. Auparavant, seuls les détenus condamnés avant 1999 avaient le choix entre l'injection létale et la chaise électrique. Depuis, cette option est régulièrement choisie par des détenus. Ed Pilkington, « *Tennessee brings back electric chair while Wyoming considers firing squad* », *The Guardian*, 22 mai 2014. Disponible sur : https://www.theguardian.com/world/2014/may/22/wyoming-drafts-bill-reintroduce-firing-squads-execution (consulté le 4 juin 2024). Rick Rojas, « *Why This Inmate Chose the Electric Chair Over Lethal Injection* », *The New York Times*, 19 février 2020. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2020/02/19/us/electric-chair-tennessee.html (consulté le 4 juin 2024).
8. Un cas récent ayant défrayé la chronique est celui de l'exécution de Kenneth Eugene Smith, au début de l'année 2024, par suffocation à l'azote. Kim Chandler, « *What happened at the nation's first nitrogen gas execution: An AP eyewitness account* », *AP News*, 27 janvier 2024. Disponible sur : https://apnews.com/article/death-penalty-nitrogen-gas-alabama-kenneth-smith-54848cb06ce32d4b462a77b1bb25e656 (consulté le 4 juin 2024).
9. Je n'ai pas trouvé l'origine exacte de l'expression. Elle ressemble à une déformation de celle de Vladimir Lénine « prison des peuples » ou « prison des nations », utilisée pour la première fois en 1914 pour désigner la Russie. Dans tous les cas, l'expression « *prison nation* » est maintenant largement employée dans le milieu académique, journalistique et artistique pour désigner les États-Unis. Voir par exemple, Mary D. Looman, John D. Carl, *A Country Called Prison : Mass Incarceration and the Making of a New nation*, Oxford, Oxford University Press, 2015. Collectif, *Aperture Magazine* n°230, « *Prison Nation* », New York, New York, 2018. Traduction anglaise du discours de Vladimir Lénine où il utilise pour la première fois l'expression de « prison des peuples », disponible sur *Marxists Internet Archive* : https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1914/apr/06b.htm (consulté le 29 mai 2024). Vladimir Lénine, traduction de Bernard Isaacs et Joe Fineberg, « *On the Question of National Policy* », écrit après le 6 avril 1914, publié pour la première fois en 1924 dans le journal *Proletarskaya Revolutsia*, n°3, puis *Lenin Collected Works*, Moscou, Progress Publishers, Volume 20, 1972, p.217-225.
10. Site internet du *Death Penalty Information Center*, page « *Overview* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/overview (consulté le 27 novembre 2023).
11. Site internet du *Death Penalty Information Center*, page « *Women* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/women (consulté le 27 novembre 2023).
12. Amnesty International, « Les cinq pays qui ont exécuté le plus de personnes en 2022 », 16 mai 2023. Disponible sur : https://www.amnesty.fr/peine-de-mort-et-torture/actualites/peine-de-mort-les-cinq-pays-qui-ont-execute-le-plus-de-personnes-en-2022 (consulté le 27 novembre 2023) Il est important de noter que les chiffres officiels avancés par certains pays sont probablement largement en deçà de la réalité.
13. Amnesty International a notamment rassemblé un certain nombre d'études détaillées réalisées au niveau de chaque État, sur cette page : https://www.amnestyusa.org/issues/death-penalty/death-penalty-facts/death-penalty-cost/ (consulté le 25 janvier 2024). Voir aussi : Kelly Phillips

Aux États-Unis, la majorité des condamnés à mort sont effectivement coupables. Parfois, il s'agit d'affaires dont la violence et la cruauté dépasse l'entendement, révulsant l'opinion publique autant qu'elles la fascine[14]. Cependant, la peine de mort est résolument inefficace pour assurer la sécurité des citoyens : on n'observe aucune corrélation entre l'application de la peine de mort et la baisse du taux de criminalité[15]. La peine de mort n'a aucune valeur dissuasive.

Depuis 1973, 196 personnes condamnées à mort ont été innocentées[16]. Ces statistiques ne prennent pas en compte les personnes libérées du couloir de la mort mais ayant accepté un « plaidoyer Alford ». Cette procédure permet à un accusé de plaider coupable officiellement, tout en défendant publiquement son innocence. Ce marchandage permet aux États de libérer une personne qu'ils savent non-coupable, tout en empêchant cette dernière de figurer sur les registres d'exonération, ou de demander des dommages et intérêts pour sa condamnation et son incarcération à tort[17]. Les rapports sur les exonérations montrent que les condamnations à tort ne sont que rarement le résultat d'une simple erreur. Elles sont le plus souvent dues, entre autres facteurs, à une « *official misconduct* », une ou plusieurs fautes professionnelles de la part des forces de l'ordre et du ministère public : il peut s'agir par exemple de « préparation » excessive et biaisée des témoins, de non-divulgation à la défense de certains éléments permettant de disculper l'accusé[18]. La faute professionnelle apparaît plus souvent dans les cas concernant les personnes noires innocentées que ceux des personnes blanches innocentées[19].

Des études universitaires et des rapports publiés par différentes institutions de défense des droits humains mettent en avant depuis les années 2000 l'aspect discriminatoire de la peine de mort aux États-Unis. Cette dernière touche de façon disproportionnée les pauvres, les personnes souffrant de maladies mentales[20]. Elle est aussi régulièrement pointée du doigt comme étant une institution raciste. Une statistique souvent évoquée est celle des 41% de Noirs incarcérés dans le couloir de la mort, alors qu'ils ne constituent que 13% de la population américaine[21]. Plusieurs études considèrent cependant que ce chiffre n'est pas un bon point de départ pour analyser le caractère raciste de la peine de mort. Selon celle du *Journal of Empirical Legal Studies*[22], la population noire-américaine commet plus de la moitié des meurtres à l'échelle du pays, mais compte pour « seulement » 41% de la population du couloir de la mort, ce qui pourrait alors ressembler à une « sous-représentation » des personnes noires condamnées à mort. Toujours selon cette étude, il ne faut pas pour autant en déduire que la peine de mort fonctionne avec une « forme perverse de discrimination positive en faveur d'accusés noirs[23] ». Au contraire : un examen de l'identité raciale des victimes permet d'avancer une explication à ce décalage. 94% des victimes noires sont tuées par des personnes noires, 86% des victimes blanches sont tuées par des personnes blanches. Quelle que soit la race de la personne reconnue coupable de meurtre, sa probabilité d'être condamnée à mort est en moyenne deux fois plus importante si la victime est blanche[24], tandis que le taux de condamnation à mort pour une

Erb, « *Considering The Death Penalty : Your Tax Dollars At Work* », *Forbes*, 1er Mai 2014. Disponible sur : https://www.forbes.com/sites/kellyphillipserb/2014/05/01/considering-the-death-penalty-your-tax-dollars-at-work/?sh=5d717f7e664b (consulté le 25 janvier 2024).

14. Plus d'un tiers de la population américaine écoute régulièrement des *podcasts* de « *true crime* », c'est-à-dire des émissions consacrées à des affaires criminelles réelles. Disponible sur : https://www.pewresearch.org/short-reads/2023/06/20/true-crime-podcasts-are-popular-in-the-us-particularly-among-women-and-those-with-less-formal-education/ (consulté le 25 janvier 2024).

15. Site internet du *Death Penalty Information Center*, page « *Deterrence* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/policy-issues/deterrence (consulté le 27 novembre 2023). En 2020 a eu lieu la plus grande hausse du taux de meurtres observée aux États-Unis depuis plus d'un siècle, avec une augmentation globale de 30%. Sur les quatre États où l'augmentation du taux de meurtre a été le plus important, trois sont rétentionnistes : le Montana (+84%), le Kentucky (+62%) et le Dakota du Sud (+81%). John Gramlich, « *What we know about the increase in U.S. murders in 2020* », *Pew Research Center*, 27 octobre 2021. Disponible sur : https://www.pewresearch.org/short-reads/2021/10/27/what-we-know-about-the-increase-in-u-s-murders-in-2020/ (consulté le 27 novembre 2023).

16. *Death Penalty Information Center*, « *Innocence* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/policy-issues/innocence (consulté le 24 janvier 2024).

17. C'est le cas des *West Memphis Three*, trois jeunes garçons condamnés – dont l'un à mort – pour le meurtre soi-disant satanique de trois enfants en 1993. Ils sont finalement libérés de prison en 2011. Les « trois de West Memphis » n'ont pas encore été reconnus innocents légalement, et se battent actuellement en ce sens. Campbell Robertson, « *Deal Frees 'West Memphis Three' in Arkansas* », *New York Times*, 19 août 2011. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2011/08/20/us/20arkansas.html (consulté le 3 juin 2024).

18. Dans les raisons les plus répandues d'une condamnation à tort figurent, après l'« *official misconduct* », les faux témoignages, notamment de la part des informateurs de la police témoignant pour obtenir quelque chose en échange, puis les preuves forensiques frauduleuses ou erronées, et enfin une équipe de défense inadéquate. Brittany Wakefield, *The Death Penalty: Recent trends in exonerations and recommendations for further improvements*, *Department of Criminal Justice*, East Tennessee State University, mai 2022.

19. Samuel R. Gross, Maurice Possley, Ken Otterbourg, Klara Stephens, Jessica Weinstock Paredes, Barbara O'Brien, *Race and Wrongful Convictions in the United States*, *National Registry of Exonerations*, septembre 2022, p.6.

20. Jeffery L. Johnson and Colleen F. Johnson, « *Poverty and the Death Penalty* », *Journal of Economic Issues*, Volume 35, n°2, juin 2001, p.517-523. Stephen B. Bright, *Imposition of the death penalty upon the poor, racial minorities, the intellectually disabled and the mentally ill*, transcription de la présentation au programme du Haut Commissaire pour les Droits Humains des Nations Unies, Quartier Général des Nations Unies, New York, États-Unis, 24 avril 2014.

21. *National Association of Criminal Defense Lawyers, Race and the Death Penalty*. Disponible sur : https://www.nacdl.org/Content/Race-and-the-Death-Penalty (consulté le 25 janvier 2024).

22. John Blume, Theodore Eisenberg et Martin T. Wells, « *Explaining Death Row's Population and Racial Composition* », *Journal of Empirical Legal Studies*, Volume 1, Issue 1, p.165–207, mars 2004.

23. « *perverse form of affirmative action to favor black defendants* »

24. Scott Philipps et Justin Marceau, « *Whom the State Kills* », *Harvard Civil Rights – Civil Liberties Law Review*, Volume 55, n°2, juillet 2020, p.585-656.

personne noire reconnue coupable du meurtre d'une personne noire est « extraordinairement bas[25] ». On parle alors de « *white victim effect* », l'« effet de la victime blanche »[26]. Les victimes de meurtres, quant à elles, sont de façon très disproportionnée des personnes fragiles : pauvres et issues de minorités raciales[27]. Expliquer les causes du « *white victim effect* » demanderait une étude détaillée. On peut pointer le racisme généralisé d'une institution pour qui la vie d'une personne noire à moins de valeur qu'une personne blanche. Selon une expression policière, non-officielle mais néanmoins suffisamment répandue pour être partagée sous forme de sigle, certaines affaires criminelles sont caractérisées comme *N.H.I.* : *No Human Involved*, « Pas d'Humain Impliqué[28] ». Il s'agit de cas ou les victimes sont des personnes pauvres, issues de minorités raciales, ou travailleuses et travailleurs du sexe, considérées comme ne méritant pas, selon les forces de l'ordre, d'intervention ou d'investissement particulier de leur part. D'après les statistiques, on peut considérer que la peine de mort aux États-Unis fonctionne avec ce mot d'ordre. On peut aussi supposer que des procureurs évitent de requérir la peine de mort s'ils craignent de ne pas réussir à sélectionner un jury susceptible de la voter : historiquement, les communautés noires sont moins favorables à la peine de mort que les communautés blanches[29], et sont disproportionnellement écartées de la composition des jurys populaires[30]. Les pressions politiques auxquelles sont soumis les juges et les procureurs sont également un facteur de discrimination souvent pointé du doigt par des associations de défense des droits humains[31].

L'opinion des familles de victimes au sujet de la peine de mort est loin d'être uniforme. Certaines défendent la peine de mort[32], d'autres s'y opposent, de façon plus ou moins intense, plus ou moins publique. Certaines familles victimes se déchirent en leur sein à ce sujet[33]. Les études sur le lien entre peine de mort et proches des victimes se concentrent essentiellement sur la perception de justice rendue, et la perception de *closure*. Ce terme, qu'on pourrait traduire en français par « faire son deuil » ou « tourner la page » est une notion controversée chez les défenseurs de la peine de mort comme chez les abolitionnistes : elle est souvent mal définie et évidemment très chargée émotionnellement[34]. Une étude réalisée à partir des déclarations publiques de familles de victimes après une exécution, et destinée à déterminer leurs différentes attitudes vis-à-vis de la peine capitale, révèle que 31% considèrent que l'exécution a un effet émotionnel bénéfique, représente une étape vers le *closure*, tandis dix-neuf pourcent considèrent que l'exécution ne représente ni un acte de justice, ni une étape vers le *closure*[35].

25. « *extraordinarly low* ». Tous les États ne fournissent pas de statistiques de la race des victimes de meurtre. Cependant, dans les États où ces statistiques sont disponibles, l'étude du *Journal of Empirical Studies* révèle cette très importante disproportion. Par exemple, le taux de condamnation à mort est de 2,9 pour mille dans le cas de meurtre « *Black on Black* », « Noir contre Noir », contre 67,8 pour 1000 dans le cas de meurtre « *Black on White* », « Noir contre Blanc ». John Blume, Theodore Eisenberg et Martin T. Wells, « *Explaining Death Row's Population and Racial Composition* », *art. cit.*, p.198-199.
26. Une recherche remet en cause non pas la réalité de cette disproportion des condamnations à mort en cas de victime blanche, mais ses causes. Cette étude argue qu'il s'agit avant tout de cas où les circonstances aggravantes sont particulièrement importantes, et qui se trouvent être d'avantage représentées dans les cas de meurtre commis par des personnes noires sur des victimes blanches. Selon cette étude, il ne faudrait alors pas parler d'« effet de race », mais « d'effet de cas », dans le sens de l'individualité de chaque affaire criminelle et de ses facteurs aggravants. Cette étude a été réalisée à partir de l'examen de crimes commis en Caroline du Nord, et ne prend par exemple pas en compte la question de l'identité raciale des membres des jurys, chargés de déterminer ces circonstances aggravantes. Wesley G. Jennings, Tara N. Richards, M. Dwayne Smith, Beth Bjerregaard, Sondra J. Fogel, « *A Critical Examination of the "White Victim Effect" and Death Penalty Decision-Making froma Propensity Score Matching Approach: The North Carolina Experience* », *Journal of Criminal Justice*, Volume 42, 2014, p.384-398.
27. Rapport statistique sur les homicides du *Federal Bureau of Investigation*, 2019. Disponible sur : https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2019/crime-in-the-u.s.-2019/tables/expanded-homicide-data-table-1.xls (consulté le 27 novembre 2023). Annie Gjelsvik, Sally Zierler, Jeffrey Blume, « *Homicide risk across race and class: a small-area analysis in Massachusetts and Rhode Island* », *Journal of Urban Health*, décembre 2004, p.702-718. Disponible sur : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3455929/ (consulté le 27 novembre 2023).
28. L'expression est révélée au grand public dans « *No Human Involved, an open letter to my colleagues* », un texte publié en 1994 par la romancière, dramaturge et essayiste Sylvia Wynter, faisant suite à l'acquittement des policiers mis en cause dans le passage à tabac de Rodney King à Los Angeles. *In Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century*, Volume 1, n°1, Institute N.H.I., Stanford, Californie, automne 1994.
29. *Pew Research Center*, « *Most Americans Favor the Death Penalty Despite Concerns About Its Administration* », 2 juin 2021. Disponible sur : https://www.pewresearch.org/politics/2021/06/02/most-americans-favor-the-death-penalty-despite-concerns-about-its-administration/?utm_source=AdaptiveMailer&utm_medium=email&utm_campaign=21-06-02%20Death%20Penalty%20GEN%20DISTRO&org=982&lvl=100&ite=8618&lea=1850177&ctr=0&par=1&trk= (consulté le 29 mai 2024).
30. *Equal Justice Initiative*, « *Race and the Jury, Illegal Discrimination in Jury selection* », 2021. Disponible sur : https://eji.org/report/race-and-the-jury/(consulté le 4 juin 2024).
31. Les juges et les procureurs « doivent faire campagne pour lever des fonds et pour être réélus sur la base des résultats obtenus. Ces liens entre le pouvoir exécutif / législatif et le pouvoir judiciaire contribuent à faire de questions comme la peine de mort un point primordial pour leur élection et leur réélection. Les promesses et les manifestations de sévérité extrême sont souvent la meilleure garantie pour eux ». Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, *Manuel Peine de Mort aux États-Unis*, février 2018, p.45.
32. De très nombreux exemples de familles prenant la parole publiquement pour la peine de mort existent, parfois avec le soutien de procureurs. Maurice Chammah, « *The Unfolding Campaign to Save the Death Penalty* », *The Marshall Project*, 19 novembre 2015. Disponible sur : https://www.themarshallproject.org/2015/11/19/the-unfolding-campaign-to-save-the-death-penalty (consulté le 29 mai 2024). Un cas médiatisé a été celui du Docteur William Petit, dont la femme et les deux filles ont été violées et assassinées dans leur maison, à Cheshire, dans le Connecticut. Dans un documentaire, diffusé sur différentes plateformes de *streaming*, William Petit réitère publiquement sa défense de la peine de mort. Kate Davis et David Heilbroner, *The Cheshire Murders*, Discover Global, 117 minutes, 2013.
33. Robert Renny Cushing et Susannah Sheffer, *Dignity Denied, The Experience of Murder Victims' Family Members Who oppose the death penalty, Murder Victims' Families for Reconciliation*, Cambridge, Massachusetts, 2002.
34. Nancy Berns, « *Contesting the Victim Card: Closure Discourse and Emotion in Death Penalty Rhetoric* », *The Sociological Quarterly*, Volume 50, n°3, été 2009, p.383-406.
35. Corey Burton et Richard Tewksbury, « *How Families of Murder Victims Feel Following the Execution*

2 - Existe-t-il une spécificité du couloir de la mort aux États-Unis ?

Il est difficile de faire un portrait général des conditions d'incarcération des condamnés à mort américains. Elles varient grandement entre les vingt-sept États rétentionnistes. Des changements de réglementation sont constamment votés, selon l'humeur politique de l'époque ou pour gérer des situations de crise, comme la pandémie de COVID-19. Ces changements peuvent concerner, entre autres, la réglementation de la correspondance et des visites, la liste des objets que les personnes détenues peuvent avoir en leur possession, l'accès au matériel d'art, le nombre d'heures passées à l'extérieur de la cellule, l'autorisation des contacts avec des détenus non condamnés à mort[36]. Il est également difficile de suivre précisément les annonces ou les votes de changements de réglementations, et leur application effective. Plutôt que « le couloir de la mort », il faudrait sans doute parler « des couloirs de la mort » au sein de cette thèse.

Quels points communs réunissent alors les différents couloirs de la mort aux États-Unis ? Malgré les différences entre États, on peut tenter d'en dresser un portrait général, à partir de deux caractéristiques principales : l'usage disproportionné, voire systématique, de l'incarcération à l'isolement, et un temps élevé d'incarcération dans des conditions extrêmes qui aboutissent à ce qu'on nomme le « syndrome du couloir de la mort ».

• Solitary Confinement : la lutte légale des détenus contre une torture largement répandue

La principale caractéristique de l'incarcération dans le couloir de la mort aux États-Unis est un usage disproportionné, voire systématique, de l'incarcération à l'isolement, le *solitary confinement*, également surnommé *SHU* (*Special Housing Unit*). Selon l'*Ensemble de règles minima pour le traitement des détenus* ou « Règles Nelson Mandela » des Nations Unies, l'incarcération à l'isolement est définie comme « la détention de prisonniers pendant vingt-deux heures ou plus par jour sans contact humain significatif. L'isolement cellulaire prolongé fait référence à l'isolement cellulaire pour une période supérieure à quinze jours consécutifs[37] ». Les Nations Unies considèrent cette pratique comme de la torture[38]. *Cruel But Not Unusual*, une étude publiée à l'automne 2020 dans le *Texas Journal on Civil Liberties and Civil Rights*, a déterminé que douze États utilisaient l'incarcération à l'isolement automatique et prolongé pour les détenus condamnés à mort[39].

Depuis quelques années seulement, un mouvement de remise en cause de l'incarcération à l'isolement aux États-Unis a abouti à quelques changements de réglementation significatifs. Par exemple, l'usage systématique de l'incarcération à l'isolement est abandonné en Oklahoma en 2019. Auparavant, les détenus vivaient dans un bâtiment semi-enterré dont ils ne pouvaient quasiment jamais sortir[40]. La Floride l'abandonne quant à elle en 2022, suite à une action en justice portée par des détenus[41]. Cependant, l'abandon d'un usage *systématique* n'empêche pas la perpétuation d'un usage *disproportionné* de l'incarcération à l'isolement à l'encontre des condamnés à mort. Certains États pratiquent également des conditions d'incarcération qui se placent tout juste sous le seuil de la définition de l'incarcération à l'isolement[42].

• Death row phenomenon : le syndrome du long couloir

Les personnes condamnées à la peine capitale passent de longues années dans le couloir de la mort. Aux États-Unis aujourd'hui, plus

of Their loved One's Murderer: A Content Analysis of Newspaper Reports of Executions from 2006-2011 », *Journal of Qualitative Criminal Justice & Criminology*, Volume 1, n°1, 2013. Disponible sur : https://www.qualitativecriminology.com/pub/v1i1p4/release/1 (consulté le 25 janvier 2024).

36. Site internet du *Bureau of Justice Statistics*, page « *Impact of COVID-19 on State and Federal Prisons, March 2020–February 2021* », rapport publié le 25 août 2022. Disponible sur : https://bjs.ojp.gov/press-release/impact-covid-19-state-and-federal-prisons-march-2020-february-2021 (consulté le 25 novembre 2023).

37. « *the confinement of prisoners for 22 hours or more a day without meaningful human contact. Prolonged solitary confinement shall refer to solitary confinement for a time period in excess of 15 consecutive days* ». *United Nations Standard Minimum Rules for the Treatment of Prisoners*, Règle 44, version révisée en 2015 du texte adopté en 1955.

38. *United Nations*, « *United States: Prolonged solitary confinement amounts to psychological torture, says UN expert* », 28 février 2020. Disponible sur : https://www.ohchr.org/en/press-releases/2020/02/united-states-prolonged-solitary-confinement-amounts-psychological-torture (consulté le 29 mai 2024).

39. Aujourd'hui dix États, après des changements significatifs de législation en Louisiane et en Floride. Merel Pontier, « *Cruel but not unusual, the automatic use of indefinite solitary confinement on death row : a comparison of the housing policies of death-sentenced prisoners and other prisoners throughout the United States* », *Texas Journal on Civil Liberties & Civil Rights*, Volume 26, n°1, 2020, p.8.

40. *Death Penalty Information Center*, « *Oklahoma Agrees to Move Death-Row Prisoners Out of Underground Solitary Confinement* », 8 octobre 2019. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/oklahoma-agrees-to-move-death-row-prisoners-out-of-underground-solitary-confinement (consulté le 28 juillet 2023).

41. *Death Penalty Information Center*, « *Florida Becomes Latest State to End Permanent Death-Row Solitary Confinement After Settlement of Conditions Lawsuit* », 24 mai 2024. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/florida-becomes-latest-state-to-end-permanent-death-row-solitary-confinement-after-settlement-of-conditions-lawsuit (consulté le 28 juillet 2023).

42. Les détenus du couloir de la mort du Kentucky passent par exemple 22 heures sur 24 à l'isolement. Cependant, l'usage des deux heures restantes permet en théorie des « contacts humains significatifs », notamment une récréation de groupe. Ces conditions ne peuvent donc pas être caractérisées officiellement d'incarcération à l'isolement, mais se trouvent juste en dessous de son seuil.

de la moitié des condamnés s'y trouvent depuis plus de dix-huit ans[43]. Certains condamnés passent jusqu'à quarante ans dans le couloir de la mort[44], où ils vivent dans des conditions extrêmes : violences psychologiques et parfois physiques, dénuement financier, absence de contacts sociaux et affectifs. Les relations avec les membres du personnel pénitentiaire, lesquels sont soumis à des conditions de travail très difficiles[45], peuvent grandement varier[46]. Il arrive que gardes et détenus nouent des relations respectueuses, dont j'ai pu être témoin lors de mes visites dans le couloir de la mort de Floride et du Texas[47]. Il est difficile d'utiliser le mot d'« amitié », car le développement de relations personnelles entre gardes et détenus est régi et limité par quantité de codes et de règlements, officiels et officieux, des deux « côtés »[48]. Certains gardes en revanche peuvent se montrer particulièrement violents, profitant pour cela de l'inaction de leur hiérarchie. Dans les cas les plus graves, ces violences vont jusqu'au meurtre[49]. Des psychologues résument les effets de ces conditions de vie extrêmes sur les condamnés à mort par l'expression « syndrome du couloir de la mort » ou « phénomène du couloir de la mort », caractérisée par différents troubles psychiques : dépression chronique, psychose, paranoïa, états suicidaires[50].

43. *Death Penalty Information Center*, «*Time on death row* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/death-row-time-on-death-row (consulté le 5 février 2021).
44. *Death Penalty Information center*, « *Examples of Prisoners With Extraordinary Long Stays on Death Row* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/death-row-time-on-death-row/examples-of-prisoners-with-extraordinarily-long-stays-on-death-row (consulté le 27 novembre 2023).
45. Walter C. Long and Oliver Robertson, « *Prison guards and the death penalty* », *Penal Reform International*, 2015. De façon générale, les travailleurs pénitentiaires ont une qualité de vie inférieure à la moyenne de la population américaine, avec des taux de suicide, de stress post-traumatique et de dépression supérieurs à la moyenne. *Vera Institute of Justice*, « *The prison experience for corrections staff* », disponible sur : https://www.vera.org/reimagining-prison-web-report/examining-prisons-today/the-prison-experience-for-corrections-staff (consulté le 29 mai 2024).
46. À ce sujet, George Wilkerson, condamné à mort de Caroline du Nord, écrit : « Personnel : Tous les membres du personnel et les bénévoles – qu'il s'agisse de gardiens, d'infirmières, d'enseignants, etc. – doivent faire un choix concernant leur propre humanité et la nôtre, qui détermine la manière dont ils nous traitent : durement ou avec compassion. Personne n'est épargné par cet endroit », « *Staff : All staff and volunteers – whether guards, nurses, teachers, etc. – must make a choice regarding their own humanity and ours, which determines how they treat us : hard or with compassion. No one is unaffected by this place* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard, Reflections on Life Under Stentence of Death*,Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022, p.111.
47. Par exemple, à la *Polunsky Unit*, où se trouve le couloir de la mort du Texas, un garde m'a parlé très librement des bons rapports qu'il entretenait avec le détenu à qui j'allais rendre visite, notamment de leur travail commun sur un programme de réhabilitation des détenus souffrant d'addiction.
48. Davinia Rizzo, Belinda Davey, Melanie Irons, « *Interpersonal Interaction Between Prisoners and Officers in Prisons: A Qualitative Meta-Synthesis Exploring Prison Officer Wellbeing* », *Journal of Qualitative Criminology*, Volume 10, n°1, 2021. Disponible sur : https://www.qualitativecriminology.com/pub/v10i1p4/release/1 (consulté le 29 mai 2024).
49. Un exemple célèbre est celui de la mort de Frank Valdes : « Plusieurs mois après la mort de Frank Valdes, prisonnier du couloir de la mort à la prison d'État de Floride, le 17 juillet 1999, les représentants du *Florida Department of Corrections* ont maintenu qu'il s'était suicidé en sautant de son lit, la tête la première sur les barreaux de sa cellule. Cependant, une autopsie a clairement indiqué que des traces de bottes ont été retrouvées sur son corps, et qu'il avait été sauvagement battu par des gardes. La famille de Valdes a reçu 750 000 dollars de dommages et intérêts, et les gardes accusés ont été acquittés ». Fiche d'information « Conditions de vie dans le couloir de la mort » de la *World Coalition Against the Death Penalty*, 2018, fondé sur le rapport de *Prison Legal News* : https://www.prisonlegalnews.org/news/2016/feb/2/floridas-department-corrections-culture-corruption-abuse-and-deaths/ (consulté le 4 février 2021).
50. Karen Harrison (Dr.) et Anouska Tamony, « *Death Row Phenomenon, Death Row Syndrome and their affect on capital cases in the US* », *Internet Journal of Criminology* , 2010, p.7.

• *La Liste*

L'incarcération longue, l'isolement, le manque d'accès aux soins médicaux physiques et psychiatriques... Ces caractéristiques sont particulièrement présentes dans le couloir de la mort, mais existent aussi pour des détenus condamnés à d'autres peines : les personnes incarcérées pour des peines de quelques années, mais subissant de longues périodes « au trou », mais surtout les « *lifers* », ou « *life without parole* » – expression abréviée en « *LWOP* ». Il s'agit des détenus condamnés à des peines de prison à vie sans possibilité de sortie[51]. On peut alors sérieusement se demander s'il y a une véritable spécificité des détenus condamnés à mort. Ce n'est pas qu'une ratiocination d'universitaire, mais une question qui occupe les détenus eux-mêmes, et donne lieu à des débats contradictoires entre eux.

Un ouvrage a beaucoup marqué cette recherche : *Bone Orchard*, un recueil collaboratif écrit par George Wilkerson, condamné à mort en Caroline du Nord, et son ami Robert Johnson, un auteur « du monde libre ». Le livre mêle poésie et textes en prose, moments oniriques et descriptions au scalpel des conditions d'incarcération et des rapports humains dans le couloir de la mort. Le livre est structuré à partir d'un texte nommé *La Liste – The List*[52] – fruit d'une sorte d'étude sociologique et poétique menée par Wilkerson auprès de ses co-détenus : « Réponses synthétisées, par ordre alphabétique, en réponse à cette question : Qu'est-ce qui différencie la peine qu'on purge sous condamnation à mort de la peine qu'on purge avec une date de libération ?[53] ».

Dans sa préface, Wilkerson explique : « J'ai créé *La Liste* sur la base d'une enquête en une seule question auprès de mes camarades incarcé-

51. Cette situation se distingue de la notion de « perpétuité » en France, je continuerai donc d'utiliser l'expression « *life without parole* », abréviée « *LWOP* ». En France, théoriquement, la perpétuité incompressible peut-être révisée par un tribunal d'application des peines, au bout de trente années d'incarcération. À ce jour, aucune personne condamnée à une telle peine n'a bénéficié d'aménagement de peine, mais la possibilité légale existe.
52. George Wilkerson, Robert Johnson, *Bone Orchard, op. cit.*, p.109.
53. « *Synthesized answers, in alphabetical order, in response to this question : What makes serving time under a death sentence distinct from serving time with a release date ?* »

ré au même niveau que moi[54] dans le couloir de la mort en Caroline du Nord. Elle décrit ce que nous considérons comme les caractéristiques fondamentales de la situation des personnes incarcérées condamnées à mort. Certaines caractéristiques sont universelles pour tous les prisonniers du couloir de la mort, comme le fait d'être obligé d'affronter sa propre mortalité. D'autres caractéristiques s'appliquent au couloir de la mort de Caroline du Nord, mais peuvent ou non s'appliquer aux couloirs de la mort d'autres États[55] ». Parmi les éléments de *La Liste*, une description des « limbes » du couloir de la mort, de la lenteur, de l'oisiveté forcée, des difficultés à maintenir des liens familiaux. Tout en parlant de « caractéristiques universelles » des détenus condamnés à mort, Wilkerson n'exclut pas les détenus *LWOP*, grâce à la formulation particulière de sa question : il choisit d'opposer « condamnation à mort » aux condamnations « avec une date de libération », laissant un flou sur le statut des *LWOP*, ou suggérant une solidarité avec eux.

J'ai écrit à Wilkerson pour lui parler de ce texte que je trouvais particulièrement fort. Dans une lettre du 21 septembre 2023, il m'a répondu que son souhait était que *La Liste* puisse « servir d'invitation et/ou de point d'entrée pour que d'autres personnes dans le Couloir de la Mort puissent l'explorer et la personnaliser[56] ». Il m'a également envoyé la copie d'un texte de douze pages intitulé *Death Row's Rainbow Effect*[57], *L'effet d'arc-en-ciel du couloir de la mort*, sorte de prolongement de *La Liste*, où il explique en détails sa méthodologie pour créer le texte original publié dans *Bone Orchard*. Wilkerson a interrogé ses co-détenus, en leur demandant s'ils étaient « fortement en désaccord, en désaccord, neutres, d'accord, fortement d'accord » avec une série de cinq « *statements* », des « déclarations ». La première « déclaration » est un court poème :

« *...death guards this place.*
Death is the spirit of this place ;
its character and atmosphere is death –
death is the impression it makes
on the mind :
death
death
death
death »

« ... la mort garde cet endroit.
La mort est l'esprit de ce lieu ;
son caractère et son atmosphère sont la mort –
la mort est l'impression qu'elle laisse
sur l'esprit :
la mort
la mort
la mort
la mort »

Face à l'incrédulité de ses co-détenus, Wilkerson fait évoluer cette « déclaration », ainsi que les suivantes, vers des phrases plus « simples », mais tout de même marquées par un usage de la métaphore et des symboles. La première déclaration-poème est transformée en : « L'atmosphère qui règne ici est la mort ». Les autres déclarations sont : « Dans notre couloir, presque tout est peint d'un rouge caillé, comme du sang. Je prends cela comme une menace », « Nos combinaisons sont rouges mais passent au rose au fil des années. Nous aussi, nous nous décolorons, comme nos combinaisons. Nos combinaisons décolorées rappellent notre humanité qui s'érode ici », « On nous a dit à plusieurs reprises sans détour : "vous n'êtes pas là pour être réhabilités." Nous sommes ici pour être exécutés », « Parfois j'oublie que je suis destiné à mourir ici. Mais pas pour longtemps[58] ».

Les réponses de ses co-détenus sont rarement unanimes, et même parfois franchement contradictoires, ce qui fait toute la richesse du texte. Plus encore, Wilkerson explique que travailler sur ce « relevé » a également modifié sa vision de certains aspects de l'incarcération : « Quand j'ai fini de documenter les réponses du dernier homme, je ne m'identifiais plus pleinement à mes propres déclarations ! En tout cas, pas tel quel. Je me sentais obligé de les nuancer, d'élaborer, de dire "c'est compliqué"[59] ». Au final, Wilkerson offre une étude polypho-

54. En Caroline du Nord, les détenus condamnés à mort sont répartis sur plusieurs niveaux des « *pods* » indépendants les uns des autres, dans le bâtiment de la *Central prison* où ils sont incarcérés.
55. « *I created The List based on a one-question survey of my fellow men on my pod on Death Row in North Carolina. It describes what we believe to be basic features of what it's like for people incarcerated with a death sentence. Some of the features are universal to all Death Row prisoners, such as being forced ton confront one's own mortality. Other features apply to North Carolina's Death Row but may or may not apply to other states' Death Rows.* »
56. « *serve as prompts and/or entry points for other people on Death Row to explore and personalize* ».
57. Le texte définitif, légèrement différent de la version que m'a transmise Wilkerson, est disponible en téléchargement *pdf* sur le site de sa maison d'édition, Bleakhouse Publishing : https://www.bleakhousepublishing.org/ (consulté le 4 juin 2024).
58. « *On the row, most everything is painted a congealed red, like blood. I take this as a threat* », « *Our jumpsuits are red but fade to pink over the years. We fade too, like our jumpsuits. Our fading jumpsuits are a reminder of our eroding humanity here* », « *We'd been told many times point-blank, 'you are not here to be rehabilitated.' We are here to be executed* », « *Sometimes I forget I am here to die. But not for long* ».
59. « *When I finished documenting the last man's answers, I no longer fully identified with my own statements ! Not as-is, anyhow. I felt compelled to qualify them, to elaborate, to say, « it's complicated* ».

nique sur le statut des condamnés à mort : « chacun de nous est unique, nous devons chacun appréhender ce lieu, cette condamnation, à notre manière. Parfois, nous coïncidons, parfois non[60] ».

Deux aspects ressortent de *La Liste* et de *L'effet d'arc-en-ciel du couloir de la mort*. D'une part, une spécificité du couloir de la mort : son absolutisme, sa négation totale de l'individu, « des monstres et des animaux déguisés en hommes et qui doivent être abattus[61] ». Cet aspect absolu est valable même en cas de suspension des exécutions dans un État. Le terme de « suspension » ou de « moratoire » évoque une épée de Damoclès. Il s'agit d'une menace perpétuelle pour les détenus condamnés à mort, même dans les États tels que la Californie, où les exécutions ont été suspendues depuis 2019, et où le couloir de la mort est progressivement démantelé. Les « suspensions » ne sont que des situations de précarité, à distinguer radicalement de l'abolition complète de la peine de mort, ou, pour des cas individuels, de la commutation effective et officielle d'une sentence en *LWOP*.

D'autre part, la reconnaissance de cette spécificité de la condamnation à mort n'empêche pas une solidarité et une communauté « étendue » avec les détenus *LWOP*. C'est à mon sens la raison qui pousse Wilkerson à poser la question qui lui a permis de définir *La Liste* sous une forme qui inclut implicitement les *LWOP* : « Qu'est-ce qui différencie la peine qu'on purge sous condamnation à mort de la peine qu'on purge avec une date de libération ? ». C'est aussi cette solidarité implicite qui explique l'insistance des détenus à mettre en lumière les morts dites « naturelles » dans le couloir de la mort : « ils nous tuent par incarcération[62] ». L'abolition de la peine de mort et les commutations de peine en emprisonnement à perpétuité peuvent être utilisées par des politiques pour calmer l'opinion publique à un moment donné[63], et créer une autre forme d'oubliette moderne, de mouroir officieux. Même si cela ne fait pas l'unanimité[64], de nombreux détenus *condamnés à mort* sont intensément conscients de cette situation, et sont solidaires des *condamnés à vie*.

Au fil de cette thèse, des liens seront tissés entre des images créées par des personnes condamnées à mort et celles de détenus condamnés à la prison à vie, de personnes ayant subi des longues périodes d'incarcération à l'isolement, parfois de personnes incarcérées sur de plus courtes peines, ou dans d'autres types d'institutions qui enferment[65]. Il existe des solidarités morales entre personnes qui évoluent dans un « spectre carcéral[66] », mais également des continuités entre les images qu'ils créent. Cependant ces liens ne sont destinés qu'à appuyer l'analyse de ce qui fait le cœur de ma recherche : l'étude spécifique des images produites par les personnes condamnées à mort, qui sont soumises à un statut unique, sur le plan matériel, politique et psychologique.

60. « *each of us is unique, we each have to grapple with this place, this sentence, in his own way. Sometimes we'll overlap, sometimes not.* »
61. « *monsters and animals dressed as men that need to be put down* ».
62. « *They kill us by incarceration* ». Co-détenu de Wilkerson cité en la page 1 de *Death Row's Rainbow Effect: A Spectrum of Responses to Living under a Death Sentence.*
63. Un exemple parmi tant d'autres est celui de Kenneth Reams, condamné à mort en Arkansas pour sa participation à un braquage ayant abouti à la mort d'un homme, alors que la justice a officiellement reconnu que Kenneth n'est pas le tireur, et n'a même jamais eu l'arme du crime entre les mains. Après des décennies dans le couloir de la mort, et une intense présence médiatique, sa peine est commuée en 2020 en *life without parole*, peine d'emprisonnement sans possibilité de sortie anticipée, officiellement en raison d'une « défense inadéquate », « *inadequate counsel* » lors de son procès. Cette commutation peut-être interprétée comme une manière de « balayer sous le tapis » le cas de Kenneth, en commuant sa sentence sans examiner le fond de l'affaire.
Max Brantley, « *Death penalty reversed in Pine Bluff killing for ineffective defense* », *Arkansas Times*, 8 novembre 2018. Disponible sur : https://arktimes.com/arkansas-blog/2018/11/08/death-penalty-reversed-in-pine-bluff-killing-for-ineffective-defense (consulté le 4 juin 2024).
64. John Robinson, condamné à mort au Kansas, m'a expliqué dans un email du 23 août 2023, être radicalement contre la décision du magazine *Compassion*, de s'ouvrir à la publication de textes de détenus *LWOP*, alors qu'il s'agissait initialement d'une publication composée d'écrits et de quelques images de personnes condamnées à mort. « *Compassion*... En tant que l'un des organisateurs et auteurs originaux de *Compassion*, je suis déçu qu'ils aient modifié la mission prévue et tentent d'inclure les *LWOP*. Grosse erreur à mon avis. La raison semble être le manque de participation. Ce serait mieux s'ils examinaient le contenu en lui-même, abandonnaient cette foutue prédication et revenaient à ce que nous avons passé des décennies à construire. Lorsque Sœur Immaculée a proposé pour la première fois l'idée de *Compassion* à moi-même et à d'autres, nous avons lancé l'idée, ajouté le fonds de bourses d'études et cela a prospéré. Pourquoi ? Parce que c'était spécifique, pour les prisonniers du couloir de la mort, la seule plateforme dont nous disposions ». « *Compassion... As one of the original organizers and writers for Compassion I am disappointed they have changed the intended mission and are trying to include LWOP. Huge mistake in my estimation. The reason seems to be lack of participation. It would be better if they looked inward at the content, quit the damn preaching, and moved back to what we spent decades building. When Sr. Immaculee first proposed the Compassion idea to myself and others, we kicked if around, added the scholarship fund and it flourished. Why? Because it was specific, for DR prisoners, the only vehicle we had.* »
65. Hôpitaux psychiatriques, pensions pour enfants « à problèmes »...
66. Par « spectre carcéral », je veux à la fois signifier l'« échelle des peines », les multitudes de « régimes d'incarcération » au sein de chaque État, comté, prison, et la continuité qu'on peut trouver entre différentes institutions qui enferment. Ce « spectre » ne signifie pas que « tout se vaut », dans un vaste magma où le monde entier serait une seule et même prison.

INTRODUCTION

I - DE LA CORRESPONDANCE À LA RECHERCHE

1 - Une correspondance, un récit, une bande dessinée

« On ira les buter jusque dans les chiottes ». En 2015, suite aux attentats de *Charlie Hebdo* et de l'*Hyper Cacher*, cette citation attribuée à Vladimir Poutine était copieusement citée par des internautes affichant leur désir de vengeance[1]. Le sujet de la peine de mort refait surface dans le débat public en France. Marine Le Pen, cheffe d'un parti s'appelant encore à l'époque le Front National, répétait à qui voulait l'entendre son soutien personnel à la peine capitale, et la volonté de son parti de soumettre un référendum aux Français à ce sujet[2]. Un sondage *Ipsos* et *Sopra Steria* indiquait que la population française était favorable à 52% au retour de la peine capitale, un record depuis 1993[3].

1. Miriam Palisson, « L'antiterrorisme selon Poutine en cinq déclarations choc et une fausse info », *FranceInfo*, 30 novembre 2015. Disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/monde/syrie/l-antiterrorisme-selon-poutine-en-cinq-declarations-choc-et-une-fausse-info_3064833.html (consulté le 22 novembre 2023).
2. Le 8 janvier 2015, dans l'émission « Les 4 Vérités » sur *France 2*, Marine Le Pen déclarait : « Moi à titre personnel, je pense que la peine de mort doit exister dans notre arsenal juridique ». Le 13 mars 2015, au micro de Thomas Sotto sur *Europe 1*, elle affirme qu'un « système pénal ne peut pas tenir sans la peine capitale ». Disponible sur : https://www.europe1.fr/politique/Marine-le-Pen-repond-aux-auditeurs-d-Europe-1-229692 (consulté le 22 novembre 2023). Le 1er juin 2018, le Front National change de nom pour devenir Rassemblement National.
3. Julien Lemaignen, « 52% des Français sont favorables au rétablissement de la peine de mort », *Le Monde*, 7 mai 2015. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/05/08/les-francais-juges-plus-favorables-a-la-peine-de-mort-qu-en-2014_4630334_3224.html (consulté le 21 novembre 2023).

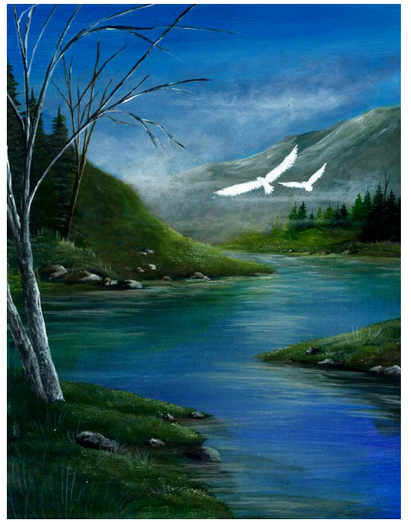
Au lendemain des attentats du 13 novembre, j'ai écouté en boucle la voix de celle qu'on a surnommé à son corps défendant « Mamie Danielle » : Danielle Mérian, avocate, militante à l'ACAT, l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture. Alors qu'elle se trouvait parmi les personnes venues rendre hommage aux victimes devant le Bataclan, on lui a tendu un micro. Pendant les vingt secondes de cette interview improvisée, elle a parlé de fraternité plutôt que de vengeance[4]. J'ai alors décidé de m'engager auprès de l'ACAT : à défaut de partager leur foi, je partageais l'engagement des militants de cette association œcuménique, qui lutte sans discrimination et ne cherche pas à évangéliser.

En mai 2016, alors que j'étais étudiante en deuxième année à l'École des Arts Décoratifs de Paris et que mon objectif principal était d'écrire et d'illustrer des livres pour enfants[5], j'ai intégré le programme de correspondance avec un condamné à mort de l'ACAT. Ce programme n'est pas un site de rencontre : on ne choisit pas son détenu sur catalogue, et vice-versa. L'ACAT m'a mise en contact avec Renaldo McGirth, alors âgé de vingt-huit ans, incarcéré en Floride depuis dix ans. Il avait dix-huit ans lors de son arrestation en 2006, et vingt ans au moment de sa condamnation pour le meurtre de Diana Miller. Il était le plus jeune détenu du couloir de la mort de Floride de l'époque[6].

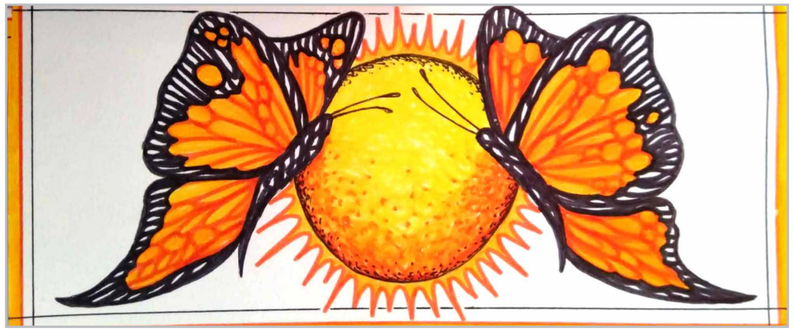
J'ai entamé cette correspondance sans savoir à quoi m'attendre. Ce que j'ai découvert, au-delà de la connaissance théorique que j'en avais, c'est un système carcéral qui tend par tous les moyens à déshumaniser les individus, et le courage avec lequel Renaldo y fait face, travaillant avec acharnement pour la révision de sa sentence, et pour construire sa vie derrière les barreaux, maintenir des liens avec ses proches, rencontrer de nouvelles personnes via la correspondance.

Même s'il est compliqué pour les détenus du couloir de la mort d'accéder à la bibliothèque, ou de se faire envoyer des livres, il s'est constitué une culture éclectique, ne semblant correspondre à aucun schéma préétabli. Malgré les circonstances, Renaldo a un humour et une créativité hors du commun. Il consacre du temps et de l'argent pour dessiner, peindre, réaliser des cartes aux découpages complexes. Certaines images dépeignent un univers rêvé, de grands espaces, beaucoup de végétation (fig.1-3). D'autres, réalisés au stylo bille noir, d'un trait précis

4. « Le message de Danielle Mérian, symbole de fraternité après les attentats », vidéo publiée par *Brut* sur *YouTube*, 4 minutes 10 secondes, 26 février 2018. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=NqQqqPuCca0&t=2s (consulté le 22 novembre 2023).
5. Objectif qui ne m'a pas quittée un instant, et que je compte toujours faire advenir.
6. April Warren, « *Hearing delayed for death row inmate Renaldo McGirth* », *The Ocala Star Banner*, 21 janvier 2014. Disponible sur : https://eu.ocala.com/story/news/crime/2014/01/21/hearing-delayed-for-death-row-inmate-renaldo-mcgirth/31932400007/ (consulté le 22 novembre 2023).







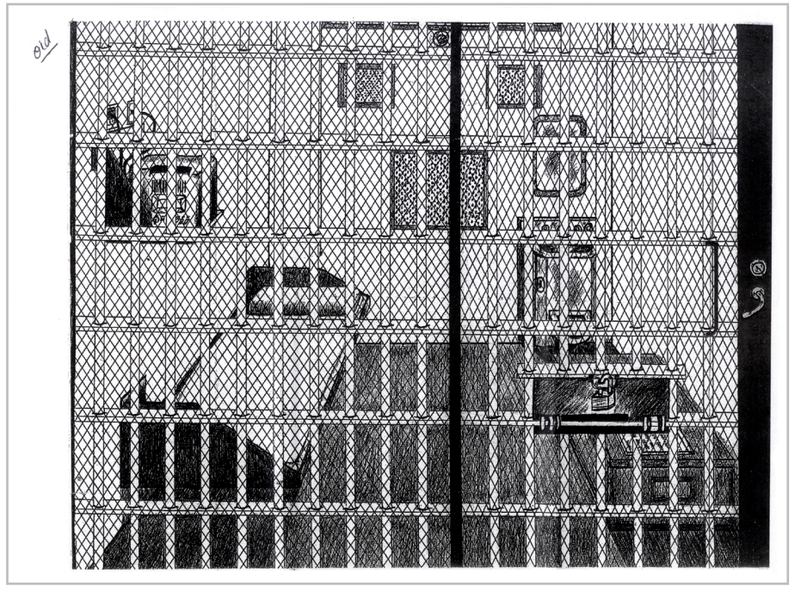


fig.1 - Renaldo McGirth, Paysage avec rivière, gouache, envoyée par courrier en 2019.

fig.2 - Renaldo McGirth, Dessin de cardinal, stylo bille, feutre, crayon de couleurs, envoyé par courrier en 2019.

fig.3 - Renaldo McGirth, Dessin de papillons autour du soleil, stylo bille, feutre, envoyé par courrier en 2023.

fig.4 - Renaldo McGirth, Photocopie d'un dessin au stylo bille représentant sa cellule, envoyée par courrier en 2016.

comme une gravure sur cuivre, représentent le milieu ultra-violent où il vit (fig.4). Malgré les règles parfois absurdes à laquelle la correspondance est soumise, nous échangeons des textes, des dessins, et nous avons développé une amitié, rythmée par des événements parfois très difficiles, comme la mort de son meilleur ami, abattu en pleine rue, et des moments plus heureux, comme les visites de sa petite sœur, à qui il a lu tous les livres pour enfants disponibles dans la salle de visite.

Cette correspondance aurait pu durer longtemps sans que nous nous rencontrions, mais un événement a changé la donne : en septembre 2017, j'ai reçu une bourse d'études pour un semestre à la *School of the Art Institute* de Chicago. En novembre de la même année, j'ai pris un vol interne et j'ai rendu visite à Renaldo, trois jours d'affilée. La salle de visite est un lieu à part, une zone de trêve pour les détenus, et l'endroit le plus heureux de la prison. J'y ai vu la réaction d'un homme qui rencontrait pour la première fois sa petite fille. J'ai vu des amoureux se tenir front contre front pendant des heures, des familles jouant aux cartes et au Scrabble. J'ai aussi vu de très vieilles dames en déambulateur attendre dans le froid très tôt le matin pour rendre visite à leur fils. J'ai vu la cicatrice sur le coude droit de Renaldo, trace d'une balle perdue qu'il a reçue quand il avait onze ans. Chaque après-midi, en rentrant chez la femme qui me logeait et dont le mari est également dans le couloir de la mort, j'ai retranscrit tous les détails dont je pouvais me souvenir concernant la visite, ne supportant pas l'idée de pouvoir les oublier. Quelques mois plus tard, Renaldo me demandait de l'aide pour un projet :

> « J'ai pensé à autre chose, tu te souviens, nous avons parlé de *Jufream*[7], obtenir plus d'aide, de soutien etc. J'ai écrit des textes etc. Mais j'aimerais peut-être essayer quelque chose de nouveau. Si ça te va ? Tes mots... Je veux dire, tu me connais, ma vérité, ce qui peut aider, mes besoins, etc. Alors, qu'est-ce que tu penses de l'idée de faire quelques dépliants ou flyers à placer sur des tableaux d'affichages, ou peut-être une sorte de publication avec quelques-unes de nos photos... Et tu pourrais parler, établir des relations avec n'importe qui, à partir de ton expérience, de ton point de vue. Peut-être que cela pourrait faire la différence, si ça vient de toi... quelqu'un dans le monde libre, qu'ils peuvent réellement voir... Qu'en penses-tu ? Je te présente juste mes idées, mes pensées[8]. »

J'ai alors proposé à Renaldo de transformer mes notes prises à la suite de nos trois jours de visite en un livre. J'ai entamé la rédaction de cet ouvrage en tant que projet de mémoire à l'École des Arts Décoratifs de Paris, en prévoyant de présenter le texte fini à une maison d'édition :

> « Ton écriture pour un dépliant est donc devenue l'écriture d'un livre ☺. [...] J'aime ton idée d'en faire à la fois un projet pour l'ENSAD[9] et un livre. Bien sûr, je te soutiens, et je t'aiderai de toutes les manières possibles... Je vois que tu as des questions sur des histoires, des souvenirs, etc. Et je te promets que j'y répondrai dans une lettre qui suivra bientôt celle-ci.[10] »

Le livre est finalement publié aux éditions Stock en février 2020, sous le titre *Le monde dans 5m²*. Il s'agit de l'histoire de notre amitié, avec ses hauts et ses bas, et d'un hommage à la ténacité de Renaldo. Lors de l'écriture du *Monde dans 5m²*, j'avais une sensation d'urgence. Une fois que la publication du livre a été assurée, je me suis sentie prête à entamer un nouveau projet, de plus longue haleine, qui mêlerait textes et dessins. Renaldo avait déjà évoqué le fait d'inclure dans l'ouvrage publié chez Stock quelques images, mêlant nos archives personnelles et nos imaginaires :

> « As-tu partagé nos dessins, nos photos ? Peut-être qu'une bonne idée serait de dessiner des photos de nous, non pas pour représenter le déroulé de la visite de façon réaliste, mais de façon futuriste, à l'extérieur de cette prison, puis d'écrire la manière dont toi et moi on imagine ci ou ça... Tiens-moi au courant.[11] »

7. *Jufream* est un site internet mis en ligne par des correspondants de Renaldo McGirth avant que j'entre en contact avec lui, pour médiatiser sa situation et essayer d'obtenir des soutiens, légaux, financiers, moraux. Disponible sur : https://jufream.wordpress.com/ (consulté le 25 novembre 2023).

8. « *I thought of something else, you know how we talked about Jufream + more help, support etc... I have written my words etc... But I'd like to maybe try something new. If it's okay with you ? Your words... I mean you know me, my truth, what can help, needs etc So how about maybe some flyers/ pages to place up on boards or maybe you know some type of posting with a few of our photos... And you could talk/ speak + relate to whomever from your experience/ point of view. Maybe this could be the difference, it actually coming from you... someone in the free world, whom they can actually see... What do you think ? I'm just putting out my ideas + thoughts...* » Lettre de Renaldo McGirth, 2 décembre 2017.

9. En quatrième année de formation à l'ENSAD, les étudiants doivent rédiger un mémoire. Loin de devoir correspondre au style académique, il peut prendre une forme très libre, tant qu'il s'agit de manipuler les mots. J'ai profité de cette étape de ma scolarité pour travailler au projet de ce qui est devenu l'ouvrage *Le monde dans 5m²*, publié aux éditions Stock en 2020.

10. « *So I see your writing for a flyer has become a book* ☺. [...] I *like your idea for your ENSAD project + book you're writing. Of course I support you, and will help any way that I can... I see you have questions about stories, memories, etc And I promise you that I will answer them in a letter to soon follow this one.* » Lettre de Renaldo McGirth du 10 mars 2018.

11. « *Did you share our drawings, our pics... Maybe an idea would be to draw pics of us, not how the visit went, but*

Les conditions de publication chez Stock – technique d'impression, temps de travail disponible – ne permettaient pas de faire un livre d'images. En revanche, rien n'empêchait de penser à un autre livre, qui mettrait cette fois en image l'univers carcéral, celui-là même qui cherche à tout prix à dissimuler ce qui se passe derrière les murs. Je voulais en quelque sorte donner à voir l'invisible, et inclure Renaldo dans le processus créatif, lui pour qui les images ont tant d'importance. Notre relation amicale s'est donc doublée d'un partenariat, dont nous avons dû définir et redéfinir ensemble les modalités, les limites, au fil de nos échanges.

Ce nouveau projet a abouti à la publication, le 31 août 2022, de *Perpendiculaire au soleil*, une bande dessinée, aux éditions Delcourt. La bande dessinée semblait le médium idéal pour évoquer l'incarcération, à travers le découpage, en jouant sans cesse sur ce qui s'échappe ou est « contraint » par les cases. La majeure partie des planches est réalisée en noir et blanc, au crayon gras. D'autres, en gravure sur bois, viennent créer des instants de rupture. Il s'agit de scènes où je dois « reconstruire » des souvenirs de Renaldo, ou des instants imaginés, rêvés. Pour quelques instants clés, des dessins sont réalisés en papier déchiré ou brûlé, pour marquer des silences, ou des éléments que Renaldo et moi considérons comme quasiment indicibles. En plus d'être le récit de notre amitié, la bande dessinée se raconte aussi elle-même : elle inclut nos questionnements sur les choix graphiques et narratifs, et les difficultés que nous rencontrons avec l'administration pénitentiaire. Des dessins de Renaldo jalonnent le récit. Certains d'entre eux forment les seuls éléments colorés de la bande dessinée. Ce sont des images singulières, qui ont vu le jour dans des conditions extrêmes et que Renaldo et moi souhaitions partager. Faire des images de la prison, et faire sortir des images de la prison sont deux processus difficiles, intellectuellement, matériellement, sur le plan personnel et vis à vis de l'administration pénitentiaire, marquée par sa méfiance constante des images, son « iconophobie ».

Je soutiens Renaldo sur le plan personnel, mais ni *Le monde dans 5m²*, ni *Perpendiculaire au soleil* ne sont des travaux de contre-enquête destinés à prouver l'innocence qu'il revendique, ou des ouvrages qui se mêlent du processus judiciaire d'une quelconque façon. Avant d'écrire ma première lettre à Renaldo, je me suis refusé de faire des recherches sur le crime pour lequel mon nouveau correspondant avait été condamné. Je

futuristic, outside of this place, then write as if to say you, I or we envision this or that... Keep me posted. » Lettre de Renaldo McGirth, 8 août 2018.

souhaitais que nous commencions nos échanges « à armes égales ». Par la suite, il m'a écrit à ce sujet, dans une lettre du 5 juillet 2016 :

> « Merci d'avoir pensé à moi et de ne pas avoir recherché les causes de ma condamnation avant de savoir ce que je préférais. Sache que ça ne me dérange pas que tu regardes. J'espère que nous allons devenir amis, et pour cela il faut être honnête et partager. Je n'ai rien à cacher. Je me bats sans relâche pour prouver mon innocence. [...] J'espère simplement que, quoi que tu lises, tu conserveras ton sens critique et que tu te feras ta propre opinion. Tu n'as pas à te sentir perdue. Je répondrai à tes questions, et si je ne peux pas, pour une raison juridique, je te le dirai[12]. »

Suite à cette lettre, j'ai consulté les rapports judiciaires publiés sur internet, décrivant les conditions du meurtre de Diana Miller, une femme retraitée abattue d'une balle dans la poitrine et d'une balle dans la tête, lors du braquage de son domicile[13]. Le mari de Diana, James Miller, a survécu à la balle qui lui a également été tirée à l'arrière de la tête. La question de l'innocence des personnes condamnées est importante. Cependant, comme de nombreuses personnes et associations militantes[14] il ne s'agit pas de ma principale motivation en tant qu'abolitionniste. Ma conviction est que la peine de mort ne devrait exister sous aucun prétexte, quel que soit le crime commis, quelles que soient les circonstances. En m'engageant auprès de l'ACAT, sans savoir avec qui j'allais être mise en contact, j'étais prête à correspondre avec une personne coupable. *Perpendiculaire au soleil* ne prétend pas mener une croisade ou révolutionner la vision du monde carcéral, mais simplement rendre compte d'une expérience, en étant attentive à des détails d'apparence anodine, mais qui s'avèrent souvent porteurs d'un sens bien plus profond qu'il n'y paraît. *Perpendiculaire au soleil*, au final, raconte comment un condamné à mort cherche à retrouver un sens à sa vie et un rapport au monde, dans une cellule de cinq mètres carrés, par son travail, par la correspondance, par sa pratique des images.

12. « *As for you not looking up anything too closely on/ about my case, that's your decision... Thank you for considering my thoughts and feelings... However, this will not upset me... As I hope to become great friends and this requires the sharing/ honesty... I have nothing to hide, I do not Belong here, and I'm fighting relentlessly to prove my innocence...* [...] *Whatever you read, I hope you'll get to know me and decide for yourself... You don't have to feel lost, I'll answer your questions, or if I don't / can't for any legal reason, I will explain.* »
13. *Renaldo Devon McGirth v. State of Florida*, 2010, *Supreme Court of Florida*, N°SC08-976, 10 novembre 2010. Disponible sur : https://caselaw.findlaw.com/court/fl-supreme-court/1544326.html (consulté le 22 novembre 2023).
14. C'est le cas d'Amnesty International, de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, d'Ensemble Contre la Peine de Mort... Voir la page « Peine de mort » du site internet d'Amnesty International France, disponible sur : https://www.amnesty.org/fr/what-we-do/death-penalty/ (consulté le 29 mai 2024).

Bien qu'ancrée aux États-Unis, j'ai souhaité que cette bande dessinée puisse nourrir le débat autour du système carcéral français, qui, depuis la fin des années quatre-vingt, semble s'inspirer de plus en plus des prisons américaines, avec ses « partenariats public-privé »[15]. Enfin et peut-être surtout, la peine de mort, malgré son abolition, n'est pas un sujet clos en France. Aujourd'hui, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée[16] expose une guillotine, fabriquée en 1872 et utilisée pour la dernière fois en 1977[17]. On pourrait la qualifier de « beau travail d'ébénisterie », d'« antiquité ». Ce qui est devenu une pièce de musée peut faire oublier l'actualité de la peine capitale, dans un pays où la moitié de la population est encore favorable à son rétablissement, et où les gouvernements successifs ne semblent pas porter de réel intérêt ni aux innombrables décès dans les prisons françaises[18], ni aux citoyens français condamnés à mort à travers le monde[19].

2 - De la bande dessinée à la recherche doctorale

Lors de mes premiers jours de visite à Renaldo en 2017, j'étais logée chez une femme suisse, épouse de Kenneth Hartley, également condamné à mort. Il créait pour elle des sculptures de fleurs (fig.5). C'était la première fois que je voyais « en vrai » des œuvres réalisées dans le couloir de la mort et produites par quelqu'un qui n'était pas Renaldo. J'ai raconté cette découverte dans *Le monde dans 5m²* :

15. Éric Rigamonti et Isabelle Leroux, « L'inefficience des partenariats public-privé appliqués aux prisons françaises », *Varia, Revue d'Économie Industrielle*, n°162, 2e trimestre 2018, p.99-125.
16. Alphonse Léon Berger, ébéniste, *Guillotine*, 1872, Paris, France, bois de chêne, acier, laiton, corde, verre, huile, 450 centimètres de haut. Il s'agit d'un don de Robert Badinter au Musée national des Arts et Traditions. Disponible sur : https://www.mucem.org/tresors-du-mucem-mars-2018https://www.mucem.org/tresors-du-mucem-mars-2018 (consulté le 29 mai 2024).
17. Il s'agit de l'exécution d'Hamida Djangoubi, condamné à mort pour le meurtre de sa compagne, exécuté le 10 septembre 1977 aux Baumettes. Monique Mabelly, juge d'instruction, a rédigé un texte manuscrit après avoir assisté à l'exécution, un document remis au journal *Le Monde* par Robert Badinter. Monique Mabelly, juge d'instruction, « C'est à ce moment qu'il commence à réaliser que c'est fini », *Le Monde*, 9 octobre 2013. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/10/09/c-est-a-ce-moment-qu-il-commence-a-realiser-que-c-est-fini_3492565_3232.html (consulté le 29 mai 2024).
18. Le taux de suicide dans les prisons françaises est l'un des plus élevé d'Europe. Le suicide des détenus ne relève bien évidemment pas de la définition de la peine capitale : il ne s'agit pas d'une sanction pénale officielle. Cependant, malgré les rapports accablants du Conseil de l'Europe, les gouvernements successifs refusent de traiter la question sérieusement, poussant certaines associations à déclarer que « la peine de mort n'a jamais été abolie en France ». Collectif (rassemblé par le média *L'envolée*), *La Peine de Mort n'a jamais été abolie*, Les éditions du bout de la ville, Mas-D'Azil, France, 2014. Disponible sur : https://oip.org/decrypter/thematiques/deces-en-detention-et-suicides/ (consulté le 29 mai 2024).
19. Ensemble Contre la Peine de Mort (ECPM), « 40 ans après l'abolition de la peine de capitale en France, dix-sept français toujours sous le coup d'une condamnation à mort dans le monde », communiqué de presse, Paris, 9 octobre 2021.



fig.5 - Kenneth Hartley, Fleurs en papier mâché, photographiées lors de ma visite en Floride chez son épouse de l'époque, lors de mon premier séjour en Floride, novembre 2017.

« Sur la table du salon qui me sert de chambre chez Ursula, il y a une rose artificielle posée sur un napperon crocheté. Deux feuilles vertes nervurées permettent à la fleur de tenir droit. La tige se contorsionne pour loger deux cœurs rouges. Sur le premier, est peinte la lettre K. Sur le second, la lettre F. Je demande à Ursula d'où vient cette fleur.

« C'est Kenneth qui me l'a faite. Souvent il m'en fait comme celle-là, tu vois. Je vais te montrer. »

Elle revient quelques instants plus tard avec une demi-douzaine d'autres fleurs en papier.

Elles sont sculptées, peintes et vernies avec une attention méticuleuse à chaque détail. Les pétales ont une apparence plus ou moins froissée. Les tiges des roses sont couvertes de toutes petites épines. Sur une des fleurs est posé un grand papillon aux ailes jaune et noir.

« Pourquoi K et F ?

– K pour Kenneth, F pour Fatima. C'est comme ça qu'il m'appelle. C'est le prénom qu'il m'a donné. Mais quand il sortira, il prendra mon nom de famille. Ce n'était pas autorisé quand on s'est mariés à la prison, tu vois. Ils font les papiers et ne te laissent pas choisir. Mais Kenneth me dit : "C'est ton nom qui est mon vrai nom."[20] »

20. *Le monde dans 5m²*, Stock, Paris, 2020, p.146-147.

Il existe une continuité entre les sculptures de Kenneth Hartley et les images de Renaldo. Une continuité thématique d'abord : l'importance donnée à la végétation, aux fleurs, à l'ornement. Une continuité dans l'engagement, physique et temporel : il s'agit d'œuvres complexes, qui prennent du temps, fourmillent de détails. Une continuité symbolique, enfin : toutes ces images et sculptures sont chargées de messages codés, d'emblèmes, et témoignent d'une volonté de créer et maintenir des liens à l'extérieur.

Ces liens se prolongent avec les travaux d'autres personnes, qu'elles soient incarcérées dans le même couloir de la mort que Renaldo, ou à l'autre bout du monde : les dessins de Ronald Wayne Clark, incarcéré dans le couloir de la mort de Floride et époux de Claudine Clark, présidente de la *French Coalition Against Death Penalty* ; les peintures de Ndume Olatushani, anciennement incarcéré dans le couloir de la mort du Tennessee, puis innocenté et libéré ; les dessins d'Arthur Judah Angel, incarcéré dans le couloir de la mort au Nigeria, et dont les images ont contribué à alerter la communauté internationale sur sa situation et, à terme, à sa libération[21].

Explorer les liens de ces différentes pratiques de l'image dans *Perpendiculaire au soleil*, n'était pas une option réaliste : rien qu'en me concentrant sur mon expérience et celle de Renaldo, j'ai réalisé que l'ouvrage allait avoir une pagination importante. Parallèlement, je découvrais d'autres projets plastiques menés en prison, et les riches débats éthiques et artistiques sur les collaborations entre personnes détenues et artistes non-incarcérés, les liens entre les images produites en prison et les victimes ou proches de victimes... Cette recherche doctorale, complète et prolonge la bande dessinée, avec une étude globale de la production d'images dans le couloir de la mort aux États-Unis, à la période contemporaine[22].

Des ouvrages de grande qualité sont consacrés à la production plastique dans les prisons américaines : *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, par Nicole R. Fleetwood[23], ou *Art and Art Therapy with the Imprisoned*, par David E. Gussak[24], pour ne citer qu'eux. Cependant,

21. Tajudeen Sowole, « *With drawings, ex-prisoner praises Divine Amnesty* », *A-Arts*, 28 octobre 2011. Disponible sur : https://www.africanartswithtaj.com/2011/10/arthur-judah-angel.html (consulté le 29 mai 2024).
22. Par « période contemporaine », j'entends les détenus incarcérés dans le couloir de la mort après la fin du moratoire sur la peine de mort, en 1976.
23. Nicole R. Fleetwood, *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020.
24. David Gussak, *Art and Art Therapy with the Immprisoned, Re-creating Identity*, New York, New York, Routeledge, 2020.

je n'ai pas trouvé d'ouvrage sérieux se concentrant sur la production plastique dans le couloir de la mort. Pour le dire de façon à peine caricaturale, la majeure partie des articles, livres, films, séries télévisées qui abordent de près ou de loin cette thématique, n'ont que deux angles d'attaque, limités et extrêmes, quand ils ne tournent pas tout simplement le sujet en dérision[25]. D'un côté, l'attention se concentre sur des personnes condamnées pour des crimes particulièrement choquants et médiatisés, fabriquant des images horribles pour tromper leur monde ou faire souffrir le plus possible les personnes autour d'eux. De l'autre, il existe une vision angélique de l'art comme moyen de rédemption quasi universel des personnes condamnées à mort. L'objectif de ce travail de recherche est d'explorer tout le spectre entre ces deux extrêmes.

II - LES IMAGES RESCAPÉES

Par « pratique de l'image » j'entends toute production d'image – toute représentation d'un objet, une personne ou une idée, en deux dimensions ou en trois dimensions – réalisée par un détenu du couloir de la mort : croquis au sein d'une lettre destinée à un proche, grafitti sur le mur d'une cellule, petit objet tricoté destiné à la vente, grande toile peinte ensuite exposée dans une galerie. Dans le relevé que j'ai initié au début de cette recherche, et qui n'a cessé de s'enrichir au fur et à mesure, j'ai récolté toutes les images possibles, et mon seul classement était de former un dossier distinct par auteur identifié. Finalement, certains dossiers contiennent des dizaines, voire une centaine d'images, d'œuvres variées, à plat, en volume, explorant de multiples médiums, d'autres ne contiennent qu'un fichier de basse qualité[26] (fig.6), voire

25. Par exemple, dans la série télévisée *Parks and Recreations*, le personnage d'Ann Perkins réalise un projet pour une future fresque municipale, une peinture mêlée de collages représentant une scène joyeuse, un parc, des chiens, des personnages au style enfantin. Elle le soumet à l'opinion de ses amis, et l'un d'entre eux commente « *That looks like something a death row convict would do in art therapy* », « Ça ressemble à ce qu'un condamné à mort ferait en cours d'art thérapie ». La réplique a été largement partagée sur les réseaux sociaux, notamment sous forme de *gif* reprenant les expressions dubitatives des personnages. Millicent Shelton, *Parks and Recreations*, saison 2, épisode 9, « *The Camel* », 2009, 21 minutes. Dans un genre radicalement différent, mais qui vient également tourner en dérision la production plastique des détenus, le chapitre « *The Concrete Masterpiece* » du film de Wes Anderson, *The French Dispatch*, met en scène une exposition d'art réalisée par des détenus, scrutée par Julien Cadazio, un marchand d'art incarcéré pour fraude fiscale, et qui cherche à y déceler un potentiel profit. On y voit une série d'œuvres petites, évidemment maladroites, à la limite du ridicule car chacune placées sur un petit piédestal. Cadazio découvre ensuite, au milieu de ce qui est présenté comme une médiocrité comique, une œuvre qui le fascine, et qui forme le point de départ de l'histoire. Wes Anderson, *The French Dispatch*, Indian Paintbrush, American Empirical Pictures, 2021, 108 minutes.
26. Par exemple, je n'ai trouvé qu'une image réalisée par Chay'im Ben-Sholom, connu administrativement sous le nom Ryan Michael Marshall, condamné à mort en Californie et actuellement

fig.6 - Chay'im Ben-Sholom, *Unicorn*, image publiée sur le site internet *Human Writes*.

seulement une source textuelle mentionnant la pratique plastique d'une personne, mais dont je n'ai pas pu trouver la moindre image[27].

1 - Images rescapées de l'imaginaire du détenu

Développer une pratique de l'image, en particulier avec une implication plus importante que quelques cabochons en marge d'une lettre, est une tâche compliquée dans le couloir de la mort. Les condamnés ont majoritairement l'interdiction de travailler pour subvenir à leurs besoins[28], et dépendent donc de leurs proches pour « cantiner », c'est-à-dire faire des achats au magasin surtaxé de la prison. Mais, à supposer qu'ils soient encore en contact avec des membres de leur famille ou des amis à l'extérieur, l'aide économique ne va pas de soi : 95% de personnes dans le couloir de la mort aux États-Unis viennent de milieux défavorisés[29]. Créer des images est donc une forme de « luxe » : acheter du matériel pour dessiner ou peindre signifie souvent sacrifier quelque chose d'autre, vêtements, nourriture, livres.

2 - Images rescapées de la prison

De façon générale, très peu d'objets sont autorisés dans le couloir de la mort, y compris le matériel d'art. En Floride par exemple, le matériel d'art disponible à l'achat se limite à une liste d'articles de type « scolaire », tenant sur une page.

De nombreuses images produites par les personnes condamnées à mort peuvent être considérées comme de la contrebande. En prison, le terme « contrebande » peut désigner une multitude d'objets. La liste d'objets interdit varie selon l'État ou l'institution concernée mais, de façon générale, elle inclut évidemment drogues, armes, téléphones portables, alcool, cigarettes, pornographie. Cependant, la définition de « contrebande » ne s'arrête pas là. N'importe quel objet non-inscrit dans le catalogue de la « cantine » de la prison, matériel d'art ou soin de toilette, devient de la contrebande, même sans être spécifiquement listé dans les objets interdits. Enfin, un objet autorisé, s'il est utilisé à des fins autres que son usage initial, se transforme en objet de contrebande : du papier toilette transformé en sculpture en papier mâché, des bonbons trempés dans une bouteille d'eau pour en extraire les colorants et servir d'aquarelle[30].

Je parle des images que j'étudie comme d'images « rescapées », car les images créées par les détenus condamnés à mort sont constamment menacées, de diverses manières. Si elles sont définies comme relevant de la contrebande par la prison, les images sont placées sous scellés ou détruites. Plusieurs détenus se sont également plaints auprès de moi de vols de leurs œuvres par des gardiens. Certaines images ne sortent jamais de prison car la personne détenue n'a aucun proche pouvant les récupérer ou à qui elle pourrait les envoyer. Certaines images sortent effectivement de prison, mais restent dans les archives personnelles des proches de détenus et ne deviennent jamais publiques. Par conséquent, il est impossible de déterminer exactement le nombre de personnes dans le couloir de la mort ayant une pratique de l'image. En effectuant mes recherches, aux États-Unis, sur la période contemporaine, j'ai pu trouver environ deux cent personnes incarcérées dans le couloir de la mort dont au moins une image est accessible publiquement. Ces personnes doivent en vérité être beaucoup plus nombreuses, mais leur travail n'est documenté nulle part.

3 - Images rescapées d'une documentation parcellaire

La documentation concernant les images produites dans le couloir de la mort est difficile d'accès. Il existe très peu d'archives institutionnelles, de catalogues d'exposition dans des musées ou de galeries reconnues[31]. Parmi les rares – et précieux – contre-exemples, on trouve *Windows on Death Row*, un projet créé par la journaliste et réalisatrice Anne-Frédérique Widmann et le dessinateur de presse Patrick Chap-

incarcéré à la *California Institution for Men*. Un de ses dessins est publié sur le site internet *Human Writes*, consacré à la mise en contact de détenus incarcérés aux États-Unis. Disponible sur : https://www.humanwrites.org/gallery.php?id=7 (consulté le 7 juillet 2024).

27. Par exemple, dans un épisode de la série documentaire *On Death Row*, Darlie Routier, condamnée à mort en Pennsylvanie en 1997, évoque sa pratique du point de croix, de la broderie, du « tissu afghan ». J'ai contacté Darlie Routier par courrier pour en savoir plus, mais je n'ai pas eu de réponse de sa part. Werner Herzog, *On Death Row*, saison 2, épisode 2, « Darlie Routier », Creative Differences Productions, Spring Films, première diffusion 10 septembre 2013, 53 minutes.

28. *Death Penalty Information center*, « *Time on Death Row* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/death-row-time-on-death-row (consulté le 24 février 2021).

29. Fiche d'information « Peine de mort et Pauvreté » de la *World Coalition Against the Death Penalty*, 2017.

30. Les nuances de toutes ces interdictions seront détaillées en partie I, chapitre 1.

31. J'ai trouvé un certain nombre d'expositions autour de la prison et de la peine de mort dans des galeries universitaires. Le problème est qu'elles sont rarement bien documentées, et il en reste généralement peu de traces une fois l'exposition démontée, à quelques exceptions près. J'ai notamment contribué à *Voices From Death Row*, une exposition autour de la peine de mort à travers le monde, organisé par Amelia Inglis, doctorante en criminologie, au Lincoln College du 6 mai au 8 mai 2023, avec des pièces de *Perpendiculaire au soleil*. Disponible sur : https://www.oxfordstudent.com/2023/05/07/voices-from-death-row-exhibition/ (consulté le 3 juillet 2024).

patte[32], et l'exposition *Life After Death and Elsewhere*, de Tom Williams et Robin Paris[33].

La majeure partie des images créées dans le couloir de la mort qui parviennent au public sont publiées sur des sites internet et des comptes sur les réseaux sociaux créés par des proches de personnes condamnées, leur famille ou parfois leur équipe de défense. On trouve également des images sur des sites internet spécialisés dans la vente d'objets ayant appartenu à des criminels connus, tels que *supernaught.com* ou *serialkillersink.net*. Les images sont rarement accompagnées de légendes complètes et le fichier les reproduisant est rarement de bonne qualité. Dans le cas du marché d'images créées par des condamnés, il existe également un problème de contrefaçons, produites, entre autres, par appât du gain[34]. Dans certains cas, des proches de détenus, famille ou avocats, m'ont directement envoyé des photographies de dessins, peintures ou sculptures en leur possession.

4 - Images rescapées de biais de sélection

Qu'il s'agisse de proches de détenus ou de marchands d'art, des critères forcément subjectifs régissent la publication ou non-publication des images créées par les personnes condamnées à mort. Les proches de détenus peuvent par exemple avoir tendance à publier des images « décoratives », avec des thématiques peu controversées, ou des images avec des sujets religieux, afin de renvoyer une impression positive de la personne qu'elles aiment et souhaitent soutenir. Les images réalistes, les copies de photos, sont privilégiées, au détriment d'images avec une composition plus personnelle ou d'images d'apparence plus « maladroites »[35].

32. *Windows on Death Row* est un projet composé d'un site internet, d'une exposition itinérante et d'une série de bande dessinées publiées sur le site internet du *New York Times*, rassemblant images créées par des personnes condamnées à mort et des dessinateurs de presse. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/description (consulté le 4 juin 2024).
33. *Life After Death and Elsewhere* est une exposition rassemblant les œuvres de détenus incarcérés dans le couloir de la mort du Tennessee, organisée par Tom Williams et Robin Paris, galerie apexart, New York, New York, États-Unis, du 10 septembre au 24 octobre 2015. Disponible sur : https://apexart.org/paris-williams.php (consulté le 4 juin 2024).
34. Cette question sera traitée en partie I, chapitre 3, consacré à la notion de *murderabilia*.
35. J'ai par exemple contacté le docteur Katherine Ramsland, notamment pour avoir des précisions sur des détails biographiques d'Ottis Toole, condamné à mort en Floride. En me présentant, avant de lui poser mes questions, je lui ai annoncé l'objet de ma recherche, en précisant que je souhaitais étudier les images créées dans le couloir de la mort dans leur ensemble, quels que soient les crimes commis ou non par les personnes, et surtout quelle que soit mon opinion personnelle sur leurs qualités esthétiques. Ramsland a apporté des réponses précieuses à mes questions, mais m'a malgré tout orientée vers des personnes dont elle considérait le travail graphique comme « bon ». Dans

À l'inverse, les marchands de *murderabilia*, ces objets dont la valeur est liée à la célébrité des crimes commis par une personne, vont chercher et mettre en avant des images violentes. Certains vendeurs vont jusqu'à contacter directement les personnes incarcérées pour les pousser à produire des images gores ou dérangeantes, qui se vendront mieux. Ces biais de sélection vont nourrir l'effet de « grand écart » dont je parlais plus tôt, donnant l'impression qu'il n'existe du couloir de la mort que des images innocentes de paysages fleuris ou des images horribles de crânes sanguinolents. En creusant, on trouve tout un monde entre les deux : de multiples « traditions graphiques » du couloir de la mort, mais aussi les images de détenus menant un travail d'auteur, résolument personnel.

III - QUELLES SONT LES CONDITIONS LÉGALES DE LA VENTE DES IMAGES DEPUIS LE COULOIR DE LA MORT ?

Les détenus incarcérés n'ont jamais accès – légalement – à de l'argent liquide. En revanche, ils ont accès à une sorte de compte en banque spécial, un « *inmate trust fund* » ou « *inmate commissary and trust account* », autrement dit un « compte détenu » au sein de la prison, entièrement dématérialisé. Pour les détenus du couloir de la mort, ayant donc en majorité l'interdiction de travailler, ce compte est alimenté par des proches, à travers un système de transfert de fonds, généralement surtaxé. Faire sortir cet argent de la prison, pour l'envoyer à des proches demande des autorisations spéciales[36]. Selon les États concernés, n'importe qui ne peut pas faire de versement d'argent sur ces comptes. En Floride par exemple, il est obligatoire d'être inscrit sur la liste de visiteurs approuvés pour avoir le droit d'envoyer de l'argent. Ce système limite la possibilité pour des détenus condamnés à mort de faire commerce de leurs images de façon indépendante, sans partenaire extérieur. D'autres difficultés légales viennent compliquer toute tentative de tirer profit financier à l'extérieur de la création d'images.

un email du 30 août 2022, elle m'écrit : « Vous devriez alors contacter Elmer Wayne Henley, Jr. Il a été récemment déplacé, mais il est vivant. Un groupe de défenseurs des victimes l'a empêché de poursuivre sa pratique artistique, mais cela s'est souvent révélé thérapeutique pour lui. Et il était doué. » « *You ought to contact Elmer Wayne Henley, Jr then. He was recently moved, but he's alive. A group of victim advocates stopped him from continuing his art, but it was often therapeutic for him. And he was good.* »
36. Ces difficultés s'appliquent aussi aux détenus qui sont libérés de prison, et qui se confrontent à des problèmes administratifs et des taxes exorbitantes pour récupérer la somme d'argent éventuellement contenue sur leur compte détenu. Steptephen Raher, « *Insufficient funds: How prison and jail "release cards" perpetuate the cycle of poverty* », *Prison Policy Initiative*, 3 mai 2022. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/blog/2022/05/03/releasecards/ (consulté le 5 juin 2024).

1 - La loi du fils de Sam

Entre 1976 et 1977, à New York, David Berkowitz abat six personnes et en blesse huit autres, dans des attaques décidées plus ou moins « au hasard » : il ne connaissait aucune de ses victimes. Au fil des meurtres, il laisse des messages à la presse et à la police, de petites notes ou de très longues lettres, qu'il signe « *Son of Sam* », le « fils de Sam »[37]. Pendant treize mois, les journaux publient les lettres de Berkowitz, et développent de nombreuses théories sur le pseudonyme du tueur[38]. Entre autres, le *New York Times* publie un article racontant que les enquêteurs examinent les paroles de la chanson *Purple Haze* du groupe Jimmy Hendrix Experience, où l'on pourrait entendre, dans les choeurs, l'incantation « *help me, son of Sam* »[39]. Après l'arrestation de Berkowitz, au vu de sa présence médiatique intense, des rumeurs circulent, racontant qu'il est prêt à vendre les droits d'adaptation de son histoire pour en faire un livre ou un film, et ainsi financer sa défense[40].

L'opinion publique est choquée par cette démarche. En conséquence, l'État de New York fait alors passer une loi, *Executive Law Section 632-a*, pour empêcher une personne accusée ou condamnée de tirer un profit financier du récit de son crime, des « pensées, sentiments, opinions ou émotions concernant un tel crime[41] », que ce soit au travers d'un livre, d'un film, d'un magazine, d'un *show* télévisé, ou de toute autre forme pouvant faire l'objet d'une commercialisation par la personne condamnée. La loi inclut également les personnes s'accusant d'un crime, même si elles ne sont pas poursuivies pour celui-ci. Les personnes ou entités qui établissent un contrat avec une personne accusée ou condamnée afin d'obtenir le récit de son crime doivent reverser l'argent initialement dû à celle-ci au *Crime Victims Compensation Board*. Dans les cinq ans, les victimes doivent initier une action au civil afin de récupérer la somme. Au bout de cinq ans, si les victimes ne se sont pas manifestées, l'argent peut-être récupéré par la personne accusée ou condamnée, ou par son équipe de défense[42]. Cette loi est appelée communément la « *Son of Sam law* », la « loi du fils de Sam », ou la « *notoriety for profit law* », la « loi d'infamie à but lucratif ». Ce surnom est ensuite donné aux lois passées dans d'autres États visant à empêcher une personne condamnée de profiter du récit de son crime.

En 1991, avec la décision *Simon and Schuster v. Members of the New York State Crime Victims Board*, la Cour Suprême des États-Unis déclare inconstitutionnelle la première loi du fils de Sam passée dans l'État de New York, au nom du premier amendement de la Constitution des États-Unis garantissant la liberté d'expression[43]. Dans le rapport 90-1059 relatif à cette décision, la Cour Suprême décrit la loi new-yorkaise comme « non adaptée » et « significativement trop inclusive[44] », pointant notamment le fait que la loi s'applique de façon indifférenciée à une personne condamnée et à une personne s'accusant d'un crime, même si elle n'est pas poursuivie. Elle est également remise en cause comme étant « *content-based* », c'est-à-dire « fondée sur le contenu » de ce qui est exprimé, ce qui contrevient avec la protection de la liberté d'expression normalement protégée par la Constitution américaine[45]. Sandra Day O'Connor, à l'époque juge assesseure de la Cour Suprême, déclare que cette loi pourrait s'appliquer à des œuvres telles que *The Autobiography of Malcolm X* et *Civil Disobedience* par Henry David Thoreau[46]. Au final, cette première « *Son of Sam law* » n'aura été invoquée qu'une poignée de fois, pour des cas particulièrement médiatisés, et jamais à l'encontre de la personne qui lui a donné son nom, selon le rapport de la décision *Simon and Schuster v. Members of the New York State Crime Victims Board.*

En 2001, l'État de New York introduit une nouvelle version de la « *Son of Sam law* ». Toute personne ou entité qui établit un contrat de plus de dix-mille dollars avec une personne accusée ou condamnée afin

37. Colin Bertram, *The Son of Sam: A Timeline of the Killings that Terrorized New York City*, *Biography*, 4 mai 2021, disponible sur https://www.biography.com/news/son-of-sam-murder-timeline (consulté le 19 août 2022).
38. Jonathan Mahler, *Ladies and Gentlemen, the Bronx Is Burning: 1977, Baseball, Politics, and the Battle for the Soul of a City*, New York, New York, Farrar Straus and Giroux, 2005.
39. « *Rock Album by Hendrix Is Examined for a Clue On 'Son of Sam's' Name* », *The New York Times*, 7 juillet 1977. Disponible sur : https://www.nytimes.com/1977/07/07/archives/rock-album-by-hendrix-is-examined-for-a-clue-on-son-of-sams-name.html (consulté le 19 août 2022).
40. Marcia Chambers, « *One of Three Lawyers Withdraws in Berkowitz Case* », *The New York Times*, 16 septembre 1977. Disponible sur https://www.nytimes.com/1977/09/16/archives/one-of-three-lawyers-withdraws-in-berkowitz-case.html (consulté le 19 août 2022).
41. « *thoughts, feelings, opinions or emotions regarding such crime* » « t*houghts, feelings, opinions or emotions regarding such crime* »
42. *New York State Office of Victim Services Counsel's Office Executive Law Section 632-a Case Files*, *New York State Archives* . Disponible sur https://iarchives.nysed.gov/xtf/view?docId=ead/findingaids/15694.xml;chunk.id=fullfalink;brand=default (consulté le 19 août 2022).
43. Virginia L. Vile, *Simon and Schuster v. Members of the New York State Crime Victims Board (1991)*, *The First Amendment Encyclopedia*. Disponible sur https://mtsu.edu/first-amendment/article/430/simon-and-schuster-v-members-of-the-new-york-state-crime-victims-board (consulté le 19 août 2022).
44. « *not narrowly tailored* », « non adaptée »; « *significally overinclusive* », « significativement trop inclusive ».
45. L'argument retenu pour caractériser la loi comme anticonstitutionnelle étant qu'une captation financière par l'État ou une autre institution formait, de fait, une entrave à la possibilité pour les citoyens de s'exprimer.
46. Ruth Marcus, « *Law against felons profiting from books, movies is voided* », *The Washington Post,* 11 décembre 1991. Disponible sur https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1991/12/11/law-against-felons-profiting-from-books-movies-is-voided/41225fcf-aadd-43e7-b795-d623347fde4d/ (consulté le 19 août 2022).

d'obtenir le récit de son crime doit déposer une copie du contrat à l'*Office of Victims Service*, le bureau du service des victimes. Les victimes peuvent alors intenter une action en justice pour récupérer l'argent[47]. Sous cette forme, la constitutionnalité de la loi n'a pas encore été remise en cause. Même si la loi new-yorkaise a été déclarée inconstitutionnelle en 1991, la plupart des États possèdent une « *Son of Sam law* », avec quelques variations dans sa rédaction[48]. Le *Freedom Forum Institute* indique que quarante-cinq États possèdent une « *Son of Sam law* » active, quatre États l'ont abolie, et un n'en a jamais eu[49].

47. *New York Consolidated Laws*, *Executive Law - EXC § 632-a. Crime victims*, *current as of January 01, 2021*, *Findlaw*. Disponible sur https://codes.findlaw.com/ny/executive-law/exc-sect-632-a.html (consulté le 19 août 2022).

48. En exemple, on peut comparer les formulations de la loi en Alaska et en Floride :

« *Alaska Stat. § 12.61.020 (2001)*

Sec. 12.61.020. Money received as the result of the commission of a crime

(a) Every person contracting with an offender with respect to the reenactment of the offender's crime by way of a movie, book, magazine article, radio or television presentation, live entertainment of any kind, or from the expression of the offender's thoughts, feelings, opinions, or emotions regarding the crime, shall pay to the state any money that would otherwise be owing to the offender. »

« Alaska Stat. § 12.61.020 (2001)

Sec. 12.61.020. Argent reçu à la suite de la commission d'un crime

(a) Toute personne concluant un contrat avec un délinquant en ce qui concerne la reconstitution du crime du délinquant au moyen d'un film, d'un livre, d'un article de magazine, d'une présentation radiophonique ou télévisée, d'un divertissement en direct de quelque nature que ce soit, ou de l'expression des pensées, des sentiments du délinquant , opinions ou émotions concernant le crime, doit payer à l'État toute somme qui serait autrement due au contrevenant. »

« *Fla. Stat. § 944.512 (2000)*

944.512 State lien on proceeds from literary or other type of account of crime for which convicted.

(1) A lien prior in dignity to all others shall exist in favor of the state upon royalties, commissions, proceeds of sale, or any other thing of value payable to or accruing to a convicted felon or a person on her or his behalf, including any person to whom the proceeds may be transferred or assigned by gift or otherwise, from any literary, cinematic, or other account of the crime for which she or he was convicted. A conviction shall be defined as a guilty verdict by a jury or judge, or a guilty or nolo contendere plea by the defendant, regardless of adjudication of guilt. The lien shall attach at the time of the conviction in county or circuit court. In the event of an appeal, the funds will be held in the Revolving Escrow Trust Fund of the Department of Legal Affairs until the appeal is resolved. »

« Fla. Stat. § 944.512 (2000)

944.512 Privilège de l'État sur le produit d'un compte littéraire ou d'un autre type de crime pour lequel il a été condamné.

(1) Un privilège antérieur en dignité à tous les autres doit exister en faveur de l'État sur les redevances, les commissions, le produit de la vente ou toute autre chose de valeur payable ou revenant à un criminel condamné ou à une personne en son nom, y compris toute personne à qui le produit peut être transféré ou cédé par don ou autrement, à partir de tout récit littéraire, cinématographique ou autre du crime pour lequel elle a été condamnée. Une condamnation est définie comme un verdict de culpabilité prononcé par un jury ou un juge, ou un plaidoyer de culpabilité ou de non-contestation par le défendeur, quel que soit le jugement de culpabilité. Le privilège s'attache au moment de la condamnation par un tribunal de comté ou de circuit. En cas d'appel, les fonds seront conservés dans le Fonds d'affectation spéciale renouvelable du Département des affaires juridiques jusqu'à ce que l'appel soit résolu. »

49. *Freedom Forum Institute*, *Son of Sam statutes: summary*, 23 mars 2012. Disponible sur https://www.freedomforuminstitute.org/2012/03/23/son-of-sam-statutes-federal-and-state-summary/ (consulté le 19 août 2022).

2 - Pay to stay : le cas de Curtis Dawkins

« *Pay to stay* », « payer pour rester » est une expression qui désigne la pratique de faire payer à un prisonnier une partie des frais de son incarcération. Cette décision est prise au niveau de chaque comté, une circonscription administrative divisant chaque État[50]. Au moins quarante États, dans certains de leurs comtés, font payer des frais d'incarcération aux détenus[51]. Le montant et rythme de paiement, varient grandement d'un endroit à un autre. Le *Corrections Center of Northwest Ohio* fixe un tarif journalier de 66,09 dollars[52]. Dans d'autres cas, l'État peut poursuivre un détenu en justice, à partir du moment où celui-ci touche une somme d'argent inattendue, afin de se l'approprier. Jeremy Barrett, détenu en Floride, éborgné par un autre prisonnier en 2015, devait recevoir 150 000 dollars de la part de l'État, en tant que dommages et intérêts. L'État lui en a facturé environ 55 000 dollars, au titre de remboursement de ses frais d'incarcération[53].

Curtis Dawkins, condamné à la prison à vie pour meurtre dans le Michigan, a reçu en 2016 une offre de contrat d'édition chez Scribner : une avance de 150 000 dollars pour la publication de ses nouvelles. Dawkins souhaitait transférer cette somme à son fils, pour financer les études de ce dernier. Cela faisait douze ans que Dawkins écrivait, publiant çà et là, grâce à sa soeur qui transmettait ses textes à des revues littéraires. À l'été 2017, *The Graybar Hotel* paraissait chez Scribner. À l'automne, l'état du Michigan portait plainte contre Dawkins, réclamant 90% de son capital, et bloquant l'intégralité des fonds de son « compte détenu » – y compris les petits versements d'argent venant de sa famille – en attendant que la justice se prononce. Au final, le verdict demandait un « remboursement partiel des frais d'emprisonnement », mais les chiffres précis n'ont pas été rendus publics[54].

50. Il y a 3143 *counties* aux États-Unis. La taille moyenne d'un *county* américain est d'environ 2000 kilomètres carrés. À titre de comparaison, la superficie moyenne d'un département français est d'environ 5800 kilomètres carrés. Ces deux moyennes incluent de très grands écarts selon les counties et les départements, mais donnent une idée de la division administrative du pays, et des décalages réglementaires complexes entre zones.

51. Kevin Bliss, *Pay-to-Stay Fees Impoverish Prisoners, Increase Recidivism*, *Prison Legal News*, 1er mars 2021. Disponible sur https://www.prisonlegalnews.org/news/2021/mar/1/pay-stay-fees-impoverish-prisoners-increase-recidivism/ (consulté le 19 août 2022).

52. *American Civil Liberties Union of Ohio*, *In Jail & In Debt: Ohio's Pay-to-Stay Fees*, 2015. Disponible sur https://www.acluohio.org/en/jail-debt (consulté le 19 août 2022).

53. Tanzina Vega, « *Costly prison fees are putting inmates deep in debt* », *CNN Business*, 18 septembre 2015. Disponible sur https://money.cnn.com/2015/09/18/news/economy/prison-fees-inmates-debt/index.html (consulté le 19 août 2022).

54. Alexandra Alter, « *Prisoner Curtis Dawkins landed a book deal and now the state wants him to pay for his imprisonment* », *The Independent*, 24 février 2018. Disponible sur : https://www.independent.co.uk/news/long_reads/prisoner-book-deal-state-imprisonment-pay-curtis-dawkinsmichigan-

3 - Quelles plateformes permettent aux détenus de vendre leurs images ?

Si une personne condamnée souhaite vendre sa production, elle doit généralement passer par un intermédiaire, à moins d'avoir déjà généré une importante attention médiatique pouvant lui attirer des commandes spontanées de la part de personnes extérieures à la prison. Cet intermédiaire peut-être : un point de vente tenu par l'administration pénitentiaire elle-même, comme la *Hobbycraft Sale* de la prison d'Angola[55], ou par une institution telle que le *Texas Prison Museum*, dont la boutique met en vente de l'artisanat des détenus ; un site internet dédié comme *True Crime Auction House* ; ou un profil de particulier tenu par une personne extérieure à la prison, sur des sites généralistes comme *Etsy* ou *Fine Art America*.

Officiellement, dans la plupart des États pratiquant la peine de mort, un détenu n'a pas l'autorisation de se servir de la correspondance pour monter une entreprise, ou organiser une activité à l'extérieur destinée à lui rapporter de l'argent. Cependant, cette réglementation n'est pas appliquée de manière systématique, et semble plutôt dépendre de la notoriété de la personne condamné, de la nature de sa production plastique, et des aléas des scandales médiatiques. Un exemple parlant de l'importance de l'opinion publique dans ces débats est l'interdiction, en 2002, de l'exposition annuelle *Corrections on Canvas*, un événement organisé par l'administration pénitentiaire pendant trente-cinq ans dans l'État de New York. Depuis 1996, la moitié des recettes était reversée à l'artiste incarcéré, et l'autre moitié à un groupe de soutien de victimes de crimes. James Flateau, porte-parole du *Department of Correctional Services*, déclare : « L'idée originale était de montrer les détenus en train de faire quelque chose qui était perçu comme positif et qui contribuait à leur réhabilitation », « Ces dernières années, cela a été perçu comme l'État fournissant une plateforme aux détenus pour en tirer profit[56] ». Au cœur de cette soudaine polémique, l'interdiction de l'exposition est donc officiellement justifiée par la girouette de l'opinion publique.

us-graybar-hotel-a8218071.html (consulté le 19 août 2022).

55. Lucia Davis, « *Inside the Angola Prison Hobbycraft Sale, Where Inmates Sell their Creations* », *Atlas Obscura*, 14 janvier 2016. Disponible sur https://www.atlasobscura.com/articles/inside-the-angola-prison-hobbycraft-sale-where-inmates-can-sell-their-creations (consulté le 15 août 2022).

56. « *The original idea was to show inmates doing something that was perceived as positive and that contributed to their rehabilitation* », « *In more recent years it has been perceived as the state providing a forum for inmates to profit* ». Robert F. Worth, « *Commissioner's Ban on Inmates' Art Sales Ends Annual Show* », *The New York Times*, 30 mars 2002. Disponible sur https://www.nytimes.com/2002/03/30/nyregion/commissioner-s-ban-on-inmates-art-sales-ends-annual-show.html (consulté le 15 août 2022).

En 2014, le porte parole du *Texas Department of Criminal Justice* Jason Clark annonce que William Harder, fondateur en 2005 de *Murder Auction*, site spécialisé dans la vente d'objets appartenant à des personnes condamnées, a été exclu de la liste de visiteurs et de correspondants autorisés de plusieurs détenus du couloir de la mort. Il est reproché à Harder d'organiser la vente des œuvres des condamnées directement avec ces derniers[57]. Harder s'en défend, expliquant au contraire qu'il achète un certain nombre d'oeuvres par la boutique de certaines prisons[58], et qu'il refuse les sollicitations directes des détenus, acceptant seulement des articles provenant de collectionneurs à l'extérieur de la prison[59]. Les conditions de vente pour les personnes condamnées sont donc fluctuantes, et soumises à des interdictions parfois abruptes. Entre les changements de loi, leur application ou non application, la vente des images des personnes condamnées à mort est une perpétuelle zone grise.

IV - OBJECTIF ET PLAN DE LA RECHERCHE

1 - Raison d'être

Ce travail est motivé par l'idée de pallier ce qui me semble être une « pénurie » de la recherche à propos des images réalisées dans le couloir de la mort, et « remplir les manques » entre l'obscénité et l'idéalisation, les deux extrêmes couramment présentés quand ce thème est abordé.

Plutôt que de me concentrer uniquement sur l'« œuvre d'art », ou ce que les Américains appellent très globalement « *artwork* », je souhaite examiner les images de façon générale. Autant de soin sera accordé aux images réalisées sans prétention, et parfois apparemment sans réflexion particulière par leurs auteurs – les gribouillis, les décorations d'enveloppes, les « expressions de surface qui passent inaperçues[60] » – et aux

57. Eric Nicholson, « *Texas Won't Let Murderabilia Dealer G. William Harder Hang Around Death Row Anymore* », *The Dallas Observer*, 7 novembre 2014. Disponible sur https://www.dallasobserver.com/news/texas-wont-let-murderabilia-dealer-g-william-harder-hang-around-death-row-anymore-7123837 (consulté le 15 août 2022).

58. Christopher Borrelli, « *Murderabilia is the star at Mad Mobster Chicago*, *The Chicago Tribune*, 15 février 2015. Disponible sur https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-murderabilia-at-mad-mobster-chicago-20150215-column.html (consulté le 15 août 2022).

59. Ann Schmidt, « *Meet the men who run the world's most macabre market* », *The Daily Mail*, 14 février 2018. Disponible sur : https://www.dailymail.co.uk/news/article-5391931/Murderabilia-dealers-profit-infamous-serial-killers.html (consulté le 15 août 2022).

60. « *The position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its inconspicuous surface-level expressions than from that epoch's judgments about itself. Since these judgments are expressions of the tendencies of a particular era, they do not offer conclusive testimony about its overall constitution.*

images réalisées par des détenus avec la volonté de s'engager dans une recherche plastique au long cours, ou de revendiquer un statut d'artiste depuis le couloir de la mort. Je considère toutes les images, abstraites ou figuratives, comme autant de « documents d'expression[61] », révélateurs de démarches plastiques particulières, de « traditions carcérales », de croyances, de pratiques solitaires ou communautaires.

Examiner les images créées dans le couloir de la mort aux États-Unis à la période contemporaine peut sembler être le « petit bout de la lorgnette ». Cependant, au fil de mon étude, j'ai réalisé que ces images permettent de dresser un portrait de la société américaine contemporaine, l'une des dernières démocraties de la planète à pratiquer la peine de mort. Ces images reflètent les rapports d'une nation avec son système judiciaire et carcéral, la place de la religion, du concept de race et de genre, l'usage des médias de masse.

Tout en se basant sur mon expérience personnelle, mes correspondances et mes rencontres, ce mémoire de thèse vise à problématiser de façon globale les rapports entre les contraintes matérielles et idéologiques imposées par la prison et la création plastique en prison. Mon travail de recherche peut se résumer à cette grande question : comment les détenus du couloir de la mort utilisent-ils la création d'images pour témoigner, résister et pour créer du lien, entre détenus et avec l'extérieur ?

The surface-level expressions, however, by virtue of their unconscious nature, provide unmediated access to the fundamental substance of the state of things. Conversely, knowledge of this state of things depends on the interpretation of these surface-level expressions. The fundamental substance of an epoch and its unheeded impulses illuminate each other reciprocally », « La place qu'occupe une époque dans le processus historique peut être déterminée de manière plus frappante à partir d'une analyse de ses expressions de surface qui passent inaperçues, plutôt que par les jugements de cette époque sur elle-même. Puisque ces jugements sont l'expression des tendances d'un époque, ils n'offrent pas de témoignage concluant sur sa constitution globale. Cependant, les expressions superficielles, en raison de leur nature inconsciente, fournissent un accès immédiat à la substance fondamentale de l'état des choses. À l'inverse, la connaissance de cet état de choses dépend de l'interprétation de ces expressions. La substance fondamentale d'une époque et ses impulsions ignorées s'éclairent mutuellement et réciproquement ». Sigfried Kracauer, *The Mass Ornament,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, traduction de Thomas Y. Levin, publication originale 1963, p.75.

61. « *examining the works of the freest as well as the most applied art as equally valid documents of expression* », Aby Warburg, extrait de la transcription de la conférence « *Italian art and international astrology* », cité par Giorgio Agamben dans *Warburg and the Nameless Science*, p.92. Pour Warburg, il s'agissait « d'illuminer une seule obscurité, de mettre en lumière les grands processus évolutifs universels dans leur contexte ». pour comprendre « les manifestations d'un changement stylistique » de l'art occidental. Je reprends l'expression à mon compte pour une étude qui inclut anthropologie et sociologie.

2 - Plan général de ma recherche

La première partie de ce mémoire de thèse traite des conditions concrètes de la création des images au sein du couloir de la mort. Comment les détenus condamnés à mort, malgré le contexte d'isolement et de pénurie, pratiquent et échangent de multiples techniques de *Do It Yourself*, pour un usage personnel ou communautaire ? En quoi ces techniques touchent tous les aspects de la vie quotidienne, y compris la création d'images ?

Comment la représentation de l'espace carcéral peut-elle servir d'outil de description critique d'un monde inhabitable, mais aussi d'outil de création de narrations et d'espaces alternatifs ?

Comment s'est construite la notion controversée de *murderabilia*, ces objets et images dont la valeur commerciale et la présence culturelle est liée à la notoriété des crimes ou des condamnés auxquels ils sont associés ?

La seconde partie traite des rapports de collaboration et de co-création entre détenus condamnés à mort et personnes libres, en examinant particulièrement l'exemple de la création de *Perpendiculaire au soleil*. Comment les artistes incarcérés contournent ou s'approprient-ils les contraintes de la prison, et comment instaurent-ils des collaborations plastiques avec l'extérieur ? Quelles sont les techniques utilisées pour mettre en place un échange d'images entre le couloir de la mort et l'extérieur, pour tenter de contrer la censure, voire « l'iconophobie carcérale » généralisée ? Comment créer le portrait de personnes condamnées à mort, et comment créent-elles leur autoportrait, dans un contexte médiatique prompt à déshumaniser les condamnés mais aussi parfois les victimes ? Comment représenter la violence, individuelle et institutionnelle depuis le couloir de la mort ? Comment, dans le cadre de *Perpendiculaire au soleil*, s'est opéré un complexe « transfert de responsabilité » de ces représentations ?

La troisième partie traite des conditions de publication et d'exposition des images de personnes condamnées à mort. Elle étudie les problématiques idéologiques et éthiques de la monstration à l'extérieur d'images créées en prison, et le décalage de perception d'un public nourri d'images « contrôlées » ou stéréotypées de l'univers carcéral. Comment les proches s'investissent-ils personnellement dans la publication des images des personnes condamnées à mort ? Quelles plateformes de publication sont privilégiées, et quels impacts ces différents choix de publication ont-ils sur la réception de ces images ? Comment, au-delà

de la publication des images elles-mêmes, les proches s'investissent-ils pour continuer de « rendre présent » auprès du public les personnes cachées par les murs de la prison ? Quels musées ou galeries exposent des images produites dans le couloir de la mort, et dans quelles conditions ? Quels sont les rapports du public et des associations de défense des droits des victimes vis-à-vis de ces expositions ?

V - MÉTHODOLOGIE

Ce sujet est à la croisée de plusieurs domaines. J'ai été formée à l'École Nntionale supérieure des arts décoratifs de Paris, en section Image Imprimée. Je n'ai en revanche aucune formation de sociologie, d'anthropologie, d'histoire. Depuis le début de ma correspondance avec Renaldo McGirth, j'ai eu un apprentissage « sur le tas » : j'ai lu tout ce qui me passait sous la main concernant la prison, qu'il s'agisse d'ouvrages théoriques ou de fiction, ancrée aux États-Unis ou ailleurs ; j'ai échangé avec de nombreuses personnes concernées par la prison, détenus, anciens détenus, proches de détenus, intervenants en prison, en France, aux États-Unis, au Mexique. Pour mener à bien cette recherche, j'ai cherché à « digérer » mon expérience personnelle, et à mettre en place des protocoles, en empruntant aux méthodologies de plusieurs disciplines, et en me penchant sur mes propres méthodes de travail plastique pour les adapter à ce contexte universitaire alors nouveau pour moi.

1 - Whose side are we on ?

Dans son article « *Whose side are we on*[62] », « De quel côté sommes nous ? » Alison Liebling, professeure de criminologie à l'université de Cambridge, interroge les effets de l'empathie du scientifique lors de la recherche sociologique en prison, et les implications du fait de « choisir un camp ». En partant du principe qu'il est impossible d'être totalement neutre, le dilemme n'est pas de choisir un camp ou non, mais de savoir « de quel côté » le sociologue se range. C'est une question que je me pose dans mon travail, avec la difficulté supplémentaire que je le mène dans le cadre d'une recherche hybride, à la croisée des arts plastiques et des sciences humaines, où il faut concilier une forme de neutralité scientifique, attendue pour un chercheur en sciences sociales, avec le regard et l'expression singulière de l'artiste.

Dans mon cas, une relation épistolaire et amicale a précédé les projets artistiques, qui ont eux même précédé mon travail de recherche doctorale. Mon « allégeance » est claire : je suis « du côté » des détenus du couloir de la mort en général, dans le cadre du combat pour l'abolition de la peine de mort. Dans son film *Into the Abyss*, centré sur le triple meurtre de Sandra Stotler, Adam Stotler et Jeremy Richardson, Werner Herzog rencontre Michael Perry, reconnu coupable et condamné à mort pour ces crimes. Herzog s'adresse à lui avec respect, lui présente sa conviction anti peine de mort, tout en lui disant : « cela ne signifie pas que je dois vous apprécier[63] ». Au cours de cette recherche, j'ai été en contact avec des personnes que je n'apprécie pas personnellement, et qui ne m'ont pas non plus forcément appréciée personnellement. Certains ont souhaité nouer des liens inappropriés avec moi, avec des connotations romantiques. J'ai également noué des amitiés réciproques avec des personnes condamnées à mort et certains de leurs proches, même si je les contactais initialement pour les interroger sur leurs pratiques plastiques. L'empathie qui découle d'une amitié est-elle un obstacle à la recherche ?

J'ai plusieurs fois rendu visite à Renaldo à la *Union Correctional Institution* avant d'entamer mon travail de recherche. Je ne considérais pas mes jours passés en prison comme du « travail de terrain ». Pourtant, leur implication émotionnelle, et, disons-le, le stress créé par la situation, m'ont rendue particulièrement attentive aux moindres détails. Liebling fait remarquer qu'on ne rentre souvent en prison qu'avec un carnet et un crayon[64]. Dans mon cas, cela n'était même pas autorisé. Sans aucun moyen de prendre des notes « physiques », mon esprit a enregistré une quantité d'informations qui m'a moi-même surprise. Informations précises, et, il faut bien l'avouer, sans aucune hiérarchie : j'ai autant retenu les extraits de conversations qu'une liste de marques de chips proposées à la cantine de la prison. Cette masse d'observations, que j'ai ensuite compulsivement transcrit, sous forme de notes et de petits croquis, représente une forme « brute » de la recherche ethnographique, que j'ai par la suite transformée en projets littéraires et plastiques. On peut estimer que mon empathie, mon investissement émotionnel, ont

62. Howard S. Becker, « *Whose Side Are We On ?* », 1967, *Social Problems*, n°14, page 239, *in* Alison Liebling, « *Whose side are we on ? Theory, Practice and Allegiances in Prisons Research* », *The British Journal of Criminology*, 2001, n°41, p.472.

63. « *it does not necessarily mean that I have to like you* ». *Columbia Journalism Review editors*, « *Q&A: Werner Herzog on looking into the human abyss* », *Columbia Journalism Review*, 8 août 2017. Disponible sur : https://www.cjr.org/special_report/qa-werner-herzog-on-looking-into-the-human-abyss.php (consulté le 30 mai 2024).

64. Alison Liebling, « *Whose side are we on ? Theory, Practice and Allegiances in Prisons Research* », *The British Journal of Criminology*, 2001, n°41, p.475.

largement contribué à ce travail. Liebling considère qu'aller à la rencontre de l'autre, mobiliser ses qualités d'observation, de participation et d'écoute, permet de mener, par exemple, de meilleures interviews[65].

L'amitié avec Renaldo et mon engagement associatif en dehors de tout travail de recherche a également permis de « légitimer » ma position aux yeux de détenus et proches de détenus que j'ai pu interviewer. Elle aide à créer un rapport de confiance, évite que les personnes se sentent, comme souvent, des bêtes curieuses. Selon Liebling, ce rapport humain peut motiver ensuite le chercheur à être « plus sensible, plus diplomatique et rigoureux lors de l'étape d'analyse et d'écriture[66] ». Mais est-ce qu'il ne pousse pas également à être trop « compatissant », trop partial ?

Pour s'approcher d'une forme de neutralité, il semble nécessaire de prendre en compte plusieurs perspectives, parfois contradictoires. En interrogeant la notion d'images réalisées dans le couloir de la mort, je me suis penchée sur les points de vue variés des détenus, sur les réactions contrastées des administrations pénitentiaires, du public, des associations de victimes... Mais il ne suffit pas de multiplier les points de vue dans ce que Liebling appelle un « éclectisme inconscient[67] » pour produire une analyse pertinente : la recherche empirique doit s'accompagner d'un travail de synthèse. Liebling distingue la « neutralité théorique », c'est-à-dire neutralité dans notre vision – subjective – de « ce qui est », et la « neutralité de valeur », qui désigne quant à elle notre vision de « ce qui devrait être ». Pour l'autrice, expurger la recherche de la « neutralité de valeur » n'est pas une obligation, puisque l'intérêt de la recherche tient dans ses potentiels effets culturels et politiques. La « neutralité théorique » n'est pas forcément exclue de la « neutralité de valeur », si une base empirique solide est constituée, et que les buts politiques ne l'outrepassent pas. Liebling considère qu'un chercheur peut laisser la description de « ce qui est » impliquer par elle-même ce qui « devrait être », selon lui. C'est ce que j'espère accomplir ici.

65. « Pour le processus d'entretien en particulier, mais aussi pour d'autres aspects de l'entreprise de recherche, l'empathie est importante », « *For the interviewing process in particular, but also for other aspects of the research enterprise, empathy is important* ». Alison Liebling, « *Whose side are we on ? Theory, Practice and Allegiances in Prisons Research* », *art. cit.*, p.474.
66. « *Allegiances developed during the research process make us wish to be sensitive and diplomatic throughout the analysis and writing process as well as rigorous* ». Alison Liebling, « *Whose side are we on ? Theory, Practice and Allegiances in Prisons Research* », *art. cit.*, p.475.
67. « *unthinking eclectism* ». Alison Liebling, « *Whose side are we on ? Theory, Practice and Allegiances in Prisons Research* », *art. cit.*, p.481.

2 - Entretiens

J'ai choisi de fonder les analyses de cette thèse principalement sur un matériau inédit : des entretiens que j'ai réalisés avec des personnes détenues ou anciennement détenues, leurs proches, des personnes qui contribuent à la diffusion de leurs images.

L'un des premiers livres que j'ai lu lors de mon séjour aux États-Unis en 2017 a été *Division Street : America*[68]. Cet ouvrage est une compilation de témoignages d'habitants de Chicago, récoltés par l'auteur et journaliste radio Studs Terkel, dans l'intimité de leur maison, dans des bars, dans la rue. Ce livre m'en a appris autant sur la ville de Chicago que sur ce que pouvait être, et ne pas être, une interview. Il ne s'agit pas d'un micro-trottoir, il ne s'agit pas de tendre un micro à bout de bras, ou d'égrainer des questions selon un programme parfaitement prédéfini. « Terkel ne se plante pas juste à la porte d'entrée de quelqu'un avec un microphone en disant "Parlez-moi de vous". Il conduit une conversation, s'implique, lance des piques, ne les laisse pas s'en tirer avec une banalité désinvolte. Il pose des questions, pousse, tire, amadoue, agite, répond[69] ». J'ai tenté, malgré les circonstances fortement contraintes, de créer un environnement qui permet aux personnes de s'exprimer, de prendre le temps pour essayer de construire un espace de respect et d'écoute.

Même si je n'ai retenu que quelques phrases de certains entretiens, j'ai choisi la plupart du temps de les faire figurer sous forme longue, voire *in extenso*, en version originale et en version traduite. Certains entretiens peuvent paraître trop longs par rapport au déroulé de mon argumentaire, mais je considère qu'il est important de laisser littéralement « la place » aux personnes concernées pour s'exprimer, non seulement lors des entretiens mais aussi dans leur retranscription, et transmettre les nuances de l'expression, les instants de flottement, les légères divagations, les « à-côté »[70]. La plupart des détenus ne sont pas des artistes professionnels, dont le discours bien rodé se répète d'interview en interview. Pour certains d'entre eux, il s'agissait de la première occasion de parler longuement de leur pratique artistique. Leur propre vision de leur travail semblait parfois se construire au fur et à mesure de la conversation. D'autres semblaient avoir des formules toutes faites, très

68. Studs Terkel, *Division Street : America*, [1967], New York, New York, The New Press, 2005.
69. Alex Kotlowitz, préface d'octobre 2005 *in* Studs Terkel, *Division Street : America*, *op. cit.*
70. Par ailleurs, je défends, pour moi et pour les autres, les « Droits du lecteur » de Daniel Pennac. Parmi eux « le droit de sauter des pages », de grappiller au sein de ces témoignages et de cette thèse en général.

contrôlées, des expressions qu'ils avaient eu l'occasion de travailler aussi précisément que leurs images. Souvent, il y a un mélange des deux. Mon objectif, plutôt qu'une « dissection » des discours, et de créer une recherche polyphonique, de faire le lien entre les différentes discussions que j'ai eues, qu'elles se contredisent ou se fassent écho. Ainsi, je souhaite transmettre au mieux les rapports des personnes concernées, en tant qu'individus et collectivement, aux images qu'elles fabriquent et reçoivent.

Faire le choix des personnes incarcérées à contacter, puis les contacter effectivement, a été une tâche ardue. Une idée reçue est que les condamnés à mort veulent absolument être en contact avec de nouvelles personnes, être sollicitées, parler. C'est vrai, dans de nombreux cas : n'importe quel événement qui casse la routine peut-être une distraction, un soulagement, un plaisir pour les détenus. Certains d'entre eux, malgré ma présentation claire en tant que chercheuse, m'ont immédiatement appelée « *friend* », leur « amie ».

D'autres détenus n'apprécient pas forcément d'être contactés, encore moins par une personne se présentant comme chercheuse. Cette réticence, a au moins deux causes qui m'ont été expliquées. D'une part, les prisonniers sont méfiants, car ils sont parfois victimes de canulars divers et variés visant à les exploiter ou les ridiculiser. D'autre part, même s'ils ne soupçonnent pas de canular, certains détenus ne souhaitent tout simplement pas se sentir une fois de plus observés, analysés, indexés, par une institution universitaire qui viendrait s'additionner à l'institution carcérale.

Après réflexion, j'ai décidé de ne pas faire de vaste appel à contribution « à l'aveugle » auprès des personnes condamnées à mort[71]. J'ai sollicité des personnes au fur et à mesure en m'assurant au préalable qu'elles avaient une pratique plastique, et, qu'elles semblaient plutôt

71. J'ai longtemps réfléchi à cette possibilité. Afin de récolter des images de personnes condamnées à mort pour l'exposition *Windows on Death Row*, la journaliste et réalisatrice Anne-Frédérique Widmann a fait publier un appel dans le magazine *Compassion*, une publication qui circule dans la plupart des couloirs de la mort. Ainsi, elle et son partenaire, le dessinateur de presse Patrick Chappatte, ont pu récolter un matériau inédit, et littéralement *révéler* certains artistes dont le travail plastique n'avait été publié nulle part ailleurs. Le site internet de l'exposition est l'une des sources les plus fiables et les mieux présentées d'images créées dans le couloir de la mort aux États-Unis.
J'ai finalement choisi de ne pas faire d'appel « général », car j'ai craint d'être submergée, de ne pas réussir à donner suite correctement aux personnes qui m'auraient écrit, de laisser des messages « lettre morte », et décevoir les contributeurs qui auraient pris le temps, l'effort et l'argent pour m'écrire. De plus, au cours de ces trois années de thèse, j'ai dû changer de lieu de vie, et j'ai longtemps été dans une situation incertaine géographiquement, ce qui aurait empêché de centraliser facilement les envois.

disponibles pour en parler[72]. J'ai fait une exception – en quelque sorte – pour les femmes. Il n'y a qu'une cinquantaine de femmes condamnées à mort aux États-Unis, sur environ 2400 personnes. J'ai trouvé beaucoup moins d'exemples d'images réalisées par des femmes condamnées à mort, et je n'ai trouvé aucun site dédié au travail plastique de l'une d'entre elles par exemple. Pour autant, il m'a semblé inacceptable de ne contacter aucune femme pour cette recherche, de les invisibiliser totalement au prétexte de leur faible proportion. Je suis donc permis de contacter certaines femmes, même si j'avais très peu de traces de leur pratique plastique personnelle : parfois, un dessin qui leur était attribué m'a suffit. J'ai reçu plusieurs réponses à mes premiers contacts, de la part de femmes me signalant qu'elles ne souhaitait pas répondre à mes questions[73] : j'ai perçu de leur part une plus grande discrétion, une plus grande volonté de préserver leur intimité, par rapport aux hommes. Je n'ai reçu de réponses étoffées que de la part d'une seule femme, incarcérée dans le couloir de la mort de l'Alabama, et qui témoigne anonymement.

Malgré mes efforts, il n'a pas été possible d'interviewer de travailleurs pénitentiaire en activité[74]. Si j'ai échangé de façon informelle avec certains, aucun n'a voulu témoigner officiellement. Le refus d'interviews orales enregistrées, où les personnes peuvent être prises au dépourvu, était prévisible. J'espérais en revanche obtenir des interviews écrites, qui permettent un plus grand contrôle du discours. Les deux options ont été systématiquement proposées aux personnes sollicitées : je supposais qu'une forme écrite pouvait être « rassurante » pour des personnes qui pouvaient légitimement craindre de se trouver en porte-à-faux avec le système dont elles font partie. Plusieurs fois, une interview a failli être possible : le directeur des communications d'une célèbre prison m'a même invitée à envoyer une liste de questions à l'intention du directeur, alors que je ne l'avais initialement même pas sollicité à ce sujet. Je me

72. Je me suis appuyée sur un faisceau d'indices : par exemple, des personnes ayant un site internet ou un compte sur les réseaux sociaux à leur nom, ou ayant contribué récemment à un site internet commun consacré à l'art et la littérature derrière les barreaux, même s'il ne s'agissait que de quelques images éparses. Dans certains cas, j'ai trouvé des annonces publiées sur des sites de rencontres spécialisés « prison », où les détenus mentionnaient l'envie de communiquer pas seulement avec un objectif romantique en tête, mais aussi pour tout autre type de contact. Ces éléments me permettaient de déterminer qu'*a priori*, une première sollicitation de ma part ne serait pas considérée comme un dérangement.
73. L'une d'entre elles m'a par exemple signalé qu'elle allait prendre le temps réfléchir si oui ou non elle souhaitait participer à ma recherche, et m'a écrit quelques semaines plus tard pour décliner.
74. J'ai interviewé Joni White et David Stacks, retraités du système carcéral du Texas, mais ils ont répondu à mes questions en tant qu'employés de l'actuel *Texas Prison Museum*. Le musée se présente officiellement comme distinct du système pénitentiaire, même si de nombreux liens existent entre ces institutions.

suis exécutée, mais je n'ai ensuite malheureusement reçu que des fins de non recevoir, ou une absence de réponse.

Au sein de cette thèse, comme dans *Perpendiculaire au soleil*, figurent des témoignages de familles de personnes victimes de meurtre, en lien avec la création plastique en prison et dans le couloir de la mort. Il ne s'agit pas de personnes que j'ai interviewées moi même, mais de propos provenant d'autres sources, journalistiques, artistiques, associatives. J'ai été et suis toujours en contact avec des personnes dont un ou plusieurs proches ont été victimes de meurtre, mais mes échanges avec elles sont strictement personnels, et je n'ai jamais organisé d'entretiens avec elles autour de mon sujet de thèse. J'aimerais, à l'avenir, développer des liens avec des associations de victimes de crimes, dont j'ai davantage découvert le travail au cours de mes recherches, notamment la *Murder Victim's Family for Human Rights*.

Les entretiens inclus dans ce mémoire de thèse ont été menés sous plusieurs formes, notamment à cause des modes de communication limités de l'administration pénitentiaire : par lettres, par messages électroniques ou appels téléphoniques payants, via les plateformes agréées par la prison. Pour les personnes non incarcérées, il m'est arrivé de

faire des rencontres « en chair et en os », ou d'échanger des emails, des appels téléphoniques, des messages privés *Instagram*. Chaque mode de communication comporte ses contraintes, ses complexités. Au fil de cette thèse, je précise le mode de communication d'où provient les paroles que je cite. Dans certains cas, notamment quand les délais entre les lettres ou les messages formaient des décalages prêtant à confusion entre les questions et les réponses, j'ai réorganisé l'ordre de portions de texte, sans le signaler. En revanche, les éventuelles coupures dans les retranscriptions d'entretiens sont marquées par le signe [...]. Les transcriptions en langue originale sont non retouchées, et intègrent les éventuelles scories, une retranscription des smileys et des mots accentués.

Je considère certaines personnes que j'ai interviewées dans le contexte de cette thèse comme des amis, cependant j'utiliserai systématiquement le nom de la personne plutôt que son prénom. Par exemple, j'écrirai dorénavant « Renaldo McGirth », plutôt que de l'appeler par son prénom comme je me suis permis de le faire plus tôt dans cette introduction.

Il existe un rapport de pouvoir très inégal entre chercheur et sujet de la recherche, particulièrement dans le cadre de la prison et de la vulnérabilité des personnes condamnées à mort. Cette problématique est très présente dans les relations qui peuvent se tisser en tant qu'interviewer et interviewé. En entamant mon projet de recherche, je me suis penchée sur la question du paiement des participants à la recherche scientifique. Plusieurs études montrent que, contrairement à une idée reçue, le paiement des personnes participant à des études de sciences sociales ne crée pas forcément plus de biais que le fait de ne pas en proposer. Au contraire, un paiement peut contribuer à rééquilibrer un tant soit peu les relations entre chercheurs et sujets d'étude[75].

Dans le cas de la recherche dans le couloir de la mort, la question du paiement est complexe. Les lois dites du « fils de Sam » empêchent normalement le paiement officiel d'une personne pour être interviewée. Si ces lois ne sont pas toujours appliquées, elles peuvent l'être, et en tant que telles forment une menace pour la mise en place d'un protocole unifié de paiement des participants à ma recherche, et, plus important encore, une menace pour les détenus eux-mêmes. Proposer directement un paiement en échange d'une interview peut me faire radier de la liste de contacts d'une personne, l'argent éventuellement envoyé peut-être capté par l'institution, et le détenu peut subir des représailles, sous forme de suppression de ses « privilèges ». De façon générale, je me suis adaptée à l'ouverture des personnes incarcérées à parler d'argent dans leurs messages, pour déterminer à quel point le sujet était toléré au sein de l'administration pénitentiaire où elles étaient incarcérés, et ainsi ne pas risquer de leur porter préjudice à travers les messages. Certaines personnes m'ont suggéré la discrétion, d'autres en parlaient très ouvertement.

Les personnes avec qui j'ai échangé n'ont donc pas été payées spécifiquement pour leur témoignage, et je n'ai pas pu mettre en place de système de paiement ou de compensation[76] unifié. J'ai acheté des œuvres à certaines personnes, acheté du matériel d'art et des livres à d'autres, rendu des services[77]. Certaines personnes ont refusé toute compensa-

75. Florence Piron, *La restitution des savoirs*, « La restitution des savoirs, entre courtoisie, transfert de connaissances et geste politique », *SociologieS*, 2014. Disponible sur : https://journals.openedition.org/sociologies/4728 (consulté le 30 mai 2024).
76. La compensation se distingue du système de paiement. En parallèle de la question du paiement, j'ai systématiquement proposé aux personnes incarcérées un remboursement des frais de participation à cette recherche, c'est-à-dire le paiement des frais d'envois de leur courriers, ou des appels téléphoniques. Si les contacts passaient par le système de messagerie en ligne *Securus*, je n'ai même pas posé la question, j'ai automatiquement utilisé la fonctionnalité permettant de joindre des « timbres de réponse » à mes envois. Les « timbres » ainsi crédités au compte des détenus peuvent être utilisés comme bon leur semble, pas uniquement en réponse à mes messages.
77. Par exemple : vérifier des informations sur internet pour eux, vérifier que leur site internet était toujours en ligne et s'il avait été mis à jour, leur transférer des textes et des images qu'ils sollicitaient, écrire à des personnes pour localiser une œuvre...

tion, en invoquant notamment des raisons religieuses, d'autres m'en ont immédiatement demandé une, m'expliquant ouvertement que leur témoignage auprès d'associations ou d'universitaires était leur principale source de revenus, pour eux et pour aider leur famille. Puisque je n'ai pas pu mettre en place de paiement unifié des personnes incarcérées ayant participé à cette recherche, j'ai décidé, au terme de ce travail de thèse, de faire un versement à deux associations de protection des droits humains en prison, une basée aux États-Unis, et l'autre basée en France : le *Human Rights Defense Center* et ma « maison mère », l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture. La somme divisée entre ces deux groupes sera calculée à raison de cinquante euros par personne incarcérée ou anciennement incarcérée ayant participé à cette thèse. La compensation financière n'est pas la panacée pour rééquilibrer des rapports de pouvoir inégaux, et un versement à des institutions plutôt qu'à des individus l'est certainement encore moins. Cependant, en plus des paiements et compensations à géométrie variable que j'ai pu faire auprès des détenus, un système unifié de don à des groupes d'utilité publique me semblait une démarche complémentaire et nécessaire.

3 - Traduction des textes et usage de termes anglophones

J'ai effectué moi-même la plupart des traductions présentes dans cette thèse, qu'il s'agisse des entretiens ou des traductions d'ouvrages en anglais, qui forment la majeure partie de ma bibliographie[78]. J'ai soumis certaines questions de traduction à des personnes dont l'anglais est la langue maternelle, afin d'être aussi précise que possible. Les textes originaux figurent dans le corps du texte quand il s'agit de très courtes expressions, en note quand il s'agit de quelques phrases, et à la fin de chaque chapitre pour les longs textes, quand ils sont issus des entretiens que j'ai menés.

L'exercice de traduction est complexe, mais il m'a poussée à m'interroger davantage sur certaines expressions, françaises ou anglaises. Certaines de ces réflexions figurent au sein de la thèse, ainsi que dans *Perpendiculaire au soleil* : comment traduire efficacement « *mugshot* », cette expression qui signifie « photo d'arrestation » mais peut se lire de façon littérale comme « un coup de fusil dans la gueule » ?

78. Ayant déménagé plusieurs fois au cours de cette recherche, de nombreux ouvrages composant ma bibliographie sont des livres électroniques. Ces livres ne comportent pas de pagination. Pour que mes citations restent les plus précises possibles malgré cela, j'ai complété les références en indiquant le chapitre ou la section de l'ouvrage où elles se trouvent.

Parfois, j'utilise au sein de ce mémoire de thèse des expressions anglaises, dans le cas où la traduction française est approximative ou trop longue. Par exemple, le terme anglais « *awe* » signifie un émerveillement ou un effroi teinté d'admiration, et n'a pas d'équivalent satisfaisant en français. Je conserve également le terme anglais si celui-ci s'est imposé dans le langage académique francophone, par exemple la notion de « *care* », qui est régulièrement utilisée dans la recherche française plutôt que le mot « soin ». Dans tous les cas, avant d'utiliser une expression anglaise dans mes analyses, j'en donne systématiquement la traduction française, et j'énonce la ou les raisons qui me poussent à utiliser le terme anglais.

4 - Écosystème d'images

Au cours de cette recherche, je n'ai cessé d'osciller entre le langage écrit et le langage des images, qui supposaient chacun des possibilités et des difficultés différentes. J'ai par exemple éprouvé des difficultés à devoir créer, à travers l'écriture, une réflexion qui se déroule chronologiquement, dans un ordre qui est, *a priori*, le même pour chaque lecteur, alors qu'il s'agissait de parler d'images dont la découverte est en partie immédiate, « au premier regard », puis à géométrie variable selon l'observateur, le parcours de son œil, son temps d'attention[79].

En cela, la création de *Perpendiculaire au soleil* m'a permis de porter un point de vue personnel, mais aussi plus intuitif, plus hybride, non seulement sur mon expérience vécue mais aussi sur mon sujet de recherche en général. J'aime à parler de genre « bâtard » pour la bande dessinée. Le terme permet de rappeler le mépris longtemps – encore ?– porté au genre, mais aussi sa richesse : un chien bâtard, c'est un croisement qui ne correspond pas aux standards conventionnels des « chiens de race », et qui bénéficie d'une plus grande vigueur que ces derniers. En bande dessinée, un auteur peut raconter une histoire, à la fois de façon chronologique, mais aussi en confrontant plus directement le lecteur avec des images que ce dernier « embrasse » avant de les lire : une oscillation entre un « choc » immédiat à chaque page tournée, et de multiples lectures, explorations de planches, de cases...

79. Même si certains lecteurs sautent des passages, lisent « en diagonale », choisissent de lire les chapitres dans le désordre, il s'agit toujours d'un ordre chronologique pour la lecture d'une analyse donnée. Je sais que des formes littéraires permettent d'éclater la continuité chronologique des textes : je suis une grande admiratrice de projets artistiques tels que le roman *La maison des feuilles*, ou le projet multimédia *This House Has People In It*. Pour ce mémoire de recherche, je n'étais pas prête à m'engager dans une écriture expérimentale pour laquelle il me manquait et le temps et le talent.

L'usage des images comme langage de cette recherche ne se limite pas à la publication de la bande dessinée : il est également présent au sein de ce mémoire de thèse. J'ai voulu créer un « écosystème d'images », pour accompagner, compléter, prolonger les analyses textuelles. J'en reproduis une très grande quantité. Certaines d'entre elles ont été créées par moi, et j'ai reçu pour d'autres une autorisation de reproduction de la part des auteurs ou de leurs proches. Dans d'autres cas, je reproduis les images de personnes décédées, ou qui n'ont pas répondu à mes messages, ou de personnes que je n'ai pas contactées[80].

Dans son livre *What Do Pictures Want ?*, W.J.T. Mitchell remarque que les humains ont souvent tendance à anthropomorphiser les images, à leur prêter une vitalité, par exemple dans les métaphores qu'ils emploient. On ne cesse de dire qu'une image persuade, séduit, demande quelque chose. Pourtant, la majeure partie des gens, si on l'interroge, répondront que non, les images ne sont pas vivantes, et non, elles n'ont pas de pouvoir par elles-mêmes, sans la volonté de celui qui regarde. Mitchell appelle cela la « double conscience », qui fait que, dans notre façon de parler, et de penser, nous oscillons entre une forme d'animisme et une attitude critique, matérialiste – souvent teintée de jugement de valeur à l'encontre des naïfs, des « autres » qui penseraient vraiment que les images vivent[81].

Mitchell propose d'aller plus loin, de prendre la métaphore au mot, et d'examiner ce qu'est la vie d'une image. Comment une image « vit » ? Quels sont ses désirs, ses appétits ? Mitchell propose de considérer un instant les images comme des êtres vivants, une ou des espèces qui cohabitent avec l'homme dans un écosystème. Certaines espèces survivent, se multiplient, se répandent, d'autres restent marginales, ou meurent. Il peut y avoir évolution, co-évolution, parasitisme, mutualisme, coopération[82]. Le but de cette métaphore, que Mitchell conçoit comme une proposition faite au lecteur, n'est pas tant la personnification des images, qu'une réflexion sur les relations que nous avons avec elles. Mitchell pose la question très directement : « Est-ce une bonne métaphore ? Est-ce qu'elle nous mène quelque part ? Est-ce une analogie absurde, monstrueuse, qui ne peut nous mener que dans un cul de sac mental ? »[83]. Si l'image a une quelconque valeur, elle survivra au livre de Mitchell, elle « vivra sa vie » ailleurs, elle « aura des jambes » comme disent les anglophones. Mitchell ne présente pas cette proposition comme la panacée. Au contraire, je comprends le texte de Mitchell comme un appel à la mettre à l'épreuve[84], à l'expérimenter, à l'user. En somme, à « faire », en même temps que l'on « pense ».

Dans l'écosystème que j'ai tenté de créer au sein de ce mémoire de thèse, certaines images ont un lien « explicite » ou documenté entre elles, par exemple quand une personne incarcérée me cite directement une image ou un corpus d'images qui lui a servi de référence dans son travail plastique. D'autres images sont mises en lien par moi, de façon parfois intuitive, « à sauts et à gambades[85] ». Le lien n'a peut-être jamais été pensé par les auteurs des images, qui sont parfois très éloignées du point de vue géographique, temporel, et du point de vue de leur « statut » ; entre la toile de maître et la babiole destinée à la consommation de masse. J'ai voulu créer dans ce mémoire de thèse un écosystème d'images, en espérant qu'en son sein elles puissent vivre « par elles-même ». Cet écosystème est destiné à révéler des liens parfois conscients et organisés par les personnes, mais aussi créer des échos, oser des carambolages, qui pourront peut-être sembler hasardeux, un « cul de sac mental », ou alors être fertiles.

J'ai constitué une forme de hiérarchie des images dans la mise en page. Certaines images apparaissent alignées avec le bloc texte principal, ou sur l'ensemble de la largeur de la page. Il s'agit des principales images étudiées dans mes analyses. D'autres apparaissent en plus petit, au sein d'une sorte de « gouttière » intérieure à chaque page. Il ne s'agit pas d'images « accessoires » : elles fonctionnent à la manière des notes de bas de page, dans un langage visuel plutôt que textuel. Ce sont des *marginalia*, des prolongements, des commentaires... et éventuellement des facéties.

Je n'ai que rarement eu un accès direct aux originaux des images que j'étudie. Comme je l'ai expliqué plus haut, les images créées par les personnes condamnées à mort ne passent qu'exceptionnellement par

80. La version publiée en ligne de ce mémoire de thèse sera donc expurgée de toutes les images pour lesquelles je n'ai pas reçu d'autorisation de reproduction et qui ne sont pas dans le domaine public. Elles seront remplacées, autant que possible, par un lien internet permettant de consulter les images là où je les ai moi-même trouvées, quand les liens sont encore valides, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas.
81. W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005, p.7-8.
82. *Ibid.*, p.86-87.
83. *Ibid.*, p.88.
84. *Ibid.*, p.87-89.
85. « j'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades » est une formule connue de Montaigne, apparaissant dans son essai « De la Vanité ». Elle est interprétée de diverses façon par les exégètes, mais l'acception généralement mies en avant est que Montaigne fait l'éloge d'une forme de vagabondage de l'esprit et de l'écriture. Jean Balsamo, *La parole de Montaigne*, Rosenberg & Sellier, Turin, Italie, 2019, p.227-244. Disponible sur : https://books.openedition.org/res/1572?lang=fr (consulté le 27 janvier 2024).

de grandes institutions artistiques : elles sont majoritairement partagées sur internet, rarement par des « professionnels » de l'image. De nombreuses informations sur les images sont indisponibles, c'est pourquoi mes légendes sont souvent incomplètes. J'ai souvent fait un travail de déduction pour ajouter des éléments aux légendes : examen du code source d'une page internet, nom des fichiers, pour déterminer un titre, une date... Quand un titre de l'image est indiqué par une source, même si j'ignore s'il s'agit d'un titre choisi par l'auteur, je l'indique en italiques. Dans le cas contraire, je compose un titre alternatif descriptif, qui apparaît en caractères romains. J'ai conservé les liens d'accès aux images trouvées sur internet, mais ne les ai pas inclus aux légendes imprimées, dans un souci de lisibilité et de praticité : j'indique seulement le nom du site internet ou du compte de réseau social sur lequel je les ai trouvées. Certains liens sont maintenant indisponibles : sur les sites de vente d'images par exemple, les annonces de certains « produits » sont régulièrement supprimées. Parfois, des sites entiers tenus par des familles en soutien à leur proche incarcéré passent hors ligne, peut-être pour des raisons financières, peut-être à cause de désaccords entre les personnes.

Selon les images présentées, le format est donné en pouces ou en centimètres. De nombreuses images sont réalisées sur des formats de papier standard américain : dans ce cas, il m'a semblé plus intuitif et significatif d'inclure les formats en pouces. Par exemple, le format « *US Standard letter* », lettre standard américaine, revient souvent : il fait 8,5 par 11 pouces, soit 21,59 par 27,94 cm, une version légèrement plus « trapue » que le A4 européen.

Les reproductions des images originales sont souvent détériorées d'une façon ou d'une autre : photo floue, pixelisée, mal cadrée, lumière transformant visiblement drastiquement l'apparence de l'original. Bien entendu, ces conditions particulières de prise de vue et de partage d'images ont leur importance, et seront examinées : dans ce cas, les images brutes, de « mauvaise qualité », sont reproduites telles quelles. Dans d'autres cas, quand il s'agit de se concentrer sur le contenu de l'image, j'ai parfois modifié le fichier, pour essayer de la rendre plus lisible, plus proche de l'original, et faire oublier les conditions précaires de prise de vue. Il s'agit de modification de luminosité, de cadrage et de saturation, que je ne signale pas au fil du texte.

Dans cette thèse, les images que j'ai réalisées sont de plusieurs type. Certaines sont issues de la version publiée de *Perpendiculaire au soleil* : pour simplifier les légendes de ces images, je leur donnerai simplement

la forme « *Perpendiculaire au soleil*, page X ». D'autres sont des images de recherche, non publiées. Par « images de recherche », j'entends la création d'image tout le long de ce travail de thèse, qui a jalonné, accompagné, construit ma réflexion, autant que la lecture et la pratique de l'écriture. Ce ne sont pas des œuvres indépendantes, ni des « produits finis » de ma réflexion, mais des étapes de cette dernière. Ces images apparaitront sans légende au sein de ce mémoire de thèse.

5 - Deux architectures

> « Raiford, Floride, le 11 novembre 2017
> [...]
> À l'extérieur, des ouvriers posent, sur une nouvelle barrière plus haute que les autres, ce barbelé en acier trempé hérissé de lames de rasoir qu'on appelle concertina, parce qu'il s'étend en spirales, comme un accordéon concertina. Un instrument de fête.
> La prison est une poupée russe faite d'une grande couche de barbelés, cachant une couche de concertina, cachant un mur, cachant une cage, cachant un uniforme, cachant une personne, qui semble toute petite en comparaison de ce qui l'entoure[86]. »

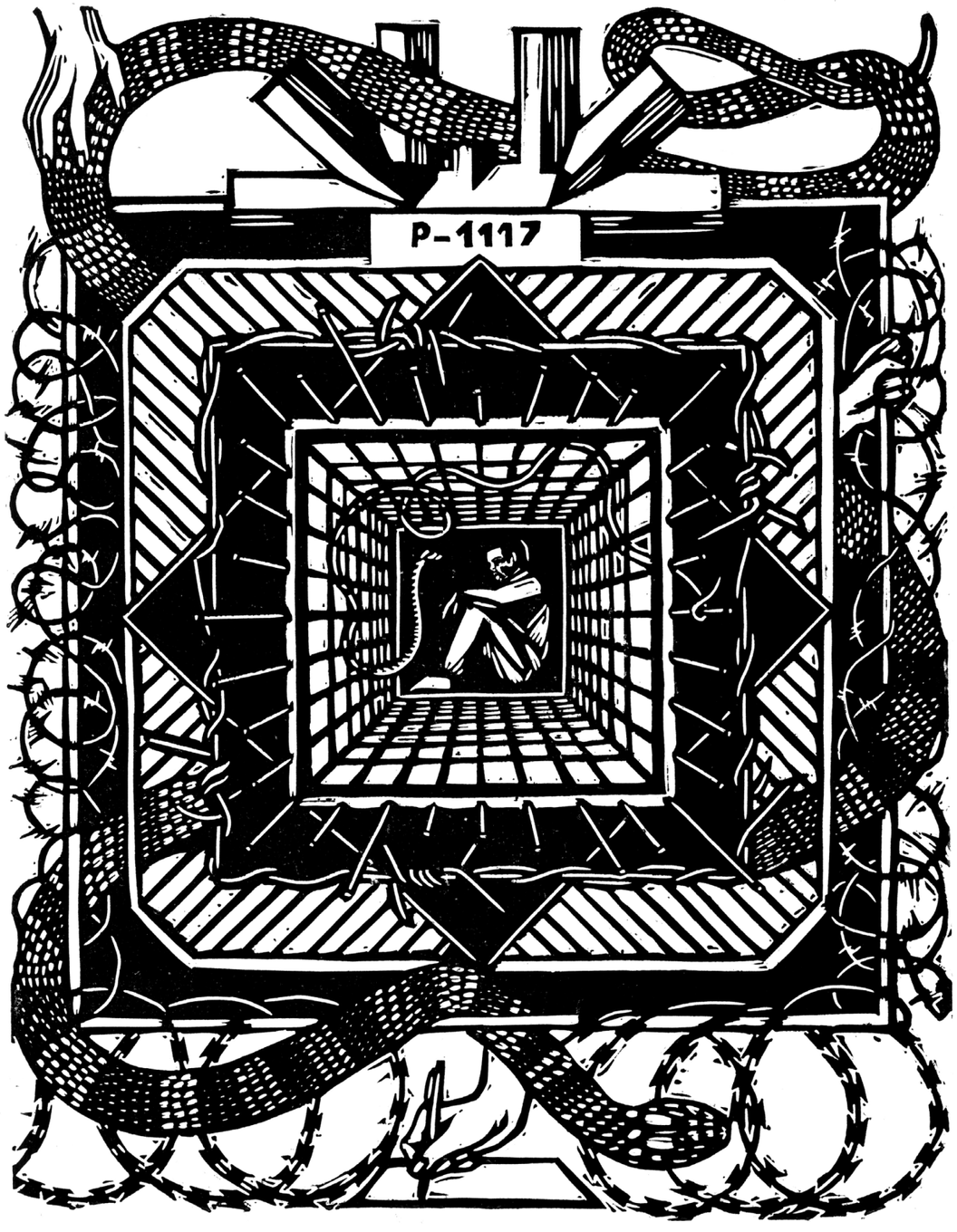
Lors d'une de mes visites dans le couloir de la mort, y a sept ans, j'imaginais la prison comme une poupée russe, ou s'imbriquent les contraintes physiques – les murs, les grillages barbelés, les interminables listes d'interdictions – et les contraintes symboliques – les uniformes et les numéros d'écrous – qui tendent à faire disparaître l'identité personnelle. J'avais transformé cette image en gravure, dessinée de manière instinctive, obsessionnelle, couche après couche, avec Renaldo McGirth au centre. Pourtant, j'avais naturellement ajouté des détails qui ne sont pas des contraintes : des mains, qui sortent du cadre, entre les barbelés, qui résistent, qui écrivent, ou qui dessinent.

À partir de ces détails, je me suis dit qu'il existait une autre structure, cachée sous la première que je venais de graver. Au sein de cette architecture de contraintes, le détenu créé sa propre « architecture invisible ». Je l'ai imaginée sous la forme de trois « couches », comme des cercles concentriques autour du détenu. La première couche est une sorte de « forteresse intérieure », permettant la construction ou la préservation de l'identité personnelle, face à l'objectivation dont le détenu est victime

86. *Le monde dans 5m²*, p.119.

en milieu carcéral. Un autre cercle, plus vaste, est l'espace où se créent les liens entre détenus, des communautés carcérales qui sont parfois le reflet des communautés existantes à l'extérieur de la prison, mais pas seulement. Un troisième cercle sépare la prison du « monde extérieur » et est représenté non seulement par les limites physiques de la prison, mais aussi par les règlementations fluctuantes de la correspondance et des visites. Le détenu et ses proches doivent alors créer des « passages secrets » dans ce mur, pour créer ou maintenir des relations familiales, amoureuses, ou une présence médiatique et politique.

Tout le long de ma recherche, je visualisais les couches de cette « double architecture » enchâssée, qui combine les réglementations, les difficultés de toutes sortes, et les actes de créativité et de résistance qui permettent aux détenus de se protéger, de créer un espace communautaire, et de rendre malgré tout les murs un peu plus poreux.


P-1117



PARTIE I
CRÉER DES IMAGES ENTRE LES MURS

Quand j'ai interrogé mes proches, en France et aux États-Unis, sur ce qu'ils connaissaient des images créées en prison, certains m'ont parlé d'histoire de l'art, des dessins réalisés par Egon Schiele lors de sa courte incarcération, des installations d'Ernest Pignon Ernest dans la prison de Lyon, de dessins réalisés par des survivants des camps de la mort, ou par des personnes enfermées dans des « asiles ». D'autres m'ont parlé de leur expérience d'intervenant ponctuel ou d'enseignant à plein temps dans des prisons françaises : des ateliers collectifs de dessin, de graphisme, de narration, qui sont le point de départ de discussions intenses, politiquement et émotionnellement. D'autres m'ont parlé de l'opposition entre l'art thérapie mis en place pour mieux contrôler les détenus et les pratiques secrètes de ces derniers, « en *soum-soum* », les « graffitis *crassous* sur les murs », « les trucs de tatouage ».

En précisant ma question, pour la limiter aux images fabriquées dans le couloir de la mort, les réponses étaient plus éparses. Un ami m'a envoyé une photo d'un présentoir de vente de dessins créés par des tueurs en série, dans la foire qu'il visitait la semaine précédente, tandis que mes proches ayant leur conjoint condamné à la peine capitale m'ont envoyé les dernières peintures de ces derniers, reçues par la poste.

Les images du couloir de la mort, et les conditions dans lesquelles elles sont créées, sont globalement inconnues du grand public. Et pour cause : la prison entretient toutes les approximations à propos de son fonctionnement. Cette première partie traite de tous les détails concrets de la création d'images dans le couloir de la mort, ce qui est conçu et fabriqué au sein des murs, dans les deux « niveaux supérieurs » de l'architecture que j'ai gravée : le jardin que cultive le détenu, et l'espace partagé entre co-détenus. Refléter l'écosystème des images du couloir de la mort donnera à voir les pratiques multiples de créateurs condamnés à travers les États-Unis : leurs techniques, leurs motivations, et leurs rapports avec l'institution carcérale.

1.1. *DIY* : QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN

Tatouage à l'encre de suie, alcool de jus de fruit fermenté dans un bidon de lessive, couteau assemblé à partir d'un bout de métal emmailloté d'un t-shirt déchiré... Quelques pratiques de bricolage de détenus, ainsi que le jargon associé, sont maintenant connues à l'extérieur, voire exercent une certaine fascination. L'intérêt du grand public se porte largement sur les pratiques à l'aura sulfureuse d'une population carcérale fantasmée. Les armes artisanales, nommées *shanks* ou *shivs*, sont examinées, décortiquées sur internet[1], dans des musées spécialisés consacrés à la prison et au crime[2]. Des collections entières, dont on se demande bien comment elles en sont arrivées là, sont vendues aux enchères[3]. De plus en plus de livres et d'articles sont consacrés au « tatouage criminel »[4] et une multitude de planches de tatouages temporaires reprenant ces motifs sont disponibles à la vente[5]... Cet intérêt « pittoresque » peut-

1. Un exemple parmi tant d'autres « *tops* » internet consacrés aux armes produites en prison. *Top Tenz, Top 10 CRAZY (Improvised) PRISON WEAPONS*, vidéo *YouTube*, 18 février 2017, 8:54 minutes. La vidéo cumule près de quatre cent mille vues en avril 2024. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=uiyeHK7PES8 (consulté le 2 avril 2024).
2. Les cas des collections d'armes artisanales du *Texas Prison Museum* et de l'*Angola Museum* seront examinés en partie III, chapitre 2 de ce mémoire de thèse.
3. *Live Auctioneers*, *Four Framed Confiscated Prison Shank Displays*. Disponible sur : https://www.liveauctioneers.com/price-result/four-framed-confiscated-prison-shank-displays/ (consulté le 2 avril 2024).
4. De nombreux articles de presse sont par exemples consacrés au « déchiffrement » des tatouages de prison. Will Hodgkinson, « *Russian criminal tattoos: breaking the code* », *The Guardian*, 26 octobre 2010. Disponible sur : https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/26/russian-criminal-tattoos (consulté le 3 avril 2024). Un ouvrage ayant fait date, publié en cinq volumes, est consacré au tatouage de personnes incarcérées en Russie. Damon Murray, Stephen Sorrel, *Russian Criminal Tattoo Encyclopedia*, *Volume I*, FUEL Publishing, Londres, Royaume-Uni, 2009.
5. Tatoolcon, « *Russian Criminal Tattoos *PRISONER SET* - Russian Prison Temporary Tattoos / Russian Criminal Temporary Tattoos / Vory Tattoos / Mafia* », feuille de tatouage temporaire vendue sur *Etsy*. La description de l'article indique : « Du monde obsédant des criminels endurcis et des profondeurs de sombres cellules de prison, nous vous présentons les tatouages temporaires criminels russes ! Les tatouages dans les prisons soviétiques et russes étaient utilisés pour indiquer le rang, le statut criminel et la carrière des détenus avec des images fascinantes et puissantes ! Ces tatouages sont de qualité professionnelle et sont utilisés dans l'industrie cinématographique et constituent un superbe costume ! Le set GOULAG comprend les 11 tatouages les plus populaires portés par

être innocent, une simple curiosité sans arrière-pensée, ou s'accompagner d'une stigmatisation sociale et raciale des personnes détenues[6].

Les pratiques de bricolage en prison et dans le couloir de la mort dépassent largement les limites des obsessions du grand public. Elles touchent tous les domaines de la vie quotidienne derrière les barreaux : la cuisine, l'habillement, l'hygiène, la communication, et le sujet qui nous préoccupe ici, la création d'image. Elles forment un ensemble de pratiques *Do It Yourself* ou *DIY*. En consacrant ce premier chapitre aux pratiques *DIY* du couloir de la mort, je souhaite non seulement donner un aperçu d'une multitude de techniques et d'objets, tels qu'ils sont décrits par les premiers concernés, mais aussi en offrir une analyse idéologique et politique.

Le *Do It Yourself* englobe une variété de pratiques consistant à construire, modifier ou réparer des objets, bâtiments, logiciels, et de le « faire soi-même ». Il est difficile de donner une définition précise et limitée du *DIY*, car il correspond à différents mouvements nés à des époques différentes, dans des lieux différents, et sous-tendus par des idéologies différentes[7]. Par exemple, le mouvement « *Make-do and Mend*[8] », « Faire avec et réparer », est né pendant la Seconde Guerre

fig.1 - Artiste inconnu, publié par le *British Board of Trade*, *Make Do and Mend*, affiche, *Imperial War Museum*, Londres, Royaume-Uni.

fig.2 - Couverture du magazine *The Practical Householder*, édité par Frederick James Camm, juin 1958.

Mondiale, sous l'impulsion du *Board of Trade* du gouvernement britannique, afin d'enjoindre la population à faire des économies utiles à l'effort de guerre. Ce *DIY* patriotique était soutenu par le gouvernement, et a fait l'objet de vastes campagnes d'affichage et de distributions de fascicules illustrés (fig.1). Dans la période d'après guerre, le mouvement *Do It Yourself* pouvait à la fois être pratiqué par nécessité, à cause des lourdes privations persistant même en période de paix en Europe, mais aussi dans l'aspiration d'une élévation sociale par le « *home improvement* », l'« amélioration de la maison ». Cette évolution du mouvement a donné lieu au développement de « kits » tout prêts de bricolage, de couture, de cuisine. Certains universitaires considèrent que la population occidentale, notamment américaine, a paradoxalement perdu de nombreux savoirs techniques à cette période, qui a également renforcé le partage genré des tâches au sein de la famille nucléaire idéalisée[9] (fig.2).

Dans les années soixante, le mouvement *DIY* « renaît » au sein de la culture hippie. Il est symbolisé par le célèbre *Whole Earth Catalog* ou *WEC*, le « catalogue de la terre entière », de Stewart Brand[10] (fig.3), souvent cité comme point de départ du *DIY* contre-culturel. Stewart Brand, est un américain au parcours atypique : il a étudié la biologie, le

les prisonniers en Russie soviétique ! ». « *From the haunting world of hardcore criminals and depths of dark prison cells we present you the Russian criminal temporary tattoos! Tattoos in Soviet & Russian prisons were used to indicate inmates rank, criminal status & career with its fascinating and powerful images! These tattoos are professional grade and are used in movie industry and make a great costume! GULAG SET includes 11 most popular tattoos worn by prisoners in Soviet Russia!* ». Disponible sur : https://www.etsy.com/fr/listing/678040740/russian-criminal-tattoos-prisoner-set (consulté le 3 avril 2024).

6. On peut citer en exemple la qualification à géométrie variable de « tatouage de gang », selon des critères raciaux. Beth Caldwell, « *Reifying Injustice: Using Culturally Specific Tattoos as a Marker of Gang Membership* », *Washington Law Review*, Volume 98, n°3, novembre 2023. Dans certains cas les tatouages d'une personne accusée peuvent être utilisés comme preuves recevables lors d'un procès, pour déterminer la qualification de « crime de haine ». Patrick Healy, « *Tattoos Affirmed As Evidence* », *The New York Times*, 18 février 2004. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2004/02/18/nyregion/tattoos-affirmed-as-evidence.html (consulté le 20 mai 2024). De plus, la visibilité médiatique importante des armes artisanales réalisées en prison entretient l'idée que les détenus seraient tous des personnes sanguinaires et violentes, alors qu'une proportion importante de détenus est incarcérée pour des délits et infractions non violentes. *A minima*, 36100 personnes sont incarcérées pour infraction non-violente liée à la drogie aux États-Unis. La proportion exacte de détenus incarcérés pour « infraction non violente » est sujette à débat, à cause de la définition même de ce type d'infraction. Wendy Sawyer and Peter Wagner, « *Mass Incarceration: The Whole Pie 2024* », *Prison Policy Initiative*, 14 mars 2024. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/reports/pie2024.html (consulté le 3 avril 2024). *Justice Policy Institute*, *Defining Violence : Reducing Incarceration by Rethinking America's Approach to Violence*, August 2016.

7. Paul Atkinson, « *Do It Yourself: Democracy and Design* », *Journal of Design History*, Volume 19, n°1, *Do It Yourself: Democracy and Design*, 2006, p.2.

8. *Ibid.*, p.4. « une nation entière dans un effort patriotique approuvé par le gouvernement pour préserver de précieuses ressources. "*Mrs Sew and Sew*" et "*Dig for Victory*" ne sont que deux exemples d'images mémorables incitant les gens à "faire avec et réparer" », « *a whole nation in a government-approved patriotic drive to preserve precious resources. 'Mrs Sew and Sew' and 'Dig for Victory' were just two examples of memorable images urging people to 'Make Do and Mend'.* »

9. *Ibid.*, p.4-7, d'après les analyses de Carolyn Goldstein, *Do It Yourself Home Improvement in 20th-century America*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1998 et Penelope Dalton, « *Housewives, Leisure Crafts and Ideology: De-skilling in Consumer Craft* », in Gillian Elinor, *Women and Craft*, Londres, Virago Press, 1987, p.32.

10. Stewart Brand, *Whole Earth Catalog*, 1er septembre 1968.

fig.3 - Stewart Brand, *Whole Earth Catalog*, 1er septembre 1968

fig.4 - *Book Your Own Fuckin' Life*, n°1, 1992, published by *Maximum Rocknroll and Profane Existence Collective*, Minneapolis, Minnesota, États-Unis.

design, la photographie, enseigné des stratégies d'infanterie au sein de l'armée et participé à des études scientifiques – légales – sur le LSD[11]. En 1968, il publie le premier volume du *Whole Earth Catalog*, sous-titré « *access to tools* », « l'accès aux outils ». Prenant le mot « outil » au sens large, le *WEC* rassemble des références d'achat de livres consacrés à la cuisine, au yoga ou aux techniques de charpenterie, de manuels de survie, de tissus, de calculatrices, de caméras, de bottes de travail... À la différence d'un catalogue classique, le *WEC* ne permet pas de passer directement commande des articles reproduits, mais donne au lecteur le moyen de contacter les fabricants. Au sein du catalogue, un texte intitulé « Raison d'être » sert de note d'intention au projet. Grandiloquence mise à part, ce texte me sert de base pour définir le *DIY*.

« Raison d'être/ Nous sommes comme des dieux, alors autant s'y habituer. [...] Un royaume de pouvoir intime et personnel se développe – le pouvoir de l'individu à diriger sa propre éducation, trouver sa propre inspiration, modeler son environnement, et partager son aventure avec toute personne qui s'y intéresse. Les outils qui accompagnent ce processus sont rassemblés et promus par le *WHOLE EARTH CATALOG*[12]. »

11. Biographie de Stewart Brand sur son site internet. Disponible sur : http://sb.longnow.org/SB_homepage/Bio.html (consulté le 4 février 2021).

12. *Op. cit.*, p.3. « *Purpose/ We are as gods and might as well get used to it. So far, remotely done power and glory – as via government, big business, formal education, church – has succeeded to the point where gross obscure actual gains. In response to this dilemma and to these gains a realm of intimate personal power is developing – power of the individual to conduct his own education, find his own inspiration, shape his own environnement, and share his adventure with whoever is interested. Tools that aid this process are sought and promoted by the WHOLE EARTH CATALOG.* »

Moins d'une décennie plus tard naît le mouvement *DIY* punk, motivé par une volonté d'indépendance des artistes musicaux, littéraires, plastiques, face aux labels et autres canaux de diffusion dominants. Le mouvement est représenté par la vague des « *ziners* », les créateurs de fanzines ou zines, des publications à faible circulation, produites dans un contexte non professionnel par « des *freaks*, des *geeks*, des *nerds* et des *losers* »[13] : entre un « "allez vous faire foutre" salutaire à l'encontre de l'autorité officielle[14] » et la volonté de diffuser des voix radicales et diverses. Un « équivalent » punk du *Whole Earth Catalog* pourrait être *Book Your Own Fucking Life, Do It Yourself Resource Guide*, ou *BYOFL* (fig.4), publication chapeautée par le magazine *Maximum RocknRoll*, pour former une sorte d'annuaire de la scène punk internationale et de ses publications. « La communication et l'interaction à un niveau personnel sont l'objectif principal [du punk], et la production, le conditionnement et la commercialisation deviennent secondaires. [...] Le réseautage a joué un rôle majeur pour la réalisation de cet objectif. C'est pourquoi nous présentons « *Book Your Own Fucking Life* », un outil dans ce but. Nous espérons que ce magazine nous aidera à faire un pas de géant vers une solidarité internationale pour les individus et organisations représentatives du *DIY*[15] ». Dans son acception contre-culturelle, qu'elle soit à tendance plutôt punk ou plutôt hippie, le *Do It Yourself* consiste donc à développer son autonomie, via l'apprentissage et l'expérimentation de techniques, sans l'aide d'un professionnel identifié comme un enseignant attitré. L'objectif est le partage de connaissances de façon horizontale plutôt que verticale ; de « pair à pair ». Autrement dit : chacun peut-être tantôt enseignant, tantôt professeur. Il ne s'agit pas d'un cursus préétabli, mais d'une « aventure », avec son lot de tâtonnements, d'erreurs et de surprises. En apprenant à « faire soi-même », le *DIY* relie l'individu avec une communauté, « toute personne qui s'y intéresse » selon les mots du *Whole Earth Catalog*.

13. Stephen Duncombe, *Notes from the Underground, Zines and the Politics of Alternative Culture* [1997], Cleveland, Ohio, Microcosm Publishing, 2001, p.10 et 22.

14. « *healthy "fuck you" to sanctioned authority* ». *Ibid.*, p.7.

15. « *Communication and interaction on a personal level is the foremost goal, with production, packaging and marketing coming secondary. The DIY movement is vibrant and as more people, ideas, thoughts and actions interconnect all the various aspects making it an ever-changing and growing movement.* [...] *Networking has played a major role in making all this happen. That is why we present "Book Your Own Fucking Life" for just this tool. We hope this magazine will help us make a giant step forward towards international solidarity for DIY people and organizations* ». Profane Existence, introduction *in Book Your Own Fucking Life*, *Maximum Rocknroll*, n°1, 20 avril 1992, p.2.

Le *DIY* pratiqué en prison est une frange particulière du *DIY* contemporain. Il se développe en réaction à des situations de privations économiques et matérielles imposées très durement par l'administration pénitentiaire. Dans un article intitulé *Carceral Immobility and Financial Capture*, la sociologue Brittany Friedman définit l'« immobilité carcérale » comme « la régulation formelle, informelle et extralégale du mouvement physique à travers le recours aux institutions carcérales pour dicter comment et quand les êtres humains ne peuvent pas traverser l'espace, favorisant ainsi des sentiments d'enfermement à la fois physique et cognitif[16] », et la « capture financière » comme l'ensemble des pratiques consistant à faire payer au détenu le prix de sa propre « immobilité carcérale », à travers des sanctions financières permettant à l'État de récupérer un « profit monétaire et symbolique », sous forme de « dégradation et docilité » des détenus[17].

Cette situation est poétiquement symbolisée par la sculpture d'un plateau d'œufs dorés (fig.5), réalisée par Ray Dansby, condamné à mort dans l'Arkansas, et visible à l'exposition itinérante de l'association *Worth Rises : Capitalizing on Justice*[18]. Sur le site internet de l'exposition, Ray Dansby décrit sa sculpture en ces termes : « Le système judiciaire pénal est une poule aux œufs d'or : un prisonnier, un membre de sa famille ou sa communauté, chacun subit les effets néfastes de la capitalisation de la justice. Une fois éclos, ils font chacun partie d'un système nucléaire, de sorte que même une fois libérés, ils reviennent sans cesse.[19] »

La pauvreté dans le couloir de la mort est structurelle. Les condamnés à mort ont généralement l'interdiction de travailler pour subvenir à leurs besoins[20]. Selon l'expression populaire américaine, la prison a l'obligation de fournir *three hots and a cot* (fig.6), « trois casse graines et un plumard », responsabilité qu'elle respecte plus ou moins[21]. Si la prison garde les corps dans un état de survie en attendant leur exécution, elle n'a en revanche aucune obligation d'assurer aux détenus les moyens de maintenir une hygiène correcte, ou de communiquer avec leurs proches. Savon[22], dentifrice, timbres, crédit téléphonique... sont tous à la charge des détenus. Ces derniers dépendent donc surtout de leurs proches pour « cantiner », c'est-à-dire faire les achats au magasin de la prison, alimenté de façon très limitée avec des produits surtaxés par rapport à l'extérieur. À supposer que les détenus soient encore en contact avec des membres de leur famille ou des amis à l'extérieur, l'aide économique ne va pas de soi : 95% des personnes dans le couloir de la mort aux États-Unis viennent de milieux défavorisés[23]. L'ensemble de ces conditions dans lesquelles les détenus sont volontairement maintenus forme ce que j'appellerai l'« embargo carcéral ».

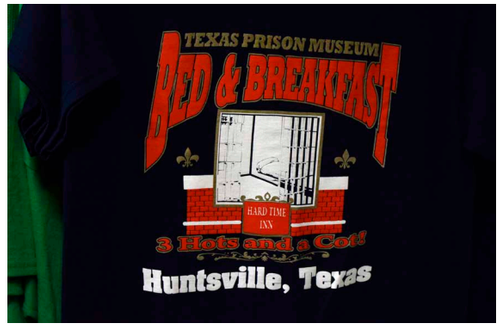


fig.5 - Ray Dansby, *Tray of Golden Eggs*, image publiée sur la page consacrée à l'exposition *Capitalizing on Justice* du site internet du groupe *Worth Rises*.

fig.6 - Un tshirt vendu à la boutique du *Texas Prison Museum*, imprimé de messages humoristiques comparant la prison à une chambre d'hôtes de type « *Bed and Breakfast* », « *Hard Time Inn* », « l'hôtel des lourdes peines », « *3 Hots and a Cot* », « trois casse-croutes et un plumard ». Cette photo, et toutes les photos du *Texas Prison Museum* figurant dans ce chapitre, ont été prises lors de ma première visite, janvier 2022.

Dans ce contexte naissent des pratiques d'urgence, pour pallier des manques qui concernent parfois la satisfaction des besoins primaires

16. « *as the formal, informal, and extralegal regulation of physical movement through the use of carceral institutions to dictate how and when human beings cannot transverse across space, fostering feelings of both physical and cognitive containment* ». Brittany Friedman, « *Carceral Immobility and Financial Capture: A Framework for the Consequences of Racial Capitalism Penology and Monetary Sanctions* », *UCLA Criminal Justice Law Review*, Volume 4, n°1, 2020, p.181.
17. « *both financial returns and symbolic returns in the form of degradation and docility* ». *Op. cit.*, Brittany Friedman, p.182.
18. Page consacrée à l'exposition sur le site internet de *Worth Rises* : https://worthrises.org/capitalizingonjustice (consulté le 5 avril 2024).
19. « *The criminal legal system is a goose that lays eggs–each a prisoner, family member, or community adversely affected by the capitalization of justice. Once hatched, they each become a part of the nuclear system, so that even when released they keep coming back.* »
20. *Death Penalty Information Center*, « *Time on Death Row* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/death-row/death-row-time-on-death-row (consulté le 24 février 2021).
Une exception existe, dans le couloir de la mort Californie, où une quantité limitée d'emplois sont disponibles pour les détenus de catégorie A. Sous bien des aspects, le couloir de la mort de Californie est une exception. *Condemned Manual*, *Article 15 – Assigned Inmate Worker*, mars 2013, p.77.
21. Selon la prison concernée, quantité et qualité de la nourriture sont très variables, entrainant parfois même les détenus à saisir la justice. Maxime Bernstein, « *Four state prisons served inmates food 'not for human consumption,' lawsuit alleges* », *The Oregonian/ Oregon Live*, 2017. Disponible sur : https://www.oregonlive.com/pacific-northwest-news/2017/05/four_state_prisons_served_inma.html (consulté le 6 avril 2021). Détail du procès *Islam v. Jackson* (1992) intenté contre la prison par un détenu ayant trouvé des larves dans sa nourriture. Disponible sur : https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/782/1111/2185693/ (consulté le 6 avril 2021).
Le rationnement des aliments en prison oblige parfois les détenus à recourir à des achats surtaxés de nourriture pour manger à leur faim. Il ne s'agit pas d'un marché noir comme celui auquel la population avait recours pendant la Seconde Guerre Mondiale en France, ou sous la Période Spéciale cubaine, mais d'un système légal pour pousser les détenus à faire des achats, exercée par l'administration pénitentiaire et les compagnies privées de colis alimentaires en prison.
22. Le manque de savon des détenus est pointé du doigt depuis des années par les associations de défense des droits des détenus, y compris au cœur de la pandémie de COVID-19 qui a durement touché les prisons américaines. Conor Friedersdorf, « *Can't We at Least Give Prisoners Soap?* », *The Atlantic*, 1er avril 2020. Disponible sur : https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/04/make-soap-free-prisons/609202/ (consulté le 4 avril 2024).
23. Fiche d'information « Peine de mort et Pauvreté » de la *World Coalition Against the Death Penalty*, 2017.

des personnes incarcérées : accès à une nourriture suffisante, température des cellules, hygiène... Apparaissent aussi de pratiques relevant moins directement de la survie, mais de la création et préservation de rapports sociaux entre détenus : volonté de faire communauté, de s'entraider. Enfin, il s'agit de pratiques motivées par des choix idéologiques et artistiques de la part des détenus : revendication du statut d'auteur et d'artiste, d'un accès à la beauté et au plaisir esthétique. Ces trois aspects, qu'on pourrait résumer par les termes de pratique « vitale », « sociale » et « artistique » se complètent, et s'imbriquent parfois. Pourtant, ce qui correspond techniquement aux besoins primaires de l'être humain et ce qui relèverait du « luxe » artistique est bousculé, selon le contexte, le moment, la sensibilité des personnes, particulièrement en prison et dans le couloir de la mort. Certains détenus avec qui j'ai échangé m'ont raconté qu'ils préféraient sacrifier le peu d'argent qu'ils ont pour obtenir du matériel d'art, plutôt que de manger à leur faim.

Dans ce chapitre, j'examinerai d'abord le « comment » du *DIY*, à travers la notion de *mushfake*, qui englobe différentes catégories de « matière carcérale » dont les détenus s'emparent et qu'ils transforment, y compris pour produire des images. Je montrerai comment la notion de contrebande est utilisée par l'administration pénitentiaire comme une réplique pour contrer la désobéissance technologique des détenus, créant une menace perpétuelle sur leur pratique des images, jusque dans leurs créations les plus inoffensives.

J'examinerai ensuite différentes pistes du « pourquoi » du *DIY*. En premier lieu, le *DIY* est une pratique destinée à lutter contre la précarité financière, et contre l'« embargo carcéral » généralisé. Le *DIY* s'explique aussi par la volonté de création : la création de liens entre les détenus, l'échange et l'enrichissement de techniques « de pair à pair », dans un contexte où peut également régner une grande méfiance. Enfin, le *DIY* peut-être pratiqué pour lui-même, comme affirmation de l'identité personnelle via la puissance du « faire », dans un système qui promeut l'inactivité forcée.

Ce chapitre présente l'usage du *DIY* au sein de la prison, en solitaire et entre détenus, en particulier pour la création d'images. Cette notion sera transversale tout le long de ce mémoire de thèse. Elle s'applique aux correspondances mises en place avec l'extérieur, aux méthodes de publication et d'exposition des images créées dans le couloir de la mort. Elle est au fondement de toutes les méthodes mises en place pour créer du lien.

I - LE « COMMENT ? » DU *DIY* : *MUSHFAKE* ET CONTREBANDE

Dans *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Nicole Fleetwood définit le terme d'argot carcéral, *mushfake*, qui désigne le *Do It Yourself* carcéral : « *Mushfake* est une forme de bricolage dans lequel des artistes emprisonnés réinventent la matière pénale pour créer des possibilités et des expériences liées à leur vie en dehors de la prison. Il fonctionne à la fois pour fournir aux personnes incarcérées des objets dont ils seraient autrement privés et comme des pratiques imaginatives qui affirment leur action contre l'autorité pénitentiaire ». En résumé, il s'agit du « processus de transformation de la matière pénale en art[24] ».

Quelle est concrètement cette « matière pénale » ? La réponse rapide à cette question est : tout ce qui entoure les personnes détenues. Pour développer cette réponse, on pourrait parler de deux « catégories[25] » : d'abord, le matériel d'art « officiel » défini par les « *hobbycraft lists* », les « listes de loisirs créatifs ». Enfin, « le reste », tous ces objets, parfois très surprenants, utilisés et transformés légalement ou illégalement par les détenus dans une démarche de « désobéissance technologique », et qui tombent souvent dans la vaste catégorie de « contrebande ».

1 - Hobbycraft list

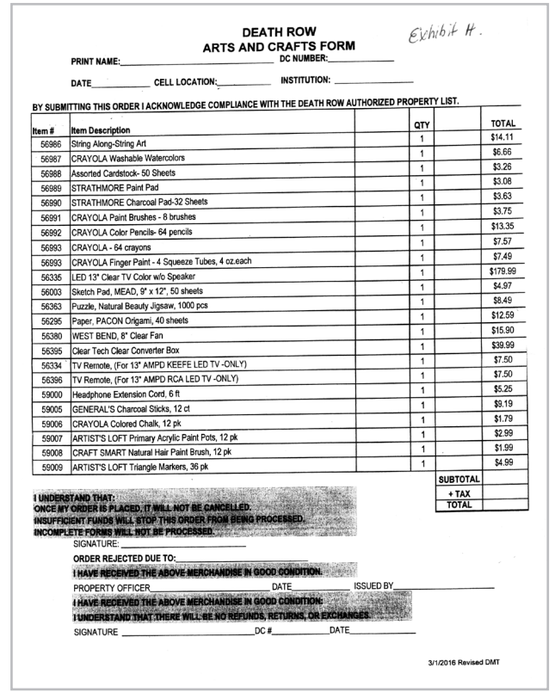
Tous les détenus du couloir de la mort avec qui j'ai échangé m'ont parlé d'une « *hobbycraft list* », une « liste pour loisirs créatifs[26] » ou équivalent : il s'agit d'un bon de commande officiel de matériel d'artistique, plus ou moins étoffé ou strictement limité selon les États. Dans certains cas, la liste est disponible sur internet, sur le site des administrations pénitentiaires,

24. « *Mushfake is a type of bricolage in which imprisoned artists reinvent penal matter to create possibilities and experiences connected to their lives outside prison. It functions both to provide incarcerated people with items of which they otherwise would be deprived and as imaginative practices that assert agency against prison authority* », « *the process of turning penal matter into art* ». Nicole R. Fleetwood, *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Chapitre 2, « *State Goods : Clandestine Practices and Prison Art Collectives* », Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020, édition électronique, sans pagination.
Dans ce chapitre, Fleetwood explique la distinction entre *mushfake* et *procurement*, l'un étant légal et l'autre illégal en prison. Dans le cadre du couloir de la mort, comme je l'expliquerai plus bas, les détenus sont maintenus dans le régime d'incarcération le plus restrictif, ou presque tout est interdit. Je ne développerai donc pas cette nuance entre les deux termes.
25. À cela pourrait s'ajouter les matériaux envoyés par des proches de l'extérieur, mais cette catégorie sera explorée plus avant en partie II, chapitre 1.
26. Cette traduction de « *hobbycraft* » en « loisirs créatifs » a le mérite de montrer la frilosité de certaines prisons de parler de « matériel d'art » – ce qui serait peut-être considérée par l'administration pénitentiaire comme trop mélioratif ou honorifique par rapport au travail des détenus – mais reste une traduction approximative. Le terme « *hobbycraft* » mêle l'idée de loisir, d'une activité accessoire, à l'idée d'artisanat, de compétence de fabrication. Je conserverai le terme anglais « *hobbycraft* » le long de ce chapitre à partir du moment où c'est celui-ci il apparaît sur les formulaires administratifs.

comme en Californie. Dans d'autres cas, c'est une personne détenue qui m'a transmis le bon de commande par lettre ou me l'a simplement décrite. En Floride par exemple, Renaldo McGirth m'a envoyé la liste de matériel d'« *Arts and Crafts* », d'« Arts et Artisanats » disponible à l'achat, limitée à quelques articles de type « scolaire », tenant sur une page (fig.7). Pour avoir droit de passer commande, un condamné à mort de Floride doit avoir une autorisation spéciale, qui peut lui être retirée par sanction disciplinaire. Dans ce cas, non seulement de nouvelles commandes de matériel lui seront interdites, mais le matériel déjà en sa possession est confisqué.

Lors d'une conversation téléphonique, en janvier 2024, Albert Ru-Al Jones, condamné à mort en Californie, me confie : « San Quentin, c'est le meilleur couloir de la mort. Je sais que cela semble fou de dire ça, mais ici nous sommes autorisés à posséder des objets et à faire des choses qui sont interdites dans beaucoup d'autres couloirs de la mort. Nous avons une salle de dessin, des passe-temps, on peut passer des commandes[27] ».

Le couloir de la mort de Californie est une « anomalie ». Le 13 mars 2019, le gouverneur de Californie Gavin Newson signe un ordre exécutif annonçant un moratoire sur la peine de mort dans l'État, la suspension de toutes les exécutions, et la fermeture immédiate de la chambre d'exécution de la prison de San Quentin. L'ordre ne prévoit aucune libération de détenu condamné à mort, et aucun changement officiel de leur sentence[28]. Depuis cette décision, les détenus condamnés à mort de Californie reçoivent un traitement proche des personnes condamnées à la prison à vie, et sont de plus en plus mêlés à la population générale[29]. Les détenus sont divisés en catégorie A ou B, selon leur niveau de discipline estimé. Les détenus de catégorie A peuvent commander du matériel d'art, selon les directives de la « *Handicrafts/Arts & Crafts Material Instruction Sheet* »[30]. La liste de matériaux autorisés exclut explicitement, entre autres, tout matériel



DEATH ROW
ARTS AND CRAFTS FORM

Exhibit #.

PRINT NAME:_____ DC NUMBER:_____

DATE_____ CELL LOCATION:_____ INSTITUTION: _____

BY SUBMITTING THIS ORDER I ACKNOWLEDGE COMPLIANCE WITH THE DEATH ROW AUTHORIZED PROPERTY LIST.

Item #	Item Description		QTY		TOTAL
56986	String Along-String Art		1		$14.11
56987	CRAYOLA Washable Watercolors		1		$6.66
56988	Assorted Cardstock- 50 Sheets		1		$3.26
56989	STRATHMORE Paint Pad		1		$3.08
56990	STRATHMORE Charcoal Pad-32 Sheets		1		$3.63
56991	CRAYOLA Paint Brushes - 8 brushes		1		$3.75
56992	CRAYOLA Color Pencils- 64 pencils		1		$13.35
56993	CRAYOLA - 64 crayons		1		$7.57
56993	CRAYOLA Finger Paint - 4 Squeeze Tubes, 4 oz.each		1		$7.49
56335	LED 13" Clear TV Color w/o Speaker		1		$179.99
56003	Sketch Pad, MEAD, 9" x 12", 50 sheets		1		$4.97
56363	Puzzle, Natural Beauty Jigsaw, 1000 pcs		1		$8.49
56296	Paper, PACON Origami, 40 sheets		1		$12.59
56380	WEST BEND, 8" Clear Fan		1		$15.90
56395	Clear Tech Clear Converter Box		1		$39.99
56334	TV Remote, (For 13" AMPD KEEFE LED TV -ONLY)		1		$7.50
56396	TV Remote, (For 13" AMPD RCA LED TV -ONLY)		1		$7.50
59000	Headphone Extension Cord, 6 ft		1		$5.25
59005	GENERAL'S Charcoal Sticks, 12 ct		1		$9.19
59006	CRAYOLA Colored Chalk, 12 pk		1		$1.79
59007	ARTIST'S LOFT Primary Acrylic Paint Pots, 12 pk		1		$2.99
59008	CRAFT SMART Natural Hair Paint Brush, 12 pk		1		$1.99
59009	ARTIST'S LOFT Triangle Markers, 36 pk		1		$4.99
				SUBTOTAL	
				+ TAX	
				TOTAL	

I UNDERSTAND THAT:
ONCE MY ORDER IS PLACED, IT WILL NOT BE CANCELLED.
INSUFFICIENT FUNDS WILL STOP THIS ORDER FROM BEING PROCESSED.
INCOMPLETE FORMS WILL NOT BE PROCESSED.

SIGNATURE:_____

ORDER REJECTED DUE TO:_____

I HAVE RECEIVED THE ABOVE MERCHANDISE IN GOOD CONDITION.

PROPERTY OFFICER_____ DATE_____ ISSUED BY_____

I HAVE RECEIVED THE ABOVE MERCHANDISE IN GOOD CONDITION.
I UNDERSTAND THAT THERE WILL BE NO REFUNDS, RETURNS, OR EXCHANGES.

SIGNATURE _____ DC #_____ DATE_____

3/1/2016 Revised DMT

fig.7 - Formulaire de commande de matériel artistique, *Death Row Arts and crafts form*, envoyé par Renaldo McGirth dans sa lettre du 7 novembre 2016.

de sculpture, le carton aggloméré, les boîtes métalliques. Plus largement, selon une règle commune des prisons : « si un produit n'est pas listé, il n'est pas autorisé »[31]. La liste de matériaux autorisés est néanmoins assez variée : elle inclut rubans, tissus, aquarelles, trace-lettres, matériel pour broder et crocheter. La liste de matériel d'art se divise en plusieurs catégories : entre autres « Calligraphie », « Maquettes en carton », « Dessin », « Travaux d'aiguille »[32]. Un détenu doit choisir une catégorie, et ne peut commander que les produits de cette dernière. Si le détenu veut des matériaux issus d'une autre catégorie, il doit rendre tous les matériaux de la catégorie précédente. Les « outils spéciaux tels que les grands ciseaux ou les lames de rasoir sont disponibles pour un usage temporaire sous la supervision directe d'un instructeur[33] ». Comparée au matériel autorisé dans d'autres États, la *hobbycraft list* de San Quentin est exceptionnellement permissive.

Certes, toutes les « *hobbycraft lists* » ne se valent pas, mais on pourrait interroger l'existence même de telles listes, venant limiter l'accès au matériel d'art bien au-delà des critères de sécurité. Ces listes n'ont pas toujours

27. « *San Quentin, is the best death row. I know this sounds crazy, but we are allowed to have and to do things here that I know a whole lot of other death rows can't, not even close. We got a hobby class, we got hobbies, orders.* »
28 . Site officiel du *California Department of Corrections and Rehabilitation*, https://www.cdcr.ca.gov/capital-punishment/ (consulté le 4 juillet 2022).
29. Le 29 Janvier 2020, le *Department of Corrections and Rehabilitation* initie un programme, le *Condemned Inmate Transfer Pilot Program* (*CITPP*), afin de démanteler le couloir de la mort de Californie, et autoriser le transfert des détenus dans diverses prison d'État. Le programme s'est clos le 29 janvier 2022, avec 101 hommes et 10 femmes transférés dans diverses institutions, mais des projets sont en cours pour étendre ce programme, le rendre obligatoire et permanent. Disponible sur : https://www.cdcr.ca.gov/news/2023/01/11/cdcr-submits-regulations-for-the-transfer-of-condemned-inmates-from-death-row-housing-units/ (consulté le 31 juillet 2023).
30. *Condemned Manuel, Attachement F*, mars 2013. Si un détenu de catégorie A passe momentanément en catégorie B pour raisons disciplinaires, l'ensemble des matériaux d'art, et des œuvres présentes dans sa cellule doivent être envoyées à un proche au frais du détenu ou sont détruites par le personnel de la prison. Les détenus de catégorie A sont autorisés à participer au « programme musical » leur permettant d'acheter un instrument de musique (harmonica, guitare acoustique ou flûte), dont ils peuvent jouer de 9 heures du matin à trois heures de l'après-midi.
Condemned Manual, Chapter 600 – Inmate Programs, Article 1 – Available Services, Section 620. Music Program, mars 2013, p.87.
31. *Ibid.*, « *If an item is not listed, it is not allowed* ».
32. *Ibid.*, « *Calligraphy/ Lettering (Cards & Posters)* », « *Cardboard Construction* », « *Drawing Material (Charcoal/Ink/Pastels/Pen/Pencil/Watercolor/Gouache/Tempera)* », « *Needlecraft (Crocheting/Knitting/Stitchery)* »
33. *Ibid.*, « *Specialty tools: such as larger scissors and razor b1ades, are available for temporary use under direct supervision of the instructor.* »

existé. Dans une lettre du 27 mars 2023, George Wilkerson, condamné à mort en Caroline du Nord, m'écrit :

> « Jusqu'il y a environ quinze ans, nous étions autorisés à passer une commande de fournitures artistiques une fois par mois. Nous feuilletions un catalogue pour sélectionner des peintures, des crayons, des pastels, des pinceaux, des gommes, des toiles, du papier – tout ce que nous pouvions nous permettre [financièrement, ndt] – puis transmettions notre demande à un membre du personnel du service des loisirs de la prison venu spécialement à cet effet. Ils se rendaient dans un magasin local de fournitures d'art pour acheter les matériaux avec notre argent, puis nous les apportaient.
>
> Mais, il y a quinze ans, la prison a demandé un financement au gouvernement fédéral pour construire une nouvelle aile qui servirait d'hôpital dans la prison, et le gouvernement fédéral a obligé la prison à répondre à toutes sortes de critères arbitraires pour être éligible, l'un d'entre eux étant qu'ils devaient restreindre l'accès aux fournitures artistiques pour les prisonniers du couloir de la mort. Du coup, du jour au lendemain, on ne pouvait plus les acheter.
>
> Désormais, tout ce que nous pouvons acheter, ce sont des marqueurs indélébiles pour enfants (paquet de 12) et des crayons de couleur de mauvaise qualité (paquet de 12) auprès de la cantine. De plus, nous avons des crayons n°2 ordinaires et des stylos noirs. Je ne fabrique pas mon propre matériel. J'ai collecté de bonnes feuilles de papier au fil des années et des crayons de couleur de haute qualité. J'ai donc simplement été très pointilleux sur les dessins que je crée car je suis presque à court de fournitures[34] ».

Parmi toutes les personnes avec qui j'ai échangé, une seule m'a mentionné la possibilité de passer aujourd'hui commande dans des magasins à l'extérieur. Il s'agit d'une femme dans le couloir de la mort de l'Alabama, que j'appellerai Emma. Dans un email du 7 mars 2023, Emma m'écrit :

> « Nous devons remplir un formulaire mensuel d'*hobbycraft* avec tous les articles que nous souhaitons acheter pour le mois, et le faire approuver, afin que je reçoive du matériel différent chaque mois. Je commande également des perles et je fabrique des bijoux pour ma famille. Bien sûr, tous les loisirs créatifs coûtent cher, alors nous nous adaptons avec ce que nous avons. Parfois, j'utilise des chutes pour fabriquer des objets au crochet. Nous pouvons acheter des pinceaux, mais avant d'avoir accès au *hobbycraft*, nous utilisions des *Qtips* [cotons tiges, ndt] comme pinceaux. Les femmes de la population générale utilisent du déodorant et un morceau de drap pour prélever la couleur des images de magazines et pouvoir ensuite colorer des choses avec[35]. Le déodorant prélève la couleur de la page du magazine, puis imprègne la couleur sur le papier. J'ai utilisé cette pratique dans la prison du comté. Dans la prison du comté, nous avons utilisé le dentifrice gratuit pour accrocher des tableaux au mur. Ici, nous sommes autorisées à accrocher des tableaux sur nos murs. J'ai utilisé de la colle *Elmer* ou mon pistolet à colle chaude. Nous ne sommes pas vraiment limitées quant à ce que nous pouvons accrocher, puisque personne ne vient dans nos cellules. Nous n'avons pas de colorant alimentaire ici mais j'ai des craies *Prisma* que j'utilise. Je les ai également utilisées avec les crayons de cire pour colorier. J'utilise aussi la lame d'un taille-crayon pour raser très finement la craie, puis je la mélange avec de la colle Elmer pour faire de la colle colorée. [...]
>
> Il n'y a de lumière naturelle dans aucune cellule à moins que les portes vers l'extérieur ne soient déverrouillées et que nous puissions les ouvrir. Le directeur nous a permis d'acheter une lampe qui se fixe à la tête de nos lits. Les pièces sont si sombres, même avec la lumière allumée, que je ne pourrais rien faire à l'intérieur. Oh, nous n'avons pas de pince à bijoux, nous utilisons donc un coupe-ongles pour plier et couper le fil. L'un des obstacles que nous rencontrons est que nous ne pouvons pas voir en allant sur internet les couleurs des objets comme le fil et les perles donc parfois nous ne sommes pas sûres des couleurs que nous commandons, avant qu'elles arrivent. Nous avons probablement accès à plus d'*hobbycraft* que quiconque dans les autres couloirs de la mort, donc je n'ai pas besoin d'avoir autant d'idées [de débrouille, ndt] que la plupart des autres[36] ».

Le 9 mars 2023, Emma répond à mes questionnements sur cette relative « indulgence » de la part de la prison :

> « La raison pour laquelle nous pouvons avoir un pistolet à colle chaude est que nous sommes tenues à des normes sécuritaires plus élevées que la population générale. Nous devons avoir un excellent comportement pour pouvoir commander ces articles. La prison est envahie par la drogue. 99 % de ces détenus échoueraient à un test de dépistage de drogue s'ils y étaient soumis, alors que nous [les

34. Voir texte original en fin de chapitre [1].

35. À noter : c'est avec cette technique que l'artiste Jesse Krimes a réalisé, alors qu'il était incarcéré, son œuvre *Apokaluptein: 16389067*, 2010-2013, installation constituée de trente-neuf draps de prisons sur lesquels il a dessiné ou transféré des images pour former une gigantesque fresque. Il sera question de cette œuvre en partie I, chapitre 2.

36. Voir texte original en fin de chapitre [2].

femmes du couloir de la mort de l'Alabama, ndt], nous ne prenons rien ! Les hommes s'entretuent tous les jours dans les prisons pour hommes. L'Alabama possède les pires prisons du pays. Notre programme d'artisanat est axé sur le bon comportement[37]. »

2 - La désobéissance technologique

Les commentaires de George Wilkerson sur les marqueurs « enfantins » disponibles à la vente sont représentatifs de la plupart des commentaires que j'ai reçus à propos du matériel d'art autorisé en prison. Il coûte cher aux détenus, et est globalement de piètre qualité. Les détenus vont alors examiner très sérieusement ce matériel « peu sérieux », et investir leur créativité pour le transformer, avant de s'en servir pour effectivement créer des images. Dans une lettre du 5 janvier 2023, Charles Raby, incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, m'écrit par exemple : « Je dois utiliser de l'aquarelle pour peindre, et pas de la meilleure qualité non plus, mais il y a des gars qui peuvent faire des merveilles avec. J'aimerais être comme ça, mais je fais ce que je peux[38] ». Pour tenter de pallier la qualité insatisfaisante du matériel, il expérimente : « J'avais l'habitude de mélanger de la poudre pour bébé avec de l'aquarelle, juste pour éviter qu'elle ne soit trop collante[39] ».

Presque tous les détenus ayant une pratique artistique avec qui j'ai échangé, même ceux attachés à l'usage de matériaux « traditionnels » dans leur travail[40], m'ont parlé de techniques de débrouille à partir de la « matière pénale », afin de compléter les matériaux de la *hobbycraft list*. Les détenus redoublent de créativité, pour récupérer et transformer absolument tout et n'importe quoi en matériel de création d'image. Il serait impossible de lister toutes les techniques utilisées, mais j'en citerai ici quelques-unes, qui donnent une idée de l'imagination déployée par les détenus. Charles Raby m'écrit par exemple : « Certains gars utilisent du savon et du papier toilette pour faire des sculptures maintenant ! Un gars utilise des crêpes et des biscuits ! Ça, c'est la créativité ! Et en plus, c'est beau[41] ». Certains détenus utilisent des colorants alimentaires, notamment ceux qui entourent les confiseries *MnM's*, ou du café soluble dilué, pour créer une sorte d'aquarelle[42].

Dans une lettre du 3 mars 2023, Robert Will m'explique l'émulation entre détenus pour expérimenter des techniques de fabrication de pinceaux et d'« amélioration » de la peinture disponible à l'achat.

> « À ta question, "comment obtenez-vous vos matériaux ?", la réponse courte est : de toutes les manières possibles ! Il y a eu des moments dans le passé où je n'avais accès qu'à une petite somme d'argent. J'ai dû limiter la quantité de nourriture et d'autres articles de la cantine que j'achetais afin de pouvoir acheter des fournitures artistiques. Pour cette raison, entre autres, j'ai en effet dû adapter ma pratique ». « Tu mentionnes le fait d'avoir lu l'article que j'ai écrit intitulé *Art Process And Suffering*[43] dans lequel je décrivais le processus assez élaboré et long dans lequel je m'engage pour fabriquer de la peinture. Peu de temps avant que je commence à peindre, un autre gars ici – qui a été le premier à faire cela – a inventé la technique consistant à mélanger des mines de crayons de couleur avec des pastilles d'aquarelle pour faire de la peinture. Il retirait les mines de quelques crayons de couleur de la même couleur puis les laissait tremper dans l'eau toute la nuit. Ensuite, il écrasait les mines maintenant ramollies et déposait quelques pastilles d'aquarelle (de la même couleur) et remuait le tout dans une tasse pour mélanger. Il enlevait les plus gros "morceaux" et "grains" de crayon de couleur et versait le reste dans un petit bac à peinture fait maison qu'il laissait à l'air libre. Une fois la peinture sèche, il pouvait peindre dans le style traditionnel de l'aquarelle : ajouter de l'eau aux couleurs qu'il souhaite utiliser et les réhydrater au fur et à mesure qu'il travaille.
>
> J'ai essayé cela et j'ai vite réalisé que cela n'allait pas fonctionner pour le type d'art que je voulais créer. Après quelques expérimentations j'ai développé une technique similaire mais différente : j'ai pris un grand nombre de mines de crayons de couleur et j'ai pris le

37. Voir texte original en fin de chapitre [3].
38. « *I have to use water color to paint with, not the best kind either, but there are some guys that can do wonders with them. I wish I was just like that, but I do what I can.* »
39. « *I did used to mix baby powder with the water color, just to keep it from being so sticky* ». Charles Raby, lettre du 6 mars 2023.
40. Comme dans le « monde libre », il semble y avoir parfois une sorte de hiérarchie implicite des techniques de création artistique, chez certains détenus. Pour faire une description grossière de cette hiérarchie, la peinture à l'huile et la peinture en grand format en général, se place en haut de l'échelle, ainsi que le « *stippling* », une technique de pointillés produisant des images hyper réalistes, souvent en noir et blanc. Le travail textile, comme les petits objets crochetés, ou les dessins au crayon ou au feutre moins réalistes, semblent généralement moins bien considérés.
41. « *Some guys are using soap and toilet paper to make sculptures now! one guy uses pancakes and biscuits! now that is creativity! and that look good* ». Charles Raby lettre du 6 mars 2023.
42. C'est par exemple le cas du travail de Robert Dunson, incarcéré dans le couloir de la mort de Californie. Disponible sur : http://www.artofsanquentin.com/robert-dunson.html (consulté le 5 avril 2024). D'autres détenus, le plus souvent par provocation d'après ce que j'ai pu voir du contenu des images, utilisent également leur sperme et leur sang pour peindre. Israel Keyes, qui s'est suicidé en prison avant son jugement pour de multiples homicides, a réalisé onze dessins de crânes avec son sang, considéré par les forces de l'ordre comme un probable aveu d'avoir commis onze meurtres. Peter Van Sant & Chris O'Connell, « *What do skulls drawn in Israel Keyes' blood mean?* », *CBS News*, 12 mars 2021. Disponible sur : https://www.cbsnews.com/news/israel-keyes-serial-killer-skulls-blood-48-hours/ (consulté le 5 avril 2024).
43. Robert Gene Will, « *Art Process and Suffering* », *Free Rob Will*, 28 septembre 2015. Disponible sur : https://www.freerobwill.org/post/art-process-and-suffering (consulté le 7 avril 2024).

temps (une fois sèches) de les écraser en poudre fine. J'ai ensuite versé la poudre de pigment dans un flacon contenant des pastilles d'aquarelle pré-liquéfiées. Encore une fois, une grande quantité. J'ai mélangé cela avec un processus consistant à beaucoup chauffer, secouer, chauffer et secouer. Au début, je laissais les bouteilles de peinture chauffer dans ma marmite et j'utilisais la peinture chaude. J'ai cependant découvert qu'après un processus répété et prolongé de chauffage et d'agitation, le liant des crayons de couleur et des aquarelles se dissoudrait complètement avec les mines et les pastilles. Cela a créé un type de peinture beaucoup plus épaisse, plus riche et plus vivante.

Ah oui, les pinceaux en cheveux humains[44] ! Le même homme qui a développé la technique du « mélange de peinture » a également été la première personne ici à fabriquer des pinceaux à partir de cheveux humains. Ceux qu'il fabriquait étaient de très petits pinceaux ronds, totalement inutiles pour le type de travail que je voulais faire. J'ai commencé à fabriquer des pinceaux en cheveux humains beaucoup plus longs en utilisant différents matériaux. Il utilisait toujours des tubes et des pointes de stylo dont la construction ne prenait pas beaucoup de temps. J'ai commencé à créer des pinceaux qui ressemblaient et fonctionnaient davantage à des pinceaux du « monde libre » et qui prenaient plus de temps à construire.

> Quand j'ai commencé à peindre, j'ai principalement utilisé des pinceaux en cheveux humains faites maison pendant un bon moment. J'en ai également fabriqué à partir d'un blaireau à l'ancienne qu'ils vendaient à la cantine il y a de nombreuses années. Je suis presque sûr qu'il était fait de vraies soies de porc et les pinceaux fonctionnaient plutôt bien. J'ai utilisé toutes sortes de « techniques maison » – certaines que j'ai développées moi-même, d'autres développées en collaboration et en expérimentation avec d'autres, et d'autres encore que j'ai apprises directement auprès d'autres personnes[45]. »

Toutes ces techniques de fabrication de matériaux témoignent de l'ingéniosité des détenus, face à une situation de dénuement et d'extrême nécessité. L'ensemble de ces méthodes forme une « désobéissance technologique[46] », remettant en cause les modes de consommation de l'institution carcérale, et les interdits placés sur l'apprentissage de techniques[47].

Cette débrouille, produite par nécessité, peut également avoir un impact direct sur le contenu des images, leur structure, ce qui y est raconté : la « désobéissance technologique » nourrit également profondément la création d'image. J'aimerais pour cela donner l'exemple du support des images, à travers les images très différentes de Robert Will et de Gary Cone.

Au vu de la difficulté de se fournir en papier, les détenus font parfois usage de cartons d'emballages comme support de dessin et de peinture. C'est le cas du travail de Robert Will, qui compose des assemblages complexes de carton toilé et de carton d'emballage pour pouvoir travailler sur grand format. Le 8 août 2023, Sarah Elsie, une correspondante et supportrice de Will m'envoie une photo recto-verso d'une de ses « toiles » comme il les appelle en utilisant des guillemets, sur laquelle cette composition cartonnée est particulièrement visible, intitulée *The Last Tea Ceremony In Hell*[48] (fig.8).

Le recto est une composition fragmentée, un mélange de vignettes peintes et collées, incluant des photocopies d'un jeu de cartes à la française que j'ai réalisé en gravure sur bois, et des photocopies des cartes du tarot Visconti, réalisé par l'atelier de Bonifacio Bembo vers 1450[49].

44. Rob Will réagit ici à un commentaire d'une de mes lettres précédentes, où je mentionnais la fabrication de pinceaux par Adam, détenu condamné la prison à vie en Arizona, et qui m'avait décrit en détail sa fabrication de pinceaux dans un mail du 30 novembre 2020 : « Je récupère les cheveux de condamnés peu méfiants, dans leur sommeil... Baaaaaaaaaaaaahaaaaaahaaaaaa! Non, je les récupère chez le barbier de la prison quand j'en ai besoin !
C'est mon ami, il me garde les bons cheveux ! Les Mexicains et les Natifs Américains ont de beaux cheveux raides qui font de bons pinceaux mélangeurs et ligneurs. Mes pinceaux les plus fins sont faits de cheveux blonds... et j'en ai fait un avec mes poils de bras ! Pour les fabriquer, c'est un peu comme attacher une mouche... pour la pêche à la mouche... Tu fais une petite couette avec les cheveux, tu noues le bout, et tu colles le tout. Tu mets ça à l'extrémité d'un bâton que tu entoures avec le rab de ficelle. Ensuite tu fixes le tout avec de la peinture acrylique. J'en applique généreusement pour faire comme une laque... et voilà ! Un pinceau ! Bon, il faut lui rafraichir un peu la coupe à la fin, mais en gros, c'est tout ! », « *I collect hairs from unsuspecting convicts as they sleep... baaaaaaaaaaaaahaaaaaahaaaaaa! My friend is a barber and he saves me good hair! Mexicans and Native Americans have nice stiff straight hairs that make good blender and liner type brushes. My finer brushes are made from blonde hair....actually one of them is my arm hair! So, it's kind of like tying flys for fly fishing...you tie the end, then wrap it a bunch, then glue it, then line it up to the end of a brush and wrap the string around the brush and the hair. I then use the acrylic paint to set it...like I liberally apply it on the string so it acts like a lacquer...and violá! A paint brush! Well you have to trim it up too. But yeah that's basically it* ».

45. Voir texte original en fin de chapitre [4].
46. Concept développé par Ernesto Oroza dans son ouvrage *Rikimbili : Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Saint-Étienne, PU Saint-Etienne, 2009.
47. En consultant la liste des livres interdits dans les prisons américaines, rassemblée par le groupe *Marshall Project*, on peut constater qu'un bon nombre de livres d'apprentissage techniques et artistiques sont interdits, notamment en Floride : menuiserie, origami, calligraphie... Ces interdictions sont sans doute motivées par la crainte de l'administration pénitentiaire que les détenus fabriquent plus facilement des armes, des cachettes, et autres objets qui représenteraient un danger. Disponible sur : https://www.themarshallproject.org/2022/12/21/prison-banned-books-list-find-your-state (consulté le 5 juin 2024).
48. Le titre complet est *The Last Tea Ceremony in Hell/ The Book of Tea (Okakuna Kakuzo)/ Drink Deeply From the Cup of Humanity/ Listen to the Language of Flowers*.
49. Ces célèbres cartes de tarot appartiennent à plusieurs paquets incomplets commandités par le duc de Milan Filippo Maria Visconti et son successeur Francesco Sforza. Elles sont conservées à la *Morgan Library & Museum*, New York, New York, États-Unis, à la *Yale University Library*, New Haven, Connecticut, États-Unis, à la *Pinacoteca di Brera*, Milan, Italie. Disponible sur : https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards (consulté le 3 octobre 2023), https://library.yale.edu/news/



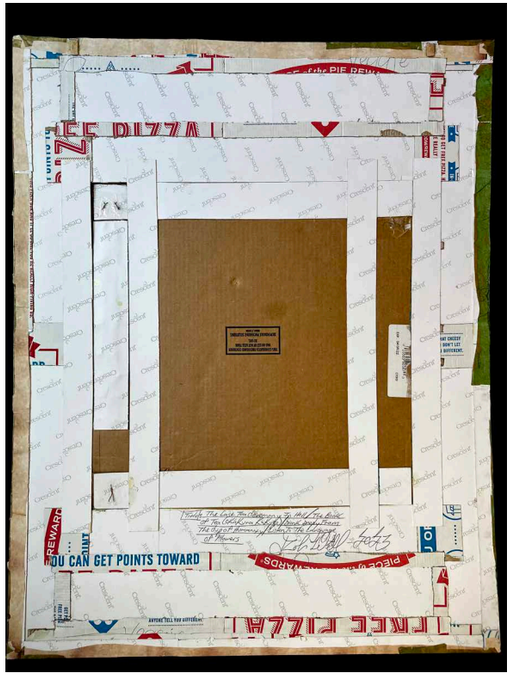


fig.8 - Rob Will, *The Last ceremony in Hell/ The Book of Tea (Okakuna Kakuzo)/ Drink Deeply From the Cup of Humanity/ Listen to the Language of Flowers*, 2023, technique mixte, carton, papier, papier kraft, peinture, collage d'images imprimées, feutres, sachet de thé, formulaire administratif, chaîne métallique, recto et verso. Photographies prises par Sarah Elsie, artiste et soutien de Will, 2023.

Ces vignettes encadrent un panneau central représentant une main levée en position *Abhayamudra* – le geste signifiant l'absence de peur dans la culture bouddhiste. Des textes calligraphiés, orientés de plusieurs façons, font circuler le regard dans l'ensemble de l'image, formant l'architecture d'un temple, sous forme de calligramme. Certaines parties du carton sont couvertes de peinture dorée ou de papier bleu, d'autres sont laissées à nu. Rob Will combine la fragilité et l'humilité du carton avec un travail d'enluminure extrêmement soigné et de nombreux symboles religieux. Le verso révèle la méthode de construction du support de Rob Will : de fines bandes de papier à dessin *Crescent* et de boîte de pizza *Domino's* sont collées autour d'un plus grand morceau de carton d'emballage. Cette face de l'œuvre de Rob Will rappelle certains assemblages en carton de Robert Rauschenberg[50] : les emballages, de différentes couleurs, marqués par des traces d'usage et par différents caractères typographiques plus ou moins mutilés, forment une composition rythmée, comme une cartographie à déchiffrer (fig.9). Si les assemblages de Rauschenberg mêlent cartons aplatis et cartons en volume, les assemblages de Rob Will doivent quant à eux rester le plus plat possible, pour éviter d'être abîmés ou détruits lors de

cards-library-partners-work-together-solve-mysteries-rare-tarot-deck (consulté le 30 avril 2024), https://pinacotecabrera.org/en/collezioni/drawing-cabinet/ (consulté le 30 avril 2024).

50. Voir plus œuvres et descriptions sur le site de la Fondation Rauschenberg. Disponible sur : https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/cardboard-1971-72 (consulté le 21 août 2023).

fig.9 - Robert Rauschenberg, *Bande de Sureté / Twin City / Nipples*, 1971, carton, 256.5 x 341.6 x 34.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York, États-Unis.

leur transport. À cet effet, certaines œuvres sont construites pour être facilement pliées en deux.

Lors d'une exposition du travail de Rob Will[51], ses œuvres étaient justement accrochées à un système de chaînes, de façon à ce que les visiteurs puissent tourner autour des œuvres, examiner la construction du support et les messages que Rob Will inscrit régulièrement au verso (fig.10-11). Au final, même si les structures visibles au verso des œuvres de Rob Will ont initialement été déterminées par la nécessité, elles font partie intégrante d'images « double-face ». Ainsi envisagées, et ainsi découvertes, ces images sont propices à la fois à l'exploration de l'univers esthétique personnel foisonnant de Rob Will, et à une forme de méditation sur leur origine, et sur ce qui « fait image » en général, à la manière d'une réécriture moderne de la toile *Dos d'un tableau* de Cornelis Norbertus Gysbrechts (fig.12).

Gary Cone, anciennement détenu dans le couloir de la mort du Tennessee[52], utilise également des cartons d'emballages, recto et verso, comme support pour son travail d'images. Il réalise des auto-portraits, des scènes de la vie carcérale, à la fois réalistes dans les faits décrits et écrits, mais restituées dans un style visuel brut, quasi halluciné – dans un autoportrait, Cone se représente par exemple portant une calotte de chaise électrique, alors qu'il est en train de parler à un membre de l'administration pénitentiaire à son bureau. Parfois, l'usage d'emballage est seulement décelable par les lignes de pliage qu'on remarque sur ces images, ou des

51. *INNOCENT ON DEATH ROW" / FREE ROB WILL*, exposition au *Bellewether, The Blue Building*, du 13 au 23 août 2019, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://vanderbiltrepublic.com/latest/frw (consulté le 5 avril 2024).

52. Né en 1948, Gary Cone, est condamné à mort en 1982, et décède en 2016, à l'âge de 67 ans, de « causes naturelles » selon le *Tennessee Department of Corrections*. Son travail est notamment visible sur le site de l'exposition *Windows on Death Row* à laquelle il a participé : http://www.windowsondeathrow.com/gary-cone (consulté le 5 avril 2024).

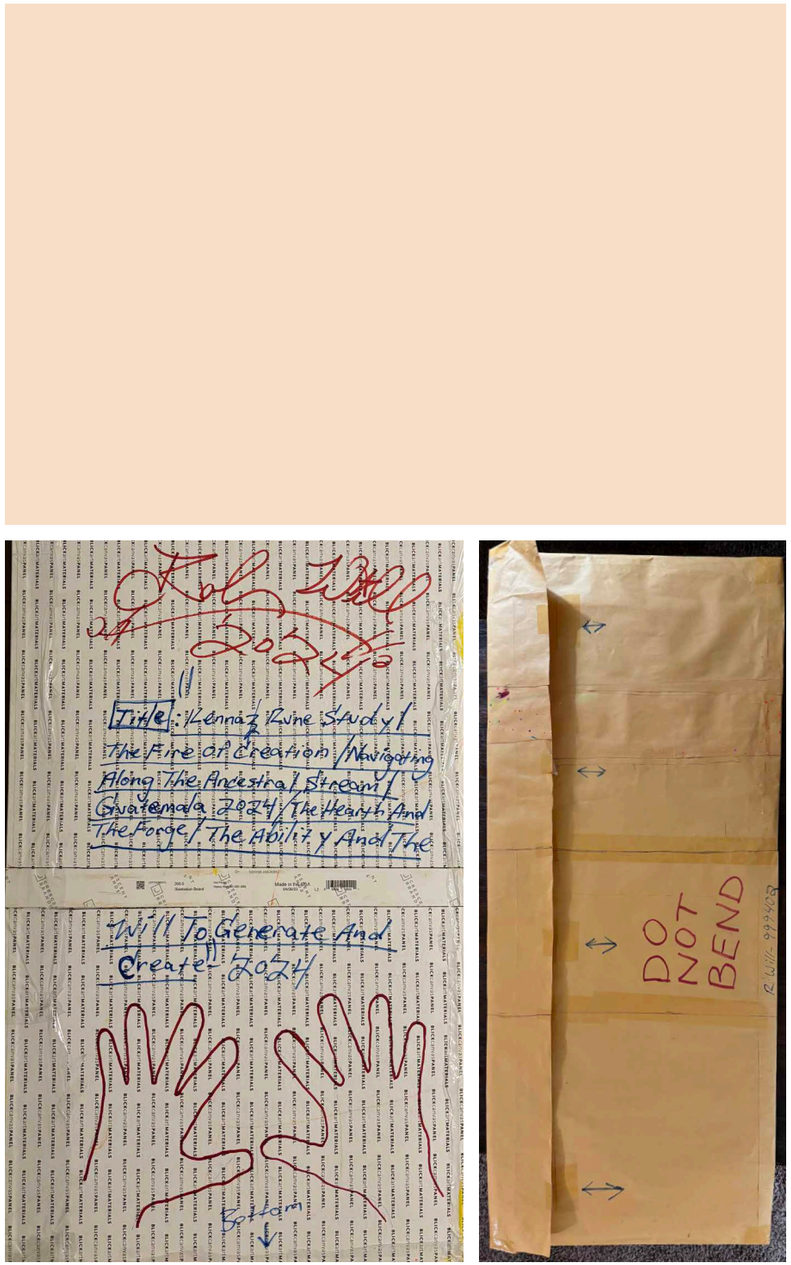


fig.10 - Photographie de l'exposition INNOCENT ON DEATH ROW" / FREE ROB WILL, au Bellwether, The Blue Building, du 13 au 23 août 2019, New York, New York, États-Unis, image publiée sur le site internet de *The Vanderbilt Republic*.

fig.11 (a, b) - Robert Gene Will, dos de *Kennaz Rune Study/ The Fire of Creation/ Navigating Along The Ancestral Stream/ Guatemala 2024/ The Hearth and The Forge/ The Ability And The Will To generate And Create*, 2024, peinture, feutre, morceaux de stylos et de crayons brisés, et enveloppe pour cette peinture, fabriquée à la main et annotée, avec inscriptions textuelles et traces de peinture. Photographies prises suite à une de mes visites, février 2024.

fig.12 - Cornelis Norbertus Gysbrechts, Dos d'un tableau, vers 1670, huile sur toile, 66,4 x 87 cm, Statens Museuuseum for Kunst, Copenhague, Danemark.

petits bouts de tableaux d'informations nutritionnelles non recouverts de peinture (fig.13). Gary Cone joue parfois de la structure de la boîte pour la composition de son image, en utilisant notamment la tranche aplatie de l'emballage pour figurer le couloir de la mort, indiqué par les initiales « *DR* », « *Death Row* » (fig.14).

Pour certaines images, Cone a peint à la fois au recto et au verso de l'emballage. Sur l'une d'entre elles, la majeure partie de l'emballage reste visible, et crée un contraste saisissant avec les éléments que Cone y a ajoutés : sa propre silhouette – son uniforme indique son numéro d'écrou – et celle d'un garde, « *Pig* »[53], monstrueux tant il est mal défini, brandissant une sorte de batte où est inscrit le mot « *slugger*[54] », « un cogneur ». Les deux figures apparaissent comme des fantômes, perdus dans les couleurs criardes de la boîte à biscuits (fig.15). Le nom de Cone est inscrit en grosse lettres blanches, partiellement transparentes – et avec un soupçon de traînées rouges – par dessus le lettrage jaune et épais de la célèbre marque, « *Graham Crackers* ». Un doute subsiste quant à savoir s'il s'agit d'une énorme signature de Cone sur sa peinture, ou s'il représente le hurlement du garde qui l'interpelle, suivi du mot « *Halt !* ». L'ensemble de cette image crée un contraste, un malaise, entre une scène de confrontation violente et un aliment très répandu dans les foyers américains et bénéficiant d'une connotation positive, nostalgique : il est associé aux goûters d'enfants et aux soirées au coin du feu, à faire griller des « *s'mores*[55] » (fig.16), dont la recette

53. Le terme « *Pig* », littéralement « cochon », est utilisé dans les pays anglophones comme insulte en référence aux policiers et aux forces de l'ordre en général. Il en existe des dérivés : « *pigmobile* » pour désigner une voiture de police, « *pigpen* » ou « porcherie » pour désigner les commissariats. Le terme « *pig* » est plus fortement négatif que le l'expression « poulet » pour désigner les policiers en français.

54. À noter : le terme « *slugger* » s'applique généralement à une personne qui « cogne dur » dans un sens positif ou négatif. On parle d'un « *slugger* » pour un bon batteur au baseball, ce qui a donné lieu à une marque de battes de baseball, *Louisville Slugger*.

55. Les *smore's* sont une friandise typiquement américaine : une sorte de sandwich composé de biscuits *Graham*, de chocolat et de marshmallows, grillés sur le feu.

fig.13 - Gary Cone, *Autoportrait* (verso), peinture et collage d'emballages sur boîte en carton, image publiée sur le site internet de la *R.E.A.C.H Coalition*.

fig.14 - Gary Cone, *Visiting Day : L.W.O.P.* (recto), 2015, peinture sur boîte en carton, 20 x 33,3 cm, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.15 - Gary Cone, *Visiting Day : L.W.O.P.* (verso), 2015, peinture sur boîte en carton, 20 x 33,3 cm, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

se trouve d'ailleurs à droite sur le paquet. L'usage de matériaux de récupération est donc à la fois un opportunisme matériel que certains détenus rentabilisent au maximum, et une technique qui modifie profondément la structure des images produites et la narration qui peut y être créée.

Le matériel de *hobbycraft* en prison n'est souvent concédé que pour servir de moyen de pression, c'est-à-dire qu'ils n'est autorisé que pour faire naître la menace d'un retrait de cette autorisation. Les pinceaux en cheveux humains, les grands supports de peinture faits à partir de déchets, transforment radicalement la vision extrêmement limitée par la prison des « loisirs créatifs », pour en faire une pratique plastique auto-déterminée. En réponse à cette désobéissance technologique, les outils et le produit de cette recherche autonome, même ceux qui sont physiquement, matériellement inoffensifs, tombent sous le coup de la contrebande.

3 - La réponse carcérale : création de la notion de contrebande, zone grise

L'usage du terme « désobéissance technologique » n'est pas abstrait dans le couloir de la mort. Ces techniques artisanales y sont largement interdites, et peuvent donner lieu à des punitions de la part de l'administration.

Le 5 janvier 2022, je m'entretiens avec Joni White et David Stacks, respectivement curatrice et directeur du *Texas Prison Museum*. Davis Stacks m'a alors donné une définition simple de la contrebande, définition qui s'applique non seulement à l'État du Texas mais de façon générale dans les prisons à travers le pays : « Si le système pénitentiaire de l'État du Texas ne donne pas un objet à un détenu, ou si ce dernier ne peut pas l'acheter par un moyen légal, qui est généralement la cantine, ou un canal autorisé comme pour les livres par exemple, c'est de la contrebande[56] ».

Toute transformation d'objet, même un objet initialement autorisé, sous une forme qui n'est pas prévue par son usage initial, en fait un objet de contrebande. À cela s'ajoute tout objet autorisé, mais possédé par un détenu dans une quantité qui dépasse la limite fixée par l'administration[57].

fig.16 - @ftquay, *How to make prison s'mores*, reel *Instagram*, 26 juin 2024. @ftquay est une personne détenue aux États-Unis, possédant un compte *Instagram* suivi par 26 900 personnes, publiant des vidéos musicales et humoristiques, tournant souvent autour de la débrouille alimentaire en prison.

56. « *If the state of Texas prison system does not give an inmate an item, or if he cannot purchase it through a legal means, which is typically the commissary, or purchase it through channels like a book or something like that, if it's outside that definition, that's contraband.* »

57. Par exemple, dans le couloir de la mort de Californie, la « pièce jointe B », « *Attachment B* » stipule la liste d'objets autorisés et la maximum autorisée de chaque objet, selon le statut du détenu, de la nourriture aux vêtements aux produits d'hygiène. Par exemple : un détenu de catégorie A peut conserver cinquante lettres personnelles dans sa cellule. Un détenu de catégorie B seulement vingt-cinq, « limitation pour raisons d'incendie et de sécurité », « *limited by fire & safety standards* ». Une carte postale ou une lettre ayant été acceptée par l'administration pénitentiaire peut donc devenir de la contrebande, non pas en tant que telle, mais selon la quantité accumulée dans une cellule. *Attachment B*, mars 2013, p.9.



fig.17 - Armes artisanales fabriquées par des détenus, exposées au *Texas Prison Museum*.

L'expression « contrebande » englobe donc une très vaste quantité d'objets. Pour le grand public, elle évoque quelque chose de dangereux, de la drogue, des armes (fig.17), ou des compartiments secrets pour faciliter leur trafic, comme dans une paire de chaussures (fig.18) conservée par le *Texas Prison Museum*, et décrite par David Stacks en ces termes : « Il s'agit d'une botte émise par le *TDC*[58] [sic] et fabriquée par un détenu du *TDC*. Il [Charles Harrelson, ndt] l'a modifiée en créant cette zone creuse où il gardait sa contrebande[59] ». Même si un objet est transformé dans un but artistique, esthétique, il devient de la contrebande. David Stacks m'en donne des exemples, parmi la collection du musée : « Le *Texas Prison Monopoly* (fig.19), c'était un article de contrebande. La rose [en papier toilette, ndt] (fig.20) était un objet de contrebande. Le sac à main, composé de paquets de cigarettes *Camel*[60] (fig.21), était un article de contrebande[61] ». Un autre exemple impressionnant que j'ai pu voir au *Texas Prison Museum* est un jeu d'échecs dont les pièces sont fabriquées en savon (fig.22). Le cartel de présentation précise que l'objet a été fabriqué « *on the sly* », « en douce », « en cachette ». Ces objets confisqués sont maintenant exposés comme pièces de musée.

David Stacks concède néanmoins que certains détenus peuvent obtenir une autorisation plus ou moins officieuse d'un garde pour pouvoir fabriquer certaines œuvres avec des matériaux de récupération : à propos des sculptures en savon exposées (fig.23), il me dit, sans pouvoir préciser lesquelles « Eh bien, certaines de ces sculptures ont peut-être été autorisées par un employé en particulier[62] ».

Cette explication vague reflète le statut particulier de l'objet de contrebande en prison. La lutte contre la contrebande est un cheval de bataille de l'administration pénitentiaire. Elle est portée par des employés sincèrement engagés pour la protection et la santé de la population carcérale, menacée, entre autres, par une explosion des overdoses ces dernières années[63]. Elle sert aussi de grand méchant loup, prétexte à une panique morale permettant d'imposer des réglementations de plus en plus strictes pour les détenus, plutôt que de chercher à les protéger[64]. Elle permet également de porter un regard accusateur constant à l'encontre des proches. Par exemple, sur le site du *Florida Department of Corrections*, une vidéo de prévention montre une femme de détenu apporter de la drogue à son époux, et se faire arrêter devant ses deux enfants éplorés (fig.24). De nombreux cas de trafic de contrebande sont initiés par des gardes, de l'employé le plus modeste travaillant dans des conditions très dures, jusqu'au directeur de prison[65]. Ces trafics peuvent être motivés par l'appât du gain, en particulier dans le cas du trafic de drogues. Cependant, la tolérance d'une multitude d'autres objets de contrebande moins dangereux peut relever de la volonté du personnel de préserver une relative paix sociale.

Dans son article « Contrainte, négociation et don en prison », Georges



fig.18 - Paire de chaussures modifiées pour dissimuler de la contrebande, exposée au *Texas Prison Museum*.



fig.19 - *Prisonopoly*, jeu de plateau artisanal fabriqué par un détenu, confisqué en tant que contrebande, exposé au *Texas Prison Museum*.



fig.20 - Sac à main en carton de cigarettes *Camel* fabriqué par un détenu, acheté en 1960 au *Texas Prison Rodeo*, exposé au *Texas Prison Museum*.



fig.21 - Fleurs sculptées à partir de papier toilette par un détenu, confisqué en tant que contrebande, exposées au *Texas Prison Museum*.

58. Dans notre conversation, David Stacks utilise le sigle « *TDC* » pour *Texas Department of Corrections*, au lieu du sigle officiel *TDCJ*, *Texas Department of Criminal Justice*, en vigueur depuis 1989.
59. « *Even though that was a TDC issued boot made by TDC inmate, he altered it by making that hollow area where he'd keep his contraband* »
60. La plaque à l'intérieur du cadre contenant ce sac indique qu'il a été acheté au *Texas Prison Rodeo* en 1960. Il est possible que David Stacks se soit trompé sur le statut de « contrebande de cet objet.
61. « *the Texas Prison Monopoly, that was a contraband item. The rose was a contraband item. The purse, that was made of camel cigarettes packs was a contraband item.* »
62. « *Well some of that sculpture may have been authorized by a particular employee.* »
63. Ashley Q. Truong, Alexandria Macmadu, Meghan Peterson, Lauren Brinkley-Rubinstein, Nathan Potter, Traci C. Green, Jennifer G. Clarke, Josiah D. Rich, « *Fentanyl-related overdose during incarceration: a comprehensive review* », *BMC, Health and Justice*, n°9, article 13, 2021. Disponible sur : https://healthandjusticejournal.biomedcentral.com/articles/10.1186/s40352-021-00138-6 (consulté le 5 avril 2024).
64. Je ne cherche pas à minimiser le grave problème de santé publique posés par la contrebande de drogues en prison. Elle est bien réelle, et elle tue. En revanche, les réponses apportées au problème par l'administration pénitentiaire semblent inadaptées à de nombreuses association de défense des droits des détenus. Par exemple, certaines institutions font passer le règlement controversé surnommé « *postcard only* » : la correspondance se fait uniquement par carte postale, les enveloppes sont interdites. J'examinerai l'impact de ces changements de législation en partie II, chapitre 1. Voir Leah Sakala, « *Postcard-only mail policies* », *Prison Policy Initiative*, 7 février 2013. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/postcards/report.html (consulté le 8 juin 2024).
65. Dans une série d'articles sur le sujet, l'*Atlanta Constitution* révèle les mécanismes de la contrebande organisée par le personnel de la prison. Disponible sur : https://www.ajc.com/news/investigations/prisons-inside-job/ (consulté le 5 avril 2024).





fig.22 - Plateau et pièces d'échecs sculptés en savon et peints par un détenu, confisqué en tant que contrebande et exposées au *Texas Prison Museum*.

fig.23 - Sculpture en savon réalisée par un détenu de l'unité Goree de la prison de Huntsville, exposée au *Texas Prison Museum*.

Benguigui offre une analyse et des témoignages de cette situation complexe, cet « entre-deux » de la contrebande. Bien que fondé sur des observations effectuées en France, l'article est tout à fait pertinent pour analyser la situation aux États-Unis. « Les surveillants sont soumis à une double contrainte car en prison coexistent deux logiques contradictoires. La première, bureaucratique, s'appuyant sur des règles générales vise la pérennité d'un état des choses. La seconde, de maintien de l'ordre, vise à réagir à l'imprévu. Appliquer toutes les règles c'est provoquer le désordre, ne pas les appliquer en négociant c'est se mettre doublement dans l'illégalité, d'une part parce que la négociation est interdite, d'autre part parce que dans la négociation l'essentiel de ce que le surveillant peut offrir est lui aussi interdit car en prison tout ce qui n'est pas explicitement autorisé est interdit. Un surveillant résumait bien cette situation : "Si on applique le règlement intérieur c'est l'émeute à l'étage tous les jours, si on ne l'applique pas, ça va, tout va bien mais s'il y a un problème, on est tout seul, hors la loi"[66] ».

La situation trouble de la contrebande est donc également subie par certains gardes, qui se retrouvent placés en porte-à-faux, même si elle sert surtout de moyen de pression sur les détenus, une épée de Damoclès supplémentaire. La contrebande sert de soupape de sécurité, et peut assurer un comportement plus docile des détenus[67], par exemple en faisant pla-

66. Georges Benguigui, « Contrainte, négociation et don en prison », *Sociologie du travail*, 39e année, n°1, janvier-mars 1997, p.5-6.
67. Par exemple, à travers les téléphones portables de contrebande qui permettent de maintenir un lien familial. Voir Margaret E. Henderson, « *A Qualitative Exploration of the Use of Contraband Cell Phones in Secured Facilities* », Minneapolis, Minnesota, *Walden Dissertations and Doctoral Studies Collection*, 2016, p.27.

fig.24 - Captures d'écran de la vidéo du *Florida Department of Corrections, Contraband Prevention*, vidéo 3:37 minutes, apparaissant sur la page *Visitor Information* du site officiel du *FDC*.

ner la possibilité de punitions collectives[68]. Plutôt que d'être synonyme de « fermer les yeux », la tolérance vis-à-vis de la contrebande permet d'en surveiller d'autant mieux les canaux d'entrée et de sortie. Puisque l'administration sait qui possède quoi, elle peut aussi décider du jour au lendemain de « découvrir » les objets interdits, et de punir le détenu en conséquence : les rapports disciplinaires peuvent notamment conduire à la perte du privilège des visites ou des appels téléphoniques[69]. Ces rapports forment des « taches » plus ou moins indélébiles dans les dossiers des détenus. S'ils peuvent être rédigés pour signaler des actes graves, ils peuvent aussi faire état d'infractions qui peuvent sembler insignifiantes au grand public. Par exemple, quand la peine de Brendan Dassey, arrêté à l'âge de seize ans et condamné à la prison à vie pour sa participation au viol et au meurtre de Teresa Halbach, a été déclaré inconstitutionnelle, sa

68. Cet usage de l'interdiction du matériel d'art comme punition collective apparaît dans un témoignage intéressant d'Adam, détenu condamné à la prison à vie en Arizona, dans un mail du 28 mars 2021 : « Les peintures. La prison les a interdites à cause d'une évasion. Deux gars se sont évadés d'une des unités à Florence [Florence State Prison, en Arizona, ndt], et ils ont couvert leurs vêtements de peinture. Le truc, c'est qu'ils ont utilisé de la peinture qui venait de la zone de maintenance, et c'était de la peinture latex brun clair, PAS de l'acrylique ou de l'aquarelle. La réaction automatique de cette administration aveugle, c'est le statut quo. Donc voilà, fini la peinture. Maintenant j'essaye de m'arranger avec les marqueurs et comment utiliser leurs pigments pour mon travail. Je l'ai déjà essayé sur le portrait d'une mannequin tatouée asiatique. Ça rend bien, les couleurs sont vibrantes et lumineuses, mais c'est juste pénible », « *The paints: The prison system banned them due to an escape. Two guys broke outta one of the units in Florence and they covered their clothing with paint. The thing is that they used paint from the maintenance area and it was a tan latex paint NOT acrylic or watercolor. Knee-jerk reactions are the status quo for these myopic people. So that's that, paints gone...now I'm trying to figure out markers and how to employ their pigment in my art. I have already used them in a portrait of this Asian tattoo model chick* [...] *Anyhow it looks good...the colors are vibrant and bright and its just more tedius* ».
69. « Lorsque des objets interdits sont récupérés, le personnel peut prendre diverses mesures en réponse. Les personnes interrogées ont souligné qu'en général, les objets interdits récupérés auprès d'une personne incarcérée amènent un agent à soumettre un rapport disciplinaire sur cette personne. Une commission de discipline décide alors d'une sanction appropriée. Selon le type et la dangerosité des objets interdits récupérés, les sanctions peuvent inclure l'isolement préventif, la perte de privilèges (par exemple, visite, cantine, téléphone) ou le dépôt de nouvelles charges pénales », « *When contraband is recovered, there are a variety of actions staff may take in response. Interviewees noted that, in general, contraband recovered from an incarcerated person results in an officer submitting a disciplinary report on that person. A disciplinary committee then decides on an appropriate penalty. Depending on the type and dangerousness of the contraband recovered, sanctions may include administrative segregation, loss of privileges (e.g., visitation, canteen, telephone), or the filing of new criminal charges* ». Rochisha Shukla, Bryce E. Peterson, KiDeuk Kim, « *Contraband and Interdiction Strategies in Correctional Facilities* », *The Urban Institute*, février 2021, p.4.

demande de libération sous caution a été rejetée. La cause de ce rejet était son dossier d'incarcération, qui comportait trois « infractions mineures » : posséder un paquet de nouilles en plus par rapport à la limite autorisée, avoir rafistolé un plateau de jeu d'échecs avec du ruban adhésif, et avoir utilisé un formulaire administratif pour noter les scores de jeu de société[70].

Dans le cadre de la création plastique, la zone grise de la contrebande est à la fois une aubaine pour les détenus qui produisent des images et qui souhaitent expérimenter de nouveaux matériaux, et une menace constante sur leur pratique. J'ai reçu plusieurs témoignages de la part de détenus condamnés à mort, oscillant entre ces deux « pôles ». Dans une lettre du 21 septembre 2023, George Wilkerson m'écrit par exemple : « À propos du gars qui a tapissé son mur de photos[71], concrètement c'est contraire aux règles de le faire. Mais, en raison du manque de personnel et du fait que nous ne causons généralement pas trop de problèmes aux gardes, ils nous laissent parfois nous en sortir impunément pour des choses mineures comme des photos sur le mur[72] ».

Presque en miroir de ce message, Robert Will m'écrit, dans une lettre du 23 février 2023 :

> « Nous ne pouvons accrocher aucune image sur les murs. Je suis la première personne à avoir créé des images plus grandes que la feuille d'illustration standard (38 x 50 centimètres). Pendant des années, j'ai été la seule personne à produire des œuvres grand format. Il y a eu quelques occasions au cours des dix dernières années où quelques autres gars ont fait des pièces plus grandes, de la taille d'une planche de 50 centimètres par 76 centimètres. Le mois dernier, pour la première fois, un autre gars ici a fait une très grosse pièce, de taille similaire aux peintures composées de plusieurs panneaux que j'ai faites (152 x 100 centimètres). Je mentionne ces pièces pour que vous compreniez qu'auparavant, accrocher des œuvres au mur – sur une corde à linge – ne posait aucun problème.

70 . « *minor infractions* ». Laura Ricciardi, Moira Demos, *Making a Murderer*, Partie 2, épisode 4, *Netflix*, 2018.

71. Wilkerson fait ici référence à un extrait de son livre *Bone Orchard*, que je mentionnais dans ma précédente lettre. « Certains gars sont des collectionneurs sentimentaux, leur cellule est gorgée de vie, un empilage de tout en excès. Duke, un mec d'un mètre quatre vingt dix, motard gribouillé de tatouages, a tapissé un mur de photos, en avait qui pendaient du plafond par une ficelle comme un mobile au-dessus du berceau d'un bébé », « *some guys are sentimental hoarders, their cell plump with life, stacked with excess everything. Düke, a six-two biker dude graffitied with tattoos, papered a wall with photos, had some dangling from the ceiling on a string like a mobile above a baby's crib* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.23.

72 . « *As for the guy who papered his wall with photos – actually, it is against the rules to do it. But, because of staff shortages and the fact we generally don't cause guards too much trouble, they sometimes let us get away with minor things like photos on the wall* ». Lettre de George Wilkerson, 21 septembre 2023.

Ce n'était en fait pas « un problème » jusqu'à ce qu'une nouvelle cheffe fasciste particulièrement méchante, haineuse et méprisant l'art commence à travailler sur ce bâtiment. Elle s'est chargée de lancer une campagne de surveillance et d'attaque contre moi et mon art. Ce fut une grande épreuve (longue histoire) mais, à un moment donné, elle a mené un raid sur ma cellule et a confisqué une partie de mon travail. Sa justification ? Elle a affirmé que la peinture accrochée à mon mur était une "menace majeure pour la sécurité"(fig.25) qui exigeait l'intervention immédiate d'une opération de recherche et de saisie.

En réponse à cela, j'ai failli lancer ma propre campagne de résistance en action directe – ce qui aurait impliqué d'être gazé et d'avoir maille à partir avec l'équipe *SWAT* à plusieurs reprises – mais le directeur de la prison et le responsable du couloir de la mort se sont impliqués dans l'affaire. Ils ont fini par me rendre mes toiles et ont passé un accord avec moi : je ne peux avoir mes toiles accrochées à mon mur sur une corde à linge que pendant que je suis dans ma cage mais elles doivent être décrochées à chaque fois que je sors de ma cellule pour aller en visite (ou n'importe où ailleurs). De plus, je ne peux pas les scotcher ou les coller au mur et elles doivent être accrochées de manière à permettre facilement au personnel de regarder derrière elles à tout moment, s'ils le souhaitent. Cool. C'était il y a des années et depuis j'ai travaillé sans aucun problème en respectant cet accord.[73] »

Dans une autre lettre datée du 23 août 2023, Will évoque un garde ayant confisqué du matériel d'art et des œuvres de plusieurs détenus :

> « Il a particulièrement ciblé quelques gars qui étaient connus pour s'engager dans des actes de résistance, dont moi-même. Il a confisqué une partie de nos biens et a tenté de les « cacher » dans une pièce peu utilisée tout au fond du bâtiment. C'était assez ridicule. Nous avons fini par récupérer nos affaires et j'ai trouvé cela assez fabuleux quand j'ai vu qu'il avait écrit « le détenu demande une cession de cet objet » sur l'étiquette de propriété.

Cette désignation est utilisée lorsque, eh bien, un détenu demande [« demande » souligné dans le texte, ndt] que certains biens soient récupérés pour être acheminés vers la salle de propriété des détenus, puis remis [à un proche, ndt] lors de la visite, ou envoyé par la poste. [...] Non seulement ce stupide lieutenant – que les

fig.25 - Extrait du film de Frank Darabont, *Shawshank Redemption*, Columbia Pictures, 1994, 142 minutes.
Le directeur de la prison de Shawshank contemple le trou, auparavant dissimulé par un large poster, creusé par le détenu Andy Dufresne dans sa cellule, et par lequel il s'est évadé.

73. Voir texte original en fin de chapitre [5].

autres membres du personnel n'aimaient pas du tout – a essayé de cacher nos affaires, il est même allé jusqu'à mal les étiqueter. Évidemment, il l'a fait en espérant que si un membre du personnel recherchant notre propriété tombait sur ces sacs, il lirait les étiquettes et passerait rapidement à autre chose en pensant qu'il s'agissait de sacs ordinaires de "ramassage de propriété". Son petit stratagème ridicule a fonctionné pendant quelques heures.[74] »

Un témoignage intéressant montre comment cette menace constante de répression peut décourager totalement les détenus à produire des images. J'ai contacté Billy Tracy, incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, après avoir vu son travail de sculpture sur internet. Je fais figurer ici un long extrait de sa lettre du 6 janvier 2023, puis de son mail du 6 mars 2023, car il me semble que leur superposition met en lumière ce phénomène d'autocensure. La lettre reflète la part de fierté et de joie qui à la fois motive la création plastique et est alimentée par elle. Le mail détaille son abandon de la pratique plastique consécutive à son incarcération dans le couloir de la mort.

« Avant de continuer, je dois clarifier quelque chose. Les œuvres que vous avez vues sur le site Web *minutesbeforesix.com* n'ont pas été créées pendant que j'étais dans le couloir de la mort. Je suis incarcéré sans interruption depuis vingt-cinq ans, mais je ne suis dans le couloir de la mort que depuis cinq ans, pour un crime que j'ai commis en prison et en isolement cellulaire. Mon art a été pensé et créé alors que j'étais en isolement cellulaire. Depuis que j'ai été placé dans le couloir de la mort, mes conditions de vie sont si difficiles que je ne peux plus créer d'art. [...]

Parmi les objets que vous avez vus en ligne, la création qui comptait le plus pour moi c'était les skateboards miniatures (fig.26). Ils sont entièrement sortis de mon imagination, parce que je voulais créer quelque chose de spécial pour quelqu'un qui aimait les skateboards. Ma première interprétation du mini skateboard était plutôt maladroite et pas belle du tout. C'est des mois plus tard que j'ai finalement découvert une manière très intelligente de fabriquer les roues du skateboard. Et ça a marché ! Pour vous expliquer : la planche est composée de deux bâtons de glace collés côte à côte. Les camions, roues et essieux sont entièrement fabriqués à partir de stylos à encre. Le ruban adhésif sur le devant de la planche est en papier de verre et les images sur la planche sont des dessins que j'ai trouvés dans des magazines de tatouage. Je les ai collés aux planches, puis j'ai utilisé de la cire liquide pour parquet pour tout

74. Voir texte original en fin de chapitre [6].

fig.26 (a, b, c) - Billy Tracy, sculptures de skateboards, réalisés en prison, avant son incarcération dans le couloir de la mort en 2017, bâtons de glace, plastique de stylo, collage d'images de magazine, ruban adhésif, papier de verre, cire pour sol, images publiées sur le site internet *Minutes Before Six*.

recouvrir et le rendre brillant. En fait, ils roulent comme des voitures *Hotwheels*.

Le plus cool de ce que vous avez vu sur internet, à mon sens en tout cas, c'était le masque tribal (fig.27). Un jour, je regardais un exemplaire du *National Geographic* et j'ai vu un article sur des découvertes dans la région du Groenland et il y avait cette photo d'un ancien masque en bois que j'ai trouvé magnifique. J'ai été captivé par ce masque. La photo était une photo grandeur nature donc je pouvais vraiment voir le masque en détail. Pendant des heures, j'ai réfléchi aux outils avec lesquels l'artiste devait probablement travailler et à la façon dont il était capable de créer quelque chose d'aussi beau... Ensuite, j'ai commencé à réfléchir à la façon dont je pourrais reproduire le masque avec la très petite quantité de ressources dont je disposais. En une heure environ, j'ai eu une idée. J'avais peu de temps avant fabriqué un crâne avec du papier toilette que j'avais trempé à plusieurs reprises dans de la cire pour parquet et laissé sécher. Ce processus avait créé une boule de papier toilette de la taille d'un poing, aussi dure que du bois, dans laquelle j'avais simplement sculpté un crâne (une dame élevée en partie en France l'a encore aujourd'hui). Cela m'a amené à penser que si je pouvais utiliser la cire pour parquet et le papier toilette pour créer une feuille de bois dans laquelle je pourrais sculpter le masque. J'ai pris deux carrés de papier d'un rouleau de papier toilette et les ai posés sur ma table en métal, puis j'ai fait une pile de vingt-quatre fois deux carrés. Ensuite j'ai fait une deuxième pile de vingt-quatre...

Ensuite, j'ai superposé les deux piles ensemble pour qu'elles soient juste reliées au milieu. Cela me permettrait d'avoir une surface assez large ET assez épaisse au centre pour à la fois sculpter et

fig.27 - Billy Tracy, sculpture de masque, papier toilette, cire de sol, peinture, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

donner de la PROFONDEUR au visage ! J'ai imbibé le papier de cire pour sol, j'ai éliminé l'excédent de cire tout en comprimant le papier toilette, puis j'ai placé le "bois" sur un petit livre en papier afin qu'il tombe sur les côtés et sèche dans une forme incurvée comme un visage. Ensuite, j'ai découpé la photo du magazine *National Geographic*. Puis le lendemain, j'ai retrempé le "bois" dans de la cire à parquet et je l'ai laissé sécher à nouveau. Après avoir séché une deuxième fois, il était vraiment aussi dur que du bois. J'ai posé le papier découpé sur le bois et j'ai tracé le contour, les trous pour les yeux et le trou de la bouche et j'ai tout découpé. Je n'ai pas coupé "à travers" le masque pour faire les yeux et la bouche, j'ai juste enlevé quelques couches pour créer les trous. Une fois que j'ai fait le trou pour la bouche, j'ai dessiné les dents puis j'ai retiré le bois autour des dents. [...] J'ai ensuite réalisé un nez avec un autre matériau "bois" que j'avais fabriqué puis je l'ai collé sur le visage. Au début, c'était visiblement un ajout assez maladroit au masque, mais je savais que je pouvais l'intégrer beaucoup mieux. La surface du masque était pleine de creux, de plis et de bosses, alors je l'ai bien poncée et j'ai rassemblé toute la poussière en tas. Ensuite, je suis allé dans les plis où le nez était attaché, j'y ai mis de la colle et j'ai tassé la sciure de bois. J'ai fait la même chose pour toutes les imperfections du visage. Ensuite, une fois que cela a séché, j'ai poncé le visage et j'ai répété le processus jusqu'à ce que le visage soit aussi lisse que du verre. Ensuite à l'aide d'aquarelles j'ai appliqué une épaisse couche de peinture marron sur tout le masque et j'ai laissé sécher. Ensuite, je suis venu par dessus avec une couche d'aquarelle rouge et j'ai essayé de la mélanger le moins possible avec la couche du dessous, et de la laisser sécher. Ensuite, j'ai rempli un flacon pulvérisateur nasal avec de la cire liquide pour parquet et je l'ai utilisé pour vaporiser la cire sur le masque. Dès que cette cire touchait le masque, la peinture commençait à couler et c'était à ce moment-là que je terminais le processus de mélange de la peinture rouge et marron. Lorsque la peinture a commencé à couler, j'ai tenu le masque dans une main pour diriger la peinture et un petit pinceau dans l'autre main pour repousser la peinture vers le centre. Tout cela EN VITESSE car la peinture durcit rapidement. Et vous devez le faire deux fois avant qu'il y ait suffisamment de cire sur le masque pour que la peinture ne s'enlève plus. Ensuite, j'ai pris la peinture blanche que j'avais faite à partir d'un crayon blanc que j'avais fondu, et j'ai peint le maquillage de guerre, puis j'ai ajouté trente couches de cire.

Le collier et le bracelet (fig.28) que vous avez vu ont été endommagés lorsque je les ai envoyés à ma femme, vous pouvez donc voir à quel point ils sont vraiment cool. Les perles sont faites de crayons et le fermoir est fait d'un trombone et la ficelle que j'ai fabriquée à partir du nylon d'une paire de boxers. Et, bien sûr, des aquarelles et de la cire pour sols. L'idée des perles n'était pas de moi, quelqu'un d'autre m'a appris cette astuce.

Les fleurs (fig.29) sont faites de pancakes. Oui, les pancakes qu'on m'a données au petit-déjeuner. J'ai enlevé la couche extérieure de peau cuite, puis je les ai écrasées en boule, j'ai ajouté un peu de sel et je les ai aplaties jusqu'à ce que tout l'air en soit éliminé. Ensuite, je les ai façonnées en fleurs, je les ai peintes et cirées. Avec les pancakes, je peux tout sculpter et non, ça ne pourrit pas. Mais pour peindre ces objets, tout ce dont nous disposons est de l'aquarelle ou de la peinture qu'on fabrique nous même, du coup la peinture s'en va si l'objet est touché. Nous DEVONS enduire les objets de cire pour sceller la peinture sur l'objet. La principale raison pour laquelle je ne crée plus maintenant est que je ne peux plus me procurer de cire (ni de papier de verre).

Il existe une autre méthode cool pour créer de l'art : c'est en utilisant du PLASTIQUE que je fond dans des sculptures avec un fer à souder fait maison que je fais passer avec un courant directement sorti du mur ! Vous imaginez à quel point c'est cool ? Le fer à souder n'était pas mon idée, mais l'utiliser pour créer de l'art l'était. Je ne suis pas très doué avec ça parce que peu de temps après avoir eu l'idée, j'ai été transféré dans le couloir de la mort et placé dans

fig.28 - Billy Tracy, collier et bracelet en perles réalisée sà partir de crayons de bois, trombones et ficelle, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.29 - Billy Tracy, sculptures de fleurs en pancakes, peinture et cire, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

une cellule dotée d'une caméra. Ce ne serait pas très intelligent de me mettre à mon fer à souder, alors que des gens me regardent à travers la caméra. Le fer produit des étincelles et des flammes, pas moyen de cacher ce que je fais ! Je n'ai donc pas pu m'entraîner avec ça depuis cinq ans maintenant[75] ».

« Quand je vous ai écrit pour dire que mes conditions de vie sont si difficiles que je suis incapable de créer de l'art, je voulais dire que je ne peux pas me procurer les fournitures dont j'ai besoin pour réaliser quoi que ce soit de remarquable. J'aurais besoin de cire, de colle et de papier de verre comme fournitures indispensables. Nous ne pouvons obtenir ces objets qu'au marché noir et je ne peux pas y accéder parce que ma cellule est si hermétiquement fermée que je ne peux rien y faire entrer. [...] Oui, je veux toujours faire de l'art, mais je doute que je le fasse, à moins de pouvoir acquérir des fournitures ou d'abaisser mes attentes et de fabriquer des objets sans matériel approprié.[76] »

Dans les couloirs de la mort, la politique d'ouverture ou de sévérité envers les pratiques plastiques des détenus peut changer du tout au tout avec un changement de cap de la direction, ou l'attitude de travailleurs pénitentiaires précis. On peut tout de même généraliser une chose : la création dans le couloir de la mort, par rapport à la création en prison en général, demande un niveau d'adaptation supplémentaire pour les détenus. S'ils souhaitent entretenir une pratique plastique, ils doivent faire face à des conditions encore plus drastiques matériellement et psychologiquement. Deux « choix » s'offrent à eux : s'arrêter de créer, ou de s'adapter à cette étrange « zone grise » où le statut administratif de travail plastique, mais aussi leur statut d'incarcération lui-même, sont perpétuellement en danger.

75. Voir texte original en fin de chapitre [7].
76. Voir texte original en fin de chapitre [8].

II - LE « POURQUOI ? » DU DIY : ENTRE RÉSISTANCE À L'EMBARGO CARCÉRAL ET LA RÉAFFIRMATION DE LA PUISSANCE DU « FAIRE »

J'ai présenté l'aspect concret, matériel, « terre à terre », de la création d'images. J'aimerais maintenant évoquer quelques pistes du « pourquoi ? », des motivations des détenus à pratiquer le *DIY* dans le cadre de la création plastique. Ces motivations sont très diverses, et poser la question reviendrait dans l'absolu à se demander ce qui motive les êtres humains en général à faire des images. Je vais ici me concentrer sur les témoignages des détenus eux-mêmes. À travers eux, je parlerai de la création d'images comme moyen de subsistance, comme outil de lien entre détenus, et comme revendication d'un statut actif de créateur, en opposition avec la passivité qui leur est imposée.

1 - Embargo carcéral, lucha, hustle

Comparaison n'est pas raison, mais j'aimerais tisser des liens entre cet embargo carcéral du couloir de la mort et une situation d'embargo et de restrictions à plus grande échelle : la Période Spéciale cubaine, officiellement *Período especial en tiempos de paz*, « Période spéciale en temps de paix ».

Suite à la chute de l'URSS, Cuba, sous embargo américain depuis 1962, ne reçoit plus le soutien financier russe qui maintenait le pays à flot. Pour faire face à cette crise, le gouvernement cubain met alors en place la « Période Spéciale », qui n'a officiellement toujours pas pris fin, consistant en une série de mesures d'ouverture à l'économie de marché[77], et des campagnes nationales pour promouvoir des pratiques de *Do It Yourself* inspirées d'initiatives et d'inventions de citoyens particuliers chez l'ensemble de la population. Cette promotion passe notamment par la publication d'un ouvrage illustré de plus de trois-cent pages intitulé *Con Nuestros Propios Esfuerzos* en 1992 (fig.30). Sur le plan administratif, la Période Spéciale a donné naissance à une nouvelle catégorie de travailleurs à Cuba, les *cuentapropistas*, sorte d'auto-entrepeneurs devant obtenir du gouvernement une licence spéciale de travail, et devant payer de lourdes taxes[78]. Une partie de la population est contrainte pour sa survie de pratiquer une activité professionnelle non déclarée, participer au marché noir, ou commettre

77. Cette ouverture toute relative ne s'accompagne pas d'une renonciation au pouvoir de la part du gouvernement centralisé. La mise en place de ces mesures vient uniquement pallier à une situation de crise économique, et ne remet pas en cause les fondements de l'économie socialiste du pays.
Ariana Hernandez-Reguant (sous la direction de), *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*, New York, New York, New Concepts in Latino American Cultures, Palgrave MacMillan, 2009, p.7.
78. Daliany Jerónimo Kersh, *Women's Work in Special Period Cuba, Making Ends Meet*, New York, New York, Palgrave Macmillan, 2019, p.134.

fig.30 - Couverture et double page intérieure de l'ouvrage publié par le gouvernement cubain, *Con Nuestros Propios Esfuerzos*, 1992.

des vols : on parle alors de la « *lucha* », « la bataille », « également désignée sous des termes tels que *la búsqueda* (la recherche), *inventado* (inventer), et *resolviendo* (solutionner)[79] ».

On peut considérer que l'équivalent des *cuentrapropistas* dans les prisons américaines sont les artisans incarcérés vendant leur travail via les institutions carcérales dédiées, à qui ils reversent une proportion de leur chiffre d'affaires. C'est le cas de la boutique du *Texas Prison Museum*[80], ou de la *Hobbycraft Sale*, la vente d'art et d'artisanat du festival de rodéo de la prison d'Angola, en Louisiane.

La *Hobbycraft Sale* de la prison d'Angola a été créée en 2001 par l'ancien directeur de la prison Burl Cain, et se déroule lors du célèbre festival de rodéo de la prison, quant à lui créé en 1965. Sont autorisés à participer aux ventes les « *trustee inmates* », les « détenus de confiance », dont le comportement considéré comme exemplaire leur donne le droit de travailler. Certains détenus condamnés à la prison à vie mais au dossier disciplinaire impeccable peuvent participer à la vente, mais doivent rester derrière un grillage, séparés des visiteurs. Une partie de l'argent récolté est conservé par le détenu, une autre est destinée au *Inmate Welfare Fund*[81] (fig.31). Cette sorte de caisse centrale est censée financer des projets pour le bien-être des détenus, mais sa gestion est émaillée de plusieurs scandales de détournement de fonds par des membres de l'administration pénitentiaire, pour

79. « *La lucha was another type of 'informal' activity–referred to by many colloquial names such as la búsqueda (the search), inventando (inventing), and resolviendo (making do)* ». *Ibid.*, p.147.
80. Le *Texas Prison Museum* est officiellement une institution indépendante. Dans les faits, il est dirigé par des anciens employés du *Texas Department of Correctional Justice*, et fonctionne largement en lien avec cette institution.
81. Melissa Schrift, « *Angola Prison Art: Captivity, Creativity, and Consumerism* », *The Journal of American Folklore*, Volume 119, n°473, été 2006, p.261-262.

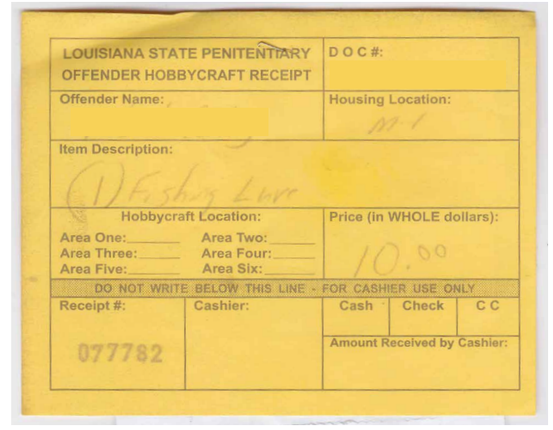


fig.31 - Reçu client d'un appât de pêche fabriqué par un détenu de la prison d'Angola, acheté lors de mon passage à la *Hobbycraft Fair* bisannuelle de la prison, en avril 2024. Le paiement se fait à des guichets tenus par des travailleurs pénitentitaires, et la copie vendeur du reçu sert au détenu à faire les comptes de ce qui lui est finalement dû. Pour la reproduction au sein de cette thèse, le nom du créateur et son numéro d'écrou ont été cachés, mais ils apparaissent sur le document original.

des montants allant de plusieurs centaines de milliers de dollars à plus de six millions[82].

Puisque les détenus du couloir de la mort sont exclus de ce type de programmes et n'ont pas l'autorisation de travailler, ils trouvent des sources de revenus, au sein de la prison et à l'extérieur, dans des conditions légales douteuses, sorte de « marché noir » ou « marché gris ». En anglais, on parle de « *hustle* », un terme polysémique évoquant parfaitement la notion de brouille et d'« entre-deux » légal, puisqu'il peut se traduire, selon le contexte, en « bousculade », « tapinage », « arnaque », « job d'appoint », « refourgue ». On pourrait aussi considérer que ces activités relèvent de la *lucha* cubaine. Dans son ouvrage *Women's Work in Special Period Cuba*, Daliany Jeronimo Kersh explique : « Le verbe *luchar* a été utilisé tout au long de la révolution et est synonyme de rhétorique gouvernementale. Une figure marquante du révolution elle-même, la journaliste Mirta Rodríguez Calderón m'a dit que le mot représente l'héroïsme et la lutte contre le capitalisme, mais a ensuite admis qu'il est utilisé familièrement pour décrire la participation à activité illégale pour survivre[83] ». Le terme « *lucha* » crée donc une sorte

82. Gordon Russell, « *Ex-Angola officials charged with theft of $140K in rodeo, other funds for employee recreation* », 7 décembre 2016. Disponible sur : https://www.theadvocate.com/baton_rouge/news/courts/ex-angola-officials-charged-with-theft-of-140k-in-rodeo-other-funds-for-employee-recreation/article_a3e997e2-bcbc-11e6-a953-7fbd28b9560a.html (consulté le 4 avril 2024). Rapport de contrôle fiscal effectué par Daryl G. Purpera et Roger W. Harris pour le *Department of Public Safety and Corrections* de l'État de Louisiane sur les finances du *Louisiana State Penitentiary*, plus connu sous le nom de Prison d'Angola, 18 janvier 2017, Rapport n°50150042 et 50160016, p.14. « Le rodéo de la prison d'Angola (Rodeo) a généré 6 294 587 $ de revenus de janvier 2014 à décembre 2015 qui n'ont été ni déposés auprès du Trésor de l'État de Louisiane ni inclus dans le budget du *DOC*, comme l'exigent la constitution et la loi de l'État », « *The Angola Prison Rodeo (Rodeo) generated $6,294,587 in revenue from January 2014 through December 2015 that was neither deposited with the Louisiana State Treasury nor included in the DOC budget, as required by the state constitution and state law* ».
83. « *The verb luchar has been used throughout the revolution and is synonymous with government rhetoric. A notable figure in the revolution herself, Bohemia journalist Mirta Rodríguez Calderón told me that the word represents heroism and the struggle against capitalism, but went on to concede that it is used colloquially to describe taking*

fig.32 - Ray Dansby, *The Clotilda, The Last Black Cargo, 1860*, 2019, acrylique sur papier, 9 x 12 pouces, image publiée sur la page consacrée à Ray Dansby sur le site internet *Arkansas Heritage*, *Arkansas Artist Registry*.

fig.33 - Ray Dansby, *Screwface*, masque en papier mâché et peinture, publié sur le site internet de Ray Dansby, aujourd'hui hors ligne.

de paradoxe, ou de « double conscience » chez la population cubaine. En revanche, l'usage de ce terme pour caractériser les activités des condamnés à mort réconcilie à mon sens la notion de survie personnelle et celle de la lutte politique. En trouvant des moyens de gagner de l'argent, ils créent un espace d'indépendance par rapport à l'embargo carcéral et sa captivité financière. Le *hustle* est animé par l'esprit de la *lucha*. Plus ou moins toléré par l'administration pénitentiaire[84], il est également constamment menacé par les lois « *Pay to Stay* » et les lois « *Son of Sam* ».

Pour certains détenus du couloir de la mort, la production plastique et littéraire est utilisée explicitement et en priorité pour gagner de l'argent, pour soi et pour ses proches. Il s'agit de contrer l'immobilité carcérale, tout en travaillant depuis sa cellule[85]. Ray Dansby, incarcéré dans le couloir de la mort de l'Arkansas, dessine, peint, et sculpte. Sa production va d'une copie du plan du navire négrier Clotilde (fig.32) à des sculptures de masques (fig.33), ou des petits objets allégoriques qui semblent représenter la financiarisation du système carcéral : œufs d'or, poing d'or fermé sur un billet de banque (fig.34). Dans un email du 2 février 2024, il m'écrit :

> « Je travaille mieux à partir de thèmes qu'on me donne, avec des délais et des commandes. Mes motivations sont de subvenir à mes besoins et d'aider ma famille. Cela [subvenir à ses besoins, ndt] me coûte environ 150 à 200 dollars par mois. Et tout ici est conçu pour vous faire payer. Je paie tous les frais de port pour les œuvres d'art que j'envoie », « Vous m'avez posé des questions sur les expositions auxquelles j'ai participé : eh bien, la première a eu lieu lorsque j'ai participé à un concours à New York. C'était la première fois que je faisais de l'art ou que je participais à un concours. J'ai gagné la deuxième place et 350 dollars, ils ont vendu mon œuvre pour 300 dollars supplémentaires. J'ai vendu mon premier tableau pour 200 dollars lors d'un congrès pour abolir la peine de mort. Je savais alors que je pouvais subvenir à mes besoins grâce à mon art. J'ai participé à plusieurs expositions d'art. J'ai eu une visite guidée d'une journée, à cause de Covid. J'ai bien fait. Je ne suis pas politique mais j'ai fait de l'art avec un thème politique. Je n'aurais rien pu faire sans aide [de l'extérieur, ndt]. Je devais trouver quelqu'un pour créer mon site Web. Cela a coûté 150 dollars. Je n'ai vraiment personne pour le gérer à ma place. Donc je ne suis même pas sûr qu'il soit toujours en ligne. Cela n'a vraiment pas d'importance parce que j'ai épuisé tous mes appels. Tout ce que j'essaie de faire, c'est de rendre cela le moins stressant possible. Et aider ma famille[86] ».

fig.34 - Ray Dansby, *Fist Holding Money*, sculpture en papier mâché, image publiée sur la page consacrée à l'exposition *Capitalizing on Justice* du site internet du groupe *Worth Rises*.

Sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*, une page est consacrée à Bobby Lee Hampton, condamné à mort en Louisiane produisant une multitude de croix tressées colorées à porter autour du cou[87] (fig.35). « Bobby Lee Hampton a quarante-sept ans et est dans le couloir de la mort dans la prison d'Angola, en Louisiane, depuis vingt-et-un ans. Il fabrique ces croix et pendentifs ainsi que d'autres objets, pour s'occuper et collecter des fonds pour acheter des articles de toilette, des timbres et parfois de la nourriture supplémentaire. Bobby a une fille et deux petits-enfants. Bobby utilise également le profit de toutes les ventes pour acheter des bons d'achat à envoyer à sa fille afin qu'elle puisse acheter des cadeaux pour ses enfants. Il est fier et heureux de pouvoir faire cela pour eux[88] ».

part in illegal activity in order to survive ». Daliany Jerónimo Kersh, *Women's Work in Special Period Cuba, Making Ends Meet*, *op. cit.*, p.148.

84. En cela, l'administration pénitentiaire est comparabe au gouvernement cubain, qui tolère officieusement certaines activités de *la lucha*, tout en les condamnant officiellement. Daliany Jerónimo Kersh, *Women's Work in Special Period Cuba, Making Ends Meet*, *op. cit.*, p.151.

85. J'évoquerai également en partie I, chapitre 3 tout un pan de cette vente d'image depuis le couloir de la mort, à travers la notion de *murderabilia*.

86. Voir texte original en fin de chapitre [9].

87. Bobby Lee Hampton est l'une des rares personnes hors de la Californie dont le travail est présenté sur le site. Disponible sur : http://www.artofsanquentin.com/bobby-lee-hampton.html (consulté le 4 avril 2024).

88. « *Bobby Lee Hampton is 47 and he has been on death row in Angola Prison in Louisianna for 21 years. He makes these crosses & pendants as well as other items as a way of keeping busy and to raise money to buy things*

fig.35 - Bobby Lee Hampton, pendentifs en textile tressé, images publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

Cette lutte pour l'indépendance économique malgré la contrainte de l'enfermement me rappelle, la condition des mères aux foyer se démenant pour trouver ou maintenir un « *side hustle* », un job d'appoint, souvent précaire, et compatible avec la garde des enfants qu'elles doivent assurer. Comparer le fait de rester à la maison et le fait d'être incarcéré serait bien sûr impropre : c'est autour de la notion *side hustle* et des jugements sociaux qui l'accompagnent que je veux tisser des liens entre ces deux situations. Avec les difficultés économiques de la Période Spéciale, de nombreuses femmes cubaines ont dû abandonner leur emploi et retourner à la maison pour s'occuper de la garde des enfants. En complément, nombre d'entre elles se sont investies dans des activités rémunératrices, légales ou illégales, mais pouvant être pratiquées depuis chez elles, par exemple des activités dans le domaine de l'esthétique : manucure, tressage de cheveux[89]. Aux États-Unis, une multitude d'articles et de sites internet conseillent aux mères au foyer des pistes pour trouver un *side hustle*, des activités parfois douteuses, et parfois traitées par l'opinion publique avec un grand mépris teinté de sexisme. La participation aux ventes pyramidales déguisées en auto-entrepreneuriat[90], et la création *DIY* d'objets ensuite vendus sur des plateformes telles que *Etsy* ou *Facebook Marketplace*[91] sont les cibles « classiques » de moqueries en ligne. Les jugements considérant les mères au foyer comme paresseuses[92], ayant du temps à perdre, et ayant des ambitions délirantes comparées à leurs capacités, font écho à la manière dont sont souvent caractérisés les détenus, par un pan de l'opinion publique et de la presse[93]. Pourtant, entre la mère au foyer et la personne détenue, il s'agit de « *make do* », « faire avec » une situation contraignante, non rémunérée, et tenter de maintenir son autonomie et son estime de soi, en tant qu'individu et en tant que « *provider* », « soutien de famille ». Tous les détenus ne font pas de leur pratique plastique une activité rémunératrice, mais elle peut servir de don, pour leur famille, leurs proches, leurs soutiens, ou alors d'une démarche totalement intime, produisant des images que le public ne verra jamais[94]. Charles Raby, incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, m'écrit dans une lettre du 5 janvier 2023 :

> « J'aimerais être l'un de ces artistes à qui vous dites « dessinez-moi ceci et je vous paierai ». Mais si cela ne me remue pas, je ne peux pas dessiner. Je gagnerais beaucoup d'argent si j'y arrivais, je vois que certains des gars gagnent de l'argent comme ça, en dessinant la même chose, encore et encore. C'est leur *hustle*. Je ne vends pas d'art, je le donne à ceux qui me tiennent à cœur et qui m'aident. Je dessine rarement quelque chose pour quelqu'un ici. Je dois vraiment les aimer parce que je dessine rarement, et quand je le fais, je préfère que ce soit pour quelqu'un que j'aime. Mais c'est juste moi, je veux leur donner un morceau de moi. Vous voyez ce que je veux dire ? C'est un peu difficile à expliquer, mais cela fait partie de moi. Je ne le donnerai pas à n'importe qui.[95] »

such as toiletries, stamps and sometimes extra food. Bobby has a daughter and two grandchildren. Bobby also uses proceeds from any sales to buy gift tokens to send to his daughter so she can buy presents for her children. He is proud and pleased to be able to do that for them »

89. Daliany Jerónimo Kersh, *Women's Work in Special Period Cuba, Making Ends Meet*, *op. cit.*, p.84, 144.

90. Plus de vingt millions d'Américains participent ou ont participé à des entreprises de *Multi Level Marketing*, c'est-à-dire de vente pyramidale. Dans la culture populaire, l'image de la mère de famille participant à une *MLM* est devenue un *meme* destiné à mettre en gardes contre les escroqueries, mais moquant au passage les femmes pour leur manque d'intelligence ou de sens des affaires. Communiqué de presse de la *AARP Foundation*, « *New Survey Reveals 73 Percent of People who Participate in Network Marketing Opportunities Lose Money or Make No Money* », *PR Newswire*, 9 octobre 2018. Disponible sur : https://www.prnewswire.com/news-releases/new-survey-reveals-73-percent-of-people-who-participate-in-network-marketing-opportunities-lose-money-or-make-no-money-300727716.html (consulté le 5 avril).

91. Certaines créations considérées de mauvais goût par des internautes sont moquées sur des groupes tels que « *That's It, I'm Craft Shaming* » sur *Facebook*, rassemblant plus de quarante mille utilisateurs.

92. Ce *meme*, un exemple parmi tant d'autres, parle de « mères au foyer qui s'ennuient et qui ont échoué à l'université », « mères au foyer qui s'ennuient et qui trompent leur mari », « femmes trophées de la classe moyenne supérieure sans personnalité ». Disponible sur : https://www.reddit.com/r/dankmemes/comments/whdmm0/my_wife_got_kissed_off_by_an_mlm_mom_so_i_baked_a/ (consulté le 5 avril 2024).

93. On trouve facilement des titrailles telles que : « Des prisonniers fainéants *binge-watchent* la télévision comme des adolescents », « Des prisonniers paresseux ne veulent plus aider le conseil municipal avec le travail d'entretien ». Paul Donnelley et David Flett, « *Lazy Prisoners binge-watch daytime TV just like teenagers* », *Daily Star*, 26 septembre 2022. Disponible sur : https://www.dailystar.co.uk/news/latest-news/lazy-prisoners-binge-watch-daytime-28079709 (consulté le 5 avril 2024). Même si le contenu de l'article est critique de la situation, le titre fait écho à une croyance bien ancrée de la population. Twm Owen, « *Lazy prisoners no longer want to help council with ground maintenance job* », *Herald. Wales*, 7 février 2023. Disponible sur : https://www.herald.wales/south-wales/monmouthshire/lazy-prisoners-no-longer-want-to-help-council-with-ground-maintenance-job/ (consulté le 4 avril 2024).

94. La notion du don et de *care* en prison sera développé dans la partie III, chapitre 1, qui traitera de l'investissement des proches dans l'exposition et la publication d'images créées dans le couloir de la mort.

95. Voit texte original en fin de chapitre [10].

2 - DIY : l'open source carcéral

On parle de « population carcérale » pour désigner un groupe de gens, rassemblés contre leur volonté dans une même prison, un même bloc, parfois une même cellule. Les détenus forment une communauté qu'ils n'ont pas choisie, qui peut être divisée par les allégeances de gangs[96], et par la « race line », littéralement « frontière de race »[97]. Il faudrait plus d'une étude pour examiner ces divisions et ces interdépendances dans les couloirs de la mort américains. Sans chercher à faire de la population carcérale un groupe homogène, dont les membres seraient miraculeusement unis grâce à leur sens de la débrouille, je voudrais examiner les cas où la culture *Do It Yourself* , le partage de matériau et de techniques, permet en effet aux détenus de créer des liens, au sein de cet univers ultra violent.

• « Misfit family » : la « famille mal assortie »

Emma, incarcérée dans le couloir de la mort de l'Alabama, m'a donné l'un des exemples les plus poignants qu'il m'ait été donné de lire pour représenter une communauté du couloir de la mort. Dans un email du 9 mars 2023, elle parle de « famille mal assortie » :

> « Nous faisons du bricolage tous les trois dans ma cellule ou dehors quand le temps le permet. Ma cellule mesure six par dix pieds [environ un mètre quatre-vingt sur trois mètres, ndt], donc nous sommes assises toutes les trois sur mon lit, c'est dur. Oui, nous nous entraidons dans le bricolage et nous partageons toujours. À moins que nous n'achetions quelque chose de spécifique à fabriquer pour un membre particulier de la famille, nous considérons nos outils d'artisanat comme une propriété communautaire. Nous sommes une famille inadaptée. Par exemple, l'une des dames n'a pas du tout d'argent pour commander du matériel d'artisanat. Alors on partage. [...] Nous fabriquons des bracelets, des boucles d'oreilles et des colliers, mais nous n'avons pas le droit d'en porter. Nous commandons différentes sortes de perles, de toutes sortes en fait. Nous commandons *Beadalon Elasticity* [une marque de fil en nylon, ndt] qui s'étire et des fermoirs mousquetons. C'est un processus d'apprentissage qui prend du temps. Je n'ai pas de photos des bijoux à vous envoyer. J'estime que notre commande mensuelle moyenne d'artisanat est de 180,00 dollars à 300,00 dollars, dans laquelle nous utilisons tous les trois les articles. Cela dépend de ce que nous commandons[98] ».

Les conditions de détention des cinq femmes condamnées à mort en l'Alabama sont particulières. Comme Emma me le racontait précédemment, leur comportement exemplaire leur permet d'obtenir un allègement de leurs conditions d'incarcération, un plus grand accès au matériel d'art. Par praticité, mais aussi par solidarité, le matériel est partagé. Mais l'élément le plus étonnant de son témoignage est cette possibilité de partager non pas seulement les objets mais aussi l'espace de la cellule, et la volonté de la part d'Emma d'inviter ainsi ses co-détenues à travailler[99], assises serrées sur sa couchette. L'espace de la cellule individuelle est un espace personnel. Il n'y a rien de vraiment « intime » en prison, où tous les détails de la vie sont soumis au regard de l'administration pénitentiaire, y compris en cellule, cependant, la cellule est un espace de relative intimité par rapport aux autres détenus : il est rare de pouvoir ainsi se rendre dans la cellule d'une autre personne condamnée à mort. Choisir de la partager momentanément avec d'autres est un acte de confiance, et peut-être aussi une manière de se réapproprier l'espace carcéral comme s'il s'agissait d'une espace domestique, où l'on peut « recevoir ». Plus encore, en formant un « cercle d'artisanes », les femmes détenues du couloir de la mort de l'Alabama font écho à la pratique des « cercles de couture ». Depuis le XIX[e] siècle aux États-Unis, des femmes s'associent autour de la pratique d'une technique particulière d'artisanat : couture, broderie, patchwork... Ces associations forment de fait des groupes en non-mixité, destinés tantôt à la sociabilisation, tantôt aux « bonnes oeuvres », tantôt au débat politique, ou un peu des trois à la fois[100]. Aujourd'hui, pour les groupes les plus engagés politiquement, on parle de « *craftivism* », un mot valise entre « *craft* », l'« artisanat », et « activisme »[101]. D'après ce que j'ai pu voir de la création des

96. J'ai délibérément choisi de laisser de côté la question des gangs en prison : ils ne seront mentionnés que de façon très marginale. Ce sujet m'aurait amené sur une thématique complexe et nébuleuse, et qui, surtout, m'éloignait du cœur de mon sujet. Même si les gangs existent dans le couloir de la mort, les témoignages que j'ai récoltés me laissent penser qu'ils ont globalement bien moins d'importance que dans la « population générale », car la population de chaque couloir de la mort est plus petite et plus fragmentée.

97. La « *race line* » en prison n'est pas une fatalité. De nombreuses amitiés interraciales existent en prison. Les détenus sont très conscients des ressorts de la « *race line* », et peuvent avoir la volonté de la vaincre, notamment dans le cadre de révoltes. Voir Staughton Lynd, *Lucasville, the Untold Story of a Prison Uprising,* Chapitre « *Seven – Overcoming Racism, The Lucasville Redemption* », Binghamton, New York, PM Press, 2011, édition électronique, sans pagination.

98. Voir texte original en fin de chapitre [11].

99. À noter : Emma parle uniquement de trois personnes sur sa couchette, alors qu'elles sont cinq dans le couloir de la mort d'Alabama. Je ne sais pas si Emma est donc en froid avec deux co-détenues, ou si, en parlant de trois personnes sur la couchette, elle voulait dire qu'il s'agissait de trois personnes maximum, mais pas forcément les mêmes à chaque fois.

100. Un exemple est la *Fragment Society*, fondée en 1812 à Boston et encore en activité aujourd'hui, organisation de charité qui rassemble des volontaires pour coudre et acheter des vêtements, notamment des vêtements pour enfants, pour des personnes en difficulté financière, recommandées par différentes organisations d'aide sociale partenaires de l'association. Les membres volontaires se réunissent pour des sessions de couture en groupe. Disponible sur : https://www.fragmentsociety.org/ (consulté le 8 avril 2024).

101. De tels groupes portent des noms tels que *Cast Off*, *Anarchist Knitting Circle*, *MicroRevolt*, *Anarchist Knitting Mob*, *Revolutionary Knitting Circle*. Jack Z. Bratich, Heidi M. Brush, *Craft-Work, Popular Culture, Gender, Utopian Studies*, Volume 22, n°2, *Special Issue Craftivism*, 2011, p.234.

femmes du couloir de la mort de l'Alabama, il s'agit plutôt d'images qui semblent assez « inoffensives », par exemple des kits de broderie à sequins pour créer une image prédéfinie, des scènes animalières, ou adaptées aux saisons et aux fêtes traditionnelles occidentales... Cependant, en donnant aux détenues un prétexte pour se rassembler, ces pratiques d'artisanat et de débrouille leur permettent de « faire bloc », y compris dans le sens physique du terme, alignées sur leur couchette, tout en se plongeant dans une image parfois prédéfinie, mais dont la complétion demande un temps et une concentration soutenue sur un monde idéalisé, sur une image « autre ».

Ce lien entre population carcérale et « famille » se retrouve aussi chez les hommes condamnés à mort. Sans surprise, les témoignages que j'ai pu trouver allant dans ce sens proviennent surtout des États où les détenus ont davantage de contacts entre eux, notamment avec l'implémentation des « *day rooms* », salles de vie commune où certains détenus au comportement exemplaire peuvent passer la journée ou quelques heures[102], mais pas que. Ray Dansby, du couloir de la mort de l'Arkansas, à qui j'avais demandé s'il avait des personnes qui l'inspiraient dans le couloir de la mort, me mentionne l'impact de son ancien co-détenu Kenneth Reams sur sa vie : « Quant à l'inspiration : il y a une personne, un jeune homme qui a été condamné à l'âge de dix-huit ans et qui n'a tué personne. Il n'est plus dans le couloir de la mort. C'est un véritable artiste. Cherchez-le, il s'appelle Kenneth Reams, il est marié à une dame française. Il a un site web et une organisation à but non lucratif. Il m'a fait découvrir l'art, l'écriture, les conférences[103] ».

Dans *Bone Orchard*, George Wilkerson détaille les nuances de cette vie en communauté, tantôt solidaire, tantôt violente, avec ses accès de générosité et ses codes d'honneur à géométrie variable. Dans l'ensemble des textes de Wilkerson, c'est l'entraide qui ressort : « On mange ensemble, prie ensemble, on se donne des coups de coude sur le terrain de basket, on emprunte et prête des livres et des magazines, on s'apprend mutuellement à dessiner, à jouer aux échecs, à écrire de la poésie. Quand l'un de nous meurt, c'est comme perdre un doigt, un membre. Un ami ». « Inconsciemment, j'en étais venu à considérer le couloir de la mort comme une communauté dont j'étais membre[104] ».

102. Ce type de salle existe par exemple en Floride, Caroline du Nord, Californie, Colorado. Leur implémentation est récente, et soumise à des conditions disciplinaires strictes.
103. « *As for as inspiration: There is one person, a young man that was put on the row at the age of 18 and he didn't kill anyone. He's no longer on death row. He is a real Artist. Look him up, his name is Kenneth Reams, He's married to a lady from France. He has a website, and a non- profit. He got me into art, writing, doing speaking engagements* ». Email de Ray Dansby du 2 février 2024.
104. « *We eat together, pray together, elbow each other's teeth out on the basketball court, borrow and lend books and magazines, teach each other to draw, play chess, write poetry. When one of us dies, it's like losing a digit, a limb. A friend* ». « *Unconsciously, I had come to view death row as a community that I was a member of* ». George T. Wilkerson, Robert Johnson, *Bone Orchard, Reflections on Life Under Stentence of Death*, Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022, p.53-54.

• *Partage de techniques et homogénéité : l'exemple du tatouage*

Le bouche-à-oreille, l'échange de techniques et de bons plans sont très courants, qu'il s'agisse de nécessités de la vie quotidienne ou de pratiques artistiques. Un exemple parlant est celui du tatouage. Même si cette dernière est théoriquement interdite en prison[105], en raison des risques d'infections, de transmission du VIH ou de l'hépatite C, un tatoueur représente moins de danger aux yeux de l'administration qu'un trafiquant de drogues de synthèse[106]. J'ai eu l'occasion d'en parler avec plusieurs détenus condamnés à la prison à vie, que j'appellerai Emilio et Adam. D'après leur témoignage, un tatoueur talentueux peut gagner sa vie[107], et gagner le respect des détenus et même du personnel pénitentiaire. Des bons rapports avec les gardiens permettent à certains tatoueurs de se fournir des gants en latex, des aiguilles adaptées et des produits de désinfection.

Sur la peau

Emilio, condamné à la prison à vie en Californie, possède un portable de contrebande. Sur son compte *Instagram*, réglé en mode « privé », il publie dessins et peintures, mais pas les tatouages qu'il réalise, afin d'éviter que l'administration ne le reconnaisse, lui et ses codétenus. Il m'a envoyé des photographies de sa machine à tatouer (fig.36), qu'il conserve démontée dans sa cellule, pour la dissimuler plus facilement. Sans machine, d'autres détenus tatouent avec une simple aiguille, voire un fil métallique ou une corde de guitare aiguisée par frottements contre le sol ou un mur.

« Je suis dans une prison de haute sécurité de niveau 4, donc on n'est que deux par cellule. Si j'ai un client, je le fais littéralement

105. « *Increase the severity level for tattooing and self-mutilation to a High severity level prohibited act* », Inmate *Discipline Program*, *U.S. Department of Justice, Federal Bureau of Prisons*, publié le 8 juillet 2011, effectif le 1er août 2011.
106. Jamie Grierson, « *'Out of control': prison watchdog warns of synthetic drug crisis* », *The Guardian*, 11 octobre 2018. Disponible sur : https://www.theguardian.com/society/2018/oct/11/out-of-control-prison-watchdogwarns-of-synthetic-drug-crisis (consulté le 17 avril 2021).
107. Adam, mail du 28 mars 2021 : « Je gagne 500 dollars pour une demi manche, 1000 dollars pour une manche... 1500 dollars pour une jambe (parce qu'elles sont plus faciles à tatouer)... les pièces tatouées sur le côté varient, ça dépend du dessin... mais je gagne au moins 250 dollars pour un tatouage de côté. Mes prix ne représentent pas la norme, vu que la plupart des gars font des manches pour 50 ou 100 dollars. Je gagne ça juste pour le fait de m'asseoir ! Je suis un cas particulier, parce que je produis un travail qui semble vraiment sortir d'un salon de tatouage ». « *They essentially pay me for the art (which they'll keep) plus a little for the tattoo. I get $500 for a half sleeve $1000 for a sleeve...$1500 for a leg (because they're easier to tattoo)...side pieces vary depending on the art...but I get paid at least $250 for a side piece. My prices are not the norm as most guys will do a sleeve for $50-$100. I get that much just to sit down! I am an outlier though, because I actually am producing work that looks like it came out of a tattoo parlor. There's no reason a tattoo should look like shit just because it happened in prison...my philosophy is that the client will have this the entire rest of their lives and associate it with my name and me in general, my honor dictates that I'll do my vary best for my clients.* »

emménager dans ma cellule pour un mois environ, le temps que je travaille sur lui, ensuite il déménage, et moi j'enchaine. En gros, on connait les horaires de passage des gardes, donc ça nous fait des pauses. Je prends mon temps pour travailler confortablement ». « Voilà le moteur que j'utilise d'habitude (fig.36b). Ici, la prise a cassé, mais j'en ai un de rechange. On les trouve dans les lecteurs CD. Les piles permettent de faire tourner le moteur très doucement, c'est parfait pour faire les ombres, mais j'ai aussi un adaptateur qui se branche directement au mur, et je peux choisir plusieurs vitesses, pour les lignes. Sinon tu fais un pack de trois piles AA et c'est assez rapide[108]. »

Le tatouage n'est donc pas juste une prestation de service, il suppose aussi une « colocation » momentanée, dans un lieu exigu. Par conséquent, les tatoueurs aguerris sélectionnent leurs clients sur le volet, pour éviter les mauvaises surprises liées à la consommation de drogues ou à l'hygiène corporelle. En prison, il n'y a que peu de contacts physiques, du moins peu de contacts « positifs ». Le tatouage est une occasion de passer du temps littéralement « sur la peau » d'une autre personne, et le résultat est un lien indélébile entre tatoueur et tatoué. Adam insiste beaucoup sur cette connexion : de manière quasi magique, il se présente comme « attaché » à la peau et à l'esprit de la personne tatouée, tant qu'elle vivra.

« Il y a toujours un lien inhérent entre un tatoueur et son client, rien qu'avec le temps passé sur un tatouage. Je passe longtemps sur la peau. Je suis très méticuleux. Mes tatouages doivent ressembler à mes dessins... avec de belles ombres poudrées ! Donc quand tu es "dans" la peau comme ça, c'est très intime. Des liens se nouent... et la personne pourra penser à moi à chaque fois qu'elle s'exhibe ! » « Il y a des idées fausses sur les tatouages de prison. Idée fausse numéro un: les tatouages doivent faire mal. J'ai des gestes légers, donc mes tatouages ne font pas mal et ils ont l'air vraiment cool ». « Les scarifications ... oui ! Je viens d'en faire un sur mon petit camarade! Tu dois le faire d'une certaine manière pour faire grossir les chéloïdes. Nous avons juste fait une marque pour chaque année où il a été à l'ombre », « On fait une coupure, puis il faut l'élargir pour qu'elle ne puisse pas guérir facilement. Quand elle guérit un peu, on fait de plus de petites coupures moins profondes et ainsi de suite. Cela provoque la formation de chéloïdes massifs. Il a une belle peau qui guérit parfaitement, il faut donc vraiment travailler les coupures[109] ».

108. Voir texte original en fin de chapitre [12].
109. Voir texte original en fin de chapitre [13].

fig.36 - Emilio, photographies de sa machine à tatouer, envoyées par messages privés *Instagram*, 2021.

L'image devient littéralement vivante, l'encre évolue avec la peau de son porteur, particulièrement dans le cas de la scarification : la matière organique est blessée, et devient image en guérissant d'une façon particulière. Provoquer des cicatrices chéloïdiennes, c'est provoquer un « surplus de vie » : le corps fabrique un excès de collagène, qui s'agrège en boursouflures. L'évolution de la chair en cicatrice fait image, et permet de mettre en place une « tradition » avec un co-détenu, une relation sur le temps long. Dans le même temps, le tatouage est soumis aux mêmes règles tacites qui régissent les rapports raciaux en prison. Emilio, qui est d'origine mexicaine, m'écrit dans des messages du 30 mars 2021 qu'il tatoue essentiellement des Latinos et des Asiatiques, et « jamais des Blancs ou des Noirs. Enfin les Blancs okay, mais les Noirs ce n'est pas autorisé[110] ».

Sur le motif

Dans le couloir de la mort, contrairement à la méthode d'Emilio, il n'est pas question de colocation entre détenus le temps de réaliser un tatouage. Même dans le cas encore rare où les détenus ont accès à des « *day rooms* », ils n'ont pas accès à l'intimité nécessaire pour se tatouer entre eux[111]. De façon générale, les contacts physiques sont codifiés et limités dans le temps, mais les détenus semblent profiter de la moindre possibilité pour en profiter. Dans mon expérience des visites « de contact » du couloir de la mort de Floride, les détenus se serrent la main, se « checkent », se tapent les épaules. George Wilkerson, témoigne également de ces contacts physiques dans *Bone Orchard* : « On ne se prend pas dans les bras dans le couloir de la mort, mais nous nous serrons *souvent* la main [accentuation de l'auteur, ndt]. [...] Par exemple, lors des offices religieux du dimanche, c'est devenu une sorte de rituel spirituel. Alors qu'une vingtaine d'entre nous affluons de différentes subdivisions, chacun d'entre nous serre la main de tout le monde, se faufilant dans la foule. Vu d'en haut, je parierais que cela ressemble à une danse élaborée, accompagnée de murmures de "Que Dieu vous bénisse" ou "Paix et bénédictions" ou "Paix sur toi mon frère". Et c'est la même chose quand on repart. Dire que c'est excessif est un euphémisme : si vingt d'entre nous se présentent, cela signifie que je serrerai dix-neuf mains, deux fois de suite – donc trente-huit fois ! C'est un peu gênant d'y penser maintenant[112] ».

110. « *Never white or black Whites okay but not allowed black* ». Emilio, échanges de messages privés *Instagram*, 2021.
111. En tout cas, aucun détenu ne m'en a parlé. Cela ne veut pas dire que la pratique n'existe pas. Il est possible que certains détenus trouvent le moyen de se tatouer entre-eux, mais qu'aucun n'ait souhaité m'en parler pour éviter de prendre un risque vis-à-vis de l'administration pénitentiaire.
112. « *We may not hug on death row, but we do shake hands a lot* [*a lot* en italiques]. [...] *For example, in church service on Sundays, it's become a sort of Spiritual ritual. As about twenty of us stream in from various pods, every single one of us shake handswith everyone else, weaving in and out of the crowd. From above, I'd bet it looks like an elaborate dance, accompanied by murmurs of « God bless you » or « Peace and blessings » or « Peace, Brother ». It is the same coming and going. To call it excessive is an understatement : if twenty of us show up, that means I'll shake*

Pour en revenir au tatouage : le fait qu'il soit rarement réalisé par une autre personne n'empêche pas d'en faire une activité partagée. Les détenus du couloir de la mort s'échangent techniques, recettes d'encre, et motifs. Certaines prisons ont banni l'envoi d'images pouvant être utilisées comme motifs de tatouage. Certaines pages de *Perpendiculaire au soleil* que j'ai tenté d'envoyer à Renaldo McGirth m'ont été retournées pour cette raison, même si les images n'étaient pas du tout destinées à être tatouées. Ironiquement, il s'agissait notamment de gravures représentant des allégories de la justice, présentes dans diverses cours pénales de Floride, ainsi que le blason du *United States Department of Justice*[113]. Pour réussir à transmettre des motifs de tatouages malgré tout, les détenus redoublent d'ingéniosité. Freddy Negrete[114], l'un des premiers tatoueurs professionnels d'origine chicano, a été incarcéré dès son plus jeune âge en maison de correction. Il raconte comment il y a développé son art, et l'a partagé bien au-delà des murs de sa prison : « J'ai travaillé à l'imprimerie de la *Youth Authority*[115] quand j'avais dix-sept ans. C'est là que je pouvais véritablement concevoir mes tatouages. Je les dessinais, nous les réduisions puis je les intégrais au papier à lettre de la prison, le papier même que les détenus de différentes prisons utilisaient pour écrire à leurs proches. Mes dessins se sont ainsi répandus dans tous le pays[116] ».

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai représenté en gravure sur bois la méthode de tatouage de Renaldo McGirth, d'après nos conversations en salle de visite du couloir de la mort de Floride. Il s'agit d'abord de la fabrication de l'encre, par des mains gravées, flottant dans le noir. Ces deux premières planches d'instructions sont très simples et « bouchées » par le fond sombre (fig.37). « L'encre de tatouage, tu peux la faire avec des pièces de jeu d'échecs. Tu fabriques une bougie avec de la vaseline, comme ça tu peux brûler les pièces. Puis tu récupères la fumée dans une coupelle, que tu confectionnes avec des morceaux de papier. Une fois que tout est bien sec, tu grattes la poudre formée par la fumée et tu la mets dans un récipient. Tu peux prendre la partie creuse d'un bouchon de dentifrice. Tu ajoutes une goutte d'eau ou un peu de shampooing... Ensuite c'est *stick and poke* [littéralement « tremper et piquer », nda], tu fais le dessin point par point[117] ». Quand arrive l'étape du tatouage proprement dit, le reste du

hands nineteen ties, twice – so thirty eight times ! It's a little embarrassing to think about it now ». George T. Wilkerson, Robert Johnson, *Bone Orchard, Reflections on Life Under Stentence of Death*, *op. cit.*, 2022, p.39.

113. Voir *Perpendiculaire au soleil*, p.112-113.

114. Compte Instagram de Freddy Negrete : *@freddy_negrete*. Disponible sur : https://www.instagram.com/freddy_negrete/?hl=en (consulté le 20 avril 2021).

115. Division pour mineurs du *California Department of Corrections and Rehabilitation*, aujourd'hui connue sous le nom de *California Division of Juvenile Justice*.

116. Interview par Jérôme Pierrat, pour l'ouvrage dirigé par Anne & Julien, Sébastien Galliot, Pascal Bagot, *Tatoueurs, Tatoués*, Paris, coédition Actes Sud et musée du Quai Branly, 2014, p.212.

117. Transcription de mémoire d'une conversation avec Renaldo McGirth dans la salle de visite de la *Union Correctional Institution*, 10 novembre 2017.

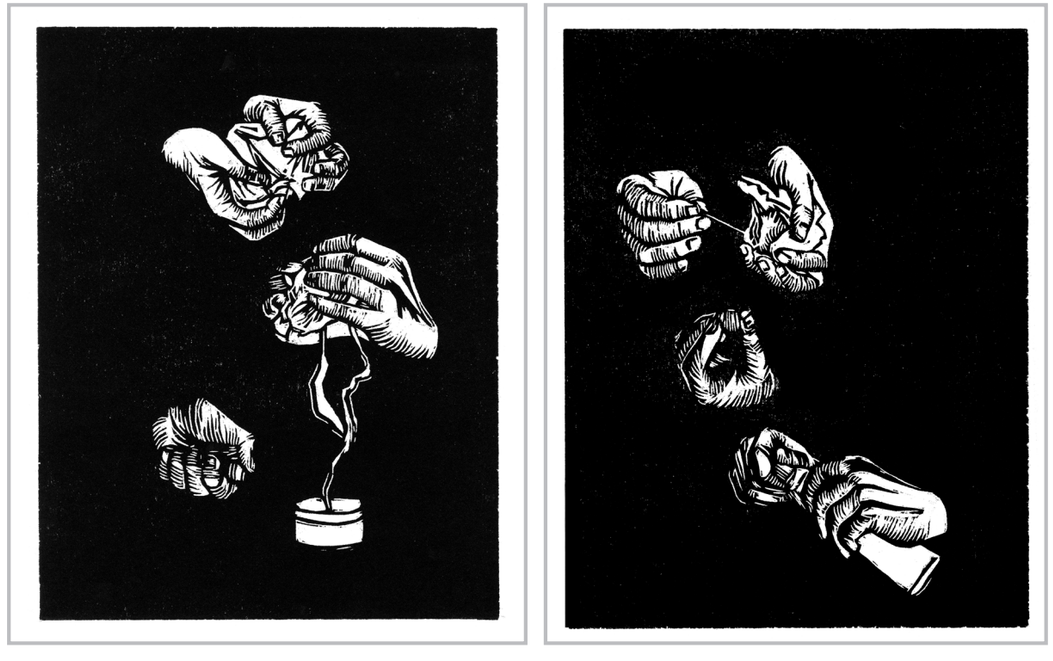
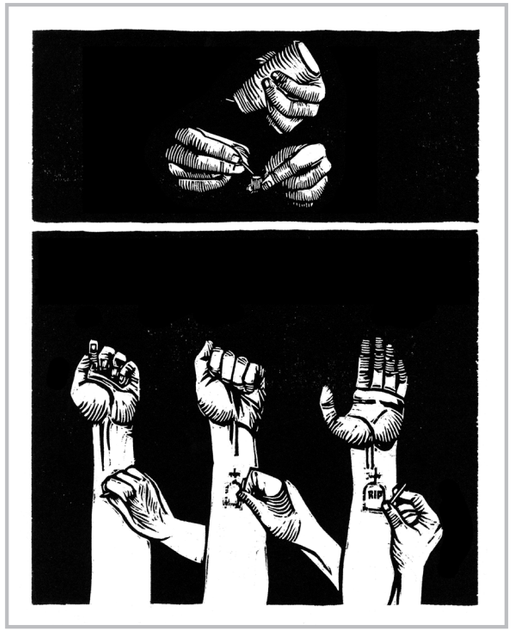


fig.37 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 240-241.

corps de Renaldo McGirth se met à apparaître, à commencer par ses bras, puis une planche au crayon à papier, représentant son visage concentré (fig.38). Sans machine à tatouer, il travaille en « *stick and poke* », avec une simple aiguille. Cette technique est beaucoup plus lente, et plus difficile pour marquer durablement la peau, par rapport au pistolet à tatouer. Ainsi, il avait commencé à se tatouer le nom d'un enfant qu'il croyait être le sien. Avant d'avoir fini, il a appris qu'il n'était pas le père. Le tatouage incomplet et abandonné s'estompe lentement, de lui-même, sur sa peau.

Dans ma gravure, c'est le tatouage d'une tombe qui apparaît progressivement sur l'image. Renaldo McGirth se l'est tatouée en souvenir de sa grand-mère, morte pendant qu'il était en garde à vue. La page en regard n'est plus en gravure sur bois mais un dessin au crayon à papier, faisant pour la première fois apparaître le visage concentré de Renaldo McGirth, et sa posture repliée, un peu à la manière du *Penseur* de Rodin. Il porte sur l'avant bras le mot « Poohnie » en lettres d'inspiration gothique : son surnom d'après l'expression « *puny* », « tout petit ». Pour Renaldo McGirth, seul l'apprentissage des méthodes de tatouage à proprement dit a été une affaire collective, mais la composition du dessin qu'il grave sur sa peau est foncièrement solitaire, tournée non pas vers la vie de la prison, le partage avec les co-détenus, mais plutôt vers le souvenir de sa vie passée, des gens qui lui sont chers.



Sur le même plan

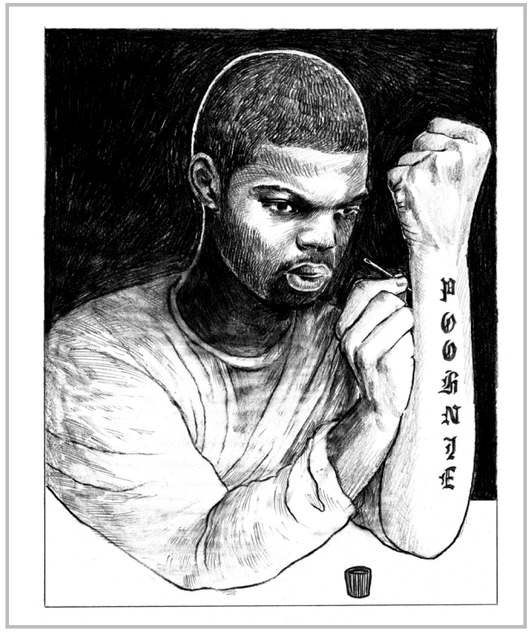


fig.38 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 242-243.

Dans une lettre du 27 mars 2023, George Wilkerson m'écrit :

> « Les tatouages de prison sont notoirement grossiers[118]. L'encre est généralement fabriquée à partir de la suie de quelque chose de brûlé (papier, plastique, huile, etc.) et mélangée à un liquide, comme du shampoing, du dentifrice ou autre. En ce qui concerne le contenu, de nos jours, beaucoup sont liés aux gangs, il y a donc une homogénéité entre ceux-ci. Et les moyens limités de fabriquer de l'encre signifient également que presque tous les tatouages sont noirs/gris. Mais j'ai vu de très bons artistes ici faire un excellent travail en utilisant le peu dont nous disposons. Les gars découpent des photos de magazines de tatouage[119] et les font tatouer sur leur corps.
>
> Oui, je crois que le fait que nous soyons dans un environnement

118. Adam appelait cela une « idée fausse » : « Idée fausse numéro deux: les tatouages de prison doivent « faire prison ». Il n'y a pas de raison que ça soit merdique juste parce que ça a été fait en prison... En voyant mes tatouages, tu serais surprise d'apprendre que cela a été fait en taule. Cela dit j'ai vu de sacrées horreurs. Le tatouage le plus laid que j'ai jamais vu... Mon dieu ... ce type nommé Pony Boy faisait plein de tatouages dégueulasses, avec les infections à staphylocoques qui allaient avec ... en gros il bousillait les gars, mais parfois il était capable de faire quelque chose de correct. Il était vraiment inconstant ».

119 . Le fait que des magazines de tatouages soient autorisés ou tolérés dans le couloir de la mort de Caroline du Nord montre encore une fois l'arbitraire carcéral, là où mes dessins de bande dessinée étaient régulièrement rejetés par le contrôle du courrier en Floride au prétexte qu'il s'agissait de potentiels modèles de tatouage.

> aussi contrôlé nous prédispose à produire beaucoup d'œuvres d'art et de textes similaires – surtout si l'on considère que, pour beaucoup d'entre nous, l'art est une expression de nos émotions. Ainsi, comme nous sommes privés de stimuli, certaines émotions prédominent en prison : la peur, la dépression, la colère, la luxure, le désir. TELLEMENT, d'images se concentrent sur ces thèmes. De plus, d'autres facettes de notre sensibilité s'atrophient à cause du manque d'utilisation : l'amour, la tendresse, l'affection, etc. Ainsi, lorsque les hommes essaient d'exprimer ces sentiments, ils peuvent avoir l'air juvéniles ou immatures.[120] »

À partir de son observation des tatouages de prison, Wilkerson développe l'idée de l'homogénéité non seulement artistique mais aussi émotionnelle du couloir de la mort. Une chose qui m'a frappée, après avoir rassemblé une grande quantité d'images du couloir de la mort, c'est en effet la ressemblance de beaucoup d'entre elles. Il est parfois difficile de distinguer qui a produit quoi en comparant les dessins d'oiseaux réalisés par différents détenus dans le couloir de la mort de Floride (fig.39-42). Les mêmes modèles d'image circulent dans le couloir de la mort, créant cette « similitude perpétuelle » dont parle Wilkerson[121]. Au début de ma recherche, même si j'enregistrais toutes les images que je pouvais trouver qui avaient été créées dans le couloir de la mort, je ne faisais pas très attention à ce que je caractérisais inconsciemment simplement comme du « kitsch de prison ». Pourtant, ces images méritent qu'on s'y attarde, à plus d'un titre[122]. En embrassant ces images comme un corpus, comme un écosystème, cette « similitude perpétuelle », rend justement compte de la pénurie d'images, de la réduction drastique du champ de vision d'une personne incarcérée dans le couloir de la mort[123].

Treacy Ziegler, artiste et enseignante d'arts plastiques en prison, écrit dans un article publié sur le site de *Prisoner Express*[124] : « Mais bien sûr, ma classe de prisonniers dessine rarement sur le motif. Ce qu'ils savent du dessin, c'est copier des photographies, ce qui en fait des experts d'un monde plat où toute la lumière a été ramenée à l'uniformité et où les dimensions

120. Voir texte original en fin de chapitre [14].

121. On pourrait également imaginer qu'une même personne a réalisé toutes ces images, puis les a distribuées ou vendues à des co-détenus, qui les ont envoyées à leurs proches, qui les ont ensuite postées sur internet en les leur attribuant. Peut-être y a-t-il un mélange des deux explications, inextricablement mêlées.

122. Dans le chapitre suivant, j'étudierai par exemple la notion de « jardin carcéral » à partir de la multiplicité d'images représentant des espaces « naturels » en prison, et qui semblent pour beaucoup inspirés de cartes postales ou de fonds d'écran.

123. Cette problématique sera développée en partie III, chapitre 1, qui traite en détails de l'échange d'images entre Renaldo McGirth et moi.

124. *Prisoner Express* est une association proposant des programmes d'enseignement à distance, à destination des détenus américains hommes et femmes, dans diverses disciplines.



fig.39 - Renaldo McGirth, Carte de vœux avec oiseau, 2017.

fig.40 - Richard Rhodes, Carte de vœux avec oiseau, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

de la forme sont éliminées. Les dessins que je vois portent davantage sur le langage et la signification acceptée du visuel que sur une exploration du monde immédiat et tangible à travers les sens ». « Ils ne voient pas la chair et les os du visage et, par conséquent, ils se limitent à répéter des images mentales ; Encore et encore et encore[125] ».

Que faire d'autre quand, comme Renaldo McGirth, on n'a pas pu toucher un brin d'herbe depuis près de vingt ans ? De toute la variété du monde végétal ne subsiste bien souvent qu'une variation de la même fleur (fig.43-45), peut-être d'après une photographie échangée en douce, pliée et repliée, pour être copiée, dessinée, peinte. Ne subsiste de la rose qu'une vague idée, et surtout l'idée d'un cadeau qu'un détenu souhaite offrir à un proche : « un morceau de soi » comme disait Charles Raby.

3 - Les difficultés de la collaboration artistique : entre envie et méfiance

Les personnes incarcérées dans le couloir de la mort à qui j'ai posé des questions au sujet des collaborations, et plus particulièrement des collaborations artistiques, m'ont fait part de sentiments ambivalents à ce sujet. Il

125. « *But of course, my class of prisoners rarely draws from life. What they know of drawing is copying photographs, making them experts of a flat world where all light has been averaged to sameness and dimension of form is eliminated. The drawings I see are more about language and accepted signification of the visual than an exploration of the immediate, tangible world through the senses* ». « *They do not see the flesh and bones of the face and, therefore, they are limited to repeating mental pictures; again and again and again* ». Treacy Ziegler, « *An ant, an apple and the prisoners* », *Prisoner Express*, 18 janvier 2017. Disponible sur : https://prisonerexpress.org/2017/01/ant-apple-prisoners/ (consulté le 8 avril 2024).



fig.41 - Richard Rhodes, Peinture de paysage, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.42 - Renaldo McGirth, peinture de paysage.

existe un mélange d'envie et de méfiance à l'idée de s'associer pour réaliser un projet entre détenus, et à l'idée du vivre ensemble en général. Nombre des difficultés qu'ils évoquent font également écho aux problématiques de collaboration artistique qu'on retrouve à l'extérieur, dans le « monde libre » : individualisme, désaccord artistique, choc de personnalités...

Charles Raby m'explique que la promiscuité, et la détresse psychologique dans le couloir de la mort, sont un grand frein aux collaborations :

> « Je suis sûr que c'est tous les couloirs de la mort ont leur lot de *drama*, c'est parce que nous sommes tous restés ensemble si longtemps, on se tape sur les nerfs. C'est pour cela que je suis très sélectif quant aux personnes avec lesquelles j'ai affaire, moins il y en a, mieux c'est. Mais ici au Texas, je n'ai jamais vu une situation aussi merdique. Sur les quatorze mecs de ma section, je ne m'entends vraiment qu'avec mon voisin. Je ne sais pas comment c'est organisé là-bas [en Floride, ndt], mais ici, tout est une question d'apparence, tout. Ça fait beaucoup de gens qui ne pense que « moi, moi, moi », de l'individualisme. Les gars ne peuvent pas voir au-delà d'eux-mêmes. Mais je les comprends, bon sang, je suis un peu comme ça moi-même ». « Non, je n'ai jamais collaboré avec qui que ce soit ici. Il y a plusieurs très bons artistes ici, c'est tout ce qu'ils font. J'ai plein d'autres choses à faire, écrire, travailler sur mon dossier, me botter le cul, donc je reste occupé. J'adorerais faire de l'art à plein temps, mais je n'ai pas d'argent pour cela. Et mon humeur va et vient[126] ».

George Wilkerson semble également un peu désabusé vis-à-vis des projets artistiques menés avec des co-détenus[127], et me dit préférer les colla-

126. Voir texte original en fin de chapitre [15].

127. Pour autant, George Wilkerson est toujours l'éditeur du magazine *Compassion*, une des publications de prisonniers les mieux diffusées du pays, et dont je parlerai plus avant en partie III. Son



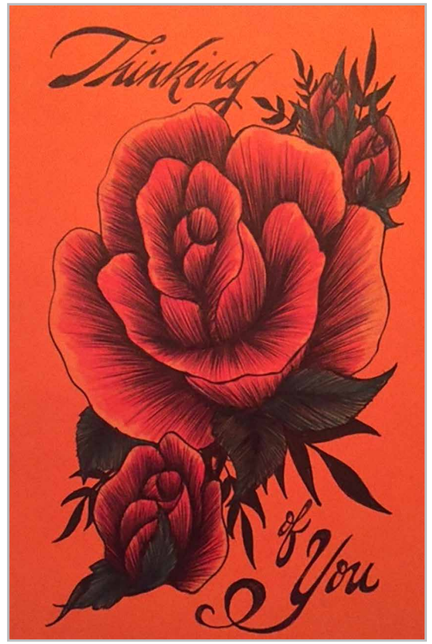


fig.43 - Ronald Clark, Carte de vœux avec rose, image publiée sur le site internet *Between the Bars*.

fig.44 - Renaldo McGirth, Carte de vœux avec rose.

fig.45 - Renaldo McGirth, Carte de vœux avec rose, image publiée sur le site personnel de Renaldo McGirth *Jufream*.

borations avec des personnes à l'extérieur plutôt que les collaborations artistiques ou littéraires avec ses co-détenus :

> « Vraiment, je suis prêt à collaborer avec n'importe quel artiste/écrivain à condition qu'il soit sincère et sérieux comme moi, engagé à travailler ensemble, chacun faisant sa part et partageant le mérite. J'ai l'impression que seul, je ne peux pas faire grand-chose ; mais avec un autre, nous pouvons trouver des idées auxquelles aucun de nous n'aurait jamais pensé seul. J'ai collaboré avec d'autres artistes ici, ainsi qu'avec d'autres écrivains. Mais de nombreux créatifs (sinon la plupart) n'aiment pas partager le crédit/les projecteurs, d'après mon expérience ; ils veulent plutôt se débrouiller seuls.
>
> Aujourd'hui, j'écris principalement et je collabore régulièrement avec des écrivains extérieurs. Un collègue écrivain/ami et moi avons actuellement quatre livres en préparation, tous à différents stades d'achèvement[128] ».

Ce témoignage fait écho à celui de Robert Will, qui m'écrit dans une lettre du 23 août 2023 :

> « À propos des collaborations. Il serait trop long et trop laborieux d'écrire sur des expériences spécifiques – le contexte est tellement lourd ! Mais pour faire simple, j'ai eu beaucoup d'occasions d'ESSAYER de travailler avec d'autres artistes et écrivains, d'autres créatifs. En général, les créatifs ont chacun leur propre "vision" de la façon dont les choses devraient être. Lorsque tu essayes de jumeler deux créatifs, il est rare qu'ils aient des visions/valeurs esthétiques similaires ou qu'ils soient prêts à faire des compromis, car ils ont l'impression qu'ils ne maintiennent pas leur "intégrité artistique". Souvent, lorsque j'ai travaillé avec d'autres, le résultat final est quelque chose de différent de ce que chacun de nous aurait créé par lui-même. Personnellement, j'AIME ça, car cela m'aide à grandir. Mais d'autres ne pensent pas nécessairement que le résultat reflète fidèlement leur véritable vision artistique. Ou, s'ils l'aiment, ils n'aiment pas partager la reconnaissance.
>
> Je simplifie à l'extrême, car BEAUCOUP de variables entrent en compte dans tout effort de collaboration. J'ai vécu de mauvaises expériences, mais aussi de bonnes – et le plus souvent un mélange des deux. Il y a beaucoup de nuances[129] ».

Des collaborations artistiques peuvent également se mettre en place entre détenus, sous plusieurs formes. Emile DeWeaver, journaliste fondateur du média *Prison Renaissance*[130], anciennement incarcéré, écrit dans une lettre adressée à l'autrice Nicole Fleetwood : « Les mentorats artistiques existent et, d'après mon expérience, ils constituent le principal moyen d'apprentissage pour les artistes ou les personnes [qui] veulent devenir artistes. D'après mon expérience, les mentorats sont toujours gratuits : un gars transmet ses connaissances à un autre et ne demande rien en retour[131] ». Albert Ru-Al Jones, incarcéré dans le couloir de la mort de Californie, m'a donné un exemple parlant de ce type de « mentorat » qui semble dans son cas tenir autant de l'aide psychologique que de l'aide technique :

> « Oui, j'ai des amis ici qui font des œuvres d'art et je les ai également aidés à créer certaines de leurs couvertures de livres. Gregory Whiteside, il a un livre de poèmes intitulé *Pleasure, Pain and Peace* [sic] et c'est vraiment profond et plein de bonté (fig.46). Je leur [les détenus avec qui il collabore] donne juste le petit coup de pouce qu'il leur faut pour qu'ils passent de "Je ne peux pas faire ça" à "J'ai fait ça".

scepticisme apparent concerne uniquement ici les projets artistiques.
128. Voir texte original en fin de chapitre [16].

129. Voir texte original en fin de chapitre [17].
130. Site internet de *Prison Renaissance*. Disponible sur : https://www.prisonrenaissance.org/ (consulté le 6 avril 2024).
131. « *Art mentorships exist, and in my experience, they're the primary way artists or people [who] want to be artists learn. In my experience mentorships are always free: one guy passing his knowledge to another and asking nothing in return.* » Nicole R. Fleetwood, *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, édition électronique, sans pagination.

Donc oui, nous collaborons sur beaucoup de nos œuvres ici[132] ».

fig.46 - Albert Ru-Al Jones, Couverture pour le recueil de poèmes de Gregory Whiteside, *3 P's, Pleasure, Pain and Passion*, 2019, image annotée publiée sur le site internet *Between the Bars*.

Il est important de noter que les projets artistiques collaboratifs du couloir de la mort sont en majorité ceux réalisés avec le soutien d'une association, qui bénéficie donc d'une autorisation de l'administration pénitentiaire : *Postcards on Death Row*, porté par la *R.E.A.C.H. Coalition* ; *Life After Death and Elsewhere*, porté par Robin Paris et Tom Williams ; certaines images réalisées pour l'exposition *Windows on Death Row* lors d'un atelier avec Anne-Frédérique Widmann et Patrick Chappatte[133]. Ce cas de figure est rare, et en l'occurence concerne l'État du Tennessee, le seul qui semble avoir cette ouverture pour les détenus condamnés à mort. D'autres projets collaboratifs existent, mais sont plus ponctuels, et ne bénéficient pas des conditions nécessaires pour être aussi ambitieux, ou aussi bien diffusés[134].

132. « *Yes, I do have friends in here who do artwork and I have helped them create some of their book covers as well. Gregory Whiteside, he got a book of poems called Pleasure, Pain and Peace and it's real deep and kind. I tweak it so that they go from "I can't do that" to "I have done that". So, yeah, we do collaborate on a lot of our artwork in here.* » Albert Ru-Al Jones, conversation téléphonique, janvier 2024.

133. La majeure partie des images exposées ont été réalisées en solitaire par des détenus de différents couloirs de la mort. Ces derniers ont ensuite soumis leurs images au projet *Windows on Death Row* en les envoyant par lettres.

134. La problématique de la diffusion et de la publication des images des personnes condamnées à mort est développée en partie 3, examinant notamment question de l'aide apportée aux détenus pour cela, par leurs proches, par des associations, par des institutions.

4 - Une réaffirmation de la puissance du faire

Les techniques de *DIY* remplissent des besoins du quotidien, comblent un manque financier, créent du lien entre détenus. On peut également considérer que la pratique du *DIY* est un mode de vie, voire une philosophie de vie. Certains détenus expliquent pratiquer les techniques de *DIY* pour elles-mêmes : pour ce qu'elles leur font ressentir, pour ce qu'elles leur permettent d'exprimer de leur identité.

De façon générale, les techniques de *DIY* et l'échange de ces techniques en prison permettent de remettre au centre de la vie des personnes condamnées à mort le « faire », la création, l'action, au sein d'un système ou tout est fait pour garder les individus dans un état de passivité. Cet aspect actif, décisionnaire, démocratique, est au cœur du *DIY,* selon Paul Atkinson, dans son article « *Do It Yourself: Democracy and Design* » : « Les éléments créatifs de tout *DIY*, qu'il s'agisse d'un travail de conception véritablement original dans le cadre d'un bricolage proactif, ou de la production créative d'un design préconçu, dans le cadre de bricolage réactif, renforcent la perception qu'ont les gens d'eux-mêmes en tant qu'agents du design plutôt que simplement consommateurs passifs[135] ».

En cela, le *DIY* des détenus se rapproche de la culture punk. Une célèbre illustration de Tony Moon (fig.47), parue dans le fanzine *Sideburn #1* en 1977, représente le schéma de trois accords de guitare, avec le sous-titre : « *Now form a band* », « Maintenant, forme un groupe ». Il n'est pas question de devenir un maître de la guitare, de pratiquer pendant des mois pour « mériter » d'envahir l'espace sonore. « Faire » est plus important que « savoir faire ».

• L'oeil et la main : la liberté comme matière à travailler

Pour les personnes détenues, s'engager dans une pratique du *DIY*, c'est s'engager à garder tous ses sens en alerte, pour repérer les manques, mais également identifier les minuscules éléments de liberté dont elles peuvent se saisir, et qui prennent pour elles une importance capitale. En cela, les personnes incarcérées sont paradoxalement des « experts de la liberté », ou, comme l'écrit John Berger dans son ouvrage *Meanwhile*, des « experts en la matière ». Selon lui, les prisonniers « développent une sensibilité particulière envers la liberté, non pas comme un principe, mais comme

135. « *The creative elements of all DIY, whether truly original design work in proactive DIY, or the creative production of mediated design practices in reactive DIY, enhance people's notion of themselves as an agent of design rather than merely a passive consumer.* » Paul Atkinson, « *Introduction: Do It Yourself: Democracy and Design* », *Journal of Design History*, Volume 19, n°1, « *Do It Yourself: Democracy and Design* », printemps 2006, p.7.

fig.47 - Tony Moon, dessin pour le fanzine *Sideburn #1*, 1977.

une substance granulaire. Ils repèrent des fragments de liberté presque immédiatement chaque fois qu'ils se produisent[136] ». Dans *Bone Orchard*, George Wilkerson reprend en quelque sorte cette métaphore, et la complète : « L'âme emprisonnée a peu de plaisirs et de libertés, alors ceux qu'elle possède ont une importance et une valeur démultipliée. Ce qui, pour quelqu'un de l'extérieur, pourrait paraître de la taille d'une fourmi peut être d'une taille éléphantine en prison. C'est l'offre et la demande : l'offre de liberté est rare ; la demande est incommensurable, presque infinie. Comme chaque cellule offre son propre mélange de libertés et de restrictions, chacune de ses caractéristiques exige une évaluation minutieuse, un calcul[137] ».

La liberté est une matière, qui se repère, s'extirpe, puis se travaille. Ce travail peut-être destiné à remplir les besoins primaires, mais, comme je l'ai montré tout le long de ce chapitre, la création plastique pratiquée pour elle-même peut prendre une importance immense derrière les barreaux. Dans une lettre du 6 janvier 2023, Billy Tracy m'explique comment la situation extrême du couloir de la mort a transformé sa manière de voir. À partir de ce changement dans sa manière de percevoir son environnement, c'est sa manière de faire qui a changé :

136. « *Prisoners become experts at this. They develop a particular sensitivity towards liberty, not as a principle, but as a granular substance. They spot fragments of liberty almost immediately whenever they occur* ». John Berger, *Meanwhile*, Londres, Drawbridge Books, 2008, p.1.
137. « *The imprisoned soul has few pleasures and freedoms, so the ones it has multiply in significance and value. What to an outsider might seem ant-sized can become elephantine in prison. It's supply and demand: the supply of freedom is scarce; the demand is immeasurable, nearly infinite. As each cell offers its own blend of freedoms and restrictions, its every feature demands a careful weighing, a reckoning* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.14.

« Jusqu'à mon arrivée en prison, je ne me suis jamais considéré comme quelqu'un d'artistique ou de créatif. Pas du tout. En fait, j'aurais juré que je n'étais ni l'un ni l'autre. Ensuite, j'ai été plongé dans une situation où je n'avais tout simplement RIEN, pas d'argent, pas de compétences, si peu de ressources, aucun soutien extérieur... Le désespoir est la mère de toute les ingéniosités, à ce qu'on dit, et pour moi, ça s'est passé comme ça. Désespéré de subvenir à mes besoins ici, j'ai commencé à apprendre à réfléchir à LA MANIÈRE DE VOIR les possibilités des objets du quotidien et à quoi ils pourraient être utilisés pour réparer quelque chose de cassé ou pour fabriquer quelque chose que je pourrais vendre pour m'acheter du dentifrice ou de la nourriture. Ainsi tout a commencé... Le désespoir a créé un artiste et l'art a créé quelqu'un qui aime l'art. Jusque-là, mon amour de l'art et de la beauté était au mieux superficiel. Mais je suis devenu quelque chose que je pensais ne jamais pouvoir devenir – un artiste, dans des circonstances si difficiles que cela a forgé un lien d'amour pour l'art et la beauté, un lien si fort que je ne peux pas le décrire. Mes mots ne sont que l'ombre de ce que je ressens[138] ».

Cette importance de la pratique plastique dans la vie de certains détenus est parfois tournée en dérision. Andy Kahan, ancien directeur du *Crime Victims Office* du *Houston Police Department* et membre du conseil d'administration de l'organisation nationale des parents d'enfants victimes de meurtre, ironise sur l'ambition des personnes condamnées à produire des œuvres d'art : « Maintenant, lorsque vous vous retrouvez dans le couloir de la mort, deux choses se produisent : vous devenez un chrétien born again et vous vous transformez en De Vinci[139] ». Il est en effet possible que certains détenus fabriquent des images avec des motivations cyniques, pour tromper leur monde, donner l'impression d'une réhabilitation, ou donner l'impression d'être parfaitement inoffensifs en peignant des scènes inoffensives[140]. Il est impossible de généraliser les raisons intimes ou circonstancielles qui poussent les personnes incarcérées à s'engager dans une pratique plastique. Dans ce chapitre, j'ai avant tout essayé de présenter la diversité de ces raisons. Ce que je pourrais ajouter, c'est que de nombreuses personnes avec qui j'ai correspondu ont un regard ambivalent envers la création, voire un rapport conflictuel. Billy Tracy l'évoque en creux : avant son incarcération, il n'avait jamais sculpté ou dessiné. C'est également le cas de la quasi totalité des personnes incarcérées dans le couloir de la mort

138. Voir texte original en fin de chapitre [18].
139. « *When you end up on death row now, two things happen : you get reborn and you turn into DaVinci* », Eric Spitznagel, « *Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money* », *The Observer*, 29 octobre 2018. Disponible sur https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/ (consulté le 14 août 2022).
140. Je développerai cet aspect dans le chapitre 3 de cette partie, consacré à la notion de *murderabilia*.

avec qui j'ai échangé[141]. C'est dans la situation la plus extrême, la plus dure qu'ils ont connue, qu'ils reconnaissent avoir pu développer leur pratique. Les personnes qui m'ont parlé de ce sentiment paradoxal de la façon la plus explicite n'étaient pas dans le couloir de la mort, et n'étaient pas aux États-Unis, mais à Oaxaca, au Mexique. Je me permets de les citer, car, même si le cadre de création est très différent du couloir de la mort, et que leur pratique ne s'inscrit pas dans les limites de mon sujet, le sentiment qu'elles m'ont exprimé résume parfaitement celui que des détenus du couloir de la mort ont pu me communiquer de manière plus diffuse. En mars 2024, j'ai eu l'occasion de rendre visite aux détenus composant le collectif de gravure autogéré *Taller Gráfica Siqueiros*[142], au *Reclusorio Regional de Villa de Etla*, et au *Reclusorio Femenil de Tanivet*, respectivement une prison pour hommes et une prison pour femme de Oaxaca. Plusieurs détenus m'ont parlé du fait que jamais ils n'auraient pu développer leur pratique de la gravure en dehors de la prison, que la prison leur offrait les conditions nécessaires à la création, la sécurité... Deux d'entre eux ont parlé textuellement de leur « chance » d'être en prison. Dans le même temps, ils m'ont présenté de nombreuses images décrivant la dureté des conditions d'incarcération, des images de désolation, de solitude, de séparation entre eux et leur famille.

La pratique du *DIY*, et la création d'image sont donc des moyens de faire face, une réaction face à une situation extrême, mais ce sont aussi des outils de découverte : la découverte de la liberté comme « matière granuleuse », et la découverte de soi, de ses capacités positives, de l'exercice de l'œil et des mains.

• DIY « Rebelle, hors la loi, extraordinaire » : la liberté comme action

Dans *Power and Resistance in Prison, Doing Time, Doing Freedom*, Thomas Ugelvik, professeur de criminologie et de sociologie du droit à l'université d'Oslo, développe l'idée selon laquelle les détenus se positionnent comme des anticonformistes, des combattants contre le « Système » – vaste entité composée à la fois de la police, des magistrats, des politiques et du personnel pénitentiaire)[143]. Dans le cadre de cette narration, de cette idéologie contestataire, les actes de résistance ne sont plus de simples efforts d'« adaptabilité » des prisonniers. Ils leur permettent de s'identifier, selon les mots d'Uglevik, à des « combattants légitimes, résistant envers et contre tout[144] ». Il pointe du doigt l'importance de cette position contestataire pour les détenus : « Si le pouvoir et la liberté sont des variables inhérentes, c'est précisément en confrontant diverses formes de pouvoir que les personnes peuvent "pratiquer" ou "faire" la liberté. Dans ces circonstances, franchir les limites de l'autorité représente une partie absolument nécessaire de l'action libre. [...] Les prisonniers prennent des libertés, font de la résistance et deviennent libre. Si la liberté est comprise comme une variable performative, la personne qui prend des libertés devient libre. Et une personne libre n'est, en un certain sens, plus vraiment prisonnière[145] ».

Cette idée traverse le livre *DIY For Prisoners*[146] un petit manuel d'une centaine de pages rédigé par Tanner George Cummings, alors que ce dernier était détenu au Texas (fig.48). *DIY For Prisoners* contient des instructions pour fabriquer, entre autres, des cartes à jouer, un rosaire, un haut-parleur ; réparer un ventilateur, ou une bouilloire qui fuit. Elles sont illustrées tantôt par des images semblant sortir de banques d'images, tantôt par des croquis faits à la main par l'auteur. Autour des instructions de fabrication très concrètes de ces objets quotidiens, on peut lire des textes de Cummings, où il insiste sur le fait que ces méthodes sont plus que du « loisir créatif ». Dès son introduction, Tanner Cummings signale que le *DIY* en prison dépasse le fait de savoir repriser ses chaussettes ou rallonger la durée de vie de son savon. En mobilisant son inventivité, qu'il s'agisse de tâches très pratiques, voire de réparations urgentes, ou des projets de création artistique, le détenu développe un savoir-faire qui échappe à la prison, une – relative – autonomie par rapport à la captivité financière dont je parlais plus tôt, mais aussi un mode de vie contestataire. « Les prisonniers ont redéfini le terme "*convict*" [la traduction la plus proche en français est « condamné », ndt]. Être un "*convict*", c'est être capable de penser "en dedans" comme il le peut – et qui s'en sort, malgré toutes les tricheries venues d'en haut », « *Questioning the System's legitimacy provides benefits at the level of freedom-creating subjectivity work. This understanding of the world allows the prisoners to partly position themselves in a narrative where they are the little man under the heel of the big system, and partly to position themselves as the elegant, street-smart player who is fighting the bent System as well as he can – and who is coping, despite all the cheating from above* ». Thomas Ugelvik, *Power and Resistance in Prison, Doing Time, Doing Freedom*, Londres, Palgrave Studies in Prisons and Penology, Palgrave Macmillan, 2014, p.79.

141. Certains m'ont parlé d'une pratique marginale du dessin, notamment Renaldo McGirth, quand il était enfant.

142. *Taller Gráfica Siqueiros* est un collectif initié par Cesar Chavez, rassemblant des artistes incarcérés au *Reclusorio Regional de Villa de Etla* et au *Reclusorio Femenil de Tanivet*. L'atelier de gravure est autogéré depuis chacune des prisons, avec la collaboration de galeries et d'ateliers d'artistes à l'extérieur, et grâce à Margaux Guiheneuc, galeriste, community manager, artiste, facilitatrice « multi-casquettes » du projet.

143. « Remettre en question la légitimité du Système apporte des bénéfices au niveau du travail de subjectivité qui est créateur de liberté. Cette compréhension du monde permet aux prisonniers de se positionner en partie dans un récit où ils sont le petit homme sous la botte du grand système, et en partie de se positionner comme un joueur élégant et intelligent qui combat également le Système

144. « *"the legitimate fighter", he who is resisting against all the odds.* ». *Ibid.,* p.79.

145. « *If power and freedom are inherent variables, it is precisely by confronting various forms of power that people can "do" freedom in practice. In these circumstances, the authorities' boundary that is crossed represents an absolutely necessary part of the free action. It is performative because boundary-crossing actions affect the actor. The prisoners take liberties, do resistance and become free. If freedom can, thus, be understood as a performative variable, the person taking liberties becomes free. And a person who is free is, in some sense, not really a prisoner at all* ». *Ibid.,* p.6.

146. Tanner George Cummings, *DIY For Prisoners*, Freebird Publishers, North Dighton, Massachusetts, États-Unis, 2019. L'ouvrage est publié par Freebird Publishers, une maison d'édition spécialisée dans la publication de textes de détenus.

hors de la boîte" alors qu'on est "dans la boîte". Apprendre à remplacer ce que l'on a pas, et apprendre à fabriquer les choses et à faire quelque chose, avec ce que l'on a sous la main (avec ou sans la permission)[147] ».

De manière ironique, Cummings signale que le *DIY* se pratique « avec ou sans permission ». Dans la suite de son introduction, il développe cette idée, de manière un peu grandiloquente et, dans un sens, un peu effrayante : « les détenus ne sont pas craints seulement à cause des crimes qu'ils commettent, mais à cause de leur volonté, de leur enthousiasme et de leur motivation à franchir n'importe quelle barrière afin de satisfaire leurs désirs. C'est de cette manière que les êtres humains ont pu avancer jusqu'à présent, en faisant tomber les frontières. Ces actes sont considérés comme rebelles, hors la loi, extraordinaires[148] ». Tanner Cummings construit une narration, où les détenus sont à la fois craints, incompris et réprimés, alors que leur manière de penser et d'agir serait celle qui contribue au progrès humain. Selon Ugelvik et selon Cummings, la liberté en prison n'est pas un état, pas une « matière granuleuse » mais un acte, ou plutôt des actes contestataires, à l'encontre d'un système pénitentiaire. Dans ce contexte, la pratique du *DIY* est une « pratique de la liberté »[149].

• UNE NATION DE « RIENS » ?

Dans un rapport fait au nom de la Commission chargée d'examiner le projet de loi sur les prisons, Alexis de Tocqueville décrivait les criminels comme formant « une petite nation au sein de la grande[150] ». Pour Tocqueville, il s'agit d'une association dont le but est de « troubler la paix publique », mais l'expression « petite nation au sein de la grande » pourrait aussi bien être utilisée dans un sens positif, pour parler d'une forme de sous culture carcérale commune, faite d'échanges de techniques, d'images, la création d'expressions et de « traditions » en parallèle des règlementations de la prison. Ces traditions et ces pratiques artistiques permettent de créer des liens, un semblant de vie normale et d'autonomie, et une affirmation de l'identité personnelle et collective. Cela ne créé évidemment pas pour autant une communauté carcérale universellement soudée, mais j'ai retrouvé ces pratiques au sein de chaque groupe particulier de détenus avec qui j'ai pu entrer en contact.

J'ai sous-titré ce chapitre « Quelque chose à partir de rien ». « Rien » signifie en vérité beaucoup de choses : celles qui passent totalement inaperçues par la plupart des gens, notamment les personnes du monde libre en général, ou les personnes qui n'ont jamais connu de difficultés financières. Le « rien » est le potentiel de chaque objet, morceau d'objet, ou même détritus, que les détenus remarquent tout de suite, et mettent à profit. Leurs inventions sont parfois si ingénieuses et inattendues qu'ils semblent créer, de façon presque magique, « quelque chose à partir de rien » : un objet interdit ou inaccessible, un sens de la communauté à partir d'un groupe morcelé, de l'autonomie, une fierté de soi.

147. « *Prisoners have redefined the term "convict". To be a convict is to be able to think outside (while being inside) the box. A convict must learn what can be substituted for something that they don't have and how to make something, or do something, with the available items they can get (either with or without permission)* ». *Ibid.*, p.4.
148. « *Convicts are not feared simply because of the crimes they commit, but for the eagerness, willingness, and motivation to cross whatever boundaries necessary to meet their desires. This is also how human beings have advanced so far, by breaking down boundaries. These are the very boundaries that are deemed rebellious, unlawful and unusual just to name a few. If no one broke these boundaries down, then we woulld still be speculating and guessing what was on the other side* ». *Ibid.*, p.4.
149. D'expérience, cette position peut-être particulièrement motivante. Dans la réalisation de *Perpendiculaire au soleil*, trouver des modes d'expression qui permettait d'aller contre le censure de la prison était particulièrement stimulant. Il fallait transformer cette recherche en « jeu » contestataire pour ne pas simplement se désoler des refus répétés de la prison.
150. Alexis de Tocqueville, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1866, Volume 9, p.22.

fig.48 - Couverture de l'ouvrage de Tanner George Cummings, ***DIY For Prisoners***, North Dighton, Massachusetts, Freebird Publishers, 2019.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] George Wilkerson, lettre du 27 mars 2023

Up until about 15 years ago, we were allowed to place an order for art supplies once per month. We'd flip through a catalog to select paints, pencils, pastels, brushes, erasers, canvases, paper – whatever we could afford – then give our request to a staff member from the prison Recreation Department who came around specifically for this purpose. They would go to a local art supply store to purchase the materials with our money, then bring the stuff to us.

But 15 years ago, the prison applied for funding from the federal government to build a new hospital wing onto the prison, and the feds made the prison meet all sorts of random criteria to qualify, one of which was that they had to restrict access to art supplies for Death Row prisoners. So, overnight, we could no longer purchase them.

Now all we can purchase are childish magic markers (12 pack) and low-quality colored pencils (12-pack) from commissary. Plus we have regular #2 pencils and black pens.

I do not make my own supplies. Rather, I have collected good sheets of paper over the years and some high quality colored pencils. So I have simply been very particular about the drawings I create because I am nearly out of supplies. »

[2] Emma, email du 7 mars 2023

« We have to fill out a monthly hobby craft form with all the items we wish to purchase for the month and have it approved so I get different items each month. I also order beads and make jewelry for my family. Of course, all hobby craft is expensive so we adapt with what we have. Sometimes I use scraps to make crochet items. We can purchase paint brushes but before we had hobby craft we used Qtips as brushes. The ladies in population use deodorant and a piece of sheet to remove color from magazine pictures to color with. The deodorant rubs the color from the magazine page and then it smooths the color on to the paper. I used that practice in the county jail. In the county jail we used the free jail toothpaste to hang pictures on the wall. We are allowed to hang pictures on our walls here. I used Elmer's glue or my hot glue gun. We aren't really limited as to what we can hang up since no one comes in our cells. We don't have food coloring here but I do have Prisma chalks that I use. I also used those along w/the pencils to color with. I also use the blade from a pencil sharpener to shave the chalk very fine, then mix it in w/ Elmer's glue to make colored glue. [...] There isn't any natural light in any cells unless the doors to the outside are unlocked and we can open them. The warden did allow us to purchase a lamp that clamps to the head of our beds. The rooms are so dark, even w/the light on, that I wouldn't be able to do anything inside. Oh, We don't have jewelry pliers, so we use nail clippers for bending and cutting the wire. One obstacle we have is that we can't see the colors of items online, such as yarn and beads, so sometimes we aren't sure what colors we are ordering until they arrive. We probably have more crafts than anyone else on other death rows so I don't have to come up with as many ideas as most. »

[3] Emma, email du 9 mars 2023

« The reason we are able to have a hot glue gun is because we are held to a higher standard than population. We have to have excellent behavior in order to be able to order these items. The prison is over run with drugs. 99% of these inmates would fail a drug test if given but we don't do anything! Men are killing each other in the male prisons everyday. Alabama has the worst prisons in the Country. Our craft program is for good behavior. The wire we use is thin, no danger there. »

[4] Robert Gene Will, lettre du 3 mars 2023

« How do you get your materials ?

Short answer : any way that I can ! There were times in the past when I had access to only a small amount of funds. I had to limit the amount of food & other commissary items that I bought, so I could buy art supplies. For this & other reasons I have indeed had to adapt my practice. »

« You mentioned reading the piece I wrote entitled Art Process And Suffering where I described the quite elaborate & time consuming process I engage in to make paint. Not long before I started painting another guy here – who was the first person to do this – came up with the technique of mixing colored pencil "leads" with watercolor tabs to make paint. He would remove the leads of a few colored pencils of the same color then let them soak in water overnight. Then he would mash up the now softened leads & drop a few tabs of watercolor (of the same color) & stir this around in a cup & mix it together. He would remove the larger "clumps" & "grains" of colored pencil & pour the rest into a little open air homemade paint trays. The paint would dry & this allowed him to paint in the traditional watercolor style : adding water, to the colors he wished to use & rehydrating them as he worked.

I tried this & quickly realized that this was not going to work for the type of art that I wanted to create. After some experimentation I developed a similar but different technique : I took a large number of colored pencil leads & took the time to (while dry) crush them into fine powder. I then poured the pigment powder into a bottle containing pre-liquified watercolor tabs. (Again, a large amount. I mixed this with a process of a lot of heating & shaking & heating & shaking.

At first, I would leave the bottles of paint heating up in my hot pot & use the paint while hot. I discovered though that after a prolonged repeated process of heating & shaking, the binder in the colored pencils & watercolors would fully dissolve along with the leads & tabs. This created a type of paint that was much thicker & richer & more life "free world" paint.

As, yes, brushes made out of human hair ! The same guy who first developed the "paint mixing" technique was also the first person here to make paint brushes out of human hair. The ones he made were very small round brushes, which were completely useless for the type of work that I wanted to do. I started making much longer human hair paintbrushes utilizing different materials. He always used pen tubes & pen tips which didn't take a lot of time to construct. I begin making brushes that looked & functioned more like "free world" brushes & took more time to construct.

When I first started painting I mainly used homemade human hair brushes for quite a while. I also made some from an old style shaving brush that they used to sell on commissary many years back. I'm pretty sure that it was made of actual hog bristle & the

brushes worked pretty good. I have utilized all kinds of “homemade techniques” - some I developed myself, some developed in collaboration & experimentation with others, & some I learned directly from other guys. »

[5] Robert Gene Will, lettre du 23 février 2023

« We cannot keep any type of art on the walls. I am the first person to ever do any type of art larger than a single illustration board size (15x20 inches). For years I was the only person doing larger art. There has been a few occasions in the past 10 years where a couple of other guys have done a few larger board sized pieces (20x30 in) pieces. Last month for the first time, another guy here did a really big piece, similar in size to the 9-boards 60x40in paintings that I have done. I am mentioning this so you understand why hanging art on the wall, - on a clothe string – was never an issue before I started to do this. I just was never done before.

This actually wasn’t “an issue” until a particularly nasty & hateful fascist minded art despising new sergeant started working on this building. She took it upon herself to launch a personal surveillance & attack campaign against me & my art. This was a big ordeal (long story) but at one point she lead a shakedown raid on my cell & confiscated some of my art. Her justification ? She conjured up the claim that because I had a painting hanging on my wall that this was a “major security threat” which demanded the immediate intervention of a search & seize operation.

I came very close to launching my own direct action resistance campaign in response to this – which would have involved getting gassed & dealing with the SWAT team repeatedly – but the head warden & death row warden got involved. They ended up giving me back my paintings with this understanding : from then on I could only have my paintings hanging up on my wall on clothes line while I am in my cage but they must be taken down whenever I leave my cell to go to visit (or wherever). Also, I couldn’t tape or paste them to the wall & they had to be hung in a way that would easily allow staff to look behind them at any given time, should they choose to do so. Cool. That was years ago & I have operated under this understanding since then with no problems. »

[6] Robert Gene Will, lettre du 23 août 2023

« He particularly targeted a few guys who had a serious history at engaging in resistance, including myself. He confiscated a bunch of our property & tried to “hide” it in a little used room at the very back of the building. It was quite ridiculous. We ended up getting our stuff back & I thought it was quite fabulous when I saw that he wrote “inmate requests disposition” on the property tag.

This designation is for when, well, an inmate requests [requests underlined] that some property be picked up to go to the property room & then be released at visitation be mailed out [...] Not only did that silly Lt. - who other staff member [staff member underlined] did not like at all – try to hide our stuff, he even went as far as to mislabel it. Obviously, he did so hoping that if any staff who were looking for our property came across those bags, they’d read the tags & quicly move on thinking they were regular “property pick-up” bags. His ridiculous little ploy actually did work for a few hours. »

[7] Lettre Billy Tracy 6 janvier 2023

« Before we proceed I must clarify something. The art you saw on the minutesbeforesix.com website was not created while I have been on DR. I have been incarcerated continuously for twenty five years, but I have only been on DR for five years. I am on DR for a crime I committed in prison & in solitary confinement. The art I created was thought of and created while I was in solitary confinement. Since being put on DR my living conditions have been so severe I could not create any art anymore. [...]

As for my art : of the items you saw online the creation that meant the most were the miniature skateboards. They came out of my imagination entirely & because I wanted to create something special for someone who loved skateboards. My first rendition of the mini skateboard was rather clunky and not beautiful at all. It was months later that it finally hit me of a very clever way to make the trucks of the skateboard. And it worked ! To explain : the board is made of two popsicle sticks glued together side by side. The trucks, wheels, & axels are made entirely from ink pens. The grip tape on the front of the board is sandpaper, & the pictures on the board are drawings I found in tattoo magazines. I glued them to the boards & then used liquid floor wax to coat everything & make it shiny. They actually roll like hot wheel cars.

The coolest of the lot you saw online, at least to me, was the tribal mask. I was looking at a national geographic magazine one day & saw a article about some discoveries up in the Greenland area & there was this photo of an ancient wooden mask that I found to be beautiful. I was captivated with that mask. The photo was a life sized photo so I could really see the mask in detail. For hours I thought about the tools the artist likely had to work with & how he was able to make something so beautiful... Then I started to think about how I could replicate the mask with the very little resources I had available. In about an hour I had an idea. I’d recently made a skull out of toilet paper I’d repeatedly soaked in floor wax & allowed to dry. That process had created a fist sized ball of toilet paper as hard as wood that I simply carved a skull out of. (a lady raised partly in France has it to this day.) That got me to thinking if I could use the floor wax and toilet paper to create a sheet of wood I could carve the mask from... I took two squares of toilet paper off a roll of toilet paper & set them on my metal table & then I made a stack of two squares that was twenty four deep. Then I made a second stack of twenty four...

Then I layered the two stacks together so they were just connected a little in the middle. This would allow me to have a piece of wood wide enough AND thick enough in the center to both carve from & give the face DEPTH ! I soaked the paper with floor wax pressed the excess wax out while compressing the toilet paper, then I set the “wood” over a small paper back book so it would droop at the sides & dry in a curved shape like a face. Next I cut the picture out of the National Geographic magazine. Then the next day I resoaked the “wood” in floor wax & let it dry again. After it dried the second time it was as hard as wood. I laid the paper cut out on top of the wood and traced the outline & the eye holes & mouth hole & cut it all out. I did not cut “through” the mask to make the eyes & mouth I just removed some layers to create the holes. For the mouth once the mouth hole was there I drew the teeth & then removed the wood from around the teeth. The teeth actually move & there is still mask behind them. I then made a nose with other “wood” material I made and then glued it onto the face. At first it was obviously an addition to the mask, but I knew I could fix it. The skin of the mask was full of pits, creases & dents so I sanded it GOOD & collected all of the dust in a pile. Then I went to the creases where the nose was attached & put glue there & packed in the saw dust. I did the same thing to all of the blemishes on the face. Then when that dried I sanded the face sooth and repeated the process until the face was as smooth as glass. Then using water colors I put on a thick layer of brown paint over the whole mask & I let it dry. Then

I came over that with a layer of red water color & tried to mix it with as little as possible & let it dry. Then I filled up a nasel spray bottle with liquid floor wax & used it as a spray bottle to spray the wax onto the mask. As soon as that wax hit the mask the water color was going to start to run AND that is when I'd complete the mixing process of the red and brown paint. When the paint started running I held the mask in one hand to direct the paint & a little brush in the other hand to push the paint back to the center. This all happens FAST that paint rehardens fast. And you must do it twice before there is enough wax on the mask that the paint will no longer coe off. Then I grabbed the white paint I'd made out of white map pencil color I'd melted down & painted on the war paint & then added 30 something coats of wax.

The necklace & bracelet you saw were damaged when I mailed then to my wife, so you can's see how cool they really are. The beads are made out of pencils & the clasp is made from a paper clip & the string I made from the nylon out of a pair of boxers. And of course water colors & floor wax. The bead idea was not mine someone else taught me that trick.

The flowers are made out of pancakes. Yes the pancakes I was given to eat for breakfast. I removed the outter layer of cooked skin & then mashed them into a ball, added a little salt & kneeded them ever loving heck out of them until all the air was worked out of them. Then I shaped them into flowers and painted them & waxed them. Using pancake I can sculpt anything & no it doesn't rot. But, to paint these objects all we have is water color or paint we fashion out of map colors so the paint will come of if the object is touched. We HAVE to coat the objects with wax to seal the paint onto the object. The main reason I don't create now is because I can't get wax anymore (or sandpaper).

There is one other pretty wool way I can make art & that is using PLASTIC that I melt into sculptures with a home made soldering iron that I run with a current straight out of the wall ! How cool is that ? The soldering iron wasn't my idea but using it to make art was. I'm not very good with it because shortly after I came up with the idea is when I was moved to DR & put into a cell that has a camera inside of the cell. It wouldn't be too smart to put my soldering iron together with people watching me o camera. That thing sparks & flares, no way to hide what I'm doing ! So I haven't got to practice with that in five years now. »

[8] Billy Tracy, email du 6 mars 2023

« What I meant about my living conditions being so severe that I'm unable to create art is that I'm unable to acquire the supplies I need to make anything of note. I'd need floor wax, glue and sandpaper as a must have. And we can only acquire those items through the black market and I can't access that because my cell is sealed up so tight I can't get anything into it. [...] Yes, I still want to make art, but I'm doubtful I will unless I can acquire supplies or I lower my standards and make items without proper supplies. »

[9] Ray Dansby, email du 2 février 2024

« I work best from themes, deadlines, and commissions. My motivations are to support myself and help my family. It takes about $150 to $200 a month for me. And everything here is design to make you pay. I pay for all postage on the art I send out. »

« You asked about Exhibitions: Well the first one was when I entered apart contest in New York City. It was the first time I made art or entered a contest. I won 2nd place and $350, them sold the art for another $300. I sold my first painting for $200 at a Convention to abolish the Death penalty.I knew then that I could support myself through my art. I have been a part of several art shows. I had a one day walk through show, because of Covid. I did okay. I am not Political but I have done art with a political theme. I wouldn't have been able to do any of it without help. I had to find someone to set up my website. That cost $150. I really don't have anyone to run it for me. So I'm not even sure it is still up. It Really doesn't matter because I'm out of appeals. All I'm trying to do is make this as less stressful as possible. And help my family. »

[10] Charles Raby, lettre du 5 janvier 2023

« I wish I was one of them artists that you say "here draw this for me and I will pay you" But if it don't do anything for me, I can't do it. I would make a lot of money doing that, I see some of these guys make money like that, which is how how some of the ones that draw the same thing over and over. It is their hussle. I don't sell art, I give it to those I care about and who help me. Rarely will I draw something for someone here. I have to really like them because I rarely draw, and when I do, I would rather it be to someone I like, love, or care about. But it is just me, to me it is them having a piece of me, I want to give them. Know what I mean ? Kinda hard to explain, but it is part of me. I don't just give that away to anyone. »

[11] Emma, email du 9 m ars 2023

« The 3 of us do crafts in my cell or outside when the weather allows. My cell is a 6'x10', so we the 3 of us sit on my bed and that is hard. Yes, we do help each other with crafts and we always share. Unless we buy something specific to make for a particular family member, we consider our craft items as community property. We are a misfit family. For example, one of the ladies doesn't have any $ to order crafts with at all. So we share. [...] We make bracelets, earrings and necklaces, however, we are not allowed to wear any of it. We order different kinds of beads, all kinds actually. We order Beadalon Elasticity which stretches and lobster clasps. It's a learning process that takes time. I don't have any pictures of the jewelry to send you. I would estimate that our average hobby craft order per month is $180.00-$300.00 in which all 3 of us use the items. It depends on what we order. »

[12] Emilio, échanges de messages privés *Instagram*, 2021

« I'm in a level 4 maximum prison so its only 2 per cell and the control both opens and close the hydraulic doors. So usually since I work and have college I'll have the person whom is to worked on move in so when I get home /find time we go to town. If I have a customer I'll have 'em literally move into my cell for a month or so while I work on him than move him out after ' and so on. We pretty much know the times the guards walk so we just take a brake near or during that time. I take my time and work comfortably ». « This is the motor I usually use' the mount to it broke, but as you can see it plugs right into it. We take them out of CD players. Batteries run the motor really slow ' perfect for powder shade but I also run it on an adapter that plugs in the wall which has multiple power settings for high speed ' you know for lines and such. You can just make a battery pack 3 AA batteries is pretty fast. »

[13] Adam, email du 21 mars 2021

« Scarifications... yep. I just did one on my little buddy! You have to do it a certain way to make the keloids grow large. We just made marks for each year he's been down. »

[14] Adam, email du 28 mars 2021

« There's always an inherent bond between a tattooist and client because of the time spent doing the tattoo. As a tattoo artist I spend a long time in the skin. I'm very meticulous. My tattoos come out just like my drawings...nice powdery shading! So when you're in the skin like that it is very intimate. Bonding happens...and that person will think of me every time they show it off or look at »

« Popular misconceptions about tattoos and prison tattoos? Misconception number one: Tattoos have to hurt. I have a really light hand so my tattoos do not hurt, and they look really cool.

« keloids...we make a cut then aggregate the cut so that it can't heal easily. Like as it heals a little we'll place more little shallower cuts and so on. This causes the keloids to form in clumps. He normally has beautiful skin which heals perfectly, so we have to really aggregate the marks. We do it to mark his years in here. It was his idea. »

[15] George Wilkerson, lettre du 23 mars 2023

« Prison tattoos are notoriously rough. The ink is usually made from the soot of something burnt – paper, plastic, oil, etc – and blended with some liquid, such as shampoo, toothpaste, or whatever. Content wise, many these days are gang related, so there's a homogeneity to those. And the limited ways to make ink also means almost all tattoos are black/ grey. But i've seen some really good artists in here do a great job using the little we have. Guys will pull pictures from tattoo magazines and get them inked on their bodies.

Yes, I believe that because we are in such a controlled environment it predisposes us to produce a lot of similar art/ writing – especially when you consider that for many art is an expression of their emotions. And so, being sensory deprived, certain emotions predominate in prison : fear, depression, anger, lust, yearning. SO a lot of art centers around those themes. Further, other parts of us atrophy from lack of use : love, tenderness, affection, etc. So when guys DO try to express these feelings, they may come across as juvenile or immature. »

[16] Charles Raby, email du 6 mars 2023

« so Fla has it's share of little boy drama as well? I am sure all death rows do, it is due to us all being around each other so long. we get on one another's nerves. which is why I am very selective of whom I deal with, the less the better. but here in TX. I have never seen anything like this crap. out of 14 guys on my section, I just kick it with my neighbor. I don't know how it is set up there, but here it is all signal man, everything. and that creates a lot of, me,me,me way of thinking. individualism. guys can't see past themselves. but I understand it, hell I am a bit like that myself ».

« no I have never collaborated with anyone here. there are several damn good artist here, it is all they do. I have lots of other things going on, writing, working on my case, kicking myself in the ass, so I stay busy. I would love to do art full time, but don't have the money for it. and my mood comes and goes ».

[16] George Wilkerson, lettre du 27 mars 2023

« Really, I'm willling to collaborate with any artist/ writer as long as they are sincere and serious as I am, committed to working together, each doing our part, and sharing the credit. I feel like, alone I can only do so much; but w/ another, we can come up w/ ideas neither of us would ever have thought of alone. I have collaborated with fellow artists here, also other writers. But many (if not most) creatives do not like to share the credit/ spotlight, in my experience; rather, they want to stand on their own.

Nowadays, I do mostly writing and regularly collaborate with writers on the outside. One fellow writer/ friend and I currently have 4 books in the works, all in various stages of completion. »

[17] Robert Will, lettre du 23 août 2023

« Collaborations. It would take too long ad be too labor-intensive to write about specific experiences – context is so cumbersome ! But to put it simply, I've had a lot of opportunities to TRY [TRY underlined twice] to work with other artists and writers, other creatives. In general, creatives each have their own "vision" for how things ought to be. When you try to pair two creatives, it's rare that they have similar visions/ aesthetic values or are willing to compromise, because it feels like they aren't maintaining their "artistic integrity". Often, when I have [have underlined] worked with others, the end result is something different than what either of us would have created on our own. Personally, I LIKE that, because it helps me to grow. But others don't necessarily feel the result is an accurate reflection of their actual art. Or, if they do like it, they don't like to share the credit.

I am oversimplifying, because A LOT of variables factor into any collaborative effort. I have had bad experiences, but also good ones – and more often, a mixture of both. There's a lot of nuance. You know ? »

[18] Billy Tracy, lettre du 6 janvier 2023

« Until I came to prison I never considered myself artistic or creative. Not at all. In fact I'd have sworn that I was neither. Then I was thrust into a situation where I simply had NOTHING, no money, no skills, few resources at all, no outside support at all... Desperation is the mother of all ingenuity so they say & for me it was so. In desperation to provide for myself in here I began to learn to think HOW to SEE possibilities for everyday items & what they could be used for to fix something broken or to make something I could sell for tooth paste or food. So it began... Desperation created an artist & the art created a lover of art. Until then my love of art & beauty was superficial at best. Once I'd become something I thought I could not be – a artist, & had done so in such a difficult way it forged such a bond of love for art & beauty I cannot describe it. My words are but shadow of how I feel. »

1.2. ESPACE CARCÉRAL, ESPACE INTÉRIEUR

Dans sa conférence *Des espaces autres*[1], Michel Foucault décrit deux types de lieux en rupture avec tous les autres lieux de l'espace réel : l'utopie et l'hétérotopie. L'utopie est un espace imaginaire, sans ancrage géographique[2] et qui entretient avec le monde réel « un rapport général d'analogie directe ou inversée[3] » : il s'agit d'un idéal, ou du moins de la description d'une société imaginaire destinée à être mise en perspective avec une société réelle[4]. L'hétérotopie quant à elle est un paradoxe : il s'agit d'une utopie dotée d'un ancrage géographique : « des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables[5] ». Parmi les hétérotopies, Foucault distingue plusieurs catégories, dont l'hétérotopie « de déviation » : « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons[6] ».

1. Michel Foucault, *Des espaces autres*, conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, retranscrite *in Architectures, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49. Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988*, Volume IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1994, p.752-762.
2. Le mot « utopie », signifie littéralement « en aucun lieu ».
3. Michel Foucault, *Dits et Écrits, op. cit.*, p.755.
4. Le premier usage du terme « utopie » est le titre de l'œuvre de Thomas More *Utopia*, publiée en 1516. En littérature française, l'une des premières utopies est l'abbaye de Thélème dans *Gargantua* de Rabelais, publié en 1534. Dans les deux cas, il est intéressant de noter que les utopies sont caractérisées par leur isolement : Utopie est une île, et l'abbaye de Thélème est construite sur le modèle d'une forteresse – bien que ses habitants refusent de construire le mur d'enceinte.
5. Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988*, Volume IV, 1980-1988, *op. cit.*, p.755-756.
6. *Ibid.*, p.757.

Le couloir de la mort est une hétérotopie au sein de l'hétérotopie de la prison, un lieu à part au sein d'un lieu déjà destiné à l'exclusion[7]. C'est un espace physiquement difficile d'accès au sein de la prison, et un espace dont on ne connaît que peu d'images[8]. Si certains *Department of Corrections* publient des descriptions précises de leur cellule du couloir de la mort, en y intégrant même parfois une photographie[9], d'autres États évitent de fournir ces informations au grand public, préférant garder le flou sur les conditions d'incarcération des détenus condamnés à la peine capitale[10].

Après avoir rassemblé et imprimé toutes les images que j'avais pu trouver provenant du couloir de la mort, j'ai remarqué que la représentation de l'espace carcéral était particulièrement courante. Ce n'est pas étonnant en soi : on dessine ce qu'on a sous les yeux, ce à quoi l'on pense, ce qui nous obsède, et l'espace carcéral est justement absolu, omniprésent dans la vie des détenus. À y regarder de plus près, leurs représentations des espaces carcéraux sont extrêmement variées. Dans le chapitre précédent, je parlais du travail des détenus sur la « matière pénale ». Les détenus travaillent également « l'espace pénal ». Puisqu'ils ne peuvent modifier que très marginalement l'espace carcéral réel, ils s'engagent dans un travail de représentation, entre relevé topographique, exploration critique, et transformation, ouverture d'« espaces autres ».

L'incarcération à l'isolement marque de façon très prononcée

7. Je remarque d'ailleurs dans *Perpendiculaire au soleil* le décalage entre les symboles et devises qui ornent la prison, laissant présager une réinsertion, un avenir, et la condition réelle des personnes condamnées à mort : « Car, pour les hommes et la poignée de femmes dans le couloir de la mort, la promesse peinte sur le mur de la prison de "changer une vie à la fois" n'a pas de sens, et la boussole sur l'insigne du *Florida Department of Corrections* n'indique rien ». *Perpendiculaire au soleil*, p.394. Le couloir de la mort est une anomalie des objectifs annoncés par l'institution elle-même.
Il est également important de noter qu'il n'y a pas un couloir de la mort mais des couloirs de la mort. Aux États-Unis, les conditions d'incarcération des détenus condamnés à la peine capitale varient grandement d'un État à un autre, et parfois au sein d'un même État, selon la « classification » du détenu. La loi de chaque État façonne, chacune à sa manière, une hétérotopie particulière.
8. Pete Brook, « *Where Are All The Photographs Of Solitary Confinement?* », *Prison Photography*, 12 novembre 2012. Disponible sur : https://prisonphotography.org/2012/11/12/where-are-all-the-photographs-of-solitary-confinement/ (consulté le 12 septembre 2023).
9. Le *Florida Department of Corrections* a par exemple publié une photo de cellule de couloir de la mort sur son site internet. Disponible sur : https://fdc.myflorida.com/comm/photos.html (consulté le 23 septembre 2023).
10. Par exemple, le site internet du *Wyoming Department of Corrections* ne dispose pas de page consacrée au couloir de la mort. C'est par le croisement d'articles de loi, d'articles de presse et de témoignages de détenus que l'on peut se figurer les conditions d'incarcération dans cet État. Il arrive également régulièrement que les sites internet des *Departments of Corrections* soient très mal mis à jour. Pendant plusieurs mois, la page « *Death Row Information* » de l'*Arizona Department of Corrections* était indisponible. La page est de nouveau en ligne quand je la consulte le 23 septembre 2023. Disponible sur : https://corrections.az.gov/death-row/death-row-information (consulté le 23 septembre 2023).

fig.1 - Arthur Keigney, *Walpole*, 1972, peinture acrylique, image publiée sur le site internet de l'autrice Phyllis Kornfeld, *Cellblock Visions, Prison Art in America*.

fig.2 - Rafael De Jesus, *The Way It Is*, 2014, acrylique sur papier, image publiée sur le site internet *Marquette Poets Circle*.

la production plastique des détenus : si les représentations de salles communes et de prisonniers en groupe sont assez courantes chez les détenus condamnés à une peine délimitée dans le temps, dont les conditions d'incarcération peuvent être plus « souples » (fig.1-2), elles sont beaucoup plus rares chez les détenus condamnés à mort. Ces derniers représentent parfois la salle de visite, la cour de récréation, la salle d'exécution, des couloirs... mais c'est avant tout la cellule individuelle sur laquelle ils se concentrent. Certains détenus y passent jusqu'à vingt-trois heures par jour : c'est l'espace qu'ils explorent le plus, physiquement bien sûr, mais aussi par les mots et les images. Dans ce contexte où les conditions d'incarcération dans le couloir de la mort sont mal connues du grand public, les images des espaces carcéraux produites par les détenus sont particulièrement précieuses, et viennent pallier le manque de transparence, voire une obstruction de l'information par les différentes administrations pénitentiaires.

Ma première intuition[11], en envisageant la question de la représentation des espaces carcéraux, était celle d'une opposition entre les images produites par les détenus et celles produites à l'extérieur. D'un côté, il y aurait un point de vue extérieur stéréotypé, caricatural, de l'autre un regard intérieur, plus « exact », plus « vrai ». En examinant de plus près

11. Cette idée préconçue est discutée par Monika Fludernik dans son étude de la littérature carcérale : *Metaphors of Confinement, The Prison in Fact, Fiction, and Fantasy*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p.113. « Cependant, même si l'on aurait pu supposer que les autobiographies [de personnes détenues, ndt] étaient exclusivement de type réaliste, on peut démontrer qu'elles aussi recourent fréquemment aux tropes littéraires courants dans la poésie et la fiction. Cela est non seulement vrai pour les futurs martyrs autoproclamés comme Thomas More [...], mais aussi pour les prisonniers politiques et même les détenus condamnés pour des actions criminelles », « *However, though one might have assumed autobiographies to be exclusively of the realistic kind, it can be demonstrated that they, too, frequently resort to the literary tropes current in poetry and fiction. This is not only true of self-acknowledged martyrs to-be like Thomas More* [...], *but also of political prisoners and even inmates sentenced for criminal actions* ».

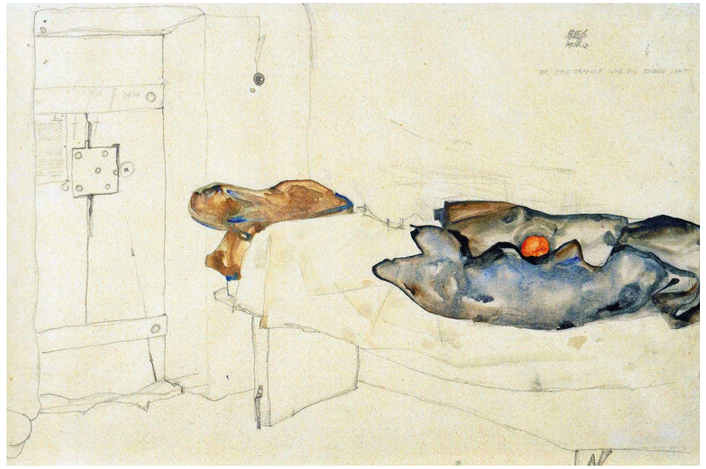


fig.3 - Scotlund Haisley, *Solitary*, 2020, , image publiée sur le site internet de la *Justice Arts Coalition*.

fig.4 - Egon Schiele, *Die eine Orange war das einzige Licht*, 1912, aquarelle et crayon sur papier, 31,5 x 47,8 cm.

les images produites par les détenus, j'ai réalisé que, si certains d'entre eux produisent des dessins d'observation aux qualités documentaires, parfois d'une très grande précision, d'autres s'approprient volontiers les stéréotypes liés à la prison. Parmi celles-ci, dont nous ferons par la suite un examen plus approfondi, notons la présence de cellules d'allure médiévale, incluant de lourdes chaînes et des murs en pierre de taille. Certains détenus font directement référence à des œuvres d'art célèbres dans leur production plastique. Ainsi, Scotlund Haisley peint une orange dans une cellule individuelle, qui évoque le dessin réalisé par Egon Schiele lors de son incarcération[12] (fig.3-4); Cuong Quoc « Mike » Tran fait une peinture de sa cellule à la prison de San Luis Obispo, en référence à la chambre de Van Gogh (fig.5-6). Dans son autobiographie, William Noguera, condamné à mort en Californie, raconte avoir découvert dans sa cellule de couloir de la mort de San Quentin un exemplaire du *Comte de Monte Cristo*[13], oublié ou peut-être laissé là à dessein par l'occupant précédent[14]. Que l'anecdote en elle-même soit vraie ou non, elle nous informe de la manière dont la production artistique

12. L'expression « apporter des oranges » qu'on trouve en langue française, n'existe pas en anglais. Les oranges (et les fruits frais en général) sont en revanche des denrées rares en prison. De nombreuses prisons limitent la quantité ou interdisent totalement les fruits frais, pour des raisons financières ou pour éviter que les détenus fabriquent du « *pruno* » ou « *juleps* », de l'alcool de contrebande.
13. Ce célèbre roman d'Alexandre Dumas, publié sous forme de feuilleton entre 1844 et 1846 et maintes fois adapté au cinéma et à la télévision, raconte l'histoire d'Edmond Dantès, un jeune marin qui, incarcéré à tord, réussit à s'évader de la prison de Château d'If.
14. « *I took a deep breath and set out to search the cell as I always did, looking for contraband and a possible set-up. The only thing I found was a copy of the Count of Monte Cristo. I had begun reading it when Carlton came to my door* », « J'ai pris une profonde inspiration et j'ai entrepris de fouiller la cellule comme je le faisais toujours, à la recherche de contrebande et d'un possible piège. La seule chose que j'ai trouvée était un exemplaire du *Comte de Monte Cristo*. J'avais commencé à le lire quand Carlton est venu à ma porte ». William A. Noguera, *Escape Artist, Memoir of A Visionary Artist on Death Row*, New York, New York, Seven Stories Press, 2018, p.50.



fig.5 - Cuong Quoc «Mike» Tran, *Bedroom at SLO*, peinture sur carton d'emballage, image publiée sur le site internet de la *Justice Arts Coalition*.

fig.6 - Vincent Van Gogh, *La chambre à coucher* (deuxième version), 1889, huile sur toile, 73.6 x 92.3 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Collection, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, États-Unis.

et littéraire liée à la prison, aussi romanesque soit-elle, reste vivace dans l'imaginaire de certains détenus, et leur permet dans certains cas, de transformer l'espace carcéral en scène de théâtre dont ils sont les personnages principaux[15].

Si les images produites par les détenus fonctionnent comme le miroir de l'espace carcéral, on peut également les considérer comme des miroirs déformants. Elles mêlent réalité et fiction à des degrés divers, et expriment non seulement une observation topographique des lieux, mais aussi l'expression ultra-subjective de « l'esprit des lieux ». En cela, les éléments exacts et les éléments fictionnalisés de chaque image méritent d'être examinés avec autant de soin : chacun à leur manière, ils éclairent des aspects de l'incarcération et de la création d'image dans le couloir de la mort. « La fiction, qu'elle soit écrite, peinte ou jouée, ne s'applique donc véritablement ni à rien ni à des mondes diaphanes possibles mais, bien que métaphoriquement, à des mondes réels[16] ».

Les détenus produisent au sein de leurs images, par leurs choix esthétiques et symboliques, une nouvelle vision du monde carcéral. Il est difficile de déterminer à qui ces visions sont destinées. Aux détenus eux-mêmes, dans un acte de création strictement intime, exutoire, thérapeutique ? À leurs proches, avec la potentielle auto-censure que cela peut impliquer, pour ne pas les blesser avec des visions trop crues de

15. À noter également que de nombreuses métaphores et allégories sont partagées par la production littéraire et plastique dans le couloir de la mort et en prison de façon générale.
16. « *Fiction, then, whether written or painted or acted, applies truly neither to nothing nor to diaphanous possible worlds but, albeit metaphorically, to actual worlds* ». Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* [1978], Indianapolis, Indiana, Hackett, 2013, p.104.

ce qu'ils traversent ? Au grand public en général, pour alerter le plus largement et efficacement possible sur les conditions d'incarcération dans le couloir de la mort, provoquer des actions qui vont les transformer ? Je m'appuierai sur des d'indices pour déterminer cela, mais je reste persuadée que ces trois « niveaux », ces trois « destinations » se mêlent inextricablement. On peut très bien considérer que la création par un détenu d'une image spécifiquement destinée à être exposée ou publiée par un groupe anti-carcéal n'empêche pas que cette image soit également extrêmement personnelle, thérapeutique, exutoire. Et, quelle que soit leur « destination » initiale, ces images ont un potentiel transformateur : elles représentent des mondes, mais peuvent aussi faire advenir de nouveaux mondes.

Les détenus du couloir de la mort ne sont pas des observateurs extérieurs : il représentent les espaces carcéraux depuis l'hétérotopie du couloir de la mort. Les images qu'ils produisent forment également une hétérotopie en elles-mêmes : chaque image est l'ouverture d'un espace virtuel, au sein de l'espace réel de la prison, et au sein du support matériel de l'image, qu'il s'agisse d'une feuille de papier, d'une enveloppe personnalisée, d'un carton d'emballage réutilisé... Selon Foucault, « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles[17] ». En représentant l'espace carcéral depuis l'espace carcéral, les détenus se le réapproprient. Ce mécanisme évoque la figure paradoxale de Sainte Barbara qui, portant dans ses bras sa propre prison, semble la dominer, reprendre le pouvoir (fig.7). La prison qui enferme devient une micro-architecture[18] finement ouvragée qu'on peut embrasser du regard, comprendre, contrôler[19].

Au sein d'une cellule d'isolement, les détenus ouvrent également des espaces alternatifs et subjectifs, comme autant de passages secrets destinés à se réapproprier l'espace carcéral. J'évoquerai plusieurs exemples de ces espaces alternatifs, qui peuvent être des transformations des espaces carcéraux, ou des représentations radicalement autres, en particulier d'espaces « naturels » : paysages, jardins, « tapis » végétaux. La création d'images en prison génère une imbrication quasi vertigineuse des espaces, et un dialogue constant entre le « dedans » et le « dehors », l'ouverture et la fermeture, l'illusion et la désillusion. Chaque image porte en elle à la fois une confiance dans le pouvoir transformateur – voire thaumaturgique – de l'art, et une défiance, une conscience aiguë de ses limites. Il serait difficile, et sans doute vain, de chercher à mesurer la proportion des deux au sein de chaque image, en revanche je m'emploierai à pointer du doigt cette tension permanente, qui est au cœur de la représentation des espaces carcéraux.

Un des principes définissant l'hétérotopie selon Foucault, est qu'elle se double d'une « hétérochronie », une « rupture absolue avec [le] temps traditionnel[20] ». Indissociable de la représentation des espaces, en particulier dans le couloir de la mort, la question de la représentation du temps à travers les espaces sera également évoquée dans ce chapitre. Les problématiques liées à la mise en espace des œuvres[21] seront traitées dans le chapitre sur les conditions de publications et d'exposition des œuvres des personnes condamnées à mort.

Dans ce chapitre, je traiterai d'abord de l'espace matériel de la représentation, des contraintes de format, d'espace, qui façonnent la forme des images réalisées dans le couloir de la mort. J'évoquerai ensuite les procédés de représentation d'un espace carcéral « inhabitable », mettant en exergue la violence des lieux. Je détaillerai enfin les procédés et métaphores visuelles servant à composer des « espaces alternatifs », transformant l'espace carcéral pour pouvoir, dans une certaine mesure, se le réapproprier. Ces procédés se mêlent souvent, et ne forment pas des catégories d'images absolument séparées : il est finalement rare de trouver des images qui constituent une dénonciation totale ou une description imaginaire parfaitement idyllique.

I - L'IMPACT DE L'ESPACE DE LA REPRÉSENTATION

L'espace carcéral transforme l'espace de la représentation, et ce quel que soit l'objet de la représentation. Cela est dû à la conjonction de trois contraintes : les supports disponibles pour la création des images

17. Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988,* Volume IV, 1980-1988, *op. cit.*, p.758.
18. À partir du XIII[e] siècle, l'orfèvrerie et la sculpture européenne s'« architecturalise », avec la reprise en miniature de motifs architecturaux, notamment sur les tympans d'église, les chaires, les niches de statues, les encensoirs... Cette miniaturisation virtuose vient contraster et compléter la construction colossale, dans un jeu d'enchâssement qui vient appuyer la sacralité des objets et des lieux. Jean-Marie Guillouët, « Microarchitectures et figures miniatures du bâti au Moyen Âge », *Livraisons d'Histoire et de l'Architecture*, *Pierre, papier, ciseaux : la représentation de l'architecture dans les autres arts*, Volume 43, 2022. Disponible sur : https://journals.openedition.org/lha/4283 (consulté le 2 août 2023).
19. De mon côté, en tant qu'observatrice extérieure, la phrase de Foucault m'évoque la création intuitive de mes deux « architectures » gravées, dont je parlais en introduction, et qui se superposent constamment dans mon esprit.

fig.7 - Anonyme, *Sainte Barbara*, 1440-1460, gravure sur bois colorée à la main, 18,4 x 12 cm, Rosenwald Collection, National Gallery, Washington, États-Unis.

20. Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988,* Volume IV, 1980-1988, *op. cit.*, p.759.
21. À l'exception de l'œuvre de Jesse Krimes *Apokaluptein: 16389067*, pour laquelle la mise en espace fait partie intégrante de l'œuvre elle-même, et représente selon l'artiste la forme définitive de son travail.

sont souvent de taille réduite, l'espace de travail est exigu, et les limitations de la correspondance compliquent l'envoi d'images de grand format. Par conséquent, les images produites depuis le couloir de la mort sont souvent petites, fragmentées et en deux dimensions. La réalisation d'images de plus grand format ou en trois dimensions demandent une grande détermination : la personne détenue doit surmonter des difficultés techniques, artistiques et administratives supplémentaires. Selon l'expression célèbre du philosophe Marshal McLuhan, « *The medium is the message*[22] », « le médium est le message » : quel que soit son contenu, les formes d'image choisie par les détenus forment un écho des conditions de création, et un message en soi sur le couloir de la mort.

1 - Petitesse comme signe de fragilité et de préciosité

Je n'ai pas toujours accès aux informations précises sur le format des œuvres que j'étudie. Certaines rares sources documentent le format des œuvres, comme le site internet du projet *Windows on Death Row*[23]. Le reste du temps, j'ai déduit l'échelle des œuvres en observant le « grain » des images – l'épaisseur d'un trait de crayon ou de stylo bic, les éventuelles perforations du support – ainsi que les éventuels éléments de décor autour de l'œuvre quand celle-ci a été prise en photo « en contexte ».

À partir de ces informations, j'estime que la plupart des images réalisées dans le couloir de la mort sont de petit format : de nombreuses images sont réalisées sur du papier à dessin ou à lettre au format américain standard « *ANSI Letter* » : 8,5 par 11 pouces, soit 21,7 par 28 centimètres. Il est également courant pour les détenus de découper le papier et de travailler sur des formats beaucoup plus petits : ce choix est économique, et diminue les risques que l'image soit pliée et abîmée en étant envoyée par la poste. Esthétiquement, les images qui en résultent prennent parfois des allures de vignettes, et il peut en découler une certaine « préciosité », voire un sentiment d'intimité. J'ai régulièrement reçu de la part de Renaldo McGirth des cartes de vœux d'une dizaine de centimètres de côté (fig.8), parfois envoyées dans des enveloppes coupées en deux et fermées avec du ruban adhésif. Il m'a également fait

22. Marshall McLuhan, *Undertsanding the Media : the Extensions of Men* [1964], Berkeley, Californie, Gingko Press, 2013, partie I, Chapitre 1, édition électronique, sans pagination. « *"the medium is the message" because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action.* »
« "le médium est le message" parce que c'est le médium qui façonne et contrôle l'échelle et la forme de l'association et de l'action humaines. »
23. Site internet du projet *Windows on Death Row* : http://www.windowsondeathrow.com/ (consulté le 21 août 2023).



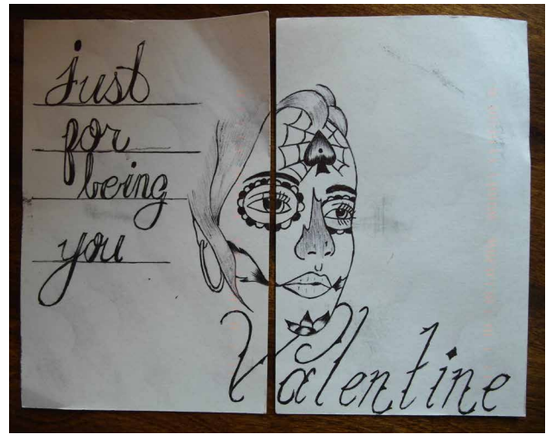


fig.8 - Renaldo McGirth, *Happy Holidays* (carte de vœux), 2021, acrylique et feutre sur papier.

fig.9 - Renaldo McGirth, *Just For Being You*, 28 juillet 2023, dessin au stylo bille noir sur deux cartes postales envoyées sans enveloppe depuis la *Marion County Jail*, format de chaque carte 9 x 14 cm.

parvenir plusieurs cartes postales dessinées, qui, une fois rassemblées, forment une image complète[24] (fig.9).

Cette attention portée à la préciosité de l'image est particulièrement présente dans la technique du pop-up. Même si je n'ai vu qu'un seul pop-up créé dans le couloir de la mort, mes discussions avec des proches de condamnés me suggèrent que c'est une technique régulièrement utilisée par certains détenus sérieusement investis dans leur pratique plastique. Le pop-up a plusieurs avantages : il permet de créer une œuvre en volume tout en pouvant facilement l'envoyer par la poste. Les cartes peuvent être réalisées à partir de bristol, même assez fin et léger : c'est la conception de la structure qui crée la solidité de l'ensemble. Par conséquent, cette technique est moins coûteuse en matériaux que la construction de maquettes, qui demande au détenus de se procurer des papiers plus épais, du carton, des bâtonnets de bois. En revanche, c'est une technique qui requiert de la maîtrise, et est coûteuse en temps. On peut s'interroger sur la manière dont les détenus travaillent la découpe des pièces qui constituent leurs réalisations pop-up, puisqu'ils ne sont pas censés posséder d'objets coupants. Il y a donc un travail de pliage et « déchirure contrôlée », ou alors un travail à partir d'outils de contrebande, qui représente un risque face à l'administration pénitentiaire.

Le seul exemple que j'ai de réalisation pop-up dans le couloir de la mort est une carte que m'a envoyée Renaldo McGirth. En la sortant de son enveloppe, j'ai cru avoir entre les mains une œuvre en deux dimensions, un recto et un verso formant chacun une complexe composition abstraite (fig.10). Puis, j'ai déplié l'ensemble, faisant apparaître le volume d'une sorte de boudoir aux murs ajourés et le personnage de

24. Renaldo McGirth m'a envoyé ces cartes postales depuis une maison d'arrêt où il était temporairement transféré, et d'où il n'avait pas le droit d'envoyer des lettres sous enveloppe.

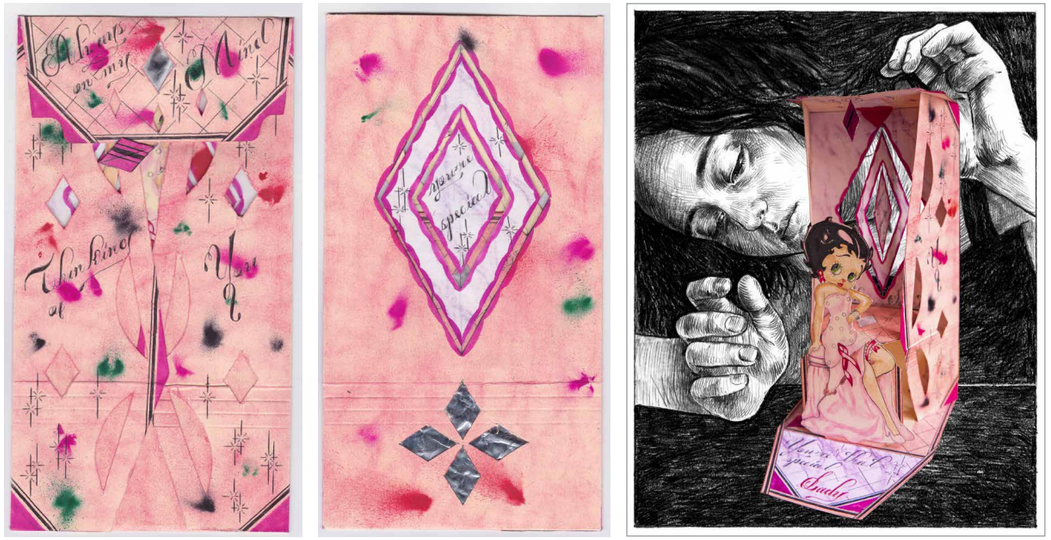


fig.10 - Renaldo McGirth, carte de vœux pop-up, 2017, crayons de couleur, gouache, stylo bille, papier, papier aluminium, recto, verso.

Betty Boop[25]. Un « mobile » sous forme de losanges concentriques, au fond de la carte, ajoute un volume supplémentaire quand il tourne sur lui-même (fig.11).

2 - Grandeur comme signe d'une implication totale

S'ils souhaitent travailler sur de plus grands formats[26], les détenus doivent souvent faire des collages ou patchworks de supports. Cela demande une réflexion technique, et un investissement financier plus important, en particulier quand il s'agit d'utiliser un assemblages de plusieurs toiles plutôt que du « simple » papier. Pour réaliser le dessin *Two faces* (fig.12), G'Dongalay Parlo Berry, incarcéré dans le couloir de la mort du Tennessee, a par exemple assemblé à l'adhésif quatre feuilles de papier, pour créer un format quasiment carré de 41 par 43 centimètres[27]. Les différentes feuilles de papier forment la structure de la composition du dessin : les personnages sont divisés en deux, au niveau de la « suture » des supports. C'est également avec ce système de suture, mais aussi de pliage, que travaille Robert Gene Will, depuis le couloir de la mort du Texas. « La façon dont je construis mes "toiles" me permet de les plier autour de la planche centrale (20 x 30 pouces) [50,8 x 76,2 centimètres, ndt]. Elles sont vraiment plates donc cela ne prend pas beaucoup de place. J'essaie également de faire récupérer mes pièces [par une personne venant de l'extérieur, ndt] le plus tôt possible, de sorte que la quantité d'œuvres que j'ai dans ma cage à un moment donné n'a jamais été un problème[28] ». La plupart des assemblages de Will répondent à la nécessité de pouvoir passer de la forme pliée à la forme dépliée rapidement, plusieurs fois de suite, et en étant les plus plats possible dans les deux cas, pour éviter les risques de voir ces images abimées. Le volume des œuvres de Will n'est que momentané, une étape éphémère du pliage et dépliage. Cependant, même s'il s'agit au départ d'une nécessité pratique, l'ouverture et la fermeture des images renforce l'attention portée à chacun de ses pans par le spectateur qui les découvre[29]. Quand j'ai rendu visite à Will pour la première fois, le 10 février 2024, il m'a fait récupérer des œuvres à la sortie, m'a fait confiance pour les conserver le temps de les transmettre aux personnes à qui elles étaient destinées, mais m'a invité avant cela à ouvrir les paquets. J'ai d'abord découvert la partie supérieure d'un portrait dont Will a réalisé de multiples versions, *Archetype of a Mad, Mad Artist* (fig.13), des yeux intensément cernés de noir me rappelant les portraits des momies de Fayoum (fig.14) ou les idoles en forme d'yeux mésopotamiennes, avant

fig.11 - Carte de Renaldo McGirth intégré dans une planche de *Perpendiculaire au soleil*, page 144.

fig.12 - G'Dongalay Parlo Berry, *Two Faces*, 2015, crayons de couleur sur papier, 16 1/9" x 17" pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

25. En découvrant cette carte pop-up, j'ai été frappée par le lien visuel entre un boudoir capitonné et une cellule capitonnée, deux espaces exigus, l'un connoté comme un espace précieux, intime, voir érotique, l'autre comme espace de punition, de crasse, de maladie mentale.
26. J'appellerai « grand format » toute image réalisée sur un support plus grand qu'un format A3.
27. G'Dongalay Parlo Berry, *Two Faces*, 2015, crayons de couleur, 16 1/9 x 17 pouces. Visible sur : http://www.windowsondeathrow.com/incarceratedart#/gdongalay-parlo-berry (consulté le 21 août 2023).

28. « *The way I construct my "canvases" allows me to fold them down to around the boards (20x30 in) size. They are really flat so this doesn't take up much space. I also try to get my pieces picked up as soon as possible, so the amount of works that I have in my cage at any given time has never been an issue.* »
29. En poussant à bout cette logique, et l'imagerie religieuse que Rob Will emploie, ses images peuvent rappeler la manipulation liturgique d'un retable.



fig.13 - Robert Gene Will, *Archetypte of a Mad, Mad Artist #11*, 2024, peinture, feutre, collage de photographies et images imprimées sur carton toilé (forme pliée et dépliée).

de déplier l'ensemble et de révéler le visage complet, et les quatre coins fourmillant de détails.

Travailler sur grand format pose des problèmes pratiques aux détenus, confrontés au manque d'espace de travail. À quelques exceptions près, les détenus condamnés à mort doivent travailler leurs images dans leur cellule, c'est-à-dire un espace extrêmement exigu : la tablette d'écriture fixée à leur mur est en général très petite. Certains détenus préfèrent alors travailler sur le sol ou leur lit, comme Billie Allen, incarcéré dans le couloir de la mort fédéral des États-Unis (fig.15). Dans son autobiographie, William Noguera, incarcéré dans le couloir de la mort de Californie, raconte avoir reçu du matériel d'art de la part du directeur de la prison, dont de grandes feuilles bristol de 20 par 30 pouces, soit environ 50 par 76 centimètres. Noguera raconte : « Je me suis assis sur l'autre seau de cinq gallons et j'ai roulé mon matelas. J'ai placé une feuille de carton d'illustration sur le cadre en acier de la couchette[30] » .

Selon les prisons, et selon les changements de direction, les détenus sont autorisés ou non à travailler en accrochant des dessins au mur. Ces changements de règlement affectent la capacité des détenus à travailler en grand format, et les poussent à inventer de nouvelles techniques pour fabriquer leurs supports. Rob Will est l'une des rares personnes dans le couloir de la mort à travailler en grand format, en détournant les contraintes de façon pratique et esthétique. Dans une lettre du 23 février 2023, il m'écrit :



fig.14 - *L'Européenne*, portrait de momie, peinture à l'encaustique, dorure, lin, cèdre, 42,5 x 24 cm, Antinoé, Egypte, Musée du Louvre, Paris, France.

30. « *I sat down on the other five-gallon bucket ad rolled back my mattress. I placed a sheet of illustration board on the steel bunk frame* ». William A. Noguera, *Escape Artist*, *op. cit.*, p.204.

fig.15 - Photos de Billie Allen au travail dans sa cellule du couloir de la mort fédéral, images publiées sur le site internet consacré à son travail plastique, *Billie Allen Art*.

« La plupart de mes pièces sont si grandes que je dois les accrocher pour les travailler. Je fais de petits "crochets de suspension" à partir de deux petits morceaux de bâtons de sorbet et je les fixe au dos de la peinture (papier d'illustration). Ensuite, je les "accroche" à ma corde à linge. J'ai également fixé des "crochets de suspension" en haut de mon mur et j'ai passé une ficelle (tressée ou torsadée) entre eux et j'ai accroché des peintures dessus. Cela ne fonctionne qu'avec des pièces qui font la taille de deux feuilles de papier d'illustration mises ensemble ou, des pièces plus légères composées de quatre feuilles mais que je n'alourdis pas avec trop de peinture[31]. »

Dans un texte publié sur son site internet, Will évoque la façon dont il a fabriqué le support de son œuvre *The Book Of the Damned*, en transformant tout le « mobilier » de sa cellule – en vérité immobile puisqu'entièrement vissé ou soudé aux murs et au sol – en outil artistique. « Ce que j'ai essentiellement fait avec la toile du *Livre des Damnés*, c'est créer une sorte de parchemin, semblable au Thangka tibétain. C'était tout un processus. J'ai pris un sac en papier ordinaire et je l'ai ouvert, puis j'ai passé environ une heure à le froisser puis à le lisser à nouveau. Pour qu'il soit bien lisse, je devais m'asseoir sur ma couchette et appuyer fermement mes pieds sur le sac qui se trouvait sur mon bureau, puis passer la main sous mon bureau, saisir l'extrémité du sac et le tirer vers le bas par-dessus le bord tranchant de mon bureau, tout en faisant glisser lentement mes pieds. Oui, cela avait l'air aussi fou qu'on peut l'imaginer et je n'aurais pas pu le faire si je n'avais pas pratiqué

31. Voir texte original en fin de chapitre [1].

régulièrement mes poses de yoga avancées[32] ».

Travailler des images sur grand format suppose de se confronter à des problématiques techniques supplémentaires, et parfois d'« envahir » l'espace de la cellule avec ces images grand format. Ces conditions de création d'images, qu'elles soient documentées par les photos exceptionnelles prises de la cellule de Billy Allen, ou décrites dans les textes de Noguera ou de Will, créent une image supplémentaire : celle d'un détenu totalement investi dans son art, puisqu'il va jusqu'à aggraver ou exacerber l'exiguïté de son espace pour cela, et risquer de s'attirer les foudres de l'administration pénitentiaire. Mais les images qui viennent ainsi « doubler » les murs de la prison forment une hétérotopie au sein de la cellule, l'espace imbriqué d'un atelier d'artiste.

Le médium est le message, à la fois pour les détenus eux-mêmes, l'identité qu'ils peuvent construire dans leur espace, et pour le public qui reçoit leurs images. Vignettage, enchâssement, découpage, pliage, sont des principes plastiques qui sont en soi révélateurs de l'espace carcéral. Ces procédés se retrouvent tout le long des parties suivantes, mais où j'examinerai cette fois en détail le contenu des images, les iconographies choisies par les détenus pour représenter la prison, et développer différentes narrations autour d'elle.

II - DESCRIPTION CRITIQUE D'UN ESPACE INHABITABLE

1 - Le couloir de la mort comme trou noir

Les détenus développent de multiples représentations et narrations autour de l'espace carcéral, pour contribuer à sa description dans les moindres détails, son analyse critique, sa dénonciation. Dans son texte « *Living and Dying on Death Row : An Eyewitness Account* », Joseph Ross, aumônier du couloir de la mort de l'Indiana pendant quatre ans, raconte le long parcours pour enfin arriver jusqu'au couloir de la mort, chaque contrôle, chaque grille, chaque temps d'attente : « Enfin, j'étais

32. « *What I've essentially done with the Canvas of The Book Of the Damned is make a type of scroll, similar to the Tibetan Thangka. It was quite a process. I took a regular paper sack and opened it up, then spent about an hour crumpling it up and then smoothing it out again. To get it nice and smooth I had to sit on my hunk and firmly press my feet down on the bag which was on my desk, then reach up under my desk and grab the end of the bag and pull it down over the sharp edge of my desk, while slowly sliding my feet. Yes, it looked as crazy as it sounds and I wouldn't have been able to do it if I didn't regularly practice my advanced Yoga poses* ». Robert Gene Will, « *Book of the Damned* », *Free Rob Will*, 14 mai 2021. Disponible sur : https://www.freerobwill.org/post/book-of-the-damned (consulté le 6 juin 2024).





fig.16 - Hendrick van Steenwyck le Jeune, *Intérieur de prison avec gardes endormis*, date inconnue, huile sur cuivre, 35 x 41 cm, collection particulière.

fig.17 - Pieter Neefs le Jeune, *Intérieur de prison avec gardes endormis*, date inconnue, huile sur bois, 39,7 x 31,8 cm, collection particulière.

à l'intérieur, derrière le mur. À ma droite se dressait un long bâtiment en brique sale avec une énorme porte en acier bleu. À côté de la porte, une enseigne plate en métal était vissée au mur de briques : « *X-Row* ».

L'une des grandes réalités du couloir de la mort est le déni. Et, avec ce panneau, j'ai toujours ressenti que le déni commence à la porte. Dans toute la correspondance de la prison, d'un bureau à l'autre, d'un fonctionnaire à l'autre, le couloir de la mort est appelé « *X-Row* ». Si vous y travaillez assez longtemps, vous devez vous dire autre chose que la vérité. Continuer à dire « couloir de la mort » encore et encore pourrait, peut-être, troubler les consciences[33] ».

L'expression « *X-Row* », « Couloir X », révèle le déni d'une institution qui se refuse à prononcer ou écrire le mot « mort »[34]. Mais, si le signe « X » est une négation, c'est aussi le signe d'un lieu important, voire de quelque chose d'enfoui, marqué précisément sur une carte. Le couloir de la mort est à la fois un lieu précis, régi par des lois et règlementations

33. « *Finally, I would be inside, behind the wall. To my right stood a long, dirty brick building with a massive, blue, steel door. Next to the door and drilled into the bricks hung a flat metal sign reading: «X-Row.»*
One of the great realities of death row is denial. And with this sign, I always felt that the denial begins at the door. In all prison correspondence, from office to office, state official to state official, death row is termed X-Row. If you work in it long enough, you have to tell yourself something other than the truth. To keep saying «death row» over and over might eventually create a tug on the conscience. » Joseph Ross, « *Living and Dying on Death Row : An Eyewitness Account* », *United States Conference of Catholic Bishops*. Disponible sur : https://www.usccb.org/committees/pro-life-activities/living-and-dying-death-row-eyewitness-account (consulté le 21 août 2023).

34. Ma propre expérience de visiteuse est légèrement différente de celle de Joseph Ross, mais fait écho à cette notion de déni. Dans *Perpendiculaire au soleil*, une employée de la prison me demande, tout en me fouillant : « Vous visitez dans le couloir de la mort ? », « Je suis étonnée de l'expression, mais c'est celle que tout le monde emploie ici. On ne visite pas " une personne dans le couloir de la mort ", apparemment. Rendre quelqu'un trop proche de ce lieu, même par la syntaxe, leur semble peut-être trop violent ». *Perpendiculaire au soleil*, p.177.

qui viennent officiellement en réguler chaque détail, un lieu célèbre cristallisant de nombreux fantasmes, et un lieu dont le grand public sait finalement peu de choses concrètes. Une des propositions visuelles pour traduire cette négation de la violence des lieux, et la végantion des individus qui y vivent est de faire de la prison un « trou noir » : une obscurité plus ou moins opaque qui avale la lumière, l'espace, le temps.

fig.18 - Armando Macias, dessin de cellule, image publiée en 2010 sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.19 - Armando Macias, *Blue Cell*, 2015, encre sur papier, 9 x 11 5/8 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

Cette idée n'est ni récente, ni typique des détenus du couloir de la mort. On retrouve ce procédé dans la peinture de Hendrick van Steenwyck le Jeune (fig.16), et Pieter Neefs le Jeune (fig.17). Pour les deux peintres, la prison est représentée par de vastes pièces aux plafonds voûtés, et dont les arches accompagnent par leurs courbes la disparition de la lumière. Leurs toiles sont centrées sur l'obscurité, qui « cannibalise » l'espace. Dans un dessin publié sur le site *Minutes Before Six* en 2010 (fig.18), Armando Macias, condamné à mort en Californie, représente un matelas roulé sur la couchette d'une cellule individuelle. La pièce est très sombre, le dessin ne comporte aucune zone laissée franchement blanche : même les zones les plus claires sont recouvertes de crayon ou de stylo bille, déposés comme une fine couche de poussière. Les bords de l'image sont noircis de façon irrégulière. L'obscurité se prolonge vers l'intérieur de l'image, en suivant les fissures sur les murs.

Dans *Blue Cell* (fig.19), un dessin daté de 2015, Macias représente un autre point de vue de ce qui semble être la même cellule. Les bords noirs envahissent davantage l'espace que dans l'image précédente. Placées dans cet ordre chronologique, ces images peuvent s'« animer » : avec ce vignettage de plus en plus important, l'obscurité semble avoir progressé, à la manière d'un glaucome rétrécissant de plus en plus le

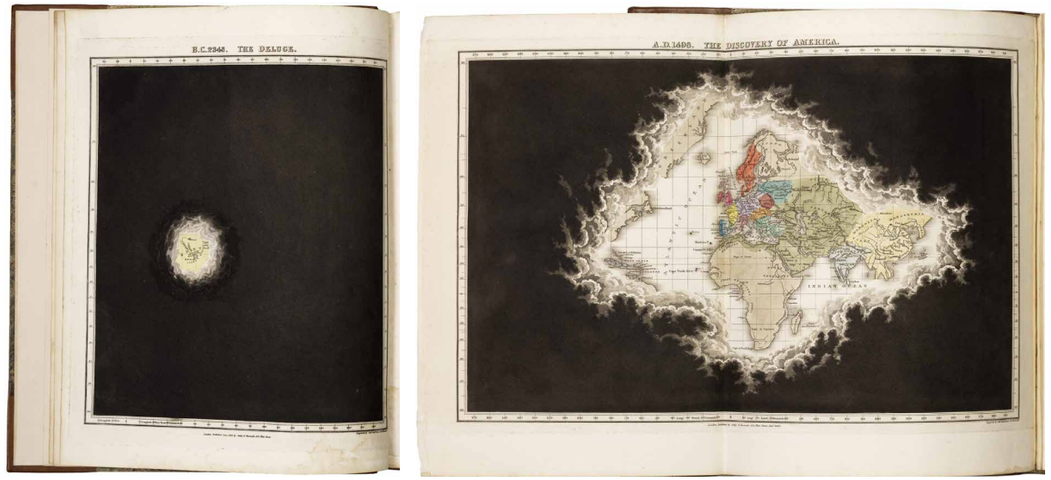


fig.20 - Edward Quin (auteur), Sidney Hall (graveur), *Historical Atlas*, Robert Benton Seeley & William Burnside, Londres, Royaume-Uni, 1830.

champ de vision. Ce processus de rétrécissement me rappelle, de façon inversée, les étranges cartes gravées par Sidney Hall, illustrant l'Atlas Historique d'Edward Quin, publié en 1830. Ce livre fait état de l'évolution des connaissances géographiques du monde occidental au fil du temps, à commencer par « 2343 avant Jésus Christ. Le Déluge ». Une carte carrée représente une masse de nuages noirs presque entièrement opaques, à l'exception d'une minuscule trouée lumineuse à travers laquelle on peut lire quelques indications : « Eden », « Terre de Nod et Enoch ». Au fil des cartes, les nuages noirs reculent de plus en plus, et une mappemonde apparaît (fig.20). Les images de Macias semblent suivre le processus inverse, une progression de l'obscurité, qu'on peut interpréter comme une progression de l'ignorance[35] ou celle du désespoir[36]. Dans le monotype d'Arthur Tyler intitulé *Door of Death Row*, « la porte du couloir de la mort », une porte apparaît dans une étendue noire[37] (fig.21). Paradoxalement, c'est en grattant ou trouant des traits de lumière dans la surface encrée que le dessin de cette lourde porte se dessine, lui donnant un aspect écrasant, inexorable. Comme dans les dessins de Macias, centrés sur le carré noir d'une télévision éteinte, l'image d'Arthur Tyler est centrée sur l'obscurité d'une lucarne opaque.

35. Dans les jeux vidéos, on parle de « brouillard de guerre », « *fog of war* » pour les parties de la carte ou de l'arène non découvertes, ou qui ne sont pas dans le champ de visions du ou des personnages contrôlés par un joueur donné. L'obscurité, et l'incertitude, enveloppe le joueur, selon les règles imposées par le *gameplay*, le système de caractéristiques prédéfinies du jeu.

36. Le titre *Blue Cell* peut être désigner non seulement le stylo bille bleu, mais aussi le fait d'être « *blue* », ou d'avoir « les démons bleus », c'est-à-dire un sentiment allant de la déprime à une profonde dépression.

37. Arthur Tyler réalise cette image une fois que sa sentence a été commuée en peine de prison à vie, après avoir passé 31 ans dans le couloir de la mort. Treacy Ziegler, « *In the company of a door, a bed, and a toilet* », *Justice Arts Coalition*, 19 septembre 2017. Disponible sur : https://thejusticeartscoalition.org/2017/09/19/in-the-company-of-a-door-a-bed-and-a-toilet/ (consulté le 25 octobre 2023)

fig.21 - Arthur Tyler, *Door*, monotype, pubiée sur le site internet *Justice Arts Coalition* pour illustrer l'article de Treacy Ziegler, « *In the company of a door, a bed, and a toilet* », 19 septembre 2017.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai choisi de faire de la cellule de Renaldo McGirth un espace quasiment entièrement noir[38]. C'est un espace indéfini, hors du monde, qu'il est presque impossible de s'approprier car rien ne semble pouvoir être véritablement touché, pris en main. À défaut de « matière pénale » à travailler, c'est un « vide pénal » menaçant. Dans ce noir envahissant, on ne distingue que quelques indices, quelques points d'ancrage qui donnent une idée de volume. Parfois, il ne s'agit que des éléments qui sont en cours d'utilisation dans le dessin. Dans une scène proche de la fin de l'album[39], Renaldo McGirth déchire des documents administratifs et des dessins dans sa cellule (fig.22). Les morceaux de papier déchiré, en jonchant un sol sur lequel ils apparaissent quasiment fluorescents, donnent une idée de la perspective. Sans ces documents, la figure de Renaldo McGirth « flotterait » totalement dans cet espace presque intégralement « bouché ».

Cette omniprésence du noir dans la bande dessinée est notamment inspirée de différents livres anciens imprimées de « pages noires ». Il s'agit notamment du livre de Laurence Sterne, *The Life and Opinions of*

38. Je me suis inspirée pour cela des expressions de Renaldo McGirth pour évoquer l'espace carcéral. Il en parle rarement en termes précis : il évoque son obscurité, reflet de l'atmosphère émotionnelle qui y règne plutôt qu'une description technique des lieux.
39. *Perpendiculaire au soleil*, p.410-415.



fig.22 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 413-414.

Tristram Shandy, Gentleman, avec son étonnante page noire marquant la mort d'un personnage. L'impression de cette page varie grandement selon les éditions, en termes de format, mais aussi de densité de l'encre, et de la visibilité des reliefs des plaques de bois utilisées[40] (fig.23). Une autre source d'inspiration importante est l'ouvrage écrit par Robert Fludd et gravé par Johann Theodor de Bry et Matthaeus Merian, *The Metaphysical, Physical, and Technical History of the Two Worlds, the Major as well as the Minor*, 1617[41]. Une gravure (fig.24) représente l'« avant » de la création du monde par Dieu selon la chrétienté. Il s'agit d'un carré noir, dont la simplicité – ou la radicalité[42] – contraste avec les gravures du reste de l'ouvrage, foisonnantes de détails et de symboles en tout genre. Sur chaque bord du carré est inscrite la phrase « *Et sic in infinitum* », « et ainsi de suite jusqu'à l'infini », exacerbant le paradoxe de la

40. Les « pages noires » au sein de livres anciens marquaient généralement des instants de deuil. Un exemple célèbre est l'ouvrage de John Quarles, *Regale lectum miseriae*, Londres, 1649, une élégie très appuyée en l'honneur du roi Charles Ier. L'usage de la page noire chez Laurence Sterne est sans doute plus ironique, voire une moquerie pour cette pratique qui commence déjà à être passée de mode, considérée comme précieuse – dans le mauvais sens du terme. Dans *Perpendiculaire au soleil*, même si l'ensemble de l'album est plutôt sombre, je n'ai pas inclus de « page noire » : ce livre n'est pas un faire-part de deuil, et une « page noire » aurait relevé de la « stratégie d'évitement » pour ne pas avoir à faire de véritables choix de représentation des scènes violentes.
41. Cette œuvre richement illustrée traite entre autres d'astronomie, de musicologie, d'arithmétique et d'alchimie.
42. Radicalité sur le plan esthétique, en opposition à l'imagerie de l'époque, et contrastant par rapport à celle qui est développée dans le reste de l'ouvrage. C'est aussi une radicalité « positive » plutôt que d'opposition : une recherche des racines, de l'essence d'une représentation.

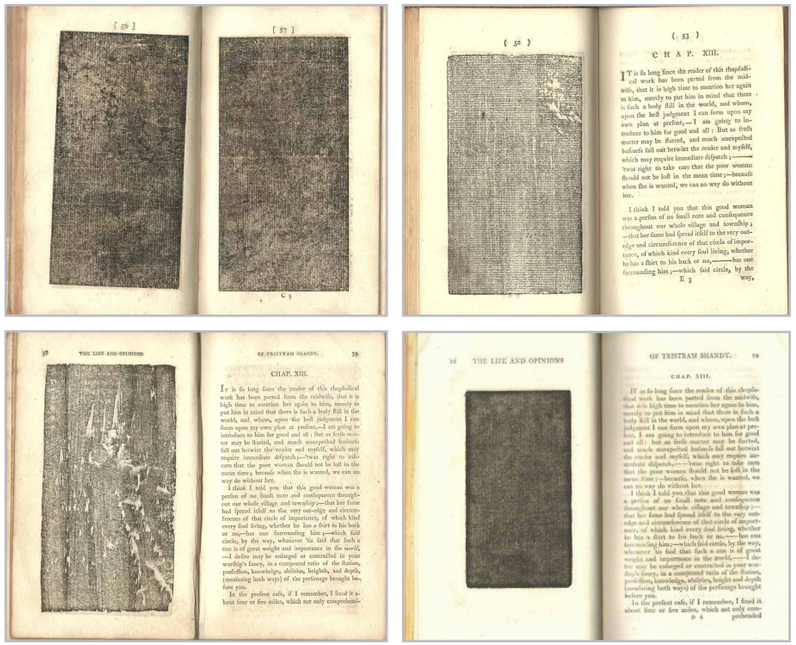


fig.23 (a, b, c, d) - Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, deuxième édition dite « de Dublin », imprimée par D. Chamberlaine, 1760, pages 56-57.

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, imprimé pour D. Lynch, année d'édition indiquée 1760, probablement édité vers 1780, pages 52-53.

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, imprimé par J. Turnbull, pour Gray Maver, & co, 1803, pages 38-39.

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Gentleman, Londres, 1803, pages 58-59.

Images publiées sur le site internet de la *Laurence Sterne Trust*.

représentation finie d'un « néant infini ». À y regarder de plus près, il ne s'agit pas exactement d'un espace noir : on peut observer les fines hachures serrées de la pointe sur la plaque de cuivre. Si le graveur avait davantage serré les traits, alors certaines zones n'auraient plus pu retenir l'encre, et des « crevés » seraient apparues sur la plaque, sous forme de taches blanches ou grises. Même dans le « néant », des milliers de petites tâches lumineuses apparaissent. De nombreuses scènes de *Perpendiculaire au soleil* sont illustrées par des éléments, notamment des mains, sortant d'une obscurité quasi totale : des surfaces remplies de crayon gras, des impressions à l'encre noire de blocs de bois. À y regarder de plus près pourtant, il ne s'agit jamais d'aplats « complets », de noir total. Les traits de crayon laissent filtrer quelques points de lumière, de même que la matière du bois, particulièrement visible sur le bord des plaques. Cette matérialité me semblait importante, afin que l'œil du lecteur continue d'être « alerte », en s'accrochant aux textures et aux points de lumière, qui rythment graphiquement et symboliquement la lecture. Quels minuscules interstices de lumière, dans le sens de joie, d'espoir, parviennent-elles au couloir de la mort ?

La description de la prison comme d'un non lieu est poussée à son paroxysme par les images d'Ernest Jerome DeFrance[43]. En 2014, ses dessins sont inclus à l'exposition « *Sentenced : Architecture and Human Rights* » à la *Wurster Hall Gallery* de l'Université de Berkeley[44], organisée par le collectif *Architects/Designers/Planners for Social Responsibility (ADPSR)* et présentant des dessins et croquis réalisés par des personnes incarcérées à l'isolement aux États-Unis. De nombreuses images incluses dans l'exposition ressemblent à des relevés topographiques, des plans précis, dessinés à la ligne claire (fig.25,27), parfois annotés de textes poétiques

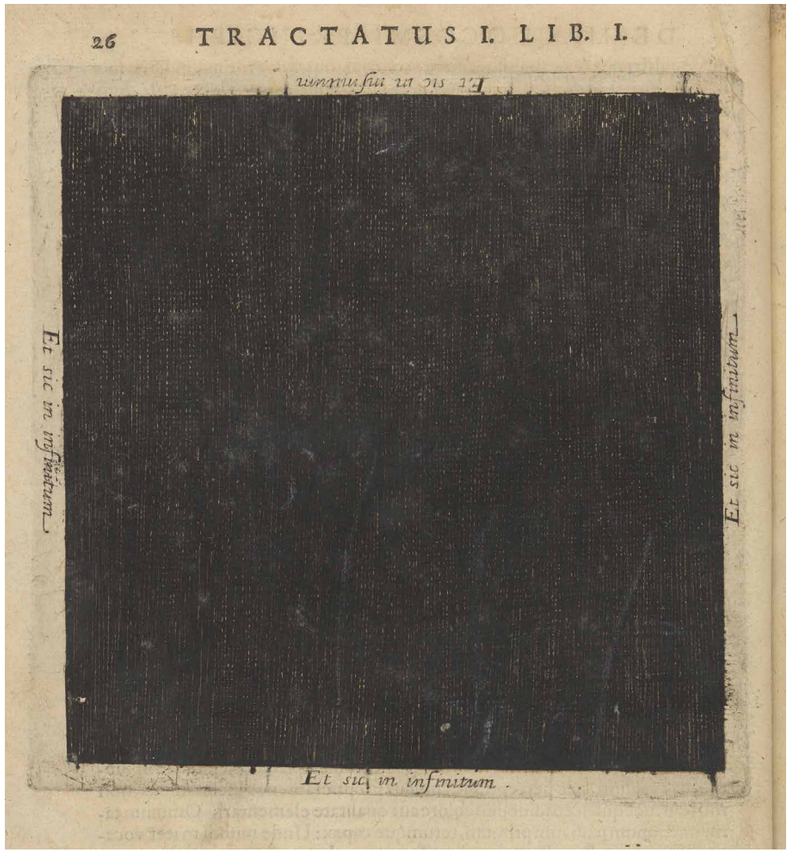


fig.24 - Robert Fludd (auteur), Johann Theodor de Bry, Matthaeus Merian (graveurs), *The Metaphysical, Physical, and Technical History of the Two Worlds, the Major as well as the Minor*, 1617, page 26.

43. DeFrance n'était pas condamné à la peine de mort, mais a passé de longues période à l'isolement, d'où ma décision de l'inclure ici. Selon l'auteur et activiste Pete Brook, « Malgré toute sa liberté, le dessin de DeFrance pourrait être la description la plus précise et la plus nécessaire que nous ayons de l'isolement cellulaire. Ses dessins viennent du fond du trou », « *For all their looseness, DeFrance's drawing might be the tightest and most urgent description of solitary confinement, we have. They come from down in the hole* ». Pete Brook, « *A Prisoner's Near-Opaque Pen Drawings that Mirror the Horrors of Solitary Confinement* », *Prison Photography*, 7 novembre 2015. Disponible sur : https://prisonphotography.org/tag/ernest-jerome-defrance/ (consulté le 12 septembre 2023).

44. *Sentenced : Architecture and Human Rights*, 14 octobre – 21 novembre 2014, *Wurster Hall Gallery*, UCBerkeley, Californie, États-Unis. Les dessins d'Ernest Jerome DeFrance ont également été publiés dans l'ouvrage du Collectif *ERNEST* et *Container Corps*, *Demos: Wapato Correctional Facility*, Portland, Orgeon, 2015. Disponible en vidéo sur : https://vimeo.com/142080989 (consulté le 12 septembre 2023).

fig.25 - Carnell Hunnicutt, *Sr. Northern Correctional Institution- Supermax, Somers*, image exposée lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights*, et reproduite sur le site internet *Solitary Watch*.

fig.26 - Aron D. Castlin et Ricky D. Matthews, *Architect's Dream, Pelican Bay D-I in Crescent City, CA*, image exposée lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights*, et reproduite sur le site internet *Solitary Watch*.

en plus des mesures chiffrées (fig.26). Les dessins de DeFrance, plus ou moins abstraits, très sombres et très denses (fig.28), sont radicalement différents de la majeure partie des œuvres exposées. DeFrance remplit l'espace de la feuille de façon obsessionnelle, avec des traits, des boucles, des hachures de stylo bille et de crayon, créant un léger gaufrage en appuyant fortement sur son outil ou en multipliant ses passages (fig.28.d). Au premier abord, la plupart de ces dessins sont abstraits, ou peuvent évoquer des nuages noirs, des morceaux de tissu déchiquetés. À y regarder de plus près, certains dessins sont composés d'une accumulation de chiffres, de pourcentages, d'indications d'angles, parfois superposés jusqu'à être rendus illisibles (fig.28.g). Un dessin a été réalisé sur une page de calendrier : des croix, des boucles et des barres obscurcissent entièrement certains mois, mais en laissent d'autres presque intouchés (fig.28.h).

L'œuvre de DeFrance ne ressemble en rien à un relevé topographique, une image documentaire « classique », mais, selon l'auteur et activiste anti-carcéral Pete Brook, elle « révèle non seulement les circonstances de la production mais aussi les effets brutalisants de ces circonstances[45] ». Les dessins de DeFrance évoquent l'espace concret de l'incarcération dans une cellule d'isolement : ils ont été réalisés sur de petits formats, avec un matériel très minimal. Ils évoquent également l'impact déshumanisant de ce type d'incarcération, avec ces formes répétées jusqu'à l'illisibilité, et l'usage subversif des chiffres, des lettres, des croix signifiant communément les jours écoulés. À la manière d'une

fig.27 - Kenny Zulu Whitmore, *State Prison in Angola*, image exposée lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights*, et reproduite sur le site internet *Solitary Watch*.

45. « *reveals not only the circumstances of production but the brutalizing effects of those circumstances* ». Pete Brook, transcription du texte paru dans le livre *Demos: Wapato Correctional Facility* dans l'article « *A Prisoner's Near-Opaque Pen Drawings that Mirror the Horrors of Solitary Confinement* », *Prison Photography*, 7 novembre 2015.

œuvre d'écriture asémique[46], ils perdent toute signification précise et individuelle, passent du statut de signe à celui de motif. Ces éléments, multipliés jusqu'à l'absurde, sont « tissés » entre eux, pour former un voile ou un filet aux mailles serrées, alors que, paradoxalement, le sens s'échappe. Cette saturation, ce « trop plein », évoque la perte de repères, la confusion entre l'espace et le temps de l'incarcération à l'isolement, mais aussi une grande liberté d'expression par rapport aux formats et aux « conventions » plastiques qu'on trouve en prison ou dans le monde extérieur. Ces images évoquent également le « cinéma du prisonnier », c'est-à-dire l'ensemble des hallucinations visuelles qui touchent des personnes victimes de longues périodes de privation sensorielles[47]. La monotonie visuelle peut créer l'apparition de lignes, formes, et couleurs variées, de plus en plus complexes à mesure que le temps passe. Les formes abstraites sont progressivement interprétées de façon figurative par les sujets d'une expérience de privation sensorielle réalisée à l'Université McGill[48]. Les dessins de DeFrance sont chargés de cette ambivalence : à la fois des « dessins phosphènes[49] » abstraits, riches dans leur matérialité, mais aussi des images avec une grande puissance narrative, dans lesquelles l'œil cherche constamment à déceler des « choses à lire » et des formes figuratives.

Les représentations du couloir de la mort comme « trou noir » font partie des plus radicales : en aplatissant l'espace, en le vidant presque entièrement de ses détails, elles évoquent la négation totale et absolue de l'humain par la condamnation à mort.

46. « *Asemic writing is writing that does not attempt to communicate any message other than its own nature as writing. It is, in the words of Michael Jacobson "a shadow, impression, and abstraction of conventional writing" ("On Asemic Writing")* », « L'écriture asémique est une écriture qui ne tente de communiquer aucun message autre que sa propre nature d'écriture. Il s'agit, selon les mots de Michael Jacobson, « d'une ombre, d'une impression et d'une abstraction de l'écriture conventionnelle (« On Asemic Writing ») », Peter Schwenger, *Asemic : The Art of Writing*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 2019, p.1-2.

47. Olivier Sacks, « Le cinéma du prisonnier : privation sensorielle », *in L'Odeur du si bémol*, Paris, Seuil, 2014.

48. « Les sujets testés eurent tendance à s'endormir dans un premier temps, mais cela ne dura pas : ils s'ennuyèrent ensuite dès leur réveil et eurent terriblement envie d'être stimulés – d'accéder à des stimuli que leur environnement appauvri et monotone était incapable de leur fournir. C'est alors que les comportements autostimulatoires se multiplièrent : tôt ou tard, des hallucinations visuelles succédèrent aux jeux mentaux, aux comptages et aux fantasmes initiaux ». *Ibid.*, édition électronique, sans pagination.

49. Selon le dictionnaire médical Larousse en ligne, un phosphène est une : « Sensation devant l'œil d'éclairs lumineux, bleutés ou blancs, mieux visibles la nuit et qui se répètent souvent au même endroit. D'autres phénomènes oculaires lumineux peuvent être confondus avec les phosphènes : les photopsies (points lumineux peu intenses, brillants et mobiles), qui traduisent un décollement du vitré ; le scotome scintillant (lignes brisées lumineuses et mobiles, entourant une tache sombre ou une frange lumineuse en zigzag et mobile), qui survient souvent au début d'une migraine ophtalmique, annonçant la crise. » Disponible sur : https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/phosph%C3%A8ne/15344 (consulté le 17 juin 2024).

28.a

28.b

28.c

28.d

28.e

28.f

28.g

28.h

fig.28 (a, b, c, d, e, f, g, h) - Ernest Jerome DeFrance, stylo bille et crayon sur papier, images exposées lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights*.

2 - Le ventre de la bête

fig.29 (a, b, c, d) - Ernest Jerome DeFrance, stylo bille sur papier, images exposées lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights.*

Dans certains dessins d'Ernest Jerome DeFrance, on distingue des figures, des visages, fondus dans l'environnement exigu de ces pages de cahiers. Ici une main, là l'arête d'un nez, le blanc d'un visage dont les yeux expriment la détresse, semblant entravés par des bras d'obscurité (fig.29). Il est difficile de différencier les figures qui « habitent » la cellule et celles qui font partie intégrante des murs. Un dessin en particulier (fig.30) rappelle la figure noire du *yokai* Umibozu, démon régnant sur une mer démontée et provoquant des naufrages, représenté par Kuniyoshi (fig.31). L'espace carcéral saturé de traits et de boucles dessiné par DeFrance est aussi insaisissable que les vagues tempétueuses de la gravure de Kuniyoshi et, dans les deux cas, l'espace et le monstre se mêlent l'un dans l'autre. La silhouette d'Umibozu, imprimée dans un noir transparent, se fond comme une ombre dans le creux des vagues. Les figures de DeFrance semblent quant à elles se mouvoir au sein des murs (fig.32), selon la densité ou la courbure de ses traits et hachures dynamiques. Les murs de béton qui délimitent l'espace carcéral se doublent alors d'une « membrane » vivante.

fig.30 - Ernest Jerome DeFrance, stylo bille sur papier, image exposées lors de l'exposition *Sentenced : Architecture and Human Rights.*

fig.31 - Utagawa Kuniyoshi, *Umibozu*, gravure sur bois, 1845.



Dans de nombreux textes et images de personnes incarcérées, y compris dans le couloir de la mort, la prison est régulièrement transformée en monstre, parfois vorace[50]. L'hétérotopie que représente le ventre du monstre est une image trouble, celle d'une créature qui digère littéralement les corps et les émotions des détenus, désespoir, regret, culpabilité. Les émotions sont d'abord projetées – ou littéralement écrites – sur les murs par les détenus, puis elles leur échappe, et leur sont renvoyées sous une forme qui leur est incompréhensible, ou insupportable. Le ventre de la bête est alors l'espace de transition, en plusieurs étapes, de la raison jusqu'à la folie.

Ce « dialogue » est illustré par un dessin de Charles Raby intitulé *Despair* (fig.33). On y observe un détenu replié sur lui-même dans un coin



fig.32 - Extrait du film de Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu le vampire*, 1922, 94 minutes, l'ombre du comte Orlock montant les escaliers menant à la chambre de sa victime.

50. En 1981, Jack Henry Abbott publie *In the Belly of the Beast*, « dans le ventre de la bête », une référence de « littérature carcérale ». Jack Henry Abbott, *In the Belly of the Beast*, New York, New York, Random House, 1981.
Dans son ouvrage *Borstal Boy*, Brendan Behan décrit les différents bâtiments de la prison de Feltham, en Angleterre, comme « des monstres gris couverts de suie et pourvus de cinq rangs d'yeux », « *The buildings on the four sides of us are like a sooty grey monster with five rows of eyes.* » Brendan Behan, *Borstal Boy* [1958], Londres, Arrow Books, 1990, Part I, chapitre « *Now I began* », édition électronique, sans pagination. Patrick Pursley, incarcéré à tort pendant vingt-quatre ans dans la prison de Stateville Illinois, pour un meurtre qu'il n'a pas commis, écrit à propos du bloc F, le dernier bloc panoptique en activité de la planète avant sa fermeture en 2016 : « La réalité, c'est que le bloc F est une créature à part entière », « *The reality is that F house is a creature unto itself* ». Texte de Patrick Pursley, *The Fall of F-house*, publié sur *Facebook* le 9 décembre 2016. Disponible sur : https://www.facebook.com/notes/patrick-pursley/fall-of-f-house/1242740915781941 (consulté le 7 juin 2024). À noter, le bloc F, pourtant déclaré insalubre notamment pour des questions de risques respiratoires, et fermé depuis plusieurs années, a été rouvert pendant la pandémie de COVID-19, pour y loger des détenus testés positifs pour le virus. Jonah Newman, « *Stateville prison reopens F-House to hold COVID-19 inmates* », *Washington Times,* 15 mai 2020. Disponible sur : https://www.washingtontimes.com/news/2020/may/15/stateville-prison-reopens-f-house-to-hold-covid-19/ (consulté le 7 juin 2024).

de sa cellule. La majeure partie de l'image est occupée par les murs de la pièce, couverts de graffitis, écrits et dessinés. Certains messages se répondent entre eux, comme « Je ne suis pas fou ! » suivi d'un « C'est ça ! » ironique[51]. Ces graffitis peuvent à la fois apparaître comme le « carnet de bord » du détenu[52], faisant apparaître ses espoirs, ses peines, ses doutes successifs ; comme un dialogue malveillant entre détenus occupant successivement la cellule, ou comme une apparition fantastique de réponses produites par l'espace lui-même.

Ces inscriptions sur les murs peuvent suggérer que ces derniers ont une vie propre, mais d'autres détenus représentent bien plus explicitement les murs comme une membrane vivante, habitée. Dans un dessin de Miguel Angel Parades, détenu dans le couloir de la mort du Texas, la surface des murs de la cellule se plisse pour former les traits grimaçants de monstres hilares entourant le détenu qui tente de se couvrir à la fois les oreilles et les yeux pour leur échapper (fig.34). Cette image rappelle

51. « *I am not crazy !* », « *Right !* ».
52. Un carnet de bord ou livre de bord est un registre permettant de consigner les observations, manœuvres et mouvements de navigation, afin de coordonner une équipe de marins, éviter les accidents, et permettre de retracer la chaine d'événements ayant provoqué un éventuel accident. C'est un document technique et stratégique, c'est pourquoi j'emploie ce terme plutôt que « journal intime », dont la connotation est généralement considérée comme plus frivole.

fig.33 - Charles Raby, *Despair*, 2019, image publiée sur son site internet personnel *Save Charles D Raby*, apparemment photographie sur écran du scan de la peinture originale.

fig.34 - Miguel Angel Parades, *Sans Titre*, dessin publié sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.35 - Extrait du film de David Cronenberg, *Videodrome*, Canadian Film Development Corporation, 1983, 87 minutes.

fig.36 - Arnold Prieto, *Autoportrait*, graphite sur carton, 15 x 20 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

les films de Cronenberg, notamment *Videodrome*[53], où le trouble entre ce qui est animé et inanimé, technologique ou organique, créée une menace constante. La surface plane d'une télévision devient une chair immonde qui s'étire vers l'extérieur – donc vers l'intérieur de la pièce – jusqu'à former une main tenant un revolver pointé vers le héros (fig.35). Dans un autoportrait au crayon à papier, Arnold Prieto, incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, représente sa cellule comme une geôle médiévale habitée par des esprits mauvais (fig.36). Des crânes, à l'expression tantôt rieuse tantôt désespérée, forment la texture des murs en pierre. Un autre tient dans sa mâchoire le bout d'une chaine reliée au cou de Prieto. La cellule est inondée : de grosses gouttes tombent du plafond, et une horloge en lévitation se liquéfie[54] (fig.37). L'eau dans laquelle baigne Prieto peut évoquer les larmes, mais aussi le ventre humide d'un monstre[55].

fig.37 - Salvador Dali, *La Persistance de la mémoire*, 1931, huile sur toile, 24 x 33 cm, Museum of Modern Art, New York, États-Unis (détail).

53. David Cronenberg, *Videodrome*, Canadian Film Development Corporation, 1983, 87 minutes.
54. Ce détail de l'image rappelle le tableau surréaliste de Salvador Dali, *La Persistance de la mémoire*, 1931, huile sur toile, 24 x 33 cm, *Museum of Modern Art*, New York, États-Unis. Elle insiste sur la déformation du temps, l'hétérochronie dont parle Foucault, qui vient s'ajouter à l'hétérotopie.
55. Un regard chrétien pourrait aussi y voir le grand poisson qui, dans la Bible, avale Jonas et le garde dans son ventre trois jours et trois nuits avant de le recracher sur le rivage. L'image des larmes et celle du ventre du poisson ne sont pas antinomiques : elles évoquent toutes deux le repentir, et, dans le cas de la référence à Jonas, une promesse implicite de résurrection. Voir Livre de Jonas 1:15 – 2:10. Je ne connais qu'une représentation du prophète Jonas à l'intérieur du poisson qui l'a avalé avant le XXe siècle. Les représentations antérieures se concentrent uniquement sur le moment où il est avalé et le moment où il est recraché, sauf une enluminure du Psautier Chludov, manuscrit byzantin du IXe siècle, Musée historique d'État, (Moscou, Hist. Mus. MS. D.29).



fig.38 - Charles Raby, Texas *Skull and Scales*, 2016 ou 2017, peinture, image publiée sur son site internet personnel *Save Charles D Raby*.

Transformés en matière vivante, les murs bougent, ont leur volonté propre défiant les lois de la physique. Dans le film documentaire *Free Men*, Kenneth Reams déclare : « Quand je dis que les murs de la cellule se rapprochent, à l'affût du moindre signe de faiblesse de ta part pour t'écraser, c'est bien réel. Ça dépasse peut-être ton entendement, mais j'affirme que ces murs avancent, comme une vis sans fin. Ils t'attendent. Si ces murs sentent que tu es désespéré, que tu es anxieux, que tu perds espoir, que tu n'as pas la foi, ils te font la peau, sans pitié. Si ta concentration ou ton moral lâche, ces murs feront un festin de ton âme[56] ». Ce « festin » rappelle une autre peinture de Charles Raby, où il représente un détenu prostré dans cellule imbriquée dans un crâne monstrueux (fig.38). Le monstre n'habite pas les murs de la cellule, il est la cellule, et ses dents allongées en forment les barreaux : il ne lui reste plus qu'à se mettre à mâcher[57].

Dans *Perpendiculaire au soleil*, l'espace de la cellule n'est pas personnifié. En effet, au fil de notre correspondance, les descriptions que Re-

56. « *When I say these isolation walls they creep and they crawl, looking for the singular moment of mental weakness to befall, that's real. You might not get it, but I say these walls they creep and they crawl. They're waiting for you. If these walls feel that you are despair, that you are anxiety, that you are losing hope, that you are without faith, they come get you and I mean that in a bad way. If you lose focus or spiritually fall, these walls will have a feast, a feast on your soul* ». Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes, 00:37:41 – 00:38:36. Pour éviter de sombrer dans les maladies mentales associées au syndrome du couloir de la mort, de nombreux détenus avec qui j'ai pu échanger pratiquent d'intenses exercices mentaux, qu'ils soient religieux ou philosophiques. Certains développent une foi intense en la possibilité de contrôler leur environnement par l'esprit en général, par la foi, ou par des rituels précis. Voir : Damien Echols, *High Magick : a guide to the spiritual practices that saved my life on death row*, Boulder, Colorado, Sounds True Inc, 2018.

57. Dans la bande dessinée *L'accident de chasse*, l'espace de la prison devient, dans l'imaginaire du héros aveugle, le ventre d'un monstre accessible depuis la gueule d'un chien monstrueux. David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse* [2015], Paris, Sonatine, 2020, sans pagination.



fig.40 - Anonyme, *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, vers 1440, enluminures sur vélin, 19,2 × 13 cm, 357 folios reliés en deux volumes, Morgan Library and Museum, New York, New York, États-Unis.

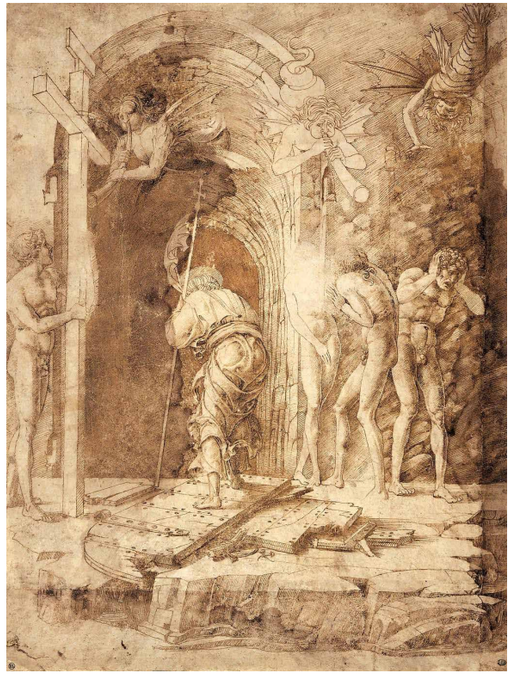


fig.41 - Andrea Mantegna, *La Descente aux limbes*, vers 1468, plume, encre et lavis brune sur velin, 37,2 x 28 cm, École nationale supérieure des Beaux Arts, Paris, France.

naldo McGirth m'a fait de sa cellule ont toujours eu une sobriété qui ne me semblait pas compatible avec l'aspect potentiellement théâtral de la « cellule monstre ». En revanche, j'ai personnifié certains espaces carcéraux que j'ai moi-même traversés pour rendre visite à Renaldo McGirth. Lors de mes visites, j'ai majoritairement été en contact avec des gardes polis, voire bienveillants, mais j'ai souhaité signifier la violence des lieux et de la procédure de contrôle par le découpage des planches, par les cadrages où les corps sont tronqués, et surtout par la représentation de l'architecture. Quelques images, dont une des rares double planches de l'album, représentent l'espace carcéral comme une bête monstrueuse qui digère les visiteurs. Une autre gravure (fig.39) est inspirée par l'extravagance de certains monstres de la Renaissance, comme la bouche de l'Enfer du livre d'heures de Catherine de Clèves (fig.40), ou par le motif biblique de la Descente dans les Limbes[58], maintes fois représenté, notamment par Andrea Mantegna (fig.41). Ces sources iconographiques me permettent non seulement de convoquer la richesse de l'imagerie renaissante, mais aussi, sur un plan plus conceptuel, de dialoguer avec les croyances d'époques différentes. À l'époque médiévale et renaissante, l'Enfer n'était pas totalement séparé du monde des

58. Pendant les trois jours entre la mort et la résurrection, Jésus rend visite aux âmes du Purgatoire, selon le Premier Épître de Pierre 3:19.

hommes, puisqu'on lui prêtait une véritable entrée cachée sur terre[59]. Aujourd'hui, d'après la doctrine de l'Église catholique, l'Enfer n'est accessible qu'après la mort[60], et certaines rumeurs, démenties par le Vatican, rapportent que le Pape François remet en cause son existence même[61]. En même temps que le développement de ce « scepticisme » à l'égard de l'Enfer chrétien, certaines prisons[62], et certains lieux où les pires atrocités ont été commises par l'homme sur l'homme sont régulièrement surnommées « portes de l'enfer »[63].

Dans ma gravure, j'ai transformé les arches qui forment l'entrée des Limbes dans le croquis de Mantegna en portiques de sécurité de prison, entourés de monstres grotesques. J'y ai exprimé l'anxiété que j'ai ressentie en allant à la prison la première fois dans ce pays étranger : l'anxiété d'être accompagnée d'une inconnue, et d'être confrontée à tous ces contrôles intimidants. Après avoir représenté l'entrée de la prison comme la bouche d'un monstre, j'ai également mis en image l'intérieur du monstre, dans une grande gravure s'étalant sur deux pages. Il s'agit d'une grosse larve aux yeux exorbités, dont le corps est composé à la fois de matière inorganique, un rouleau emmêlé de fil de fer barbelé, et de matière organique, sortes de chardon aux feuilles acérées (fig.42). Si la prison « digère » les détenus, elle digère également leurs visiteurs. Le système des visites est humiliant, et parfois rendu très complexe sinon impossible d'accès par les administrations pénitentiaires[64]. Il est

59. Veronica Sekules, *Medieval Art, Oxford History of Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p.32.
60. Catéchisme de l'Église catholique, article 1035. Néanmoins, certains croyants de diverses religions considèrent toujours que l'entrée de l'Enfer se trouve sur terre.
61. En 2018, Eugenio Scalfari, un journaliste italien pour *La Repubblica*, et ami du pape François depuis plusieurs années, publie un article rapportant des propos semblant nier l'existence de l'Enfer. Le Vatican dément par la suite, dans un communiqué succinct. Angela Giuffrida, « *Vatican scrambles after pope appears to deny existence of hell* », *The Guardian*, 30 mars 2018. Disponible sur : https://www.theguardian.com/world/2018/mar/30/vatican-scrambles-to-clarify-popes-denial-that-hell-exists (consulté le 2 octobre 2023).
62. Deux exemples parmi tant d'autres : l'ancienne prison de Wicklow en Irlande est surnommée « *The Gates of Hell* », et c'est d'ailleurs le titre d'une exposition en réalité virtuelle du musée qui se trouve aujourd'hui dans les bâtiments désaffectés. Le Pénitencier de Litoral, en Équateur, où s'est déroulé le massacre de 123 prisonniers par les autorités en septembre 2021, est également surnommé « *Gates of Hell* ». Disponible sur : https://www.wicklowshistoricgaol.com/gates-of-hell-virtual-reality-experience/ (consulté le 7 octobre 2023), et sur : https://english.elpais.com/international/2023-08-01/hell-at-the-gates-of-litoral-the-most-dangerous-prison-in-ecuador.html (consulté le 7 octobre 2023).
63. Dans la bande dessinée *L'Accident de Chasse*, les détenus Matt et Leopold créent un spectacle en théâtre d'ombres, adaptant *L'Enfer* de Dante au contexte du bloc panoptique de la prison de Stateville où ils sont incarcérés. David L. Carlson et Landis Blair, *L'accident de chasse* , *op.cit.*, sans pagination. De nombreux articles surnomment ainsi la célèbre entrée du camp de la mort d'Auschwitz. https://www.theguardian.com/world/2020/jan/12/auschwitz-gates-hell-75-years-on (consulté le 25 septembre 2023). Harrison E. Salisbury intitule son roman consacré au goulag *Gates of Hell*, tandis que l'auteur Varlam Shalamov intitule une nouvelle sur le même thème, « *The Berth of Hell* », « Le quai d'accostage de l'enfer ».
64. Par exemple, en Floride, toutes les personnes de plus de douze ans souhaitant rendre visite à un



fig.42 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 234-235.

courant d'entendre dire que les familles des détenus « *are doing time* », « partagent la peine », et les difficultés d'accès aux visites, de part et d'autre de l'enceinte de la prison, en est un exemple. J'ai pourtant tenu à nuancer ce constat par rapport à mon expérience. Il existe plusieurs types de visiteurs : avocats, conseillers spirituels, parents, enfants, compagnes et compagnons, amis d'enfance. Parmi tous les visiteurs, les correspondants devenus amis sont, à mon sens, les plus privilégiés : ils n'ont pas envers le détenu la responsabilité d'un avocat ou d'un conseiller spirituel, et leur structure familiale n'est – *a priori* – pas impactée par l'incarcération de la personne à qui ils rendent visite. Quel que soit le niveau d'amitié et d'engagement avec la personne incarcérée, les visites n'auront jamais le caractère vital de celles où, par exemple, une épouse emmène ses enfants rendre visite à leur père. Je précise régulièrement que je n'ai jamais été « en prison » : je n'ai jamais été incarcérée, et la salle de visite, bien que située au cœur de la prison, est un lieu à part de la prison, un lieu privilégié. En représentant les étapes de contrôle de mon entrée en prison, j'ai donc voulu, au sein de la même image, ex-

fig.43 - Extraits du film de Robert Zemeckis, *Who Framed Roger Rabbit*, Touchstone, 1988, 99 minutes. Le juge Demort, fervent défenseur de la peine de mort pour les *toons*, révèle sa nature de *toon* avec ses yeux de dessin-animé.

détenu doivent remplir un formulaire spécial et être inscrites à une liste aux nombres de places limitées. Certains détenus doivent donc organiser un jeu de « chaises musicales » entre leurs différents visiteurs, retirer certaines personnes de la liste pour en ajouter d'autres, obligeant les personnes, y compris des membres de la famille, à devoir régulièrement re-passer toutes les étapes de contrôle pour être réinscrites. Cette réglementation pose également problème aux personnes ayant des enfants âgés de douze ans et plus, ne souhaitant pas les laisser seuls pendant de longues heures, mais ne pouvant pas les inscrire sur la liste de visiteurs par manque de place. Disponible sur : https://fdc.myflorida.com/ci/visit.html (consulté le 7 octobre 2023).

primer à la fois l'anxiété qui était la mienne, et la relativiser[65], en jouant sur l'aspect excessif, un peu ridicule, presque « toonesque[66] » (fig.43) de ces monstres.

La représentation du couloir de la mort comme « ventre de la bête » permet de représenter une sorte de dialogue entre un espace carcéral personnifié et les émotions du détenu. Ce dialogue peut être celui d'un écrasement, d'une digestion jusqu'à la folie, ou celui d'un combat entre un lieu inhabitable et la puissance de l'esprit d'une personne.

3 - La cellule au crible : l'espace détaillé, l'espace découpé

Plonger la prison dans l'obscurité, ou la représenter sous forme de monstre : ces deux procédés, entre la transformation et l'abstraction, permettent de mettre l'accent sur une peine de mort absolue, et sur les effets psychologiques de l'espace carcéral, un espace « inhabitable ». Presque à l'opposé des procédés graphiques que je viens de décrire, on trouve des images extrêmement détaillées de l'espace carcéral. Ces images viennent compenser le manque de transparence des administrations pénitentiaires, en produisant des images beaucoup moins allégoriques que les exemples que j'ai évoqués précédemment : elles semblent être aussi précises que possibles, à la fois description documentaire et analyse critique.

• *Le sens du détail comme stratégie de survie*

Dans *Bone Orchard*, un recueil de textes en prose et de poèmes, George Wilkerson, incarcéré dans le couloir de la mort de Caroline du Nord, décrit les différentes cellules qu'il a habitées. « Je ne voyais pas en quoi passer d'une cellule à une autre sur le même bloc ferait une différence. [...] Une cellule est une cellule, n'est-ce pas ? Je serai toujours en prison[67] », « Tout ce que j'ai vu, c'est la cellule prototypique avec sa version des caractéristiques standard : une couchette peinte en rouge boulonnée au mur du fond, un lavabo/WC en acier inoxydable, un miroir en acier légèrement cabossé qui a déformé mon reflet, un néon, une plaque d'acier pour bureau, des étagères dépassant du mur et une bande de fenêtre de quatre pouces de haut et trois pieds de long sur le mur arrière[68] ». Wilkerson réalise qu'un bâtiment de la prison juste devant la fenêtre de sa cellule bloque non seulement la vue mais aussi les ondes de sa radio. En changeant de cellule, il découvre une fenêtre donnant sur un paysage verdoyant, visible au-delà du mur d'enceinte de la prison, et où passent de nombreux animaux, et « un morceau de ciel[69] ». Wilkerson explique comment son sens de l'observation s'est progressivement aiguisé, au sein d'un environnement qui semble initialement effacer les différences : « Au début, la similitude quotidienne du couloir de la mort m'engourdissait les yeux, m'empêchait de discerner les nuances, m'aveuglait sur le changement et les différences ». Le sens de l'observation, l'attention portée à chaque détail, est un sens acquis, qui permet aux détenus de faire des choix, d'avoir des préférences, et de cultiver ainsi un espace de liberté : « L'âme emprisonnée a peu de plaisirs et de libertés, alors ceux qu'elle possède se multiplient en importance et en valeur. Ce qui, pour un étranger, pourrait paraître de la taille d'une fourmi peut devenir éléphantine en prison. C'est l'offre et la demande : l'offre de liberté est rare ; la demande est incommensurable, presque infinie. Comme chaque cellule offre son propre mélange de libertés et de restrictions, chacune de ses caractéristiques exige une évaluation minutieuse, un calcul[70] ».

Ce sens de l'observation passe également par l'image. Renaldo McGirth en en propose une expression visuelle, avec deux dessins dont

65. Pour autant, cette « dramatisation dédramatisante » ne concerne que moi. Je suis la seule figure représentée dans ces structures de monstres grotesques. Pour représenter l'expérience des autres visiteurs, j'ai majoritairement conservé un cadre réaliste, et je me suis concentrée sur toutes les attitudes, les mimiques spécifiques et les répliques que j'avais en mémoire. Je crois que ces représentations plus sobres et « naturalistes » permettent de faire un portrait plus nuancé des visiteurs, de leurs émotions et de leur pudeur, plutôt que de les intégrer d'office à ma « vision » baroque.

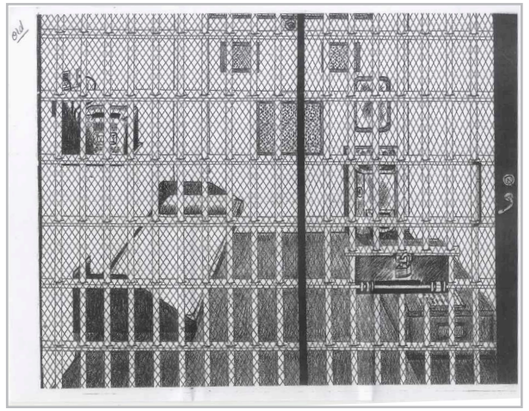
66. Par exemple, pour dessiner les yeux exorbités de mes créatures, je me suis inspirée du personnage du Juge Demort, ou *Judge Doom*, dans le film *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, un « *toon* » déguisé en humain et souhaitant exterminer tous les autres toons, par une série d'exécutions dans un liquide empoisonné, « la trempette ». Robert Zemeckis, *Who Framed Roger Rabbit*, Touchstone, 99 minutes, 1988.

67. « *I couldn't see how moving from one cell to another on the same block would make any difference, so I told him, "A cell's a cell, right ? I'd still be in prison"* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022, p.11.

68. « *All I saw was the prototypical cell with its version of standard features : a red-painted bunk bolted to rear wall, stainless steel sink/ toilet unit, slightly knuckle-dented steel mirror that battered my reflection, fluorescent light fixture, steel slab desk/ shelves protruding from wall, and a four-inch-tall, three-foot-long strip of window high up on the rear wall* ». *Ibid.*, p.12.

69. « *a huge swath of lush grass that ran into the perimeter wall about twenty yards away. Geese cavorted, dined, and and napped on that grass; foxes, cats, and groundhogs slunk across it. Being on the second floor, nearly level with the perimeter wall's top, I could see beyond it to trees, buildings in the city, a church steeple. I could see a slice of sky* », « une immense bande d'herbe luxuriante qui courait jusqu'au mur d'enceinte à une vingtaine de mètres de là. Les oies gambadaient, dînaient et faisaient la sieste sur cette herbe ; des renards, des chats et des marmottes s'y faufilaient. Étant au deuxième étage, presque au niveau du sommet du mur d'enceinte, je pouvais voir au-delà des arbres, des bâtiments de la ville, un clocher d'église. Je pouvais voir un morceau de ciel ». *Ibid.*, p.20.

70. « *The imprisoned soul has few pleasures and freedoms, so the ones it has multiply in significance and value. What to an outsider might seem ant-sized can become elephantine in prison. It's supply and demand: the supply of freedom is scarce; the demand is immeasurable, nearly infinite. As each cell offers its own blend of freedoms and restrictions, its every feature demands a careful weighing, a reckoning* ». *Ibid.*, p.14.



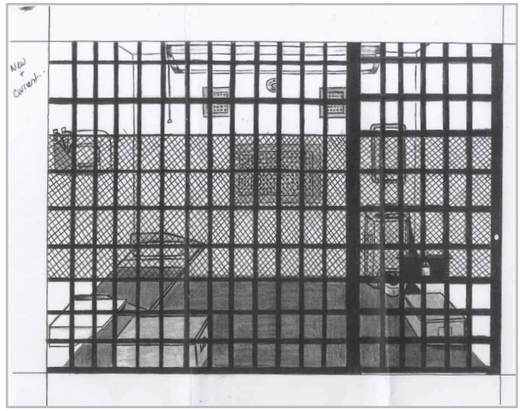


fig.44 - Renaldo McGirth, *Old* (dessin de sa cellule), 2016, photocopie de dessin au stylo bille, 8 x 11 pouces.

fig.45 - Renaldo McGirth, *New + Current* (dessin de sa cellule), 2016, photocopie de dessin au stylo bille, 8 x 11 pouces.

il m'a envoyé la photocopie très tôt dans nos échanges (fig.44-45). Ils représentent au stylo bille noir les cellules du couloir de la mort dans lesquelles il a été incarcéré, avec une précision qui m'évoque la gravure sur cuivre. Sur l'une d'entre elles, il a noté « *old* », « l'ancienne », sur l'autre « *new* + *current* », « la nouvelle + actuelle ».

Dans les deux cas, il a représenté la cellule comme s'il la voyait de l'extérieur[71]: on la distingue à travers des barreaux doublés d'un grillage, qu'il a méthodiquement tracés à la règle. C'est à travers ce tamis qu'on voit le lit sans pieds, fixé au mur à gauche, la télévision au-dessus, les toilettes sans lunette surmontées d'un petit lavabo, à droite sur le mur du fond, et la cantine métallique rangée contre le mur droit. Sur décision d'un gardien, il doit immédiatement pouvoir y ranger toutes ses affaires. Tout effet personnel qui n'aurait pas la place de s'y loger doit être récupéré par un proche en dehors de la prison, ou détruit[72]. Il n'y a pas de fenêtre. Dans le couloir de la mort de Floride, il est interdit d'accrocher quoi que ce soit au mur. Ces règlements laissent peu de place à la décoration, ou toute autre manière de s'approprier les cinq mètres carrés où les condamnés sont confinés jusqu'à vingt-trois heures sur vingt-quatre.

71. À noter : des études ont montré que les événements traumatiques étaient proportionnellement davantage remémorés à la troisième personne, et qu'il s'agirait d'un mécanisme de protection de l'esprit. Le choix de perspective de Renaldo McGirth peut donc être interprété comme une volonté de distanciation et de clarté « scientifique », ou comme distanciation d'une expérience traumatique. Loretxu Bergouignan, Lars Nyberg, Henrik Ehrsson, « *Out-of-body memory encoding causes third-person perspective at recall* », *Journal of Cognitive Psychology*, Volume 34, n°1, 2022. Disponible sur : https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20445911.2021.1958823 (consulté le 7 juin 2024).

72. Par exemple, le 3 octobre 2023, alors que nous échangions sur des livres que je devais commander pour lui, Renaldo m'écrit dans un email : « Hé, pour les livres, ne t'en fais pas pour l'instant. Mettons cela de côté. En fait, on m'a dit que je devais envoyer des livres à la maison... quelle bêtise... », « *Hey as for the books, don't worry about them for now. Let's put that on the back burner. Actually I've been told that I have to send some books home..smh* [*shaking my head*, expression anglaise signifiant la déception, le mécontentement].. ».

À première vue, les différences entre les deux cellules semblent minimes, mais si Renaldo McGirth a tenu à m'envoyer ces deux images, c'est qu'elles valent la peine d'être comparées. La nouvelle cellule dispose d'une tablette pour écrire et travailler. Le grillage qui double les barreaux ne les couvre plus du sol au plafond, mais seulement au milieu, sans doute à hauteur de tête et de buste. Ce grillage remplit son rôle de protection physique – de part et d'autres des barreaux, personne ne peut être étranglé ou poignardé –, mais permet également aux détenus, via l'espace en dessous, d'échanger de petits objets ou des messages de cellule en cellule. Ce « petit » changement transforme en vérité radicalement les potentiels contacts entre détenus. La superposition de ces deux dessins met en exergue l'importance de chaque interstice, de chaque détail, dans la vie quotidienne des personnes condamnées à mort.

• *L'image comme relevé topographique et critique*

Certains détenus réalisent des images très précises de leur cellule. Cependant, même quand les choix de représentation rappellent le dessin scientifique, les plans d'architectes, ou la recherche d'une exhaustivité photographique, ces images ne sont pas exemptes d'un regard critique sur les espaces représentés. J'aimerais examiner ici quelques images appartenant à cette « famille », pour détailler les choix graphiques adoptés, les nuances de point de vue créées par ces choix, et les différents « statuts » de l'image qui en découlent.

Ronald Wayne Clark, condamné à mort en Floride, rédige de nombreux textes publiés sur divers sites internet abolitionnistes, décrivant et dénonçant les conditions d'incarcération du couloir de la mort. Il produit par ailleurs des images, qui viennent parfois accompagner ses textes. Il a réalisé au moins deux versions d'un dessin de sa cellule vue d'en haut, embrassant tout l'espace en une seule image. Une version très simple (fig.46), à la ligne claire, insiste sur la petitesse et la nudité de la cellule, en éliminant certains éléments qui s'y trouvent normalement, par exemple la cantine métallique où les détenus rangent leurs affaires. Un autre dessin intitulé *Welcome To My World* (fig.47) et publié sur le site internet *Between the Bars*[73], décrit la cellule sous le même angle mais avec plus d'éléments : la cantine métallique, la tablette d'écriture, la télévision. En dessinant les lignes des parpaings qui composent les murs, et en ajoutant un léger vignettage aux quatre coins de l'image,

73. Ronald W. Clark, *Welcome to My World*, *Between the Bars*, 1er mai 2012. Disponible sur : https://betweenthebars.org/posts/4924/welcome-to-my-world (consulté le 21 août 2023).

fig.46 - Ronald Wayne Clark, *Welcome to my World*, stylo bille sur papier, image publiée sur l'un des sites personnels de Clark, *The Death Row Poet*.

fig.47 - Ronald Wayne Clark, *Welcome to my World*, stylo bille sur papier, 20 décembre 2004, image publiée sur le site internet *Between the Bars*.

Ronald Clark resserre dramatiquement l'espace autour du personnage assis sur le lit. Le grand titre « Bienvenue dans mon monde » paraît bien ironique par rapport aux indications inscrites en petit sous le dessin, presque comme des « mentions légales » en bas d'une publicité trompeuse : « *P-dorm UCI*, Cellule du couloir de la mort, 9 x 6... 54 pieds carrés [cinq mètres carrés, ndt] ». Sur le côté droit apparaît l'expression « *Exhibit E* », « Pièce à conviction E », suggérant que ce dessin est, aux yeux de Ronald Clark, non seulement la satire suggérée par le titre, mais aussi une forme de preuve, une documentation précise des conditions d'incarcération du couloir de la mort de Floride.

Le point de vue surplombant est assez courant dans les représentations cinématographiques de la cellule d'isolement : il permet de visualiser tout l'espace en un seul plan, et on le retrouve dans les films *Sin City*, *V pour Vendetta*, et dans les épisodes de la série *Rectify*, qui se déroulant en partie dans le couloir de la mort (fig.48-50). Il évoque également certains types de photographies scientifiques, notamment les photos de scènes de crime d'Alphonse Bertillon[74], coïncidant avec la notion de preuve indiquée par Clark. La vue d'en haut peut également évoquer un autre type de cellule que celle de la prison. Le spectateur en surplomb peut avoir l'impression d'observer un vivarium au couvercle transparent, où le rat aurait été remplacé par un homme, ou alors une tombe, où l'on serait sur le point d'emmurer le détenu vivant[75]. La cellule devient alors, par la force de ce point de vue surplombant, la préfiguration à la fois de la chambre d'exécution mais aussi de la sépulture. Les images de cellule de Clark apparaissent parfois en illustrations de ses textes. Sur internet, elles sont généralement en grand format, avant le texte. Dans de nombreuses pages imprimées, qui forment des petites collections de ses textes et poèmes[76], les images de sa cellule deviennent des vignettes (fig.51). Dans les deux cas, les images restent lisibles, et semblent avoir été conçues pour avoir cette adaptabilité : grâce à la ligne claire, au noir et blanc, à la composition simple elles peuvent facilement être reproduites, photocopiées, changées d'échelle, et donc partagées.

fig.48 - Frank Miller et Robert Rodriguez, *Sin City*, Dimension Films, 2005, 124 minutes.

fig.49 - Stephen Gylenhaal, *Rectify*, Saison 2, « *Running With the Bull* », 2014, 47 minutes.

fig.50 - James McTeigue, *V for Vendetta*, Warner Bros, 2006, 133 minutes.

fig.51 - Montage photocopié de textes et de dessins de Ronald Wayne Clark, 2000, image publiée sur le site internet *Between the Bars*.

Kenneth Reams, condamné à mort dans l'Arkansas en 1993[77], a ré-

74. Archives de la Préfecture de Police de Paris. Certains exemples sont visibles dans l'article de Rick Poynor, « *Exposure : Crime Scene in Paris by Alphonse Bertillon* », *Design Observer*, 9 janvier 2015. Disponible sur : https://designobserver.com/feature/exposure-crime-scene-in-paris-by-alphonse-bertillon/39020 (consulté le 2 octobre 2023).

75. Un article du *St John Sun*, 8 septembre 1906, page 16, discute des différentes méthodes d'exécutions employées aux États-Unis, et des discussions – illustrées – pour mettre en place un prototype d'injection létale. L'article évoque également les méthodes d'exécution pratiquées dans d'autres pays, pour insister sur leur cruauté, notamment l'exécution par emmurement, pratiquée cette année là sur Hadj Mohammed Mesfewi, un tueur en série condamné pour le meurtre de trente-six femmes au Maroc. Disponible sur : https://news.google.com/newspapers?nid=38&dat=19060908&id=Syg1AAAAIBAJ&pg=3044,4436382 (consulté le 7 juin 2024).

76. Sur la collection que j'ai trouvée, il semble que les différents textes ont d'abord été imprimées séparément, puis découpés et composés sur une nouvelle feuille, à la main, avant d'être photocopiée de nouveau, d'une manière qui rappelle les premiers fanzines. La page indique en copyright l'année 2000, avant la démocratisation des ordinateurs et des logiciels de mise en page. Je suppose qu'un soutien extérieur de Ronald Clark a réalisé ce montage.

77. Après des décennies dans le couloir de la mort, et une intense présence médiatique, sa peine est commuée en 2020 en *life without parole*, peine d'emprisonnement sans possibilité de sortie anticipée, officiellement sur la base d'une « défense inadéquate », « *inadequate counsel* ». Max Brantley, « *Death penalty reversed in Pine Bluff killing for ineffective defense* », *Arkansas Times*, 8 novembre 2018. Disponible sur : https://arktimes.com/arkansas-blog/2018/11/08/death-penalty-reversed-in-pine-bluff-killing-for-ineffective-defense (consulté le 4 juin 2024).

fig.52 - Intérieur d'une maquette de Kenneth Reams, visibles dans le film d'Anne Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes.

alisé plusieurs maquettes de sa cellule, des dioramas d'une grande précision (fig.53). On observe l'intérieur en plaquant les yeux sur deux ouvertures placées sur la porte, et en tenant l'œuvre face à une source lumineuse, de façon à ce que la cellule soit éclairée, depuis la fine fenêtre située à l'opposée de la porte. Ces maquettes, visibles dans le documentaire *Free Men*, sont d'un réalisme saisissant. Judicieusement, la réalisatrice Anne-Frédérique Widmann en filme d'abord l'intérieur, et il faut quelques instants au spectateur avant de réaliser qu'il ne s'agit pas d'une véritable cellule apparaissant à l'écran, mais d'une toute petite modélisation (fig.52)[78]. Si ces maquettes sont une description ultra précise de la cellule, elles traduisent aussi visuellement une métaphore qu'on retrouve souvent pour qualifier les cellules à l'isolement : la boîte[79]. Celle-ci caractérise la cellule non pas comme un lieu qu'on pourrait habiter, mais comme un espace réduit dans lequel on entrepose des choses immobiles, pour les cacher à la vue. La petitesse de la maquette et l'effort que le spectateur doit faire pour observer l'intérieur appuient cette idée. Une des maquettes est conservée par la tante de Kenneth Reams, Donna, une autre par son épouse, Isabelle Walter Reams. Sur la version détenue par son épouse, Kenneth Reams a indiqué « *Varner*

78. Dans le film, cette miniature entre en résonance de façon poignante avec une autre reconstitution de cellule, cette fois grandeur nature, dans laquelle Ndume Olatushani, ancien détenu du couloir de la mort innocenté après plus de vingt ans d'incarcération, va « rejouer » sa routine sportive.
79. L'avocat de Kenneth Reams évoque dans le film « *the ravage of living in a box* », « les ravages causés par une vie confinée dans une boîte ». Anne Frédérique Widmann, *Free Men*, *op. cit.*, 00:34:03. Dans son autobiographie, William A. Noguera évoque une cellule temporaire dans laquelle il est enfermé à San Quentin : « *The first thing I noticed was how small it was. Approximately four by nine feet. I could stand in the center of it and place my hands on opposite walls. I could reach up and touch the ceiling. It was a box. A very small box* », « La première chose que j'ai remarquée, c'est à quel point c'était petit. Environ quatre pieds sur neuf. Je pouvais me tenir au centre et placer mes mains sur les murs opposés. Je pouvais atteindre et toucher le plafond. C'était une boîte. Une toute petite boîte ». William A. Noguera, *Escape Artist, Memoir of A Visionary Artist on Death Row*, New York, New York, Seven Stories Press, p.121.

53.a | 53.b

54.a

54.b | 54.c

fig.53 (a, b) - Extérieur de maquettes de Kenneth Reams, visibles dans le film d'Anne Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes.

fig.54 (a, b, c) - Roger Payen, *Maquette de la cellule 11.22 de la prison de la Santé, hiver 1943-1944*, dimensions de la boîte extérieure: 8,2 x 5,9 x 3,5cm, dimensions de la boîte intérieure: 8 x 5,5 x 3 cm, Musée de la Résistance Nationale de Champigny-sur-Marne, France.

Unit, cellule numéro 403, fait par Kenneth Reams, en cadeau à Isabelle Watson[80] ». Le calendrier à l'intérieur de la cellule indique la date d'anniversaire d'Isabelle Reams. Ces œuvres sont donc des cadeaux servant de lien intime avec des proches, mais elles possèdent aussi un potentiel de transformation. La description d'une cellule « inhabitable » s'estompe. Certes, il s'agit toujours de cette « boîte » dans laquelle Kenneth Reams refuse tout confort puisque, d'après sa tante qui témoigne dans le film *Free Men*, il dort sur la surface de sa couchette sans matelas. Mais l'objet produit avec minutie acquiert une préciosité qui transcende la cellule pour se changer en message d'affection. En cela, ces boîtes rappellent la minuscule maquette de cellule (fig.54) réalisée par Roger Payen, résistant communiste et ancien étudiant de l'école Boulle, durant l'hiver 1943-1944, alors qu'il était prisonnier politique à la prison de la Santé. Dans une boîte d'allumettes d'à peine trois centimètres de profondeur, il a sculpté une maquette extrêmement détaillée de sa cellule de douze

80. « *Varner Unit, cell number 403, made by Kenneth Reams, gift to Isabelle Watson* ». Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, *op. cit.*, 00:29:49.

fig.55 - Clifford Boggess, *Cell, Work Capable Program, Single Occupancy, Cell for two inmates: Privilege only for those who have been part of the work program*, 1995, image publiée sur son site internet personnel *Clifford Boggess*, encore en ligne aujourd'hui.

fig.56 - Clifford Boggess, *The Back of my Cell*, 1995, image publiée sur son site internet personnel *Clifford Boggess*, encore en ligne aujourd'hui.

mètres carrés. Il a réussi à la faire parvenir à ses parents, accompagnée du message suivant : « À mes chers Parents avec mes meilleurs vœux pour l'année 44, ce souvenir de la 11.22 leur fils Roger ».

Le fait, pour ces boîtes, d'être à la fois une documentation précise des conditions d'incarcération et un cadeau n'est pas incompatible. Partager avec ses proches sa réalité de façon ouverte et claire, avec ce qu'elle comporte de difficile, est un acte de confiance, un cadeau en soi. Le faire avec des objets aussi ouvragés l'est également. Dans le film, Kenneth Reams manifeste beaucoup de fierté et d'amour envers ses proches, qui sont non seulement ses soutiens moraux, mais également partie prenante dans ses projets artistiques et éducatifs[81].

Clifford Boggess, condamné à mort au Texas en 1986 et exécuté en 1998[82], a réalisé de nombreux dessins et peintures en prison. Parmi eux, on compte au moins trois dessins de sa cellule, chacun d'un angle de vue différent[83]. Deux d'entre eux forment ce qui pourrait être un diptyque : *Cell, Work Capable Program, Single Occupancy* (fig.55) est un point de vue depuis le milieu du mur du fond de la cellule vers les barreaux de la porte, et *The Back of My Cell* (fig.56) représente l'autre côté, un point de vue depuis les barreaux vers le mur du fond. Dans les deux cas, l'espace est montré depuis l'intérieur de la cellule. Il est légèrement déformé, comme dans un champ de vision un peu plus large que l'œil. L'espace est dénué de figure humaine. On remarque seulement la trace d'une présence, à travers les objets soigneusement rangés du détenu :

81. Il évoque notamment son grand projet : au-delà de sa participation à des expositions temporaires, il souhaite diriger la création d'un musée de la peine de mort, afin d'informer le grand public sur cette pratique. Nous reviendrons plus en détail sur ce projet de musée en partie III, chapitre 2.
82. Cody V. Aycock, « *Boggess Put to Death* », *Times Record News*, 12 juin 1998, retranscrit sur le site du *Public Broadcasting Service*. Disponible sur : https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/execution/who/timesrecord.html (consulté le 21 août 2023).
83. Visible sur : http://www.todesstrafe-texas.de/Page30b.html (consulté le 21 août 2023).

des livres sur une étagère, une machine à écrire à l'angle d'une couchette. Les deux dessins couvrent l'ensemble de l'espace de la cellule, et en forment une description extrêmement minutieuse. Cependant, les deux images ne sont pas simplement deux moitiés de cellule : au-delà du découpage logique et « géométrique » de l'espace, elles ne révèlent pas exactement les mêmes choses. Le premier dessin, *Cell, Work Capable Program, Single Occupancy* est la mise en scène d'un privilège. Le titre du dessin est une annotation administrative : Boggess a accès à une cellule double qu'il peut occuper seul, en « récompense » pour sa participation à un programme de travail, qui n'était pas accessible à tous les détenus[84]. Pris indépendamment, ce dessin pourrait presque être interprété comme étant en accord avec l'idéal de « méritocratie carcérale ». En représentant ses effets personnels, et particulièrement les objets liés à la culture et à la correspondance, parfaitement rangés, Boggess met en avant son sens de l'ordre et de la propreté, sa fiabilité, son sérieux, pouvant suggérer une réhabilitation morale par le travail. Mis en relation avec *Back of my Cell*, la narration change du tout au tout. Le titre, en plus d'être une description neutre – il s'agit bien du dessin de « l'arrière de la cellule » – peut également évoquer « l'envers du décor », « la face cachée ». On remarque l'aspect vétuste de cette partie de la cellule. Au vu des indices visuels et sémantiques associés à l'ordre et à la propreté dans le premier dessin, le délabrement du deuxième espace ne semble pas pouvoir être imputé au détenu. Par ces détails, Boggess montre que même un « détenu modèle » privilégié par rapport au reste de la population du couloir de la mort, est tout de même dans une cellule insalubre. La complémentarité et l'opposition simultanée de ces deux images peut être une critique destinée à l'administration pénitentiaire. Parallèlement, on peut l'interpréter comme une critique de l'attitude de certains détenus, peut-être la sienne. Est-ce une représentation de l'espoir du détenu cherchant à bénéficier de très relatifs privilèges lors de son incarcération, privilèges qui ne changent rien à la menace d'exécution prochaine ? La première image serait-elle celle du déni[85], et la seconde celle de la désillusion qui lui fait suite ?

Ces trois exemples de représentation, malgré leur aspect documentaire et leur précision, ne sont donc pas pour autant des descriptions

84. Suzanne Donovan, « *Shadow Figures: A Portrait of Life on Texas Death Row* », *Mother Jones*, 29 juillet 1997. Disponible sur : https://www.motherjones.com/politics/1997/07/shadow-figures-portrait-life-texas-death-row/ (consulté le 3 octobre 2023).
85. Renaldo McGirth a souvent évoqué dans ses lettres cette notion de déni : le « risque » de chercher une quelconque forme forme de confort dans le couloir de la mort, au risque de s'y « habituer », ou plutôt d'abandonner les efforts destinés à en sortir, de tomber dans une forme de résignation. C'est également contre cette résignation que Kenneth Reams refuse de dormir sur le matelas de sa couchette.

« dépassionnées » : elles soulèvent des ambivalences et de multiples questionnements. Elles font office à la fois de documentation, de témoignage, de cadeau pour des proches, de critique destinées à être reproduites et partagées au monde extérieur.

4 - La grille, outil de délimitation de l'espace et symbole du système carcéral

La représentation des barreaux a une place prépondérante dans les cellules dessinées par les détenus du couloir de la mort. Parfois, elle joue un rôle descriptif. Par exemple, dans les dessins de Renaldo McGirth que nous avons examinés plus haut (fig.), la représentation précise et documentaire des différents grillages qui viennent doubler les barreaux permet au spectateur de se figurer les séparations et les porosités entre les espaces, au sein de l'espace réel. Dans d'autres images, les barreaux deviennent des structures géométriques symboliques.

Le dessin des barreaux forme, en quelques traits, une métonymie de la prison, un symbole de l'incarcération en général. Les peintures de l'artiste contemporain Peter Halley (fig.57) en témoignent : une forme rectangulaire et quelques fines lignes, verticales ou horizontales, suffisent à figurer « prisons, cellules et conduits ». Pour Peter Halley, ses prisons peintes représentent une multitude de situations d'incarcération ou d'isolement : « je crois que nous sommes enfermés dans une prison numérique », « les prisons servent également de substituts aux personnes. Parfois il y a une connexion, et parfois il n'y en a tout simplement pas », « les prisons et les cellules illustrent une critique de la masculinité – rigide, inhibée, cloisonnée». Cependant, l'artiste ne cherche pas à évoquer les réalités de l'incarcération physique : à la question « Comment cela pourrait-il également être pertinent pour quelqu'un qui vit réellement sa vie derrière les barreaux d'une prison ? », l'artiste répond simplement – et avec un grand cynisme – « Ça ne l'est pas. […] L'institution de l'art contemporain dans son ensemble n'a aucun rapport avec les exclus[86] ». Chez les détenus du couloir de la mort, quel que soit le niveau d'abstraction, la représentation des barreaux explore et critique des aspects concrets de l'enfermement.

86. « *I believe that we are imprisoned within a digital carceral* », « *The prisons are also stand-ins for people. Sometimes there is connection, and sometimes there simply isn't* », « *The prisons and cells pictorialize a critique of masculinity – rigid, inhibited, walled off* », « *How could it also be relevant to someone who is actually living their life behind prison bars?* », « *It isn't* […] *The entire institution of contemporary art is irrelevant to the disenfranchised* ». Phillip Barcio, « *Prisons, Conduits, and Cells - An Interview with Peter Halley* », *Widewalls*, 19 octobre 2018. Disponible sur : https://www.widewalls.ch/magazine/peter-halley-interview (consulté le 23 août 2023).

fig.57 - Peter Halley, *Red Prison 2001*, 2001, acrylique, acrylique *Day-Glo*, *Roll-a-Tex* sur deux toiles jointes, 134,9 x 88,9 cm.

fig.58 - Kevin Cooper, *Slammed (Woman on Death Row)*, 2010, acrylique sur toile, 28 x 22 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.59 - Kennath Hartez Henderson, *Solitary Confinement*, crayon sur papier, image publiée sur le site internet de la *R.E.A.C.H. Coalition*.

• L'écrasement

Avec *Slammed (Woman on Death Row)* (fig.58), Kevin Cooper, peint une femme en larmes, assise dans une posture très raide sur la couchette d'une cellule à l'isolement. Le mot « *slam* » signifie à la fois le claquement des barreaux qui se referment, mais signifie également « écraser ». Visuellement, les barreaux écrasent en effet la composition. L'espace qui se trouve derrière cette structure est presque entièrement obscurci : dans cet espace restreint, seules se détachent les larmes de la femme détenue, le blanc des draps et le métal des toilettes. Cette fusion se retrouve également dans un dessin de Kennath Henderson, où une figure prostrée à l'allure désespérée est en train de disparaître, vidée de sa substance, laissant place à un mur de briques. Le détenu fera bientôt « partie des murs » (fig.59).

Les exemples précédents sont des images qui semblent exprimer des émotions très personnelles[87]. John E. Robinson utilise quant à lui cette impression de fusion entre la personne détenue et son environnement pour produire une image à la manière d'un dessin de presse[88]. Dans *The*

87. On peut voir une unité dans les sentiments exprimés, notamment via les postures prostrées des personnages représentés, à un point tel qu'ils sembleraient interchangeables. Le couloir de la mort provoque cette « similitude perpétuelle » dont parle George Wilkerson. Elle « contamine » les émotions, et contamine les images. « La vie en prison cultive la similitude, contrôle la similitude, perpétue la similitude – des jours, des expériences, des prisonniers », « *Prison life cultivates sameness, regiments sameness, perpetuates sameness – of days, of experiences, of prisoners* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.9.

88. Robinson est un adepte de ce style, et ses dessins sont régulièrement publiés dans le magazine *Compassion* créé par et pour les détenus du couloir de la mort avec l'aide de bénévoles extérieurs.

fig.60 - John E. Robinson, *The American Reality*, 2014, crayon de couleur et stylo sur papier, 8 1/2 x 11 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

American Reality (fig.60), il reprend et détourne la structure du drapeau américain : dans la partie supérieure gauche de ce dessin, les barreaux d'une cellule remplacent la portion de ciel étoilé placée en canton sur le drapeau d'origine. Le visage du détenu que l'on devine par quelque taches de lumière est enchâssé dans un rectangle noir, et forme une cangue, une cellule dans la cellule. Si la portion de ciel étoilé du drapeau américain est nommée « l'union », le drapeau de Robinson montre quant à lui l'union du prisonnier et de la cellule, l'union de la population américaine à l'incarcération de masse. Tous les citoyens américains sont « unis » dans ce que certains critiques appellent la « *Prison Nation*[89] ». Les prisons ne sont pas à considérer individuellement puisque, selon l'expression de Lee Bernstein : « c'est l'Amérique la prison[90] ».

• *La déstructuration*

Un étonnant dessin réalisé par Derrick Quintero (fig.61) combine l'envahissement de l'espace par l'obscurité et la soumission du dessin à une grille.

À première vue, l'espace de la cellule est déstructuré : de grandes masses noires aux angles irréguliers la remplissent. Deux uniques éléments, l'évier-toilettes en haut à droite et la fine fenêtre en bas à gauche permettent de lire ce dessin comme autre chose qu'une composition abstraite. Le seul véritable point d'ancrage pour le regard du spectateur se trouve ironiquement au fond des toilettes. Ce décor vu d'en haut rappelle l'ambiance gothique de la pièce où est enfermé le monstre dans

89. Paul Wright, Tara Herivel, *Prison Nation : The Warehousing of America's Poor*, Londres, Routledge, 2003 ; Exposition « *Prison Nation* » à la galerie *Aperture*, 7 février 2018 – 8 mars 2018. Disponible sur : https://aperture.org/exhibition/prison-nation-2018/ (consulté le 26 septembre 2023).
90. Lee Bernstein, *America is the Prison*, Chapel Hill, Caroline du Nord, University of North Carolina Press, 2010.



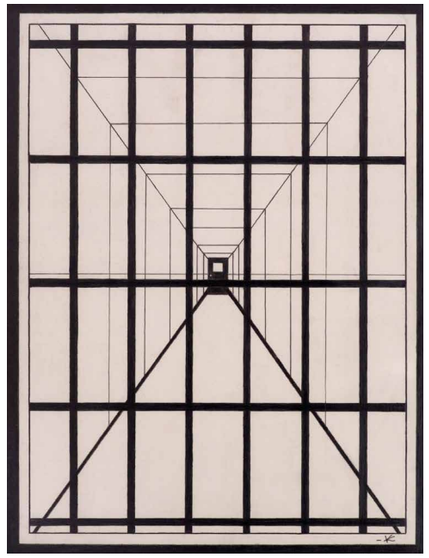
fig.61 - Derrick Quintero, dessin de cellule, 2013, image publiée sur le site internet de la *R.E.A.C.H. Coalition*.

fig.62 - Extrait du film de Robert Wiener, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, Decla-Bioscop, 1920, 77 minutes.

Le Cabinet du Docteur Caligari (fig.62), ou les angles étranges de la pièce imaginée par le scientifique Georges Tokarsky ou David Castro pour répondre au « Problème d'éclairage »[91] (fig.63). Cependant, à y regarder de plus près, la feuille sur laquelle Quintero exécute son dessin a été au préalable pliée en quatre dans le sens de la longueur et de nouveau en quatre sur la largeur, formant une grille « fantomatique » de seize « cellules ». Si les grandes masses noires traversent ces cellules, des compositions de lignes et de formes grises et bleutées s'inscrivent dans les limites de chaque rectangle esquissé par les plis, comme si Quintero les avait dessiné séparément, sur une portion de feuille repliée. Ces parties de la composition sont réalisées « sous contrainte », dans un espace encore plus exigu que l'ensemble de la feuille de papier. L'espace se délite, se fragmente, se plie et se déplie, devenant une structure mouvante presque incompréhensible, et malgré tout soumise à un grillage. Comme pour les décors déformés voire « impossibles » du cinéma expressionniste, le décor de Quintero peut s'interpréter comme le reflet émotionnel d'une situation traumatique[92].

fig.63 - Cmglee (utilisateur de Wikipédia), *Solutions to the illumination problem by George W Tokarsky (26 sides) and D Castro (24 sides), based on information from http://mathworld.wolfram.com/IlluminationProblem.html. Note that the single light source (red spot) and dark spot (grey cross) can be swapped.*

91. Le « Problème d'éclairage » est un problème mathématique destiné à savoir si n'importe quelle pièce couverte de miroirs peut-être éclairée entièrement par un unique point lumineux. Les scientifiques Georges Torkarsky et David Castro proposent des solutions à ce problème avec des contre-exemples sous forme de différentes pièces polygonales comportant un seul point d'ombre, faisant suite à une solution sous forme de pièce elliptique proposée par Roger Penrose.
92. On peut lire les décors déformés, voire « impossibles » des films expressionnistes allemands comme le reflet visible du traumatisme de la Première Guerre Mondiale. Alexa Schultz, « *Expressionist Films and the German Trauma* », *LACMA, Los Angeles County Museum of Art*, 10 décembre 2012. Disponible sur : https://unframed.lacma.org/2012/12/10/expressionist-films-and-the-german-trauma (consulté le 10 juin 2024).



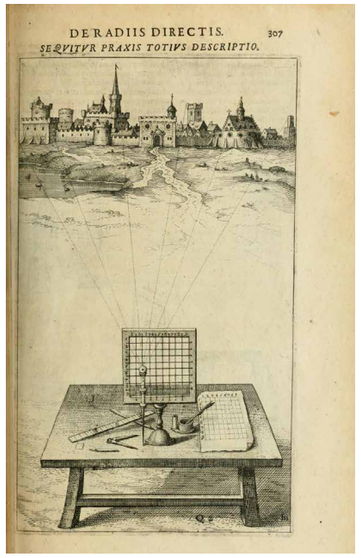


fig.64 - Kenneth Reams, *The Last Mile*, stylo bille sur papier, 25 1/4 x 21 1/4 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.65 - Robert Fludd (auteur), Hieronymus Galler (imprimeur), Johann Theodor de Bry et Matthaeus Merian (graveurs), *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia : in duo volumnina secundum cosmi differentiam diuisa*, 1617, page 307.

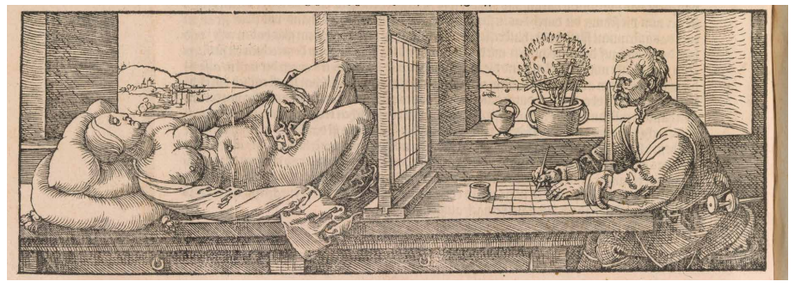


fig.66 - Albrecht Dürer, détail d'une page de *Underweysung der Messung*, gravures sur bois, format du livre 31.9 × 21.5 × 4.6 cm, 1538, The Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis.

• *La perspective*

Le dessin de Kenneth Reams *The Last Mile*, « La dernière ligne droite » (fig.64), propose une composition très épurée, quasi abstraite, d'un couloir vu depuis une grille. La perspective linéaire implacable, en noir et blanc, n'est troublée par aucune texture ni détail superflu. Cette structure évoque la grille de perspective, une innovation technologique de la Renaissance, que certains artistes utilisaient pour guider leur regard et construire leurs images. Elle apparaît notamment dans une célèbre gravure d'Albrecht Dürer (fig.66), et dans les gravures réalisées par Johann Theodor de Bry et Matthaeus Merian pour le recueil scientifique de Robert Fludd *Utriusque cosmi*[93] (fig.65), évoqué plus haut.

93. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia : in duo volumnina secundum cosmi differentiam diuisa*, 1617. Il s'agit d'un ouvrage scientifique traitant de multiples sujets, entre autres de la musicologie, de l'arithmétique, de l'astrologie, du dessin. Disponible sur : https://archive.org/details/utriusquecosmima01flud/page/306/mode/2up et sur https://digital.sciencehistory.org/works/fvm4tyd (consulté le 25 septembre 2023).

fig.67 - Donald Middlebrooks, *Silence Is Compliance*, acrylique sur carton toilé, image publiée sur le site internet de la *R.E.A.C.H. Coalition*.

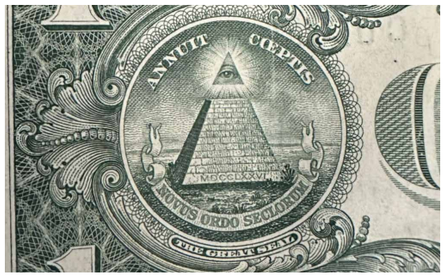


fig.68 - Salvador Dali, *L'oeil*, huile sur panneau, 1945, 58,7 x 84 cm (détail).

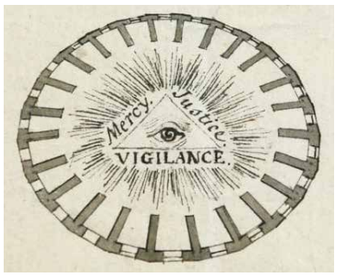


fig.69 - Détail du dos d'un billet de 1 dollar américain, représentant la face arrière du Grand Sceau des États-Unis.

fig.70 - Willey Reveley, d'après un croquis de Jeremy Bentham, *Mercy, Justice, Vigilance*, encre sur papier, 1794.

Dans le dessin de Reams, la construction de la perspective linéaire, outil de compréhension du monde, se calque sur la structure qui enferme, les barreaux. Elle dessine le « dernier couloir » qui mène implicitement mais de façon inéluctable à la chambre d'exécution. Le couloir de la prison fonctionne comme métonymie du système de peine de mort. Il est froid, unidirectionnel, une vue de l'esprit faisant abstraction de toute présence humaine.

Ce dessin d'une grande sobriété fait écho à la peinture de Donald Middlebrooks *Silence Is Compliance* (fig.67), construite sur l'exacte même structure, mais pourvue d'une atmosphère surréaliste (fig.68) beaucoup plus « théâtrale ». La porte noire au fond est remplacée par une chaise électrique, qui forme la pupille d'un œil « fantôme » flottant dans l'espace. Le couloir noir est inondé d'une rivière de sang, également interprétable comme un flot de larmes sortant de l'œil. Il n'y a pas, comme dans le dessin de Reams, de grille à barreaux, mais Middlebrooks a détaillé toutes les briques du mur. Ce travail crée visuellement, grâce à la perspective, un autre type de grille, similaire aux mailles d'un filet ou

à une toile d'araignée. Symboliquement, l'œil peint par Middlebrooks rappelle la lucarne vitrée de la porte dessinée par Reams, pour pouvoir regarder à l'intérieur de ce qu'on peut imaginer être la chambre d'exécution. Mis en relation avec le titre « se taire, c'est accepter », il semble signifier que, malgré la culture du secret construite par les États autour des exécutions[94], tous les citoyens sont témoins du système de la peine de mort, à partir du moment où ils acceptent le point de vue de l'administration pénitentiaire et du système juridique en place. Stabilisé sur la ligne d'horizon, l'œil fait étrangement écho à l'œil représenté comme planté au bout d'une pique dans les gravures de la Renaissance expliquant le fonctionnement de la grille de perspective : c'est de ce point de vue unique et parfaitement stable que dépend ce système de construction. Visuellement, l'œil apparaît en haut de la pyramide noire formée par le dessin du couloir. Cette structure rappelle l'œil de la Providence qui figure au dos du grand sceau des États-Unis (fig.69) présent sur le billet de un dollar, et sur le dessin de Jeremy Bentham symbolisant son projet de prison panoptique (fig.70), associé au mot « *Mercy* », « Miséricorde ». La structure et la symbolique de la peinture de Middlebrooks relie donc la peine de mort à la globalité de l'idéologie d'un pays.

Kenneth Reams et Donald Middlebrooks, chacun à leur manière, utilisent la représentation de l'espace et la perspective centrale comme description non seulement de la spatialité bien réelle du couloir de la mort, mais plus largement d'un système de peine de mort unidirectionnel, construit sur un seul et unique point de vue immobile[95].

III - LA CONSTRUCTION D'ESPACES ALTERNATIFS ET DE NARRATIONS ALTERNATIVES

Dans leur ouvrage *Escape Attempts*, Stanley Cohen et Laurie Taylor décrivent le fait de « construire une sorte de réalité alternative – se créer de petits espaces de subjectivité[96] » comme une nécessité pour la préservation de l'identité des personnes détenues. Monika Fludernik résume cette situation dans son analyse de la « littérature carcérale » : « Pour préserver l'illusion d'une supériorité sur les geôliers, il est important de nourrir l'image de l'indépendance (mentale) face aux humiliations des

94. Anna Meisel & Melanie Stewart-Smith, « *Death row: The secret hunt for lethal drugs used in US executions* », *BBC*, 21 octobre 2023. Disponible sur : https://www.bbc.com/news/world-us-canada-67150566 (consulté le 10 juin 2024).
95. On peut aussi noter que le système de dessin en perspective construit sur un œil unique et immobile est un système artificiel ou « inhumain ».
96. Stanley Cohen et Laurie Taylor, *Escape Attempts, The Struggle of Resistance in Everyday Life*, New York, New York, Routeledge, 1992, p.41.

"matons". La fiction de la liberté mentale malgré les abus physiques a donc une importante valeur psychologique pour tenter de faire bonne figure (le terme linguistique est : pour le respect de soi) dans la communauté carcérale[97] ».

Les termes de « réalité alternative » et de « préservation de l'identité » utilisés par Cohen et Taylor sont pourtant ambivalents. Dans le meilleur des cas, ils évoquent la création d'un espace intime par les détenus. À l'hétérotopie carcérale s'ajoute et se confronte une hétérotopie intime, une forme de forteresse intérieure, dont les effets sont décrits par Marc Aurèle dans *Pensées pour moi-même* : « Tu peux, à l'heure que tu veux, te retirer en toi-même. Nulle part, en effet, l'homme ne trouve de plus tranquille et de plus calme retraite que dans son âme, surtout s'il possède, en son for intérieur, ces notions sur lesquelles il suffit de se pencher pour acquérir aussitôt une quiétude absolue, et par quiétude, je n'entends rien d'autre qu'un ordre parfait. Accorde-toi donc sans cesse cette retraite, et ressource-toi[98] ».

Dans son article « *Do It Yourself : Democracy and Design* », Paul Atkinson explique que, dans les années cinquante et le début des années soixante, aux États-Unis, le mouvement *DIY* centré sur le « *home improvement* », l'« amélioration de la maison » devient, entre autre, un canal d'expression et de créativité, notamment pour les femmes. Citant un ouvrage de Sarah Lichtman, il explique que, dans le cadre de la montée en tension de Guerre Froide, « la construction d'abris anti-atomiques ont transformé la maison en "forteresse psychologique"[99] ». Expression créative et protection de soi vont donc de pair. Dans son autobiographie, William A. Noguera considère que sa pratique du dessin et de la peinture lui donne ce pouvoir : « La capacité de me retirer du monde qui m'entoure là où je ne le pourrais pas autrement. C'est la capacité de m'échapper en permettant à mon esprit de s'actualiser et de rendre externe ce qui autrement serait interne. C'est aussi le processus d'acceptation de son

97. « *In order to persist in the fiction of superiority over the jailers it is important to nurse the image of (mental) independence in the face of the humiliations dispensed by the 'screws'. The fiction of mental freedom despite physical abuse is therefore of good psychological value in the attempt to preserve positive face (the linguistic term for self-respect) in the prison community* ». Monika Fludernick, *Metaphors of Confinement : The Prison in Fact, Fiction, and Fantasy*, *op. cit.*, p.117.
98. Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, IV, 3.
99. « *how women's activities in homemaking involved self-expression and the creation of personal meaning. Taking this further, Lichtman's article refers to the building of a fallout shelter as making the home a 'psychological fortress'. An extreme example, taking the construction of possessions and self-identity to perhaps the greatest extent, Roni Brown's study of self-build homes led her to find that 'these homes are primarily places of narrativity where the meaning of home is established through a complex set of material and human relationships'.* » Paul Atkinson, « *Do It Yourself: Democracy and Design* », *Journal of Design History*, Volume 19, n°1, *Do It Yourself: Democracy and Design*, printemps 2006, p.7.

environnement où nous témoignons du chaos en nous et y mettons de l'ordre, grâce à une sensibilité exceptionnelle pour un médium[100] ».

Pour d'autres personnes détenues, la « réalité alternative » est plus ambiguë. Si elle peut être un espace de protection, elle peut aussi représenter une forme de négation de la réalité, une illusion, ou un lieu dangereux. Pour Damien Echols, anciennement incarcéré dans le couloir de la mort de l'Arkansas, l'espace intérieur n'est pas un endroit qu'on visite simplement à loisir, mais un labyrinthe où l'on risque de se perdre (fig.71). Entre la violence de l'espace carcéral et les dangers de l'espace intérieur, Damien Echols décrit tomber de Charybde en Scylla : « J'ai toujours vécu dans ma tête, mais une fois enfermé dans une cellule, je me suis complètement retiré dans le monde de l'esprit pour échapper à cet environnement horrible. Je laisse mon corps ici pour faire face au cauchemar pendant que mon esprit parcourt d'autres couloirs. Je dois parfois écouter mon corps, mais c'est dur. Si mon attention s'égare ne serait-ce qu'une fraction de seconde, je me retire automatiquement dans ces terriers psychiques. Les gens ont tendance à considérer l'âme comme une vague substance fantomatique à forme humaine. En réalité, cela ressemble plus à une maison hantée par Dieu Tout-Puissant, dans laquelle les pièces changent, bougent et se reconfigurent constamment[101]. Un petit placard à balais devient une salle de bal caverneuse derrière votre dos. Vous voyez toujours du mouvement dans votre vision périphérique, mais vous ne parvenez jamais à trouver la source des bruits faibles qui semblent provenir d'un coin toujours éloigné[102] ».

100. « *the ability to retreat from the world surrounding me where otherwise I cannot. It is the ability to escape by allowing my mind to actualize itself and render external what otherwise would be internal. It is also the process of accepting one's surroundings where we bear witness to the chaos within us and bring order to it by an abnormal sensitivity to a medium* », William A. Noguera, *Escape Artist, Memoir of A Visionary Artist on Death Row*, *op. cit.*, p.72.

101. La description qu'Echols fait de cette espace rappelle la demeure de Sarah Winchester. Au vu des centres d'intérêts d'Echols, très porté sur les différentes croyances, pratiques spirituelles, il s'agit peut-être d'un lien conscient. Sarah Winchester, héritière de la fortune des fusils Winchester, s'est installée près de San Francisco en 1884 et a, pendant près de quarante ans, fait travailler artistes et artisans pour modifier et agrandir son immense maison, soi-disant aux ordres des fantômes qui communiquaient avec elle. Au final, la maison – encore visitable aujourd'hui, même si de nombreuses parties ont été détruites – est un immense mélange d'aberrations architecturales. Frank Rose, « *Where the Mystical Meets the Bizarre* », *The New York Times*, 12 juillet 1987. Disponible sur : https://www.nytimes.com/1987/07/12/travel/where-the-mystical-meets-the-bizarre.html (consulté le 10 juin 2024).

102. « *I have always lived in my head, but once I was locked in a cell I completely retreated into the world of the mind to escape the horrendous environment. I leave my body here to cope with the nightmare while my mind walks other hallways. I have to sometimes listen to my body, but it's hard. If my attention wanders for even a split second I automatically retreat down into those psychic rabbit holes. People tend to think of the soul as a man-shaped thing composed of a vague ghostlike substance. In reality it's more like some God-almighty haunted house, in which the rooms are constantly shifting, moving, and reconfiguring themselves. A small broom closet becomes a cavernous ballroom behind your back. You always see movement in your peripheral vision, but never can find the source of the faint noises that seem to be coming from around some forever distant corner.* » Damien Echols, *Life After Death*, New York, New York, Penguin Books, 2012, Chapitre 15, édition électronique, sans pagination.

fig.71 - Plan fictif de la bibliothèque du roman de Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, Fabbri-Bompiani, Milan, Italie, 1980.

Outre l'opposition entre espace de préservation et espace où l'on se perd, on peut lire dans les termes « réalité alternative » et « préservation de l'identité » d'autres dichotomies. On peut y voir un repli sur soi, une méthode de survie qui reviendrait à se terrer dans un « petit espace » individuel. Le psychanalyste et spécialiste des mécanismes de défense psychiques John Steiner explique notamment, dans son ouvrage *Psychic Retreats*, qu'il « n'est pas difficile de comprendre la nécessité d'un retrait transitoire de ce type, mais de graves problèmes fonctionnels surviennent chez les patients qui se tournent vers une retraite psychique, habituellement, excessivement, et sans discernement[103] », « le soulagement apporté par la retraite s'obtient au prix de l'isolement, la stagnation et l'abandon, et certains patients trouvent un tel état pénible[104] ».

Mais l'élaboration de « réalités alternatives » peut également être la tentative de création d'un espace commun et solidaire entre détenus. Cette seconde possibilité envisage l'espace alternatif comme une utopie où la préservation de l'individualité se produirait au sein d'un groupe uni de personnes détenues reconnaissant partager le même statut, et souhaitant faire communauté. L'espace devient un outil de réflexion politique, une projection en vue d'une transformation effective du réel[105]. La construction de ces réalités alternatives dans le couloir de la mort passe notamment par la création d'images. Elle est marquée par toutes ces ambivalences, dont la tension constante entre intérieur et extérieur, la stratégie de survie individuelle ou solidaire dans espace que les détenus s'approprient ou encore l'illusion et le trompe-l'œil.

1 - L'espace comme décor d'une narration mythique

Certains détenus produisent des images qui transforment l'espace de la prison pour en faire le décor d'un récit presque mythologique. Luis Maciel, condamné à mort en Californie, en donne un exemple dans un dessin complexe, où tous les éléments ne sont pas totalement « mêlés » mais intégrés au sein de cellules savamment encastrées les unes dans les

103. « *It is not difficult to understand the need for transient withdrawal of this kind, but serious technical problems arise in patients who turn to a psychic retreat, habitually, excessively, and indiscriminately* ». John Steiner, *Psychic Retreat* [1993], Londres, Routeledge, édition 2003, p.1.

104. « *The relief provided by the retreat is achieved at the cost of isolation, stagnation, and withdrawal, and some patients find such a state distressing and complain about it* ». *Ibid.*, p.2

105. De nombreux ouvrages traitent de la question de l'imaginaire et de l'utopie en politique, par exemple Sylwia Dominika Chrostowska et James D. Ingram, *Political Uses of Utopia*, New York, New York, Columbia University Press, 2016. Encore une fois, quand je parle de retraite intérieure ou de construction d'espace communs imaginaires, il ne s'agit pas forcément d'images différentes, mais plutôt d'un spectre. On peut retrouver des éléments suggérant ces deux pôles en tension au sein d'une même image.

fig.72 - Luis Maciel, dessin de tour de garde et figures mythologiques, 2015, dessin au crayon et crayons de couleurs, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

autres (fig.72). Au cœur de l'image se trouve une tour de garde de prison moderne, qui surgit du haut des marches d'un ancien temple. Elle est entourée d'éléments inspirés de la culture aztèque : on y reconnaît des pierres gravées de motifs ressemblant au système d'écriture de ce peuple, la présence du dieu Quetzalcoatl, celle d'un guerrier au casque en forme d'aigle, des crânes sculptés. Au loin, dans le ciel, un hélicoptère emporte une silhouette accrochée au bout d'une corde. Peut-être un détenu s'évadant[106], peut-être un écho modernisé à la *Danza de los Voladores*, une pratique cérémonielle d'origine aztèque ou des danseurs virevoltent au bout d'une corde autour d'un mât[107]. Par ses images, Luis Maciel inscrit l'espace carcéral dans un espace vaguement historique mais surtout mythique. La tour de garde apparaît avant tout comme le décor d'une légende, dont le guerrier de profil au regard déterminé serait le héros, à moins que ce ne soit l'homme qui secourt une jeune femme évanouie. Ce couple peut être identifié comme représentant la princesse Iztaccíhuatl et le guerrier Popocatépetl, un mythe souvent représenté à la période contemporaine[108].

106. La petitesse de ce détail fait que cette silhouette peut se lire comme un détenu s'évadant, mais aussi comme une silhouette pendue.
107. La cérémonie rituelle des *Voladores* est inscrite depuis 2009 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Une description est disponible sur le site officiel de l'UNESCO. Disponible sur : https://ich.unesco.org/fr/RL/la-ceremonie-rituelle-des-voladores-00175 (consulté le 18 septembre 2023).
108. Le personnage à gauche ressemble à un « *volador* » ou un « guerrier aigle » aztèques historiques. Le couple, avec l'homme soutenant la femme évanouie ou morte semble en revanche une variation d'une image largement reproduite représentant une légende aztèque nahua. Il s'agit de l'amour impossible entre la princesse Iztaccíhuatl et le guerrier Popocatépetl. La princesse meurt de tristesse en apprenant que son amour est mort au combat, ce qui s'avère faux. Le guerrier revenant sain et sauf de bataille, il emmène le corps de sa bien aimée hors de la ville. Les dieux transforment la princesse en montagne, et le guerrier en volcan, qui portent chacun leur nom aujourd'hui.
109. Le terme, initialement péjoratif, a été largement repris et revendiqué de façon positive par les personnes désignées comme telles. Dans le cadre de la notion d'art, parler d'« art chicano » est plus controversé. Certaines personnes revendiquent le terme (voir l'interview de Pamela Delgado, éditrice du magazine *Ink From the Pen*, partie III, chapitre 1, où elle parle très naturellement du « style Chicano, des dessins fins à l'encre »), mais d'autres considèrent que l'appellation peut tendre à limiter la vision du public sur la production plastique des personnes concernées. Ken Johnson, « *They're Chicanos and Artists. But Is Their Art Chicano?* », *The New York Times*, 9 avril 2010. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2010/04/10/arts/design/10chicano.html (consulté le 10 juin 2024). Voir aussi : Alicia Gaspar de Alba, *Chicano Art, Inside/ Outside the Master's House*, Austin, Texas, The University of Texas Press, 1998.
110. Cette « esthétique chicano » est parfois associée à la culture des gangs, ainsi que le terme « *vida loca* ». Tout comme le style vestimentaire peut tantôt être vu comme expression esthétique personnelle ou comme une affiliation à un gang – et donc une raison d'être arrêté par la police –, l'usage d'un certain style et de certains symboles par des détenus dans les dessins en prison peut-être tantôt considéré comme bénin, tantôt une raison d'être censuré. Quand j'ai parlé à Emilio de l'empreinte de main imprimée sur une feuille de papier que j'avais faite pour Renaldo McGirth (et à laquelle ce dernier avait répondu avec une empreinte de sa propre main), il m'a répondu que, dans sa prison, de telles images auraient été censurées en tant que symbole de gang. Anemona Hartocollis, « *Showing Style With Black and Gold, or Giving Cause for Arrest?* », *The New York Times*, 18 juin 2007. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2007/06/18/nyregion/18colors.html (consulté le 10 juin 2024). Kit R. Roane, « *New York Gangs Mimic California Original* », *The New York Times*, 14 septembre 1997. Disponible sur : https://www.nytimes.com/1997/09/14/nyregion/new-york-gangs-mimic-california-original.html (consulté le 10 juin 2024).

Cette entrelacs d'éléments se retrouve dans les images d'Alfredo Reyes Valdes (fig.73-74), détenu dans le couloir de la mort de Californie. Ses dessins sont typiques du style développé par des détenus d'origine mexicaine, qui se revendiquent pour certains « chicanos »[109]. Pour le définir, il s'agit d'images complexes, composées d'un mélange d'éléments et de symboles rappelant des motifs de tatouages[110], des affiches de film, des couvertures de livres romantiques ou érotiques. L'espace est écrasé, tous les éléments, ramenés sur le même plan, sont soigneusement « tissés » entre eux : les cheveux de la femme se mêlent aux barbelés qui hérissent le mur d'enceinte de la prison, des plumes de paon entourent un emblème fait de cœurs, de rubans et de mots calligraphiés. La tour de garde se découpe devant une pleine lune énorme, ou dans une impressionnante contreplongée. Cependant, la prison n'est qu'un détail dans des compositions qui mettent surtout en avant d'immenses visages de femme, des symboles d'aventures, de comédie et de tragédie : une vision romantique de la « *vida loca* », la « folle vie ». Dans ces deux exemples, la prison est « réduite » visuellement et conceptuellement, pour n'être qu'un détail, presque un accessoire plus qu'un espace, au profit d'un récit dramatique ou mythologique.

Un autre exemple vient appuyer l'idée de « mythologisation de soi », en s'ancrant d'avantage dans l'espace de la prison. Dans son autobio-

fig.73 - Alfredo Reyes Valdez, *Distant Lover*, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.74 - Alfredo Reyes Valdez, portrait de femme, voiture, tour de garde, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

graphie, *Escape Artist*, William A. Noguera explicite cette relation entre l'espace de la prison et la redéfinition de l'identité. Il raconte notamment la création de sa première image dans le couloir de la mort, un dessin sur le mur de sa cellule. Ce dessin est pour Noguera non seulement l'ouverture d'un espace alternatif au sein de la prison mais aussi – et peut-être surtout – un acte de « mythologisation » de sa propre identité. Nogera construit le récit de la création de cette œuvre comme celui d'un parcours initiatique donnant naissance à un artiste.

À son arrivée à la prison de San Quentin, Noguera raconte être enfermé dans une cellule horriblement sale, où il trouve vomi, excrément, rat mort[111]. Noguera va inspecter cette cellule, afin de débusquer les objets de contrebande laissés par les occupants précédents, par négligence ou par envie de nuire : une lame de rasoir cachée pourrait incriminer Noguera auprès des gardes. Il trouve également trois petits morceaux de crayon à papier, qu'il conserve précieusement. En somme, Noguera fait l'archéologie des lieux. Cependant, il n'évoque l'univers carcéral que comme toile de fond pour la naissance d'un artiste dans le sens romantique du terme : un « visionnaire » pour reprendre l'expression du titre

111. « Alors que mes yeux s'adaptaient à la lumière, j'ai réalisé que ma cellule était sale. Les murs, les barreaux et le grillage en acier qui recouvrait les barreaux étaient couverts de saleté et d'excréments. J'ai remarqué des écrits sur les murs, principalement des noms, des dates et des poèmes. Les mots maman, amour et Dieu étaient les plus courants. La cellule mesurait neuf pieds sur neuf pieds avec une structure de couchette en acier boulonnée au mur droit. Un matelas fin et sale gisait dessus. À côté se trouvaient des toilettes et un lavabo en acier, couverts de vomi. Un rat mort flottait dans les toilettes », « *As my eyes adjusted to the light I realized my cell was filthy. The walls, bars, and steel mesh screen that covered the bars were caked with dirt and feces. I noticed writing on the walls, mostly names, dates, and poems. The words, mom, love, and God were the most common. The cell was nine feet by nine feet with a steel bunk frame bolted to the right wall. A thin, dirty mattress lay on top. Next to that was a steel toilet and sink, covered in vomit. A dead rat floated in the toilet* ». William A. Noguera, *Escape Artist*, *op. cit.*, p.34.

de son livre, voire un être insufflé d'une inspiration quasi divine. « J'ai dessiné avec passion, comme jamais auparavant dans ma vie. J'ai laissé les émotions s'exprimer et, ce faisant, je n'étais plus William A. Noguera, prisonnier D77200. Une porte mentale s'était ouverte et le petit garçon de mes rêves était là avec moi[112] ». Noguera évoque également l'esprit du « *Radiant Child*[113] », « l'enfant resplendissant » qui l'habite quand il peint. S'il lui arrive de citer dans son autobiographie les noms de peintres célèbres qu'il étudie avec ferveur, il passe en revanche sous silence les noms des photographes dont il copie pourtant les images pour la réalisation de certaines œuvres[114], suggérant plutôt qu'il a composé ces images grâce à ses « rêves photo-réalistes[115] ».

Au final, pour sa première image faite en prison, Noguera raconte avoir réalisé une grande fresque représentant le rivage de San Clemente, où il surfait étant enfant, habité par plusieurs versions de lui-même, à différents âges et dans différentes situations. Noguera décrit la manière dont cette première œuvre lui attire des éloges tous plus dithyrambiques les uns que les autres[116], de la part de l'ensemble des gardes et des détenus. Elle lui apporte aussi l'attention soudaine du directeur de la prison de San Quentin. Ce dernier va appuyer le transfert de Noguera dans une partie plus « clémente » de la prison, où il pourra exercer son art plus librement. La fresque devient donc, presque littéralement, une porte, vers un nouveau statut, une nouvelle identité, et un nouvel espace. Cette transition, advenue de façon presque miraculeuse depuis un lieu caractérisé par son immobilité, conclut cet épisode initiatique, et sert d'introduction à la carrière d'artiste de Noguera qu'il raconte dans la suite de l'ouvrage.

112. « *I drew with passion, as never before in my life. I allowed the emotions to pour out, and as they did I was no longer William A. Noguera, prisoner D77200. A mental door had opened and the little boy from my dreams was there with me* ». *Ibid.*, p.46.

113. *Ibid.*, p.89.

114. Le dessin de Noguera intitulé *Gracing Filcol* est par exemple directement copié d'une photographie de Lillian Bassman, *More Fashion Mileage Per Dress, Barbara Vaughn*, *Harper's Bazaar*, New York, 1956. Disponible sur : https://williamnoguera.com/my-art/#bwg16/235 (consulté le 10 juin 2024) et sur : https://www.holdenluntz.com/magazine/photo-spotlight/lillian-bassman-more-fashion-mileage-per-dress-barbara-vaughn-harpers-bazaar-new-york/ (consulté le 10 juin 2024).
De façon générale, l'autobiographie de Noguera est pleine de scènes où il méprise le travail plastique de ses co-détenus et où il décrit les compliments dithyrambiques de membres du personnel pénitentiaire.

115. « Mon travail a commencé à refléter une nuance distincte : l'obscurité. Mes cauchemars et mes rêves photo-réalistes s'offraient à moi comme si les errances et les démons de mon esprit prenaient leur propre vie », « *My work began to reflect a distinct undertone – darkness. My photo-realistic nightmares and dreams lay before me as if my mind's wanderings and demons were taking on a life of their own* ». *Ibid.*, p.111.

116. Noguera retranscrit par exemple la réaction d'un gardien en lui prêtant ces mots : « Dieu tout puissant, c'est incroyable, je n'ai jamais rien vu de pareil. Tu es doué au delà des mots. Tu es un artiste », « *Dear God, That's amazing, I've never seen anything like it. You're gifted beyond words. You're an artist.* ». *Ibid.*, p.47.

2 - Le reclusoir, la cellule monastique, le scriptorium

Le mot « cellule » désigne à la fois une pièce dans une prison et une chambre dans un monastère ou un couvent, un espace dénudé destiné à l'étude et à la prière solitaire. Il existe une différence évidente : le prisonnier est enfermé contre sa volonté, tandis que le ou la religieuse, en théorie, s'enferme par choix. Certains détenus choisissent de considérer et de représenter leur cellule à la manière d'un reclusoir ou d'une cellule monastique, un lieu de discipline rigoureuse, destiné à la prière, l'étude, la création, voire une forme de rédemption. Cette recontextualisation (fig.75-76) des conditions de vie très dures du couloir de la mort permet d'en exalter de supposés effets vertueux sur le corps et l'esprit, et littéralement « faire de nécessité vertu ». Cette transformation de la cellule de prison en cellule monastique ou en reclusoir est une idée qui date de plusieurs siècles. Le philosophe Thomas More, dans l'attente de son exécution, écrit à sa fille des lettres comparant ses conditions d'incarcération à celles de la vie monacale – et prétend même parfois qu'elles lui conviennent très bien[117]. Aujourd'hui, cette idée perdure dans la production littéraire et plastique des détenus du couloir de la mort aux États-Unis.

fig.75 - Hagioscope de l'église de la Santissima Trinità de Monteaperta, Taipana, Italie, photo par Jean Marc Pascolo, 10 juin 2011. Un hagioscope est une fine fenêtre permettant à des personnes extérieures à l'église d'assiter à la messe. Ils sont notamment utilisés par les reclus dont la cellule jouxte l'église.

fig.76 - Frank Empson / *The Tennessean*, Cellule de « *Death Watch* » où les condamnés à mort passent leurs dernières heures avant l'exécution, Riverbend Maximum Security Institution, Tennessee, 1er septembre 1995 (détail).

Même si les termes « reclusoir », « cellule monastique » ou « *scriptorium* » appartiennent au vocabulaire chrétien, les images que j'examine dans ce chapitre ne sont pas toutes explicitement chrétiennes, ni toutes créées par des individus de cette confession. Si certaines images présentent la cellule comme le lieu de la prière, du pardon, de la rédemption, d'autres se concentrent sur la rigueur du travail, de l'étude, ou de la discipline physique. Ces trois activités ne sont évidemment pas obligatoirement chrétiennes. Je considère néanmoins que cette métaphore visuelle est un outil d'analyse pertinent, quelles que soient les croyances ou l'absence de croyances de l'auteur des images. Les États-Unis forment un pays très marqué par le christianisme, protestant et catholique : non seulement une grande partie de la population se déclare chrétienne[118], mais la culture puritaine est vivace dans les mœurs de la société en général[119]. À mon sens, l'exaltation des effets positifs de la solitude, de l'inconfort, voire de la douleur, dans le contexte américain, repose largement sur l'imagerie chrétienne ancrée dans la culture du pays[120].

• Le reclusoir : espace liminal entre la vie et la mort, espace de la rédemption

La cellule de couloir de la mort est parfois présentée comme un reclusoir. Au Moyen-Âge, le reclusoir est un lieu de dénuement et d'inconfort extrême, mais abritant une personne qui a délibérément choisi de se retirer du monde, de façon temporaire ou définitive, et qui est hautement respectée par la société civile pour son sacrifice[121] (fig.77). Sous la plume de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, le reclusoir est présenté comme un « trou aux rats », et comme l'espace intermédiaire « entre la maison et la tombe[122] ». Cette description de la cellule comme espace liminal entre la vie et la mort est évidemment très présente pour caractériser les cellules du couloir de la mort. Dans son autobiographie, Damien Echols dit se sentir comme « enterré entre ces murs[123] ». Dans *Bone Orchard*, le poète Robert Johnson écrit : « La Maison de la Mort n'est pas vraiment une maison, et jamais un foyer, plutôt un salon funéraire avec une longue file de salles de veillée à cercueil ouvert, disposées dans des habitats artificiels que nous appelons cellules et qu'ils appellent cercueils[124] ». Visuellement, cette idée est explicitée notamment par la représentation des instruments d'exécution par les personnes condamnées à mort : potences, chaises électriques et table d'injection sont des motifs récurrents dans leurs images. Dans un dessin de Derrick Quintero (fig.78), la chaise électrique apparaît même au sein de sa cellule. Cette « compression » spatiale et temporelle rappelle l'iconographie chrétienne des instruments de la passion entourant le Christ avant son exécution, comme dans certaines icônes russes représentant le Christ dans sa cellule (fig.79).



fig.77 - Gautier Map, *Le Livre de messire Lancelot du Lac, la Quête du Saint Graal, la Mort d'Arthus*, 1401-1500, manuscrit sur vélin, Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des Manuscrits, Français 111, détail de l'illustration du folio 244v, Lancelot rendant visite à une recluse.

117. Monika Fludernik, *Metaphors of Confinement, The Prison in Fact, Fiction, and Fantasy*, *op. cit.*, p.124. « Dans les lettres, il qualifie son emprisonnement de semblable à la retraite monastique », « *In the letters he characterizes his imprisonment as akin to monastic retirement* ».

118. Dans les années 1990, 90% de la population se déclare chrétienne, si ce pourcentage a beaucoup baissé, il reste très important aujourd'hui, avec 60% de la population en 2020, selon les chiffres du *PEW Research Center*. Disponible sur : https://www.pewresearch.org/religion/2022/09/13/how-u-s-religious-composition-has-changed-in-recent-decades/ (consulté le 19 septembre 2023)

119. Li Guanghua, « *The Influence of Puritanism on the Shaping of American Character* », *International Journal of English Literature and Social Sciences*, Volume 6, juillet-août 2021.

120. Cette métaphore n'exclut pas l'influence d'autres courant de pensée et d'autres courants religieux. De nombreux détenus avec qui j'ai été en contact revendiquent des pratiques religieuses syncrétiques, ou un fort intérêt pour d'autres spiritualités, notamment le bouddhisme, ou la paganisme nordique.

121. À l'image de Paul de Thèbes, ou Paul l'Anachorète, premier saint à avoir choisi de vivre en reclus, et canonisé pour cela. À propos de l'ascension des recluseries urbaines dans l'Europe médiévale, voir : Anneke B. Mulder-Bakker, *Lives of the Anchoresses : the Rise of the Urban Recluse in Medieval Europe*, traduit du néerlandais à l'anglais par Myra Heerspink Scholz, Philadelphie, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 2005.

122. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris – 1482*, [1831] livre sixième, chapitre 2, Ebooks libres et gratuits, édition électronique, sans pagination.

123. « *entombed behind these walls* », « mis au tombeau derrière ces murs ».

124. « *The Death House is no house, really, and no home, ever, more like a funeral parlor with a long line of viewing rooms arranged in artificial habitats we call cells and they call coffins* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.29.



fig.78 - Derrick Quintero, *Daily Life*, 2014, stylo et feutre sur papier, 11 x 14 pouces (détail), image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.79 - Anonyme, Icône russe, *Jésus en prison avec les instruments de la Passion*, XIXe siècle, tempera et huile sur bois, 50,2 x 44 cm, collection particulière.

Cependant, cette mort annoncée va de pair avec la promesse de la résurrection – plus ou moins certaine selon les représentations. Selon les mots de Victor Hugo, celui qui habite le reclusoir est « déjà illuminé d'un autre soleil ». Cet « autre soleil » apparaît dans de nombreuses images de personnes condamnées à mort, qui se concentrent sur la lumière émanant de la fenêtre d'une cellule, et suggèrent une signification religieuse. Kenneth Reams, avec la peinture *Solitary* (fig.80) propose une vision quasi abstraite d'une fenêtre pourvue de barreaux, laissant entrer la lumière sous la forme de sept rayons. Le cadre de la fenêtre est enluminé d'une peinture dorée sur fond noir, suggérant son importance symbolique, plutôt que la description réaliste d'une cellule ancienne. Le nombre de sept rayons fait références à l'iconographie chrétienne[125] : sept rayons dorés entrent par une fenêtre pour venir toucher la tête de Marie dans *L'Annonciation* de Van Eyck (fig.81). Ces sept rayons symbolisent les sept cadeaux de l'Esprit Saint, définis par le Livre d'Isaïe[126]. La figure mariale de Notre-Dame des Sept Douleurs a le cœur percé de sept épées. Chacune d'elles se rapporte à une étape de la mort annoncée

125. Loin d'être l'apanage du christianisme, les sept rayons lumineux apparaissent dans de nombreuses croyances, anciennes ou issues de mouvement ésotériques du XIXe siècle. La Théosophie définit les « Sept Rayons » comme étant les composantes d'une « Entité cosmique » divine. Alice A. Bailey, *A Treatise on the Seven Rays*, [1936] Lucis Publishing, New York, New York, édition électronique basée sur la réédition 1960. Le motif récurrent des sept rayons a inspiré diverses théories syncrétiques, notamment portées par le poète et spiritualiste Gerald Massey dans ses conférences, dont « *Gnostic and Historic Christianity* », publié une première fois en 1887. Un facsimilé de l'édition originale a été publiée par Kessinger Publishing en 2005, et des retranscriptions circulent sur divers sites internet.

126. Isaïe 11:1-3, version Louis Segond : « Puis un rameau sortira du tronc d'Isaï, Et un rejeton naîtra de ses racines. L'Esprit de l'Éternel reposera sur lui: Esprit de sagesse et d'intelligence, Esprit de conseil et de force, Esprit de connaissance et de crainte de l'Éternel. Il respirera la crainte de l'Éternel; Il ne jugera point sur l'apparence, Il ne prononcera point sur un ouï-dire ».

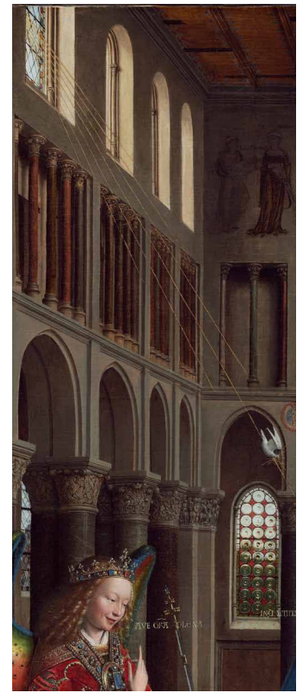


fig.80 - Kenneth Reams, *Solitary*, image publiée sur le site internet de la *Justice Arts Coalition*.

fig.81 - Jan van Eyck, *L'Annonciation*, 1434-1436, huile sur bois transférée sur toile, 93 x 37 cm, National Gallery of Art, Washington DC, États-Unis (détail). Sept fins rayons d'or partent de la fenêtre en haut à gauche pour toucher la tête de la Marie.

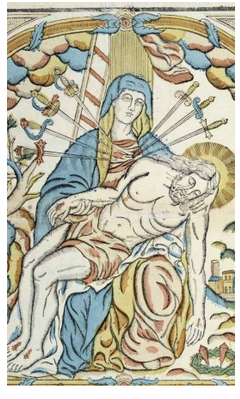


fig.82 - Auteur anonyme, imprimé par Pierre Fiacre Perdroux, *Notre Dame des Sept Douleurs*, gravure sur bois imprimée sur papier vergé et colorée au pochoir, dimension du support 53.1 x 41 cm, dimension de l'image 46.5 x 33.8 cm, entre 1771 et 1805, Musée de l'Image, Épinal, France (détail).

du Christ (fig.82), à la manière de l'exécution annoncée d'un condamné à mort. La peinture de Reams, avec cette simple structure et ses trois couleurs, noir, blanc et doré, peut donc évoquer une prison qui, malgré son obscurité, est touchée par le sacré. Cette idée apparaît également de façon plus figurative dans une peinture de Charles Raby, détenu du couloir de la mort du Texas (fig.83). Il y met en scène une cellule grise, dépouillée de tout objet, où se trouve un prisonnier prostré et apparemment nu. Des rayons lumineux émanent de la fenêtre, une fine bande horizontale tout en haut de l'image, baignant une partie de la cellule dans une lumière dorée. La souffrance de l'incarcération est marquée par un espoir de rédemption. Cependant, la scène est en suspens : le spectateur ignore si le détenu va rester replié sur lui même, ou s'il va relever la tête et prendre conscience de la présence de cette lumière.

Cette ambivalence dans la manière de représenter la foi chrétienne se retrouve dans un dessin exposé dans le cadre du projet *Windows on Death Row*. Abel Ochoa[127], incarcéré dans le couloir de la mort du Texas et exécuté en 2020, se représente assis sur le sol de sa cellule, pieds nus et presque recroquevillé contre la Bible ouverte sur ses genoux (fig.84). Placé de trois quarts dos, sa posture exprime à la fois sa concentration

127. Page du site internet de *Windows on Death Row* consacrée à Abel Ochoa : http://www.windowsondeathrow.com/abel-r-ochoa (consulté le 18 septembre 2023).

pendant sa lecture et la pénitence. Le personnage ignore totalement la présence d'un spectateur, en revanche, les références bibliques indiquées en haut du mur, Matthieu 25:31-46 et Hébreux 13:3, sont des appels directs destinés aux personnes libres, signifiant leur devoir de se souvenir et de rendre visite aux personnes incarcérées[128].

En face d'Ochoa se trouve un arbre de Noël, symbole de joie et de résurrection, mais qui peut-être lu de façon ambivalente. L'arbre ressemble à un découpage, sûrement réalisé par Ochoa lui-même. Il a dessiné six boules de Noël surmontées d'une croix, rappelant l'orbe crucigère du Christ *Salvator Mundi* (fig.85), le Christ sauveur du monde. Accroché au mur par de petits bouts de scotch à l'extrémité de chaque branche, cette image semble à la fois précieuse et dérisoire, ne cachant rien de sa fragilité.

Certaines représentations de la cellule vont être « habitées » par des apparitions angéliques et des symboles de la religion chrétienne. Dans une de ses peintures (fig.86), Derrick Quintero installe de nombreuses figures religieuses. L'image est divisée en quatre case, avec pour décor la même cellule, ou des cellules construites sur le même modèle. Sur le mur du fond se trouve une fine fenêtre verticale, et une couchette. Sur les deux cellules du haut, la couchette est vide, et sur celles du bas une silhouette est allongée. On distingue, envahissant l'espace, des figures féminines en prière, des serpents, des colombes, un personnage qui

128. Jésus s'adressant aux fidèles, et les enjoignant à le reconnaître au travers de tous, y compris « aux plus petits de mes frères » : « j'étais nu, et vous m'avez vêtu; j'étais malade, et vous m'avez visité; j'étais en prison, et vous êtes venus vers moi », Matthieu 25:36, version Louis Segond. « Souvenez-vous des prisonniers, comme si vous étiez aussi prisonniers; de ceux qui sont maltraités, comme étant aussi vous-mêmes dans un corps », Hébreux 13:3, version Louis Segond.

fig.83 - Peinture de Charles Raby, Texas, après 2018, image publiée sur son site internet personnel *Save Charles D Raby*.

fig.84 - Abel R. Ochoa, *My Christmas Tree*, stylo bille sur papier, 5 5/8 x 4 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.



fig.85 - Titien, *Salvator Mundi*, vers 1570, huile sur toile, 96 x 80 cm, Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg, Russie (détail).

fig.86 - Derrick Quintero, *A Day in My Life on the Row*, peinture, 18 x 23 7/8 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.87 - Derrick Quintero, *Daily life*, 2014, stylo et feutre sur papier, 11 x 14 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

pourrait être Moïse tenant les tables de la loi, des cœurs, des étoiles. La structure de cette image, divisée en quatre, fait également écho à un dessin de Quintero (fig.87), représentant le quotidien du couloir de la mort de façon plus réaliste[129]. Les deux images pourraient fonctionner

129. Ce dessin est une description plus réaliste de la cellule d'isolement, mais il intègre également des éléments relevant de la « vision », comme une chaise électrique apparaissant dans la deuxième cellule, comme si le détenu projetait déjà dans sa cellule la chambre d'exécution.



fig.88 - Anonyme, *St Roch en prison*, huile sur bois, détail de la prédelle peut-être produite pour la chapelle d'un hôpital pyrénéen, 1580 -1620, 38 x 220.5 x 24.6 cm.

en diptyque, révélant dans une structure semblable différents aspects de l'incarcération : l'une représente la réalité plus quotidienne de Quintero, l'autre une vision quasi mystique de sa vie spirituelle.

Quintero propose ce qu'on pourrait considérer comme une transfiguration de la cellule d'isolement : une révélation momentané du divin. Cette peinture sombre, au dessin rouge sur fond noir et violet, ressemble à l'imagerie produite par une caméra thermique, ou une échographie, deux méthodes pour révéler ce qui est invisible à l'oeil nu. Si les symboles précis dessinés par Quintero sont plutôt connotés positivement – les cœurs, les étoiles – l'atmosphère générale de la peinture est étouffante, et voire un peu inquiétante. Elle évoque à la fois l'image de Saint Roch, visité par Jésus Christ en prison (fig.88), et la Tentation de Saint Antoine, tourmenté par des démons (fig.89) : on ignore si ces « visitations » apportent un réconfort, ou forment une torture mentale.

• *La cellule, le scriptorium, l'atelier d'artiste*

De nombreux artistes et auteurs ont exprimé une continuité entre cellule monastique, cellule de prison, et atelier d'artiste. Dans *Le secret de la forme surhumaine*, Alison Bechdel se représente au travail, transformant son atelier en *scriptorium* médiéval le temps d'une case, pour évoquer une période de travail artistique intense, lors du « bouclage » d'un ouvrage (fig.91). Dans un autoportrait à l'encre, Prosper Mérimée représente une vision de son incarcération à la Conciergerie, du 4 au 20 juillet 1852 (fig.90). Il est assis, les genoux repliés vers la poitrine, dans le renfoncement d'une grande lucarne voûtée et pourvue de barreaux. Cigare et sourire aux lèvres, il lit un grand livre mesurant les deux tiers



fig.89 - Martin Schongauer, *La Tentation de Saint Antoine*, 1470-1474, gravure sur cuivre, 30 x 21.8 cm, Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis.



fig.90 - Prosper Mérimée, *Mr. Prosper Mérimée prisonnier à la Conciergerie, dessinée par lui-même à la Séance de l'Académie*, vendredi 23 juillet 1852, encre brune sur papier, 22,7 x 18,2 cm.

fig.91 - Alison Bechdel, *The Secret to Superhuman Strength*, Houghton Mifflin Harcourt, New York, New York, États-Unis, 2021, page 230 (détail).

de sa taille. Mérimée dessine une cellule très simple, mais où il ajoute des détails qui la font sembler accueillante, confortable, « complète » : un livre, un cigare, un coussin... et son sourire satisfait – ou moqueur – vient compléter le tout. Dans la nouvelle d'Elizabeth Bishop *In Prison*, publiée en 1938, le narrateur à hâte d'être incarcéré, car la prison qu'il a en tête est selon lui le cadre idéal pour entamer sa carrière littéraire[130].

Selon une image récurrente, plus ou moins sérieuse ou ironique dans les arts visuels et la littérature, l'artiste aurait les capacités de s'adapter aux conditions d'incarcération, voire aurait besoin de créer un ersatz de ces conditions d'incarcération pour travailler, en composant un espace

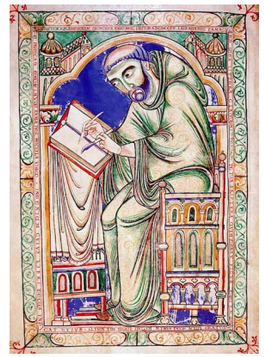
130. « *I can scarcely wait for the day of my imprisonment. It is then that my life, my real life, will begin* », « J'ai grand peine à attendre le jour de mon emprisonnement. C'est alors que ma vie, ma vraie vie, va commencer ». Incipit de la nouvelle d'Elizabeth Bishop, *In Prison* [1938] publiée dans le recueil dirigé par William Phillips et Philip Rahv, *The Partisan Reader, Ten Years of Partisan Review 1934-1944: An Anthology*, New York, New York, The Dial Press, 1946, p.20.

de solitude et de dépouillement. Chez les détenus condamnés à la peine capitale, il n'y a pas de représentation de la cellule de type « monastique » comme un espace de plaisir – en tout cas je n'en ai pas trouvé. Les représentations de couloir de la mort sont très loin des « douceurs de la prison » évoquées par Fabrice, le héros de *La Chartreuse de Parme*, depuis sa cellule de la tour Farnèse[131]. En revanche, plusieurs d'entre elles font référence à la transformation de la cellule comme espace d'isolement propice au travail. Dans de nombreux dessins, les détenus mettent en avant leurs livres, leur matériel de travail artistique ou juridique. Dans un de ses dessins (fig.92), Derrick Quintero représente des piles de livres, indiquant soigneusement leur titre sur chacune des tranches pour proposer une bibliographie mêlant textes philosophiques et juridiques : « Hannah Arendt », « *Freud vs. Jung* », « *Habeas Corpus* », « *Const... Law* »... De minuscules lettrages indiquent presque tous les titres. Dans le dessin *Cell, Work Capable Program, Single Occupancy* (fig.93), Clifford Boggess dessine avec soin ses livres parfaitement rangés, et sa machine à écrire sur sa couchette. Dans *Conversation With A Friend* (fig.94), il apparaît entièrement absorbé par son travail d'écriture, et la composition littéralement « enfermée » rappelle celle des vignettes montrant des moines en plein travail, motif récurrent des enluminures médiévales (fig.95). Dans un autoportrait (fig.96), Kevin Haley se dessine dans une cellule où le sol, les étagères, la couchette, sont saturés de livres, de matériel d'art,

131. « Mais ceci est-il une prison ? est-ce là ce que j'ai tant redouté ? Au lieu d'apercevoir à chaque pas des désagréments et des motifs d'aigreur, notre héros se laissait charmer par les douceurs de la prison. ». Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], Paris, Gallimard, 2003, Chapitre 18, édition électronique, sans pagination.

fig.92 - Derrick Quintero, *Daily life*, 2014, stylo et feutre sur papier, 11 x 14 pouces (détail), image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.93 - Clifford Boggess, *Cell, Work Capable Program, Single Occupancy, Cell for two inmates: Privilege only for those who have been part of the work program*, 1995 (détails), image publiée sur son site internet personnel *Clifford Boggess*. La qualité du fichier original est très réduite, mais les objets représentés sont tout de même reconnaissables.



94 | 95

96

97 | 98

fig.94 - Clifford Boggess, *Conversation With a Friend*, image publiée sur son site internet personnel *Clifford Boggess*.

fig.95 - Anonyme, *Tripartitum Psalterium Eadwini* (*Psautier d'Eadwine*), vers 1150, 46 x 33 cm, Bibliothèque du Trinity College, Cambridge, Royaume-Uni, folio 283v (portrait du scribe).

fig.96 - Kevin Haley, *Cell*, stylo bille et feutre sur papier, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

fig.97 - Gerrit Dou, *L'artiste dans son atelier*, vers 1632, huile sur toile, 59,1 x 43,2 cm, Museum De Lakenhal, Leiden, Pays-Bas.

fig.98 - Jean Miélot (Copiste), Jean le Tavernier (Enlumineur) , *Débat de la vraie noblesse*, 1449-1450, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.





de disques de musique. Il est en plein travail, en train de réaliser une fresque sur le mur de sa cellule, une scène de concert. Kevin Haley, est tourné vers le spectateur, qui se trouve à l'extérieur de la cellule, juste devant les barreaux. Haley semble avoir été interrompu à l'instant, mais son visage est serein. Cette image rappelle de nombreux autoportraits « classiques » de peintres se représentant au chevalet dans leur atelier, entourés de leurs sources d'inspiration et d'érudition (fig.97), mais aussi les images de certains moines copistes au travail dans le *scriptorium*, au milieu de livres qui couvrent aussi bien le sol que les pupitres ou les étagères (fig.98).

Faire de la cellule de prison comme « cellule monastique » est une technique de réappropriation et de transformation de l'espace qui ne cherche pas à nier les conditions extrêmes d'incarcération, mais qui au contraire les « embrasse », voire les exalte. Elle permet aux personnes détenues de mettre en avant leurs qualités morales face à leurs conditions d'incarcération : la cellule devient un lieu de pénitence, un lieu de rédemption, voire un lieu privilégié de création.

3 - La prison perméable ? Passages secrets, lucarnes et jardins

Lorsque la cellule de prison est montrée à la manière d'une « cellule monastique », elle est la plupart du temps fermées sur elles mêmes. Puisqu'elles suggère un isolement « choisi », ou du moins que la personne détenue cherche à mettre à profit, il est rare d'y voir la moindre ouverture, si ce n'est, parfois, une fine fenêtre. La cellule monastique est un microcosme, un refuge mental quasiment autarcique. L'espace carcéral est recontextualisé philosophiquement, est parfois « habité » d'apparitions à connotations religieuses, mais l'architecture n'est pas fondamentalement transformée. Dans d'autres images, l'espace carcéral est doté d'une multitude d'ouvertures, de percées, de trouées : un ensemble de « passages secrets ». Il peut s'agir d'ouvertures au sein d'un espace carcéral représenté ou suggéré, ou des espaces radicalement autres, en particulier des espaces naturels. La représentation de ces espaces oscille constamment entre optimisme et pessimisme, sensation d'évasion, élargissement des possibilités, ou claustrophobie.

• *Passages secrets*

L'un des exemples les plus parlants de cette ambivalence est une sculpture imaginée par Gary Cone et construire par Robin Paris et Tom

fig.99 - Gary Cone (construit par Robin Paris et Tom Williams), *Reading has been my way to exit*, 2015, livres, métal, bois, 10,5 pieds de haut. Sculpture réalisée pour l'exposition *Life After Death and Elsewhere*. Première photo par Jilliam Steinhauer pour *Hyperallergic*, deuxième photo publiée sur le site internet de la galerie *apexart*.

Williams (fig.99). Gary Cone, incarcéré dans le couloir de la mort du Tennessee et décédé de « causes naturelles » en 2016, a été pendant de nombreuses années bibliothécaire de la prison. Il intitule *Reading has been my way to escape*, « La lecture a été ma méthode d'évasion » sa sculpture de plus de trois mètres de haut, faite de livres formant un escalier en colimaçon[132]. Grâce à la collaboration de personnes non incarcérées, cette sculpture a pu prendre des proportions très rarement vues pour une œuvre créée par une personne du couloir de la mort : elle impressionne par sa taille, cette élévation vers un ailleurs potentiel. L'expression « ma méthode d'évasion » est pleine d'espoir. Cependant, de façon plus prosaïque, cet escalier ne mène vers nulle part[133].

Les ouvertures percées dans l'espace carcéral, ou les images qui ont l'air de « dissoudre » les murs de la prison, ont essentiellement deux fonctions. D'une part une fonction documentaire : les murs de prison dissouts, cassés, épluchés, permettent d'en voir l'intérieur, de créer une « prison transparente », ou en tout cas des « fenêtres »[134]. D'autre part, une fonction psychologique : elles donnent à voir symboliquement la victoire de l'esprit sur la matière, un corps incarcéré mais un

132. Cette sculpture rappelle l'étrange monument érigé en l'honneur d'Abraham Lincoln, sous forme d'une tour de milliers de livres nichée dans le vide central du grand escalier de la *Peterson House*. Disponible sur : https://www.atlasobscura.com/places/lincoln-book-tower (consulté le 15 juillet 2024).
133. On pourrait alors en revenir au manoir de Sarah Winchester que je convoquais plus haut en regard d'une citation de Damien Echols. L'une des caractéristiques les plus connues du bâtiment est un escalier menant directement à un plafond, un escalier qui n'est praticable que par les esprits. Dans le cas de Gary Cone, cet escalier qu'il a imaginé n'est pratiquable que par son esprit.
134. Cette fenêtre, c'est l'espace du témoignage, c'est la « fenêtre sur le couloir de la mort » qui a donné son nom au projet de Patrick Chappatte et Anne-Frédérique Widmann *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/ (consulté le 10 juin 2024).

esprit libre, et le contact des personnes détenues avec leurs proches. Plusieurs projets, qu'il s'agisse d'art contemporain, de sensibilisation aux droits humains en prison, ou les deux à la fois, mettent en scène des cellules réduites à leur plus simple structure, dont les murs ont été « dissouts ». C'est le cas du projet de Ndume Olatushani, *Disrupting the Cradle to Prison Pipeline*, une installation sur le terrain du *United Methodist Building*, Capitol Hill, Washington D.C., pour le projet collectif d'installations publiques *Stations of the Cross*, 2017 (fig.100). Une cage aux barreaux noirs s'érige avec à l'intérieur des « détenus fantômes » sans corps, identifiables par leur uniforme orange vif. On peut également citer l'œuvre de Jesse Krimes, *Voices from the Heartland: Safety, Justice, and Community in Small and Rural America*, un vaste ensemble d'installations centrées sur l'évolution de l'incarcération de masse aux États-Unis. Une œuvre incluse dans ce projet est une structure construite aux dimensions d'une cellule d'isolement (fig.101), placée au cœur d'un labyrinthe de maïs pourvu de treize culs-de-sac[135]. David Hammons, a également fabriqué une structure semblable, ironiquement intitulée *Minimum Security* (fig.102). Dans un dessin au stylo bille (fig.103), Renaldo McGirth représente une cellule de « transit » utilisée pour les étapes de déplacements de détenus, mais ne représente que quelques morceaux de barreaux sur la porte. Ce procédé permet à la fois de mieux distinguer l'espace, mais le dessin des barreaux suggère également qu'ils ont été brisés – peut-être dans un acte de révolte ? –, plutôt que simplement rendus transparents.

Christopher Spencer, détenu du couloir de la mort de Californie, a réalisé au moins deux maquettes extrêmement détaillées de sa cellule

135. Dans chaque cul-de-sac se trouve un panneau avec le témoignage d'une personne incarcérée aux États-Unis.

fig.100 - Ndume Olatushani, *Disrupting the Cradle to Prison Pipeline*, installation sur le terrain du *United Methodist Building*, Capitol Hill, Washington DC, pour le projet collectif d'installations publiques *Stations of the Cross*, 2017.

fig.101 - Jesse Krimes, *Voices from the Heartland: Safety, Justice, and Community in Small and Rural America*, ensemble d'installations de sculptures, patchworks, Lancaster County, Pennsylvania, 2019. Photographie par Celina Fang pour *The Marshall Project*, *A corn maze designed by Krimes has 13 dead ends, each with the story of an incarcerated or formerly incarcerated person. A solitary cell is located in the center.*

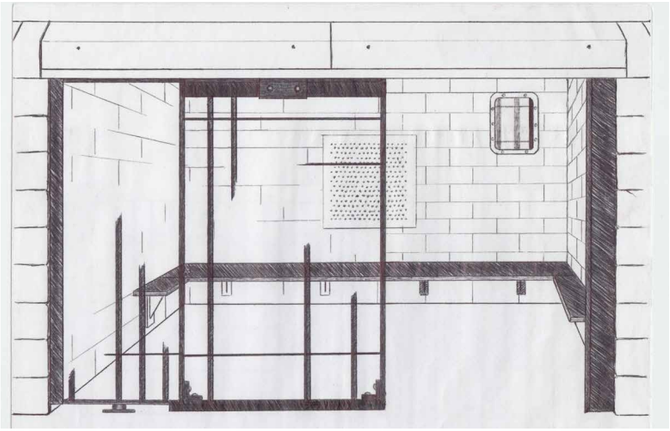


fig.102 - David Hammons, Minimum Security, 2007-2020, acier, pierre, vidéo, dimensions de la cellule : 243,8 × 345,4 × 182 cm, dimension de la pierre 127 × 96,5 cm, durée de la vidéo 5min 46sec, Bourse du Commerce, Paris, France. Photo par Aurélien Mole.

fig.103 - Renaldo McGirth, dessin d'une cellule d'attente, stylo bille, 2021.

(fig.104). On y voit tous ses effets personnels. Une télévision vissée à la paroi, trois images de coucher de soleil accrochées au mur, une image posée sur un seau retourné, semblant être une peinture sur laquelle il travaille, peut-être inspirée des photos de couchers de soleil – les coloris sont similaires. Chacune de ces images ressemble à une ouverture, une échappée. Surtout, la porte à barreaux sculptée par Spencer est articulée : la personne qui possède la maquette, qu'il s'agisse du détenu, d'un proche, ou d'un client collectionneur, peut en contrôler l'ouverture et la fermeture. Le mur droit de la maquette – en la regardant depuis la porte à barreaux – est percé d'une grande ouverture aux bords arrondis, et recouverte d'un film plastique. On peut donc observer l'intérieur de la cellule soit dans la longueur, depuis la porte, soit dans la largeur, depuis cette lucarne. Spencer reprend un contrôle symbolique sur l'ouverture et la fermeture, et documente l'espace carcéral, le « donne à voir ». Cependant, la grande lucarne dans le côté de la cellule ressemble presque à une télévision. Cette objet équivoque sert à informer, et est particulièrement précieux en prison[136], mais c'est aussi l'objet du spectacle par excellence. La cellule qui apparaît dans cette « télévision » est une « cellule spectacle », une curiosité, et l'écran reste à jamais infranchissable.

136. Régulièrement, aux États-Unis comme en France, l'accès à la télévision des détenus, qu'il soit gratuit ou payant, individuel ou collectif, fait débat. La télévision peut-être utilisée comme moyen de pression, de punition, ou comme moyen de garder une forme de paix sociale en prison. Elle est parfois érigée dans les médias ou par des politiques en symbole de la « fainéantise » des détenus qui passeraient la journée à la regarder au lieu de travailler comme les citoyens à l'extérieur. Dans tous les cas de figure, il s'agit d'une objet central de la vie carcérale.
Un exemple parlant est un article du *New York Times*, rédigé par *Associated Press*, « *Incentive for Inmates: Television Sets in Cell* », publié le 8 avril 1988, et s'ouvrant par cette phrase : « Les responsables de la prison à sécurité maximale de cette communauté du comté d'Erie ont appris ce que de nombreux parents savent : pour quelqu'un qui est indiscipliné, l'une des punitions les plus sévères est de se voir refuser la télévision », « *Officials at the maximum-security prison in this Erie County community have learned what many parents know: to someone who is unruly, one of the harshest punishments is being denied television* ».

fig.104 - Christopher Spencer, *Maquette de cellule à San Quentin*, images publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

La « dissolution » des barreaux ou les trous percés dans les murs de la prison sont donc une méthode de documentation visuelle, et une forme de militantisme pour une plus grande « transparence » du système carcéral. Sur un plan plus personnel, la prison qui se délite devient, en somme, le symbole du maintien de relations humaines, la possibilité d'un contact par-delà les murs, et la célébration d'une victoire symbolique de l'esprit sur la matière. C'est clairement le cas du récit de peinture de fresque de Noguera, où la création d'image est insufflée d'un pouvoir quasi thaumaturgique. Cela est également particulièrement visible dans une peinture de Ronald Clark (fig.105), représentant des murs s'ouvrant sur un vaste paysage dans lequel on devine une femme, un enfant et un chien s'approchant. Dans une des cartes de Renaldo McGirth, un aigle surgit de barreaux brisés (fig.106). Un grand soleil, et l'expression « *Across the miles* », « Par delà la distance » apparaît sur le côté droit. Ce procédé rappelle certaines iconographies de saints incarcérés, dans lesquels les murs de la prison disparaissent ou se délitent. Parfois, il s'agit de montrer l'entrée au sein de la prison d'une présence divine. Chez Carlo Maratta, le plafond de la cellule de Saint Pierre s'ouvre pour laisser entrer des anges (fig.107). Parfois, il s'agit au contraire de montrer la sortie de quelque chose, la transmission d'une parole. Dans une gravure de Chrispijn van den Broeck et Jan Collaert (fig.108), deux apôtres parlent à Jean le Baptiste par la fenêtre de sa cellule. Symboliquement, le mur s'effrite, tout le côté gauche est ouvert. Même si le corps de Jean le Baptiste est condamné à rester dans cette prison, entravé par les fers à sa cheville, sa parole, elle, est libre. Dans une impressionnante sculpture compartimentée (fig.109), Derrick Quintero, condamné à mort dans le Tennessee et mort de « causes naturelles » en 2021, explore l'ambiguïté de la « force libératrice » de l'art. Il représente sa cellule du couloir de



fig.105 - Ronald Clark, peinture publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.106 - Renaldo McGirth, *Across the Miles*, 2016, stylo bille sur papier coloré.

la mort, ouverte par le milieu : les boîtes formant deux moitiés sont placées dans un angle à quatre-vingt-dix degrés. Entre les deux portions de boîtes, dans le triangle ainsi formé, est placé un morceau de carton noir figurant une « route de la liberté », d'après un petit cartel posé par dessus. Dans les deux portions de la cellule, on peut voir des symboles religieux, des attrapes-rêves natifs américains, une sculpture de Bouddha. Quintero s'est représenté, assis en tailleur dans la même posture que le Bouddha en regard. À première vue, cette représentation apparaît positive, pleine d'espoir. On peut imaginer que le prisonnier, placé dans une posture évoquant la méditation, a provoqué l'ouverture de la cellule par la force de son esprit, de son imaginaire. Cependant, un grillage composé apparemment de fils de nylon recouvre la partie de la cellule où il se trouve. En plus de ce « grillage », une sorte de filet en forme de toile d'araignée recouvre Quintero, comme un pendant malheureux à l'attrape-rêve, qui est initialement symbole de protection. Toute la maquette devient alors être une mise en abyme de ces « pièges gigognes », et l'ouverture de la cellule un procédé pour narguer le détenu en lui faisant voir cette « route de la liberté » inaccessible. Une sorte de pièce secrète, à l'arrière de la maquette, représente un décor extérieur, une autre route serpentant au milieu de la campagne, un ciel bleu, pommelé de quelques nuages blancs. Un réseau de fils barbelés court le long de ce décor, ainsi que des petits panneaux indiquant les différentes étapes du parcours criminel de Quintero, sa « route jusqu'au couloir de la mort ». Une échelle est placée contre l'un des murs. Au niveau du haut de cette échelle, il y a à la fois les nuages, et les barbelés. Les seuls chemins « alternatifs » représentés par Quintero, l'échelle et la « route de la liberté », sont imaginés, mais inaccessibles.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai également cherché à représenter des « passages secrets » sous une forme ambivalente, en associant la





fig.107 - Carlo Maratta, *Saint Pierre baptise Saint Proces et Saint Martinien dans la prison Mamertine*, 1695-1696, encre brune, craie noire, 46 × 27,4 cm, Musée des Beaux Arts de Budapest, Hongrie.

fig.108 - Chrispijn van den Broeck (dessinateur), Jan Collaert (graveur), *Jean le Baptiste en prison*, gravure sur cuivre, deuxième moitié du XVIe siècle, 23,3 x 20 cm, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, Belgique.

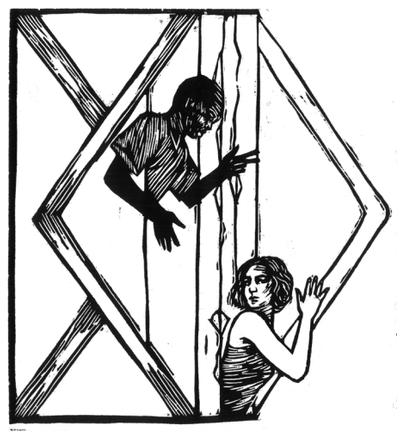
correspondance à l'ouverture de trouées et de lucarnes. Je la présente comme un espace alternatif pour Renaldo McGirth : « La seule chose qui donne un « ailleurs » à Renaldo, c'est la correspondance qu'il entretient avec sa famille et ses amis. Son vrai lieu de vie est là, dans ces lettres. Format maximum : vingt et un centimètres par trente-cinq. C'est étriqué, mais c'est là qu'il réside, et c'est là qu'il s'échappe »[137]. Dans la gravure où ce texte apparaît (fig.110), Renaldo s'extirpe d'une fenêtre en forme de timbre, placée sur une forme ressemblant soit à une enveloppe noire ouverte soit à une toute petite cabane. À l'endroit où se trouve normalement l'adresse, une autre ouverture apparaît, mais cette fois avec des barreaux, dont seuls ses bras dépassent. Si sortie il y a, c'est une sortie difficile, une sortie sous contrainte. De nombreuses autres planches (fig.111) reprennent ce principe, créant des structures quasi architecturales faites de timbres ou d'enveloppes, d'où s'extirpent la figure de Renaldo McGirth et la mienne, de façon plus ou moins alambiquée. Ces planches ont été inspirées par plusieurs images. D'une part, il s'agit d'une quasi citation des gravures sur bois de Frans Masereel pour l'*Idée*[138] (fig.112). L'idée, personnifiée par une femme nue, vit un véritable parcours du combattant contre les censeurs, la police, la haine populaire. Au fil du livre, elle est d'abord cachée dans une petite enveloppe, puis danse et grandit sur des presses d'imprimerie et à la surface de journaux grand-ouverts. D'autre part, ces planches rappellent les ouvertures en trompe l'œil de la cathédrale Saint Stéphane, à Vienne, d'où semble sortir le buste d'Anton Pilgram, l'un des

137. *Perpendiculaire au soleil*, p.67.
138. Frans Masereel, *Idée* [1920], Paris, Martin de Halleux, 2018.

fig.109 - Derrick Quintero, *If My Journey Were a Book Title*, 2012, maquette, technique mixte, format de la boîte ouverte 24,5 x 16,25 x 11,5 pouces, sculpture exposée lors de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*. Photos de Jillian Steinhauer pour *Hyperallergic*.

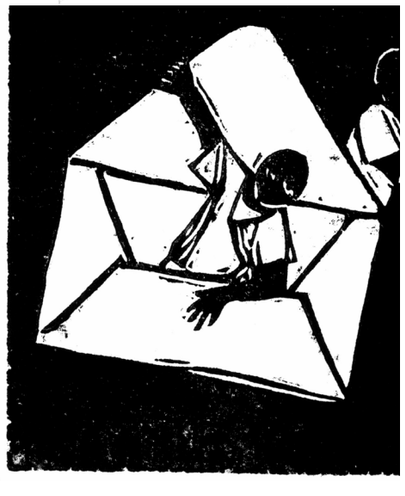












110 | 111.a | 111.b | 111.c | 111.d

fig.110 - *Perpendiculaire au soleil*, page 67.

fig.111 (a,b,c,d) - *Perpendiculaire au soleil*, pages 68, 400-401, 397, 36 (détail).













112.a | 112.b | 112.c | 113.a | 113.b | 114

fig.112 (a, b, c) - Planches extraites du livre de Frans Masereel, *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort*, 1920, série de 83 gravures sur bois, 9 x 7 cm.

fig.113 (a, b) - Bas relief représentant Maître Pilgram, architecte et sculpteur, dans la cathédrale Saint Stéphane, Vienne, Autriche, 1511-1515. Photo (a) de CEPhoto, photo (b) Uwe Aranas, 2017.

Bas relief représentant Maître Pilgram, architecte et sculpteur, dans la cathédrale Saint Stéphane, Vienne, Autriche, 1511-1515. Photo de Markus Leupold-Löwenthal, 2008.

fig.114 - John Tenniel, illustration pour le livre de Lewis Caroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Macmillan, Londres, Royaume-Uni, 1865.

architectes et sculpteurs de la cathédrale (fig.113). Ces sculptures étonnantes ajoutent une fantaisie et un mystère au bâtiment, suggérant de multiples passages secrets. Je voulais transmettre cet optimisme dans l'illustration des échanges avec Renaldo McGirth : en construisant une relation et entretenant une correspondance, ce dernier est l'architecte de ses propres moyens d'évasion. Dans le même temps, je souhaitais nuancer cette notion d'évasion et de contrôle. Je me suis inspirée des jeux d'échelle constants qu'on trouve dans les illustrations de la première édition d'*Alice au Pays des Merveilles* (fig.114). Contrairement à ce que son nom laisse penser, le Pays des Merveilles est un monde extrêmement angoissant, où la petite fille est menacée, ballotée de lieu en lieu, dont aucun n'est accueillant, si bien qu'elle finit par perdre les mots pour désigner les choses, jusqu'à son propre nom[139]. Surtout, la petite fille change sans cesse de taille, ce qui l'empêche d'atteindre des objets, de passer les portes, et l'emprisonne même momentanément dans une maison. J'ai voulu transmettre ce sentiment d'enfermement et de distorsion[140] dans mes planches, appuyant l'idée d'une correspondance potentiellement fragile et difficile. Nous cherchons à construire ces hétérotopies « modèle réduit », destinées à contredire l'hétérotopie du couloir de la mort, dans toute leur fragilité. Parfois elles échouent, parfois elles réussissent, générant des images grandes, multiples, à partir d'images limitées et étriquées. Dans un mail du 7 février 2020, Renaldo McGirth m'écrit :

> « J'ai aussi pensé à des peintures murales dans cette cage [sa cellule, ndt], sur les murs. Ce n'est pas autorisé bien sûr. Mais je l'ai imaginé. J'espère que tu ne me trouves pas fou, mais je me suis même assis et j'ai regardé le mur et j'ai pu voir des images. D'autres encore vivent du mouvement, comme de l'action réelle. Tout, des souvenirs, mon quartier, en passant par les gens, toi aussi, comme ton espace de travail, regarder par-dessus ton épaule pendant que tu travailles, ou lorsque tu passes du temps dans ta ville, même votre *road trip* avec toi et Jake [mon conjoint, ndt]. Je vous ai vu sourire et profiter de chaque instant.[141] »

139. Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, [1872], Londres, Penguin Books, 1998, Chapitre 3 « *Looking Glass insects* », édition électronique sans pagination.
140. À noter qu'il existe un « syndrome d'Alice au Pays des Merveilles », aussi nommé « syndrome de Todd », un ensemble de troubles neurologiques changeant la perception du corps du patient, la notion du temps et de l'espace, et associé à de fortes migraines. Disponible sur : https://meshb.nlm.nih.gov/record/ui?ui=D062026 (consulté le 7 octobre 2023).
141. Voir texte original en fin de chapitre [3].

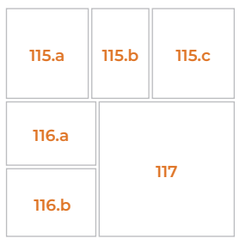


fig.115 (a, b, c) - Peintures de Royal Clark, images publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

fig.116 (a, b, c) - Michael Combs, *The Aurora Borealis*, acrylique sur papier, 9 x 12 pouces, 2018.

Michael Combs, *City Light - Light Pollution*, acrylique sur papier, 9 x 12 pouces, 2018.

Images publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

fig.117 - Michael Combs, *Labyrinth of Hidden Realms*, image publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

• *L'ambivalence du jardin tapissé*

Dans le couloir de la mort, l'accès à la végétation est limité, voire totalement interdit[142]. C'est notamment les cas dans le couloir de la mort de Floride. Dans une de ses lettres, Renaldo McGirth m'écrit « Dans d'autres prisons, les détenus peuvent marcher ou pratiquer un sport dans un cour où il y a de l'herbe et de la terre. Pas dans le couloir de la mort. C'est que du béton. On ne peut voir l'herbe qu'à travers le grillage.

142. Par exemple, d'après les lettres de Renaldo McGith, la cour réservée aux détenus du couloir de la mort de Floride est bétonnée, contrairement à la cour pour la population générale, où se trouve de l'herbe et d'éventuelles herbes folles.

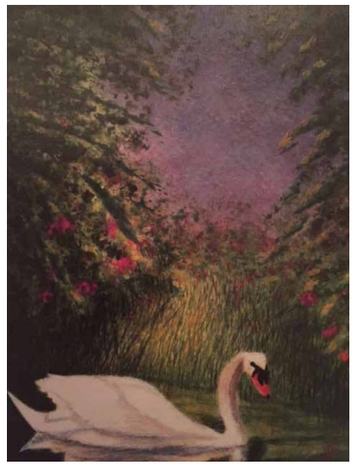




fig.118 - Renaldo McGirth, Paysage avec cygne, craies et crayons de couleur.

fig.119 - Renaldo McGirth, Carte de vœux avec lettrage gothique et fleurs, crayons de couleur et stylo bille sur papier coloré bleu. Fichier retouché pour supprimer la couleur du fond et ainsi accentuer la lisibilité.

Les seules plantes ou fleurs qu'on peut avoir sont en papier ». De très nombreuses images produites depuis le couloir de la mort représentent des espaces naturels. C'est même la « spécialité » de certains artistes détenus, tels que Royal Clark, qui produit des dizaines de peintures animalières (fig.115), ou Michaels Combs, dont les images se concentrent sur des vues du ciel, couchers de soleils et aurores boréales (fig.116.a-b), parfois accompagnées de créatures magiques (fig.117). Renaldo McGirth réalise également de nombreuses peintures de fleurs ou de paysages, dont certaines sont incluses dans *Perpendiculaire au soleil*. Trois explications, pas forcément mutuellement exclusives, peuvent être avancées pour expliquer l'importance proportionnelle de ces représentations.

D'une part, les détenus peuvent chercher à faire des images consensuelles pour passer sous les radars de l'administration pénitentiaire ou tenter de rectifier leur image auprès du public[143]. Lucrezia Rizzelli, étudiante au Centre de Criminologie de l'Université d'Oxford et co-organisatrice de l'exposition *Artistic Resilience: Living on Death Row*, déclare en ce sens que le choix des détenus condamnés à mort de représenter des animaux, des paysages, des plantes « n'était pas simplement une préférence artistique, mais aussi dû à la nécessité de rester discret et d'éviter toute attention indésirable de la part des autorités pénitentiaires et du public[144] ».

La production de ces images décoratives, « plaisantes », pittoresques, est aussi destinée à servir de cadeaux aux proches de la personne détenue. De très nombreuses cartes de Renaldo McGirth sont ornées de fleurs, et d'oiseaux accompagnés de messages (fig.118-119). Ils sont d'avantage des symboles, des messagers personnalisés, intégrés à un espace plus ou moins « aplati », plutôt que des représentations se voulant réalistes, naturalistes. Les animaux et la végétation deviennent en quelque sorte une collection de messages codés, comme on parle de « langage des fleurs ». Par exemple, dans *Perpendiculaire au soleil*, Gisela, l'épouse d'un condamné à mort, qui m'hébergeait en Floride lors de mes premières visite à Renaldo McGirth, avait assemblé tout un bouquet des fleurs en papier mâché réalisées par son mari. Ces fleurs étaient extrêmement détaillées, et l'une d'entre elle était ornée d'un cœur à leurs initiales (fig.120).









fig.120 - Kenneth Hartley, Fleurs en papier offertes à son épouse, photographiées lorsque je logeais chez elle, à l'occasion de ma première visite à Renaldo McGirth, en novembre 2017.

En multipliant les représentations de végétation, d'animaux et d'espaces naturels, les détenus du couloir de la mort composent ce que j'appellerais leur « jardin carcéral » personnel, dans une démarche qui peut être à la fois esthétique, spirituelle et thérapeutique. Selon Mara Miller, professeure d'art au *Hawaii Tokai International College* et autrice de l'ouvrage de référence *The Garden As an Art*[145], un jardin est « tout arrangement intentionnel d'objets naturels[146] ». Cette définition s'applique aux arrangements de véritables objets dans un espace donné, mais par l'expression « jardin carcéral » je veux désigner les compositions en images d'« objets naturels » par les détenus, au sein des limites d'un support en deux dimensions, ou dans de rares cas en trois dimensions, ou par la création de séries d'images. Pour détourner une citation de Mara Miller,

143. Voir chapitre suivant, partie I, chapitre 3.
144. « *this choice of subject was not merely an artistic preference, but also a necessity to remain inconspicuous and avoid unwanted attention from both prison authorities and the public* ». Lucrezia Rizzelli, « *Artistic Resilience: Living on Death Row* », *Death Penalty Research Unit*, *Faculty of Law Blogs*, *University of Oxford*, 29 septembre 2023. Disponible sur : https://blogs.law.ox.ac.uk/death-penalty-research-unit-blog/blog-post/2023/09/artistic-resilience-living-death-row (consulté le 27 septembre 2023).

145. Mara Miller, *The Garden As Art*, Albany, New York, State University of New York Press, 1993.
146. « *a garden is any purposeful arrangement of natural objects (such as sand, water, plants, rocks, etc.* » *Ibid.*, p.15.

fig.121 - Capture d'écran de propositions d'évènements du site internet *Paint Nite*, 27 septembre 2023.

fig.122 - Capture d'écran de peintures de paysages diffusées sur *Pinterest*, 27 septembre 2023.

« le jardin n'a pas besoin d'être une surface de terre[147] » : le jardin carcéral s'étend sur des feuilles de papier, des toiles, des morceaux de carton, des séries de toutes petites cartes.

Ces jardins s'élaborent malgré l'absence quasi totale d'accès des détenus à la faune et à la flore[148]. De ce fait, beaucoup de détenus travaillent d'après photos ou d'après modèle, et développent parfois un style qu'on pourrait qualifier de « kitsch ». Par exemple, certains paysages de Michael Combs ressemblent aux modèles de peintures des évènements « *paint and sip* », une pratique populaire chez les américains où des personnes se rassemblent pour peindre la même image modèle en suivant des étapes prédéfinies, tout en buvant du vin et en sociabilisant[149] (fig.121-122), ou des paysages de Bob Ross, présentateur d'une émission télévisée de peinture devenue culte aux États-Unis pour son kitsch, sa douceur de ton, et des expressions telles que « je pense qu'aujourd'hui nous allons mettre un joyeux petit nuage dans le ciel[150] » (fig.123). Les peintures de Royal Clark, son manifestement réalisées d'après des photos dans l'esprit des papiers peints ou des fonds d'écran d'ordinateur. On retrouve ces mêmes sources dans les images produites par d'autres personnes détenues (fig.124-126), avec des résultats assez stéréotypés. Elles sont « lisses », les postures des animaux obéissent à des normes

147. « *a garden need not be a piece of ground* ». *Ibid.*, p.10. Dans son texte, cette remarque est destinée à inclure dans la définition du mot « jardin » les jardins cultivés sur des terrasses ou le toit de bâtiments. Je l'utilise ici de façon détournée pour inclure les jardins de papier des condamnés à mort.

148. Il existe des « jardins de prison » réalisés par des détenus non condamnés à mort, aux États-Unis et ailleurs : parfois il s'agit de jardins décoratifs, parfois ils incluent également des potagers. La *Royal Horticultural Society* brittanique organise chaque année l'élection du meilleur « *prison garden* ». Disponible sur : https://www.rhs.org.uk/get-involved/community-gardening/news/articles/windlesham-trophy (consulté le 27 septembre 2023).

149. On trouve un exemple de ce type d'événement à ce lien : https://www.paintnite.com/paintnite/ (consulté le 27 septembre 2023).

150. « *I think today we'll put a happy little cloud in the sky* ». Alessandra Stanley, « *Bob Ross, the Frugal Gourmet of Painting* », *The New York Times*, 22 décembre 1991. Disponible sur :https://www.nytimes.com/1991/12/22/arts/television-bob-ross-the-frugal-gourmet-of-painting.html (consulté le 10 juin 2024).

fig.123 - Extrait de *The Joy of Painting With Bob Ross*, Saison 29, épisode 1, « *Island in the Wilderness* », première diffusion *PBS* 24 août 1993.

fig.124 - Capture d'écran des premiers résultats Google Images de la recherche « *wallpaper safari sunset* », « fond d'écran safari coucher de soleil », 27 septembre 2023.

fig.125 - Peinture de Royal Clark, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

fig.126 - William Speer, *Mother Africa*, crayons de couleur, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

figées – le cheval blanc cabré, le tigre à l'affut. Selon Mathew Meadows, « Aux yeux sensibles de l'amateur d'art contemporain, l'art carcéral peut souvent sembler mièvre, kitsch, et se prendre trop au sérieux. Je vois ces éléments comme preuve que faire de l'art est une grande aide pour ces personnes[151] ».

Pour appréhender ces images, au-delà des jugements portant sur leur esthétique ou la notion de kitsch, il est important de prendre en compte l'aspect temporel de leur réalisation. Chacune d'entre elles doit certainement prendre beaucoup de temps à fabriquer, et ce temps de la création est un temps où la personne est non seulement « absorbée » par sa tâche mais aussi « absorbée » dans l'image. Il s'agit d'un moment privilégié, « à part », qui donne l'occasion de construire et se plonger dans l'hétérotopie d'un espace naturel rêvé, pourvu de créatures mais aussi de couleurs et de textures inaccessibles dans la prison. Cette temporalité de la création se ressent dans l'attention portée à la représentation des moindres détails : chez Royal Clark on remarque les poils mouillés d'un ours polaire, les reflets bleutés de la fourrure d'une panthère,

151. « *To the sensitive eyes of the contemporary art lover, prison art can often seem mawkish, earnest and kitsch. I see these qualities as evidence that making art is a great help to these people. They are expressing heartfelt messages unselfconsciously to the world, to their fellow prisoners and perhaps most importantly of all to themselves* », Matthew Meadows, *Insider Art*, Londres, A&C Black Publishers, 2010, p.9. Ce livre traite de la production plastique des détenus en Grande-Bretagne, mais cette remarque me semble largement s'appliquer au rapport des publics non-incarcérés par rapport à la production en prison dans d'autres pays, notamment la France et les États-Unis.

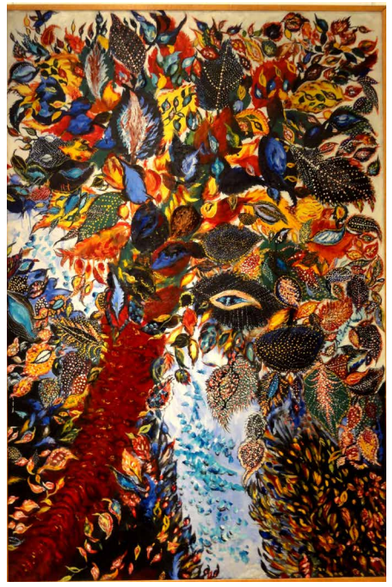
fig.127 - Peintures de Richard Rhodes, publiées sur le site internet *Minutes Before Six*.

le complexe entrelacs de plantes marécageuses devant un héron, chez Michael Combs la création minutieuse de tapis fleuris... On la ressent également dans les peintures de Richard Rhodes, incarcéré dans le couloir de la mort en Floride (fig.127). Ses images mêlant plantes, fleurs et oiseaux rappellent la densité des compositions de Séraphine de Senlis (fig.128-129), ou certains ornements floraux vernaculaires d'Europe de l'Est (fig.130-131). À regarder certaines images de plus près (fig.132), on peut raisonnablement affirmer que Rhodes commence par peindre quelques grandes tiges et grandes fleurs, avant de remplir les espaces interstices de végétaux de plus en plus petits, presque comme le dessin de fractales. La peinture de cette image ressemble alors à un parcours allant progressivement au plus près du support, à la manière d'une plongée dans cette masse végétale, et une prolongation potentiellement infinie du temps de création.

La composition de ces jardins dessinés donne donc l'occasion d'ouvrir un nouvel espace et une nouvelle temporalité, généralement connotée positivement[152], dans une pratique qu'on pourrait qualifier de thérapeutique[153]: Royal Clark évoque sa pratique plastique comme lui

152. L'ouverture d'un espace alternatif « heureux » ne s'applique bien entendu pas seulement aux représentation d'espaces naturels, de végétation, d'animaux. Cependant, je vois dans l'importance quantitative et qualitative de la production plastique sur ces thèmes un signe de son importance dans la recherche d'un « espace à soi », distinct de l'espace carcéral, et l'analyse de ces images met en exergue des principes qu'on retrouve dans de nombreuses autres.

153. Il est délicat pour moi de parler de pratique thérapeutique, car je ne suis pas thérapeute, et même si j'avais une formation d'art thérapeute, je n'ai pas rencontré la plupart des personnes dont je parle ici. Pour qualifier une pratique de thérapeutique, je me fonde sur les témoignages de personnes détenues liant leur pratique de l'image à l'amélioration de leur santé mentale. *The Wiley Handbook of Art Therapy* utilise la définition mise au point par l'*American Art Therapy Association* : « *a mental health profession that uses the creative process of art making to improve and enhance the physical, mental and emotional well-being of individuals of all ages. It is based on the belief that the creative process involved in artistic*




128 129

130 131

132.a 132.b

fig.128 - Séraphine Louis, *L'arbre de Pararadis*, huile sur toile, vers 1928-30, 197 × 132 cm, Musée d'art et d'archéologie de Senlis, France.

fig.129 - Séraphine Louis, *Les grandes marguerites*, huile sur toile, vers 1929-1930, 201 x 137 cm, Musée d'Art et d'Archéologie de Senlis, France.

fig.130 - Maria Prymachenko, *Bird*, 1962.

fig.131 - Compte Flickr «Zalipie», Maison de peintres à Zapili, 2013, Zalipi, Pologne.

fig.132 (a, b) - Peintures de Richard Rhodes, publiées sur le site internet *Minutes Before Six*.

permettant d'être « relaxé et joyeux[154] ». Selon les mots de Michel Foucault, le jardin est « une sorte d'hétérotopie heureuse[155] ». Les images de jardin le sont également. Elles ouvrent un espace alternatif, un écosystème à part, au sein des cellules du couloir de la mort.

En plus de se concentrer sur des objets généralement « plaisants », le dessin de jardins carcéraux peut également avoir une portée spirituelle. Un jardin, par définition, n'a rien de « naturel » : c'est un espace défini par une ou plusieurs intentions humaines, il est à part de la nature. Selon l'historienne de l'art Victoria Austen, « la majorité des chercheurs reviennent toujours à ces mêmes principes fondamentaux caractéristiques, définissant le jardin comme un espace séparé de son environnement et qui se développe en quelque chose de différent de cet environnement à travers un processus de culture[156] ». Ce « processus de culture » peut désigner à la fois les développements technologiques visant à l'assouvissement de besoins vitaux – alimentation, soins médicinaux–, mais aussi une démarche culturelle, religieuse ou artistique[157]. Il s'agit de domestiquer, matériellement et spirituellement, un espace sauvage, et dangereux. Pour Mara Miller dans son ouvrage *The Garden as an Art*, les jardins « manifestent ou formulent des formes particulières de savoirs et de croyances[158] ». On peut citer des exemples de ces manifestations à travers le monde : l'*hortus conclusus*, représentation du paradis chrétien sous la forme d'un jardin entouré de hauts murs[159], le *charbagh*, jardin persan divisé en quatre zones inspirées de la description du royaume divin dans le Coran[160], les « jardins secs » mis en place au Japon selon des principes bouddhistes et shintoïste[161]. Parmi les images créées par des personnes condamnées à mort, certaines ressemblent à des images descriptives plus ou moins naturalistes, d'autres semblent avoir une portée symbolique ou religieuse. Par exemple, Charles Stevens représente dans ses peintures de paysages des phénomènes météorologiques associés à des croyances religieuses ou magiques : un *cavum*[162], un double arc en ciel[163], ou des nuages en forme d'ange (fig.133). Dans la peinture *In the Skies* (fig.134), G'Dongalay Parlo Berry donne à voir une femme nue, vue de dos, se baignant dans un étang en plein forêt, à la lueur d'une lune pourvue d'un visage. Cette scène est à la fois probablement érotique, et fait référence à des mythes de diverses religions[164]. Cet aspect est encore plus visible dans la sculpture d'Abu Ali Abdur'Rahman, intitulée *Landscape* (fig.135), présentée dans le cadre de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*, dont la densité et l'éclectisme des matériaux peuvent rappeler les dioramas du XVIII[e] siècle représentant le jardin d'Eden (fig.136). Dans un article paru en Octobre 2015 sur le site *Hyperallergic*, Jilliam Steinhauer écrit, à propos de la sculpture :

self-expression helps people to resolve conflicts and problems, develop interpersonal skills, manage behavior, reduce stress, increase self-esteem and self-awareness, and achieve insight », « une profession de santé mentale qui utilise le processus de création artistique pour améliorer et mettre en avant le bien-être physique, mental et émotionnel des individus de tous âges. Il est basé sur la conviction que le processus créatif impliqué dans l'expression artistique de soi aide les gens à résoudre les conflits et les problèmes, à développer leurs compétences interpersonnelles, à gérer leur comportement, à réduire le stress, à accroître leur estime de soi et leur conscience de soi, et à acquérir une meilleure compréhension ». David E. Gussak and Marcia L. Rosal (sous la direction de), *The Wiley Handbook of Art Therapy*, Malden, Massachusetts, Wiley Blackwell, 2016, p.1.

154. Un texte de présentation des peintures de Royal Clark, exposées lors d'un évènement organisé par *Amnesty International* à Londres, explique que Clark a commencé à peindre pour avoir un passe-temps, mais que, depuis, il s'est mis à voir « de l'art partout », et que sa « vision du monde a totalement changé ».

155. Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988, Volume IV, 1980-1988, op. cit.*, p.759.

156. « *the majority of scholars always return to these same fundamental characteristics, defining the garden as a space segregated from its surroundings and one that is developed into something different from these surroundings through a process of cultivation* », Victoria Austen, *Analysing the Boundaries of the Ancient Roman Garden : (Re)Framing the Hortus*, Londres, Bloomsbury Academic, 2023.

157. À noter que ces deux caractéristiques ne sont pas mutuellement exclusives. L'organisation d'un jardin potager, d'un jardin d'herboriste, peut être le reflet des croyances ou des mouvements artistiques d'une époque. On peut donner comme exemples le *Potager du Roi*, exemple typique du classicisme français, créé à Versailles pour la cour de Louis XIV.

158. « *manifest or formulate particular forms of knowledge or belief* ». Mara Miller, *The Garden As Art*, *op. cit.*, p.4.

159. « Qu'il s'agisse d'un espace physique pour la culture d'herbes médicinales, ou d'un espace de détente agréable, ou construit pour signifier un Eden perdu ou le jardin du Cantique des Cantiques, il devient clair que l'*hortus conclusus* était, pour emprunter la terminologie de Foucault, un « l'hétérotopie par excellence » : c'est-à-dire que sa place au sein de la culture et son domaine imaginaire en font un espace multivalent et multi-visuel qui tend à hanter l'imaginaire sans jamais vraiment s'arrêter dans une forme, une forme ou un sens unique », « *Whether a physical space for the growing of medicinal herbs, or a space for pleasurable relaxation, or constructed to signify a lost Eden or the garden of the Song of Songs, it becomes clear that the hortus conclusus was, to borrow Foucault's terminology, a 'heterotopia par excellence': that is to say its place within culture and its imaginary realm renders it a multi-valent and multi-visual space that tends to haunt the imaginary while never really coming to rest in any one shape, form or meaning* », Liz Herbert McAvoy, *The Enclosed Garden and the Medieval Religious Imagery*, Cambridge, D.S. Brerewer, 2021, p.16.

160. Coran, Sourate 55, versets 46-62. Ce passage décrit des jardins luxuriants où coulent des sources d'eau pure, où se trouvent des fruits merveilleux et des femmes d'une grande beauté.

161. Joe Earle, Sadao Hibi, Julie Moir Messervy, *Infinite Space : the Art and Wisdom of the Japanese Garden, based on the Sakuteiki* [2000], Clarendon, Vermont, Tuttle Publishing, 2013.

162. Un *cavum* est un « trou circulaire (parfois linéaire) bien délimité, qui perce une couche nuageuse mince, composée de gouttelettes d'eau surfondue. Des *virga* ou des mèches de cirrus tombent souvent de la partie centrale du trou, qui croît avec le temps. » selon l'*Atlas international des nuages* de l'*Organisation Météorologique Mondiale*. Disponible sur : https://cloudatlas.wmo.int/fr/clouds-supplementary-features-cavum.html (consulté le 27 septembre 2023). Ces nuages sont régulièrement interprétés comme des objets volants non identifiés, nourrissant les rumeurs de visites extraterrestres sur terre. *AFP USA*, « *Footage of cloud formation misrepresented as UFO* », *Central European Digital Media Observatory*, 20 février 2023. Disponible sur : https://cedmohub.eu/footage-of-cloud-formation-misrepresented-as-ufos/ (consulté le 27 septembre 2023).

163. Il existe d'innombrables arc-en-ciels ou dieux arc-en-ciel mythologiques : dans la Bible, l'arc-en-ciel de l'alliance apparaissant à la fin du Déluge ; dans l'*Edda poétique*, le *Bifröst* est un arc-en-ciel servant de pont entre le monde des hommes et celui des dieux ; dans la religion vaudoue, *Ayida-Weddo* est le serpent arc-en-ciel, symbole de fertilité et de prospérité...

164. De nombreuses religions personnifient la lune en tant qu'entité féminine, Séléné chez les Grecs ; Luna, son équivalent romain ; ou encore Hina, qui, dans la mythologie hawaïenne, est connue pour aimer se baigner dans les étangs. Martha Warren Beckwith, *Hawaiian Mythology* [1940], Honolulu, Hawaii, University of Hawaii Press, 2021, Chapitre 15, « *Hina Myths* », édition électronique, sans pagination.

133.a | 133.b | 133.c | 133.d | 133.e

fig.133 (a, b, c, d, e) - Peintures de Charles Stevens, publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers* (détails).

« La pièce représente le chemin conçu par Abdur'Rahman vers l'au-delà et est accompagnée d'un composant audio dans lequel une femme qui est sa conseillère spirituelle lit un texte qu'il a écrit expliquant la signification de chaque figure et élément qui apparaît dans le diorama. La théologie d'Abdur'Rahman s'appuie sur tant de traditions religieuses – parmi lesquelles le bouddhisme, le christianisme et la spiritualité amérindienne – que son aspect de collage pourrait en devenir risible, mais sa conviction et la cohésion de ce qu'il a créé confère à l'œuvre un puissant magnétisme[165] ».

Il arrive également que la création de ces jardins exprime une angoisse latente face à l'espace carcéral. Si le « jardin clos » est un espace

165. « *The piece represents Abdur'Rahman's conceived pathway to the afterlife and is accompanied by an audio component, in which a woman who serves as his spiritual advisor reads a text he's written explaining the significance of each figure and item that appears in the diorama. Abdur'Rahman's theology draws on so many religious traditions – among them Buddhism, Christianity, and Native American spirituality – that its mashup quality could become laughable, but his belief in and the cohesion of what he's created gives the work a powerful magnetism* », Jillian Steinhauer, « *Death Row Inmates Imagine Their Own Memorials* », *Hyperallergic*, 15 octobre 2015. Disponible sur : https://hyperallergic.com/244556/death-row-inmates-imagine-their-own-memorials/ (consulté le 27 septembre 2023).

fig.134 - G'Dongalay Parlo Berry, *In the Skies*, 2015, encre et crayons de couleur sur quatre feuilles de papier assemblées au ruban adhésif, 16 1/9 x 16 1/9 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.135 - Abu Ali Abdur'Rahman, *Landscape*, 2015, technique mixte, sculpture exposée dans le cadre de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*. Image publiée sur le site internet de la galerie *apexart*.



protégé et paradisiaque, le dessin de ses hauts murs peut parfois faire écho aux murs d'une prison (fig.137). Cette ambivalence est clairement visible dans un diptyque de Richard Odom (fig.138). Une des faces du diptyque représente, sur ses deux volets, une cellule de prison, trouée de deux fenêtres, et où se trouve enchaîné un oiseau blanc. Sur l'autre face se trouve un paysage idyllique : un ciel bleu, une rivière, des oiseaux emportant dans leur bec les fruits d'un arbre. Les fenêtres sont également visibles sur cette face, pouvant faire apparaître ce paysage comme une fresque sur un mur plutôt qu'un véritable espace censé s'étendre en trois dimensions : la projection heureuse reste désespérément plate. Les deux décors placés ainsi dos à dos ne sont jamais visibles en même temps, et on ne peut pas voir le paysage en regardant à travers les fenêtres. Même dans les représentations de magnifiques jardins, l'idée de captivité n'est jamais loin : Stephen Edmiston, condamné à mort en Pennsylvanie, copie par exemple une tapisserie médiévale mille-fleurs dans laquelle une licorne se trouve enfermée au sein d'un minuscule enclos aux barrières dorées, au milieu d'un riche tapis végétal (fig.139-140).

fig.136 - Anonyme, *Paradis*, diorama en verre filé de Nevers, XVIII[e] siècle.

fig.137 - Maître anonyme du Haut Rhin, *La Vierge au Paradis avec les Saints*, tempera et huile sur bois, 26.3 x 33.4 cm, vers 1410-1420, Städel Museum, Francfort, Allemagne.

fig.138 - Richard Odom, *Crying Dove.*, vue extérieure et intérieure. Sculpture exposée dans le cadre de l'exposition *Imagining Justice from the Inside Out: Art from Death Row* à la Vanderbilt's Sarratt Gallery, Nashville, Tennessee, du 16 janvier au 14 février 2013. Image publiée sur le site internet de la *R.E.A.C.H. Coalition*.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai essayé de montrer comment les jardins carcéraux peuvent être à la fois un exutoire, l'irruption salutaire d'une « respiration », voire d'une forme de merveilleux, mais aussi un symbole de la fragilité de cet « espace alternatif ».

L'importance de la représentation de végétaux dans la bande-dessinée est partie d'un double constat. Tout d'abord, c'est un thème prépondérant dans les images produites par Renaldo McGirth, et était par conséquent important de le mettre en valeur dans l'album. Ses peintures à la gouache « sautent aux yeux » : elles forment les seules planches véritablement en couleur au sein du livre[166]. Il dépeint, avec de nombreux détails et un très grand soin, la lumière orangée du crépuscule sur un lac (fig.141), une rivière serpentant dans une vallée brumeuse (fig.142), des fleurs aux pétales veloutés (fig.143). D'autre part, en rendant visite à Renaldo McGirth la première fois, j'ai constaté le décalage total entre la végétation tropicale extrêmement luxuriante de la Floride, et sa totale interdiction dans le couloir de la mort. En plus des écosystèmes variés, et des importantes zones naturelles protégées[167], la végétation de Floride est en lutte constante avec les infrastructures humaines[168], envahissant très rapidement les zones négligées par les humains, et « grignotant » les abords des zones habitées[169]. Dans la bande dessinée, j'ai représenté de nombreuses scènes extérieures, où une végétation plus ou moins fantasmée envahit l'ensemble de l'espace de certaines planches, débordant sans cesse des limites des cases. Ces planches sont une respiration sur le plan thématique – elles sont généralement exemptes de violence explicite – et sur le plan graphique elles invitent le lecteur à se perdre dans le détail des nervures de feuilles, de branches entrelacées. Je mêle la végétation réaliste et stylisée, inspirés par les dessins de Renaldo McGirth, de palempores indiennes (fig.144) ou d'enluminures médié-

fig.139 - Stephen Edmiston, *The Unicorn*, août 2012, fil de couture sur adhésif toilé *Scotch Tape Canvas*, 16 x 24 pouces, collection privée, image publiée sur le site internet *Human Writes*, et sur le site internet *Between the Bars*.



fig.140 - Anonyme, *La Licorne en captivité*, 1495-1505, tapisserie française, laine, fil métallique et soie, 368 x 251.5 cm, dernier panneau d'une série de sept, *La Chasse à la Licorne*, Metropolitan Museum of Art, New York, New York, États-Unis.

166. Je dis « véritablement », car certaines autres planches contiennent de petites taches colorées, notamment les planches réalisées en papier brûlé, mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un travail de la couleur.

167. La Floride fait partie des États avec le plus grand pourcentage de zones naturelles protégées, avec 6,6% de la surface totale du territoire. Disponible sur : https://www.playgroundequipment.com/us-states-ranked-by-state-and-national-park-coverage/ (consulté le 28 septembre 2023).

168. Je l'ai remarqué en tant que touriste, en parcourant des routes au bord desquelles se trouvaient d'innombrables ruines de bâtiments couverts de végétaux, mais c'est également une vraie problématique pour les habitants. Disponible sur : https://jaxtoday.org/2023/08/16/jacksonville-promises-to-tame-those-overgrown-lots/ (consulté le 28 septembre 2023).

169. Cette observation à l'échelle individuelle n'est pas le reflet de la situation globale de l'État, souffrant d'une déforestation galopante. Disponible sur : https://www.globalforestwatch.org/dashboards/country/USA/10/?category=undefined (consulté le 28 septembre 2023).

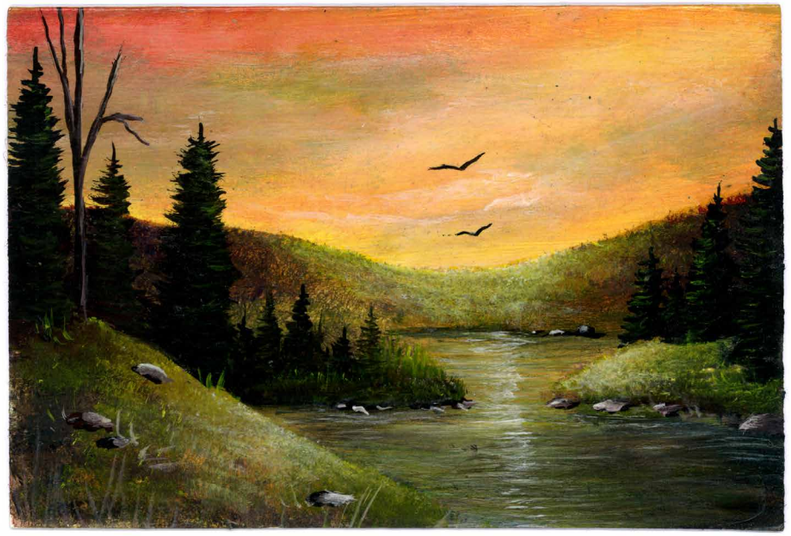






fig.141 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 346.

fig.142 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 163.

fig.143 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 289.

vales, notamment l'arbre de Jessé[170] (fig.145), pour évoquer un monde rêvé, rempli de plantes qui n'existent pas, un fantasme dans lequel on peut se plonger. Dans la scène finale de l'album, cette végétation envahit progressivement la cellule de Renaldo McGirth, et apparaît comme un symbole d'espoir : d'abord effrayé par elle, il l'« embrasse » par la suite, autant qu'il est « embrassé » par elle (fig.146).

Cependant, cette saturation végétale crée également des compositions visuellement « étouffantes », voire inquiétantes. Je représente la

170. L'arbre de Jessé est un motif iconographique chrétien représentant l'arbre généalogique de Jésus sous la forme d'un véritable arbre poussant au pied – ou depuis la poitrine – de Jessé, le père du roi David. Ce motif est inspiré du livre d'Isaïe, 11:1, version Louis Segond : « Puis un rameau sortira du tronc d'Isaï, Et un rejeton naîtra de ses racines ».





144 | 145

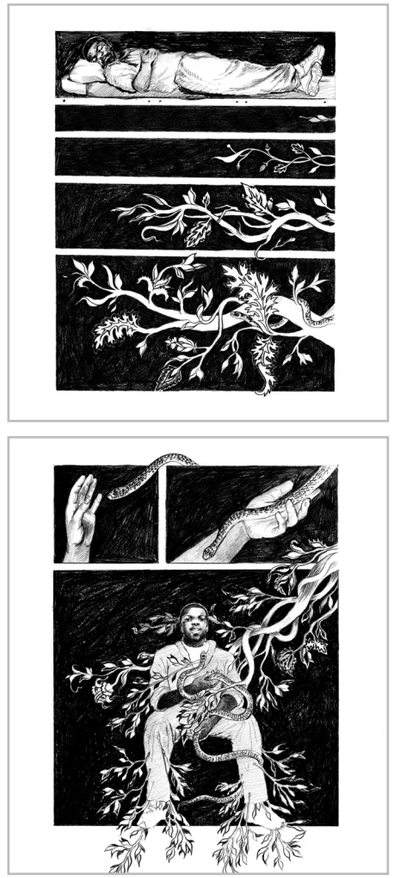
146.a | 146.b

146.c | 146.d

fig.144 - Palempore indienne, Côte de Coromandel, premier quart du XVIII[e] siècle, textile peint et teint, 113,2 x 182,9 cm.

fig.145 - Toros Taronatsi, *Arbre de Jessé*, 1318, encre, pigments et or sur parchemin, 26 × 18 cm, The Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis.

fig.146 (a, b, c, d) - *Perpendiculaire au soleil*, pages 426-429.



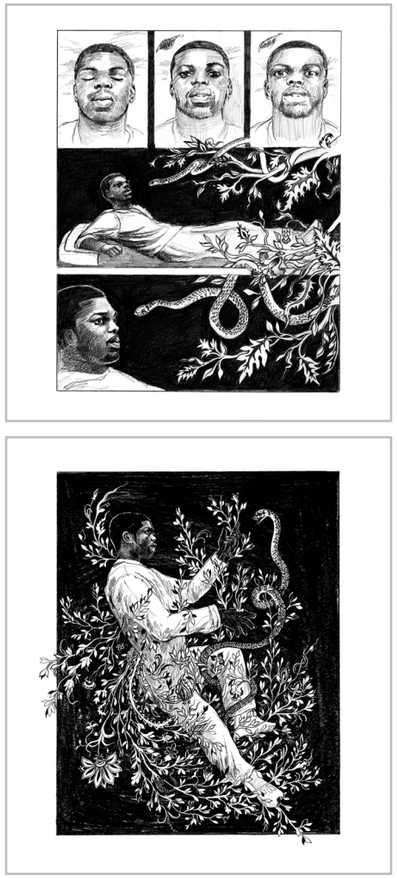






fig.147 - *Perpendiculaire au soleil*, page 7.

fig.148 - Gustave Doré, gravure sur bois illustrant *La belle au bois dormant*, conte issu du recueil *Les contes de Perrault*, 1897.

Union Correctional Institution comme surgissant d'une forêt dense, faite d'entrelacs de végétaux décoratifs (fig.147), comme une adaptation « tropicale » du château de la Belle au bois dormant de Gustave Doré, entouré d'une forteresse d'arbres et de ronces (fig.148). Les espaces remplis de végétation luxuriante créent un contraste, voire un sentiment de malaise, avec les scènes plus réalistes et brutales du reste de l'album : quelle valeur peuvent avoir ces représentations rêvées, ces décors de « conte de fée », à côté des aspects les plus brutaux du système carcéral développés quelques pages plus loin ? Plutôt qu'un jardin, les images de faune et de flore des condamnés à mort, ainsi que mes propres images, peuvent apparaître comme un tapissage, un papier peint, une fine couche d'illusion qui ne fait que dédoubler le mur de la cellule. Cette sensation de doute est présente dans d'autres représentations d'ouvertures et de « passages secrets » que j'ai évoqués plus tôt. Dans le paysage fantastique peint par Michael Combs, les portions de mur sont elles des ruines recouvertes de végétation, où est-ce que le paysage de fleurs et de ciel bleu est un papier peint se déchirant pour révéler les murs d'une prison (fig.149) ? La particularité des jardins carcéraux est, à mon sens, le décalage presque violent entre la joie momentanée apportée par les motifs floraux, les animaux, puis la désillusion qui peut suivre et les rendre non seulement tristes, mais presque grossiers ou indécents.

L'artiste Jesse Krimes a exploré l'ambivalence du tapissage à travers l'oeuvre monumentale *Apokaluptein: 16389067*[171] (fig.150). Jesse

171. De nombreux visuels de l'œuvre et une description du processus de création sont disponibles sur le site internet de l'artiste. Disponible sur : https://www.jessekrimes.com/apokaluptein16389067 (consulté le 22 février 2021).

Krimes a passé cinq ans dans la prison de Dauphin County, Pennsylvanie, dont trois à l'isolement[172]. Là, l'ancien étudiant en art a créé *Apokaluptein: 16389067*, une fresque démontable et modulable composée en transférant des images du *New York Times* sur trente-neuf draps de prison, avec rien d'autre que du gel pour cheveux et une cuillère en plastique. Réalisée de manière clandestine, l'œuvre a été sortie de la prison morceau par morceau, avec la complicité d'un gardien qui conservait chaque drap dans un casier avant de l'expédier par courrier à des proches de Krimes. Ce dernier a réalisé des croquis pour composer l'ensemble de sa fresque au fur et à mesure, même en n'ayant plus accès au travail déjà effectué. L'artiste parle de ce patchwork comme d'un « cadavre exquis forcé avec lui-même ». Sur son site personnel, *Apokaluptein: 16389067* est présentée accompagnée des boîtes en carton ayant servi à la faire sortir de la prison (fig.151). Les nombreuses étiquettes postales qui les couvrent forment de quoi composer une frise chronologique des étapes de création.

Un facsimilé d'*Apokaluptein: 16389067* se trouve dans le pénitencier de Eastern State, à Philadelphie[173] (fig.152). Ouvert en 1829, puis désaffecté en 1971, le pénitencier a ensuite été transformé en musée, où les conservateurs ont fait le choix de garder la ruine « en l'état », plutôt que de la rénover. Selon Jesse Krimes, interrogé par l'autrice et blogueuse Laura Storck[174], ce facsimilé, intitulé *Apokaluptein: 16389067: II*, est le point culminant de son projet. L'artiste a scanné les draps originaux, et en a fait des impressions sur du papier fin, dont il a tapissé une cellule décrépite du sol au plafond, en utilisant un mélange de gel hydroalcoolique et d'enduit. Le papier d'affichage qui en tapisse les murs fait ressortir chacune de ses aspérités. Dans la pièce se trouvent encore des gravats, des toilettes cassées remplies de débris. Cette œuvre est une installation engagée destinée à l'éducation du public non-incarcéré. Le titre fait référence au sens originel du mot apocalypse : découvrir, révéler. Interrogé par Pete Brook[175], auteur et éducateur à l'université de Sacramento State, Krimes déclare : « L'origine [du mot, ndt] évoque le choix du drap de prison comme symbole de la "peau de la prison" qui

fig.149 - Michael Combs, *Labyrinth of Hidden Realms*, image publiées sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers* (détails).

172. Biographie de Jesse Krimes sur son site internet : https://www.jessekrimes.com/about (consulté le 22 février 2021).
173. Présentation de l'installation de Jesse Krimes sur le site de l'*Eastern State Penitentiary*. Disponible sur : https://www.easternstate.org/explore/artist-installations/jesse-krimes-apokaluptein16389067ii (consulté le 22 février 2021).
174. Laura Storck, « *Krimes* », *DoNArTNeWs*. Disponible sur : http://brewermultimedia.com/krimes/ (consulté le 22 février 2021).
175. Pete Brook, « *Jesse Krimes' Massive Mural in a Tiny Cell* », *Prison Photography*, 2 mai 2015. Disponible sur : https://prisonphotography.org/tag/apokaluptein16389067/ (consulté le 22 février 2021).

fig.150 - Jesse Krimes, *Apokaluptein: 16389067*, 2010-2013, trente-neuf draps de prison imprimés avec des transferts de photos du *New York Times*, dessins au stylo bille, photo par Matthew Septimus

est littéralement utilisée pour couvrir et cacher le corps du prisonnier. *Apokaluptein: 16389067* renverse l'usage de ces draps et donne la possibilité de débattre sur ce qu'implique ce matériau, qui sert ici à révéler le système carcéral ». C'est aussi une création intime, une fresque qui offre un horizon imaginaire, un jardin carcéral fantasmé dans un lieu exigu. L'ensemble des panneaux compose un paysage étrange aux tons bleutés, divisé en trois tiers horizontaux, que Krimes présente comme le paradis, la terre et l'enfer, ou l'intellect, l'esprit et le corps. Toutes les images et la typographie se retrouvent à l'envers. Le spectateur observe ce décor comme dans un miroir. Les publicités sont les plus grandes images que Krimes pouvait trouver dans les journaux étaient les publicités. Sa fresque est donc ornée de mannequins à la moue boudeuse, de produits de luxes, tout un univers fantasmé, renforcé par certains détails d'apparence kitsch, comme la ligne de femmes nues flottant dans le ciel dans des postures de danseuses classiques, dont le graphisme rappelle d'anciens tatouages. On peut y voir l'*hortus conclusus* de Jesse Krimes, un lieu de protection qu'il s'est lui même construit et qui lui appartient. Mais cet univers rêvé, vaguement érotique, est contrebalancé par des détails troublants, comme l'absence de tête de certaines figures. Les éléments rêvés se confrontent à des images politiques : la mannequin Ralph Lauren en long jupon blanc surplombe des scènes de manifestations, probablement au Moyen-Orient. Une ballerine immense fait des entrechats au-dessus d'un groupe de policiers matraquant une personne à terre. Avec ces images mélangées, sans contexte ni légende, Krimes compose un paysage plein de figures rêvées, mais aussi plein d'angoisses.

fig.151 - Jesse Krimes, boîtes ayant servi à faire sortir de la prison les différents draps composant *Apokaluptein: 16389067.*, photos publiées sur le site internet de l'artiste.

L'ambivalence de ce type de tapissage plane dans plusieurs œuvres



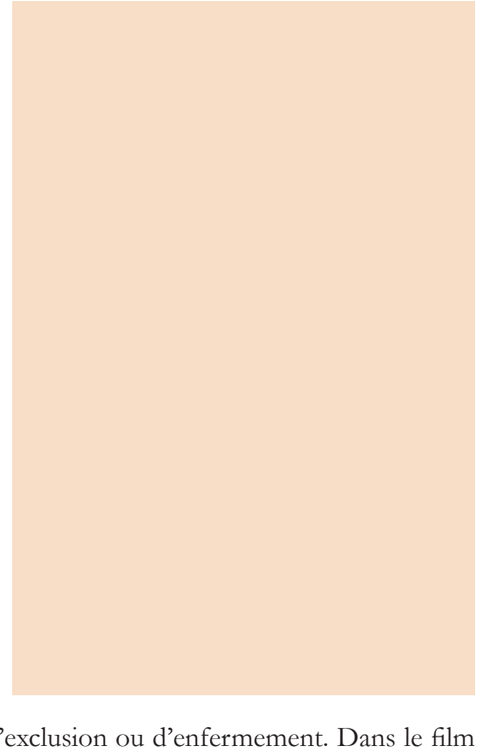


fig.152 - Jesse Krimes, *Apokaluptein16389067:II*, 2015, facsimilé sur papier des draps originaux, installé dans une cellule du *Eastern State Penitentiary*, Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis, photos publiées sur le site internet du musée et sur le site de l'artiste.

qui évoquent des espaces d'exclusion ou d'enfermement. Dans le film *Beignets de Tomates Vertes*, Ninny, une vieille dame fantasque internée dans un hospice – une autre hétérotopie citée par Foucault – tapisse sa chambre de fleurs découpées dans des catalogues de jardinage (fig.153). La découverte par le personnage d'Evelyn Couch de cet espace entièrement décoré est un moment d'émerveillement, qui contraste avec une autre scène, vers la fin du film : Ninny n'est plus là, et une infirmière arrache les fleurs du mur. Evelyn suppose que Ninny est morte, chasse l'infirmière, et se met à récupérer frénétiquement les découpages de fleurs, avant de se rendre compte que ces morceaux de papier glacé n'ont plus aucun sens séparés du mur, séparés les uns des autres, et surtout sans la présence de Ninny pour les « animer ».

Dans la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper*, publiée en 1892, une femme est séquestrée par son mari, qui la contraint « pour son bien » à se reposer sans aucune activité physique ou intellectuelle. La femme se prend d'aversion pour le papier peint jaune qui tapisse la chambre de la maison de campagne dans laquelle elle demeure : « De ma vie je n'ai vu de pire papier[176] », « Il est assez terne pour embrouiller le regard qui en suit le motif, assez marqué pour qu'on soit

176. « *I never saw a worse paper in my life* ». Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, The New England Magazine, Boston, Massachusetts, 1892.

fig.153 - Extrait du film de Jon Avnet, *Fried Green Tomatoes*, Act III Communications, 1991, 130 minutes.

irrité et qu'on l'étudie constamment, et quand on suit sur une petite distance ses courbes boiteuses et incertaines, elles se suicident tout à coup – plongent sous des angles scandaleux, se détruisent dans des contradictions inouïes. La couleur est repoussante, presque révoltante ; un jaune impur et fumant, étrangement décoloré par le mouvement lent des rayons du soleil. C'est un orange terne mais sinistre à certains endroits, une teinte soufrée maladive à d'autres[177] ». Son dégoût esthétique pour ces motifs entrelacés se transforme progressivement en angoisse, quand elle se met à personnaliser le papier peint comme une présence maléfique qui retiendrait une femme prisonnière. « Je crois que ce papier peint savait quelle influence vicieuse il avait ! Il y a un endroit récurrent où le motif ressemble à un cou cassé et où deux yeux bulbeux vous regardent à l'envers[178] ». « La nuit, sous n'importe quel type de lumière, au crépuscule, à la lueur des bougies, à la lueur des lampes et, pire encore, au clair de lune, il se transforme en barreaux ! Le motif extérieur, je veux dire, et la femme derrière est parfaitement visible[179] ». La narratrice va alors s'employer à déchirer le papier peint, morceau par morceau, pour tenter de libérer la femme prisonnière (fig.154). Il n'est pas précisé si les motifs du papier peint de cette nouvelle représentent

177. « *It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide--plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions. The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight. It is a dull yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others* ». *Ibid.* À noter : la question de la couleur des murs, et de celui des uniformes, occupe particulièrement George Wilkerson alors qu'il prépare les déclarations à soumettre à l'opinion de ses co-détenus. Il exprime de fortes émotions envers le rouge caillé des murs, et le rouge de leur uniforme, qui vire au rosâtre au fil des ans.
178. « *This paper looks to me as if it KNEW what a vicious influence it had! There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down* ». *Ibid.*
179. « *At night in any kind of light, in twilight, candle light, lamplight, and worst of all by moonlight, it becomes bars! The outside pattern I mean, and the woman behind it is as plain as can be* ». *Ibid.*

fig.154 - Extraits du film de Kevin Pontuti, *The Yellow Wallpaper*, Hysteria Pictures, 2021, 96 minutes.

des végétaux stylisés, mais on peut le supposer ou l'imaginer, vu le style en vogue de l'époque de l'écriture de ce texte[180].

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai essayé d'exprimer cette transformation ou du moins ce dialogue entre les motifs végétaux et les motifs formés par les systèmes de clôture de la prison. Des brins de mousse espagnole s'entortillent aux grillages qui entourent les couloirs extérieurs reliant les différents bâtiments. C'est là que la végétation s'arrête et cède la place à un autre vocabulaire de formes : la diversité des tressages de barrières et de barbelés. Dans la gravure représentant le parcours des visiteurs pour accéder à la salle de visite, les chardons se mêlent au barbelé concertina. Dans une séquence de rêve (fig.155), pages 337-342, les arbres se transforment en clôtures et en fils barbelés entortillés dans les bois d'un cerf. La végétation apparaît donc tantôt comme salutaire, source d'apaisement, tantôt comme une illusion, ou même nouveau piège. Dans plusieurs pages de la bande dessinée, j'exprime explicitement mes doutes face à ces représentations, face à tous mes « jardins » : je réalise par exemple un autoportrait sous la forme d'un serpent se mordant la queue (fig.156). Tout le corps du serpent est orné de motifs végétaux. Une tige sortant du corps et se fait couper par une main armée de ciseaux. Quelques pages plus loin, je résume mon sentiment momentané d'« à quoi bon » : « Parfois, j'ai l'impression de peindre des fleurs sur un mur pourri. Si on me demande à quoi ça sert, je peux toujours dire "C'est joli", mais le mur part quand même en morceaux[181] » (fig.157).

180. Le style textile et décoratif du mouvement *Arts and Crafts*, à son apogée en Europe et aux États-Unis entre 1880 et 1920, est caractérisé par son usage de motifs végétaux complexes. C'est aussi le choix de l'équipe qui a réalisé l'adaptation cinématographique de la nouvelle : le design du papier semble être une adaptation du modèle *Golden Lily Wallpaper* de William Morris. Kevin Pontuti, *The Yellow Wallpaper*, *Hysteria Pictures*, 2021, 99 minutes.
181. *Perpendiculaire au soleil,* p.360.





fig.155 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 338-339.

fig.156 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 354-355.

4 - Prison hantée et solidarité carcérale

La majeure partie des images de ce chapitre montrent des espaces vides, ou avec un détenu seul. Ces représentations sont façonnées par l'usage disproportionné ou systématisé de l'incarcération à l'isolement pour les détenus condamnés à mort. Pourtant, certaines rares représentations d'espaces par les détenus vont prendre en compte la présence d'autres détenus. La prison est hantée par leur présence passée ou future, ainsi que le regard potentiel d'autres visiteurs, non incarcérés, pénétrant en cellule. Certains détenus condamnés à mort décrivent ressentir une forme de permanence de la présence des détenus précédents dans



fig.157 - *Perpendiculaire au soleil*, page 360.

la cellule. Il peut s'agir de détenus transférés, ou de détenus exécutés, d'une présence positive ou négative. « La mort et les fantômes étaient partout. Le couloir était hanté par les hommes qui sont morts sur la chaise électrique[182] ». L'ensemble des présences qui habitent cet espace, forme une hantologie[183] qui façonne les œuvres qui y sont créées.

Dans son autobiographie, William A. Noguera décrit par exemple cette présence comme malfaisante, ou tout simplement médiocre à ses yeux. Les anciens occupants de la cellule ont couvert les murs de graffitis. Noguera observe ces messages et dessins, avec une forme de mépris : « Je me suis assis pour attendre et j'ai commencé à lire quelques bêtises écrites sur les murs. Il y avait des dessins idiots, sans ordre particulier, représentant pour la plupart des hommes et des femmes se livrant à des actes sexuels. Il semblait que le même prisonnier les avait réalisés sur plusieurs jours. Seul le mur en face de ma couchette était exempt de graffitis, à l'exception d'un grand dragon dessiné au crayon. Le mur avait été peint assez récemment, il avait donc le potentiel de servir de toile vierge si je retirais d'abord le dragon et si j'éliminais les

182. Anthony Hinton, auteur, ancien détenu du couloir de la mort, cité par George Wilkerson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.105.

183. « Hantologie : Terme composé. Ontologie (c'est-à-dire science de l'être) de ce qui « hante » : les spectres, les fantômes : c'est donc l'ontologie de ce qui existe sans exister, de ce qui est toujours déjà « revenant », jamais premier, substantiel (Spectres de Marx) ». Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, 2004, p.43.

autres taches. Je suis tombé dans une sorte de rêverie, assis là à regarder le mur, et j'ai imaginé utiliser les crayons que j'avais trouvés hier en fouillant la cellule pour recouvrir le mur d'un collage de mes souvenirs[184] ».

Dans son autobiographie, les seuls moments où Noguera évoque la production plastique d'autres détenus servent à marquer une séparation nette entre lui et « eux ». Retranscrivant une conversation avec sa galeriste, Noguera déclare : « Imaginez ma surprise lorsque j'ai appris que mon travail se trouvait dans une exposition accrochée à côté des pièces d'autres prisonniers – violeurs, pédocriminels, tueurs d'enfants et Dieu sait qui d'autre. Imaginez ce que j'ai ressenti lorsque j'ai appris que c'était vous qui m'aviez placé dans l'exposition après vous avoir dit que mon travail ne devait jamais être exposé avec celui d'autres prisonniers. J'ai travaillé très dur ces vingt dernières années pour me démarquer des artistes de prison. Comment osez-vous gâcher ça ?[185] ». La critique de Noguera est double. Il considère les expositions rassemblant des œuvres de détenus comme un « cirque[186] », relevant du fétichisme de la prison porté par des personnes non-incarcérées[187].

Cependant, la critique de Noguera ne concerne pas vraiment le regard des personnes extérieures sur les personnes détenues, mais plutôt le regard des personnes extérieures sur lui-même, en tant qu'individu s'estimant totalement indépendant de la « population » de la prison. Il insiste sur les crimes pour lesquels ses co-détenus ont été condamnés[188], et sur leur manque de créativité comparé à la sienne[189]. Les dessins sur le mur de la cellule ne sont aux yeux de Noguera que des gribouillages sans importance : il les efface tout comme il a précédemment nettoyé les traces d'excréments qui se trouvaient dans sa cellule. « Je me suis assis sur la couchette et j'ai regardé le mur vide. Je savais quoi faire. J'ai pris un morceau de chiffon, je l'ai mouillé et j'ai commencé à frotter le mur jusqu'à ce que le dragon disparaisse[190] ». Pour Noguera, la prison, ses co-détenus, son propre statut de détenu, ne doivent pas être « incorporés » à son travail, mais intégralement expurgés. Focalisé sur la présence de futurs spectateurs, il se débarrasse de la hantise d'anciens détenus, et ne les convoque que pour les rabaisser.

De son côté, George Wilkerson, en nettoyant avec force des traces de sperme laissées sur la porte de sa cellule, forme des « taches fantômes dans la peinture, une légère décoloration, comme si le péché de ce type avait brûlé l'âme même de ma porte[191] ». En voulant se débarrasser de cette « hantise organique »[192], Wilkerson crée une image indélébile intégrée au bâtiment personnifié (fig.158-159).

184. « *I sat down to wait and began reading some of the foolishness written on the walls. There were silly drawings in no particular order, mostly of men and women engaged in sexual acts. It seemed like the same prisoner had done them over a period of several days. Only the wall across from my bunk was free of graffiti, except for a large dragon outlined in pencil. The wall had been painted fairly recently, so it held potential as a blank canvas if I could remove the dragon and clear the other stains first. I fell into a sort of daydream sitting there staring at the wall, and I imagined using the pencils I had found yesterday when I searched the cell to cover the wall in a collage of my memories* ». William A. Noguera, *Escape Artist*, *op. cit.*, p.40.

185. « *Imagine my surprise when I learned my work is in an exhibit hanging next to pieces by other prisoners – rapists, child molesters, child killers, and God knows who else. Imagine how I felt when I learned it was you who placed me in the exhibition after I told you my work is never to be shown with work by other prisoners. I've worked very hard over the past twenty years to distance myself from prison artists. How dare you ruin that?"* ». *Ibid.*, p.415.

186. « *I didn't want them to use me as if I were a circus act* ». *Ibid.*, p.237.

187. Cette interrogation qui peut porter sur les expositions mais aussi de façon générale les collaborations entre personnes incarcérée et personnes non incarcérées est partagée par des détenus, des associations travaillant en milieu carcéral et des universitaires tels que Nicole R. Fleetwood dans son ouvrage *Marking Time : art in the age of mass incarceration*. Elle met en exergue le déséquilibre des rapports de force entre personnes détenues et personnes non détenues dans le contrôle qu'elles peuvent exercer sur le discours autour des œuvres produites en prison. « Lorsque ces différences de pouvoir ne sont pas soigneusement prises en compte et lorsque le processus de collaboration renforce les inégalités, le projet lui-même peut contribuer à une fascination voyeuriste pour la vie en prison et les prisonniers comme des aberrations, voire des êtres non humains », « *When these power differences are not carefully considered, and when the collaborative process reinforces inequality, the project itself can contribute to a voyeuristic fascination with prison life and prisoners as aberrant and even nonhuman* ». Nicole R. Fleetwood, *Marking Time. : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020, édition électronique, sans pagination.

188. Sur son site internet, Noguera raconte être un « *Mindhunter* », en référence au livre du même nom de John E. Douglas, agent du FBI ayant fait partie de l'unité d'études comportementale des « tueurs en série » : « *It is on this yard, surrounded by some of the worst killers in history that William's background, observational skills and ability to read criminals serve a higher purpose. Over the next decade, he forms relationships with serial killer's with one end in mind. To learn everything he can about them, their subculture, habits, behavioral traits, reasoning, and their crimes in order to educate the public, and bring closure to a victims family by solving a cold case* », « C'est dans cette cour, entouré de certains des pires tueurs de l'histoire, que les antécédents de William, ses capacités d'observation et sa capacité à déchiffrer les criminels servent un objectif plus important. Depuis plus de dix ans, il noue des relations avec des tueurs en série dans un seul but. Apprendre tout ce qu'il peut sur eux, leur sous-culture, leurs habitudes, leurs traits de comportement, leur raisonnement et leurs crimes afin d'éduquer le public et permettre à la famille d'une victime de faire son deuil en résolvant une affaire non résolue ».

189. « *For almost all the prisoners, art was nothing more than a cell hobby* », « Pour presque tous les prisonniers, l'art n'était rien d'autre qu'un passe-temps en cellule ». William A. Noguera, *Escape Artist*, *op. cit.*, page 203. « *I longed to speak to another artist about this, but none existed in my world* », « J'avais très envie de parler à un autre artiste, mais aucun n'existait dans mon monde. », *Ibid.*, p.300.

190. « *I sat on the bunk and stared at the blank wall. I knew what to do. I took a piece of rag, wet it, and began scrubbing the wall until the dragon was gone* ». *Ibid.*, p.46.

191. « *ghost stains in the paint, a slight discoloration, as if the guy's sin had burned onto the very soul of my door* ». George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.21.

192. Cette histoire racontée par Wilkerson évoque le cas de Margaret Schilling, une patiente de l'hôpital psychiatrique d'Athens, dans l'Ohio. Le 11 janvier 1979, son corps décomposé est retrouvé dans une partie abandonnée de l'hôpital. Les tentatives du personnel de nettoyage pour faire disparaître la trace laissée par le corps sur le sol a eu l'effet paradoxal de la rendre indélébile, de la « graver » dans le ciment, à causes des réactions chimiques entre les fluides corporels et les produits détergents. Cette trace est devenue célèbre sur les forums internet traitant du paranormal, malgré les explications détaillées des processus chimiques à l'œuvre, publiées dans l'étude de Carolyn M. Zimmermann, Ünige A. Laskay et Glen P. Jackson, « *Analysis of Suspected Trace Human Remains from an Indoor Concrete Surface* », *Journal of Forensic Science*, Volume 53, n°6, novembre 2008.

Dans son autobiographie, *Life After Death*, Damien Echols décrit à la fois l'esprit ou le « champ morphique[193] » négatif de la prison, mais exprime également une certaine solidarité avec la forme qui hante sa cellule : « J'ai la forme d'un homme mort sur le mur de ma cellule. Elle a été abandonnée là par le dernier occupant. Il s'est tenu contre le mur et a tracé son contour avec un crayon, puis l'a ombré. Cela ressemble à une ombre très faible, et elle est à peine perceptible jusqu'à ce que vous la voyiez. Il m'a fallu près d'une semaine pour la remarquer pour la première fois, mais une fois que vous l'avez vue, vous ne pouvez plus l'ignorer. Je me retrouve allongé sur ma couchette et je la regarde plusieurs fois par jour. Elle semble simplement attirer les yeux comme un aimant. Dieu seul sait ce qui l'a poussé à faire une telle chose, mais je ne peux pas me résoudre à m'en débarrasser. Depuis qu'ils l'ont exécuté, c'est la seule trace de lui qui reste. Il est dans sa tombe depuis presque cinq ans maintenant, mais son ombre persiste toujours. Il n'était ni personne ni rien. Tout ce qui reste de lui, c'est une poignée d'anciennes accusations de viol et un croquis au crayon qui a pris la forme d'un homme. C'est peut-être juste une superstition, mais je ne peux m'empêcher de penser que l'effacer reviendrait à effacer le fait qu'il ait jamais existé. Ce n'est peut-être pas une si mauvaise chose, tout bien considéré, mais ce n'est pas moi qui le ferai[194] ». Cette décision de Damien Echols de préserver la trace de la personne exécutée ressemble à la fois à un *memento mori* et à un acte de solidarité envers une personne restant un « co-détenu », à travers le temps[195].

fig.158 - Anonyme, Photo de la trace du corps de Margaret Schilling, gravée par les produits chimiques des détergents censée la faire disparaître, hôpital psychiatrique d'Athens, Ohio, États-Unis.

fig.159 - Possible ombre humaine gravée dans la pierre des marches de la banque Sumitomo, à Hiroshima, par l'explosion atomique de Little Boy. Cette trace est parfois surnommée en japonais « l'ombre humaine de la mort ». Photo par Matsuhige Yoshito, vers décembre 1946.

193. « *Morphic field. That's what it's called when a certain kind of energy pattern is repeated over and over until it creates something like an aura. This prison, for example. All of the hatred, ignorance, pain, humiliation, and greed constantly being put out by everyone in here has created one hell of a negative morphic field. The thing about morphic fields is that they behave like magnets* », « Champ morphique. C'est ainsi qu'on appelle un certain type de modèle énergétique qui se répète encore et encore jusqu'à créer quelque chose comme une aura. Cette prison, par exemple. Toute la haine, l'ignorance, la douleur, l'humiliation et l'avidité constamment exprimées par tout le monde ici ont créé un sacré champ morphique négatif ». Damien Echols, *Life After Death*, *op. cit.*, Chapitre 26, édition électronique, sans pagination.

194. « *I have the shape of a dead man on the wall of my cell. It was left behind by the last occupant. He stood against the wall and traced around himself with a pencil, then shaded it in. It looks like a very faint shadow, and it's barely noticeable until you see it. It took me nearly a week to notice it for the first time, but once you see it you can't un-see it. I find myself lying on my bunk and looking at it several times a day. It just seems to draw the eyes like a magnet. God only knows what possessed him to do such a thing, but I can't bring myself to wash it off. Since they executed him, it's the only trace of him left. He's been in his grave almost five years now, yet his shadow still lingers. He was no one and nothing. All that remains of him is a handful of old rape charges and a man-shaped pencil sketch. Perhaps it's just superstition, but I can't help but feel that erasing it would be like erasing the fact that he ever existed. That may not be such a bad thing, all things considered, but I won't be the one to do it.* » *Ibid.*, Chapitre 5, édition électronique, sans pagination.

195. Je discutais de ce passage avec l'auteur George Wilkerson, incarcéré dans le couloir de la mort de Caroline du Nord. Il m'écrit, dans une lettre du 21 septembre 2023 : « *That was such a poignant quote by Damien Echols. Haunting. Personnaly, it would creep me out and I'd probably clean that silhouette off my wall... I don't mind an angel, but I don't want any other spirits hanging out !* », « C'était une citation tellement poignante de Damien Echols. Hantée. Personnellement, ça me ferait peur et je nettoierais probablement cette silhouette de mon mur... Cela ne me dérange pas d'être visité par un ange, mais je ne veux pas que d'autres esprits traînent dans ma cellule ! »

fig.160 - Ronald Cauthern, *No, You're Out of Order*, sculpture exposée lors de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*. Photos publiées sur le site internet de la *R.E.A.C.H Coalition*.

Dans une impressionante sculpture, Ronald Cauthern propose une rare représentation d'un lieu partagé : une cabine téléphonique de prison, couverte d'inscriptions et de photographies (fig.160). Le titre *No, You're Out of Order*, « Non, c'est toi qui est hors d'usage » est une réponse ironique, ou désespérée, à une panne de la cabine téléphonique. Il vise non pas seulement un garde porteur de la mauvaise nouvelle, mais le système carcéral dans son ensemble. La présence dans cet espace des détenus et, virtuellement, de la voix de leurs proches, même si elle n'est pas simultanée dans les faits, créé une proximité, une persistance, une continuité. La cabine téléphonique est un lieu de contact avec l'extérieur, et de façon indirecte un lieu de contact entre détenus, rendu explicite par cette sculpture. Elle est couverte du sol au plafond par des photographies de détenus en groupe, et des messages divers écrits par différents détenus, des nom de personnes, des prières, des signatures, des appels à l'aide, des slogans politiques. Elle devient le journal ou carnet de bord commun des détenus, incluant tout à la fois des moments de joie et de peine.

Cette présence et cette expression de solidarité sont particulièrement évidentes dans *Model for a Monument to the Executed and to Those Who Died Awaiting Execution (for Legislative Plaza in Nashville)*, une œuvre réalisée par Ron Abu Ali Abdur'Rahman, G'Dongalay Berry, Ronald Cauthern, Gary Cone, John Freeland, Harold Wayne Nichols, Derrick Quinte-

fig.161 - Abu Ali Abdur'Rahman, G'Dongalay Parlo Berry, Ronald Cauthern, Harold Wayne Nichols, John Freeland, Derrick Quintero, Declicho Besh « Ironhawk », *Model for a Monument to the Executed and to Those Who Died Awaiting Execution*, glaise, 2015, sculpture exposée lors de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*, photographie par la galerie *apexart*.

fig.162 - Photographie de Bob Jenkins, *Tombes brisées placées ensemble pour former un mur près d'une petite synagogue à Cracovie*, Alamy Stock Photo, Cracovie, Pologne, 21 Juin 2015 (détail).

ro, et Declicho Besh "Ironhawk", détenus du couloir de la mort du Tennessee[196] (fig.161). La sculpture en terracotta forme un mur irrégulier composé de briques portant chacune le nom d'un de leur co-détenus, exécuté ou mort dans l'attente de l'exécution. Cette sculpture a été réalisée dans le cadre du projet « *Life After Death and Elsewhere* », exposant les images d'un groupe de détenus du couloir de la mort du Tennessee, porté par la *R.E.A.C.H Coalition* et exposé à la galerie *apexart*, à Nashville. La proposition faite par le collectif aux détenus consistait à concevoir leur propre monument, et d'imaginer son installation *in-situ*, dans l'espace public, soit en transportant réellement les maquettes et sculptures à l'extérieur, soit en réalisant des montages photographiques ou des peintures sur photographies. Les personnes détenues ont répondu à cette proposition avec différents projets individuels et ce projet de mur collectif. Cette sculpture est donc techniquement une maquette, un modèle réduit pour un monument, non pas effectivement installé mais *imaginé* devant le *Legislative Plaza* de Nashville. Elle ressemble à la

196. Ron Abu Ali Abdur'Rahman, G'Dongalay Berry, Ron Cauthern, Gary Cone, John Freeland, Harold Wayne Nichols, Derrick Quintero, and Declicho Besh ("Ironhawk"), *Model for a Monument to the Executed and to Those Who Died Awaiting Execution (for Legislative Plaza in Nashville)*, 2015, terracotta.



fig.163 - Arthur Judah Angel, dessin réalisé dans le couloire de la mort de la prison d'Enugu, Nigeria, novembre 1991. Image publiée en illustration de l'article d'Arthur Judah Angel, « A Walk Through the Gallows », iBand Magazine, 4 octobre 2018.

fig.164 - Käthe Kollwitz, *Les prisonniers*, 1908, planche 7 du cycle Guerre des paysans, eau forte, pointe sèche, émeri et vernis mou sur papier, Musée Käthe Kollwitz, Cologne, Allemagne.

fois aux ruines d'une forteresse, à une barricade, et un amoncellement de pierres tombales arrachées à leur sépulture. Celles-ci semblent se rapporter à une tragédie passée, à la manière de pierres tombales juives brisées par les nazis et utilisées pour composer après guerre un « Mur des Lamentations » à Cracovie (fig.162). Cette structure commémore les co-détenus décédés, mais est aussi un témoignage d'amitié et de cohésion : bien qu'irrégulières en taille et en couleur, comme un reflet des origines et parcours de vie complexes des personnes condamnées à mort, ces briques ont été façonnées, et « élevées » par les détenus, en groupe. Un motif récurrent des représentations de la prison, anciennes ou modernes, est l'entassement des prisonniers. Dans celles-ci, la proximité des corps exprime à la fois l'insalubrité de la prison, mais permet aussi de mettre en avant la solidarité des détenus, leur expérience commune (fig.163-164). Dans le couloir de la mort, le contact physique n'existe quasiment pas. Visuellement *Model for a Monument to the Executed* remplace la proximité des corps par la cohésion des briques : ils font littéralement « bloc ».

Cet esprit de solidarité exprimé « dans la pierre » fait écho au film de Rod Lurie *Le Dernier Château*[197]. Les détenus d'une vieille prison militaire travaillent à la reconstruction d'un ancien mur, sur ordre du directeur, le Colonel Winter (fig.165). Cette portion de muraille, en plein milieu de la cour, doit servir de témoignage de la longue histoire du bâtiment, et de son prestige. Les détenus détestent ce qu'ils appellent le « mur de Winter ». Un des co-détenus, ancien général incarné par Robert Redford, réussit pourtant à les convaincre qu'il ne s'agit pas du

197. Rod Lurie, *The Last Castle*, DreamWorks SKG, Robert Lawrence Productions, 2001, 132 minutes.

fig.165 - Extrait du film de Rod Lurie, *The Last Castle*, 2001, Robert Lawrence Productions, 133 minutes.

« mur de Winter », mais de « leur mur ». Ils ne construisent pas un mur de prison, mais le mur de leur propre château, où ils gravent le nom d'un de leur compagnon décédé. La construction de ce mur fédère les détenus contre la hiérarchie de la prison et ses pratiques abusives : une insurrection est organisée, et le mur joue un rôle stratégique dans les affrontements, en protégeant certains détenus des balles des gardes.

Une des briques de *Model for a Monument to the Executed* n'a pas été incluse au mur. Pendant la complétion de ce projet, un des détenus du couloir de la mort du Tennessee, Declicho « Ironhawk » Besh, est décédé de « mort naturelle », sans avoir pu terminer son projet de monument personnel, la sculpture d'un arbre qu'il souhaitait couvrir de plumes ornementées de fils textiles et de perles (fig.166.a). Besh n'a eu le temps de réaliser qu'une ou deux plumes : ses co-détenus ont donc décidé de fabriquer en groupe des plumes blanches en papier, pour habiller les branches de l'arbre. La sculpture est devenue dans des circonstances malheureuse un travail de groupe, dans l'exposition. Au pied de l'arbre, ils ont ajouté une brique au nom d'Ironhawk, et déposé une des plumes ornementées dont il souhaitait couvrir son arbre (fig.166.b).

Malgré la très grande solitude de l'incarcération des personnes condamnés à mort, des représentations d'espaces partagés viennent créer des espaces communs, exprimant une solidarité sur le plan amical et politique. La hantise de l'espace carcéral, combinée à la pratique plastique, solidifie le sentiment d'appartenance du groupe.

• DÉSERTEUR OU ÉVADÉ ?

Au sein de l'hétérotopie carcérale, les détenus condamnés à mort fabriquent de multiples hétérotopies artistiques, des narrations alternatives qui entrent en confrontation avec le milieu où elles ont vu le

fig.166 (a,b) - Declicho « Ironhawk » Besh, avec Sophia Stevenson et avec ses co-détenus du couloir de la mort du Tennessee, *Tree*, 2015, sculpture exposée lors de l'exposition *Life After Death and Elsewhere*. Photo (a) publiée sur le *Huffington Post*, auteur non spécifié, photo (b) prise par Jillian Steinhauer pour *Hyperallergic*.

jour. Les détenus redéfinissent les espaces où ils évoluent, comme manière de se redéfinir eux-mêmes, ou comme témoignage destiné à l'extérieur, une forme de journalisme d'investigation intégrant plus ou moins ouvertement leur subjectivité. Ces portraits du couloir de la mort témoignent de la porosité entre le caractère intime et le caractère politique de ces images.

Patrick Chappatte, *cartoonist* et initiateur avec la journaliste Anne-Frédérique Widmann du projet *Windows on Death Row* m'expliquait, dans un entretien téléphonique du 23 août 2022 : « On avait lancé notre projet, qui consistait à réunir des contributions artistiques qui sont des témoignages – pas des paysages ou des chevaux ou des visions rêvées – de détenus dans le couloir de la mort. Il s'agit de témoignages qui nous donnent à voir leur réalité, puisque, comme vous le savez, on ne peut pas filmer, ni les rencontrer directement dans leur cellule ». Cette déclaration ne reflète pas exactement le contenu de l'exposition *Windows on Death Row*, qui met justement en valeur des images intégrant fantasme, imaginaire, poésie. L'ultra subjectivité est révélatrice du système carcéral, au même titre qu'une collection de photographies adoptant un regard sobre, voire clinique. Des images réalisées depuis le couloir de la mort mais qui excluent ce dernier en tant que sujet, sont toujours révélatrices de ce dernier : elles forment un portrait en creux, un révélateur d'absence. Dans son essai *On Fairy-stories*[198], J.R.R. Tolkien considère

198. J.R.R. Tolkien, *in* Verlyn Flieger et Douglas A. Anderson (sous la direction de), *On Fairy-stories, Expanded Edition with Commentary and Notes*, Londres, Harper Collins, 2008, publication originale de

que, dans un récit, l'absence de certains éléments peut parfois constituer la meilleure critique de ces derniers. « Je n'accepte pas le ton de mépris ou de pitié avec lequel le mot "Évasion" est maintenant si souvent utilisé : un ton qui n'est jamais autant chargé de certitude que dans le cadre de la critique littéraire. Dans ce que certains, par abus de langage, appellent la Vie Réelle, l'Évasion est évidemment, en règle générale, pleine de bon sens, et peut même être héroïque. Dans la vraie vie, il est difficile de la blâmer, à moins qu'elle n'échoue ; dans la critique, il semblerait que plus elle réussit, plus elle est dépréciée. Nous sommes évidemment confrontés à un mésusage des mots, et une confusion de la pensée. Pourquoi un homme devrait-il être méprisé si, se trouvant en prison, il tente d'en sortir et de retourner à la maison ? Ou si, quand il ne peut le faire, il pense et parle d'autres sujets que les geôliers et les murs des prisons ? Le monde extérieur ne devient pas moins réel parce que le prisonnier ne peut pas le voir. En utilisant "évasion" de cette façon, les critiques ont choisi le mauvais mot, et, qui plus est, ils confondent, pas toujours par erreur sincère, l'Évasion du prisonnier avec la Fuite du Déserteur[199] ». La véritable « Évasion », même teintée de fantastique, d'imaginaire, de poésie, n'est donc pas forcément une fuite : elle « a souvent pour compagnons Dégoût, Colère, Condamnation, et Révolte[200] ». Ces émotions ressenties envers certains aspects du monde réel – une situation matérielle, un système politique, des actes criminels que certains détenus assument avoir commis – sont alors appréhendés par la création et par une « raison claire et affutée[201] ».

Les réflexions développées dans *On Fairy Stories* n'étaient destinées à s'appliquer qu'à la littérature, dans l'esprit de Tolkien. L'auteur a souvent exprimé sa circonspection vis-à-vis des images[202]. Selon lui, « La distinction radicale entre tout art (y compris le théâtre) qui offre une présentation visible et la véritable littérature est qu'il impose une forme visible.[203] » Si une histoire « parle du pain ou du vin ou de la pierre ou de l'arbre, il fait appel à l'ensemble de ces choses, à leurs idées ; pourtant, chaque auditeur leur donnera une incarnation personnelle particulière dans son imagination[204]. » Contrairement à Tolkien , je considère qu'une image « propose » plutôt qu'elle n'« impose », une forme visible. Une image n'est pas obligatoirement un « produit fini » que le spectateur est contraint de consommer passivement, ou qui « arrête » – sur le plan spatial comme sur le plan temporel – l'imagination. Une image s'explore, se creuse, se met en lien avec d'autres, selon les références de l'artiste et selon les références propres au spectateur. Une image n'est pas « finie ». Tolkien le note d'ailleurs, indirectement, en comparant la formule classique de clôture des contes de fées aux limites spatiales des images : « "et ils vécurent heureux pour toujours" est un appareil artificiel. Cela ne trompe personne. Les phrases de fin de ce genre sont à comparer aux marges et aux cadres des images, et ne doivent pas plus être considérées comme la véritable fin de tout fragment particulier appartenant au système homogène du Tissage de l'Histoire que le cadre de la scène visionnaire[205] ». La notion d'évasion portée par Tolkien s'applique tout particulièrement au corpus d'images examinées dans ce chapitre. Les ficelles visibles que déploraient Tolkien dans le théâtre de pantomime sont aussi porteuses de sens. Contrairement aux textes[206], les images portent la trace indélébile du lieu où elles ont été créées, et des conditions dans lesquelles elles sont sorties de prison. Ces « fragments » font tout particulièrement résonner ces images au-delà des limites de leur support.

Les imbrications d'espaces des images du couloir de la mort font écho à la série de photographies de Duane Michals, *Alice's Mirror* (fig.). Cette série de sept photographies mime un travelling arrière qui, au lieu de

l'essai seul par Oxford University Press, 1947.

199. « *I do not accept the tone of scorn or pity with which 'Escape' is now so often used: a tone for which the uses of the word outside literary criticism give no warrant at all. In what the misusers are fond of calling Real Life, Escape is evidently as a rule very practical, and may even be heroic. In real life it is difficult to blame it, unless it fails; in criticism it would seem to be the worse the better it succeeds. Evidently we are faced by a misuse of words, and also by a confusion of thought. Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls? The world outside has not become less real because the prisoner cannot see it. In using escape in this way the critics have chosen the wrong word, and, what is more, they are confusing, not always by sincere error, the Escape of the Prisoner with the Flight of the Deserter* ». *Ibid.*, p.69.

200. « *what are often its companions, Disgust, Anger, Condemnation, and Revolt.* » *Ibid.*, p.69.

201. « *the keener and clearer the reason* ». Toutes les personnes condamnées à mort avec qui j'ai échangé n'ont pas forcément la « raison claire et affutée » dont parle Tolkien. Au fil des mois d'échange, j'ai pu voir l'évolution de certaines personnes, me semblant sombrer dans le « syndrome du couloir de la mort », et ayant les idées apparemment de plus en plus brouillées. Je ne suis pas psychiatre, j'insiste donc sur le verbe « sembler ». Le « syndrome du couloir de la mort » n'est dans tous les cas pas une maladie psychiatrique en soi, mais un ensemble de maladies psychiatriques pouvant toucher, séparément ou simultanément, les détenus du couloir de la mort. Garder sa raison dans le couloir de la mort est déjà une victoire pour les personnes détenues, pas un acquis.

202. Au sein même de l'essai *On Fairy-stories*, Tolkien considère par exemple que les illustrations, le théâtre, le cinéma, sont bien souvent impropres à exprimer la fantasy d'une histoire, car leurs ressorts sont visibles. *Ibid.*, p.61.

203. « *The radical distinction between all art (including drama) that offers a visible presentation and true literature is that it imposes one visible form.* » *Ibid.*, p.81

204. « *speaks of bread or wine or stone or tree, it appeals to the whole of these things, to their ideas; yet each hearer will give to them a peculiar personal embodiment in his imagination.* »

205. « *'and they lived happily ever after' is an artificial device. It does not deceive anybody. End-phrases of this kind are to be compared to the margins and frames of pictures, and are no more to be thought of as the real end of any particular fragment of the seamless Web of Story than the frame is of the visionary scene* » *Ibid.*, p.83.

206. Les textes produits par les détenus du couloir de la mort sont parfois retranscrits par des mains invisibles à l'extérieur, tapés sur ordinateur, puis publiés en ligne, se fondant dans le moule du formatage graphique des plateformes de publication.

fig.167 - Duane Michals, *Alice's Mirror*, 1974, épreuves gélatino argentiques, chaque image 11 x 14,5 cm, Centre Pompidou, Paris, France.

véritablement agrandir l'espace visible par le spectateur, fait apparaître l'imbrication de photographies, l'imbrication d'illusions. Ce que l'œil voit, ce qui est reflété, ce qui est photographié, se confond jusqu'à se briser au creux d'une main. Les images ne sont pas le réel, qu'il s'agisse de photographie, de dessin ou de peinture, mais la traduction d'idées, sur une matière fragile, destructible. Le jeu d'imbrication des images du couloir de la mort, et l'évidence des artifices de certaines, provoque le travail mental du spectateur. Si ces images sont des illusions, dans quelle autre illusion s'imbrique-t-elles ? Qui a le contrôle sur les images du couloir de la mort ? L'image officielle de l'administration pénitentiaire, quand image il y a, est-elle plus « vraie » ? Entre état des lieux millimétré de l'espace carcéral et invention de vastes paysages multicolores, les images des détenus décrivent, témoignent, ouvrent des espaces autres. Avec « Dégoût, Colère, Condamnation, et Révolte » elles provoquent une profonde volonté de changement.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Robert Gene Will, lettre du 23 février 2023

« Most of my pieces are so large that I have to hang them up to work on them. I make little "hanging hooks" out of two small pieces of popsicle sticks & affix them to the back of the painting (illustration boards). Then I "hook them" onto my clothes line. I've also affixed some "hanging hooks" up high on my wall & ran a line (braided or twisted strong) between them & latched paintings onto this. This only works with pieces that are two boards or, at most, lighter 4 board pieces that aren't too heavy with paint ».

[2] Renaldo McGirth, lettre du 7 février 2020

« I have also thought of murals in this cage, on the walls. Its not allowed of course. But I have imagined it. I hope you don't think me crazy, but I've even sat and looked at the wall and I could see images. Some still others live with movement, like live action. Everything from memories, to my hood, to people, yes even you, like just your work space, looking over your shoulder as you work, or when you spend time in your city, even yoiu and jakes road trip. I saw you two smiling and enjoying every moment. »

[3] Renaldo McGirth, mail du 7 février 2020

« I have also thought of murals in this cage, on the walls. Its not allowed of course. But I have imagined it. I hope you don't think me crazy, but I've even sat and looked at the wall and I could see images. Some still others live with movement, like live action. Everything from memories, to my hood, to people, yes even you, like just your work space, looking over your shoulder as you work, or when you spend time in your city, even yoiu and jakes road trip. I saw you two smiling and enjoying every moment. »

I.3. *MURDERABILIA*

Quand je parle de façon informelle de l'objet de la présente recherche, mes interlocuteurs sont souvent surpris au premier abord, puis rebondissent. Ils se « divisent » alors généralement en deux catégories. Une partie d'entre eux va immédiatement évoquer l'art thérapie, et l'autre les images violentes ou macabres créées par des criminels célèbres : ce que l'on nomme aujourd'hui les *murderabilia*. Si j'ai hésité initialement à étudier les murderabilia, c'est parce ce que ce type d'images « vampirise » déjà l'attention médiatique. De nombreux articles, commentaires, *posts* de forums, sont uniquement destinées à titiller notre fascination morbide, sans aucune nuance.

Pourtant, alors même que je rédigeais le paragraphe destiné à expliquer, en introduction, pourquoi je ne souhaitais pas traiter ce sujet en détail, je me suis convaincue au contraire qu'il était nécessaire de l'aborder. En voulant justifier le fait de les laisser de côté, je me suis plongée plus avant dans les *murderabilia*, soulevant des questions que je ne pouvais pas négliger dans ma recherche.

Ce chapitre a été particulièrement difficile à rédiger. Il m'a fallu examiner des images extrêmement violentes, réalisées par des individus ayant été condamnés pour des crimes que l'on pourrait juger encore plus horribles que « la moyenne » du couloir de la mort. J'ai essayé de me détacher des jugements de valeur, et de ma répugnance personnelle pour la plupart de ces images, afin de mener une analyse pertinente, et faire de ce chapitre autre chose qu'un catalogue des horreurs, qu'un *freakshow* en images.

• *Historique de l'expression murderabilia : une première définition*

Le terme « *murderabilia* », parfois orthographié « *murderbilia* », est un mot-valise formé des noms « *murder* », « meurtre », et « *memorabilia* », « souvenirs », « objets de collection »[1]. Un dictionnaire d'argot anglais définit le terme comme des « objets de collection de, par ou sur des meurtres, des meurtriers, ou des crimes violents. »[2] La version en ligne du *Collins English Dictionnary* le définit comme des « objets considérés comme précieux en raison de leur lien avec des meurtres ou d'autres crimes notoires »[3].

Selon ces définitions, un article de *murderabilia* peut donc être, pêle-mêle : un objet produit en masse, comme un t-shirt ou une carte postale à l'effigie d'un tueur en série ; un objet original directement lié à un crime, comme le Colt 45 de Clyde Barrow, vendu aux enchères pour un demi million de dollars en 2012[4] ; les restes d'une personne condamnée, comme la tête du tueur en série Peter Kurten, surnommé le « vampire de Dusseldorf », conservée au *Ripley's Believe It or Not*[5] de Wisconsin Dells ; un objet personnel d'un criminel, même sans lien direct avec le crime commis, comme la montre en diamants d'Al Capone, vendue aux enchères en 2021 pour 230 000 dollars[6] ; un objet ou une image fabriqués par un criminel pendant son incarcération, comme les dessins et bijoux réalisés par Charles Manson en prison, rassemblés en 2019 dans l'exposition *Once Upon a Time in '69* de la *Lethal Amounts Gallery*, à Los Angeles[7]. Dans l'acception courante, il semble qu'on parle plus de *murderabilia* pour désigner des objets liés à des criminels caractérisés comme « tueurs en série »[8] plutôt que des criminels de guerre ou des gangsters[9].

Si les objets liés aux criminels célèbres sont plutôt associés à des musées, galeries et sites internet « alternatifs », des institutions gouvernementales en ont également mis en vente. En 2011, les *U.S Marshals*, dépendants du *U.S. Department of Justice*, ont organisé une vente aux enchères des effets personnels du tueur de masse Ted Kaczynski. Sur l'annonce de la vente, publiée le 12 mai 2011, apparaît le surnom médiatique de Kaczynski : *The Unabomber*. Bien que les recettes de ces enchères aient été destinées aux victimes, l'organisation d'une telle vente permet l'entrée de ces objets dans des collections privées, et dans le marché des *murderabilia*.

La création du terme « *murderabilia* » est attribuée à Andy Kahan, ancien directeur du *Crime Victims Office* du *Houston Police Department* et membre du conseil d'administration de l'organisation nationale des parents d'enfants victimes de meurtre. Il met au point cette expression après avoir découvert, en 1999, que des sites de vente en ligne proposaient des objets ayant appartenu à des tueurs en série célèbres[10]. Après cette événement, il n'a cessé de lutter pour rendre la vente de ces objets illégale. Suite à son action, en 2001, *eBay* annonce l'interdiction de mettre en vente des articles associés à « des individus notoires ayant commis des meurtres au cours des cent dernières années »[11]. Celle-ci s'applique donc aux nombreuses images produites par des condamnés, dessins, peintures, photos, sculptures.

Cette première approche considère les *murderabilia* comme des biens,

1. L'expression *murderabilia* est à la fois un nom au pluriel et un adjectif. J'utilise les deux formes dans ce chapitre, et la forme adjectif quand j'évoque les « images *murderabilias* ».
2. « *collectibles from, by, or about murders, murderers, or violent crimes* », Barrett Grant, *The Official Dictionary of Unofficial English: A Crunk Omnibus for Thrillionaires and Bampots for the Ecozoic Age*, New York, New York, McGraw-Hill, 2006, p.243.
3. « *objects that are regarded as valuable because of their connection with murders or other notorious crimes* », Wisconsin Fright, https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/*murderabilia* (consulté le 13 août 2022).
4. Edecio Martinez, Roomie Huh, « *Bonnie and Clyde's guns auctioned for $504K* », *CBS News*, 13 juillet 2012, disponible sur https://www.cbsnews.com/pictures/bonnie-and-clydes-guns-auctioned-for-504k/ (consulté le 13 août 2022).
5. Alysson Iovino, « *Up Close & Peculiar With a Real Vampire!* », *Ripley's*, 14 juin 2024. Disponible sur : https://www.ripleys.com/stories/peter-kurten (consulté le 27 août 2024)
6. Rob Corder, « *Al Capone's Patek Philippe pocket watch sells for $230,000* », *Watchpro*, 13 octobre 2021, disponible sur https://www.wisconsinfrights.com/peter-kurten-head-wisconsin-dells/ (consulté le 13 août 2022).
7. Scott Huver, « *Charles Manson's Never-Seen Artwork Goes on Display in L.A.* », *The Hollywood Reporter*, 7 août 2019. Disponible sur https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/charles-mansons-never-seen-artwork-goes-display-la-1229632/ (consulté le 13 août 2022).
8. La définition du meurtre en série évolue au fil des études criminologiques, psychologiques et psychiatriques, et est à l'origine de nombreux débats, voire de remises en cause complètes du terme. Pour cette étude, j'utilise la définition large donnée dans le *Crime Classification Manual*, qui décrit le meurtre en série comme le meurtre de trois personnes ou plus par la même personne, avec un hiatus correspondant à un « calme émotionnel » entre chaque meurtre, pouvant se compter en jours, en mois ou en années. « *Serial murders are involved in three or more separate events with an emotional cooling-off period between homicides.* ». John E. Douglas, Ann W. Burgess, Allen G. Burgess, Robert K. Ressler, *Crime Classification Manual, a Standard System for Investigating and Classifying Violent Crimes* [1992], New York, New York, Jossey Bass, Wiley, deuxième édition, 2006, p.13.
9. Par exemple, Bonnie Parker et Clyde Barrow, bien que criminels, sont entrés dans la culture populaire en tant que héros romantiques incarnés par Warren Beatty et Faye Dunaway dans le film *Bonnie et Clyde*, ou par les voix de Serge Gainsbourg et Brigitte Bardot dans la chanson éponyme. La vente de leurs effets personnels ne soulève pas de scandale particulier, bien que les sommes en jeu soient comparativement bien plus importantes que la vente des images de la plupart des tueurs en série.
10. Extrait d'une conférence d'Andy Kahan à la convention *CrimeCon 2021*, Austin, Texas : *The history behind Murderabilia*, mise en ligne par la chaîne *CrimeCon* le 8 juillet 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=3uBmmiIzcGE (consulté le 13 août 2022).
11. « *notorious individuals who have committed murderous crimes within the last 100 years* », Matt Schwartz, « *Ebay will prohibit sales of "murderabilia"* », *Chron*, 9 mai 2001. Disponible sur https://www.chron.com/business/article/EBay-will-prohibit-sales-of-*murderabilia*-2033344.php (consulté le 15 août 2022).

définis par leur valeur économique : il n'est pas question du moindre aspect artistique. Cité dans un article de *The Observer*, Andy Kahan ironise d'ailleurs sur l'ambition des personnes condamnées à produire des œuvres d'art : « Maintenant, lorsque vous vous retrouvez dans le couloir de la mort, deux choses se produisent : vous devenez un chrétien *born again* et vous vous transformez en De Vinci »[12]. Dans certains cas, même les collectionneurs d'images créées par des personnes condamnées rejètent la notion d'« art » pour caractériser ces objets. Le réalisateur John Waters déclare par exemple, dans une interview pour *BOMB Magazine* : « J'ai une peinture de John Wayne Gacy, un cadeau de Noël de la part d'un ami qui m'a fait très plaisir [...], un fan m'a envoyé un pot de terre provenant du sous-sol de John Wayne Gacy, et je n'allais pas le jeter. Ouais, je reconnais l'horreur de cette petite babiole. [...] Mais je ne considère pas ces objets comme de l'art. Je les considère comme des objets de collection étranges. Ma collection d'art est répertoriée pour l'assurance, et ces objets n'y sont pas répertoriés »[13].

Cité dans un article du *Daily Mirror*, Andy Kahan déclare, au sujet des images créées par les condamnés : « Elles n'ont généralement rien à voir avec le crime lui-même, mais parce qu'elles sont associées à leur nom [celui des personnes condamnées, ndt], cela augmente leur valeur »[14]. Dans une interview donnée pour le site internet *Oxygen True Crime*[15], il ajoute : « Ma position est que vous pouvez gratter, renifler, griffonner, peindre, peu importe », « Vous ne devez tout simplement pas gagner d'argent avec ça ». Avec cette déclaration, Andy Kahan considère donc toute création plastique d'une personne condamnée qui serait mise en vente relèverait des *murderabilia*, qu'importe sa nature ou son contenu.

12. « *When you end up on death row now, two things happen : you get reborn and you turn into DaVinci* », Eric Spitznagel, « *Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money* », *The Observer*, 29 octobre 2018. Disponible sur https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/ (consulté le 14 août 2022).
13. « *I have a John Wayne Gacy painting that was a very welcome Christmas present from a friend* [...], *a fan sent me a glass of dirt from John Wayne Gacy's basement, and I wasn't going to throw it out. Yeah, I recognize the horror of that little tchotchke.* [...] *I do not see things like that and art as the same thing. I consider them weird collectibles. When I have my art collection listed for insurance and stuff, they're not listed there* ». Dennis Cooper, « *John Waters by Dennis Cooper* », *BOMB Magazine*, 1er avril 2004. Disponible sur : https://bombmagazine.org/articles/john-waters/ (consulté le 20 juin 2023).
14. « *They generally have nothing to do with the crime itself, but because it has their name attached to it, it enhances their value* ». Ann Schmidt, « *Meet the men who run the world's most macabre market: Satanist 'friend of Charles Manson' and heavy metal fan who is 'only in it for the money' sell art, letters and even NAIL CLIPPINGS of serial killers* », *Daily Mail*, 14 février 2018. Disponible sur : https://www.dailymail.co.uk/news/article-5391931/*Murderabilia*-dealers-profit-infamous-serial-killers.html (consulté le 15 août 2022).
15. « *My position is you can scratch, sniff, doodle, paint, whatever,*" "*You just don't make money off of it* ». Stéphanie Gomulka, « *'A Very Strange Alliance:' Victim Advocate Works With 'Son Of Sam' To Get True Crime Collectibles Off The Market* », *OxygenTrueCrime*, 7 juin 2021. Disponible sur https://www.oxygen.com/crime-news/how-andy-kahan-david-berkowitz-are-trying-to-combat-*murderabilia* (consulté le 13 août 2022).

La vente des crucifix tissés par Bobby Lee Hampton (fig.1) depuis le couloir de la mort de la prison d'Angola en Louisiane serait l'équivalent de celle des dessins de personnes démembrées de Teodoro Baez (fig.2), condamné à mort pour le meurtre à coups de sabre d'un homme et d'une femme, et les deux devraient être interdites de la même façon.

• Proposition d'une définition plus précise : l'intention de capitaliser sur la notoriété des crimes

Le terme « *murderabilia* » étant relativement nouveau, sa définition peut varier, en particulier lorsque l'on souhaite la préciser.

La célébrité de certains criminels condamnés fait que chaque objet leur ayant appartenu, chaque dessin qu'ils produisent, peuvent devenir « malgré eux » un objet de collection, de leur vivant ou après leur mort. Un exemple parlant est celui du voleur de cadavres et présumé tueur en série Ed Gein[16]. Au cours de son procès, il est reconnu mentalement irresponsable et diagnostiqué schizophrène, avant de passer le reste de sa vie dans un hôpital pour psychotiques criminels, où il meurt en 1984[17]. Il devient, de son vivant mais sans en avoir conscience, un personnage de culture populaire, inspirant – entre autres – les personnages de Norman Bates dans *Psychose*[18] et celui de Leatherface dans *Massacre à la tronçonneuse*[19]. Sa célébrité est telle que sa pierre tombale a été volée en 2000, et que la police du Wisconsin a du saisir des échantillons de terre, vendus vingt-sept dollars et quarante-huit centimes sur *eBay*, présentés comme ayant été ramassés sur la tombe de Gein[20]. Des répliques en résine des « boîtes crânes » fabriqués par Gein à partir des cadavres volés dans les cimetières sont en vente sur *Etsy*[21].

Plus récemment, des objets ayant appartenu au tueur en série condamné à mort John E. Robinson ont été mis en vente sur internet.

fig.1 - Bobby Lee Hampton, Croix en fibres textiles tressées à la main, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers.*

fig.2 - Teodoro Baez, *Tokens for the Garden*, stylo bille noir, 4,5 x 4,5 pouces, image publiée sur le site internet *Serial Killers Ink.*

16. L'exemple d'Ed Gein peut être élargi aux personnes définies comme tueurs en série en général.
17. Harold Schechter, *Deviant : True Story of Ed Gein, Original Psycho*, New York, New York, Pocket Books, 1989, édition électronique, sans pagination. Alfred Hitchcock, *Psychose*, Shamley Productions, 109 minutes, 1960.
18. Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Londres, Marion Boyars, 1990, chapitre 1 « *The Awful Truth : the Atrocities of Ed Gein* », édition électronique, sans pagination.
19. John Bloom, « *They came, they sawed* », *Texas Monthly*, novembre 2004. Disponible sur https://www.texasmonthly.com/arts-entertainment/they-came-they-sawed/ (consulté le 15 août 2022)
Tobe Hopper, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, 84 minutes, 1974.
20. « *Dirt from Gein grave sold on eBay* », *UPI Archives*, 28 août 2000. Disponible sur : https://www.upi.com/Archives/2000/08/28/Dirt-from-Gein-grave-sold-on-eBay/1386967435200/ (consulté le 15 août 2022).
21. Visible sur : https://www.etsy.com/fr/listing/1148269683/boite-de-crane-ed-gein (consulté le 15 août 2022) À noter que cet objet est mis en vente par un vendeur appelé « NicoClaux », pseudonyme de Nicolas Claux, un ancien prisonnier français condamné pour meurtre, ayant peint de nombreux portraits de tueurs célèbres.

fig.3 - John E. Robinson, *Low Life Scams Inc.*, 2010, crayon et encre sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

Robinson est devenu célèbre sous le surnom « *the Internet's first serial killer* », « le premier tueur en série d'internet », ou « *Internet Slavemaster* », « le Maître d'esclaves d'internet »[22], ayant rencontré la plupart de ses victimes en ligne, et sur des forums *BDSM*.

Robinson ignorait tout de cette vente aux enchères, et n'en a retiré aucun profit. *The Whichita Eagle* rapporte qu'un inconnu aurait récupéré de nombreux effets personnels de Robinson lors d'une brocante où Nancy, l'ex-femme de Robinson, se débarrassait, entre autres, des affaires de son ancien mari. Le fils de Nancy signale dans l'article qu'elle n'aurait jamais imaginé que ces objets puissent ensuite être mis aux enchères, et que, si elle l'avait su, « elle les aurait brûlés »[23].

Depuis le couloir de la mort, John E. Robinson réalise des dessins, notamment pour l'exposition « *Windows on Death Row* »[24]. Une de ses images (fig.3) traite notamment des personnes entrant en contact avec des condamnés, pour les tromper et se procurer des lettres qu'ils mettent ensuite en vente. Une fouine et un rat se font face, tous deux assis à un bureau et occupés sur un ordinateur. La fouine dit au rat « Je viens de trouver ce site web qui t'apprend comment écrire à des

22. *Reuters*, « *Internet 'Slave Master' Faces Murder Counts* », *Los Angeles Times*, 14 juin 2000, disponible sur https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jun-14-mn-40667-story.html (consulté le 20 août 2022).
23. « *she would have burned them* », Rick Montgomery, « *Websites selling Johnson County serial killer's personal items* », *The Wichita Eagle*, 7 juin 2012. Disponible sur https://www.kansas.com/news/article1093397.html (consulté le 15 août 2022).
24. Page consacrée à John E. Robinson sur le site internet de l'exposition « *Windows on Death Row* ». Disponible sur http://www.windowsondeathrow.com/john-e-robinson (consulté le 20 août 2022).

condamnés à mort, à leur dire que tu veux être leur ami, puis à vendre la lettre de réponse en ligne !! ». Le rat répond : « C'est assez dégoûtant même selon mes principes !!! ». Le titre du dessin peut-être le texte inscrit sur une plaque qui semble vissée au mur, au-dessus des deux animaux : « Compagnie d'Escroqueries Voyou/ Détestable – répugnant/ odieux, par choix ».

Si Robinson dénonce ce procédé, c'est que lui-même en a fait les frais. Après avoir découvert qu'une de ses lettres avait fini sur un site de vente en ligne, il envoie un nouveau message à son correspondant responsable pour s'en plaindre. Cette lettre finira également en vente sur *serialkillersink.net*[25]. L'annonce de sa vente est intitulée « Lettre manuscrite cinglante d'une page, avec enveloppe, par John Robinson », et la description de l'« article » est formulée comme il suit : « Ceci est une lettre manuscrite d'une page écrite par Robinson. Dans ce document, Robinson est très offensé par le fait que ses lettres sont vendues sur internet à très bas prix. Il commence la lettre par "Espèce de *loser*", et appelle le destinataire un "trou du cul". Nous avons trouvé cette lettre très divertissante dans la mesure où un escroc condamné et un tueur en série qualifie son correspondant de "trou du cul" et de "*loser*". Cette lettre d'une page, bien que non signée, serait idéale pour l'affichage. L'enveloppe assortie avec l'étiquette autocollante stipulant l'adresse est incluse. »

Sur le site de vente en ligne, une partie de la lettre est floutée, une autre cachée par l'enveloppe, mais une image complète de la lettre est disponible dans un article publié par *The Observer* : « Espèce de *loser* ! Écrire, s'en prendre à ceux qui sont en prison, pour gagner de l'argent... Andrew Dodge, un enfant du programme de formation *Job Corps* qui voulait juste être un ami ! Essayer de vendre quelque chose censé m'appartenir sur *serialkillersink.net*. Tu parles d'un trou du cul !

Cela ne te dérangera pas si ta fausse lettre et photo sont maintenant publiées sur internet pour t'identifier, toi et ton arnaque. Alors Andrew Dodge - ou quoi que tu sois vraiment - profite de la [notoriété, ndt] qui s'offre à toi ! 10,00 $ - vraiment ?[26] »

25. « *John Robinson scathing one page handwritten letter and envelope* », « *This is a one page handwritten letter from Robinson. In it, Robinson takes great offense to his letters being sold on the internet very cheaply. He begins the letter 'What a loser you are», and calls the recipient a 'bottom feeder' We found this letter very entertaining in that a convicted con man and serial killer called the recipeint a 'bottom feeder' and a 'loser' . This one page letter although not signed would be great for display. Matching envelope with affixed address label sticker is included* ». Disponible sur : http://serialkillersink.net/skistore/john-robinson-scathing-one-page-handwritten-letter-and-envelope.html (consulté le 22 août 2022).
26. « *What a loser you are ! Writing, preying on those in prison for monetary gain... Andrew Dodge – a kid in the Job Corps training program who just wanted to be a friend ! Trying to sell something purported to be mine on*

Bien que non signée, sans doute à dessein, cette nouvelle lettre a été vendue quarante dollars sur le site *serialkillersink.net*, contre dix dollars pour la première lettre.

Dans une lettre du 14 août 2023, et un email du 13 octobre 2023, John Robinson m'écrit :

> « *Murderabilia* – Après des années à être "roulé", j'ai enfin retenu la leçon ! Lorsque je commence à recevoir un afflux de courrier de personnes inconnues, c'est parce qu'un des sites internet [de vente de *murderabilia*, ndt] recherche des articles à vendre. J'ai finalement convaincu mon avocat de surveiller ces sites pour moi. Même une simple enveloppe peut être vendue. Tellement de personnes ont prétendu être "mon ami personnel" que je déteste écrire à qui que ce soit ! Le clown de Jacksonville, en Floride, est tellement malhonnête qu'il a vendu un chapeau... soi-disant mon Stetson... à quatre personnes différentes ! Il y a tant de faux objets en circulation, les gens sont tellement crédules... Des parents font même écrire des lettres à leurs jeunes enfants... L'industrie des *murderabilia* est pourrie.[27] »
>
> « La tentative la plus étrange de quelqu'un pour obtenir quelque chose... Une femme en Belgique m'a envoyé une photo d'elle en mini-bikini, assise sur le dos d'un tigre. Elle a écrit qu'elle était une prostituée professionnelle et qu'elle voulait que je l'épouse pour qu'elle puisse venir aux États-Unis pour exercer son métier. Elle a dit qu'elle "commercialiserait" tout ce que je lui enverrais et allait "m'entretenir" financièrement pendant qu'elle dirigeait ses affaires.[28] »

D'autres personnes condamnées, capitalisent sur leur notoriété. Elles choisissent alors délibérément d'entrer dans le marché des *murderabilia*, pour leur propre compte, ou pour le bénéfice de leurs proches. Par exemple, Aileen Wuornos, condamnée à mort en 1992 pour le meurtre de sept hommes[29], était consciente de sa célébrité, et de la potentielle valeur de tout ce qu'elle possédait, vêtements, photographies, lettres, et ce malgré les épisodes psychotiques et paranoïaques dont elle souffrait[30]. Aileen Wuornos n'appréciait pas cette notoriété, qu'elle considérait comme de l'exploitation, , d'après ce que révèle l'interview qu'elle a accordée à Nick Broomfield la veille de son exécution[31]. Perdant son calme, Wuornos s'en prend au réalisateur : « Une femme violée a été exécutée et a été utilisée pour des livres, des films et toute cette merde ! ». Aileen Wuornos, dans cet instant de colère, parle d'elle même au passé, comme si elle avait déjà été exécutée. Ne semblant pas vouloir tirer de profit personnel de la situation, elle en a fait bénéficier son amie d'enfance, Dawn Botkins, en lui léguant l'ensemble des objets qu'elle possédait dans le couloir de la mort. Elle lui aurait conseillé de vendre ses sous-vêtements, qu'elle avait préalablement signés, et d'utiliser l'argent pour rembourser une partie de son emprunt immobilier[32].

Ce chapitre se concentrera sur les cas de John Wayne Gacy, et d'Ottis Toole, deux personnes condamnées à mort, dont la pratique plastique éclaire la notion de *murderabilia*. Ces deux figures sont très célèbres, et leurs images comme leurs actes ont un aspect caricatural, paroxystique, mais aussi exemplaire, ayant « fait école ». J'ai fait le choix de traiter le sujet des *murderabilia* séparément du reste de ma thèse, même si, conceptuellement, les pratiques de Toole et Gacy peuvent par exemple être considérées comme une résistance à la capture financière exercée par la prison. L'objectif est de ne pas « contaminer » l'écosystème d'images de la thèse par l'aura très particulière des *murderabilia*.

Je souhaite prendre en compte dans ma définition de l'expression « *murderabilia* » une volonté de la part de la personne condamnée de capitaliser sur la célébrité associée à ses crimes, que ce soit pour elle-même, ou pour ses proches[33]. Je montrerai pour cela les stratégies de vente développées par Gacy et Toole, notamment via l'exploitation

serialkillersink.net. Talk about a bottom feeder !
You won't mind now if your phony letter and photo is now posted on the internet to identify you and your scam. So Andrew Dodge – or whatever you really are – enjoy the [notoriety] coming your way !
$10,00 – really ? ». Eric Spitznagel, « *Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money* », *The Observer*, 29 octobre 2018. Disponible sur https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/ (consulté le 15 août 2022).

27. Voir texte original en fin de chapitre [1].

28. Voir texte original en fin de chapitre [2].

29. Aileen Wuornos et Christopher Berry-Dee, *Monster, Inside the Mind of Aileen Wuornos*, « *Introduction : You want to Know Why I killed* », Londres, John Blake Publishing, 2004, édition électronique, sans pagination.

30. « *Mental Illness and the Death Penalty, Capital Punishment in Context* ». Disponible sur https://capitalpunishmentincontext.org/issues/mentalillness (consulté le 13 août 2022).

31. « *A raped woman got executed, and was used for books and movies and shit!* ». Nick Broomfield, *Aileen : Life and Death of a Serial Killer*, Jo Human, 2003, 90 minutes. L'extrait concerné est disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=yFBcjII3QAE (consulté le 13 août 2022).

32. Paul Gambino, « *Dressed to Kill : a True Crime Collection of Criminal Clothing* », *Crimes Reads*, 20 juillet 2022, disponible sur https://crimereads.com/dressed-to-kill-a-true-crime-collection-of-criminal-clothing/ (consulté le 13 août 2022).

33. Déterminer la présence ou l'absence de cette volonté d'exploitation des crimes commis peut sembler une tâche ardue. Tant qu'il n'existe pas de textes ou d'enregistrements de la personne condamnée explicitant cette démarche, il faut examiner ce que l'on pourrait appeler un « faisceau d'indices ». Cette recherche est rendue difficile par la quantité de rumeurs, d'articles sensationnalistes, et de travaux universitaires douteux, circulant au sujet de condamnés célèbres.

d'images stéréotypées du tueur en série en vogue à leur époque, et le brouillage des pistes entre la fiction et la réalité. Dans le cas de Toole, j'explorerai l'idée d'une pratique thérapeutique cohabitant avec la production « commerciale ». Je développerai l'influence de la production de Gacy sur la création plastique dans le couloir de la mort. J'examinerai enfin les différents usages des images *murderabilia,* et les croyances qu'elles génèrent. Je laisserai de côté dans ce chapitre la question des conditions d'exposition de ces images dans le contexte institutionnel des musées et galeries : cet aspect sera traité dans le second chapitre de la troisième partie.

Dans ce chapitre, Charles Manson sera évoqué, mais sa production plastique ne sera pas analysée. Charles Manson était un musicien déçu, devenu chef d'une communauté hippie californienne dans les années soixante. Il a composé un mythe eschatologique raciste nommé « *Helter Skelter* », d'après le nom d'une chanson composée par Paul MacCartney sur l'*Album blanc* des Beatles[34]. Fondé sur des interprétations politiques et artistiques fumeuses, la création de poésie, de musique, de symboles, ce mythe annonçait l'avènement d'une guerre raciale de laquelle les Blancs sortiraient victorieux. Les multiples meurtres que Manson a commandités servaient dans son esprit à « soutenir » ou « promouvoir » cette création[35] : ils étaient censés déclencher le « *Helter Skelter* ». Plus cyniquement, ces meurtres lui ont donné accès à la célébrité qu'il convoitait, et à la publication subséquente de son travail artistique. Condamné à mort en 1971 pour son implication dans ces crimes[36], Manson a réalisé de nombreuses images et sculptures en prison, et son exemple est souvent cité dans les débats autour des images *murderabilia*. Cependant, ces images ont un statut très particulier, voire unique : elles font partie intégrante des pratiques sectaires initiées par Manson avant son incarcération. Il s'agit d'un sujet complexe, qui mériterait une étude à part entière, mais qui est très exceptionnel. Les particularités des images

34. The Beatles, *The Beatles*, Apple Records, 1968, 93:45. L'album est appelé dans le langage courant « Album blanc » du fait de sa pochette blanche où le nom du groupe est simplement gaufré. La chanson *Helter Skelter*, considérée comme une des inspirations du mouvement métal, raconte l'histoire d'un garçon faisant des tours de toboggan, encore et encore.
35. La sincérité des croyances politico-religieuses de Manson est débattue depuis le début de l'affaire. L'auteur Jeff Guinn décrit un « psychopathe opportuniste ». Jeff Guinn, *Manson : The Life and Times of Charles Manson*, New York, New York, Simon & Schuster, 2013, Chapitre 19, édition électronique, sans pagination. De son côté, le procureur Vincent Bugliosi considère que « Aussi mal orientée soit-elle, sa violence était politique, révolutionnaire, et c'est là que réside son principal attrait auprès des marginaux », « *As misdirected as it was, his violence was political, revolutionary, and therein lies his main appeal to those on the fringes* ». Vincent Bugliosi, Curt Gentry, *Helter Skelter : The True story of the Manson Murders* [1974], New York, New York, W.W. Norton & Company, 1994, « *Afterword* », édition électronique, sans pagination.
36. Sa condamnation à mort est par la suite commuée en peine de prison à perpétuité. *Ibid.*, « *Afterword* », édition électronique, sans pagination.

fig.4 - Eugene Garcia/ AFP, *CHICAGO, IL - MAY 10: Some of the 5,000 demonstrators supporting the scheduled execution of serial killer John Wayne Gacy hold balloons and wear party hats as they march in a Gacy Day Parade 09 May 1994 in Chicago. Gacy, who was convicted of murdering 33 young men and boys, is scheduled to die by lethal injection in Joliet, Illinois early 10 May 1994.*

murderabilia sont plus évidentes au sein des pratiques plastiques initiées en prison par Toole et Gacy. Ces derniers ont eu un parcours criminel respectivement isolé et totalement solitaire : les images ont été créées a posteriori pour tirer avantage des meurtres, là où Manson semble à l'inverse s'être servi des meurtres pour promouvoir sa création au sens large.

I - LA PRODUCTION D'IMAGES DE JOHN WAYNE GACY ET D'OTTIS TOOLE

1 - John Wayne Gacy

Un nom qui revient sans cesse dans les débats sur les *murderabilia* est celui de John Wayne Gacy. Né en 1942, John Wayne Gacy a été condamné à mort en 1980 pour agressions sexuelles, actes pédocriminels, et trente-trois meurtres, dont celui de jeunes adolescents. Avant son arrestation, Gacy était clown bénévole, notamment, selon ses dires, dans des hôpitaux, où il se déguisait pour faire rire les enfants. Cette activité et ses photos en costume publiées dans la presse lui valent le surnom médiatique de « *Killer Clown* »[37], même s'il n'a jamais porté de tenue de clown lors de ses meurtres. Le 10 mai 1994, Gacy est exécuté par injection létale au pénitencier de Stateville, dans l'Illinois[38]. Une parade a lieu à Chicago pour célébrer l'événement, avec des groupes de manifestants portant des accessoires de clown[39] (fig.4).

37. Voir par exemple : https://en.wikipedia.org/wiki/John_Wayne_Gacy (consulté le 13 août 2022).
38. John Kifner, « *Man Who Killed 33 Is Executed in Illinois* », *New York Times*, 10 mai 1994. Disponible sur https://www.nytimes.com/1994/05/10/us/man-who-killed-33-is-executed-in-illnois.html (consulté le 21 août 2022).
39. Eugene Garcia pour *AFP*, « *CHICAGO, IL - MAY 10: Some of the 5,000 demonstrators supporting*

Pendant ses quatorze années d'incarcération, John Wayne Gacy a une production plastique particulièrement prolifique, voire compulsive : il réalise plus de deux mille cinq cent peintures, à l'huile ou à l'acrylique[40]. Elles sont composées de grands aplats de couleurs, souvent lourdement cernés de noir. Hasard ou non, le maquillage de clown de Gacy était également composé de grands aplats de couleurs délimités par une ligne noire, deux triangles bleus sur les yeux et un grand sourire rouge en forme de chauve souris.

Ses toiles sont majoritairement des copies assez maladroites et réalisées en série de photos ou d'images tirées de dessins animés. Elles représentent Mickey Mouse, le père de la famille Pierrafeu, les Sept Nains version Disney[41], des paysages bucoliques, des portraits de personnalités célèbres, artistes ou tueurs, comme Elvis Presley, le clown

fig.5 - (a,b,c) John Wayne Gacy, *Pogo*, huile sur toile, images publiées sur le site internet de l'exposition *Multiples, the Art of John Wayne Gacy.*

fig.6 - (a,b,c) John Wayne Gacy, *Patches*, huile sur toile, images publiées sur le site internet de l'exposition *Multiples, the Art of John Wayne Gacy.*

the scheduled execution of serial killer John Wayne Gacy hold balloons and wear party hats as they march in a Gacy Day Parade 09 May 1994 in Chicago. Gacy, who was convicted of murdering 33 young men and boys, is scheduled to die by lethal injection in Joliet, Illinois early 10 May 1994 ». Disponible sur : https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/some-of-the-5-000-demonstrators-supporting-the-scheduled-news-photo/52033387 (consulté le 22 juin 2023).

40. *United Press International*, « *Gacy leaves legacy of artwork* », 8 mai 1994. Disponible sur https://www.upi.com/Archives/1994/05/08/Gacy-leaves-legacy-of-artwork/6684768369600/ (consulté le 14 août 2022).

41. David Hand, *Blanche Neige et les Sept Nains*, Walt Disney Studios, 1937, 83 minutes.

Emmett Kelly, Charles Manson, Ed Gein, ou un crâne décrit comme celui de Jeffrey Dahmer (fig.8-17). Mais les plus célèbres d'entre elles sont celles du clown « Pogo » (fig.5) ou « Patches » (fig.6), ses *alter ego*. Pogo porte un costume rayé rouge et blanc, Patches un costume gris, rapiécé de rouge et d'orange. Il s'agit des mêmes modèles que les véritables costumes de Gacy, saisis comme pièces à conviction dans sa maison en février 1979, et échoués dans des conditions obscures au *National Crime Museum* de Washington D.C., puis au *Alcatraz East Museum*, à Pigeon Forge, dans le Tennessee[42].

Il est difficile de déterminer avec exactitude le moment où Gacy s'est mis à exposer ses toiles, et par quel intermédiaire. La plus ancienne exposition dont j'ai retrouvé la trace s'est tenue à la galerie *AMOK* de Los Angeles, et est l'objet d'un article paru dans *The Examiner* le 23 août 1988. Gacy en gardait une copie signée dans sa cellule (fig.7). Gacy a eu plusieurs marchands d'art prétendument « officiels » : il a promis l'exclusivité à de multiples vendeurs au fil des ans, et, après sa mort, plusieurs personnes se présentent comme ses exécuteurs testamentaires. Le 28 janvier 1990, Gregory Adamski, l'avocat en appel de John Wayne Gacy, aborde Andy Matesi, tenancier d'une boutique de curiosités de Chicago, et lui propose de mettre en vente les toiles de Gacy dans son magasin. Matesi fera office de galeriste pour Gacy pendant les quatre années suivantes, jusqu'à son exécution[43]. Le 20 janvier 1991, John Wayne Gacy entre en contact avec Stephen Koschal, spécialiste dans l'authentification d'autographes[44], pour qu'il devienne l'un de ses vendeurs[45]. Dans son livre, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, David E. Gussak étudie certaines toiles de Gacy et remercie un certain Jim Taranto, apparemment exécuteur testamentaire de Gacy, pour avoir autorisé leur reproduction[46].

fig.7 - John Wayne Gacy, article de presse publié dans *The Examiner* le 23 août 1988, rapportant les protestations à l'occasion d'une exposition de Gacy, dédicacé à la main, image pubiée sur le site internet de Stephen Koschal, *Stephen Koschal, Autographs & Signed Books, Autograph Authenticator.*

42. « *2 Investigators: Were John Wayne Gacy Clown Suits Stolen From Evidence Room?* », *CBS News Chicago*, 10 février 2015. Disponible sur https://www.cbsnews.com/chicago/news/2-investigators-were-john-wayne-gacy-clown-suits-stolen-from-evidence-room/ (consulté le 15 août 2022).

43. « *Killer Collection* », *Time Out Chicago*, 2 mars 2010. Disponible sur : https://www.timeout.com/chicago/things-to-do/killer-collection (consulté le 14 août 2022).

44. Stephen Koschal est une personnalité controversée dans ce milieu, ayant été plusieurs fois accusé de fabrication de faux documents. Gus Garcia-Roberts, « *Stephen Koschal, the Creepiest Man in the Memorabilia Industry, Is a Proud Miamian* », 6 avril 2010, *Miami New Times*. Disponible sur : https://www.miaminewtimes.com/arts/stephen-koschal-the-creepiest-man-in-the-memorabilia-industry-is-a-proud-miamian-6517076 (consulté le 6 juillet 2023).

45. Site officiel de vente en ligne de Stephen Koschal, http://www.stephenkoschal.com/gacypage.html (consulté le 14 août 2022). Confier la vente de ses œuvres à une personne spécialisée dans l'authentification d'autographes n'est pas un choix anodin de la part de Gacy, mais fait partie intégrante de sa stratégie de vente, comme nous le verrons par la suite.

46. David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, New York City, New York, Oxford University Press, 2022, p.XVI.



fig.8 - J.W.G., *Fred Flintstone*, crayon et stylo bille sur papier.

fig.9 - J.W.G., *Mickey Fantasy*, crayon et stylo bille sur papier.

fig.10 - J.W.G., *Seven Dwarfs*, huile sur toile.

fig.11 - (a, b) J.W.G., *Dahmer Skull*, huile sur toile.

fig.12 - J.W.G., *Sad Sap*, huile sur toile

fig.13 - J.W.G., *Elvis*, huile sur toile.

fig.14 - J.W.G., *Emmett Kelly*, huile sur toile.

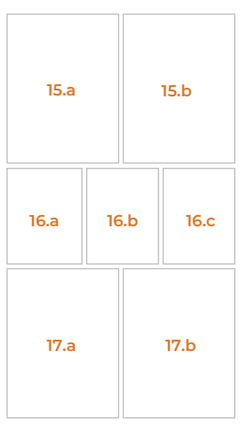


fig.15 - (a,b) J.W.G., *Charles Manson*, huile sur toile.

fig.16 - (a,b,c) J.W.G., *Birds*, huile sur toile.

fig.17 - (a,b) J.W.G., *Ed Gein*, huile sur toile.

Les figures 8-17 sont des toiles ou des croquis de John Wayne Gacy issus de l'exposition *Multiples, the artwork of John Wayne Gacy*, qui s'est déroulée en 2011 à la *Art Factory Gallery* de Las Vegas.

Rapidement, les toiles de Gacy attirent l'attention des médias. L'acteur Johnny Depp achète un portrait de Pogo, qu'il décrit dans une interview donnée au magazine *Rolling Stone* en 1991 comme « vraiment effrayant et bizarre et génial »[47]. En 1993, Gacy reçoit la commande d'un portrait de GG Allin[48] pour l'affiche promotionnelle du documentaire *Hated*, réalisé par Todd Phillips[49] (fig.18). Il honore la commande pour cinquante dollars, c'est-à-dire juste de quoi couvrir le prix des matériaux utilisés, car il était proche du chanteur, qui lui avait rendu visite en prison plusieurs fois. Il réalise par la suite une toile d'après la photographie d'Allin dans son cercueil ouvert (fig.19). Le chanteur et performeur Glen Meadmore commande quatre toiles à Gacy, au prix de cent dollars chaque, dont l'une sert de pochette à son album de 1993 *Hot, Horny, and Born Again*[50] (fig.20) et les trois autres d'éléments de décor dans le film *Hustler White*[51].

fig.18 - Affiche du film de Todd Philips, *Hated*, 1993, d'après une huile sur toile réalisée par John Wayne Gacy.

fig.19 - John Wayne Gacy, *Sans titre* (*GG Allin dans son cercueil*), huile sur toile, source de la reproduction inconnue.

fig.20 - John Wayne Gacy, *Sans titre* (*Portrait de Glen Meadmore*), huile sur toile. Peinture reproduite comme couverture de l'album de Glen Meadmore *Hot, Horny and Born Again*, 1998.

Du vivant de Gacy, la vente de ses toiles posait déjà problème à l'opinion publique et à l'État. En 1993, un article rapportant l'usage de peintures de Gacy pour des pochettes d'album cite la réaction de Nic Howell, alors porte parole de l'*Illinois Department of Corrections* : « Je suis content que vous m'en ayez parlé, car il n'a pas l'autorisation de tenir une entreprise en dehors de l'établissement [la prison, ndt]. Il fait face à une possibilité très certaine de ne pas être autorisé à peindre »[52]. La même année, l'État de l'Illinois enclenche des poursuites contre Gacy, réclamant 141 000 dollars de dommages et intérêts, la somme dépensée par l'État pour financer son incarcération[53]. Il est difficile d'expliquer pourquoi l'administration pénitentiaire a choisi d'entamer ces poursuites en 1993 : Gacy exposait et vendait depuis de nombreuses années, sans manquer de générer l'intérêt des médias, ce qui pouvait difficilement échapper à la prison de Stateville.

Cet aspect arbitraire des décisions de l'administration, acceptant une pratique un jour, et cherchant à l'interdire un autre, se retrouve dans de nombreux autres cas, et semble avant tout s'adapter aux aléas de l'opinion publique[54] plutôt qu'à une ligne directrice claire du *Department of Corrections*.

2 - Ottis Toole

Ottis Toole est un tueur en série américain, condamné à mort en 1984 et reconnu coupable de six meurtres[55]. Sa sentence est commuée l'année suivante en peine de prison à vie[56]. Lui et son compagnon Henry Lee Lucas ont revendiqué plusieurs centaines de meurtres à travers les États-Unis, dont le cas particulièrement médiatisé d'Adam Walsh, fils du présentateur télévisé John Walsh, qu'Ottis Toole a prétendu avoir assassiné[57]. Certains enquêteurs ont prêté un trop grand crédit aux mul-

47. « *really scary and weird and great* ». Bill Zehme, « *Sweet Sensation: Johnny Depp* », *Rolling Stone*, 10 janvier 1991. Disponible sur https://www.rollingstone.com/music/music-news/johnny-depp-cover-story-1991-189536/ (consulté le 14 août 2022). Il semble que Johnny Depp se soit débarrassé de cette peinture depuis, selon un article paru sur le site internet des éditions Phaidon : « *Why is Johnny Depp hiding his art collection?* ». Disponible sur : https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/29/why-is-johnny-depp-hiding-his-art-collection/ (consulté le 3 août 2023).
48. GG Allin, de son vrai nom Jesus Christ Allin, était un musicien punk et poète de *spoken word*, connu pour ses performances particulièrement extrêmes, incluant automutilation, insultes, agressions, défécations régulières sur scène. Le nom « GG Allin » est un pseudonyme, et s'écrit sans point séparant les initiales.
49. Erin Broadley, « *Hated director Todd Philipps* », *Suicide Girls*, 13 septembre 2007. Disponible sur https://www.suicidegirls.com/girls/erin_broadley/blog/2679902/hated-director-todd-phillips/ (consulté le 14 août 2022). Todd Phillips, *Hated : GG Allin and the Murder Junkies*, Skinny Nervous Guy Prod., 1993.
50. Jay Allen Sanford, « *Any John Wayne Gacy fans in the house?* », *San Diego Reader*, 13 septembre 2017. Disponible sur https://www.sandiegoreader.com/news/2017/sep/13/blurt-glen-mead-more-john-wayne-gacy/ (consulté le 22 août 2022).
51. Bruce Labruce, Rick Castro, *Hustler White*, Strand Releasing, 1996, 79 minutes.

52. « *I'm glad you told me about this, because he doesn't have permission to operate a business out of the facility. He stands the very definite possibility of not being permitted to paint* ». Dave Dimartino, « *John Wayne Gacy: Album cover artist ?* », *Entertainement Weekly*, 14 mai 1993. Disponible sur https://ew.com/article/1993/05/14/john-wayne-gacy-album-cover-artist/ (consulté le 14 août 2022).
53. Rick Pearson, « *Statue Suing to Recover Cash from Gacy Artwork* », *Chicago Tribune*, 6 octobre 1993. Disponible sur https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1993-10-06-9310060063-story.html (consulté le 14 août 2022).
54. Robert F. Worth, « *Commissioner's Ban on Inmates' Art Sales Ends Annual Show* », *The New York Times*, 30 mars 2002. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2002/03/30/nyregion/commissioner-s-ban-on-inmates-art-sales-ends-annual-show.html (consulté le 8 juillet 2023).
55. *Associated Press*, « *Ottis Toole sentenced to death following rooming-house arson* », *Gainesville Sun*, 19 mai 1984. Disponible sur https://news.google.com/newspapers?nid=1320&dat=19840519&id=UaQRAAAAIBAJ&pg=4302,1214392 (consulté le 21 août 2022).
56. Curt Anderson, « R*eputed Serial Killer Henry Lee Lucas Extradited to Florida* », *AP News*, 8 décembre 1990. Disponible sur https://apnews.com/article/3403e86ba58c994e6848df1c47e61756 (consulté le 21 août 2022).
57. « *Ottis Toole confesses again to killing Adam Walsh* », *UPI Archives*, 21 mai 1984. Disponible sur https://www.upi.com/Archives/1984/05/21/Ottis-Toole-confesses-again-to-killing-Adam-Walsh/7103453960000/ (consulté le 21 septembre 2022).

21 22

23 24

25 26

Les figures 21-44 sont dessins publiés en 2007 sur la plateforme *Flickr* par l'utilisateur Ted Drake, ancien correspondant d'Ottis Toole.

27 28

29 30

31 32

33 34

35 36

37 38

Les figures 21-44 sont dessins publiés en 2007 sur la plateforme *Flickr* par l'utilisateur Ted Drake, ancien correspondant d'Ottis Toole.

39 40

41 42

43 44

fig.45 - Ottis Toole, *Sans titre*, 1993, stylo bille et feutre sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Alexander Historical Auctions*.

fig.46 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.47 - Ottis Toole, *Sans titre (Autoportrait présumé)*, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

tiples aveux des deux tueurs, souhaitant peut-être en profiter pour clore leurs *cold cases*, les vieilles enquêtes n'ayant pas progressé depuis des années[58]. Les journalistes Jim Henderson et Hugh Aynesworth, dans une série d'articles publiés dans le *Dallas Times Herald*, ont néanmoins prouvé que de nombreux aveux de Toole et Lucas étaient mensongers, et qu'ils s'accusaient notamment de meurtres commis alors qu'ils ne se trouvaient même pas dans l'État[59]. Ottis Toole meurt dans sa cellule d'une cirrhose du foie, en 1996, à l'âge de quarante-neuf ans[60].

En prison, Ottis Toole réalise des dizaines de dessins. Ces derniers sont notamment disponibles sur des sites de vente en ligne d'objets ayant appartenu à des criminels condamnés[61]. Une autre source importante de ces dessins est une collection d'images postées sur le site *Flickr* par un dénommé Ted Drake, correspondant de Toole[62] (fig.21-44). Sur son site internet personnel[63], il déclare : « J'ai eu son adresse en prison

58. « *Newspaper Raises Questions about Killings Claimed by Henry Lee Lucas* », *AP News*, 15 avril 1985, disponible sur https://apnews.com/article/a86974796203254695aa5822826fd760 (consulté le 21 septembre 2022).
59. Pour ce travail, les deux journalistes ont été finalistes du prix Pulitzer en 1986. Site internet du Prix Pulitzer, « *Finalist: Jim Henderson and Hugh Aynesworth of Dallas Times Herald For their persistent and thorough investigation of self-proclaimed mass murderer Henry Lee Lucas, which exposed him as the perpetrator of a massive hoax* ». Disponible sur https://www.pulitzer.org/finalists/jim-henderson-and-hugh-aynesworth-0 (consulté le 21 septembre 2022).
60. « *Partner claims Toole admitted to killing boy* », *Sarasota Herald Tribune*, 26 septembre 1996. Disponible sur https://news.google.com/newspapers?nid=1755&dat=19960926&id=a78dAAAAIBAJ&pg=5195,469805 (consulté le 21 septembre 2022).
61. Résultats de la recherche « Ottis Toole » sur le site de vente en ligne *Supernaught*. Disponible sur https://www.supernaught.com/search-results?q=ottis+toole (consulté le 21 septembre 2022).
62. Collection de dessins et de lettres d'Ottis Toole, *Flickr*. Disponible sur https://www.flickr.com/photos/7mary4/with/453473018/ (consulté le 21 septembre 2022).
63. Site internet personnel de Ted Drake. Disponible sur http://www.tdrake.net/ottis-toole-lie/ (consulté le 21 septembre 2022).

fig.48 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo sur papier, 7 x 8,5 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.49 - Ottis Toole, *Sans titre*, 1994, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.50 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

lors d'une exposition d'art de tueurs en série et nous nous sommes écrits pendant plusieurs années. Je lui envoyais du papier, des stylos, quelques dollars et il répondait par des lettres transcrites par le gars à côté de lui ou par de courtes notes qu'il écrivait lui-même. J'ai aussi reçu un tas de dessins de lui. [...] Au fait, je me suis débarrassé de toutes mes lettres et dessins d'Ottis. Je les ai archivés sur *Flickr* : *Drawings by Ottis Toole*. Vous pouvez également essayer de lire les lettres. J'en ai conservé un [un dessin, ndt], un portrait de mon amie Heidi, que je garde sur mon bureau au travail[64]. »

Quelques dessins de Toole sont visibles dans le film documentaire *Collectors* (2000)[65]. Dans celui-ci, Rick Staton, directeur de pompes funèbres, collectionneur et vendeur de dessins et peintures réalisés par des tueurs célèbres, explique face caméra comment il a contacté Toole en prison et l'a poussé à dessiner, pour pouvoir ensuite vendre sa production. Les dessins de Toole disponibles sur internet sont majoritairement réalisés en quelques traits au stylo bille noir (fig.47-50), ou plus travaillés avec des feutres, sur du papier semblant assez fin. Il alterne souvent les couleurs contrastantes, bleu et rouge, vert et orange (fig.32, 34-37, 45...), et remplit les espaces avec des motifs obsessionnels, notamment des lignes ondulées, des petits points ou des halos multicolores autour des têtes de ses personnages (fig.26, 27, 31, 41...). Il dessine des dizaines de visages ou de masques monstrueux. Certains ressemblent à des Gorgones antiques : longs cheveux ondulés dressés au dessus de la tête, mâ-

64. « *I got his address in prison from a serial killer art show and we wrote to each other for several years. I'd send him paper, pens, a few bucks and he'd reply with letters transcribed by the guy next to him or short notes he wrote himself. I also got a bunch of drawings from him* [...] *By the way, I got rid of all my Ottis letters and drawings. I have archived them on Flickr: Drawings by Ottis Toole. You can also try to read the letters. I did save one, a portrait of my friend Heidi, that I keep on my desk at work.* »
65. Julian P. Hobbs, *Collectors*, 2000, 90 minutes.

choires pourvues de deux longs crocs recourbés vers le haut à chaque extrémité de la bouche, langue tirée (fig.21, 23, 29, 39...). D'autres sont des visages aux traits humains reconnaissables, mais déformés comme dans la glace d'une fête foraine, le crâne formant des vagues (fig.24, 30, 46). D'autres encore pourraient être des autoportraits, ou le portrait de son complice Henry Lee Lucas : des hommes maigres, mal rasés, au visage marqué et ridé.

II - UNE ENTREPRISE COMME UNE AUTRE : L'EXPLOITATION DE L'IMAGE PRÉCONÇUE DU TUEUR

1 - Rectifier l'image de l'innocent businessman

Dans son livre *John Wayne Gacy. Defending a monster*, l'avocat de Gacy Sam L. Amirante évoque l'image d'homme parfaitement intégré à la société que Gacy avait réussi à mettre en place, avant que ses crimes ne soient découverts : « ce type est impliqué dans la politique démocratique – c'est un putain de capitaine de circonscription à Norwood Park [...]. C'est un homme d'affaires prospère. Tout le monde connaît ce gars »[66].

Contrairement à Ottis Toole, ou d'autres tueurs en série américains comme Richard Ramirez et Richard Trenton Chase, qui étaient des marginaux, Gacy semble, en surface, cocher toutes les cases de l'*American way of life* idéalisée. Il a une vie de famille, une vie professionnelle, un engagement dans la vie associative et politique locale. Selon son avocat, cette capacité d'adaptation et d'intégration de Gacy a contribué à le garder pendant longtemps au dessus de tout soupçon. Malgré les preuves accablantes contre lui, Gacy revient sur ses aveux, et cherche par tous les moyens à prouver son innocence, à reprendre le contrôle sur sa propre histoire. Pendant son incarcération, il rédige un long texte intitulé *A question of Doubt : Commentary on the Arrest and Trial of John Wayne Gacy*[67]. En 1994, quelques mois avant son exécution, il fait ouvrir une ligne de téléphone payante, sur laquelle les auditeurs peuvent entendre, pour 1 dollar et 99 centimes la minute, un enregistrement de douze minutes où il répond aux questions les plus courantes sur son affaire, et se surnomme « la trente-quatrième victime », lui qui a été reconnu coupable de trente-trois meurtres. Les profits de cette ligne de téléphone étaient supposés, selon Gregory Adamski, l'avocat de Gacy, servir à sa défense, ou être reversés à une association de victimes de crime[68]. La pratique plastique de Gacy semble en partie s'inscrire dans cette démarche : tenter de recréer une image idéalisée de lui-même, celle d'un homme d'affaire innocent. Pour cela, Gacy développe à la fois un contenu et une méthode censés refléter cette « normalité ». Selon le Docteur David E. Gussak : « Il semble que son intention était de réinventer son image et de se présenter comme une personne humaine, incapable ou peu disposée à tuer »[69].

S'adaptant à toutes les situations, même au cœur du couloir de la mort, Gacy a développé sa pratique plastique comme une entreprise bien rodée. Steven Koschal, l'un des vendeurs de Gacy, publie sur son site internet une lettre où Gacy stipule tous les éléments à examiner pour déterminer l'authenticité d'une de ses toiles, et le système de classification de sa production plastique : « Toutes mes toiles sont titrées et portent un numéro après le médium, que ce soit à l'huile ou à l'acrylique. Les nombres sont maintenant à quatre chiffres, car j'ai fait plus de 1 000 peintures. Si un nombre a un tiret et un deuxième nombre qui signifie que c'est cette copie de cette peinture, autrement dit *Pogo le clown* pourrait être 1008-116, cela signifie que c'est la 1008e peinture que j'ai faite et la 116e peinture Pogo. », « Toutes les peintures sont enregistrées par leur numéro, j'ai une copie du catalogue et une seconde copie est au *Chicago Art Institute* »[70]. Procédurier, Gacy est très attentif à lutter contre la contrefaçon de son travail. Le 27 mai 1990, il envoie une lettre (fig.51) au magazine *The Pen and Quill*, pour signaler la publication dans le dernier numéro d'une annonce frauduleuse. L'annonce prétendait mettre en vente un dessin de Gacy, qu'il dit ne jamais avoir réalisé : « Je n'apprécie en aucun cas la contrefaçon de mon nom ou de mon œuvre

66. « *this guy is involved in democratic politics–he's a damn precinct captain in Norwood Park, for chrissakes. He is a successful businessman. Everybody knows this guy* ». Sam L. Amirante, Danny Broderick, *John Wayne Gacy, Defending a Monster*, New York, New York, Skyhorse Publishing, 2011, Chapitre 3, édition électronique, sans pagination

67. Ce manuscrit est mentionné dans l'ouvrage de David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, New York, New York, Oxford University Press, p.201. J'ai retrouvé sur internet un scan d'une publication indépendante de ce manuscrit par « Mike Johnson et D.H. Naismith, avec la permission de John Wayne Gacy, MYCO Associates, LTD. Hannibal, Missouri », apparemment réalisée en 1993.

68. « *Serial Killer aims to make a killing on 900 phone line* », *Deseret News*, 9 mars 1994, disponible sur : https://www.deseret.com/1994/3/9/19096142/serial-killer-aims-to-make-a-killing-on-900-phone-line (consulté le 14 août 2022).

69. « *It seems his intention was to reinvent his image and present himself as a humane person, unable or unwilling to kill* », David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, *op. cit.*, p.202.

70. « *All of my work is titled and has a number after medium, be it oil or acrylic. The numbers are now four digits, as I have done over 1,000 paintings. Should a number have a dash and second number that means that is that copy of that painting, another words Pogo the clown could be 1008- 116, that means its the 1008th painting I have done and 116th Pogo painting* », « *All paintings are registered by number painted, I have a copy of the log and a second is held by the Chicago Art Institute* ». Je n'ai trouvé aucune trace du catalogue des peintures de Gacy sur le site des archives de l'*Art Institute* de Chicago. Il est possible que Gacy ne mentionne l'*Art Institute* que pour associer son propre nom au prestige de cette institution.

fig.51 - John Wayne Gacy, *lettre tapuscrit adressée à M. Michael Saks*, 27 mai 1990, image publiée sur le site internet *Invaluable*.

fig.52 - Dos d'une toile de John Wayne Gacy, *Christ*, 1985, huile sur toile, 9 x 12 pouces, vendue aux ecnhères en février 2019 par *Alexander Historical Auctions* pour la somme de 3000 dollars.

d'art protégée par le droit d'auteur et je porterai cette affaire à l'attention du bureau du procureur général de l'Ohio pour enquête afin de mettre un terme aux agissements de cet homme »[71].

En plus d'avoir organisé très précisément la création et la vente de ses œuvres, en homme d'affaires avisé, Gacy souhaite ajouter à son entreprise une touche de philanthropie. Dans *Buried Dreams : Inside the Mind of a Serial Killer*, Tim Cahill raconte que John Wayne Gacy, interrogé sur sa motivation à peindre, aurait répondu : « pour apporter de la joie dans la vie des gens, c'est tout »[72]. Au dos de ses peintures (fig.52), visibles sur différents sites de vente en ligne, Gacy signait « Profitez de ce tableau autant que j'ai aimé le faire pour vous. Meilleurs vœux. John Wayne Gacy »[73]. Ce message semble bien innocent. Cependant Gacy le mentionne dans la lettre envoyé à son marchand d'art Stephen Koschal : on peut considérer qu'il fait plus office de cachet d'authenticité que de véritable dédicace. Il semble en effet plus difficile d'imiter l'écriture de Gacy que son style pictural, ce qui justifie le fait qu'il ait contacté un spécialiste des autographes pour défendre son travail, plutôt qu'un galeriste. Le partenariat de Gacy avec Steven Koschal a aussi abouti à la création de peintures sur le thème du baseball, sur lesquelles Gacy laissait des espaces blancs. Une fois que Koschal récupérait les toiles, il s'arrangeait pour les faire signer par les *Chicago Cubs*, les membres de l'équipe de baseball de Chicago, sans que ces derniers ne soient conscients du fait qu'ils contribuaient à augmenter la valeur des peintures d'une tueur célèbre[74] (fig.53).

fig.53 - John Wayne Gacy, *New Jersey Dwarfs*, 1990, collection particulière, image postée par l'usager *Facebook* tenant la page *Death Row Art Show*, se présentant comme le propriétaire, 26 mars 2015.

fig.54 - John Wayne Gacy, Marque-pages personnalisés, reproduits à 250 exemplaires, date inconnue, signature au marqueur sur papier imprimé, 6 pouces de long, collection de Steven Koschal, image publiée sur son site internet, *Stephen Koschal, Autographs & Signed Books, Autograph Authenticator*.

Gacy met au point l'image de Pogo le clown de façon à ce qu'elle soit facilement reproductible : il réalise plusieurs centaines de toiles sur ce motif, des « copies », reproduisant machinalement les lignes et les aplats de couleur. En comparant les toiles représentant Pogo le clown avec des toiles issues de commandes, par exemple le portrait de GG Allin, on remarque d'ailleurs un décalage de facture. Même si elles sont toujours assez naïves, les toiles commandées, pour des personnes avec qui il entretenait des relations plutôt amicales, semblent réalisées avec beaucoup plus de soin, plus d'attention pour les détails du dessin, les nuances, la matière. Ce décalage exacerbe le fait qu'une grosse partie de la production de Gacy n'est ni plus ni moins qu'un travail « à la chaîne » : seules quelques images semblent contenir un investissement personnel de la part de Gacy. L'image de Pogo s'adresse au public à la manière d'une affiche publicitaire : le clown observe le spectateur, lui fait signe de la main, un geste ouvert, amical, sans aucune agressivité. Pogo le clown est une invitation qui se veut rassurante, une tentative de contact. Pour parfaire son image de marque, Gacy utilise un papier à en-tête personnalisé, et des petites cartes signées à la main où figurent un dessin de clown assis en tailleur « *From the library of John Wayne Gacy* »,

71. « *I do not take kindly to any fraud of my name or my copyrighted art work and I have also will* [sic] *bring this matter to the attention of the Ohio Attorney Generals office for investigation to put a stop to this man* ». Lettre vendue dans le cadre de la vente aux enchères *Historic Documents & Manuscripts - Day 2*, par *Alexander Historical Auctions LLC*, 15 octobre 2006, 860 Canal St., Stamford, CT, 06902, US. Lettre complète disponible sur https://www.invaluable.com/auction-lot/gacy-john-wayne-1926-c-ubdwfpeoqz (consulté le 15 juin 2023).

72. « *to bring joy into people's lives, that's all* », Tim Cahill, *Buried Dreams : Inside the Mind of a Serial Killer*, New York, New York, Bantam, 1986, p.370.

73. « *Enjoy this painting as much as I enjoyed doing it for you. Best wishes. John Wayne Gacy* »

74. Site internet personnel de Steven Koschal, « *Baseball Hall of Fame* ». Disponible sur : https://www.stephenkoschal.com/gacy-baseball.html (consulté le 3 août 2023).
Gus Garcia-Roberts, « *The Ten Creepiest Paintings by Serial Killer John Wayne Gacy* », *Miami New Times*, 9 avril 2010. Disponible sur : https://www.miaminewtimes.com/arts/the-ten-creepiest-paintings-by-serial-killer-john-wayne-gacy-6491945 (consulté le 3 août 2023).

fig.55 - (a,b,c) Extraits du film de Julian P. Hobbs, *Collectors*, 2000, 78 minutes.

« De la bibliothèque de John Wayne Gacy », qu'il glisse dans des livres qu'il vend, dédicacés[75] (fig.54).

La pratique plastique de Gacy semble être une tentative folle de créer une image de « normalité », contribuant à la défense de son innocence. Paradoxalement, l'impressionnante organisation de son entreprise depuis le couloir de la mort, le décalage entre le récit médiatique de ses meurtres et l'imagerie en apparence enfantine qu'il emploie dans certaines de ses toiles, crée surtout un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Ce malaise est renforcé par le fait que, tout en prétendant vouloir « apporter de la joie », Gacy a développé tout un pan de sa production d'images autour de références, plus ou moins explicites, à ses crimes, comme je le détaillerai par la suite.

2 - Pour une cigarette

Dans le film *Collectors*, le collectionneur et vendeur Rick Staton déclare, dessins à l'appui, que les premières productions d'Ottis Toole sont des petits personnages à la Charlie Brown[76], dotés d'une grosse tête ronde qu'il trace en suivant le contour d'une pièce de monnaie (fig.55a). Toole dessinait des fleurs, des papillons (fig.56-57), mais Staton le pousse à dessiner des scènes macabres, qui se vendent mieux. Toole s'exécute, et produit alors des dessins naïfs de cimetières, de squelettes un peu cartoonesques (fig.55. b-c) ressemblant à ceux de *La Danse macabre*, un

fig.56 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.57 - Ottis Toole, *Sans titre*, crayon sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

75. « *Custom made bookmark by Gacy, 6 inches long, printed clown sitting down holding a dog on the right side. Printed in red "From the personal library of" at the top and "Execute Justice... Not People!" at the bottom. In the middle is a line and underneath are printed John W. Gacy. The line was for Gacy to sign his name above it. These bookmarks did not leave enough room for Gacy to sign his name with his normal size signature especially using a black ink Sharpie. He also did not like having his signature go below the line thus his autograph appears to be somewhat cramped. It is believed he made 250 of these bookmarks. $110.00* ». Disponible sur : https://www.stephenkoschal.com/gacypage.html (consulté le 22 juin 2023).

76. Charlie Brown est le personnage principal de la série de bande dessinées *Peanuts*, écrite et dessinée par Charles M. Schultz entre 1950 et 2000. Il s'agit d'une des figures les plus célèbres de la bande dessinée américaine, un petit garçon archétypal, perpétuellement inquiet du monde qui l'entoure.

film d'animation produit par les studios Disney[77] (fig.58). Ottis Toole a laissé peu d'écrits disponibles publiquement. En 2007, Ted Drake poste certaines lettres de Toole sur la plateforme *Flickr*, en incluant régulièrement les enveloppes faisant figurer son nom et le tampon de l'administration pénitentiaire, indice de leur authenticité[78]. L'écriture des lettres de Toole n'est pas toujours la même, car il semblerait que son compagnon de cellule ait rédigé certaines d'entre elles sous sa dictée. Ces documents témoignent de l'utilisation des dessins comme monnaie d'échange. Dans une très courte lettre datée du 16 mars 1994, Toole écrit par exemple : « Je te fais un dessin j'espère qu'il te plaira. Mon ami, tu peux m'aider avec un peu d'argent pour la cantine et des timbres »[79]. Dans une autre lettre où le cachet de la poste indique janvier 1994, Toole écrit quasiment la même formule : « Je te dessine un dessin maintenant. J'espère que tu pourras m'aider avec un mandat postal et 15 timbres »[80]. Des formulations semblables reviennent dans d'autres lettres, parfois en conclusion de messages plus longs[81].

L'addiction à la cigarette de Toole paraît être une des raisons de son constant besoin d'argent. Robin Frierson, avocat d'Ottis Toole dans le cadre du meurtre d'Adam Walsh, m'a écrit dans un mail, le 30 août 2022 :

> « Comme vous le savez, il a avoué avoir tué Adam Walsh mais m'a confié plus tard que c'était la seule façon pour lui d'amener les gens à venir lui parler et à lui donner des cigarettes. Il n'avait pas d'argent pour cantiner et était en sevrage tabagique, il avait donc désespérément besoin de cigarettes. C'est devenu si grave qu'il aurait avoué n'importe quoi pour une cigarette. À l'époque, vous pouviez fumer en prison, mais plus maintenant. C'était un type très lent et retardé mental qui a finalement commencé à comprendre qu'en avouant un meurtre, il pouvait finir dans le couloir de la mort, alors il a arrêté de parler. Il a évidemment avoué sa culpabilité dans d'autres affaires en cours à d'autres détectives de la police criminelle, alors qu'il n'était même pas dans l'État [au moment des faits, ndt][82]. »

fig.58 - Extrait du film de Walt Disney, *The Skeleton Dance*, Walt Disney Studios, 5 minutes, 1929.

77. Walt Disney, *The Skeleton Dance*, Walt Disney Studios, 1929, 5 minutes.

78. *Photostream* de l'utilisateur de *Flickr* Ted Drake. Disponible sur https://www.flickr.com/photos/7mary4/ (consulté le 20 septembre 2022).

79. « *I am drawing you a picture I hope you like it. My friend you can help me out with a little canteen money and stamps.* »

80. « *I am drawing you some drawing now. I hope you can help me out with a money order and 15 stamps.* »

81. On peut noter le fait que Toole ne parle jamais d'argent et de dessin dans la même phrase : il n'explicite jamais totalement le fait qu'il utilise les dessins comme une monnaie d'échange, même s'il est difficile de l'interpréter différemment à la lecture des lettres.

82. Voir texte original en fin de chapitre [3].

Ottis Toole ne possédait pas les capacités mentales pour organiser sa pratique du dessin comme une petite entreprise, à la manière de John Wayne Gacy. Cependant, il semble clair qu'il souhaitait, par ses dessins, gagner de l'argent pour subvenir à ses besoins en prison, et nourrir son addiction à la cigarette. Et si, comme son avocat me le raconte, il était prêt à avouer n'importe quel meurtre, alors Ottis Toole était certainement également prêt à dessiner n'importe quelle image qui aurait pu se vendre. Dans ce contexte, c'est le collectionneur et vendeur Rick Staton qui a d'abord poussé la production plastique de Toole vers le macabre. Ce cas de figure suggère un élargissement de la définition d'une image *murderabilia*, en incluant non seulement l'intention de la personne produisant l'image de profiter du récit de ses crimes, mais aussi l'intention ou l'influence du commanditaire éventuel, à partir du moment ou celui ci a un impact sur le contenu de l'image.

3 - Jouer sur les deux tableaux

Une seule toile connue de Gacy peut-être considérée comme une référence directe à ses crimes (fig.60). Elle représente sa maison, avec, en transparence, le vide sanitaire, où il avait caché le cadavre de dizaines de victimes. La toile semble être une adaptation en couleurs de plans de sa maison publiés dans différents journaux (fig.59). Gacy s'empare de ce document à son profit, reprend le contrôle sur cette reconstitution journalistique où il a été effacé, en s'insérant doublement dans l'image. D'une part, il s'inclue comme personnage, partie intégrante de sa narration, en représentant le clown Pogo, à l'affut, en embuscade au coin de sa maison. D'autre part, dans le coin inférieur gauche, on voit flotter une tête du clown Pogo, placée là comme un logo plutôt qu'un élément de la composition. Gacy estampille l'image de son « Pogo-logo », se la réapproprie comme une marque déposée. Au final, Gacy « reconstitue la reconstitution ». Dans une conversation enregistrée par son vendeur Andy Matesi, Gacy déclare, à propos de cette toile : « Une de mes lettres manuscrites vaut entre 1 000 et 5 000 dollars »[83], « Tu as déjà quelque chose que personne d'autre n'a. Tu as une peinture de la maison, alors que j'avais dit que je ne le ferais jamais. Tu as une peinture exclusive. Merde ! Tu as quelque chose que personne d'autre n'a »[84].

Même si cette toile est la seule à faire référence directement à ses crimes, ses autres toiles ne sont pas innocentes pour autant, et dénotent d'une envie de Gacy de capitaliser sur l'image caricaturale du tueur en vogue à son époque. En ce sens, le motif le plus révélateur est le *Sex Skull*. Condamné pour des crimes sexuels, Gacy produit des crânes composés de corps nus entrelacés (fig.61. a-b) rappelant la célèbre composition maintes fois reproduite *In Voluptas Mors* de Philippe Halsman (fig.62). Il s'agit chez Gacy de corps d'hommes et de femmes, alors que les viols et meurtres de Gacy ont uniquement été perpétrés contre des hommes. Dans ce contexte, ces crânes semblent presque une tentative de faire oublier l'aspect homosexuel de ses crimes, ce qui pourrait s'expliquer par la détestation de Gacy pour l'orientation de ses propres désirs, si l'on en croit l'avocat de Gacy, Sam L. Amirante. Dans son livre *John Wayne Gacy. Defending a monster*, ce dernier raconte à de multiples reprises la haine du tueur envers les homosexuels, malgré, ou à cause de, ses propres désirs et ses propres aventures homosexuelles : « Il détestait l'idée même de l'homosexualité. Il détestait le fait d'être homosexuel, et il se déteste toujours pour cela. Toujours. Comme l'a dit le Dr. Reifman, il est homosexuel, mais il ne veut pas l'admettre. Pourquoi ? Parce qu'il ne veut pas... la torture, la douleur »[85].

Une autre explication, peut se substituer ou s'ajouter à la première. En effet, Gacy souhaitait rectifier son « image de marque », pour des raisons stratégiques plutôt qu'intimes. À l'époque de Gacy, le traitement médiatique du crime sexuel *homosexuel* était particulièrement brutal et homophobe. Dans son livre *Using Murder*, Philip Jenkins cite un jour-

fig.59 - Illustration pour un article du *Chicago Tribune*, Whet Moser, « *John Wayne Gacy, Runaways, and the Decline of the Serial Killer* », 18 octobre 2011.

fig.60 - Photographie illustrant un article de *Time Out*, « *Killer Collection* », 2 mars 2010. Le collectionneur Andy Matesi tenant la peinture de John Wayne Gacy représentant sa maison et le vide sanitaire en transparence.

83. Estimation très exagérée de la part de Gacy.

84. « *A handwritten letter of mine is worth anywhere from $1,000 to $5,000* », « *You've already got something no one else has. You've got a painting of the house, which I said I would never do. You've got an exclusive painting. Goddamn! You've got something no one else has got* ». « *Killer Collection* », *Time Out Chicago*, 2 mars 2010.

85. « *He hated the whole idea of homosexuality. He hated himself for being a homosexual, and he still does. He still does. As Dr. Reifman said, he is a homosexual, but he won't admit that to himself. Why? Because he does not want to–the torture, the pain* ». Sam L. Amirante, Danny Broderick, *John Wayne Gacy, Defending a Monster*, New York, New York, Skyhorse Publishing, 2011, Chapitre 35, édition électronique, sans pagination.

fig.61 - (a, b) John Wayne Gacy, *Sex Skull*, huile sur toile, feutre sur papier. Image (a) partagée sur *Imgur*, 19 janvier 2021, image (b) partagée sur *Alexander Historical Auctions*, vendue aux enchères pour la somme de 550 dollars, le 30 mars 2011.

naliste de *true crime* décrivant les « homosexuels meurtriers » : « Des recherches ont montré chez les homosexuels une intensification de tous les éléments primitifs destructeurs de la sexualité que l'on retrouve parfois dans les crimes hétérosexuels.... Toutes les attitudes primitives, les passions de l'envie et de la jalousie, la colère et la vengeance face au rejet et au refus... sont bien plus dangereuses [chez les homosexuels, ndt][86] ». *A contrario*, le crime sexuel hétérosexuel est décrit avec un mélange de dégoût et d'excitation dans les médias de l'époque, jusqu'à devenir un divertissement populaire soigneusement calibré. Les magazines de détective mêlant en couverture imagerie érotique et sanglante, n'hésitent pas à caractériser les victimes féminines comme étant « adorables », « sexy »[87], mais se cantonnent à des épithètes plus neutres pour les victimes hommes[88].

Dans les années soixante-dix et quatre-vingts se développe également le genre cinématographique du *slasher*, avec sa collection de tueurs décrits comme des entités maléfiques monolithiques, et ses jeunes femmes dénudées attaquées à l'arme blanche[89]. Ces films d'exploitation sont calibrés pour obtenir la classification « R »[90]. Il s'agit de films contenant un mélange de nudité et de violence, plus que dans la classification « PG »[91], mais moins que la classification « X »[92]. La classification « PG » est réputée peu effrayante et n'attire pas les jeunes, et la classification « X », limite le nombre de cinémas dans lesquels les films pouvaient être projetés. Comme le développe Philip Jenkins dans *Using Murder*, « Les films de slasher ne dépeignent jamais un tueur qui choisit des enfants ou des personnes âgées comme victimes, jamais un tueur homosexuel attaquant des jeunes hommes, ou un tueur à gages ciblant des vagabonds. Soi-disant, un tel thème semblerait trop inacceptable, perverti ou sordide pour le public visé, tandis que les attaques contre les adolescentes seraient considérées comme excitantes »[93]. Les *Sex Skull* de Gacy correspondent à ce savant dosage de violence et de sexe *hétérosexuel* qui fait le succès public du genre *slasher*. Gacy semble donc développer ses images pour se conformer à ce que le grand public peut non seulement attendre d'un tueur en série, mais également *apprécier* d'un tueur en série. Gacy semble vouloir constamment jouer avec les limites et l'ambivalence de l'imagerie qu'il utilise. En évitant les références directes à ses crimes, il préserve la rareté et donc la valeur potentielle de la seule toile représentant sa maison. Ce procédé lui permet aussi de continuer à défendre son innocence, sa pratique destinée à « apporter de la joie », tout en jouant « mine de rien » avec l'image cinématographique du tueur en vogue à l'époque, et qui fait le succès de ses toiles auprès des personnes intéressées par les *murderabilia*. En cela, ses images sont bel et bien des « produits dérivés » de ses crimes.

86. « *Research has shown that homosexuals have an intensification of all the primitive destructive elements of sexuality which one sometime finds in heterosexual crimes.... All the more primitive attitudes, the passions of envy and jealousy, anger and revenge at rejection and refusal ... are much more dangerous* ». Cité dans Philip Jenkins, *Using Murder, The Social Construction of Serial Homicide* [1994], New York, New York, Routeledge, 2017, Chapitre 9 : « *A homosexual would strike again* », édition électronique, sans pagination. Citation issue de l'ouvrage de Norman Lucas, *The Sex Killers*, Londres, Virgin True Crime, 1992.

87. « *The cover to the 1988 edition of Ann Rule's Lust Killer begins, "One by one the young women vanished without a trace," and then itemizes the victims, giving each a "sexy" epithet such as "pretty Linda Slawson" or "lovely college girl Jan Whitney." One victim is a "beautiful pre-med honor student," another is "stunningly attractive* ». Philip Jenkins, *Using Murder, The Social Construction of Serial Homicide*, *op. cit.*, Chapitre 5 « *Serial Murder as Modern Mythology* », édition électronique, sans pagination.

88. Par exemple, les récits des crimes commis par Dahmer se concentrent sur le cannibalisme, les morceaux de corps démembrés placés dans divers endroits de son appartement, mais aucun auteur n'a idée de mettre l'accent sur le *sex-appeal* ou la beauté des victimes, des hommes, majoritairement afro-américains.

fig.62 - Philippe Halsman, *In Voluptas Mors (Dalí)*, 1951, tirage argentique, 11 x 8,5 pouces.

89. Parmi les films de genre *slasher* célèbres, on trouve le film précurseur de Michael Powell, *Peeping Tom*, Michael Powell, 101 minutes, 1960 ; Bob Clark, *Black Christmas*, August Films, 1974, 98 minutes ; William Lustig, *Maniac*, Magnum Motion Pictures, 1980, 88 minutes. Ces films ont la particularité d'adopter, de façon plus ou moins importante, le point de vue du tueur.

90. « *R* » pour « *Restricted* », « restreint », obligeant officiellement les jeunes de moins de dix-sept ans à être accompagné d'une adulte pour assister à une projection.

91. « *PG* » pour « *Parental Guidance Suggested* », « supervision parentale suggérée », n'apparait qu'à titre informatif et n'oblige à aucun contrôle.

92. Aujourd'hui la classification « *X* » est « *NC-17* », « *No One 17 and Under Admitted* », « Pas d'admission pour les personnes de moins de dix-huit ans ».

93. « *slasher films never depict a killer who chooses children or elderly people as victims, never a homosexual killer attacking young men, or a skid row slasher targeting vagrants. Supposedly such a theme would appear too unacceptably perverted or sordid for the presumed audience, while the attacks on teenage girls would be seen as exciting* ». Philip Jenkins, *Using Murder, The Social Construction of Serial Homicide*, *op. cit.*, Chapitre 5 « *Serial Murder as Modern Mythology* », édition électronique, sans pagination.

4 - La Main de la Mort

Ottis Toole semble également avoir développé sa pratique du dessin pour y inclure une « tendance » de son époque : la croyance en l'existence de sectes sataniques criminelles. Dans les années quatre-vingts, aux États-Unis[94], débute ce qui sera ensuite nommé la « *Satanic panic* », la « panique satanique », une vague de théories du complot diffusées notamment dans la presse à scandale et dans les talk-shows, accusant des individus, des associations, des partis politiques, d'être en lien avec le Diable et de commettre des crimes en son nom – en particulier des crimes sexuels à l'encontre d'enfants[95]. Ottis Toole a parfois raconté qu'il faisait partie d'une secte appelée « *The Hand of Death* », « La Main de la mort », dont les enquêteurs n'ont pas trouvé la moindre trace[96]. Ces déclarations ont néanmoins attiré à Toole des journalistes, friands d'interviewer cet homme parlant de sacrifices humains, d'orgies avec des animaux et de recette de sauce barbecue pour accommoder la viande humaine[97]. Toole a prolongé ses récits via sa pratique du dessin, en faisant apparaître de façon récurrente une main coupée, toujours sur le même modèle, à quelques variations près. Il s'agit d'une main longue et griffue, coupée de façon à inclure un bout de poignet, et dont jaillit un flot de sang (fig. 24, 27, 31, 64, 65). Parfois, pour le cas où la référence ne serait pas assez claire, il ajoute une annotation manuscrite, « *Hand of Death* », « Main de la mort » (fig.31). Toole inclut la main de la mort dans un portrait au stylo bille représentant Charles Manson[98] (fig.63). C'est, à ma connaissance, le seul portrait de criminel réel qu'Ottis Toole a réalisé, en dehors d'autoportraits et d'éventuels portraits de son comparse Henry Lee Lucas. Ce choix ne semble pas être dû au hasard : les crimes commis par Manson et sa « famille » ont été le point de départ de nombreuses théories complotistes, tournant notamment autour de croyances démoniaques[99]. Il s'agit, en quelque sorte, du précurseur de la panique satanique.

fig.63 - Ottis Toole, *C.M. (Charles Manson)*, 1993, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image illustrant l'article de Christopher Bickel, « *Infamous serial killers do portraits of Charles Manson* », *Dangerous Minds*, 31 mai 2016.

fig.64 - Ottis Toole, *Portrait with Tongue*, 1995, stylo bille sur papier, 13,5 x 10,5 pouces, image vendue aux enchères par *RoGallery*, le 15 juin 2016, pour une somme inconnue. Estimations affichées sur le site : 500 à 700 dollars.

fig.65 - Ottis Toole, *Axe and Claws*, 1995, feutre sur papier, 12 x 10 pouces, image vendue aux enchères par *RoGallery*, le 15 juin 2016, pour une somme inconnue. Estimations affichées sur le site : 500 à 700 dollars.

Contrairement à John Wayne Gacy, qui a développé ses images et son identité sur un élément visuel préexistant – son costume de clown –, Ottis Toole a fabriqué une image à partir d'un récit. En choisissant ce symbole, qui fait écho à des croyances magiques plus anciennes comme celle de la « Main de gloire »[100] (fig.66), Toole donne littéralement corps à son récit brumeux d'un groupe criminel démoniaque et insaisissable. La « Main de la mort » a servi d'image de marque au couple de tueurs Ottis Toole et Henry Lee Lucas, avec la publication en 1985 du livre de Max Call *Hand of Death*[101]. Aujourd'hui, il est facile d'évoquer la panique satanique avec humour, voire moquerie. L'expression est devenue le titre d'une comédie horrifique grand guignol sortie en 2019[102], et la

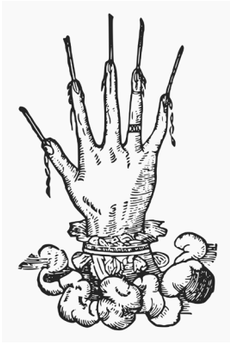


fig. 66 - Gravure de Bernard Salomon in Claude Paradin, *Devises héroïques*, 1557, Bibliothèque nationale de France, page 99. Cette image est une inspiration potentielle des représentations anciennes et modernes de la « main de gloire ».

94. La panique satanique est avant tout décrite comme un mouvement américain, mais elle affecte aussi d'autres pays, notamment le Royaume-Uni. Voir : Henry McDonald, « *Satanic panic: how British agents stoked supernatural fears in Troubles* », *The Guardian*, 9 octobre 2014. Disponible sur : https://www.theguardian.com/uk-news/2014/oct/09/satanic-panic-british-agents-stoked-fears-troubles (consulté le 3 août 2023).

95. Jeffrey S. Victor, « *Social construction of satanic ritual abuse and the creation of false memories* », *in* Joseph de Rivera et Theodore R. Sarbin (sous la direction de), *Believed-in imaginings: The narrative construction of reality*, Washington D.C., American Psychological Association, 1998, p.191.

96. La rumeur d'une secte satanique pratiquant le sacrifice humain aura tout de même nourri la presse à scandale, et donné lieu à un livre prêtant à Ottis Toole et Henry Lee Lucas près de 600 meurtres : Max Call, *Hand of Death, The Henry Lee Lucas Story*, New York, New York, Vital Issues Press, 1985.

97. Ottis Toole évoque notamment ces pratiques cannibales dans cet entretien avec Stéphane Bourgoin, journaliste criminel dont les travaux sont aujourd'hui remis en cause après qu'il a admis plusieurs mensonges sur sa biographie et ses recherches. Disponible sur *YouTube* : https://www.youtube.com/watch?v=Rp5RsKSkgfY&t=1s (consulté le 21 septembre 2022). Une lettre manuscrite évoque son appétit pour la chair humaine. Disponible sur : https://www.supernaught.com/product-page/ottis-toole-copy-list-of-ingredients-for-bbq (consulté le 17 juillet 2023).

98. Reconnaissable à la croix gammée qu'il porte au front, et aux initiales « C.M. ».

99. L'auteur Philip Jenkins décrit notamment le contenu du livre d'Ed Sanders *The Family*, paru en 1971. « *The book undoubtedly reflects the rumors and tales common in the California posthippie underground and indicates that accounts of ritual murder were developing, though with what foundation it is difficult to tell. Moreover, the tone of these stories makes them difficult to assess, and Sanders often indulges in considerable irony in order to parody the sensationalistic press exposés of the Manson clan* », « Le livre reflète sans aucun doute les rumeurs et les histoires répandues dans l'underground post-hippie californien, et il indique que des récits de meurtres rituels se développaient, bien qu'il soit difficile de trouver des preuves. De plus, le ton de ces histoires les rend difficiles à évaluer, et Sanders fait souvent preuve d'une ironie considérable afin de parodier les exposés de presse sensationnalistes à propos du clan Manson ».
Philip Jenkins, *Using Murder, The Social Construction of Serial Homicide*, *op. cit.*, Chapitre 10 « *Darker Than We Imagine : Cults and Conspiracies* », édition électronique, sans pagination.

100. Une main de pendu momifiée, parfois transformée en bougie, censée être dotée de pouvoirs magiques. Une main de gloire apparaît notamment dans la gravure de Pieter van der Heyden, d'après Pieter Bruegel l'Ancien, *St James et le Magicien Hermogenes*, 1565, gravure sur cuivre, 26,2 x 34 cm, Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis. Visible sur : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383064 (consulté le 9 juillet 2023).

101. Max Call, *Hand of Death : The Henry Lee Lucas Story*, New York, New York, Vital Issues Press, 1985.

102. Chelsea Stardust, *Satanic Panic*, Fangoria, 2019, 80 minutes.

vidéo *Watch Out for 666*, chanson destinée à sensibiliser les jeunes contre le prétendu contrôle mental exercé par les satanistes, est devenue virale sur internet[103] (fig.67). On pourrait s'imaginer que la panique sataniste concernait des illuminés, des personnes peu éduquées, et une poignée journalistes souhaitant cyniquement exploiter ce filon, y compris en partageant les récits d'Ottis Toole. En vérité, la croyance en des sectes sataniques était tout à fait sérieuse et présente dans diverses couches de la société, y compris les forces de l'ordre et la justice, avec des effets tragiques. On peut citer en exemple les *West Memphis Three*, trois jeunes garçons condamnés pour le meurtre soi-disant satanique de trois enfants en 1993, et finalement innocentés en 2011[104]. Une autre victime de la panique satanique est Dale Akiki, un homme accusé de trente-cinq kidnappings et abus sexuels alors que son handicap le rendait incapable physiquement de commettre ces crimes, pour lesquels il n'est reconnu non-coupable qu'après trente mois d'incarcération et neuf mois de procès. Sachant qu'Akiki a été accusé à la barre d'avoir tué un éléphant et une girafe pour boire leur sang devant des enfants, les récits de fabrication de sauce barbecue pour viande humaine de Toole semblent à peine fantaisistes[105] (fig.68).

Le crédit porté aux récits de Toole s'explique par le croisement de diverses croyances et intérêts. Pour certains groupes religieux, il peut s'agir d'une tentative de ramener la peur du Diable dans la population américaine, afin d'augmenter la fréquentation des églises[106] (fig.69). Pour certains politiques, il peut s'agir d'instiller la peur d'une menace quasi surnaturelle afin d'augmenter les pouvoirs du maintien de l'ordre[107]. Enfin, pour la population en général, la croyance en une secte sataniste organisée permet d'expliquer rationnellement comment les forces de

103. *Watch Out for 666*, chanson extraite d'une série de vidéos produites par l'organisation religieuse *The Family International* sous le titre *20 Minutes to Go*, 1990. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=jmHNnCDvKf4 (consulté le 9 juillet 2023).
104. Les « trois de West Memphis » n'ont pas encore été reconnus innocents légalement, et se battent actuellement en ce sens. Pour être libérés, ils ont conclu un plaidoyer Alford avec la justice de l'Arkansas. Il s'agit de plaider coupable officiellement devant la justice, permettant à un juge de promulguer une nouvelle sentence correspondant au temps de peine déjà effectuée, et de rendre les prisonniers libérables immédiatement.
105. Lela B. Costin, Howard Jacob Karger, David Stoesz, *The Politics of Child Abuse in America*, New York, New York, Oxford University Press, 1997, p.15.
106. En 1988, le célèbre panneau « *Go to Church or the Devil Will Get You !* » est érigé le long de l'autoroute *I-65 North*, en Alabama.
107. « *To over-simplify, it was rhetorically and politically necessary during the early 1980s to posit the existence of uniquely dangerous predatory villains, against whom no counter-measures were too extreme* », « Pour simplifier, il était rhétoriquement et politiquement nécessaire au début des années 1980 de postuler l'existence de prédateurs résolument mauvais et dangereux, contre lesquels aucune mesure n'était trop extrême ». Philip Jenkins, « *Catch Me Before I Kill More : Seriality as Modern Monstruosity* », *in Cultural Analysis*, Volume 3, Berkeley, Californie, University of California Press, 2002, p.1.

fig.67 - Extrait de *Watch Out for 666*, chanson extraite d'une série de vidéos produites par l'organisation religieuse The Family International sous le titre *20 Minutes to Go*, 1990.

fig.68 - Ottis Toole, *Cannibals Cusine* (sic), stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.69 - Joe Songer, *The iconic « Go to Church or the Devil Will Get You» sign and water wheel on I-65 north of Prattville.*

l'ordre ont pu mettre des années à appréhender deux « paumés » criminels, dont l'un souffre d'un déficit intellectuel. Cette croyance permet alors, paradoxalement, de se rassurer sur l'efficacité de la police, capable de déjouer des puissances magiques. Pour Toole, un récit monstrueux, qui plus est un récit *illustré*, est l'occasion d'attirer des personnes à lui, d'entretenir une vie sociale.

III - PISTES BROUILLÉES, ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

1 - Le dialogue médiatique

Dans une lettre envoyée au magazine *The Pen and Quill*, John Wayne Gacy écrit « Je ne peux pas m'empêcher d'être un célèbre et infâme monstre médiatique »[108]. Cette phrase peut être interprétée de plusieurs façons. D'une part, qu'il l'ait voulu ou non, de nombreux médias, et pas seulement les journaux à scandales ou ceux relatant des faits-divers, se sont immédiatement emparés de son histoire, et l'ont rendu célèbre. Mais on peut également lire dans cette phrase l'envie de Gacy de jouer avec les médias, de nourrir son image de « monstre » au sens large. La renommée apparaît alors comme une fin en soi aux yeux de Gacy, et non plus comme un moyen.

Au-delà de la rectification de son image, de la volonté de gagner de l'argent, certains éléments des images produites par Gacy semblent

108. « *I can't help for being an infamous media monster celebrity.* »

fig.70 - John Wayne Gacy, *Pogo in the Making*, 1987, huile sur toile, 15 x 30 pouces, image publiée sur le site internet de la Hyaena Gallery, Burbank, Californie, États-Unis.

montrer qu'il souhaite fabriquer sa propre légende. Selon la chercheuse Lauren Phegley, cette fictionnalisation de soi n'est pas propre à Gacy, mais un phénomène courant chez les tueurs en série contemporains : « Les tueurs en série créent maintenant le personnage qu'ils veulent que les gens voient, ils agissent comme des artistes de performance »[109]. Cette idée traverse l'ensemble de la production de Gacy, et est particulièrement visible dans une toile, *Pogo in the Making*, titre que l'on pourrait traduire par *Pogo en devenir* ou *La fabrication de Pogo* (fig.70). Accolant trois toiles achetées à la cantine de la prison pour former une longue bande, Gacy représente trois figures en séquence, un triple autoportrait montrant les étapes de son maquillage en clown, sur un fond de forêt de sapins et de ciel bleu. Gacy compose son personnage, son masque à la surface de sa peau, ses accessoires. Les figures de départ et d'arrivée se superposent presque trait pour trait, toutes deux figées dans la même pose, main levée, et le même sourire crispé[110]. Son premier « état » est un homme à l'apparence banale, passe-partout, tandis que, dans son état final, l'intégralité de son visage et de son corps est déguisée ou maquillée : il ne reste rien de « naturel » à la surface, hormis ses yeux et ses dents. Il est presque transformé en logo, non seulement « vendeur » mais surtout reproductible à l'infini, par lui ou par d'autres.

Gacy n'est pas le seul criminel condamné à mettre au point une image distinctive et marquante, destinée aux médias. Pour sa première

fig.71 - Bettmann Archive, *Murder Suspect Richard Ramirez Showing Left Palm*, 24 octobre 1985.

fig.72 - Richard Ramirez, *Sans titre (The Night Stalker)*, stylo bille sur papier, image illustrant l'article d'Emma Parry, « *Prison Pervert* », *The U.S. Sun*, *22 janvier 2021*.

109. « *Serial killers now create the persona they want people to see them as, they act as performance artists* ». Lauren Phegley, « *Fiction and reality : Serial Killers as a Product of Postmodern Fiction* », *in ESSAI*, Volume 15, College of DuPage, Glen Ellyn, Illinois, 2017, Article 31, p.100-107.

110. Sur la deuxième figure en revanche, Gacy se représente dans un entre-deux : il manque des morceaux de son déguisement, et, surtout, ses mains sont invisibles. Sans ce geste de salut familier, le clown semble abattu, et le spectateur ne peut que se poser la question : que font ces mains hors cadre ?

apparition devant le juge, le tueur de masse[111] John Linley Frazier se rase la moitié du crâne et de la barbe, et apparaît tout sourire devant les journalistes[112]. Lors de son procès, le tueur en série Richard Ramirez tend vers les journalistes la paume de sa main gauche, dans laquelle il a dessiné un pentacle, au dessus du nombre 666[113] (fig.71). En prison, Ramirez dessine des versions cartoonesques de cet instant à partir des photos capturées par les journalistes (fig.72). Il signe ses dessins « *Richard Ramirez / The Night Stalker* », « Richard Ramirez / Le Chasseur de la Nuit[114] », soit le surnom que les médias ont créé pour lui après son arrestation[115]. D'autres personnes condamnés développent un symbole graphique fort ce qu'on pourrait qualifier de « logo » : les tueurs en série Dennis Rader et David Berkowitz ont tous deux conçu un symbole complexe dont ils signaient leurs lettres destinées à la police et à la presse[116] (fig.73-74). Mais le « Pogo logo » de John Wayne Gacy est sans doute, avec la croix gammée gravée sur le front de Charles Manson[117], l'une des images les plus efficaces créées par un criminel condamné pour marquer l'esprit du grand public.

Immédiatement après l'arrestation de Gacy, les journaux font mention de son activité bénévole de clown. Un article du *New York Times*,

fig.73 - Signature de Dennis Radder, sous le pseudonyme de « BTK », reproduite *in* Rachel Moore, « MURDER MARKS », *The Sun*, 7 septembre 2016.

fig.74 - Signature de David Berkowitz, sous le pseudonyme de « *Son of Sam* », reproduite *in* John Kuroski, « *The Story of David Berkowitz* », *All That's Interesting*, 7 octobre 2023.

111. L'expression « tueur de masse » se distingue de « tueur en série ». Dans les deux cas, des controverses de définition existent, mais, pour résumer, le premier tue plusieurs personnes en une seule fois, tandis que le tueur en série commet plusieurs meurtres lors d'« épisodes » séparés.

112. Peter Breining, *John Linley Frazier wih half his hair and moustache shaved off, is leaving the courthouse in Redwood City during his trial*, photo prise le 2 décembre 1971, et publié le 3 décembre 1971 dans le *San Fransisco Chronicle*. Disponible sur : https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/john-linley-frazier-wih-half-his-hair-and-moustache-shaved-news-photo/1206694445?adppopup=true (consulté le 19 juin 2023).

113. Bettmann Archive, *Murder Suspect Richard Ramirez Showing Left Palm*, 24 octobre 1985. Disponible sur : https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/suspect-richard-ramirez-accused-of-being-the-los-angeles-news-photo/515207590?adppopup=true (consulté le 19 juin 2023)

114. Le mot « *stalker* » est difficile à traduire : il signifie à la fois « chasseur » et « harceleur ».

115. Emma Parry, « *Prison Pervert* », *The U.S. Sun*, 22 janvier 2021. Disponible sur : https://www.the-sun.com/news/2167383/night-stalkers-richard-ramirez-art-letters-masturbate-prison-netflix/ (consulté le 19 juin 2023).

116. « *Then, in the lower right corner, she noticed a faint, graffiti-like symbol, the letter B tipped over and made to look like breasts, the T and the K run together to make arms bound back and legs spread wide* », Roy Wenzl, *Bind, Torture, Kill: The Inside Story of BTK, the Serial Killer Next Door*, New York, New York, Harper Collins, 2008, chapitre 35, édition électronique, sans pagination.
« *Directly below the Son of of Sam signature was a handwritten symbol, an X-shaped mark embracing the biological signs for male and female." Above the X was a cross, below was a neatly drawn initial S* », « Directement sous la signature du Fils de Sam se trouvait un symbole manuscrit, une marque en forme de X englobant les signes biologiques de l'homme et de la femme. Au-dessus du X se trouvait une croix, en dessous se trouvait une initiale S soigneusement dessinée ». Richard Edmonds, « *Nab Mailman as .44 killer* », *New York Daily News*, 11 août 1977.

117. Bettmann Archive, *Charles Manson With Short Hair, Murderer Charles Manson, clean-shaven and with a short haircut, is escorted through a Los Angeles courthouse by sheriff's deputies. A swastika marks his forehead.*, 12 mars 1971. Disponible sur : https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/murderer-charles-manson-clean-shaven-and-with-a-short-news-photo/668419186?adppopup=true (consulté le 19 juin 2023).

fig.75 - (a, b, c) John Wayne Gacy, *Skull Clown*, huile sur toile, , images publiées sur le site internet de l'exposition *Multiples, the Art of John Wayne Gacy*.

daté du 10 janvier 1979, vingt jours après son arrestation, et intitulé « Le suspect de crime de masse est un mystère pour tous » mentionne le personnage de Pogo le clown joué par Gacy, et inclut une photo de lui portant son déguisement[118]. Cet article, est publié le même jour dans le *Fort Lauderdale News*, mais cette fois sous le titre « Qui est John Gacy ? L'homme d'affaires, le clown, fait face à des accusations de meurtre aujourd'hui »[119]. En 1983, Terry Sullivan et Peter T. Maiken publient *Killer Clown : The John Wayne Gacy Murders*, un ouvrage de plus de trois cent pages sur les crimes de Gacy[120], entérinant définitivement ce surnom de « clown tueur ». John Wayne Gacy, qui a dédicacé des livres traitant de ses crimes[121] et signé des articles de presse parlant de l'exposition controversée de ses œuvres[122], est conscient de l'attention médiatique réservée à ses activités criminelles et à ses déguisements. En peignant des centaines de copies quasiment identiques de son *alter ego* Pogo, Gacy ne cesse d'entretenir la confusion entre ses activités criminelles et son personnage de clown.

Ce trouble apparaît également dans la description de ses crimes faite aux enquêteurs – bien qu'il soit revenu sur ses aveux. Gacy utilise le mot « *tricks* », c'est-à-dire « pièges » ou « tours de passe passe », aussi

118. Douglas E. Kneeland, « *Suspect in Mass Deaths Is Puzzle to All* », *The New York Times*, 10 janvier 1979, disponible sur https://www.nytimes.com/1979/01/10/archives/suspect-in-mass-deaths-is-puzzle-to-all-affable-driven-businessman.html (consulté le 13 août 2022).
119. « *Who Is John Gacy ? Businessman, Clown Faces Murder Charges Today* ».
120. Terry Sullivan, Peter T. Maiken, *Killer Clown : The John Wayne Gacy Murders*, New York, New York, Penguin Publishing Group, 1983.
121. Exemplaire signé par Gacy du livre *A Question of Doubt*, mis en vente sur un site spécialisé dans la vente d'objets ayant appartenu à des tueurs, https://www.supernaught.com/product-page/john-wayne-gacy-signed-a-question-of-doubt-hardcover-book-kozenczak (consulté le 14 août 2022).
122. Articles de journaux du *Boston Herald* datés du 12 et du 17 février 1989 et signés par Gacy, mis en vente sur le site *liveauctioneers*, disponible sur https://www.liveauctioneers.com/en-gb/item/110427253_john-wayne-gacy-signed-article-copy (consulté le 14 août 2022).

bien pour parler de son activité de clown[123] que des étapes de torture de ses victimes[124]. Ses toiles exploitent l'ambiguïté de la figure du clown, par exemple quand il place un Pogo en embuscade à l'angle de sa maison. Même, les portraits de Pogo peuvent se lire comme le pendant clownesque d'un Oncle Sam qui, au lieu de tendre le doigt vers une future recrue, tend une main ouverte et rassurante vers une future victime (fig.76). De façon beaucoup plus directe, Gacy fait presque une traduction littérale des gros titres des journaux à son sujet : le « clown tueur » produit des « crânes clowns » (fig.75. a-c) en série. Cette confusion est maintenant entrée dans la culture populaire : par exemple, l'acteur John Caroll Lynch personnifie Gacy dans la série à succès *American Horror Story : Hotel*, visage maquillé et arme au poing[125].

Un quart de siècle après avoir créé le documentaire *Hated*, dont l'affiche promotionnelle avait été commanditée à John Wayne Gacy, Todd Philipps réalise le blockbuster *Joker*[126]. Le film propose une nouvelle version du célèbre personnage de *comics* éponyme, et est truffé de références à John Wayne Gacy. Le Joker, de son vrai nom Arthur Fleck – littéralement « la tâche », « la moucheture »[127] – se déguise en clown pour faire rire les enfants dans les hôpitaux. Il se produit dans un club de comédie nommé « *Pogo's* » et se présente comme ayant été mis au monde pour « apporter le rire et la joie[128] », en écho aux prétendues motivations de John Wayne Gacy pour commencer à peindre.

Au-delà de ces clins d'oeil, le film de Todd Phillips est une parfaite synthèse de la manière dont John Wayne Gacy, et bien d'autres tueurs en série, influencent et sont influencés par les médias pour devenir des



fig.76 - James Montgomery Flagg, illustration représentant l'Oncle Sam, reproduit sur différentes affiches de recrutement de l'armée américaine, 1916.

123. « *I am a registered clown. I'm Pogo. I entertain kids in hospitals and seniors at old folks' homes. I do tricks for the kids, tell jokes for the old fogies. I march in parades. It's a hobby. I'll show you some of my tricks* », « Je suis inscrit au registre des clowns. Je suis Pogo. Je divertis les enfants dans les hôpitaux et les personnes âgées dans les maisons de retraite. Je fais des tours aux enfants, je raconte des blagues aux vieux crétins. Je marche dans les défilés. C'est un passe-temps. Je vais vous montrer quelques-uns de mes tours de passe passe », Sam L. Amirante et Danny Broderick, *John Wayne Gacy, Defending a Monster*, New York, New York, Skyhorse Publishing, 2011, Chapitre 1, édition électronique, sans pagination.
124. *CNN*, « *John Wayne Gacy's « handcuff trick »* », vidéo 00:01:13, 13 mars 2019, extrait de l'émission *Very Scary People*, diffusée sur *CNN* le 17 mars 2019. Disponible sur : https://www.cnn.com/videos/tv/2019/03/13/very-scary-people-epi-1-clip-1.cnn (consulté le 6 juillet 2023).
125 . Dans *American Horror Story : Freakshow*, l'acteur interprétait déjà un clown tueur, intégralement fictif cette fois, Twisty le Clown.
126. Todd Phillips, *Joker*, Warner Bros, 2019, 122 minutes.
127. Ce nom fait écho à la condition sociale défavorisée d'Arthur Fleck : son nom de famille peut se lire comme une insulte, il est « une tache », un homme pauvre, souffrant de maladie mentale, abandonné par les institutions de son pays qui coupent les subventions de son programme de soins médicaux. Plus matériellement, ce nom de famille peut être une référence aux fines mouchetures de sang qui viennent lui marquer le visage lors de certains meurtres.
128. « *I had a purpose to bring laughter and joy to the world* »

personnages construits de toutes pièces. Arthur Fleck adopte le nom « Joker » car c'est le quolibet qui lui est attribué par un présentateur télévisé célèbre[129]. Après avoir tué pour la première fois trois personnes dans une rame de métro, il lit avidement les journaux qui parlent d'un « *killer clown* », un « clown tueur » non identifié, et il adapte sa tenue et son maquillage[130] au portrait robot publié dans la presse. Le Joker est un personnage composite, au moins autant créé par les médias que par Arthur Fleck. Cet homme malade, traumatisé, et de ses propres mots apolitique, est obsédé par l'idée d'être connu, ou simplement reconnu. Il se définit d'une part par ses crimes, représentés dans le film comme des performances et des instants d'extase[131], et d'autre part par la couverture médiatique de ses crimes. La boucle est bouclée quand le Joker, entièrement maquillé, se camoufle avec un masque en plastique fabriqué en série[132] d'après son portrait robot, illustrant le dialogue entre les criminels célèbres et leur représentation médiatique, et finalement la fusion des deux (fig.77).

2 - Entrer dans la culture populaire

La confusion entre fiction et réalité entretenue par Gacy dans ces peintures va bien au-delà de savoir s'il portait effectivement son costume de clown lors de ses meurtres. Sa production picturale prolifique semble destinée non seulement à maintenir vivace l'« infâme monstre médiatique », mais aussi faire de lui un « infâme monstre » tout court, partie intégrante du folklore américain. À quelques exceptions près, tous les personnages qu'il représente dans ses toiles sont des « icônes » de culture populaire, réelles ou fictives, à qui il applique le même traitement graphique quel que soit le cas. D'Elvis Presley à Charles Manson, en passant par Mickey Mouse ou Jésus Christ (fig.78), tous se retrouvent dépeints avec les mêmes couleurs criardes et un dessin figé cerné de noir. Tous sont placés sur le même plan, font partie d'un même « catalogue », au côté du clown Pogo.

L'exemple le plus parlant de la « fusion » des différents personnages de ce catalogue est celui du clown Pennywise. Gacy a peint plusieurs portraits du clown Pennywise, ou Grippe-Sou dans la version française, personnage du téléfilm *« Il » est revenu*[133], inspiré du roman *Ça* de Stephen King[134] (fig.79). Ce clown tueur est l'un des avatars d'une créature extraterrestre surpuissante, et fait partie des antagonistes les plus célèbres du cinéma horrifique américain, avec Michael Myers dans *Halloween*[135], Freddy Krueger dans *Les Griffes de la Nuit*[136] ou la poupée Chucky dans *Jeu d'enfant*[137]. En s'emparant de ce personnage marquant du cinéma, et en lui appliquant le même traitement graphique qu'à ses nombreux autoportraits en Pogo, Gacy semble vouloir asseoir sa position de personnage de culture populaire. Certains articles affirment d'ailleurs aujourd'hui de façon péremptoire que Gacy était bel et bien l'inspiration de Stephen King pour concevoir son personnage, comme *Le Parisien* qui titrait « "Ça" : John Wayne Gacy, le clown serial-killer qui a inspiré Stephen King »[138] ou *Vanity Fair* avec son récit « La véritable histoire de John Wayne Gacy, le clown tueur en série qui a inspiré Stephen King »[139]. Pourtant, Stephen King ne mentionne Gacy dans aucun texte et aucune interview, et évoque plutôt comme inspiration du personnage de *Ça* le troll du conte *Three Billy Goats Gruff*[140]. L'auteur

129. « *When you bring me out, can you introduce me as "Joker"?* », « Quand vous m'appellerez sur scène, pouvez-vous me présenter en tant que "Joker" ? ».
130. À noter que son maquillage dans le film comporte des similarités avec celui de John Wayne Gacy : les formes pointues, les couleurs bleu clair sur les yeux et rouge couvrant toute la bouche.
131. Dans le film, les crimes du Joker ne sont pas explicitement sexuels, mais certains éléments font allusion au plaisir qu'il en retire. Les meurtres du Joker sont suivis de scènes de danse, seuls instants où le personnage semble en parfait contrôle de son corps, qui est parfois filmé en détails, partiellement dénudé. Dans une scène célèbre du film, le Joker descend de longs escaliers en dansant, effectuant des mouvements chaloupés des hanches, au son de la chanson *Rock and Roll*. Ce morceau est interprétée par Gary Glitter, chanteur de glam-rock actuellement derrière les barreaux pour possession de pornographie infantile et agressions sexuelles sur mineurs. L'usage de cette chanson dans le film provoque des controverses au sujet des potentiels droits d'auteur versés à Gary Glitter, et de la visibilité qui lui est donnée par l'usage de cette chanson dans un film grand public.
Ben Beaumont-Thomas, « *Gary Glitter will not receive Joker royalties, say rights holders* », *The Guardian*, 15 octobre 2019. Disponible sur : https://www.theguardian.com/music/2019/oct/15/gary-glitter-joker-royalties (consulté le 3 août 2023).
132. Cette scène du film fait écho à la bande dessinée et au film *V pour Vendetta*, où la population se soulève contre le gouvernement et manifeste en portant des masques représentant Guy Fawkes (voir note 209). Guy Fawkes est également un criminel, mais un criminel agissant pour des motivations politiques, alors que le Joker est avant tout motivé par le plaisir qu'il retire de ses crimes et par l'envie d'être reconnu. Dans *V pour Vendetta*, « V » fournit les masques à la population, tandis que dans *Joker*, le personnage principal est adopté comme symbole par la population de façon opportuniste : les crimes du Joker font écho aux tensions sociales de Gotham.

fig.77 - (a, b) Extraits du film de Todd Phillips, *Joker*, Warner Bros, 122 minutes, 2019.

133. Tommy Lee Wallace, *It*, téléfilm en deux parties, 1990, 192 minutes.
134. Stephen King, *It*, New York, New York, Viking Press, Penguin Random House, 1986.
135. John Carpenter, *Halloween*, Compass International Pictures, 1978, 91 minutes.
136. Wes Craven, *Les Griffes de la nuit*, New Line Cinema, 1984, 90 minutes.
137. Tom Holland, *Jeu d'enfant*, United Artists, 1988, 87 minutes.
138. Charles De Saint Sauveur, « *Ça » : John Wayne Gacy, le clown serial-killer qui a inspiré Stephen King*, *Le Parisien*, 24 septembre 2017. Disponible sur https://www.leparisien.fr/faits-divers/ca-john-wayne-gacy-le-clown-serial-killer-qui-a-inspire-stephen-king-24-09-2017-7281801.php (consulté le 15 août 2022).
139. Ophélie Manya, « Récit : La véritable histoire de John Wayne Gacy, le clown tueur en série qui a inspiré Stephen King », *Vanity Fair*, 10 mai 2021. Disponible sur https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/john-wayne-gacy-la-veritable-histoire-du-clown-tueur-en-serie/13555 (consulté le 15 août 2022).
140. Page consacrée au roman *It* sur le site officiel de Stephen King, https://stephenking.com/works/novel/it.html (consulté le 15 août 2022) . « 5 questions with Stephen King », Hudson Booksellers, 21 octobre 2015. Disponible sur https://www.hudsonbooksellers.com/5q-stephen-king (consulté le 15 août 2022).

fig.78 - John Wayne Gacy, *Christ*, 1983, huile sur toile, image partagée sur *Alexander Historical Auctions*, vendue aux enchères pour la somme de 3000 dollars, le 31 juillet 2019.

fig.79 - John Wayne Gacy, *Pennywise*, huile sur toile, images publiées sur le site internet de l'exposition *Multiples, the Art of John Wayne Gacy*.

ne se prive pourtant pas de signaler quand ses écrits sont inspirés par de véritables criminels[141]. *A priori*, Gacy n'a donc pas inspiré la création du personnage de Pennywise. Aujourd'hui, non seulement Gacy est considéré comme la source d'inspiration première de Pennywise, mais il est, peu de temps après sa mort, déjà considéré comme un *équivalent* de Pennywise : un personnage relevant de la fiction. L'écrivain et ancien clown professionnel Bruce Feiler écrit dans un article du *New York Times*, publié en 1996, deux ans après l'exécution de Gacy : « Mais de plus en plus, les clowns sont considérés comme des cinglés [...] ou des déviants, comme John Wayne Gacy et Pennywise de Stephen King, tous deux des tueurs en série déguisés en clowns »[142]. Dans la série *Supernatural*, Gacy est un personnage récurrent, un fantôme qui ne quitte bien évidemment jamais son costume de clown, et traverse les murs et

141. Par exemple, la nouvelle *A Good Marriage*, publiée en 2010 dans le recueil *Full Dark, No Stars*, et inspirée des crimes du criminel réel Dennis Rader. Page consacrée à la nouvelle *A Good Marriage* sur le site internet de Stephen King, https://stephenking.com/works/short/a-good-marriage.html (consulté le 15 août 2022).

142. « *But increasingly clowns are seen as weirdos* [...] *or deviants, like John Wayne Gacy and Stephen King's Pennywise, both serial killers who dressed as clowns.* ». Bruce Feiler, « *Bedtime for Bozo* », *The New York Times*, 27 octobre 1996, disponible sur https://www.nytimes.com/1996/10/27/magazine/bedtime-for-bozo.html (consulté le 15 août 2022).

les miroirs pour hanter les vivants[143]. Dans le film *8213: Gacy House*[144], l'esprit maléfique de Gacy s'en prend à des journalistes venus tourner un documentaire dans sa maison abandonnée. Dans le film *Clowned*, un monstre inspiré par Gacy mord le héros qui commence alors à se transformer en clown[145]. La réécriture de l'histoire d'un véritable criminel sous le genre fantastique semble être plus courante pour des personnes ayant vécu dans un passé plus lointain, comme Gilles de Rais[146] et Delphine Lalaurie[147], ou des tueurs dont l'identité n'a jamais été confirmée, comme Jack l'Éventreur[148]. Cela peut sembler plus surprenant dans le cas de John Wayne Gacy, qui appartient à l'histoire récente, et dont de nombreux détails biographiques sont connus. À titre de comparaison, la série *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, centrée sur un tueur en série américain ayant sévi à peu près à la même période que Gacy, a généré de nombreuses controverses centrées sur la légitimité du point de vue adopté, et critiquant les éléments du récit considérés comme « *exploitative* »[149]. Si John Wayne Gacy peut apparaître sans que cela ne

143. Eric Kripke, *Supernatural*, saison 14, épisode 13, « *Lebanon* », réalisé par Robert Singer, 2019 ; saison 14, épisode 20, « *Moriah* », réalisé par Phil Sgriccia, 2019 ; saison 15, épisode 1, « *Back and to the Future* », réalisé par John F. Showalter, 2019. À noter que, dans la série, le fantôme de Gacy hante une boîte de cigares lui ayant appartenu, plutôt qu'une de ses toiles. Le choix de la boîte à cigares peut sembler étrange, vu la renommée et les rumeurs déjà bien assises sur les toiles de Gacy. À moins que les scénaristes de *Supernatural* aient été spécialistes des objets de collection ayant appartenu à Gacy, et circulant sur les plateformes de vente en ligne. En effet, une boîte à cigares a bien été en possession de Shane Bugbee, vendeur de *murderabilia*, et aurait contenu une fiole d'huile pour bébé. « *'Oh man, fuck, a jerk-off box, ugh!'* », « Oh mec, putain, une boîte à branlette, beurk ». Jeffrey Felshman, « *CHI Lives: making a killing off John Wayne Gacy* », *The Reader*, 27 mai 2004. Disponible sur https://chicagoreader.com/arts-culture/chi-lives-making-a-killing-off-john-wayne-gacy/ (consulté le 19 septembre 2022).

144. Anthony Fankhauser, *8213: Gacy House*, The Asylum, 2010, 90 minutes.

145. Benjamin Radford, *Bad Clowns*, Albuquerque, Nouveau Mexique, University of New Mexico Press, 2016, p.62-63. Michael Emanuel, *Clowned*, publié dans l'anthologie de courts métrages de Bob Badway, Igor Meglic et Michael Emanuel, *Scary or Die*, œuvre autoproduite, 2012, 94 minutes.

146. Gilles de Rais est un cas particulièrement représentatif de la confusion entre réalité et fiction, depuis les chefs d'accusation de son procès, mêlant crimes sur enfants et pacte avec le Diable, jusqu'à son « absorption » par la culture populaire, ou sa transformation au contact du conte de *Barbe-Bleue*. Il existe une large iconographie de Gilles de Rais représenté en sorcier, ou entouré de démons. Par exemple, Émile Bayard, Gilles de Laval, baron de Retz, *in* Pierre Christian (Pierre Pitois), *Histoire de la magie, du monde surnaturel et de la fatalité à travers les temps et les peuples*, Paris, Jouvet et Cie, 1870. Les liens entre réalité et fiction, dans le cas de Gilles de Rais, ont donné lieu à des débats riches – et houleux – sur l'influence du conte sur la mémoire du personnage, et l'influence du personnage sur la rédaction et la transmission du conte et d'autres légendes associées.

147. Delphine Lalaurie (1787 – 1849), était une bourgeoise créole-francophone, réputée avoir torturé et tué des centaines d'esclaves noirs dans sa maison de la Nouvelle-Orléans. Sous les traits de Kathy Bates, Delphine Lalaurie devient, dans la saison 3 de la série *American Horror Story*, la directrice d'une assemblée de sorcières.

148. Le personnage de Jack l'Éventreur apparaît très tôt dans des œuvres de fiction, notamment la pièce de théâtre de Frank Wedekin, *La boîte de Pandore*, en 1904. Dans la bande dessinée adaptée au cinéma *From Hell*, les crimes de Jack l'Éventreur lui permettent d'avoir des visions du futur. Alan Moore, Eddie Campbell, *From Hell*, Marietta, Georgie, Top Shelf Productions, 1999.

149. Opportuniste, qui tire abusivement profit, qui exploite quelque chose ou quelqu'un. Bevan Hurley, « *Jeffrey Dahmer: Netflix's 'exploitative' new series is reopening victims' wounds 30 years later* », *The In-*

suscite de gros remous dans des films d'exploitation horrifiques et des décors de maison hantée[150], c'est sans doute parce que, de son vivant, ses peintures à l'appui, il a atteint le statut de légende urbaine, de croquemitaine aux pouvoirs fantastiques, de plus en plus déconnecté de la réalité des faits.

3 - Une biographie romancée, jusque dans les milieux universitaires

Même si John Wayne Gacy a réussi à entrer dans la culture populaire sous forme fictive et parfois fantastique, il est encore possible de démêler le vrai du faux grâce aux recherches disponibles sur sa biographie et son parcours criminel. Le cas d'Ottis Toole est plus complexe, et j'ai découvert au cours de mes recherches que les principales sources biographiques sur son compte sont ses propres dires et images, répétés à l'infini non seulement dans le cadre de contenus *true crime* peu sérieux, mais aussi au sein de publications rédigées par des universitaires. La répétition de cette même source, orchestrée pour faire croire à une prolifération de sources, a permis à Toole d'imposer sa propre histoire, sa propre légende, par ses récits et ses dessins. L'exemple le plus parlant en ce sens est le récit de son enfance. La source citée à ce sujet dans différents articles est *The Encyclopedia of Serial Killers* de Michael Newton, qui se revendique comme auteur de 357 livres, dont 99 livres de non fiction[151]. Le passage de son encyclopédie à propos de l'enfance d'Ottis Toole n'est pas sourcé[152] : « TOOLE, Ottis Elwood/ Originaire de Jacksonville, en Floride, Toole est né le 5 mars 1947. Son père alcoolique est rapidement parti pour des contrées inconnues, laissant Toole aux soins d'une mère fanatique religieuse et d'une sœur qui l'a habillé en fille "pour jouer". La confusion de Toole a été exacerbée par sa grand-mère, une prétendue sataniste, qui appelait Ottis "l'enfant du diable" et l'a parfois emmené dans les cimetières où elle se fournissait en débris humains à utiliser dans des charmes "magiques"[153] ». Le Docteur Katherine Ramsland, référence dans le milieu du *true crime*[154] américain, autrice de dizaines de livres de criminologie et enseignante de psychologie forensique à la *DeSales University* en Pennsylvanie, utilise cette entrée d'encyclopédie comme source pour son article publié sur le site maintenant archivé *The Crime Library*[155]. Cet article est la principale source utilisée sur la version anglaise et française de la page *Wikipédia* d'Ottis Toole. Après avoir contacté le docteur Ramsland par mail au sujet des informations disponibles sur l'enfance de Toole, j'ai obtenu une réponse le 30 août 2022 :

> « Malheureusement, les informations sur Toole sont rares et peu fiables. J'ai écrit cet article pour *The Crime Library* il y a de nombreuses années, avant de réaliser que Michael [Newton, ndt] n'utilisait pas de ressources solides. Récemment, une société de documentaires m'a contactée et m'a fourni sa documentation, mais j'ai refusée d'être impliquée, car je ne pouvais pas garantir la véracité des faits qu'ils voulaient que j'énonce[156]. »

Il est quasiment impossible de trouver des informations fiables sur l'enfance d'Ottis Toole. Les principales informations circulant à ce sujet proviennent en vérité de sa correspondance, notamment celle qu'il entretenait avec Ted Drake. Dans la lettre datée du 15 juin 1993 adressée à ce dernier, il raconte : « Ma grand-mère était une sorcière et elle m'a appris ça [ne pas tuer d'enfants, ndt]! Enfant, elle m'enveloppait de chair humaine pour recevoir l'offrande du Diable. [...] [illisible, ndt] j'ai vécu une enfance très terrifiante. Et puis j'ai eu ce qu'on a appelé un accident et un clou m'a été enfoncé dans le cerveau. J'ai des convulsions de temps en temps. À cause de ça j'ai eu du mal à apprendre à l'école et c'est vraiment frustrant pour moi d'essayer de lire ou d'écrire »[157].

dependent, 29 septembre 2022. Disponible sur https://www.independent.co.uk/news/world/americas/jeffrey-dahmer-netflix-series-exploitative-b2176761.html (consulté le 19 juin 2023).

150. En 2014, le musicien et réalisateur Rob Zombie ouvre sa maison hantée en Illinois, incluant une salle autour de John Wayne Gacy. Peut-être pour générer de la publicité, Zombie déclare aux médias qu'il « s'attend à de la controverse ». Au final, la maison hantée, toujours en activité aujourd'hui, ouvre sans susciter de scandale particulier. Luis Gomez, « *Haunted house includes John Wayne Gacy room* », *Chicago Tribune*, 30 septembre 2014. Disponible sur : https://www.chicagotribune.com/entertainment/chi-rob-zombie-haunted-house-john-wayne-gacy-20140928-column.html (consulté le 20 juin 2023).

151. Bibliographie d'ouvrages de non-fiction de Michael Newton, disponible sur http://michaelnewton.homestead.com/Nonfictionlist.html (consulté le 20 septembre 2022).

152. Michael Newton, *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York, New York, Checkmark Books, 2006, p.255-256.

153. "*TOOLE, Ottis Elwood*
A native of Jacksonville, Florida, Toole was born on March 5, 1947. His alcoholic father soon took off for parts unknown, leaving Toole in the care of a religious fanatic mother and a sister who dressed him in girl's clothes "to play." Toole's confusion was exacerbated by his grandmother, an alleged Satanist, who branded Ottis "the devil's child" and sometimes took him on the graveyard runs that yielded human body parts for use in "magic" charms."

154. Littéralement « criminalité réelle », le *true crime* est un genre documentaire traitant de cas criminels non-fictifs. Ce terme peut désigner des documentaires plus ou moins sérieux, plus ou moins sensationnalistes, voire des œuvres intégrant des aspects fictionnels revendiqués.

155. Katherine Ramsland, « *Henry Lee Lucas: Prolific Serial Killer or Prolific Liar?* », *The Crime Library*, disponible sur https://www.crimelibrary.org/serial_killers/notorious/henry_lee_lucas/5.html (consulté le 20 septembre 2022). À noter que *The Crime Library* était un site internet appartenant à la chaine de télévision *truTV*, diffusant majoritairement des émissions de télé réalité et des documentaires de type « *docusoap* », c'est-à-dire des émissions mettant en scène de manière récurrente des personnes dans leur vie quotidienne.

156. Voir texte original en fin de chapitre [4].

157. « *My Grandmother was a witch and she taught me this ! As a child she would wrap me in human flesh so*

fig.80 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo bille et feutre sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.81 - Ottis Toole, *Sans titre*, stylo bille et feutre sur papier, 8,5 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

L'histoire de cet accident, d'un clou enfoncé dans son crâne, apparaît à de nombreuses reprises dans les dessins de Toole, qui représente des figures de démons au crâne percé d'un unique trou, d'où partent parfois de longues fissures (fig.23, 48, 64, 80). Parfois, il représente des figures dont le crâne est frappé par un marteau, une hache, ou ouvert au moyen d'une scie à bras (fig.39, 40, 55.b, 81).

Il est impossible de séparer le vrai du faux dans les histoires que Toole relate dans ses lettres. Il est en revanche certain qu'il envisageait de construire son récit pour un public, avec un sens du *marketing* apparemment en phase avec le style de l'époque : « Autant que je sache, il n'y a pas de livres avec des faits précis sur moi... Ceux sur Henry sont principalement de la fiction. [...] Je vais enfin accepter d'avoir une biographie de moi. Je l'intitulerai "L'ENFANT DU DIABLE" raconté par Ottis Toole. Ma grand-mère me disait que j'étais l'enfant du diable ! Je me rends compte que j'ai eu une vie très inhabituelle ![158] » De façon assez étonnante, le public s'est plus concentrée sur la personne d'Henry Lee Lucas que sur celle d'Ottis Toole, même s'ils formaient un couple de tueurs[159]. Le premier livre conséquent publié sur leurs crimes, *The Hand of Death*, est d'ailleurs sous titré « *The Henry Lee Lucas Story* », « L'histoire d'Henry Lee Lucas ». Ottis Toole semble avoir conscience du traitement médiatique qui lui était réservé à lui et à son compagnon.

as to receive the Devil's offering. [...] [illisible] *lived a very terrifying childhood. And then I had what was called an accident and a nail went into my brain. I have seizures now and then. This caused me to become a slow learner academically in school and I get real frustrated when I try to read or write.* »

158. « *As far as I know there is no accurate Books on me... Henry's are mostly fiction.* [...] *I am finally going to agree to have a Biography of me. I'll entitled it « THE DEVIL'S CHILD » as told by Ottis Toole. My Grandmother used to tell me I was the Devil's child ! I do realize I've had a very unusual life !* »

159. Ce décalage de traitement médiatique se ressent toujours aujourd'hui. Une recherche *Google* donne par exemple 34 400 000 résultats pour « Henry Lee Lucas », contre 187 000 pour « Ottis Toole ». La page *Wikipédia* d'Henry Lee Lucas existe en vingt-deux langues, et celle d'Ottis Toole en « seulement » quatorze langues, au 17 juillet 2023.

fig.82 - Gerard Schaefer (signé par Ottis Toole), *Sans titre (Monstre à langue fourchue)*, 1993, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces., image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.83 - Ottis Toole, lettre adressée à Ted Drake, 15 juin 1993, publiée sur le compte *Flickr* de ce dernier.

Son projet de livre peut être interprété comme une volonté de « rééquilibrer » l'attention des médias, et, surtout, de se placer dans un récit fantasmé, aux allures de conte folklorique. On peut douter de son intention de raconter des « faits précis », au vu de ses mensonges répétés par le passé, et au vu de sa manière de jouer les faussaires dans sa pratique plastique, notamment en signant des dessins d'un de ses amis et co-détenu, le tueur en série Gerard Schaefer[160] (fig.82). La manière dont Toole formule son projet est par ailleurs assez étrange : il raconte « accepter d'avoir une biographie faite sur lui » avant d'annoncer qu'il s'agirait en vérité d'une autobiographie rédigée par ses soins. Toole donne l'impression de vouloir à la fois jouer le rôle de journaliste et de personne interviewée. Ce « dédoublement de personnalité » est également visible à la cinquième page de la lettre, où le co-détenu d'Ottis Toole, qui rédigeait ses lettres, prend soudainement la parole : « Ted, je suis très proche d'Ottis depuis plus d'un an ! Nous travaillons ensemble, mangeons ensemble et dormons l'un en face de l'autre. Jour après jour ! Nous parlons tout le temps. Il a tellement de personnalités que je dois être attentif à son attitude à tout moment afin de savoir quand il passe de l'une à l'autre, et il le fait sans s'en rendre compte ! Si nous pouvions trouver un éditeur pour faire une biographie, croyez-moi Ted, ce serait vendeur. Il a enduré un tel enfer dans son enfance et son adolescence qu'il devrait être complètement fou aujourd'hui. Mais le gars a un esprit si fort »[161] (fig.83).

160. Gerard Schaefer (signé par Ottis Toole), *Sans titre* (*Démon féminin*), 1993, stylo bille sur papier, 8,5 x 11 pouces, localisation inconnue. Disponible sur : https://www.supernaught.com/product-page/gerard-schaefer-female-demon-drawing-signed-by-ottis-toole-1 (consulté le 22 juin 2023).

161. « *Ted, I've been very close to Ottis now for over a year ! We work together, eat together, and sleep across from each other. Day in, Day out ! We talk all the time. He has so many personalities that I have to be aware of his attitude at all times in order to know when he switches from one to the other and he does so without realizing it ! If we could find a publisher to do a Biography, believe me Ted it would be a seller. He has endured so much hell as a*

4 - Une possible pratique thérapeutique ?

Comme je l'ai développé plus haut, il semble que Toole ait commencé à dessiner avec pour motivation l'argent de poche que Rick Staton ou ses autres correspondants lui versaient en échange de ses images. Quant aux références à la « Main de la mort », elles pourraient relever d'une énième provocation de Toole envers les enquêteurs, ou simplement d'une envie d'attirer certaines personnes à lui.

Ottis Toole avait des difficultés à écrire, à communiquer et à s'exprimer en général, à cause de son déficit intellectuel[162]. Dans un mail du 1er septembre 2022, Paula Saunders, *assistant public defender*, défenseur public adjoint, lors de l'appel de Toole devant la Cour Suprême de Floride, m'écrit :

> « J'ai très peu de souvenirs personnels de lui et je n'ai aucune note ni accès à son dossier. [...] Je me souviens d'après l'audience de détermination de la sentence de l'affaire Jacksonville qu'il venait d'un milieu pauvre et abusif ; il a été diagnostiqué comme retardé mentalement et il avait des antécédents d'incendies criminels datant de son enfance. Mes interactions personnelles avec M. Toole étaient limitées, mais je me souviens distinctement qu'il avait une très mauvaise hygiène; il semblait beaucoup plus âgé que son âge réel, et il avait de mauvaises compétences en communication et peu de recul sur ses propres actions[163] . »

Sans nier la volonté de manipulation qui semble présente dans la création d'images d'Ottis Toole, certains éléments permettent d'avancer que sa pratique plastique peut également relever d'une pratique personnelle, voire thérapeutique, et incluant une recherche esthétique.

Les dessins de Toole se divisent en deux grandes catégories : les hommes et les monstres. Néanmoins, les catégories sont poreuses, et il serait possible de classer un grand nombre de dessins de Toole pour former un spectre, depuis la représentation humaine la plus « réaliste » jusqu'à la figure la plus déformée ou abstraite[164]. L'un de ses dessins

child and teenager that he should be completely insane today. But the guy has such a strong mind. »

162. Toole était atteint de pyromanie clinique, souffrait d'un déficit intellectuel, d'une incapacité à gérer les émotions et le stress, comme on peut le lire dans la décision de la Cour Suprême de Floride n°65378, datée du 25 novembre 1985.

163. Voir texte original en fin de chapitre [5].

164. Un tel classement ne serait ni chronologique, ni le reflet d'une organisation annoncée par Toole, mais permettrait de tisser des liens formels entre ces dessins. J'ai conscience de l'aspect trompeur que peuvent prendre de tels classements, à la manière des ceux prétendument chronologiques des « chats-fractales » de Louis Wain, censés refléter la détérioration de son état mental

fig.84 - Ottis Toole, *This is me*, feutre sur papier, publiée sur le compte *Flickr* de Ted Drake.

fig.85 - Ottis Toole, *Sans titre*, feutre sur papier, publiée sur le compte *Flickr* de Ted Drake.

représente un visage grêlé, d'apparence un peu benêt, souriant et louchant. Au dessus de sa tête est inscrit « *Florida State Prison* », et juste en dessous « *This is me* », « C'est moi », avec chaque mot souligné (fig.84). Dans cet autoportrait, Toole représente les poils de sa poitrine sous forme de traits partant du centre, en éventail. On retrouve ce détail sur d'autres dessins, qu'on peut éventuellement interpréter comme étant des autoportraits : des hommes barbus, hirsutes, le crâne déformé, les yeux exorbités, parfois cernés de couleurs vives (fig.24, 85). S'il s'agit bien d'autoportraits, Ottis Toole se donne une allure biscornue et tourmentée, mais ne semble pas spécialement vouloir s'ériger ni en tueur formidable, ni en victime pitoyable.

Ottis Toole représente surtout une myriade de monstres. Ce choix de thème semble être un « classique » pour la production de *murderabilia*. Pourtant, certaines figures ne semblent pas forcément chercher à être « effrayantes », ni correspondre à l'esthétique de train fantôme ou de film d'horreur que d'autres personnes condamnées, notamment Henry Lee Lucas[165], ont adoptée. Ottis Toole fait usage d'une assez grande variété graphique dans ses dessins, des jeux de couleurs et de motifs, voire d'abstraction, qui ne viennent pas particulièrement créer un effet macabre, mais forment au contraire des images surprenantes. Dans le *pandemonium* d'Ottis Toole se trouvent des esprits dessinés en pointillés (fig.41) ou en forme de bulles (fig.42), des monstres ressemblant à des

selon le Docteur Walter Maclay, psychiatre au Maudsley Hospital de Londres. *Bethlem Museum of the Mind*, « *Two Men and Eight Cats: Louis Wain, Walter Maclay and the Kaleidoscope Cats* ». Disponible sur : https://museumofthemind.org.uk/blog/two-men-and-eight-cats-louis-wain-walter-maclay-and-the-kaleidoscope-cats (consulté le 27 juillet 2023).

165. En prison, Henry Lee Lucas produit une grande quantité de dessins et de peintures : des paysages de carte postale, et des images gore inspirées du cinéma d'horreur.





fig.24 - Ottis Toole, *Sans Titre*, feutre et stylo bille sur papier, publiée sur le compte *Flickr* de Ted Drake.

fig.86 - Emil Nolde, *Masques*, 1911, huile sur toile, 73, x 77,5 cm, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, États-Unis.

fig.87 - Erich Heckel, *Portrait d'un homme*, gravure sur bois, 1919, 46.2 x 32.4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, États-Unis.

fauves tigrés de vert et de rose (fig.44). Ottis Toole utilise majoritairement des feutres, avec un mélange de couleurs pastel et criardes. Il mélange feutres neufs et feutres usés, ces derniers laissant une marque plus atténuée sur le papier (fig.23, 25). Dans l'ensemble, ses dessins forment une vaste collection d'esquisses expressionnistes, rappelant les masques grotesques d'Emil Nolde (fig.86), ou les crânes déformés des autoportraits d'Erich Heckel (fig.87).

Ottis Toole a dessiné deux scènes de cimetière qu'il est pertinent de comparer. L'une d'entre elles représente un homme portant une barbe et un chapeau, armé d'une baïonnette ensanglantée (fig.88). À droite, un arbre mort. À gauche, une tête coupée dont le sang se déverse dans un seau, surmontée par la « main de la mort ». En arrière plan se trouvent des pierres tombales, sur lesquelles figurent diverses inscriptions « *boo* », « *Henry died ?* », « *me* » : « bouh », « Henry est mort ? », « moi ». Ces différents éléments sont des clichés : la tête coupée est cartoonesque[166], l'arbre mort arbore un trou ovale caricatural au milieu de son tronc. L'ensemble est figé dans une composition éparpillée : les figures n'entrent pas en relation, elles ressemblent à des autocollants isolés. L'inscription « *boo* » sur la pierre tombale semble confirmer que ce dessin est une bouffonnerie, un assemblage de figures horrifiques attendues. Cette image est assez proche de plusieurs dessins et peintures réalisées par Anthony Sowell, condamné à mort pour le viol et le meurtre de onze femmes : des cimetières visités par la « Grande Faucheuse », avec onze pierres tombales correspondant

166. Pour attirer des gens à lui et ainsi espérer avoir les fonds pour se fournir en cigarettes, Ottis Toole a prétendu être le tueur d'Adam Walsh, un petit garçon enlevé dans un centre commercial puis assassiné, en 1981. Seule sa tête décapitée a été retrouvée. Cette tête coupée « cartoonesque » pourrait être une référence à cette affaire.

fig.88 - Ottis Toole, *Sans titre (Henry Died ?)*, feutre et stylo bille sur papier, publiée sur le compte *Flickr* de Ted Drake.

fig.89 - Ottis Toole, *Sans titre (Father, Mom, Toole)*, feutre et stylo bille sur papier, publiée sur le compte *Flickr* de Ted Drake.

à onze victimes, et parfois une douzième à son nom (fig.90-91). Ces images sont naïves, mais semblent surtout très impersonnelles et destinées uniquement à choquer un certain public. Un autre dessin de Toole représente un cimetière perdu dans un paysage quasiment surnaturel, violet et orange, survolé par une créature brune (fig.89). Partant de la droite, les branches d'un arbre rejoignent un soleil qui arbore un visage souriant. La composition écrase la perspective, combinant le soleil et l'arbre en une créature à part entière. Sur les pierres tombales, ont peu lire « *Father* », « Père » ; « *Mom* », « Maman » et « *Toole* ». Les autres inscriptions sont illisibles. Les pierres tombales ne sont pas particulièrement mises en avant : elles sont un détail au milieu d'un paysage étrange, presque abstrait, où la découpe du terrain fait écho à la découpe des ailes de la créature volante. Ces deux scènes de cimetière dessinées par Toole suggèrent qu'au sein de sa pratique peuvent cohabiter des images à l'esthétique « prémâchée » destinées à la vente et des images parfois violentes ou macabres, mais beaucoup plus personnelles.

Dans une lettre datée du 15 juin 1993, dictée par Toole à son compagnon de cellule, il indique, à propos de sa pratique du dessin : « J'aime dessiner. Je dessine juste ce que j'ai en tête à ce moment-là. Je ne dirais pas que je suis chrétien. Mais je crois en Dieu et je crois au diable. C'est fou ? Les gens disent que oui. Mais ils sont tous les deux vivants en moi. Parfois le diable me domine et mon Art le montre, aussi des images du passé me viennent et je les dessine. Je dessine ce que mon esprit voit sur le moment et parfois c'est putain d'abstrait et quand je suis vraiment en paix je dessine des personnages de dessins animés. Je ne contrôle pas mes pensées quand je dessine[167] ». Dans cet extrait,

167. « *I do enjoy drawing. I just draw what's on my mind at that time. I would not say I'm a Christian. But I believe in God and I believe in the devil. Is that crazy ? People say it is. But they are both alive within me. At time*

Toole parle du dessin comme d'un moyen d'expression privilégié, une façon de canaliser ses émotions, et un reflet de son moi intérieur. On peut considérer que les références au diable relèvent de la manipulation, du calcul. Cependant, on peut également comparer ces déclarations à celle d'Augustin Lesage, mineur et peintre « spirite » pour qui il était plus facile de prétendre être inspiré par les anges que d'avouer que lui, prolétaire, souhaitait tout simplement peindre[168]. Peut-être en va-t-il de même pour Ottis Toole, dans une certaine mesure « enfermé » dans ses propres déclarations, ne se permettant de dessiner qu'en « cochant les cases » des thèmes horrifiques attendus par des vendeurs comme Rick Staton.

On pourrait également tisser des liens entre la pratique du dessin d'Ottis Toole et celle de Frank Jones. Né en 1900 au Texas, Frank Jones raconte que sa mère lui prêtait le don de « double-vue ». Selon la tradition africaine-américaine, un enfant né avec un morceau de placenta accroché sur un œil a la possibilité d'apercevoir les esprits invisibles qui entourent les humains. Frank Jones raconte avoir vu des esprits toute sa vie, parfois sous une forme démoniaque, parfois sous la forme d'animaux[169]. Esther Coulter, cousine de Frank Jones témoigne de l'importance des récits emprunts de magie dans leur famille : leur grand-mère racontait des histoires aux enfants, et les contraignait parfois à regarder une horloge soi-disant hantée pendant des heures. Frank Jones est condamné à la prison à vie en 1949, après avoir été reconnu coupable du meurtre de « Aunt Della » Gray, la femme qui avait contribué à l'élever. Jones obtient une liberté conditionnelle après neuf ans d'incarcération, mais, en 1960, il est accusé de viol et renvoyé en prison sans procès pour purger le reste de sa peine. Pendant son incarcération, Frank Jones se met à dessiner, avec des matériaux glanés au rebut. Il représente des scènes qui peuvent, à première vue, paraître abstraites, des tapis de motifs, dessinés avec des moignons de crayons rouge et bleu. Il s'agit en vérité de « maisons de démons », des structures compartimentées aux murs couverts d'épines, ou de « cornes de démons » comme Frank Jones les appelait, figurant parfois une horloge (fig.92). Enfermées dans ces structures se trouvent de multiples créatures souriantes, les esprits, ou « *haints* », que Jones racontait voir constamment autour de lui. Les dessins de Jones fonctionnent à ses yeux comme des sortilèges pour maintenir les démons à distance[170]. Les pratiques de Frank Jones et d'Ottis Toole ne sont évidemment pas interchangeables. Les gardes de Jones jetaient les dessins qu'il leur donnait à la poubelle, car ils n'y voyaient que des gribouillages. Ce n'est qu'en 1964 qu'ils incluent, pour plaisanter, un dessin de Frank Jones au concours annuel d'art de la prison de Huntsville, dont le jury était composé de professeurs d'art du *Sam Houston State Teachers College*. Ces derniers reconnaissent immédiatement le talent de Jones, qui atteint ainsi la célébrité « par hasard » et par son art[171]. Ottis Toole avait déjà l'attention des médias pour ses crimes

fig.90 - Anthony Sowell, *Sans titre (Cimetière avec tombes au nom des victimes de Sowell)*, huile sur toile, 22.9x30.5cm, image vendue aux enchères par *Mullock's Specialist Auctioneers*, 17 octobre 2017, pour une somme inconnue. Estimations affichées, 300 à 400 livres sterling.

fig.91 - Anthony Sowell, *Sans titre (Cimetière avec tombe au nom de Sowell)*, date inconnue, huile sur toile, 22.9x30.5cm, image vendue aux enchères par *Mullock's Specialist Auctioneers*, 17 octobre 2017, pour une somme inconnue. Estimations affichées, 300 à 400 livres sterling.

fig.92 - Frank Jones, *Sans Titre (Devil House)*, environ 1960, crayon de couleur sur papier, 18.75 x 25 pouces, Shrine Gallery, New York, États-Unis

fig.93 - Frank Jones, *Sans titre (Devil House)*, date inconnue, crayons de couleur sur papier, 8 x 9 pouces, collection particulière.

the devil dominates me and my Art shows this, also images of the past come to me and I draw them. I draw what my mind sees at the time and at times it's abstract as hell and when I'm really at a peace of mind I draw cartoons. I don't control my thoughts when I draw »

168. « Quant à cette affaire de médiumnité. Non pas que Lesage ait cherché à tromper son monde. Il était trop épris de probité et de véracité pour le faire. Mais il avait besoin de se persuader lui-même. » *in* Jean Dubuffet, *L'Art Brut 3*, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1965, p.45. Malgré l'analyse de Dubuffet défendant l'honnêteté de Lesage, on peut noter que la peinture au départ très personnelle et novatrice de ce dernier a évolué à mesure que le public s'est intéressé à son travail, et comporte au moins un exemple de ce qu'on peut considérer comme une tromperie. Lesage a en effet prétendu avoir reproduit une scène de moissons peinte dans le Tombeau de Menna avant la découverte du site. Située dans la nécropole thébaine et datée de la 18e dynastie, la tombe de Menna a été excavée par Sir Robert Mond, entre 1904 et 1906, et des photographies des peintures tandis que la peinture de Lesage date de fin 1938. Carole Billen, Jacques Billen, *Augustin Lesage*, Bruxelles, Harmakhis, février 2019, p.5. Lydia Collins, « *The Private Tombs of Thebes: Excavations by Sir Robert Mond 1905 and 1906* », *The Journal of Egyptian Archaeology*, Londres, Volume 62, 1976, p.18-40.

169. Biographie de Frank Jones sur le site de la *Carl Hammer Gallery*. Disponible sur : https://www.carlhammergallery.com/artists/frank-jones (consulté le 14 juillet 2023).

170. Jay Wenhert, *Outsider Art in Texas, Lone Stars*, College Station, Texas, Texas A&M University Press, 2018, p.30-38.

171. *Ibid.*, p.30-38.



fig.94 - Jérôme Bosch, *La cure de la folie*, huile sur bois, 1501-1505, 48,5 x 34,5 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne.

quand il s'est mis à dessiner. De même, l'aspect « visionnaire » du travail de Frank Jones est profondément lié à la culture africaine-américaine, une expérience à la fois collective et intime[172], différente de celle d'Ottis Toole. Sans chercher à confondre les pratiques, on peut effectuer entre elles des rapprochements. Supposons qu'une partie des récits de Toole sur son enfance soit véridique, en particulier les croyances de sa famille envers les esprits et les démons. On peut alors considérer les dessins d'Ottis Toole, à la manière des dessins de Frank Jones, comme des actes magiques, des actes d'exorcisme. Dans *L'image peut-elle tuer ?*, Marie-José Mondzain décrit le fonctionnement des rouleaux magiques éthiopiens, qui ressemble beaucoup à l'usage des dessins de Jones, et peut-être de ceux de Toole : « Le principe opératoire est le suivant : le malade présente au démon qui l'habite sa propre image et, au spectacle insoutenable de cette image qui n'est autre que la sienne, l'esprit malin est pris d'effroi et s'enfuit, délivrant le malade de son mal. C'est donc l'incarnation iconique de son mal qui délivre le corps du malade. L'idée d'une image qui tue est familière dans de nombreuses traditions populaires ou mythiques où se mêlent la simulation, le simulacre et le maléfice[173]. »

Les dessins de Frank Jones et de Toole forment un étrange jeu de miroir. Frank Jones, incarcéré à de multiples reprises avant d'être

172. Voir par exemple l'étude d'Yvonne P. Chireau, *Black Magic, Religion and the African American Conjuring Tradition*, Berkeley, Californie, University of California Press, 2003.
173. Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* [2002], Paris, Bayard, 2015, p.34.

condamné à la prison à vie, se libère de ses démons en les enfermant dans les pièces de complexes « maisons ». Dans certains dessins, le démon est, au contraire « enfermé dehors » (fig.93), ce qui sème le trouble sur ce que représentent vraiment ces structures pour Jones, entre prisons et maisons. De son côté, Toole raconte qu'un clou enfoncé dans son crâne est la source de ses troubles mentaux, puis décide de trépaner ses démons, ou de leur fracasser le crâne à coup de hache, comme pour « guérir le mal par le mal ». Ce motif de trépanation rappelle la pratique d'extraction de la « pierre de folie », qui se développe au Moyen-Âge en Europe, et est représentée dans de nombreuses œuvres picturales, dont *La Cure de la folie* de Jérôme Bosch[174] (fig.94). Il s'agit d'une pratique, dénoncée comme du charlatanisme dans la toile de Bosch, consistant à trépaner un individu souffrant de problèmes mentaux. Dans un mouvement de prestidigitation, le « médecin » faisait apparaître une pierre et donnait l'impression qu'elle provenait de la découpe qui venait d'être réalisée dans le crâne du patient. Cette pratique peut-être interprétée comme du charlatanisme, ou comme une tentative de créer un effet placebo, en matérialisant la maladie mentale, impalpable et mal connue, sous forme d'un objet manipulable. Il est possible d'interpréter de la même façon certains dessins de Toole, qui cherchait peut-être à visualiser et contrôler ses problèmes mentaux en dessinant un stigmate au front de ses personnages. Pour Michel Foucault, qui analyse le tableau de Bosch dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, le médecin n'est pas un charlatan, mais un homme « plus fou encore que celui qu'il veut guérir – toute sa fausse science n'ayant guère fait autre chose que de déposer sur lui les pires défroques d'une folie que tous peuvent voir sauf lui-même[175] ». L'ambivalence de ce tableau reflète l'ambivalence présente dans les dessins de Toole, lui qui peut-être tout à la fois le charlatan, le malade mental et le peintre.

5 - L'héritage murderabilia

On parle de *copycat killers*, « tueur imitateur », pour désigner les tueurs s'inspirant de criminels, réels ou fictifs, pour élaborer leur personnage ou leur *modus operandi*. Dans *Murder by Numbers*, Anna Gekoski cite par exemple des extraits de lettres du tueur Colin Ireland, avec qui elle a entretenu une correspondance : « J'ai décidé qu'il serait amusant de réaliser

174. Jérôme Bosch, *La cure de la folie*, 1501-1505, huile sur bois, 48,5 x 34,5 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne. Visible sur : https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-extracting-the-stone-of-madness/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2 (consulté le 18 juillet 2023).
175. Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1979, p.37.

quelque chose que j'ai appelé "renforcer le stéréotype". J'avais ma radio avec moi et elle était allumée la majeure partie de la journée, diffusant plein de genre musicaux différents – jusqu'à ce que j'entende le personnel de la prison approcher de la porte. Quand je les entendais arriver, je me levais d'un bond et changeais la station radio pour une station classique. Je me mettais sur le lit avant que la porte ne s'ouvre, mon livre ou mon journal ouvert, et lorsque la porte s'ouvrait, je jetais un coup d'œil au dessus de ce que je lisais, en prenant un air supérieur. Je demandais : "Oui, officiers ?", avec ma meilleure imitation d'Hannibal Lecter[176], un ton froid, distant, mais poli[177] ». La création de la classification « tueur en série », et l'évolution de cette classification, changent les individus concernés, qui, conscients des études et des objets culturels produits sur eux, vont adapter leur comportement. C'est ce que le philosophe Ian Hacking nomme le « *looping effect of human kinds* », l'« effet de boucle des genres humains »[178]. Tout comme il existe des « *copycat killers* », il y a ce qu'on pourrait appeler des « *copycat painters* », des peintres imitateurs. Certains condamnés sont en effet très conscients de la production plastique d'autres condamnés, et se l'approprient dans leur propre pratique, entre plagiat, citation et réécriture.

John Wayne Gacy est l'un sinon le condamné à mort contemporain dont les œuvres se vendent le plus cher. Sans prendre en compte les prix affichés sur certains sites de vente en ligne, qui semblent parfois fantaisistes, on peut se fier aux ventes effectives. Le 22 avril 2018, à Philadelphie, le magasin d'antiquités et salle des ventes *Material Culture* organise une vente d'art populaire et d'art brut. Au catalogue, des œuvres de Howard Finster, Andrew Turner, Fred Gerber, et une toile de John Wayne Gacy, un de ses *Pogo the Clown*[179]. La toile était auparavant dans

176. Hannibal Lecter est un criminel de fiction créé par l'écrivain Thomas Harris, apparaissant dans quatre de ses romans (*Dragon Rouge*, *Le silence des agneaux*, *Hannibal*, *Hannibal Lecter : Les origines du mal*), et dans des adaptations cinématographiques où son rôle est interprété, entre autres, par Anthony Hopkins (*Le silence des agneaux*), ou Mads Mikkelsen (série télévisée *Hannibal*). Lecter est un psychiatre renommé, un rhéteur expert, un mélomane, et un tueur en série cannibale.

177. « *I decided it might be fun to carry out something I labelled « reinforcing the stereotype ». I had my radio with me and it would be on for ost of the day and on it would be a vast collection of music – until I heard the staff approach at the door. On hearing them would leap up and change the station to a classical one. I would be on the bed before the door opened, my book or paper open, and as the door opened I would glance in a superior fashion around the edge of the reading material. « Yes officers ? » I would enquire in my best Hannibal Lecter cold, distant, but polite tone* ». Extrait in Anna Gekoski, *Murder by Numbers: British Serial Sex Killers Since 1950*, Londres, Andre Deutsch, 1998, p.9. Disponible sur : https://archive.org/details/murderbynumbersb0000geko (consulté le 12 juillet 2023).

178. Ian Hacking, « *Making Up People* », *London Review of Books*, 17 août 2006. Disponible sur : https://www.lrb.co.uk/the-paper/v28/n16/ian-hacking/making-up-people (consulté le 18 juillet 2023).

179. « *Two Sales Sum Up A Busy April For Material Culture* », *Antiques And The Arts Weekly*, 8 mai 2018. Disponible sur : https://www.antiquesandthearts.com/two-sales-sum-up-a-busy-april-for-material-culture/ (consulté le 14 août 2022).

fig.95 - Robert Bardo, *Portrait of Despicable Evil*, stylo bille sur papier, 2011, 8 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Serial Killers Ink*.

fig.96 - Robert Bardo, *Profiles in Crime and Punishment*, stylo bille sur papier, 2011, 8 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Serial Killers Ink*.

une collection particulière, achetée directement auprès d'un marchand d'art de Gacy, Rick Staton, en 1993[180]. Estimée à 2000 dollars, le prix d'achat de la toile atteint finalement 7500 dollars. Le 6 mai 2023, lors d'une vente aux enchères tenue à Brooklyn par *Antique Arena Inc.*, une toile de Gacy culmine à 8000 dollars[181]. À titre de comparaison, Stephen Koschal, l'un des vendeurs de Gacy, déclare qu'une peinture de Pogo se vendait pour environ 250 dollars au début des années 1990[182].

La « réussite » de cette image de marque en fait également l'objet de contrefaçons. Certains criminels condamnés ont reproduit et vendu l'image de Pogo le clown, tout en essayant de préserver une image « positive » d'eux-mêmes, se conformant aux codes moraux de la société plutôt que cherchant à s'y opposer. Robert Bardo, condamné à la prison à vie pour l'assassinat de la jeune actrice Rebecca Schaefer, dessine par exemple des reproductions à la ligne claire de Pogo le Clown, sur lesquels il inscrit « *Portrait of Despicable Evil* »[183], « Portrait du méprisable esprit maléfique » (fig.95-96). De cette façon, Bardo peut tenter de capitaliser sur la célébrité de John Wayne Gacy, tout en essayant de préserver

180. Annonce de la vente de la toile de Gacy sur le site internet de *Material Culture*. Disponible sur : https://www.bidsquare.com/online-auctions/material-culture/john-wayne-gacy-1942-1994-pogo-the-clown-1044838 (consulté le 14 août 2022).

181. « *Fine Art and Antique Estate Auction, Lot 0081: John Wayne Gacy American Pogo the Clown Painting* », annonce de vente en ligne d'une peinture sur toile de John Wayne Gacy, 14 x 18 pouces, 1985. Disponible sur : https://antiquearena.com/lot/46727 (consulté le 19 juin 2023).

182. Eric Spitznagel, « *Inside the Creepy Underground World of Serial Killer Art, Where Manson Means Money* », *The Observer*, 29 octobre 2018. Disponible sur : https://observer.com/2018/10/serial-killer-art-lucrative-charles-manson-richard-ramirez/ (consulté le 14 août 2022).

183. Robert Bardo, *Pogo the Clown number 2*, 2 décembre 2011, stylo bille noir sur papier, 8 x 11 pouces. Disponible sur : https://serialkillersink.net/robert-bardo-8x11-ink-drawing-of-pogo-the-clown-number-2.html (consulté le 16 juin 2023).

fig.97 - (a, b, c) Phillip Jablonski, *I'm Pogo the Clown*, pastel et aquarelle sur papier, images publiées sur le site internet *Serial Killers Ink*.

fig.98 - (a, b, c) Phillip Jablonski, *Skull Clown*, crayons de couleur sur papier.

sa propre image sur le plan moral. Ce procédé rappelle les exigences du comité hollywoodien chargé de faire appliquer le « Code Hays », et imposant à Howard Hawks le sous-titre « *Shame of a Nation* », « La Honte d'une Nation » à son film *Scarface*[184], inspiré du parcours criminel d'Al Capone. Capitaliser sur le récit de crimes semble considéré comme plus acceptable socialement, tant que les images sont accompagnées d'une condamnation morale très explicite[185].

En plus des contrefaçons, Gacy a des « héritiers », des criminels s'inspirant directement non seulement des images de Gacy elles-mêmes, mais aussi de son système de promotion. Le 12 août 1994, quelques mois après l'exécution de Gacy, Phillip Carl Jablonski est condamné à mort en Californie pour une série de viols et de meurtres de femmes[186]. Jusqu'à son décès de « cause inconnue », le 27 décembre 2019 dans sa cellule, il dessine et peint de nombreuses images, des scènes pornographiques de torture, des tracés de sa main décorés de symboles nazis ou de textes obscènes en référence directe à ses victimes, des portraits de célébrités ou des criminels comme Richard Ramirez. Il a aussi réalisé

184. Howard Hawks, *Scarface*, United Artists, 1932, 93 minutes.
185. C'est peut-être la même idée qui a poussé les producteurs de la série *Netflix* consacrée à Dahmer à faire figurer le mot « *monster* », « monstre » en premier dans le titre.
186. https://en.wikipedia.org/wiki/Phillip_Carl_Jablonski (consulté le 15 août 2022).

fig.99 - Capture d'écran du site de vente en ligne *5Miles*, Phillip Jablonski, *Pennywise the Clown*, pastel sur papier, lot mis en vente pour 65 dollars.

fig.100 - Phillip Jablonski, *Kiss my Ass*, pastel et feutre sur papier.

fig.101 - Phillip Jablonski, *I'm Pogo the Clown*, peinture sur papier, image publiée sur le site internet *True Crime Auction House*.

des dizaines de dessins et peintures tantôt inspirées de la production de Gacy tantôt directement copiées ou décalquées. Plusieurs Pogo le Clown[187] (fig.97), plusieurs *Skull Clown*[188] (fig.98), un clown Pennywise dans la pose habituelle de Pogo (fig.99), un Pogo sur la chaise électrique, accompagné d'un grand lettrage « *Kiss my Ass* », « Va te faire foutre » ou littéralement « Embrasse mon cul » – la rumeur rapporte qu'il s'agirait des derniers mots de Gacy[189] (fig.100). Tous ces dessins sont disponibles à la vente sur différents sites spécialisés. Certains dessins de Pogo réalisés par Jablonski, vendus pour environ 60 dollars sur le site *Serialkillersink.net*, sont décrits comme une commande directement passée à Jablonski par les gestionnaires du site : « Ce Pogo est EXCLUSIF À L'ÉDITION LIMITÉE DE *SERIAL KILLERS INK*. Jablonski a accepté de ne les produire que pour *SKI*. Vous ne les trouverez nulle part ailleurs sur internet. Jablonski a reproduit Pogo le Clown avec des détails époustouflants ! »[190]. Il s'agit donc d'une production en série avec la vente pour objectif principal. La plupart de ces versions de Pogo réalisées par Jablonski sont des décalquages grossiers, moins soignés que les aplats naïfs mais relativement « léchés » des toiles peintes en série par Gacy. Une peinture de Jablonski (fig.101), mise en vente sur *True Crime Auction House* au prix de 670 dollars, semble sortir du lot, ayant apparemment été réalisée sans décalquage : les traits de Pogo y

187. Phillip Jablonski, *Pogo*, pastel sur papier, 5 ¼ x 6 ½ pouces, 13,3 x 16,5 cm. Disponible sur https://serialkillersink.net/jablonski-pogo-in-pastels.html (consulté le 16 juin 2023).
188. Phillip Jablonski, *Skull Clown*, 9 x 12 pouces, non daté. Disponible sur https://www.supernaught.com/product-page/phillip-jablonski-skull-clown-painting-signed-1 (consulté le 16 juin 2023).
189. Feldup, *Dessins perturbants issus de maladies mentales*, vidéo *YouTube*, 1:28:49, publiée le 26 mai 2022. Information disponible à : 00:57:56. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=hEX6BwEaN-Y&t=3613s (consulté le 19 juillet 2023).
190. « *This Pogo is LIMITED EDITION SERIAL KILLERS INK EXCLUSIVE. Jablonski has agreed to only produce these for SKI. You won't find these anywhere else on the internet. Jablonski has repoduced Pogo the Clown in stunning detail!* » Disponible sur https://serialkillersink.net/jablonski-pogo-in-watercolors.html (consulté le 16 juin 2023).

sont étrangement déformés, élargis et aplatis, donnant l'impression dérangeante d'une image vue dans un miroir de fête foraine.

Au-delà de ces copies d'images, Jablonski a également voulu développer sa propre « image de marque », à la manière de John Wayne Gacy. Il a réalisé des portraits (fig.102) de lui, copiés ou décalqués sur sa plus célèbre photo, celle qui illustre notamment la couverture de *Deadly Urges*, un livre qui retrace son affaire[191], et la version anglaise de sa page *Wikipédia*. Jablonski a par ailleurs signé une photocopie de sa page *Wikipédia* (fig.103), et de la couverture de *Deadly Urges* (fig.104). Comme Gacy avant lui, Jablonski mêle la réalité et la fiction, prenant comme modèle tantôt des vues d'artistes représentant des tueurs non-identifiés, comme Jack l'Éventreur et le Tueur du Zodiaque (fig.105-107), tantôt des portraits pris dans le cadre de l'institution carcérale : la photo d'identité judiciaire de Charles Manson (fig.108), des photos du procès de Gary Ridgway[192] (fig.109) ou de Richard Ramirez (fig.110). Jablonski s'intéresse également aux femmes condamnées, come Cynthia Coffman[193], et se tient même au courant de « l'actualité criminelle »

fig.102 - Phillip Jablonski, *Jablonski. P C-02471*, peinture sur papier, 8 x 12 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.103 - Phillip Jablonski, photocopie dédicacée de la page *Wikipedia* de Phillip Jablonski, 2018-2019, image publiée sur le site internet *True Crime Auction House*.

fig.104 - Phillip Jablonski, photocopie dédicacée de la couverture du livre *Deadly Urges*, image publiée sur le site internet *True Crime Auction House*.

191. Barry Bortnick, *Deadly Urges*, New York, New York, Pinnacle Books, Penguin Publishers, 1997.

192. Gary Ridgway, est un tueur en série américain reconnu coupable de quarante-neuf meurtres. Son surnom médiatique est *the Green River Killer*, du nom de la rivière dans laquelle les corps de certaines victimes ont été retrouvées. Mark Prothero, *Defending Gary, Unraveling the Mind of the Green River Killer*, San Francisco, Californie, Jossey-Bass, 2006.

193. Condamnée à mort en 1986 pour une série de meurters commis avec son compagnon, Cynthia Coffman est la femme vivante ayant passé le plus de temps dans le couloir de la mort des États-Unis. Brad Hunter, « *CRIME HUNTER: Serial killer Cynthia Coffman longest serving woman on death row* », Toronto Sun, 23 octobre 2021. Disponible sur : https://torontosun.com/news/world/crime-hunter-serial-killer-cynthia-coffman-longest-serving-woman-on-death-row (consulté le 22 janvier 2024).

fig.105 - Phillip Jablonski, *Jack the Ripper*, peinture sur papier, 9 x 12 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.106 - Phillip Jablonski, *Zodiac Killer*, peinture sur papier, 9 x 12 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

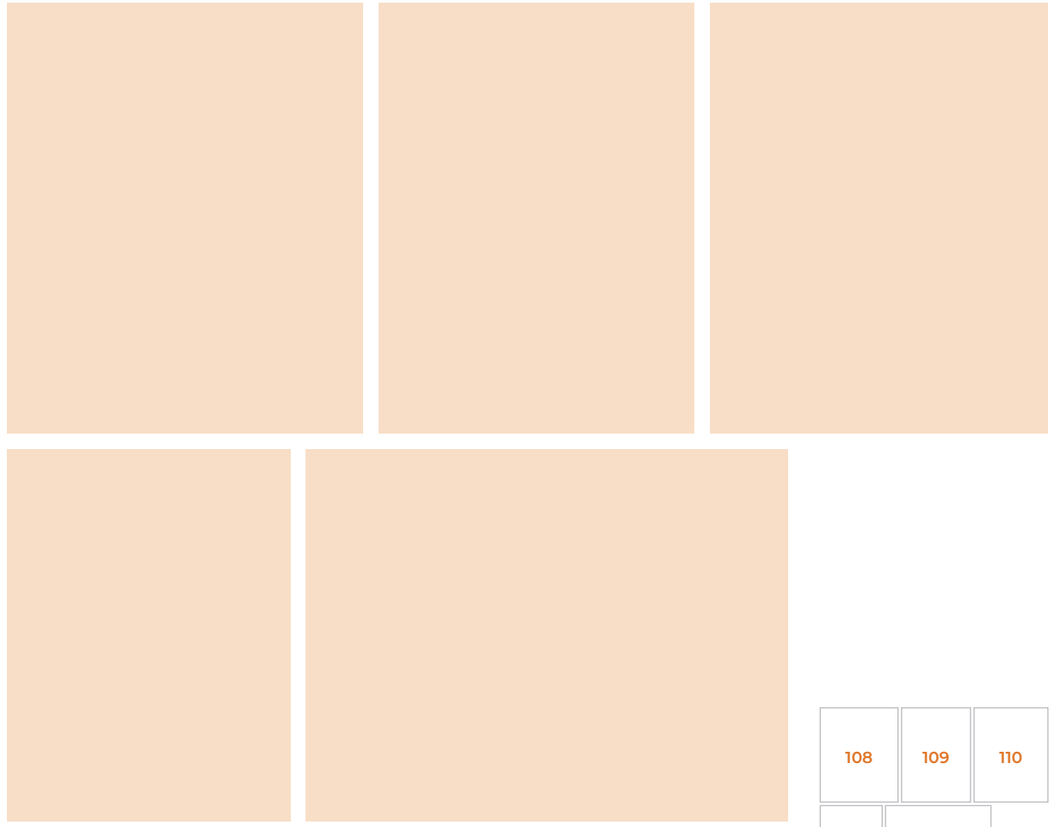
fig.107 - Phillip Jablonski, Zodiac Killer, Identity Unknown, peinture sur papier, 8 1/4 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

depuis sa cellule, puisqu'il peint le portrait de Jodi Arias[194], condamnée à la prison à vie vingt ans après la condamnation à mort de Jablonski. Cette collection de portraits forme comme une généalogie imaginaire : Jablonski s'inscrit dans la « famille criminelle » de ces tueurs célèbres, à la manière d'une image de propagande stalinienne plaçant le « Petit père des peuples » dans le prolongement de Marx, Engels et Lénine. Parfois (fig.113), il ne s'agit plus d'images simplement accolées, mais d'images fusionnées. Dans un dessin[195] (fig.114) mis en vente sur le site internet *supernaught.com* pour 295 dollars, Jablonski représente une version déformée du clown Pogo, le visage étrangement « dédoublé ». Dans sa main relevée se trouve un pentacle, similaire à celui que le tueur en série Richard Ramirez exhibait fièrement lors de son procès. Sur la collerette du costume, intégré au tissu, est écrit « Phil », le diminutif de Phillip Jablonski. Sur un cartouche flottant au dessus du personnage se trouve inscrit « *Deadly Urges* », le titre du célèbre livre relatant les crimes de Jablonski. Cette mise en scène dénote une sorte de « solidarité par l'image » avec John Wayne Gacy, dans une volonté d'association à son image d'« infâme monstre médiatique », à travers une créature composite se voulant terrifiante.

L'image que John Wayne Gacy a réussi à se créer est maintenue vivace non seulement par la culture populaire mais aussi par différentes personnes condamnées cherchant à se placer en opposition par rapport à lui, ou à se rapprocher de lui, en dignes « héritiers ». Au-delà de

194. Jodi Arias est condamnée à la prison à vie en 2013 pour le meurtre de son ex-petit ami, Travis Alexander. Shanna Hogan, *Picture Perfect: the Jodi Arias Story*, New York, New York, St. Martin's Press, 2013.

195 . Disponible sur : https://www.supernaught.com/product-page/phillip-jablonski-crawlspace-clown-pogo-painting-signed-1 (consulté le 16 juin 2023).



la reproduction des motifs récurrents de Gacy, ce sont ses méthodes de production d'image qui influencent encore certains condamnés. En mettant leurs crimes en avant, ils cherchent à favoriser la vente de leurs travaux, et maintenir un intérêt du public pour leur personne, ou plutôt une version fictive et souvent grand-guignolesque d'eux-mêmes.

IV - LES PRATIQUES DE L'IMAGE *MURDERABILIA*

Du vivant de Gacy, ses peintures lui permettaient de gagner de l'argent, de tenter de rectifier son image publique, et, sans doute, de nourrir son ego en même temps que sa célébrité. Après sa mort, la valeur de ses toiles a augmenté, et elles alimentent un marché de l'art certes marginal mais toujours vivace. En plus de cet aspect commercial, des individus ou groupes d'individus se sont approprié les images produites par Gacy, de multiples façons. Examiner les différents usages des images de Gacy et de certains autres condamnés à mort révèle différents points de vue sur la violence, la justice, et les croyances dans le pouvoir des images.

fig.108 - Phillip Jablonski, *Charles Manson*, peinture sur papier, 8,5 x 10 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

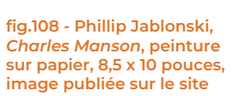


fig.109 - Phillip Jablonski, Gary Ridgway, the Green River Killer, peinture sur papier, image publiée sur le site internet *Supernaught*.



fig.110 - Phillip Jablonski, Richard Ramirez, peinture sur papier, 11x 14 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.



fig.111 - Phillip Jablonski, Cynthia Coffman, peinture sur papier, 8 1/2 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

fig.112 - Phillip Jablonski, Jodi Arias, peinture sur papier, 8 1/2 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.



fig.113 - Gustav Klucis, *Sous la bannière de Lénine pour la construction socialiste*, 1930, lithographie, 97x72cm, Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume-Uni.

fig.114 - Phillip Jablonski, *Crawling Space Clown*, peinture sur papier, 7,5 x 12 pouces, image publiée sur le site internet *Supernaught*.

1 - L'empreinte, l'icône

Sur les sites de vente d'objets ayant appartenu à des criminels, on trouve une multitude d'empreintes de mains, ou le tracé de leur pourtour. Parfois, il s'agit d'empreintes ou de tracés d'autres parties du corps, poitrine, fesses, pénis. Ces images peuvent être produites dans des contextes divers : certaines sont destinées à des proches, et expriment le contact humain contraint voire rendu impossible par l'administration pénitentiaire. Sous une trace de sa main réalisée en étalant l'encre noire d'un stylo bille brisée, Renaldo McGirth inscrit le message suivant : « Pose ta main sur la mienne, tiens moi la main de temps en temps, en attendant le moment où nous pourrons nous rencontrer[196] » (fig.115). Jeremy Brian Jones, au milieu du tracé du pourtour de sa main, inscrit : « Place ta main sur la mienne, souhaites-tu que je sois là pour toi ?[197] » (fig.116). D'autres images sont en revanche produites

196. « *Put your hand in mine, hold my hand now & then... We are both waiting for the moment we'll be able to see each other* »
197. « *Place your Hand on Mine Do you wish I was There for you* »

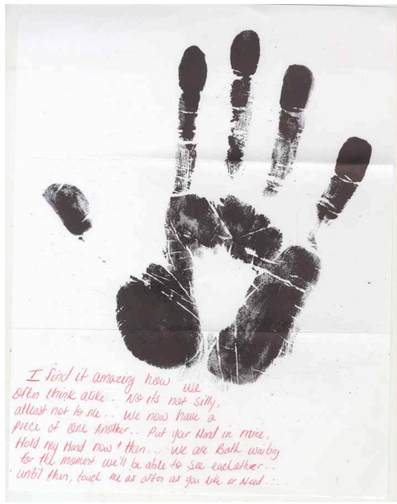


fig.115 - Renaldo McGirth, Empreinte de main, encre de stylo bille sur papier, 2016.

fig.116 - Jeremy Brian Jones, Tracé de main, stylo bille sur papier.

pour alimenter une forme de fétichisme de la « trace du tueur », et renchérissent d'imagination pour attirer l'attention de potentiels acheteurs. Christa Pike[198], sous le pseudonyme de « *The Living Dead Girl* », la « fille morte-vivante » réalise une empreinte rouge sang de sa poitrine (fig.117), Philip Jablonski décore la trace de sa main de symboles nazis, de messages obscènes évoquant ses victimes (fig.118-119).

Ce type d'images convoque plusieurs iconographies. Elle évoque tout d'abord l'imagerie de la science médico-légale : les empreintes digitales, ou « dermatoglyphes », représentent la matérialité de la preuve forensique[199]. Composées d'un alphabet de « branchements opposés ou deltoïdes », d'« îlots ponctuels », de « ponts », d'« anneaux », elles se déchiffrent, elle se lisent. Elles sont plus que des taches, elles sont un accès à la connaissance, un élément pour se rapprocher d'une vérité judiciaire. De la même manière, certains collectionneurs de *murderabilia* considèrent que les images créées par les condamnés servent de porte d'entrée à la compréhension de l'« esprit criminel »[200]. L'argument peut ressembler à une tentative de rationaliser une fascination morbide pour la rendre plus acceptable socialement. Cependant, sous certaines conditions, l'analyse d'images produites par des personnes accusées de crimes peut effectivement être acceptée comme élément de preuve dans le cadre d'un procès[201]. D'autre part, ces traces de mains ou d'autres parties du corps évoquent l'imagerie du polar, et toutes les variations graphiques construites autour de l'empreinte de la main et de l'empreinte digitale. Il s'agit de motifs graphiques forts, dont plusieurs exemples ont marqué la littérature et le cinéma, à l'instar de la main ensanglantée sur le mur de la chambre jaune[202] (fig.120), ou la main fantomatique figurant sur l'affiche du film *M le maudit*[203] (fig.121) – et dont on ignore avant visionnage s'il s'agit de la main du tueur, d'une de ses victimes, d'un tierce personne... Quant aux empreintes digitales à proprement parler, leur tracé labyrinthique orne la couverture de nombreux romans noirs, parfois mêlés à des symboles occultes ou des silhouettes inquiétantes (fig.122). Cette imagerie romanesque charrie pléthore de personnages fascinants et sulfureux, qui laissent des traces – et des victimes – derrière eux, mais semblent néanmoins insaisissables. Au croisement de la trace comme preuve et de la trace comme présence d'une

fig.117 - Christa Pike, *The Living Dead Girl*, peinture, stylo bille, rouge à lèvres sur papier, image publiée sur le site internet *True Crime AUction House*.

fig.118 - Philip Jablonski, *Sans titre* (*Dessin et empreintes digitales dans tracé de main*), crayon et encre sur papier, image publiée sur le site internet *Serial Killers Ink*.

fig.119 - Philip Jablonski, *Sans titre* (*Dessin, tracé de main, empreintes digitales*), crayon et encre sur papier, 8 x 11 pouces, image publiée sur le site internet *Serial Killers Ink*.

198. Christa Pike est condamnée à mort en 1996 à l'âge de vingt ans, pour le meurtre de Colleen Slemmer. Elle est la seule femme incarcérée dans le couloir de la mort du Tennessee. Evan Mealins, « *Judge upholds sentence for Christa Pike, only woman on death row in Tennessee, after denying motion to reopen cas*e », *The Tennessean*, 1er novembre 2023. Disponible sur : https://eu.tennessean.com/story/news/crime/2023/11/01/christa-pike-only-woman-tennessee-death-row-judge-upholds-death-sentence-denies-bid-to-reopen-case/71406765007/ (consulté le 23 janvier 2024).

199. En 1893, le *Home Ministry Office* au Royaume-Uni considère que deux personnes ne peuvent pas avoir la même empreinte digitale. Pendant un siècle, et avant l'avènement de l'empreinte ADN surnommée dans les médias « reine des preuves », les dermatoglyphes sont l'exemple type de la preuve irréfutable. Davide Maltoni, Dario Maio, Anil K. Jain, Salil Prabhakar, *Handbook of Fingerprint Recognition*, New York, New York, Springer, 2003, Introduction, édition électronique, sans pagination.

200. Dans une conversation vidéo du 1er octobre 2023, Bill Kimberlin, collectionneur d'images créées dans le couloir de la mort et auteur du livre *Watch Me Die*, relatant ses rencontres avec des personnes condamnées à mort, déclarait par exemple « Mon doctorat étant en psychologie, mes études m'ont poussé à m'engager là dedans [les visites de personnes condamnés à mort et la collection de leurs images, ndt] pour pénétrer dans leur esprit criminel, pour voir comment ils pensaient réellement », « *My doctorate being in psychology, the reason the academics took me there was to get inside their criminal mind, to see how they were really thinking* ». Wyatt Masset, "*Why collectors are drawn to murderabilia*", *CNN*, 23 octobre 2015. Disponible sur : https://edition.cnn.com/2015/10/23/living/*murderabilia*-artwork-serial-killers-hitler-feat/index.html (consulté le 2 janvier 2023).

201. David Gussak, *Art on Trial: Art Therapy in Capital Murder Cases*, New York, New York, Columbia University Press, 2015.

202. Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Pierre Laffite, 1907.

203. Fritz Lang, *M Le Maudit*, Nero-Film, 1931, 117 minutes.

aura – en l'occurence malfaisante, on trouve l'icône religieuse. Plusieurs courants de pensée se sont opposés pour en donner une définition[204] : les icônes byzantines pouvaient être appréhendées non pas comme un objet manufacturé par un artiste, mais comme l'empreinte du divin : la trace, en creux, d'une présence passée[205]. Pour d'autres, les icônes relèveraient du même phénomène que l'incarnation du Christ, censé avoir « pris chair » parmi les hommes : ce sont des images littéralement animées par la grâce divine. Il ne s'agit alors pas d'une présence passée, mais d'une « présence présente »[206].

Les images réalisées par des criminels peuvent être appréhendées comme le pendant « maléfique » de l'icône religieuse. On retrouve même dans le rapport du public à ces images des échos aux débats théologiques que je viens de mentionner. Les autoportraits de John Wayne Gacy en sont un bon exemple. Pour certains, ils représentent davantage que l'addition de coups de pinceaux sur une toile. Il peut s'agir de l'empreinte « en creux » du tueur : « Ils [les acheteurs, ndt] veulent la toile sur laquelle cet homme a posé la main[207] » déclare par exemple l'exécuteur testamentaire de Gacy, Jim Taranto. Pour d'autres, les toiles de Gacy ne sont pas que la « trace » du tueur, mais en quelque sorte son encapsulation. Les peintures renfermeraient une partie de leur créateur, et seraient animées de la même volonté destructrice. Le musicien et collectionneur de *murderabilia* Nikki Stone va jusqu'à considérer que la peinture de Gacy qu'il possède est hantée, et mue d'une volonté maléfique qui aurait provoqué la mort de certains de ses proches[208]. La croyance en la présence criminelle au sein de l'image *murderabilia* est le principal enjeu des évènements organisés autour de la destruction de ces images.

fig.120 - Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, [1907], Paris, Le Livre de Poche, 2008.

fig.121 - Couverture du Illustrierte Film-Kurier, n°262, consacré au film de Fritz Lang *M le Maudit*, 1931.

204. Certains *murderabilia* peuvent aussi être assimilées à des reliques religieuses. Sur des sites de vente en ligne, on trouve des mèches de cheveux, des rognures d'ongles, des poils de criminels célèbres. Certains de ces « articles » sont vendus dans des « reliquaires », des boîtes personnalisées, décorées, où sont inscrits des détails biographiques du criminel. Voir par exemple l'annonce de vente de quelques cheveux de Philip Jablonski sur le site *Supernaught*, visible sur : https://www.supernaught.com/product-page/phillip-jablonski-hair-collectors-card (consulté le 3 août 2023). Voir aussi Partie III, chapitre 2.

205. Bissera V. Pentcheva, « *The Performative Icon* », *in The Art Bulletin*, Volume 88, n°4, New York, New York, College Art Association, décembre 2006, p.631.

206. *Ibid.*, page 632.

207. « *They wanted artwork that this man put his hand to the canvas with* », Jim Taranto, cité par David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, *op. cit.*, p.202.

208. En 2001, Nikki Stone investit dans un tableau de « Pogo », pour la somme de 3000 dollars. Quelque temps après l'achat de la peinture, la mère de Stone aurait contracté un cancer et son chien serait mort. Un ami aurait alors proposé de conserver la toile chez lui, et serait mort d'un accident de voiture. Un second ami aurait entreposé la toile, avant de faire une tentative de suicide. Laurel J. Sweet, « *Gacy painting turns Stone cold* », *Wicked Local*, 1er décembre 2005. Disponible sur : https://eu.wickedlocal.com/story/observer-advocate/2005/12/02/gacy-painting-turns-stone-cold/39179098007/ (consulté le 30 août 2022).

2 - L'exécution en effigie et la damnation mémorielle

En mai 1994 se tient une grande vente aux enchères des peintures de Gacy, juste après son exécution. Pour montrer leur soutien aux proches des victimes, plusieurs personnes achètent les toiles, dans le but de les détruire. Joe Roth et Wally Knoebel, deux hommes d'affaires, dépensent pour cela entre quinze mille et vingt mille dollars selon les sources[209]. Les œuvres achetées sont rassemblées et brûlées en place publique (fig.123), près de la salle des ventes *James Quick Auctioneers*, dans la banlieue de Chicago, en présence d'une centaine de personnes, dont des proches des victimes.

Ce feu de joie aux effets cathartiques évoque certaines traditions où des marionnettes représentant des criminels réels ou des figures symboliques du malheur sont brûlées en place publique. En Angleterre, on brûle Guy Fawkes, un instigateur de la Conspiration des Poudres[210] (fig.124). À Santa Fe, chaque année depuis près de cent ans, on brûle Zozobra[211], « *Old Man Gloom* », « Le bonhomme tristesse », un symbole de la morosité dont le bûcher est alimenté par la population qui y jette des papiers de divorce, des factures, d'anciennes lettres, souvenirs de chagrins d'amour[212]. La destruction des toiles de Gacy peut aussi se rapprocher de la *damnatio memoriae*, la damnation mémorielle, une punition qui, dans la Rome antique, résultait d'une décision de justice et visait à faire disparaître la mémoire d'un individu, son nom et son image[213] (fig.125). Paradoxalement, l'évènement a eu l'effet inverse : largement médiatisé, il fait partie intégrante de la « légende » de Gacy, et quelques dizaines de toiles brûlées ont renforcé la réputation sulfureuse des milliers d'autres en circulation.

fig.122 - Couverture du livre de Patricia Wentworth, *The Fingerprint*, Londres, Hodder and Stoughton, 1959.

209. « *2 Bidders Spend $15,000 to buy, burn Gacy art* », *Chicago Tribune*, 15 mai 1994. Disponible sur : https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1994-05-15-9405150441-story.html (consulté le 15 août 2022). Matthew Fordahl, « *Art Buyer Plans to Burn Gacy Paintings* », *AP News*, 15 mai 1994. Disponible sur https://apnews.com/article/9280fd885161145141bc5f604473e48c (consulté le 15 août 2022).

210. La Conspiration des Poudres ou *Gunpowder Plot* en anglais, est une tentative d'attentat contre le roi Jacques Ier d'Angleterre, menée par un groupe d'une douzaine de catholiques prévoyant de faire sauter la Chambre des Lords, le 5 novembre 1605. Guy Fawkes, même s'il n'était pas l'instigateur du plan d'attentat, est devenu l'acteur le plus célèbre de cet événement, car il était chargé de fournir le groupe en explosifs.

211. Alexi Horowitz-Ghazi, « *Long Before Burning Man, Zozorba brought fire and redemption to the desert* », *NPR*, 25 septembre 2016. Disponible sur : https://www.npr.org/2016/09/25/495088918/long-before-burning-man-zozobra-brought-fire-and-redemption-to-the-desert (consulté le 20 juin 2023).

212. Site internet de l'évènement Zozobra. Disponible sur : https://burnzozobra.com/first-timers-guide/ (consulté le 20 juin 2023).

213. Eric R. Varner, *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Boston, Massachusetts, Brill Academic Publishers, 2004, p.1.



fig.123 - John Zich/ The LIFE Images Collection, *Kari Cahoon, whose brother Rick Johnston was killed by John Wayne Gacy Jr., throwing one of Gacy's artworks into an outdoor bonfire as the crowd applauds*, mai 1994, Naperville, Illinois.

fig.124 - Paul Sandby, *Windsor Castle from the Lower Court on the Fifth of November–Fireworks*, 1776, eau fort et aquatinte, 29.6 x 46.4 cm (image), 31.4 x 47.4 cm (papier), Art Institute, Chicago, Illinois, États-Unis. (détail)

Mais les toiles de Gacy ne sont pas traitées simplement comme des symboles, ou des documents attestant de sa mémoire. Une croyance diffuse fait des images de Gacy une « encapsulation » de l'esprit de Gacy, un prolongement de lui-même. Par antonomase, une toile de Gacy devient « un Gacy ». Dans une certaine mesure, cette croyance en la présence du tueur au cœur de ses peintures est partagée par Milica Marino, sœur de Michael Marino, une des trente-trois victimes connues de Gacy. Elle est présente au feu de joie brûlant ses toiles, et à cette occasion déclare à la presse : « J'aurais aimé que ce soit [Gacy], mais c'est un morceau de lui. », « Ça ne ramène pas mon frère... mais ça calme un peu la douleur[214] ». La déclaration de Marino relève de la « double conscience » qu'évoque W.J.T. Mitchell dans *What Do Pictures Want*[215] : Marino ne semble pas vraiment croire que les toiles de Gacy sont « un morceau de lui », ou qu'elles contiennent son esprit par magie. Cependant, elle nourrit cette pensée qui lui sert d'exutoire face à la tragédie qui la touche. Considérer que les toiles de Gacy sont « un morceau de lui » semble leur donner une grande importance, mais cette pensée donne surtout à Milica Marino un pouvoir supplémentaire, celui d'exercer cette vengeance sur le meurtrier de son frère. Elle n'aurait sans doute pas vécu cette vengeance de la même façon en brûlant, par exemple, une photographie de Gacy. La croyance de Milica Marino devient alors, à ses yeux, libératrice, lui permettant de « calmer un peu la douleur ». Pour elle, et sans doute d'autres personnes présentes lors de cet événement, le bûcher des toiles de Gacy est une exécution en effigie. Traditionnellement, il s'agit d'un châtiment par contumace, où l'image d'une personne est traitée exactement de la même façon

214. « *I wish it was* [Gacy]*, but it's a piece of him », « It doesn't bring my brother back . . . but it makes it better* ». Jan Ferris et auteur du *Chicago Tribune*, « *Gacy's art is torched amid cheers* », *Chicago Tribune*, 19 juin 1994. Disponible sur https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1994-06-19-9406190098-story.html (consulté le 15 août 2022).

215. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want, The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005, p.7.



fig.125 - Artiste inconnu, *Tondo severiano*, IIe siècle, tempera sur bois 30, 5cm de diamètre, Altes Museum, Berlin, Allemagne.



fig.126 - Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine, *La pendaison des traitres en effigie*, 1794, huile sur toile, 68 x 92 cm, Musée National de Varsovie, Pologne.

que la personne physique si elle avait pu être détenue par la justice, et passée par les mêmes supplices. Un tableau de Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine, *La pendaison des traitres en effigie*[216] (fig.126), montre par exemple une foule en train de pendre un tableau à une potence. Dans le cas de Gacy, la sentence a bien été exécutée sur sa personne physique. Le bûcher permet de « dédoubler » Gacy, et de doubler la justice d'État d'une justice populaire, un châtiment public spectaculaire, une expérience à la fois commune et personnelle.

3 - Murderabilia et subversion

Les tueurs en série et le folklore qui les entoure ont été largement réappropriés par différentes sous-cultures : punk, queer, et de façon générale le milieu de la musique et du cinéma indépendants[217]. Les « clins d'œil » à des criminels célèbres de certains artistes semblent relever de la provocation facile et apparemment désengagée. Elles sont d'ailleurs parfois suivies d'un *mea culpa* de la part d'artistes admettant n'avoir tout simplement pas réfléchi à ce qu'impliquent de telles références[218]. Dans

216. Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine, *La pendaison des traitres en effigie*, 1794, huile sur toile, 68 x 92 cm, Musée National de Varsovie, Pologne. Disponible sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Norblin_Hanging_of_traitors_in_effigie.jpg (consulté le 20 juin 2023).

217. Une longue page *Wikipédia* liste par exemple les chansons faisant référence à des tueurs en série, faisant apparaître de nombreux groupes et artistes punk ou metal : Siouxie and the Banshees, Slayer, The Sex Pistols, Motley Crüe, pour ne citer que quelques noms célèbres. Disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_songs_about_or_referencing_serial_killers (consulté le 3 janvier 2023).

218. On peut prendre en exemple Trent Reznor, leader du groupe Nine Inch Nails, choisissant de résider dans la maison où Sharon Tate a été assassinée pour l'enregistrement d'un album, et surnommant le studio d'enregistrement qu'il y a fraichement installé « *Pig* », d'après le message inscrit sur la porte d'entrée avec le sang de l'actrice. Le chanteur présente ses excuses après avoir rencontré

d'autres cas, la réappropriation d'images produites par des tueurs en série est à la fois plus consciente et assumée, et plus subversive.

Les images fabriquées par Gacy en sont un bon exemple. Comme dans le film *Joker*, où les crimes « passionnels » du personnage éponyme sont transformés par la population de Gotham en étendard politique, le personnage de Gacy a été politisé par différents artistes. Si le mot « clown » désigne un type d'*entertainer*, c'est-à-dire un artiste destiné à divertir, il peut aussi s'agir d'un bouffon : un personnage de comédie, à la fois fou, insolent envers le pouvoir en place et critique de certains aspects de la société. Le groupe Acid Bath utilise une reproduction d'un autoportrait de Gacy en Pogo pour la pochette de son premier album, devenu culte dans le milieu de la musique metal : *When The Kite String Pops*, « Quand le fil du cerf-volant casse » (fig.127). Le thème de la perte de l'innocence revient constamment le long de cet album nihiliste, à travers des références à un monde enfantin abimé par les adultes : pornographie infantile, « peinture au doigt » sanglante, papillon hurlant, mort de Dr. Seuss, le célèbre auteur de livres pour enfants[219]. Le choix d'un clown peint par Gacy comme visuel, avec la violence qu'il implique, et au-delà du petit scandale qu'il a généré[220], fait donc écho à la thématique qui traverse l'ensemble de l'album. Paradoxalement, cette pochette est plus « retenue » que de nombreuses autres pochettes d'album de métal se plaisant à surenchérir dans les images de violence explicite[221].

Au-delà de l'image du clown-tueur, la biographie de Gacy en elle-même cristallise toute sorte de contradictions que des artistes ont utilisées au service de leur œuvre. Gacy a pendant longtemps maintenu une façade de bon père de famille, engagé dans la vie de son quartier, et même la vie politique locale. Il est un temps « *precinct captain* », « capitaine de circonscription » : élu au sein du parti démocrate, il a pour rôle de faciliter le processus électoral et faire la promotion des élus locaux[222]. Il a également été photographié avec différentes figures politiques de l'époque, dont la première dame Rosalynn Carter[223]. Le grand écart entre son image publique et son parcours criminel de meurtrier et de violeur d'hommes et d'enfants en a fait aux yeux de certains un symbole des crimes cachés dans la torpeur des banlieues chic, de l'engagement politique de personnes profondément corrompues[224], et de l'hypocrisie du mode de vie américain conformiste en général. Comme le chante Sufjan Stevens dans son morceau *John Wayne Gacy Junior*, la figure de Gacy appelle à « regarder sous la surface du parquet/ les secrets que j'ai cachés », dans tous les sens du terme[225].

fig.127 - Acid Bath, *When the Kite String Pops*, RoadRunner Records, 1994.

L'usage de toiles de Gacy dans le décor du film *Hustler White*[226], réalisé en 1996 par Bruce LaBruce[227] est un autre exemple parlant. Le film

la sœur de Sharon Tate. « *It made me see there's another side to things, you know? It's one thing to go around with your dick swinging in the wind, acting like it doesn't matter. But when you understand the repercussions that are felt. ... that's what sobered me up: realizing that what balances out the appeal of the lawlessness and the lack of morality and that whole thing is the other end of it, the victims who don't deserve that* ». Mikal Gilmore, « *Trent Reznor : Death to Hootie* », *Rolling Stone*, 6 mars 1997. Disponible sur : https://www.rollingstone.com/music/music-news/trent-reznor-death-to-hootie-120934/ (consulté le 2 janvier 2023).

219. *Finger Painting of the Insane*, « *Kiddy porn lover with a mouth for disease* », « l'amoureux de pédoporn-ographie, avec sa bouche malade » ; *Scream of the Butterfly*, « *She smiles like a child with flowers in her hair/ With blood on her hands into the sun she stares* », « *Sunshine, a house in flames* », « Elle sourit comme un enfant avec des fleurs dans ses cheveux/ Avec du sang sur ses mains, elle fixe le soleil » ; *Dr Seuss is Dead*, « *Dr. Seuss is dead, The Dream sea has been poisoned* », « Dr.Seuss est mort, la mer du Rêve a été empoisonnée », *in* Acid Bath, *When the Kite Strong Pops*, RoadRunner Records, 1994, 69:02.

220. Les membres d'Acid Bath sont traités de « *sick puppies* », « chiots malades » dans un article du journaliste Chris Morris, « *Album Artwork Hits New Low on Rotten Records* », *Billboard*, 9 novembre 1996.

221. La pochette de *The Dawn of the Black Hearts*, du groupe Mayhem, reproduit par exemple la photo prise par Euronymous, le guitariste du groupe, du cadavre de l'ancien chanteur du groupe, Dead, qui venait de se suicider par arme à feu.

222. « *He was a precinct captain for the Norwood Park Township Regular Democratic Organization* », Sam L. Amirante, Danny Broderick, *John Wayne Gacy, Defending a Monster*, New York, New York, Skyhorse Publishing, 2011, Chapitre 1, édition électronique, sans pagination.

223. « *Photograph Shows Mrs. Carter With Suspect in Mass Slayings* », *The New York Times*, 22 janvier 1979, p.18. Disponible sur : https://www.nytimes.com/1979/01/22/archives/photograph-shows-mrs-carter-with-suspect-in-mass-slayings.html (consulté le 3 janvier 2023).

224. On peut également noter le fait que le célèbre tueur et violeur de femmes Ted Bundy était membre actif du parti Républicain, assistant directeur du *Seattle Crime Prevention Advisory Committee*, dans le cadre duquel il a notamment rédigé un document de prévention contre le viol, destiné aux femmes. Jacob V. Lamar Jr., « *I Deserve Punishment: Ted Bundy* », *Time*, 6 février 1989. Disponible sur : https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,956876,00.html (consulté le 3 janvier 2023).

225. « *Look beneath the floor boards/ For the secrets I have hid* ». Sufjan Stevens, *John Wayne Gacy Junior*, *in Illinois*, Asthmatic Kitty/Secretly Canadian, Rough Trade, 2005, 73:69.

226. Bruce Labruce, Rick Castro, *Hustler White*, GayTown productions, 1996, 79 minutes.

227. Le personnage de Gacy intéressait déjà Bruce LaBruce depuis de nombreuses années, puisqu'il a réalisé en 1988 un court-métrage de douze minutes nommé *Bruce and Pepper Wayne Gacy's Home Movies*. Les images tournées sont présentées comme les films amateurs tournés par les deux enfants de John Wayne Gacy, et présentent de courtes scènes cauchemardesques au sein d'une famille dysfonctionnelle. Bruce LaBruce, Candy Parker, *Bruce and Pepper Wayne Gacy's Home Movies*, GayTown productions, 1988, 12 minutes.

fig.128 - (a, b) Extraits du film de Bruce LaBruce et Rick Castro, *Hustler White*, 1996.

fig.128 - (c, d, e) Extraits du film de Bruce LaBruce et Rick Castro, *Hustler White*, 1996.

suit les parcours parallèles ou croisés de multiples personnages : Jürgen Anger, un auteur au comportement de diva qui étudie le quotidien des hommes prostitués du Santa Monica Boulevard, à Los Angeles, et une foule de ces « *hustlers* » dont Monti, Piglet, Alex... Dans une des scènes du film, un personnage inquiétant aux allures de cowboy achète les services d'un prostitué. Dans une chambre dénudée, le client joue de la guitare au prostitué ému, qui explique n'exercer ce métier que par nécessité, ne pensant qu'à sa femme et sa fille qu'il aime (fig.128.a). Le moment semble presque doux, jusqu'à ce que le client casse la tendresse immobile du tableau. Il affuble le prostitué en larmes d'une selle de cheval, grimpe sur son dos et lui ordonne de faire le tour de la chambre à quatre pattes (fig.128.b). Au centre de chacun des trois murs visibles de la pièce est accrochée une toile de John Wayne Gacy. Il s'agit de toiles uniques, commandées à Gacy par le chanteur et performeur Glen Meadmore – le client de la scène – à partir de portraits photographiques. Dans la première toile, Glen Meadmore est représenté travesti en femme, avec de longs cheveux blonds, un t-shirt décoré d'un crâne et des faux ongles acérés serrant une masse mal définie, peut-être un amas de chair (fig.128.c). Dans la deuxième, Meadmore apparaît sans maquillage, souriant légèrement : assis nu avec un genou replié, ses parties génitales sont cachées par une tête de clown, apparaissant de façon plate, comme un autocollant sur l'image (fig.128.d). Dans la dernière, Meadmore est grimé en clown monstrueux, le visage entièrement peint de bleu, et juché sur un cheval de carrousel (fig.128.e).

LaBruce met en scène à travers le personnage du client un être glacial malgré ses rires, sans aucune empathie pour l'être humain qu'il « emploie » dans tous les sens du terme : il le paye et l'utilise comme un objet. Si cette scène de « à dada » peut apparaître comme puérile et bénigne, elle peut également sembler paradoxalement plus violente qu'une autre scène où un dominateur coupe au rasoir – sans simulation – la peau d'un client non seulement consentant mais ravi. En transformant en cheval l'homme prostitué, le client le déshumanise. Les toiles de Gacy, qui entourent la scène, semblent la placer sous l'égide du tueur. D'après l'ouvrage de Tim Cahill, *Buried Dreams*, Gacy se plaisait à torturer ses jeunes victimes en grimpant sur leur dos et en les forçant à imiter un cheval[228]. Cependant, ces toiles ne font pas partie des images peintes en série par Gacy, par conséquent leur auteur n'est pas forcément reconnaissable du premier coup d'œil par le public[229]. En les examinant sans tenir compte de la référence aux actes de Gacy, elles entrent toujours parfaitement en écho avec la scène du film : des images bizarrement malhabiles, artificielles, criardes, pour une scène à la fois brutale et grotesque, et aux dialogues maladroits. En plus de cette correspondance « atmosphérique », on peut tisser des liens symboliques, et faire de ces tableaux un écho aux différentes facettes du client : l'homme d'apparence douce, souriant, se transforme en fou goguenard juché sur son « cheval ». Que dire alors de la toile où il apparaît travesti ? Plus tard dans le film émerge un personnage de client meurtrier, un homme d'apparence bien sous tous rapports mais qui assassine un homme prostitué, après avoir enfilé des vêtements féminins et s'être affublé d'un lourd maquillage rouge et bleu réminiscent de celui de Gacy.

Cette scène étrange évoque les gravures du « monde renversé » (fig.129), ou les représentations des extravagances d'un empereur romain (fig.130). Elle crée un profond malaise, alors qu'elle est bien loin

228. Tim Cahill, *Buried dreams, Inside the Mind of a Serial Killer*, d'après le reportage d'investigation de Russ Erwig, New York, New York, Open Road Media, 1986, Chapitre 25, édition électronique, sans pagination.
229. Un spectateur observateur peut lire la signature « J.W. Gacy » qui apparaît distinctement sur plusieurs plans.





fig.129 - Anonyme, *La folie des hommes ou le monde renversé*, XVII[e] siècle, taille douce coloriée sur papier vergé, 52,5 x 81,2 cm, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, France (détail).

fig.130 - Anonyme, *Elagabale sur un char traîné par des femmes*, 222, agate blanche taillée en camée, 1,9 x 2,2 cm, Bibliothèque Nationale, Paris, France.

des scènes les plus explicitement violentes du film, et loin des plus discutées après la sortie[230]. J'y vois pourtant un des nœuds de l'œuvre : à la fois humoristique, dérangeante, préfigurant d'évènements tragiques à venir. *Hustler White* ne se place absolument pas dans une position abolitionniste de la prostitution, mais n'hésite pas à montrer, avec un humour grinçant, ses mécanismes d'exploitation. Un continuum est créé entre les différents clients, le cowboy-clown, le client se présentant en pantalon et chemise blanche mais se travestissant avant de commettre des meurtres, l'auteur à succès cherchant à cacher sa lubricité derrière son projet de roman tandis qu'il maraude dans les bas-fonds[231]. Ces personnages révèlent l'hypocrisie générale autour du travail du sexe et de la sexualité en général, subvertissant au passage l'icône virile du folklore américain que représente le cowboy. *Hustler White* a parfois été balayé d'un revers de la main par une frange de la critique le décrivant comme bassement pornographique, ou comme « un *freak show* » selon l'expression d'un critique du *New York Times*[232]. Le film est difficilement classable en termes de genre. Comédie satirique ? Romance pornographique ? Thriller social ? Un peu tout cela à la fois. Au final, ce film choral *queercore*[233], malgré des dissonances dans une temporalité chahutée, réussit à explorer sans jugement moral diverses facettes de la prostitution, et des personnages aux motivations complexes, oscillant entre optimisme, espoir, romantisme, et le plus total nihilisme. Kyler Chittick, docteur en études culturelles et spécialisé dans le cinéma politique, rédige par exemple un article consacré à la cinématographie de Bruce LaBruce, où il considère *Hustler White* comme « un creuset de concepts associés à la négativité [comme concept philosophique, ndt], en particulier « l'optimisme cruel » de Lauren Berlant[234], ainsi que la théorie de la « sinthomosexualité » de Lee Edelman[235] et la critique du « futurisme reproducteur »[236] ». Dans ce contexte, la réappropriation des toiles de Gacy semble particulièrement pertinente, et bien au-delà de la provocation désincarnée : il représente le décalage entre l'idéal de conformité dominant et la réalité – parfois jouissive, parfois cauchemardesque.

4 - Cheap thrills : l'horreur sous contrôle

À partir des années 2000, les images de Gacy sont peu à peu devenues moins scandaleuses. Elles sont maintenant des images de culture populaire tournées en dérision, pour s'amuser et pour se protéger symboliquement de la violence. Les images de Gacy servent de medium, de « zone tampon » entre le public, sa personne et ses crimes. À la fois zone protégée et zone grise, ces images sont, en premier lieu, utilisées

230. Le film contient notamment la scène de séance de *BDSM* que j'évoquais, ainsi qu'une scène de sexe entre deux hommes dont l'un à la jambe amputée.

231. Une des techniques de Gacy pour repérer ses victimes était de rouler lentement la nuit à la recherche d'hommes isolés, d'adolescents fugueurs...

232. « *a titillating freak show* », Stephen Holden, « *Hustler White* », New York Times, 20 septembre 1996.

233. « Le Queercore est un mouvement transmédia queer et punk né dans les années 1980 à Toronto avec le fanzine underground (« zine ») J.D.s. Créé par G. B. Jones et Bruce LaBruce, J.D.s a déclaré une « guerre civile » contre les courants dominants punk et gay et lesbien, consolidant une sous-culture de cinéastes, zinesters, musiciens et interprètes partageant les mêmes idées et situés en opposition flagrante à l'homophobie du punk mainstream et à la politique sexuelle déconnectée de la réalité et aux penchants ségrégationnistes de la société gay et lesbienne dominante », « *Queercore is a queer and punk transmedia movement that was instigated in 1980s Toronto via the pages of the underground fanzine ("zine") J.D.s. Authored by G. B. Jones and Bruce LaBruce, J.D.s declared "civil war" on the punk and gay and lesbian mainstreams, consolidating a subculture of likeminded filmmakers, zinesters, musicians and performers situated in pointed opposition to the homophobia of mainline punk and the lifeless sexual politics and exclusionary tendencies of dominant gay and lesbian society* ». Curran Nault, *Queercore, Queer Punk Media Subculture* [2017], New York, New York, Routeledge, 2018, p.3.

234. Selon Lauren Berlant « Une relation d'optimisme cruel existe lorsque quelque chose que vous désirez est en réalité un obstacle à votre épanouissement. Cela peut impliquer de la nourriture ou une sorte d'amour ; le fantasme de la belle vie ou un projet politique. Il peut s'agir de quelque chose de plus simple, comme une nouvelle habitude qui promet d'induire en vous une amélioration dans votre manière d'être. Ces types de relations optimistes ne sont pas intrinsèquement cruelles. Ils ne deviennent cruels que lorsque l'objet qui attire votre attachement entrave activement le but qui vous y a amené initialement », « *A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. It might involve food, or a kind of love; it might be a fantasy of the good life, or a political project. It might rest on something simpler, too, like a new habit that promises to induce in you an improved way of being. These kinds of optimistic relation are not inherently cruel. They become cruel only when the object that draws your attachment actively impedes the aim that brought you to it initially* ». Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2011, p.1.

235. Le concept de sinthomosexualité peut-être résumé comme une jouissance se désintéressant de toute notion de futur, de procréation, de la satisfaction narcissique de l'ego par le prolongement de soi dans un « autre ». Lee Edelman, *No Future, Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2004.

236. « *a crucible of concepts associated with negativity, specifically Lauren Berlant's "cruel optimism" as well as Lee Edelman's theory of "sinthomosexuality" and critique of "reproductive futurism.*". Kyler Chittick, « *On Refusal, Negativity, and Hustler White* », *Pride on the Margins*, n°106, août 2023. Disponible sur : https://www.sensesofcinema.com/2023/pride-on-the-margins/on-refusal-negativity-and-hustler-white/ (consulté le 3 janvier 2024).

par une frange du public pour se faire peur, et vivre une expérience transgressive. L'intérêt pour les peintures de Gacy est comparable au rite de passage d'un groupe d'adolescents regardant un film d'horreur et surjouant leurs réactions[237]. Pogo, et les tueurs en série en général, deviennent « de petites excentricités stylistiques subversives », selon l'expression de la journaliste Eva Wiseman[238]. Les peintures de John Wayne Gacy sont pour beaucoup des « *cheap thrills* », littéralement des « frissons bon marché », dont on tire plaisir, à la manière de Johnny Depp décrivant le portrait de Pogo qu'il possédait comme « vraiment effrayant et bizarre et génial ». Il s'agit alors d'objets de consommation, d'objets de divertissement, mais inclus dans des pratiques visant à « combattre » l'horreur, notamment en la tournant en ridicule. Ainsi, on retrouve la figure de Pogo déclinée presque à l'infini, sous forme de petits objets du quotidien : *pin's*[239], cartes de vœux d'anniversaire humoristiques[240], figurines ou cartes à collectionner[241] (fig.131-133). Il s'agit de petits objets, des « images réduites », grâce auxquelles la figure effrayante est ramenée à des proportions minuscules. Pogo devient alors une figure qu'on peut garder « *under one's thumb* », c'est-à-dire « sous contrôle » ou, littéralement, « sous le pouce ». Elle peut presque être considérée, dans certains cas, comme une figure destinée à éloigner le mauvais sort, une figure apotropaïque. Dans l'antiquité grecque, la figure des monstres, notamment Méduse la Gorgone, était utilisée pour éloigner les mauvais esprits, et empêcher les empoisonnements ou les vols. La figure monstrueuse devient alors protectrice, et est incluse dans des objets du quotidien, notamment sur les antéfixes le long des toitures[242] et les décors au fond des coupes en céramique[243] (fig.134).

237. Anne Laffeter, « Annabelle: le rituel adolescent qui embarrasse les cinémas multiplexes », *Les Inrockuptibles*, 22 octobre 2014. Disponible sur : https://www.lesinrocks.com/cinema/meme-pas-peur-107067-22-10-2014/ (consulté le 20 juin 2023).
238. « *edgy stylistic quirks* ». Eva Wiseman, « *Cashing in on Jack the Ripper diminishes the true horror of his crimes* », *The Guardian*, 23 juillet 2023. Disponible sur : https://www.theguardian.com/uk-news/2023/jul/23/cashing-in-on-jack-the-ripper-diminishes-the-true-horror-of-his-crimes?fbclid=IwAR2FGfQiLNrOa7N01a9_lEha4gaf2ch9ZTf1HXe_4bxGhsbU-IrOeZ7iKDU (consulté le 3 août 2023).
239. « Épingle en émail doux, tueur en série, John Wayne Gacy Pogo le clown, cadeau d'horreur pour halloween », objet vendu sur *AliExpress*. Visible sur : https://fr.aliexpress.com/item/4001010838962.html?gatewayAdapt=glo2fra (consulté le 20 juin 2023).
240. « *John Wayne Gacy Serial Killer Birthday Card* », objet conçu par *Graveface Records*, vendu par le site internet *Angry Young and Poor*. Disponible sur : https://www.angryyoungandpoor.com/store/pc/John-Wayne-Gacy-Serial-Killer-Birthday-Card-by-Graveface-Records-p342267.htm (consulté le 20 juin 2023).
241. « Pogo the Clown – John Wayne Gacy », objet vendu par *Straight to Hell ToyCo*. Disponible sur : https://straighttohelltoyco.com/pogo-the-clown-john-wayne-gacy/ (consulté le 20 juin 2023).
242. *Terracotta painted gorgoneion antefix*, environ 540 avant J.C., modelage grec en terracotta, 21 x 26,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253581 (consulté le 20 juin 2023).
243. Nikosthenes (potier), *Terracotta kylix: eye-cup (drinking cup)*, environ 530 avant J.C., figure noire en terracotta, 15,9 x 38,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248906 (consulté le 20 juin 2023)
244. Lesley A. Beaumont, *Childhood in Ancient Athens, Iconography and Social History*, Londres, Routeledge, 2013, p.62-63.
245. « *Pogo Painted in Human Blood Baby Onesie* », vêtement de bébé vendu par Ryan Almighty. Disponible sur : https://pixels.com/featured/1-pogo-painted-in-human-blood-ryan-almighty.html?product=onesie (consulté le 20 juin 2023).
246. Badge émaillé Pogo le Clown vendu sur le site internet *Angry Young and Poor*. Disponible sur : https://www.angryyoungandpoor.com/store/pc/Pennywise-Gacy-Painting-Enamel-Pin-by-Graveface-mp50-1135p325417.htm (consulté le 20 juin 2023).
247. *Creepypasta* est un mot valise mêlant le mot « *creepy* », « qui donne la chair de poule », et le mot « *copypasta* », un dérivé de l'expression « *copy-paste* », « copié-collé », désignant un bloc de texte contenant des idées controversées ou des diatribes absurdes, copié-collé sur les réseaux sociaux et les forums, à des fins humoristiques. Les *creepypastas* sont des histoires effrayantes et généralement fantastiques circulant sur internet, formant aujourd'hui un folklore à part entière. Un des exemples les plus célèbres de *creepypastas* est le personnage de Slenderman, un géant sans visage habillé d'un costard. En 2014, deux jeunes américaines de douze ans tentent d'assassiner une de leurs amies, pour satisfaire cette créature mythique, selon elles. Ce fait-divers propulse la sous-culture des *creepypastas* sur le devant de la scène. Voir : Irene Taylor Brodsky, *Beware the Slenderman*, 01:55:00, HBO, 2017. Le personnage de John Wayne Gacy a intégré certaines *creepypastas*, comme on peut rapidement le constater en cherchant son nom ou celui de son alter ego Pogo sur le site *Creepypasta Wiki* :

fig.131 - Straight to Hell ToyCo, *Pogo the Clown – John Wayne Gacy*, figurine articulée, 3 3/4 pouces.

fig.132 - (a, b) Graveface Records, *John Wayne Gacy Serial Killer Birthday Card*.

fig.133 - Pin John Wayne Gacy vendu sur *Ali Express* sous le nom *Épingle de journal True Crime Clown, cadeau d'horreur rétro.*

Il serait absurde de prétendre que la figure de Pogo est aussi normalisée que l'était la figure de la Gorgone ou d'autres divinités apotropaïques chez les Grecs. S'il était très commun pour ces derniers de faire porter à leurs enfants des amulettes protectrices[244], peu de parents achètent les combinaisons pour bébé à l'effigie de John Wayne Gacy[245] (fig.135). Les produits à l'effigie de Pogo sont souvent vendus par des boutiques en ligne à destination de personnes souhaitant se constituer une image punk, comme la boutique en ligne « *Angry Young and Poor* », « Jeune en Colère et pauvre »[246]. Néanmoins, les produits Pogo sont très variés, parfois produits en masse, signe qu'ils appartiennent au moins autant à la culture populaire qu'à une culture marginale.

Les toiles de Gacy font aujourd'hui partie de l'iconographie partagée par des sous-cultures internet passionnées de *true crime* et de *creepypastas*[247], pour qui Gacy est un personnage incontournable. Par exemple,



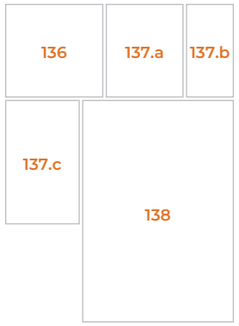
fig.134 - Nikosthenes (potier), Kylix, figure noire en terracotta, 15,9 x 38,1 cm, environ 530 avant JC, Metropolitan Museum of Art, New York, New York, États-Unis.

Gacy figure au sommet de nombreuses « *tierlists* des tueurs en série »[248] (fig.136). Sur *Wattpad*, un site où les usagers peuvent poster des nouvelles ou des chapitres de romans au fur et à mesure qu'ils les écrivent, plus de cent mille résultats apparaissent à la recherche « John Wayne Gacy ». Une simple recherche « *john wayne gacy paintings* » sur *Tumblr* montre une abondance de peintures et de dessins réalisés par des internautes (fig.137), inspirés par ses toiles. Dans certains cas, Gacy est même considéré comme trop connu et banalisé pour représenter quoi que ce soit de déviant[249] (fig.138), et ses images n'ont rien, ou plutôt *plus rien* d'offensant. Pour W.J.T. Mitchell « Les images offensantes sont des entités radicalement instables dont la capacité de nuire dépend de contextes sociaux complexes. Ces contextes peuvent changer, parfois

https://creepypasta.fandom.com/wiki/Pogo (consulté le 27 juillet 2023).

248. Une *tierlist* est, à l'origine, un classement subjectif des personnages jouables d'un jeu vidéo, réalisé par les joueurs. Le terme, et la présentation visuelle de ce genre de classement, se sont répandus sur internet et s'appliquent aujourd'hui à toutes sortes d'objets ou de personnes. Sur le site internet *Tiermaker*, disposant d'une page « *Serial killers Tier List Community Rankings* », John Wayne Gacy apparaît au plus haut du classement, dans la catégorie *S*, « *Super* », « *Special* ». Disponible sur : https://tiermaker.com/categories/horror/serial-killers-42649 (consulté le 17 juillet 2023).

249. John Wayne Gacy figure au sommet de nombreux « *serial killers iceberg* ». Sur internet, un « iceberg » est une forme de classement où une liste de mots, de noms ou d'expressions sur un thème donné sont répartis sur une illustration représentant un iceberg, et faisant apparaître à la fois la surface et la partie immergée. Les éléments placés en haut sont les connaissances « de surface », disponibles à tous les « *normies* », c'est-à-dire les personnes dites « normales », non intégrée à la sous-culture ou au domaine décrit sur l'iceberg. Plus les éléments sont inscrits dans les profondeurs, plus ils sont considérés comme étant des connaissances plus rares, et plus difficiles d'accès. Dans certains cas, ce système de classement est un peu modifié, et les éléments placés dans les parties les plus profondes de l'iceberg vont plutôt désigner les sujets plus graves ou plus violents. Feldup, *Les plus grands scandales et mystères de Youtube – Partie 1/3 – Findings n°90,* vidéo *Youtube*, 1:01:12. Information disponible à : 00:01:52. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oJPvRvOFhYo&t=1611s (consulté le 27 juillet 2023). Voir : *Know your meme*, « *Icerbeg Tier Parodies* », https://knowyourmeme.com/memes/iceberg-tiers-parodies (consulté le 18 juillet 2023). *Serial Killer Icerberg (First edition)*, image postée par u/nerohito sur *Reddit*, subreddit r/LPOTL, le 27 avril 2021. Disponible sur https://i.redd.it/balsxqna6rv61.png (consulté le 18 juillet 2023).



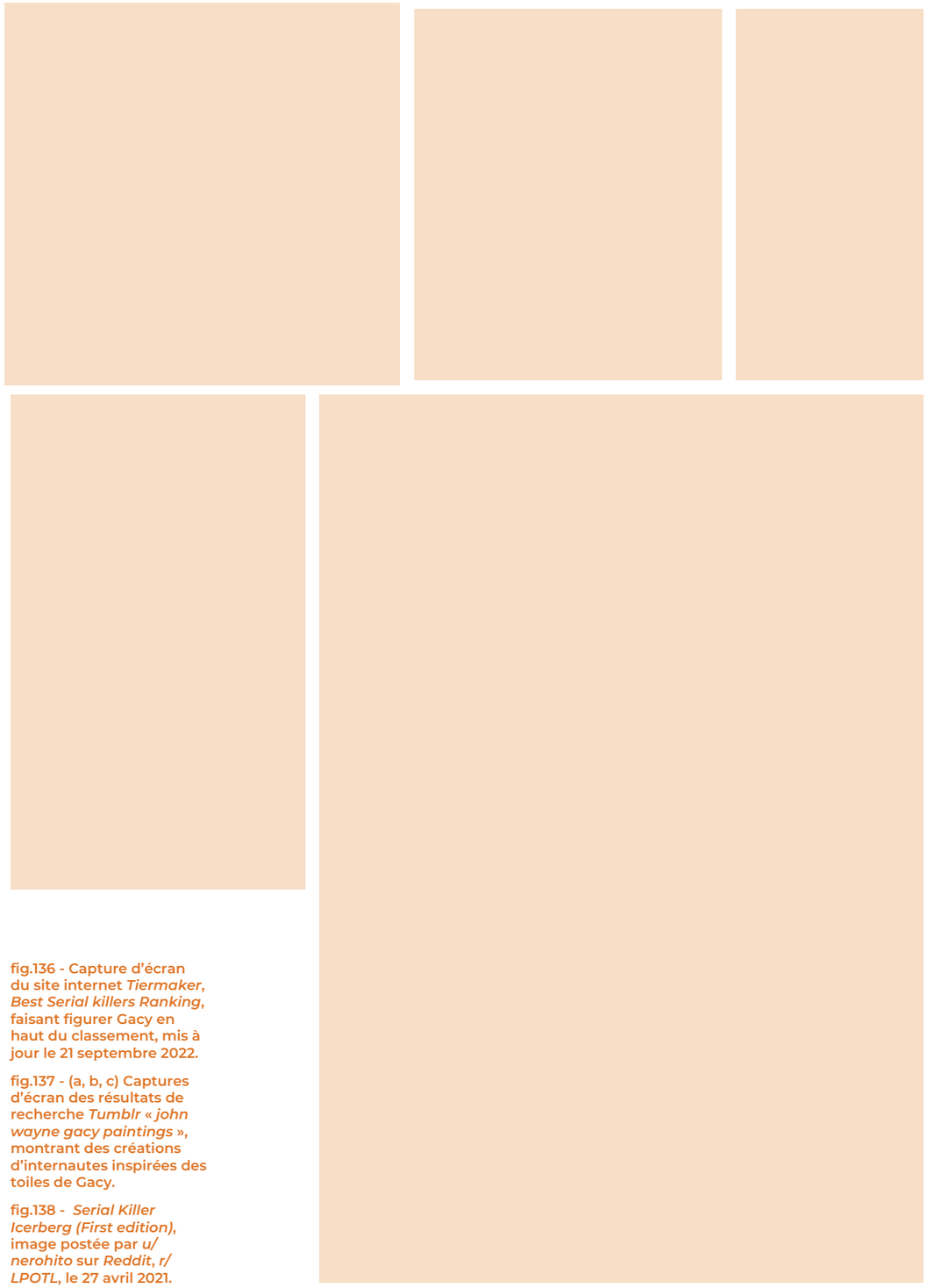


fig.135 - Ryan Almighty, *Pogo Painted in Human Blood Baby Onesie*, vêtement pour bébé.

fig.136 - Capture d'écran du site internet *Tiermaker*, *Best Serial killers Ranking*, faisant figurer Gacy en haut du classement, mis à jour le 21 septembre 2022.

fig.137 - (a, b, c) Captures d'écran des résultats de recherche *Tumblr* « *john wayne gacy paintings* », montrant des créations d'internautes inspirées des toiles de Gacy.

fig.138 - *Serial Killer Icerberg (First edition)*, image postée par *u/nerohito* sur *Reddit*, *r/LPOTL*, le 27 avril 2021.

à la suite du débat public autour d'une image, plus souvent parce que le choc initial s'estompe pour être remplacé par la familiarité et même l'affection »[250].

Aujourd'hui, l'image du Pogo de Gacy est en passe d'être un simple objet de consommation. Même si des ragots et des articles de faits-divers attribuent un caractère maléfique aux toiles de Gacy, et que plusieurs associations de victimes de crimes dénoncent l'exposition et la reproduction des toiles de Gacy comme une expérience douloureuse[251], les produits dérivés « Pogo » se multiplient. Ces « images réduites », ces amulettes, cherchent à désamorcer la violence, non plus par la magie, mais par l'humour noir, et, comme le dirait Mitchell, une forme d'« affection ».

• DES IMAGES BANALES ?

On peut imaginer, face au récit de crimes hors du commun, que la personne qui les a commis est également hors du commun, « à la hauteur » du caractère exceptionnel de ses actes. C'est du moins ce que la culture populaire nous donne à penser, avec des personnages de criminels de fiction sanglants mais géniaux. Hannibal Lecter, Dexter, Docteur Jekyll et Mister Hyde, le Joker[252], sont présentés comme des esthètes, dans leurs motivations ou leur *modus operandi*[253]. Parfois, ils sont présentés comme étant versés dans les arts. La pratique du dessin d'Hannibal Lecter, inspirée par la Renaissance italienne[254], sert à créer un décalage extrême entre ses crimes sanglants et son intérêt pour le génie et le raffinement de l'art renaissant (fig.139). Le film *True Story*[255], adapté du livre du même nom[256] relatant une véritable affaire criminelle, présente le tueur Christian Longo[257] comme ayant une pratique plastique[258]. Il adresse au journaliste Michael Finkel des images où dessin et texte autobiographiques se mêlent, avec des systèmes complexes d'enchâssement, de volets, de découpes, et un style imitant certains codes ou idées préconçues autour de l'art brut, comme le remplissage apparemment obsessionnel de l'espace (fig.140). Ces images viennent appuyer les talents de manipulation de Longo dans le film : il ment par tous les moyens, par les mots et par les images, et l'esthétique qu'il pastiche habilement sert à créer une apparence de sincérité.

Gacy n'est pas Hannibal Lecter : ses images sont inspirées – ou décalquées – d'images populaires, extraits de dessins animés et de cartes postales, plutôt que par Léonard de Vinci. Il n'est pas non plus la version cinématographique de Christian Longo, qui réussit bien mieux que lui à semer le trouble sur sa culpabilité, par ses récits et ses images. En fait, la plupart des analyses journalistiques et académiques insistent sur la médiocrité et la banalité des images de Gacy. Selon David E. Gussak, « Gacy était peu talentueux ; il ne semblait pas particulièrement habile. Ses tentatives artistiques semblent montrer une confiance et une arrogance renforcées par son utilisation expansive de l'espace de composition et l'application épaisse de couleurs vives et criardes, mais son portfolio est globalement banal, prétentieux et peu sophistiqué[259] », « Son art est peu original, c'est plat, c'est ennuyeux, et souvent ridicule[260] ».

Les images de Gacy, examinées individuellement, peuvent en effet sembler communes et dérisoires, particulièrement quand elles sont mises en perspective avec ses crimes d'une violence inouïe. En examinant ces toiles kitsch et « sans génie », le spectateur peut, par extension,

250. « *Offending images are radically unstable entities whose capacity for harm depends on complex social contexts. Those contexts can change, sometimes as a result of the public debate around an image, more often because the initial shock wanes, to be replaced by familiarity and even affection* ». W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want, The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005, p.131.
251. Philip C. Parnell, Stephanie C. Kane, *Crime's Power, Anthropologists and the Ethnography of Crime*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003, p.156.
252. Le personnage du Joker apparaît dans des œuvres très diverses, et n'est pas toujours doté de la même personnalité. Le Joker « esthète » correspond en particulier à celui incarné par Jack Nicholson dans le film de Tim Burton, *Batman*, Warner Bros, 1989, 126 minutes. Le Joker et ses acolytes envahissent le musée de Gotham, où il choisit de dégrader certaines œuvres et d'en préserver d'autres ; il dit avoir défiguré son amante pour en faire une sculpture vivante ; il commente les photos de la journaliste Vicki Vale sur des critères esthétiques.
253. La réalité est beaucoup moins reluisante que l'image des « génies diaboliques » qu'on trouve dans la fiction : en lisant la biographie de tueurs célèbres, on découvre surtout des personnes au parcours tourmenté, parsemé d'échecs, et qui tendent des pièges lâches à des personnes fragiles. À titre d'exemple, Gacy s'attaquait à des hommes très jeunes, parfois des enfants, et les droguait avant de les torturer et de les tuer.
254. « *It's Florence. That's the Palazzo Vecchio and the Duomo, seen from the Belvedere* », « C'est Florence. C'est le Palazzo Vecchio et le Duomo, vus du Belvédère ». Thomas Harris, *Silence of the Lambs*, New York, New York, St Martin's Press, 1988, chapitre 3, édition électronique, sans pagination.
255. Rupert Goold, *True Story*, Regency Enterprises, Plan B Entertainement, 2015, 99 minutes.
256. Michael Finkel, *True Story : Murder, Memoir, Mea Culpa*, New York, New York, Harper, 2005.
257. Christian Longo a assassiné sa femme et ses trois enfants avant de prendre la fuite au Mexique. Au moment de son arrestation, il avait pris le nom de Michael Finkel, un journaliste dont il lisait régulièrement les articles. Longo est condamné à mort en 2003, et sa sentence, ainsi que celle de tous les condamnés à mort de l'Oregon, est commuée en prison à vie en 2022.
258. Ces images ne sont mentionnées dans aucun article traitant de l'affaire Longo, ni dans le livre de Michael Finkel, et ont sans doute été entièrement inventées pour servir à la dramatisation du film.
259. « *Gacy demonstrated little talent ; he did not seem particularly adept. While his artistic endeavors seem to portray a confident arrogance reinforced by his expansive use of compositional space and the thick application of bright, garish colors, his portfolio is overall mundane, sophomoric, and unsophisticated* ». David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, *op. cit.*, p.203.
260. « *His art is derivative, it's flat, it's boring, in many cases ridiculous* ». David E. Gussak, cité dans l'article de Steve Bornfeld, « *Exhibit of serial killer art comes to a quiet close* », *Las Vegas Review Journal*, 19 septembre 2011. Disponible sur : https://www.reviewjournal.com/entertainment/shows/exhibit-of-serial-killer-gacys-artwork-comes-to-quiet-close/ (consulté le 18 juillet 2023).

fig.139 - Extraits du film de Jonathan Demme, *Le Silence des Agneaux*, Orion Pictures Corporation, 1991, 128 minutes.

conclure qu'il n'y a pas non plus de « génie maléfique ». Ainsi se met en place une autre image préconçue du tueur en série, popularisée dans les années 80 et 90 : le tueur en série comme monsieur-tout-le-monde, le bon voisin, l'homme normal, se révélant du jour au lendemain être un tueur prolifique, sans raison particulière[261]. Ce concept est à la fois effrayant, et paradoxalement rassurant : certes, les tueurs en série existent, certes, ils peuvent se trouver n'importe où, mais il s'agit uniquement de rares individus, des « tueurs-nés », et personne n'y peut rien.

Ce stéréotype pose problème, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il dispense les personnes qui y souscrivent d'examiner les complexes facteurs médicaux, économiques et sociaux qui favorisent la criminalité[262], et de prendre des décisions politiques en conséquence. Ensuite, dans le cas spécifique des images *murderabilia*, se contenter de parler de banalité et de médiocrité, c'est négliger d'examiner l'aura de ces images dans notre culture contemporaine. Un article décrit par exemple les peintures de Gacy comme « banales et fichant la frousse[263] ». Après avoir contacté Katherine Ramsland au sujet des images fabriquées par Toole, elle m'a précisé : « Honnêtement, je ne dirais pas que ses dessins relèvent des "beaux arts" non plus[264] ». Pendant ce temps, l'*Alcatraz East Museum*, un musée du crime qui expose un dessin de Toole, précise

261. Ce stéréotype est développé dans les années 1980 et 1990, avec des œuvres telles que : Imre Horvath, *Murder: no apparent motive*, 1984, 75 minutes ; Penelope Spheeris, *The Boys Next Door*, New World Pictures, 1985, 91 minutes, et les livres : Ann Rule, *The Stranger Beside Me*, New York, New York, W.W. Norton & Company, 1980 et Derek Van Arman, *Just Killing Time*, New York, New York, Dutton Adults, Penguin Books, 1992.

262. John Wayne Gacy a par exemple été victime d'un père alcoolique et violent, et aurait subi des agressions sexuelles pendant son enfance, de la part d'un collègue de son père, d'après Tim Cahill et Russ Ewig, *Buried dreams : inside the mind of a serial killer*, New York, New York, Bantam Books, 1986, p.18-19.

263. « *banal and creepy* ». Nick Pearson, « *Clown killer John Wayne Gacy's paintings go up for auction* », *Nine News*, 10 octobre 2017. Disponible sur : https://www.9news.com.au/world/john-wayne-gacy-clown-killer-paintings-auction/b8a8883c-2cc2-4795-ad43-9f65d5f30fbb (consulté le 18 juillet 2023).

264. Dans un email du 30 août 2022, Katherine Ramsland m'écrit « *But, honestly, I wouldn't call his drawings "fine art"* », « Mais, honnêtement, je n'appellerai pas ses dessins " beaux arts " ».

fig.140 - Extraits du film de Rupert Goold, *True Story*, Regency Enterprises, Plan B Entertainement, 2015, 99 minutes.

que ce dernier est « *chilling* », qu'il « fiche la frousse ». Ces expressions contradictoires témoignent du rapport conflictuel qu'entretient le public avec les images de Gacy, de Toole, et les *murderabilia* en général. Les personnes oscillent entre la volonté de ne pas leur attribuer la moindre qualité, le moindre pouvoir, et la reconnaissance de leur fort impact sur l'imaginaire collectif. Ces images, aussi maladroites, peu originales ou ennuyeuses que certains les présentent, ont réussi à se démarquer de la masse d'images produites par des tueurs célèbres. Elles sont aujourd'hui très largement connues, et occupent une place particulière dans les croyances et certaines pratiques populaires de l'image. Elles sont tantôt destinées à se venger par procuration d'un criminel, à l'ériger en croquemitaine ultime, ou à le tourner en ridicule. Malgré la conception de Gacy de ses toiles comme des « produits dérivés », malgré leur reproduction massive par la presse à scandale puis par internet, malgré les multiples détournements qui en ont été faits, l'aura des originaux de Gacy semble intact[265]. Quant à Toole, malgré ses débuts créatifs hasardeux, sous l'influence de vendeurs extérieurs, et les mensonges à répétition prolongés par l'image, il semble développer une pratique thérapeutique sincère via ses dessins. À la fois monnaie d'échange opportuniste et fruit d'un travail plastique sincère, elles peuvent receler plus de vérité

265. Par exemple, de nombreux articles de presse paraissent suite à la découverte de deux toiles de Gacy par un Anglais nettoyant la maison de ses parents après leur mort. Tom Kershaw et Liam Buckler, « *Creepy artwork painted by "killer clown" discovered inside UK home* », *Mirror*, 22 juin 2022. Disponible sur : https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/creepy-artwork-killer-clown-discovered-27301783 (consulté le 16 juillet 2023).

sur le compte de leur auteur que les innombrables « contenus » du mal nommé *true crime*. Plus de trente ans après la mort de Gacy et de Toole, et bien au delà de leurs intentions premières, ces images « vivent leur vie ».

Le public s'est largement approprié les images *murderabilia*, en les incluant dans des « pratiques de l'image » très diverses. Elles attirent une curiosité parfois morbide, elles choquent, elles provoquent des questionnements éthiques, elles inspirent une foule de détournements et de pratiques ritualisées. Au final, qu'elles soient méprisées, collectionnées ou détruites, ces « petites babioles », comme les définissait le réalisateur John Waters, cristallisent de nombreuses interrogations sur la nature et le pouvoir des images.



ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] John E. Robinson, lettre du 14 août 2023

« Murderabilia – After years of being "played" I finally learned ! When I begin to get a rush of mail from unknown people it is because one of the websites is looking for items to sell. I have finally convinced my attorney to monitor these sites for me. Even a simple envelope is something that can be sold. So many have claimed to be "my personal friend" that I hate to write anyone ! The clown in Jacksonville, FL is so dishonest he has sold a hat... supposedly my Stetson... now to four different people ! So much is fake, people are so damn gullible... I have even had parents have their small kids write... The murderabilia industry is rotten. »

[2] John E. Robinson, email du 13 octobre 2023

« The weirdest attempt to get something...A woman in Belgium sent me a picture if herself in a very skimpy bikini sitting on the back of a tiger. She wrote that she was a professional prostitute, wanted me to marry her so she could come to the U.S. to ply her trade. Said she would "market" anything I would send her and "keep me" financially while she conducted her business. »

[3] Robin Frierson, email du 30 août 2022

« As you know he confessed to killing Adam Walsh but later confided in me that that was the only way he could get people to come talk to him and give him cigarettes. He had no commissary money and was going through tobacco withdrawal so was desperate for cigarettes. It got so bad that he would confess to anything for a cigarette. Back then you could smoke in jail but not anymore. He was a very slow, dimwitted sort of fellow who finally began to understand that by confessing to murder could put him on death row, so he stopped talking. He evidently confessed to other homicide detectives about other ongoing cases when he wasn't even in the State. »

[4] Katherine Ramsland, email du 30 août 2022

« Unfortunately, the info about Toole is scant and largely unreliable. I wrote that piece for The Crime Library many years ago, before I realized that Michael didn't use solid resources. When a documentary company contacted me recently and provided their best resources, I declined to be involved, because I couldn't vouch for the supposed facts they wanted me to state. »

[5] Paula Saunders, email du 1er septembre 2022

« I have very little independent recollection of him and do not have any notes or access to his files. [...] I remember from the penalty phase of the Jacksonville case that he came from an impoverished and abusive background; he was diagnosed as borderline retarded, and he had a history of committing arsons dating to his childhood. My personal interactions with Mr. Toole were limited, but I distinctly remember that he had very poor hygiene; he appeared much older than his chronological age, and he had poor communication skills and little insight into his actions. »

QUI NE FAIT IMAGE CONSENT

L'incarcération et les méthodes mises en places pour lui résister impactent le contenu et la forme des images, et les images elles-mêmes forment un acte de résistance. D'une part, comme résistance reliant les personnes : l'image comme occasion de partager des techniques de *Do It Yourself*, de travailler côte-à-côte, l'image comme don aux leur proches, après avoir transformé la matière pénale en matière précieuse, par le travail et le talent. D'autre, part comme résistance « allant contre » : l'image comme source de revenus pour contrer le dénuement programmé, l'image comme outil d'observation, de critique, de narration alternative au discours de la prison, pour eux-mêmes ou pour un potentiel lecteur et spectateur extérieur. Parfois, il s'agit d'un engagement militant anti-carcéral et anti-peine de mort. Parfois il s'agit de modifier l'image de soi, pour survivre au désespoir ou pour transformer son image publique...

Enfin, même quand il ne s'agit pas d'une construction intellectualisée et politisée, même quand il ne s'adresse à personne, le simple acte de créer une image va à l'encontre de la mécanique de destruction systématique du couloir de la mort. Quoi qu'elles représentent, quoi qu'elles « disent ».

Dans la postface de son ouvrage *Suerte. L'exclusion volontaire*, Claude Lucas écrivait, à propos de l'écriture en prison, des lignes qui s'appliquent plus que jamais à la production d'images : « Qui ne dit mot consent. Dire mot, n'importe lequel, n'importe quand sur la page blanche, c'est ne pas consentir. Non pas le mot dit à quelqu'un. Il n'y a personne en prison à qui dire mot : le surveillant, un rôle ; le détenu, un double. Mais le mot lâché comme une bulle dans la béance immaculée de la page carcérale. La métaphysique, c'est cela : un humain se vidant mot à mot de son temps sur la page d'un livre qui ne raconte aucune histoire. Être inutile. Temps inutile. Livre inutile. Mot pur, donc, goutte de temps sans signification parasite, sens figuré ou double sens, mot détourné de sa fonction, mot à la puissance absolument vaine du mot : mot pour mot, écho de soi. Qui dit mot ne consent pas au blanc silence de la page carcérale. Puis le mot dit s'évapore, l'encre à peine sèche. Tournons alors, tournons la page pour y laisser goutter un nouveau mot, le même, chaque jour plus nouvellement semblable, aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain, le mot dit de la malédiction de l'éternel présent : floc...[1] »

1. Claude Lucas, *Suerte. L'Exclusion volontaire* [1995], Paris, Plon, 2014, édition électronique sans pagination.

IMAGES DE LA MAISON DES MORTS

CRÉER, TÉMOIGNER, RÉSISTER

Thèse de doctorat arts plastiques, esthétique
& sciences de l'art

Valentine Cuny - Le Callet
sous la direction de Christophe Viart,
Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne,
École doctorale APESA 279
et Mathew Staunton,
École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris.

2024

PARTIE II

COLLABORER DE PART ET D'AUTRE DES MURS

Entamer un projet plastique collaboratif entre personne détenue et personne non détenue pose de nombreux problèmes, éthiques et matériels. Dans cette partie, je me concentrerai sur le temps de la création des projets collaboratifs, à partir de mon expérience avec Renaldo McGirth dans la création de *Perpendiculaire au soleil*. Je m'appuierai également sur d'autres exemples de projets collaboratifs, qui viendront étayer mon étude, mais je défends l'idée qu'à partir de cette expérience personnelle je pourrai éclairer au mieux des problématiques qui concernent généralement les projets entre personnes incarcérées et non incarcérées. Chaque projet collaboratif est différent, je ne prétends évidemment pas que le nôtre les exemplifie tous, mais c'est celui que je connais le mieux. J'ai accès à tous les détails, à toute la « cuisine » de création de *Perpendiculaire au soleil*, et peux m'appuyer le plus possible sur les documents, les étapes de l'évolution d'un projet qui, pour de nombreuses raisons, aurait pu ne jamais voir le jour.

Renaldo McGirth et moi avons développé notre amitié et notre partenariat sur le projet de *Perpendiculaire au soleil* en essayant de mettre en place des méthodes, des protocoles, pour rendre un peu plus égalitaire une relation que nous savions très inégale. Nous avons avancé à tâtons, en allers-retours, en lecture, en lettres, en dessins, en collection d'images. En écrivant quotidiennement, mes pensées ou des notes de lectures, j'avais développé des « bribes de théorie », j'avais certains concepts en tête, mais évidemment pas autant qu'aujourd'hui. L'ensemble de cette partie est difficile à écrire pour moi, car je pose aujourd'hui des mots et développe des analyses sur des pratiques, là où je ne les avais auparavant que très partiellement verbalisées. Entre « poser

des mots », « (post) rationaliser » et « se justifier », la ligne peut être fine. Écrire sur ma propre pratique, décortiquer mes méthodes, y compris et peut-être surtout pour en pointer les limites peut facilement glisser vers « l'autocritique comme forme suprême de l'auto-célébration[1] ». Dans certains cas, je souhaite bel et bien défendre mes méthodes, mes choix et mes images, réalisées pour les plus anciennes il y a cinq ans. Dans d'autres cas, mon regard a évolué, et j'analyserai le pourquoi de cette évolution. Plutôt qu'un saupoudrage de *mea culpa*, je veux affirmer les modifications que je souhaite apporter à mes méthodes de travail et à mes images, y compris celles imprimées au sein de *Perpendiculaire au soleil*, si un futur tirage m'en donne la possibilité. En documentant cette création, je voudrais faire par l'écriture ce que la radiographie aux rayons X fait à un tableau, révélant les « repentirs » qui, plutôt qu'un jugement moral, représentent les étapes de travail de deux artistes et jalonnent la vie d'une image (fig.1).

• « Zone d'équité » zone à défendre dans une relation déséquilibrée

La relation avec Renaldo McGirth est une relation déséquilibrée. Je

suis une femme, française, blanche, diplômée d'une école nationale supérieure d'art, et je n'ai jamais été incarcérée. Renaldo McGirth est un homme, américain, noir, ayant été arrêté pour meurtre à dix-huit ans, l'été de l'obtention de son diplôme de lycée, et incarcéré dans le couloir de la mort de Floride depuis 2008.

Nous avons été mis en contact « à l'aveugle » par l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, dont le programme de correspondance fonctionne sur un principe de « premier arrivé premier servi ». Renaldo McGirth a fait la demande d'un correspondant auprès de l'association, qui l'a inscrit sur une liste, en l'attente d'une personne disponible pour correspondre avec lui. Le hasard a voulu que je sois cette personne. À partir de ce constat, Renaldo McGirth et moi n'avons pas prétendu être à égalité : en tenant compte de nos différences, nous cherchons à construire des « zones d'équité », qui sont en quelque sorte des « zones à défendre », dans notre création plastique, dans notre correspondance et notre amitié en général. Un exemple de « zone d'équité » concerne le début de notre correspondance. J'ai reçu de la part de l'ACAT le nom et l'adresse de Renaldo McGirth, et un courrier contenant des conseils pour écrire une première lettre. Je devais également recevoir sa lettre de

1. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, chapitre « L'autocritique comme forme suprême de l'auto-célébration », 1982, Fayard, Paris, édition électronique, sans pagination.



fig.1 - Gustave Courbet, *L'homme blessé*, 1844-1854, 81,5 x 97,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, France, et radiographie de ce même tableau.

demande de correspondant, adressée à l'ACAT, mais un problème a fait que je ne l'ai reçue que plus tard. Lors de la rédaction de ma première lettre, j'ai fait le choix de ne pas aller voir sur internet les raisons de la condamnation de Renaldo McGirth, car de son côté, il ne savait de moi que mon nom et mon adresse, et n'avait pas accès à internet pour aller chercher des informations supplémentaires. Dans ma conception de cette époque, je souhaitais que nous commencions la correspondance, « à armes égales[2] ». J'étais évidemment curieuse de connaître les raisons de sa condamnation, mais j'ai retenu cette curiosité en partant du principe que Renaldo McGirth devait consentir à ce que je puisse avoir accès à cette information. Par la suite, je lui ai expliqué mon choix, et lui ai demandé son opinion par rapport à cette question. Il m'a alors conseillé d'aller voir les raisons de sa condamnation, tout en me disant être innocent. J'ai appris par la suite que, dans le cadre d'échanges plus institutionnalisés, comme des cours ou ateliers donnés en prison par des personnes libres, le protocole courant, aux États-Unis comme en France, est de déconseiller ou d'interdire aux intervenants de savoir ce pour quoi leurs élèves ont été condamnés[3].

Ce détail du début de notre correspondance met en exergue une problématique fondamentale dans notre amitié et dans le projet de *Perpendiculaire au soleil*. Matériellement, Renaldo McGirth n'a pas le contrôle sur ce qui est dit de lui publiquement, sur les documents qui sont pro-

2. C'est l'expression que j'emploie dans *Perpendiculaire au soleil*, p.25. Si toute mention d'une « égalité » peut sembler impropre dans le cadre de notre relation, l'expression a le mérite d'évoquer l'idée d'une bataille : il faut une effet parfois une grande pugnacité pour entretenir une correspondance entre personne incarcérée et personne libre, et ce des deux côté du mur.

3. En France, c'est le cas, de Galien, auteur de bande dessinée ayant raconté son expérience d'enseignant d'arts plastiques en prison dans l'ouvrage *Carnet de Prison*, Steinkis, Paris, 2023. Quand la curiosité le pousse à finalement aller voir les raisons de la condamnation d'un de ses élèves, il le regrette, du point de vue émotionnel, mais aussi du point de vue professionnel : il lui semble ne plus être capable de tenir ses engagements d'enseignant envers cette personne.

duits à son sujet, et sur la diffusion de ces documents. Il est l'objet d'examens constants, qui forment, selon Michel Foucault, « un regard normalisateur, une surveillance qui permet de qualifier, de classer et de punir, [qui] établit sur les individus une visibilité à travers laquelle on les différencie et on les sanctionne[4] ». Renaldo McGirth est inconnu du grand public, il ne fait pas partie de ces cas judiciaires extrêmement médiatisés, mais quiconque connaît son nom peut chercher et trouver sur son compte des articles de presse, des rapports de décision de justice, des *posts* de forums, une fiche du *Florida Department of Corrections*. Cette « archive ténue et minutieuse qui se constitue au ras des corps et des jours[5] » est publiée, sans son consentement, sur internet, et donc accessible au monde entier[6]. En entamant le projet de *Perpendiculaire au soleil*, nous voulions proposer un contrepoint, « invertir l'économie de la visibilité », en produisant et publiant une narration et des images « choisies ».

Pour autant, je n'idéalise pas le projet de *Perpendiculaire au soleil*, comme si un projet « choisi » devenait miraculeusement exempt de biais. Pour mener ce projet à bien, il a fallu que Renaldo McGirth « s'en remette » à moi : il m'a donné un « *power of attorney* », c'est-à-dire un document officiel me permettant de parler en son nom et d'avoir la propriété officielle de ses images. Si je suis honorée de cette confiance, je constate qu'il s'agit encore une fois d'un déséquilibre des « forces en présence », une nouvelle violence à la fois symbolique et très concrète sur le plan légal. Renaldo McGirth peut compter sur mon respect et mon amitié, mais il n'en est pas moins forcé de se placer dans une position vulnérable pour pouvoir mener un projet à bien. Même en agissant à sa demande, même en le consultant le plus régulièrement possible, même en mettant en avant ses mots, sa voix, j'avais le contrôle sur le discours lors de la création de *Perpendiculaire au soleil*, et je l'ai encore aujourd'hui lorsque je prends la parole face à des journalistes, face à une classe d'élèves, ou lorsque je rédige ce mémoire de thèse. En plus de ne pas avoir le contrôle sur ce qui est dit de lui, Renaldo McGirth n'a pas la possibilité de consulter directement les documents produits sur son

4. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, III – Discipline, chapitre 4 « L'examen », Gallimard, Paris, France, 1975, édition électronique 2013, sans pagination.
5. *Ibid.*, sans pagination.
6. De ce point de vue, internet est un outil tout particulier. Pourvu qu'on possède le nom d'une personne, même presque inconnue, on peut généralement trouver une grande quantité d'informations sur internet. Cela peut aboutir à ce qu'on appelle le « *doxxing* », c'est-à-dire la recherche ou l'usage d'informations personnelles d'une personne en vue de lui nuire. Internet et les réseaux sociaux créent des « inconnus connus », bien plus qu'à une époque où il fallait se rendre dans les archives d'un journal ou de l'état civil pour obtenir de telles informations.

compte[7]. C'est le cas de toutes les informations présentes dans la presse ou sur internet, et c'est malheureusement aujourd'hui encore le cas de la bande dessinée *Perpendiculaire au soleil*, qui ne peut pas lui parvenir à la prison dans sa forme finale[8]. Renaldo McGirth n'a eu accès au livre que de façon fragmentée, avec des descriptions de scènes, des citations, des images souvent tronquées, pour des raisons que j'expliquerai par la suite.

• Choix de point de vue : qui parle, pourquoi ?

Perpendiculaire au soleil est un projet à quatre mains, mais pas un travail réparti « moitié-moitié ». Un rapide feuilletage de l'ouvrage permet de constater que c'est moi qui ai pris en charge la majeure partie de la création de l'album, pour plusieurs raisons, matérielles, conceptuelles, et émotionnelles.

En premier lieu, il s'agissait d'un très gros travail à entreprendre, sur lequel je me suis attelée à plein temps, tandis que Renaldo McGirth travaille avant tout, encore aujourd'hui, à des études juridiques autodidactes afin de pouvoir prendre la part la plus active possible dans sa défense[9]. D'autre part, une partie des scènes qui composent l'album sont violentes : leur création aurait potentiellement mis Renaldo McGirth en porte-à-faux avec les autorités de la prison[10]. Certains chapitres liés à son enfance devaient initialement être dessinés par Renaldo, mais du fait de leur poids psychologique, il m'a demandé de les illustrer moi-même, de « prendre en charge » ses souvenirs[11]. Au final, si nous avons

7. Du moins pas directement. Il peut demander à des proches à l'extérieur de consulter par exemple des articles de presse et de lui en envoyer la copie ou des extraits, de lui faire des compte-rendus... Je souhaitais, avant de remettre ce mémoire de thèse, que Renaldo McGirth ait accès à une version traduite de ce chapitre et du chapitre suivant. J'avais prévu de le lui envoyer par morceaux, pour respecter le nombre maximal de signes autorisé par messages par le service d'email payants de la prison. Des précipitations dans le processus judiciaire ont provoqué un transfert temporaire de Renaldo McGirth dans une autre prison, la *Marion County Jail*, où il n'a pas accès à ses emails, mais seulement à des cartes postales. Je n'ai donc pas pu lui envoyer ces chapitres. Si une version publiée de ma thèse, sous une forme ou sous une autre, devait voir le jour, Renaldo McGirth aurait accès à ces chapitres avant publication.
8. *Perpendiculaire au soleil* ne peut pas lui parvenir en prison car il s'agit d'un livre à couverture rigide, qu'il est écrit en français, et que de nombreuses images qu'il contient sont considérées par la prison comme des « menaces à la sécurité ». J'ai envoyé un exemplaire de la bande dessinée à la mère de Renaldo McGirth, un autre à son avocate, un dernier à sa fiancée.
9. Par manque de moyens financiers, de nombreux détenus choisissent de se représenter eux-mêmes devant les cour de justice. Cette option est légale dans certaines circonstances, mais également dangereuse pour la personne accusée ou condamnée, qui manquent la plupart du temps largement de l'expertise nécessaire pour tenir cette position. John T. Broderick Jr. and Ronald M. George, « *A Nation of Do-It-Yourself Lawyers* », *The New York Times*, 1er Janvier 2010. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2010/01/02/opinion/02broderick.html (consulté le 11 juin 2024)
10. Voir chapitre 3 de cette partie.
11. Voir chapitre 2 de cette partie.

beaucoup échangé à propos des choix de représentation, j'ai effectivement réalisé la majeure partie du contenu de *Perpendiculaire au soleil*. Au-delà des problématiques matérielles, le fait de mettre en avant mon implication et ma parole dans le récit vient d'une demande de Renaldo McGirth : très conscient de la stigmatisation de la parole des détenus à l'extérieur, il a insisté pour que je mette en avant mon point de vue avant tout, dès que l'idée d'une production plastique et narrative destinée à un public a été envisagée :

> « J'ai pensé à autre chose, tu te souviens, nous avons parlé de *Jufream*[12], obtenir plus d'aide, de soutien etc... J'ai écrit des textes etc... Mais j'aimerais peut-être essayer quelque chose de nouveau. Si ça te va ? Tes mots... Je veux dire, tu me connais, ma vérité, ce qui peut aider, mes besoins, etc. Alors, qu'est-ce que tu penses de l'idée de faire quelques dépliants ou flyers à placer sur des tableaux d'affichages, ou peut-être une sorte de publication avec quelques-unes de nos photos... Et tu pourrais parler, établir des relations avec n'importe qui, à partir de ton expérience, de ton point de vue.
>
> Peut-être que cela pourrait faire la différence, si ça vient de toi... quelqu'un dans le monde libre, qu'ils peuvent réellement voir... Qu'en penses-tu ? Je te présente juste mes idées, mes pensées[13] ».

Par la suite, quand je travaillais sur *Le monde dans 5m²*, Renaldo McGirth m'écrit :

> « En ce qui concerne le livre, je te fais confiance pour tout ça... Je veux dire, je sais que tu aimes mes pensées, etc. mais je suis là [en prison] donc bien sûr je verrai les choses d'une certaine manière... mais toi, tu m'as rendu visite et tu as appris à me connaître, etc. donc c'est ton point de vue qui est important... Je pense que les lecteurs s'identifieront plus/mieux avec ton point de vue qu'avec le mien.. beaucoup voudront connaître mes pensées, etc. mais seulement après avoir été en contact avec tes mots, ton expérience, etc. Pour le moment, tout ce qu'ils savent, tout ce à quoi ils ont accès, c'est ce que les médias et les gouvernements leur montrent ou leur disent. Mais toi, tu es une citoyenne libre, comme eux, donc c'est toi qui leur ouvrira les yeux et leur montrera qu'il y a tellement plus à faire, pour moi et contre les injustices etc[14] ».

Je comprends les raisons de Renaldo McGirth pour pousser en ce sens. Ses images et ses textes publiés sur le site *Jufream* n'ont jamais généré d'intérêt particulier, voire passaient inaperçus. C'est le cas de la production de nombreux détenus : derrière quelques « célébrités » de la littérature ou de l'art « carcéral », il y a des centaines de sites et blogs tenus par des proches de détenus, des centaines de publications indépendantes, qui restent totalement confidentielles[15].

S'allier avec une personne venant du « monde libre », au casier judiciaire vierge, étudiant l'art, venant d'un milieu privilégié, était une manière de s'assurer non pas une réussite, évidemment, mais au moins un soutien pour accéder plus facilement à des plateformes de diffusion grand public. Le capital symbolique possédé par la personne qui crée ou soutient une œuvre contribue à sa réception publique et peut participer à son succès : on peut citer les célèbres exemples de la sœur Helen Prejean, religieuse et autrice de *Dead Man Walking*[16], ou de Bryan Stevenson, avocat et auteur de *Just Mercy*[17]. En plus d'un succès sur le plan artistique et médiatique, l'investissement de personnes « respectées » ou de célébrités a un impact très concret sur les cas judiciaires. Le soutien apporté par Johnny Depp ou Eddie Vedder pour les *West Memphis Three* a donné un poids tout particulier au mouvement pour leur libération[18].

Dans la réalisation de *Perpendiculaire au soleil*, il y avait tout de même des inconvénients au fait d'adopter de trop près mon point de vue. D'une part, cela allait à l'encontre de l'envie de préserver mon intimité. Ensuite, contrairement à Renaldo McGirth, j'avais des doutes quant à la confiance que pouvait m'accorder le public : une grande misogynie est déployée à l'encontre des femmes correspondant avec des personnes condamnées[19]. Ce biais pouvait être un frein à la bonne récep-

12. *Jufream* est un site internet mis en ligne par des correspondants de Renaldo McGirth avant que j'entre en contact avec lui, pour médiatiser sa situation et essayer d'obtenir des soutiens, légaux, financiers, moraux. Disponible sur : https://jufream.wordpress.com/ (consulté le 25 novembre 2023).
13. Voir texte original en fin d'introduction [1].
14. Voir texte original en fin d'introduction [2].
15. Ce qui ne signifie pas que ces publications sont inintéressantes, mais elles ne bénéficient généralement que de très peu d'écho.
16. Sœur Helen Prejean, *Dead Man Walking*, Random House, New York, New York, 1993.
17. Bryan Stevenson, *Just Mercy : A Story of Justice and Redemption*, Spiegel & Gruau, New York, New York, 2014.
18. Kim Severson, « *West Memphis Three, a Year Out of Prison, Navigate New Paths* », *The New York Times*, 17 août 2012. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2012/08/18/us/west-memphis-three-a-year-out-of-prison-navigate-new-paths.html (consulté le 11 juin 2024).
19. Malgré mon statut privilégié, et mes conditions de travail très protégées, je n'ai pas échappé à cette misogynie, notamment sur internet. J'évoquerai plus avant cette question dans la partie suivante traitant de la publication et de l'exposition des images de personnes condamnées, et l'in-

tion de *Perpendiculaire au soleil*. De plus, même si Renaldo McGirth avait de bonnes raisons de me demander de mettre en avant mon point de vue plutôt que le sien, ces raisons pouvaient peut-être également se mêler à un syndrome de l'imposteur de sa part, un sentiment d'illégitimité qu'il ne fallait surtout pas confirmer ou entretenir de quelque manière que ce soit. Renaldo McGirth a régulièrement exprimé des doutes sur la qualité de son travail. J'ai essayé, tout le long de la création de l'album, de l'encourager, en prenant garde de ne pas insister là où le blocage semblait du non pas à un manque de confiance en lui, mais à la douleur d'une expérience personnelle traumatique. Au final, j'ai exploré mon point de vue sur notre histoire dans l'album, pas comme un choix par défaut, mais en essayant d'en tirer le meilleur : en faire la structure de l'album. Je fais suivre au lecteur l'évolution de mon regard, ma confrontation, même naïve, avec des images, des évènements. Cependant, j'ai également essayé de mettre en avant le mieux possible le point de vue de Renaldo McGirth. Le récit repose sur un croisement des deux, au sein de cette amitié. Ce qui est en dehors de cet échange est tu dans l'album.

L'objectif de *Perpendiculaire au soleil* était de porter à la fois ma voix et la sienne, dans l'espace d'un livre. *Perpendiculaire au soleil* contient une vingtaine de dessins de Renaldo McGirth, et de nombreux textes, notamment des extraits de lettres. Ses images sont mises en valeur au sein de l'album en incluant à chaque fois clairement sa signature ou ses initiales, à partir de sa véritable écriture, utilisée avec son accord. Parfois, mes dessins servent de « cadre » pour valoriser les siens.

Pour la reconstitution de certains dialogues que nous avons eu en salle de visite, j'ai fait confiance à ma mémoire et aux notes prises juste après les visites. Dans certains cas, où je voulais être aussi précise que possible, j'ai demandé ultérieurement à Renaldo McGirth de me raconter de nouveau par lettre ce dont il m'avait parlé de vive voix. Dans tous les cas, je lui ai soumis mes choix, et il a eu le dernier mot sur ce qui est inclus ou non, en ce qui le concernait. Parfois, j'ai regretté ses refus, car l'inclusion de certains éléments aurait, je crois, permis de nuancer d'avantage le récit. Je ne les ai pas discutés pour autant : dans un monde où Renaldo McGirth ne fait que subir l'information, l'objectif était d'ouvrir un espace alternatif où il puisse avoir le choix. Le 10 octobre 2023, suite à la sortie de son nouvel album *Le Dernier Lieutenant*, Fabrice Neaud publiait un texte sur son compte *Facebook*, qui a fait profondément écho à mon ressenti et mes espoirs lors de la création de *Perpendiculaire au soleil*. Fabrice Neaud y évoque « Antoine », son ami

vestissement des proches dans ces publications ou expositions.

devenu le personnage principal de sa bande dessinée : « il existe, il est vivant, il est de chair, de sang et de cœur, il n'est pas un "personnage", même s'il accepta de jouer dans mon dernier ouvrage son propre rôle. Plus que "modèle", "figure", il est avant tout, pour moi, une personne. Et un ami ».

Nous souhaitions produire un objet qui nous convienne à tous les deux, et qui soit à la fois une description de notre amitié, et partie intégrante de celle-ci, une étape qui la jalonne. Dans son ouvrage *Amitier*, Gilles A. Tiberghien propose une conception de l'amitié sous forme d'action, plutôt que d'état. Dans notre cas, il s'agissait d'amitié sous forme d'actes d'images : les échanger, et les créer, faire le portrait l'un de l'autre, faire la description d'un monde qui ne laisse que peu d'images filtrer. Il s'agit de se projeter ensemble vers l'avenir : faire naître des images et espérer qu'elles puissent vivre leur vie. « Ce qu'espèrent les amis, c'est l'espoir lui-même, celui qui fait vivre, comme on a coutume de dire, et l'amitié est cette promesse d'espérer toujours qui fait entreprendre ensemble ce que l'un sans l'autre nous serions incapables de faire[20]. »

Ce chapitre traite de nos méthodes de travail, et les stratégies mises en place pour continuer de défendre des « zones d'équité » entre Renaldo McGirth et moi, malgré les très nombreuses difficultés générées par la prison, et malgré l'inégalité inhérente à notre relation. Ce travail personnel révèle certains mécanismes de domination de l'institution carcérale, qui concernent de façon générale les projets artistiques réalisés entre personnes incarcérées et non incarcérées.

Une première partie présente les techniques employées pour faire passer les images à l'intérieur ou à l'extérieur de la prison – techniques qui, plus qu'un choix « après-coup », ont souvent une profonde influence sur la forme même des images. Ces méthodes ont évolué au fil des décisions de la censure de la prison et des changements de réglementation. Ces exemples seront mis en relation avec d'autres projets collaboratifs mis en place entre personnes détenues et personnes non détenues.

La deuxième partie traite de la question du portrait et de l'autoportrait dans *Perpendiculaire au soleil*, et de la manière dont nous avons cherché à créer des portraits nuancés dans le récit, créer des « images choisies » pour tenter de rééquilibrer les « images subies ».

20. Gilles A. Tiberghien, Amitier, Paris, Le Félin, 2008, p.31

La troisième partie traite de la représentation de la violence institutionnalisée dans lequel les détenus condamnés à mort évoluent, et des difficultés de représenter cette violence depuis l'institution, de l'intérieur. J'expliquerai le « transfert de responsabilité » de Renaldo McGirth à moi pour la représentation des images à la violence explicite dans *Perpendiculaire au soleil*.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Renaldo McGirth, lettre du 2 décembre 2017

« I thought of something else, you know how we talked about Jufream + more help, support etc... I have written my words etc... But I'd like to maybe try something new. If it's okay with you ? Your words... I mean you know me, my truth, what can help, needs etc So how about maybe some flyers/ pages to place up on boards or maybe you know some type of posting with a few of our photos... And you could talk/ speak + relate to whomever from your experience/ point of view.

Maybe this could be the difference, it actually coming from you... someone in the free world, whom they can actually see... What do you think ? I'm just putting out my ideas + thoughts... »

[2] Renaldo McGirth, lettre du 9 janvier 2019

« OK.. as for the book, I trust this all to you as well.. I mean I know you like my thoughts etc.. but I'm here so of course I'll see things a certain way.. but you, you've visited as well as have gotten to know me etc.. so your thoughts point of view is what's needed... I think the readers will identify more/better with your point of view than mine.. many will want to know my thoughts etc but only after connecting with your words, your experience etc.. right now all they really have or know is what the media/governments put on display or tell them.. but you're a free citizen just as they are, so you will be the one to open their eyes and shows them there's so much more to this, me and injustices etc. »

II.1. CENSURE ET ÉCHANGE MALGRÉ TOUT

Dès sa première lettre, Renaldo McGirth m'écrit : « Je voudrais te voir, et voir le monde par tes yeux, tes voyages, tes expériences etc... Car ma vue à moi est limitée à la cellule où je me trouve[1] ». Je me suis employée à répondre du mieux que je pouvais à cette demande. Au fil de nos échanges, j'ai surtout compris qu'« être ses yeux » n'avait pas qu'une seule signification.

D'abord, « être ses yeux » signifie partager mes expériences, les lieux que j'explore physiquement, en laissant cours à ma subjectivité. Il s'agit de créer une échappatoire, par les mots et par les images. Dans un email du 5 avril 2021, Renaldo McGirth m'écrit : « Parle-moi, emmène-moi et mon esprit loin d'ici. Même si ce n'est que brièvement[2] ». La demande de Renaldo McGirth a eu l'effet d'exagérer ma tendance naturelle à tout prendre en note, à beaucoup dessiner et photographier. Elle a également fait évoluer ma manière de partager mes expériences, notamment en créant, pour Renaldo McGirth, pour d'autres personnes, et pour moi-même, des collections d'images se répondant les unes aux autres, en réaction à un voyage, un événement, la découverte d'une œuvre, ou parfois une simple discussion.

1. « *I would like to see you, as well as the world's through your eyes, travels, experiences etc... As my view is limited to this cell I am in* ». Lettre de Renaldo McGirth, 5 juin 2016.
2. « *How about your life.? What have u been up to.? How has work been.? Talk to me, take me and my mind away from here. Even if its just briefly.* »

D'un point de vue terre à terre mais primordial, « être ses yeux » signifie aussi assister Renaldo McGirth dans des tâches pratiques pour lesquelles il a besoin d'une personne extérieure qui lui transmette des images. Par exemple, je lui envoie des extraits de catalogue auquel il n'a pas accès, pour l'aider à choisir un cadeau destiné à un proche[3]. Je donne mon avis quand celui-ci est sollicité, mais j'essaye en général de mettre ma subjectivité en retrait, pour que mon aide se fasse discrète, et que l'autonomie de Renaldo McGirth soit au maximum préservée. En cela, « être ses yeux » se rapproche étrangement d'initiatives telle que l'application *Be My Eyes*, qui permet à des personnes malvoyantes d'être mises en contact avec des personnes valides via leur téléphone portable, pour résoudre des problèmes au quotidien, reconnaître des objets[4]. « Être ses yeux » est également un exercice esthétique et humain qui me fait penser au film *Proof*[5]. Son personnage principal, Martin, a une pratique intense de la photographie, mais il est aveugle de naissance. Il demande de l'aide à des personnes pour décrire les photos qu'il a prises, et ainsi appréhender son environnement et ses proches (fig.1). Il a des directives précises quant au style des descriptions qu'il souhaite : il ne veut pas plus de dix mots, qu'il peut ensuite inscrire sur une étiquette en braille, et coller au dos de l'image. Surtout, il a besoin d'être confiant envers les personnes qui font les descriptions : une femme lui ment, et l'extorque en échange de ses descriptions. En revanche, il se lie progressivement d'amitié avec un homme dont il apprécie les descriptions simples et claires, et l'honnêteté. Tout l'enjeu du film est cette notion de confiance donnée et respectée, et le don de la description.

Dans le cadre de la création de *Perpendiculaire au soleil*, « être les yeux » de Renaldo McGirth était une tâche hybride. Il s'agissait à la fois d'exprimer mon opinion et de faire des choix en tant qu'artiste, donc de façon éminemment subjective, mais aussi d'effectuer pour lui le travail de recherches d'images de référence qu'il ne pouvait prendre en charge lui-même. En somme, je suis devenue son iconographe.

3. L'envoi de catalogue ou de tout autre matériel promotionnel a un détenu du couloir de la mort de Floride est interdit, officiellement pour éviter tout démarchage commercial auprès des détenus. Par conséquent, pour pouvoir envoyer des images de produits destinés à la vente, il faut effacer ou couper toute mention de prix, ou description de l'article concerné. Ces informations doivent être transmises séparément, dans le corps d'un message par exemple, ce qui complexifie le processus : les messages n'arrivent pas instantanément comme dans un système de mail normal, ils sont retardés et leur ordre désordonné par les contrôles.

4. *Be My Eyes* est une application pour téléphone destinée à mettre en contact anonymement des personnes aveugles ou malvoyantes avec des personnes bénévoles non handicapées. Il s'agit de pouvoir les aider à résoudre des problèmes dans la vie quotidienne ou dans la vie professionnelle, nécessitant une rapide reconnaissance visuelle. Disponible sur : https://www.bemyeyes.com/ (consulté le 21 février 2024).

5. Jocelyn Moorhouse, *Proof*, 1991, House & Moorhouse Films, 86 minutes.

fig.1 - Portrait composite d'Andy, l'ami de Martin, à partir des photos de ce dernier. Extrait de Jocelyn Moorhouse, *Proof*, 1991, House & Moorhouse Films, 86 minutes.

Depuis le couloir de la mort, Renaldo McGirth est très limité dans sa recherche d'images. Il n'a évidemment pas accès à internet, alors que, de mon côté, il peut m'arriver de faire, en une seule journée de travail, des dizaines, voire une centaine de recherches d'images. Malgré les restrictions, les demandes d'images de Renaldo McGirth sont souvent précises. Dans un message du 14 septembre 2020, il m'écrit par exemple :

> « Hey, peux-tu rassembler des photos de couronnes pour moi et m'envoyer les images ? Surtout des couronnes africaines, actuelles et anciennes. Des photos de lions aussi. Je n'ai pas vraiment besoin de photos du corps entier, plutôt des photos de la tête, du visage. Tu sais, comme l'image de la *MGM*, quand un film commence et que le lion rugit. J'ai besoin d'images frontales, avec la gueule du lion ouverte, pour que je puisse voir l'espace entre les dents, le fond de la gorge. Quelques lionnes également, du même style et peut-être quelques-unes avec les mâchoires serrées, les dents visibles, avec quelque chose entre les dents si possible[6] ».

Renaldo McGirth sait ce qu'il veut, propose des pistes de recherches, et s'interroge même parfois sur les outils de cette recherche. Dans un message, daté du 16 octobre 2020, il m'écrit : « Hey, si tu recherches des villes, des quartiers, des adresses sur Google, est-ce que cela te donne des images réelles des maisons, des lieux, des bâtiments, etc ? J'ai besoin d'images de maisons, en particulier de maisons en feu[7] ».

I - ÊTRE SES YEUX : 1 ENVELOPPE, 15 IMAGES

Avant l'été 2022, la réglementation de la correspondance en Floride autorisait l'envoi de quinze pages d'images par enveloppe[8]. Chaque page pouvait contenir un nombre illimité d'images imprimées, tant que le total ne dépassait pas quinze pages, d'un format maximum de huit par dix pouces, soit 20,3 par 25,4 centimètres. Dans les faits, la prison n'a jamais rejeté mes envois imprimés sur des feuilles A4 au prétexte de leur format, pourtant légèrement plus grand que le format autorisé. Une tolérance, qui peut paraître surprenante en regard d'autres censures, est appliquée envers le format standard européen, peut-être

6. Voir texte original en fin de chapitre [1].

7. « *Hey, if u Google cities, neighborhoods/addresses, does it give u actual images of the homes, places, buildings etc.. I need images of houses, specifically burning homes on fire.* » Renaldo McGirth, email du 16 octobre 2020.

8. À l'été 2022, la Floride a interdit la correspondance papier entrant en prison, à l'excepté des courriers légaux. Je reviendrai sur ces changements à la suite de ce chapitre.

parce que les Européens sont nombreux à correspondre avec des détenus américains. Généralement, je mettais à profit ces quinze pages autorisées, en imprimant recto uniquement, et en inscrivant à l'arrière les légendes des images. Je numérotais toujours les pages et souvent les images au sein des pages, en particulier si elles étaient nombreuses. Parfois, j'envoyais à Renaldo McGirth non pas de nouvelles images, mais de multiples reproductions de celles qu'il avait déjà en sa possession. Dans une lettre du 12 novembre 2019, il m'écrit :

> « Il y a quelques petites choses pour lesquelles j'ai besoin de ton aide... [...] 1) Tout d'abord des photos... Pourrais-tu m'envoyer à nouveau des copies de nos photos... De chaque visite... Et pourrais-tu m'imprimer une copie sur papier photo de chacune des photos que j'ai jointes, et peut-être 2-3 copies sur du papier d'imprimante comme tu l'as fait la dernière fois ? 2) Quant aux (15) photos que j'ai jointes... Pourrais-tu me renvoyer les originaux et 2 copies sur papier photo ainsi que 2 copies imprimées sur papier ordinaire...[9] »

Ces reproductions lui permettent de transmettre des images à son tour, de les partager avec ses proches, d'être actif dans leur diffusion, tout en conservant une copie pour lui-même. Il y a une tension sous-jacente à chaque envoi d'images. Renaldo McGirth, comme tous les détenus du couloir de la mort, est limité dans la quantité d'effets personnels qu'il peut conserver en cellule : tout doit tenir dans une cantine métallique. S'il a trop de lettres, il doit choisir lesquelles doivent être jetées, ou remises à une personne à l'extérieur. Mon envie de partager beaucoup de choses, d'offrir beaucoup de matériel, est également modérée par la conscience qu'une image peut en quelque sorte en chasser une autre. Plutôt que la quantité, c'est donc la qualité et la « densité » qui importe : densité d'émotion, densité d'information.

1 - Photo Requests from Solitary

J'ai retrouvé ces problématiques d'accès aux images et de « densité » des images dans le très riche projet *Photo Requests From Solitary*.

9. « *I do have a few things that I need your help with... I'll list them, I felt it best to write an actual letter about them rather than email...*
1) Firstly pictures... Could you send me copies of our photos again... From each visit... And could you print me one hard copy of each of the photos I've enclosed, and maybe 2-3 copies on computer paper like you did last time ?
2) As for the (15) photos I've enclosed... Can you send me the originals and 2 hard copies back, as well, as 2 copies printed on regular paper... ». Renaldo McGirth, lettre du 12 novembre 2019.

fig.2 - Capture d'écran du site internet de *Photo Requests From Solitary*. Visible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/ (consulté le 21 février 2024)

En 2008, *Tamms Year Ten*[10], un collectif rassemblant artistes, détenus et anciens détenus luttant pour la réforme ou la fermeture de la prison de haute sécurité de Tamms créé le projet *Photo Requests from Solitary* (*PRFS*), accessible au public sous forme d'un site internet[11] et d'un compte *Instagram*[12]. Le principe : des hommes et des femmes détenues à l'isolement prolongé remplissent un formulaire de demande de photographie. Il peut s'agir d'un sujet réel, ou complètement imaginaire. « L'objectif de *PRFS* est de répondre à chaque demande selon les spécifications exactes de la personne qui l'a demandée, avec des images qui, grâce à une combinaison de forme, de contenu, de composition, de conception et/ou d'engagement pur et simple, sont suffisamment captivantes pour que quelqu'un veuille les regarder longuement et de nombreuses fois. (Les personnes incarcérées à l'isolement sont très limitées dans le nombre de photographies qu'elles peuvent avoir, donc chaque image est importante)[13] ».

10. Le groupe *Tamms Year Ten* est actif de 2008 jusqu'à la fermeture de la prison de Tamms en 2013. Disponible sur : https://www.arte-util.org/projects/tamms-year-ten/ (consulté le 26 janvier 2024).
11. https://photorequestsfromsolitary.org/ (consulté le 26 janvier 2024).
12. Compte *Instagram* du projet *PRFS*. Disponible sur : https://www.instagram.com/photos2solitary/ (consulté le 26 janvier 2024).
13. « *The goal of PFRS is to fulfill each request to exact specifications for the person who requested it, with images that–through some combination of form, content, composition, design, and/or sheer commitment–are compelling enough that someone would want to return to them for repeated viewing. (People in solitary are sharply limited in*

fig.3 - Capture d'écran du site internet de *Photo Requests From Solitary*.

Sur le site internet du projet, les demandes des détenus sont présentées aléatoirement dans une sorte de grand damier (fig.2), qui permet de balayer du regard leur grande variété. Il peut s'agir d'images explicitement politique « personnes votant pour l'unité, l'égalité et la justice[14] », une projection vers un avenir heureux « libération : moi, libéré après 20 ans à l'isolement[15] », des allégories « le bateau du changement nous lançant des bouées de sauvetage[16] », des décors naturels « la lune qui se lève ou se couche, avec des éclairs[17] », des images érotiques « homme portoricain noir musclé dans une chambre à coucher avec mon nom au travers de la poitrine[18] ».

Sur le site internet, le visiteur peut cliquer sur chaque case de la page d'accueil pour voir apparaître un scan de la fiche de demande d'image remplie à la main par la personne détenue (fig.3) puis, en faisant défiler un diaporama, les différentes images créées par les volontaires pour répondre à cette demande. Le choix d'avoir établi un tel formulaire de

the numbers of photographs they can have, so every image is important.) ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/information/ (consulté le 26 janvier 2024).

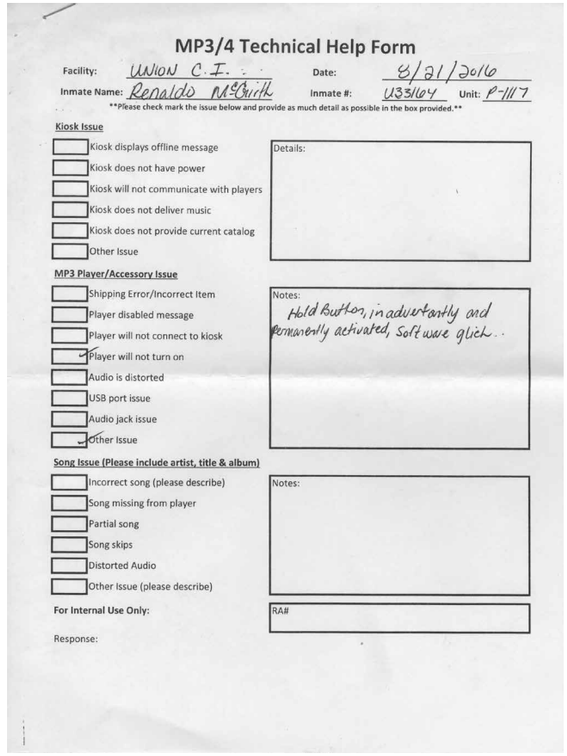
14. « *people voting for unity, equality, and justice* ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/175-2/ (consulté le 26 janvier 2024).

15. « *liberation : me being released after 20 years in solitary* ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/95-2/ (consulté le 26 janvier 2024).

16. « *ship of change tossing us lifesavers* ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/174-2/ (consulté le 26 janvier 2024).

17. « *rising or setting moon with lightning bolts* ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/82-2/ (consulté le 26 janvier 2024).

18. « *strong Puerto Rican Black man in a bedroom with my name across his chest* ». Site internet du projet *PRFS*. Disponible sur : https://photorequestsfromsolitary.org/109-2/ (consulté le 26 janvier 2024).



MP3/4 Technical Help Form

Facility: UNION C.I. Date: 6/21/2016

Inmate Name: Renaldo McGirth Inmate #: 133164 Unit: P-1117

Please check mark the issue below and provide as much detail as possible in the box provided.

Kiosk Issue

- [ ] Kiosk displays offline message
- [ ] Kiosk does not have power
- [ ] Kiosk will not communicate with players
- [ ] Kiosk does not deliver music
- [ ] Kiosk does not provide current catalog
- [ ] Other Issue

Details:

MP3 Player/Accessory Issue

- [ ] Shipping Error/Incorrect Item
- [ ] Player disabled message
- [ ] Player will not connect to kiosk
- [x] Player will not turn on
- [ ] Audio is distorted
- [ ] USB port issue
- [ ] Audio jack issue
- [x] Other Issue

Notes: Hold Button, inadvertantly and permanently activated, Software glich..

Song Issue (Please include artist, title & album)

- [ ] Incorrect song (please describe)
- [ ] Song missing from player
- [ ] Partial song
- [ ] Song skips
- [ ] Distorted Audio
- [ ] Other Issue (please describe)

Notes:

For Internal Use Only:

RA#

Response:

fig.4 - Formulaire Renaldo McGirth

fig.5 - Captures d'écran du site internet de *Photo Requests From Solitary*. Deux propositions de réponse à la demande « *3 females in 80s attire, in the hood!* ».

demande d'image, et de le diffuser, est percutant : il peut rappeler les formulaires de l'administration pénitentiaire, que les détenus doivent remplir à la moindre occasion (fig.4). Cependant, au lieu de s'intituler, par exemple, « Requête », le formulaire est titré « *We Will Make a Photograph for You* », « nous allons faire une image pour vous » ou « nous sommes prêts à faire une image pour vous ». En dessous est inscrite la question : « *Would you like to request one ?* », « souhaitez-vous en demander une ? ». Avec cette formulation, la personne détenue n'est pas mise dans la position d'être la première à demander, à « mendier » une image : elle répond à une demande du collectif. Les réponses des volontaires sont parfois de « simples » clichés, parfois des photomontages (fig.5). Le prénom, ou parfois du nom complet de la personne qui a créé l'image apparaît, suggérant une communauté aux origines et aux âges très divers, rassemblés à travers ce projet pour « être les yeux » des personnes détenues.

La question de l'accès aux images n'est évidemment pas qu'une affaire de débrouille personnelle, ou un « problème de luxe » réservé aux détenus souhaitant avoir une pratique artistique ou qui aiment parti-

culièrement les images. Elle concerne toutes les personnes détenues dans des conditions qui limitent drastiquement leur vision du monde extérieur. Elle peut être utilisée comme étendard politique contre les conditions extrêmes de l'incarcération à l'isolement. En plus de servir très directement et intimement les détenus, le projet *PRFS* est exposé dans différentes institutions artistiques de l'Illinois, pour présenter le programme politique de *Tamms Year Ten*. Une fois la prison fermée en 2013, le *PRFS* n'est pas arrêté mais pris en charge par l'association *Solitary Watch*, qui l'étend à d'autres États[19]. Ce projet permet de rendre visible l'incarcération à l'isolement, non pas au travers de l'image récurrente du détenu prenant prostré dans sa cellule[20] (fig.6), mais avec un vaste corpus d'images formant une « communauté d'imaginaires ».

PRFS est fondé sur l'engagement des volontaires à répondre aussi précisément que possible à la demande des personnes détenues. Dans mes recherches d'images pour Renaldo McGirth, j'ai essayé d'avoir la même rigueur, tout en cherchant également l'image qui sera la « bonne voisine ».

2 - La bonne voisine

Dans la bibliothèque de la *Union Correctional Institution*, où est incarcéré Renaldo McGirth, les emprunts sont très limités : un détenu ne peut avoir que quatre livres à la fois dans sa cellule, et les détenus condamnés à mort n'ont pas d'accès direct aux rayonnages[21]. Cantonnés à une pièce pourvue d'un ordinateur connecté au catalogue de la bibliothèque, ils doivent faire une demande écrite avant de recevoir les livres, et sont séparés des livres et des autres détenus par des lucarnes vitrées. Dans une lettre du 17 juin 2017, Renaldo McGirth m'explique :

> « Ici, il y a une bibliothèque principale que la population peut fréquenter mais auprès de laquelle nous ne pouvons que demander des livres/jurisprudences, etc... qui nous seront livrés/apportés... Ensuite, il y a une bibliothèque de droit plus petite appelée "Salle des actes judiciaires" dans le le bâtiment "*P-Dorm*" dans lequel sont hébergés les détenus du couloir de la mort à la *UCI*... Il y a des livres de droit, des ordinateurs et des auxiliaires juridiques « Condamnés de la population générale » qui aident à la recherche, etc. Ils sont dans la grande salle avec les livres, etc., pendant que nous sommes placés dans l'une des trois petites pièces attenantes/séparées par des vitres de sécurité, brique + acier... avec une ouverture en bas de la fenêtre pour passer la paperasse/parler et un trou carré plus grand plus bas pour le passage de des livres de droit... je n'y avais jamais pensé (il faudra que j'en dessine une photo[22]...)[23] »

19. *Solitary Watch* est un organisme non-lucratif fondé en 2009, enquêtant sur les conditions d'incarcération aux États-Unis, et publiant des enquêtes en partenariat avec des journaux tels que *The Nation*, *The Atlantic* et *American Prospect*. Disponible sur : https://solitarywatch.org/photo-requests-solitary/ (consulté le 26 janvier 2024).
20. J'ai autant retrouvé cette posture dans des photos servant d'illustration à des articles de presse sur l'incarcération que dans le travail plastique des détenus eux-mêmes.
21. Voir *Fla. Admin. Code R. 33-601.830. Section 7.m., 11.a. c. d.*

fig.6 - Première page du rapport « *Race and Wrongful Convictions in the United States* » du *National Registry of Exonerations*, septembre 2022.

Cette réglementation, rappelle la problématique expliquée par Ernst Gombrich dans sa « biographie intellectuelle » d'Aby Warburg. Il y décrit la tendance de plus en plus rationaliste des bibliothèques : « Les classeurs du catalogue systématique sont devenus le principal guide de l'étudiant ; l'accès aux étagères et aux livres eux-mêmes est devenu très rare [...] Le titre du livre dans le catalogue a remplacé dans la plupart des cas cette autre familiarité beaucoup plus savante que l'on acquiert en feuilletant. Warburg a identifié ce danger. Il parlait de la "loi du bon voisin". Le livre que l'on connaissait n'était dans la plupart des cas pas le livre dont on avait besoin. Le voisin inconnu sur l'étagère contenait l'information vitale, même si d'après son titre on ne l'aurait peut-être pas deviné[24] ». Cette « loi du bon voisin » s'applique non seulement à la recherche dans une bibliothèque, mais aussi à la recherche d'images. Puisque Renaldo McGirth ne peut pas en bénéficier dans la bibliothèque de la prison, je tente de trouver des solutions pour inclure les « bonnes voisines » dans ma recherche iconographique. Quand Renaldo McGirth me demande d'aller prendre des photos à Château Rouge, je prolonge la balade dans d'autres quartiers, j'entre dans des boutiques, ou passe par certaines rues. Je l'imagine qui me tire par la main pour continuer l'exploration. Quand il me demande des photographies de lions, je lui envoie non seulement des photos animalières contemporaines « classiques », sous les angles qui l'intéressent, mais

22. Au moment ou je traduis ce passage, je me rends compte que j'ignore si Renaldo McGirth signifiait là qu'il comptait dessiner à partir d'une photo de ladite pièce, ou s'il considérait le style de dessin qu'il allait adopter comme l'équivalent d'une photo en terme de documentation.
23. Voir texte original en fin de chapitre [2].
24. « T*he file cabinets of the systematic catalogue became the main guide to the student ; access to the shelves and to the books themselves became very rare* [...] *The book-title in the file catalogue replaced in most cases that other and much more scholarly familiarity which is gained by browsing. Warburg recognized this danger. He spoke of the 'law of the good neighbour'. The book of which one knew was in most cases not the book which one needed. The unknown neighbour on the shelf contained the vital information, although from its title one might not have guessed this* ». E.H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, Londres, University of London, 1970, p.327.

aussi des images « alternatives », comme des portraits de Marjan, le célèbre lion du zoo de Kaboul, ou des représentations issues de l'histoire de l'art, entre les lions étranges des enluminures médiévales, les bas reliefs mésopotamiens, les affiches de cirque, la troupe de la grotte Chauvet (fig.7).

Même si les demandes de Renaldo McGirth sont parfois d'une grande précision, me « limiter » à répondre à celles-ci reviendrait à exiger de sa part un travail supplémentaire de recherche pour pouvoir véritablement étendre son horizon. Je considère alors ses directives comme le « point central de vision ». À moi d'ajouter à cela la « vision périphérique ». J'essaye donc non seulement de répondre spécifiquement à ses recherches, mais également de les prolonger, d'imiter le regard qui dérive, qui flâne, garder l'esprit éveillé pour repérer l'image qui sera la « bonne voisine ». Évidemment, cette « dérive » dépend de mes goûts, de mes références culturelles, de mes intérêts. Néanmoins, cette recherche m'a également poussée à sciemment « aller ailleurs », faire des pas de côté. Les pages 363 à 365 de *Perpendiculaire au soleil* donnent un exemple de ce processus. Dans un message du 6 avril 2020, Renaldo McGirth m'écrit : « À propos de notre projet. Ok, j'ai un peu de mal avec les visages. Tu connais des artistes qui dessinent les corps mais n'hésitent pas à effacer un peu les visages ou les noyer dans l'ombre ? Si je me souviens bien, il y a un artiste afro-américain célèbre qui reprenait un peu ce style, et une de ses peintures apparaît dans le *Cosby Show*, tu sais, les Huxtable[25]. Tu pourrais chercher ça pour moi ?[26] ». J'ai retrouvé l'image dont parlait Renaldo McGirth, à partir de sa référence de série télévisée. Il s'agit de *Funeral Procession*, de Ellis Wilson, un artiste du mouvement de la

25. Le *Cosby Show*, également appelé *The Huxtables*, est une très célèbre série télévisée américaine, diffusée entre 1984 et 1992. La série est régulièrement célébrée comme l'un des premiers, si ce n'est le premier exemple de production culturelle populaire à se concentrer sur les aspects positifs d'une famille noire américaine, de classe moyenne supérieure, plutôt que sur des questions de pauvreté, de violence, d'affiliation à des gangs. Tim Arango, « *Before Obama, There Was Bill Cosby* », *The New York Times*, 7 novembre 2008. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2008/11/08/arts/television/08cosb.html (consulté le 11 juin 2024). À noter, bell hooks fait référence à l'importance du *Cosby Show* pour un certain nombre d'artistes noirs américains, dans son ouvrage *Art on My Mind* : « D'autres personnes noires aisées avec lesquelles j'ai discuté mentionnent avoir vu de l'art noir su les murs en regardant le Cosby Show, et avoir développé un intérêt [pour l'art] de cet manière », « *Other black folks I have talked with who have access to money mention seeing black art on the walls while watching «The Cosby Show» and developing an interest* ». bell hooks, *Art on My Mind*, New York, New York, The New Press, 1995, p.7.

26. « *Back to the comic project. OK, I'm struggling a bit with some faces/styles. Do you know how some artists will do body and kinda shadow in/out facial features, could that sometimes be OK for what we're doing.? If so do you think you can send me references on this as well. I recall there was images, paintings/artwork from a famous African american artist who did this style, it was in the Cosby show. You know about the Huxtable family. Will you look it up or Google to see if you can find it or any such images that will help.* » Renaldo McGirth, email du 6 avril 2020.

fig.7 - Collage d'images de lions envoyé à Renaldo McGirth.

fig.8 - Ellis Wilson, *Funeral Procession*, 1950 environ, huile sur isorel, 77,5 x 74cm, Amistad Research Center, Nouvelle Orléans, Louisiane, États-Unis.

Renaissance de Harlem[27] (fig.8). Je lui ai également envoyé des portraits peints par Francis Bacon, par Betye Saar, Kerry James Marshall, Elizabeth Catlett : des jeux de silhouettes, de visages noyés dans l'ombre, où se distinguent parfois à peine des yeux, mais qui proposent de multiples possibilités de représentation, les plus expressives possibles. « À sauts et à gambades[28], je récolte également toutes les images qui me font penser au tableau d'Ellis Wilson, pour les lui envoyer aussi. Certains des groupes représentés sont en procession à l'occasion d'un enterrement, d'autres pour une sorte de rituel non identifié. Quelle que soit la cause exacte de leur rassemblement, ces personnages semblent liés les uns aux autres, en communion (fig.9-11). Dans *Perpendiculaire au soleil*, je reproduis ces images, avec une mise en page très dense[29]. À travers cette collection d'images, j'ai voulu mettre en exergue cette « communauté d'imaginaire » entre Renaldo McGirth et moi.

27. La Renaissance de Harlem est un mouvement littéraire plastique et musical noir-américain, centré sur le quartier de Harlem, à New York, dans les années vingt et trente, considéré comme ayant façonné « une nouvelle identité africaine-américaine », « *fostered a new African American cultural identity* ». Le mouvement est représenté par des artistes tels que le photographe James Van Der Zee, l'autrice Zora Neale Hurston, le musicien Fats Waller. Page consacrée au mouvement Harlem Renaissance sur le site du *MoMA*. Disponible sur : https://www.moma.org/collection/terms/harlem-renaissance (consulté le 11 juin 2024).

28. « j'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades » est une formule connue de Montaigne, apparaissant dans son essai « De la Vanité ». Elle est interprétée de diverses façon par les exégètes, mais l'acception généralement mies en avant est que Montaigne fait l'éloge d'une forme de vagabondage de l'esprit et de l'écriture. Jean Balsamo, *La parole de Montaigne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2019, p.227-244. Disponible sur : https://books.openedition.org/res/1572?lang=fr (consulté le 27 janvier 2024).

29. Les images originales, que j'ai envoyées à Renaldo McGirth, ne sont pas libres de droit, à l'exception de l'*Enterrement à Ornans de Courbet*. Mes dessins publiés dans *Perpendiculaire au soleil* ne sont donc pas des copies mais des versions alternatives créées de toute pièce « à la manière de ».



fig.9 - Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, entre 1849 et 1850, huile sur toile, 315,5 x 668 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

fig.10 - William Kentridge, extrait de *More Sweetly Play the Dance*, 2015, vidéo de 15 minutes projetée sur huit écrans vidéos, avec quatre mégaphones.

fig.11 - Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1985-1990, installation de figurines en carton, papier, laiton, fil de fer, projecteur et ventilateur, collection particulière.

3 - Pas de côté : entre vagabondage et sport de combat

Comme pour le travail de dessin, la tendresse et le plaisir enrichissent la recherche d'images, car cette dernière relève aussi de la flânerie, du vagabondage. Pour autant, faire le « pas de côté » pour trouver l'image « bonne voisine » à envoyer à Renaldo McGirth n'est pas une chose facile, qui va de soi. Il ne suffit pas d'ajouter une page d'images non sollicitées dans une enveloppe pour soudainement formidablement étendre sa vision du monde. Ma recherche d'images s'accompagne aussi de questionnements, qui portent notamment sur mon référentiel culturel, et les raisons qui me poussent à envoyer une image plutôt qu'une autre. « Celui qui délibère sur sa culture est déjà cultivé et les questions de celui qui croit mettre à la question les principes de son éducation ont encore son éducation pour principe » écrivaient Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans *La Reproduction*[30]. Ce passage est pour moi

30. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p.52-53.

difficile à écrire : à plus d'un titre, j'ai l'impression d'être la « Valentine Ouroboros » qui apparaît à la page 354-355 de *Perpendiculaire au soleil*. Je suis un serpent qui se mord la queue, et à qui reviendrait la tâche de calculer le diamètre de ce cercle vicieux.

J'ai hérité d'un fort capital culturel. J'ai été élevée par une mère romancière, essayiste et enseignante de langue et de culture de l'Antiquité, et un père directeur artistique. L'histoire de l'art, plutôt centrée sur le monde occidental mais pas seulement, et la culture populaire contemporaine ont toujours eu une place de choix dans notre foyer. Mes parents ont fait la lecture à leurs trois enfants, nous ont entourés de livres, de films, nous ont souvent emmenés découvrir des expositions, des monuments historiques. Mes goûts sont nés dans ce milieu culturel français privilégié où, depuis toute petite, j'ai été poussée et accompagnée dans ma curiosité vis-à-vis des images, et ma création d'images. Depuis toujours, j'ai pu me sentir libre, voire *en droit* d'avoir ce rapport curieux aux images, cette envie maladroite de tout « embrasser », de tout effleurer, et d'approfondir si je le souhaitais. Mon intérêt pour les arts non européens, et, particulièrement depuis ma rencontre avec Renaldo McGirth, mon intérêt pour les artistes plasticiens noirs-américains, relève également de ce privilège de classe et de race. Selon bell

hooks dans *Art on My Mind* « Le fait que les personnes blanches aient souvent un meilleur accès au travail des artistes noirs fait partie de la tragédie contemporaine du racisme et de la suprématie blanche[31] ». De façon plus globale, mon « vagabondage iconographique » va de pair avec mon droit de voyager librement, en Europe, aux États-Unis, l'affirmation de « la possibilité pour les personnes blanches de vadrouiller à travers le monde, de créer des contacts[32] ».

Pendant les premières années de ma correspondance avec Renaldo McGirth, qui est âgé d'environ neuf ans de plus que moi, j'étais encore jeune étudiante. Je n'ai jamais pensé être pour lui l'équivalent d'une enseignante, ou avoir un quelconque ascendant sur lui. Pour autant, mes envois d'images, qui puisent largement dans mon patrimoine culturel, peuvent être considérés comme des « actions pédagogiques » telles que définies par Bourdieu et Passeron, c'est à dire « une violence symbolique en tant qu'imposition, par un pouvoir arbitraire, d'un arbitraire culturel[33] ». Dans ce contexte, l'amitié qui me lie à Renaldo McGirth

31. « *It is part of the contemporary tragedy of racism and white supremacy that white folks often have greater access to the work of black artists* », bell hooks, *Art On My Mind*, *op. cit.*, p.8.
32. « *the ability of white people to roam the world, making contact* » bell hooks, *Race and representation*, Boston, Massachusetts, South End Press, 1992, p.29.
33. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction*, *op. cit.*, p.19.

peut, à la manière d'une épée à double tranchant, faire office d'« autorité pédagogique ». Elle assoit une domination culturelle avec sa légitimité apparente, tout en rendant discrète cette domination. Je pourrais alors cyniquement traduire l'expression de Renaldo McGirth « Je veux voir le monde par tes yeux » par « Je veux voir le monde par ton arbitraire culturel et dominant ».

Dans le même temps, ce qui correspond, dans mon mode de vie, à l'arbitraire culturel dominant, n'est pas le même que l'arbitraire culturel dominant de l'institution carcérale. Il suffit d'examiner les listes de livres interdits en prison selon les États pour se rendre compte que même des ouvrages largement célébrés et étudiés comme des « classiques » à l'extérieur sont interdits en prison[34]. En 2022, le Texas interdit, parmi plus de dix mille ouvrages, Le *Merriam-Webster's Visual Dictionary*, car il contient une image d'arme, ou *La Couleur Pourpre*, pour cause de scène sexuelle impliquant un enfant, le roman graphique *V pour Vendetta*, pour cause d'image sexuelle explicite. La Floride interdit plus de vingt mille publications, dont des magazines de coloriages d'animaux ou de fleurs, des livres répertoriant des ornements japonais ou de style art nouveau, et *L'Art de la Guerre* du philosophe Sun Tzu, rédigé au Ve siècle avant l'ère chrétienne et considéré comme un incontournable de la littérature chinoise. Les images en général sont également lourdement censurées au sein des courriers. La prison souhaite aseptiser l'offre culturelle en prison, voire carrément « faire le vide ». Réussir à transmettre mon arbitraire culturel malgré ce que j'appellerai l'« arbitraire d'inculture » de la prison est déjà une résistance. « Tout plutôt que le vide » – ou « N'importe quoi plutôt que le vide » ? – est mon mot d'ordre.

J'ai souvent tenté de faire mon « pas de côté » dans mes envois d'images avec Renaldo McGirth en me fondant sur mon intuition, et ce que j'appelle mes goûts personnels. Transmettre une image simplement parce que je la trouve curieuse, ou belle, ou que j'imagine que Renaldo McGirth la trouvera belle d'après ce que je sais de ses goûts, relève

L'objectif de l'arbitraire culturel dominant est de réaffirmer un rapport de force inégalitaire.
Dans mon cas, cette idée pourrait se traduire de différentes façons. L'envoi d'images me donne l'occasion de parler de ce que je connais, ou de ce que je peux prétendre connaître avec une certaine familiarité. Dans le cadre de la création de *Perpendiculaire au soleil*, envoyer des images que Renaldo McGirth me demande pour servir à sa création plastique me donne la possibilité d'influencer la forme de ses images, les « tirer » vers un terrain où je me sens à l'aise. Tout cela est valable même si j'ai inclus dans de nombreux envois des images qui me posaient question, que je n'avais et n'ai toujours pas du tout l'impression de « comprendre » ou « posséder », et même si Renaldo McGirth a aussi une pratique « décidée » de l'image, avec des choix forts malgré les doutes qui l'assaillent parfois.
34. Disponible sur : https://www.themarshallproject.org/2022/12/21/prison-banned-books-list-find-your-state (consulté le 26 février 2024).

sans doute de ce que Bourdieu et Passeron nomment « l'utopie spontanéiste », « qui accorde à l'individu le pouvoir de trouver en lui-même le principe de son propre "épanouissement"[35] ». Cette idée de « ce qui me plaît », ou de ce que je choisirais « intuitivement » pour plaire à Renaldo McGirth est sans doute illusoire. Cependant, ce mode de fonctionnement utopique ramène autant qu'il est possible une forme de simplicité, une impression d'immédiateté salutaire dans une existence carcérale ou tout est au contraire filtré, censuré, complexifié, et où tout plaisir esthétique est une denrée rare. L'équivalent de tels envois dans le monde extérieur pourrait être cette image belle, ou mignonne, ou drôle, qu'une personne envoie sur son portable à une personne qu'elle aime, profitant d'un instant de libre lors de sa pause déjeuner ou d'un trajet en métro. Cette image sera vue, et peut-être oubliée le lendemain, mais, sur le coup, elle crée une surprise, un lien, un instant de beauté et de plaisir. En prison, il s'agit de recréer une forme de normalité, avec ce que cette normalité comporte d'irréfléchi, d'inconséquent, mais qui devient paradoxalement importante justement pour cela[36]. Une « illusion de la liberté et de l'universalité[37] » qui apporte un répit, pour l'instant présent, en tentant de répondre à la demande de Renaldo McGirth : « Parle-moi, emmène-moi et mon esprit loin d'ici. Même si ce n'est que brièvement[38] ». Ce « bavardage par l'image » est salutaire : « l'amitié est traversée par le bavardage ; c'est le bruit du monde, le mouvement des choses comme elles vont, qui se fait entendre à travers lui[39] ».

En regard de ce « vagabondage », le « pas de côté » désigne aussi un mouvement de sport de combat, un positionnement tactique. À partir du moment ou Renaldo McGirth m'a demandé des images pour nourrir ses recherches graphiques et esthétiques, l'objectif était de transmettre les images les plus dense possibles, des images qui bousculent les représentations, provoquent des questionnements éthiques, et surtout servent de « boîte à outils » pour la création de nouvelles images. Le « bavardage par l'image » ouvre un espace de possibilités, pour tisser de nouveaux liens, et un nouveau langage : « En bavardant ; on dit ce qui "nous passe par la tête". Les mots en s'associant produisent de nouvelles idées et permettent de nouveaux mots[40]. »

35. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction*, *op. cit.*, p.31.
36. La volonté de créer cette forme de « légèreté » en prison entre constamment en tension avec la conscience de l'importance de chaque objet entrant, chaque lettre, chaque image, et le fait qu'en faire entrer beaucoup signifie également que la personne détenue devra faire des choix compliqués pour se débarrasser de certains.
37. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction*, *op. cit.*, p.56.
38. « *How about your life.? What have u been up to.? How has work been.? Talk to me, take me and my mind away from here. Even if its just briefly.* » Renaldo McGirth, email du 5 avril 2021.
39. Gilles A. Tiberghien, Amitier, Paris, Le Félin, 2008, p.136.



fig.12 - Clara Peeters, *Nature morte avec roses, lys, iris et autres fleurs*, huile sur toile, 1612, 65 x 50,2 cm, collection privée.



fig.13 - Artiste anonyme, *La Dame à la Licorne*, panneau *La Vue*, entre 1484 et 1538, composition en six tapisseries, entre 311 et 377 cm de haut, entre 290 et 473 cm de large, Musée de Cluny, Paris, France.

De fait, dans mes choix d'images, ces deux tendances n'ont jamais vraiment été mutuellement exclusives. Des images que je trouve attirantes, belles sont également des images de poids, riches conceptuellement. Si j'envoie à Renaldo McGirth des natures mortes de la peintre flamande Clara Peteers (fig.12), c'est parce que je les aime, et parce qu'elles contiennent en une image très dense de multiples inspirations pour les nombreuses peintures florales qu'il réalise. Si je lui envoie des reproductions de la tapisserie de la *Dame à la Licorne* (fig.13), c'est parce que je l'aime, parce que je lui ai « rendu visite » régulièrement au Musée de Cluny, sur le chemin de l'école d'art où j'ai fait mes études, et parce que l'entrelacs d'ornements et de codes secrets qu'elle contient semblait faire écho à l'usage de symboles et des allégories, notamment animalières, dans les images de Renaldo McGirth. Si j'ai envoyé à Renaldo McGirth beaucoup d'œuvres d'artistes noirs américains, ce n'est pas par essentialisme, pour lui « faire sa culture », dans un processus pervers de « colonisation décoloniale ». Il s'agissait non seulement de donner à Renaldo McGirth les exemples variés de représentation de personnes noires qu'il me demandait, mais aussi des images qui interrogent leurs propres codes de représentation, et questionnent de façon universelle l'acte de créer des images, la réappropriation d'objets, d'archives au statut controversé. Betye Saar, Alison Saar, Kerry James Marshall, Elizabeth Catlett, Kara Walker, Carrie Mae Weems (fig.14-19), explorent et

40. Gilles A. Tiberghien, Amitier, Paris, Le Félin, 2008, p.138.

fig.14 - Betye Saar, *The Phrenologer's Window*, 1966, assemblage de deux panneaux avec impressions et collage, 47 x 74,6 x 2,54 cm, collection privée.

fig.15 - Carrie Mae Weems, *Sans Titre (woman and daughter with makeup)*, 1990, tirage argentique, 10 x 10 pouces, MOMA, New York, New York, États-Unis.

fig.16 - Alison Saar, *Washtub Blues*, 2000, tirage de gravure sur bois sur papier, 77 x 57cm, National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., États-Unis.

fig.17 - Elizabeth Catlett, *Harriet*, 1975, tirage de linogravure sur papier, 31,6 x 25,7 cm, MOMA, New York, New York, États-Unis.

fig.18 - Kerry James Marshall, double-page extraite de *Rythm Mastr, 1999 - présent*, photolithographie sur papier journal.

fig.19 - Kara Walker, *Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace*, 2009, papier découpé, dimensions variables, Tate Museum, Londres, Royaume-Uni.

défient à la fois les conventions, et n'hésitent pas à critiquer entre eux leurs choix esthétiques, y compris de façon virulente. Faire s'entrechoquer leurs images révèle leurs tensions, leurs contradictions peut-être : le corpus d'images se construit comme un débat d'idées, rassemblant des boîtes à outils conceptuelles et des instants de grâce suspendus.

En essayant d'« être les yeux » de Renaldo McGirth, il a aussi été les miens. Renaldo McGirth, incarcéré juste après l'obtention de son diplôme du lycée, n'a jamais eu l'occasion d'aller faire des études supérieures. Il s'est en revanche construit une culture éclectique depuis la prison, en faisant tous les efforts nécessaires pour avoir accès à des livres, en entretenant des correspondances avec des personnes de multiples nationalités, en économisant parfois sur les produits de première nécessité pour pouvoir acheter de la musique... C'est de façon consciente et décidée qu'il a composé une culture syncrétique impressionnante, et qu'il m'a fait découvrir de nombreux sujets. Nombre de ses lettres s'ouvrent ou se concluent sur une référence musicale, à la fois pour me la faire découvrir, et pour que je puisse me « synchroniser » avec lui, écoutant pendant ma lecture la chanson qui l'accompagnait dans l'écriture. En me demandant de lui trouver le tableau *Funeral Procession*, Renaldo McGirth m'a permis de découvrir d'autres artistes représentatifs de la Renaissance d'Harlem, et j'ai pu me documenter sur l'importance du *Cosby Show* pour la classe moyenne noire-américaine. En me demandant de chercher pour lui les détails de la statue confédérée qui se trouvait devant la cour de justice qui l'a condamné[41], Renaldo McGirth m'a plongée dans les questionnements sur la mémoire de la Guerre de Sécession et son instrumentalisation à des fins racistes. Il a guidé mes recherches, guidé mon regard là où je ne serais sans doute naturellement pas allée, et j'ai essayé de faire la même chose en retour.

41. Cette statue et le texte inscrit sur son piédestal sont reproduits dans *Perpendiculaire au soleil*, p.50.

Cette « relation iconographique », nous a fait tisser de nouveaux liens, entre nous deux, et entre les images. Si j'ai enrichi le regard de Renaldo McGirth, il a au moins autant enrichi le mien. Aujourd'hui, bien après la parution de *Perpendiculaire au soleil*, qui a constitué, pendant deux ans et demi, la motivation principale de nos envois d'images, nous nourrissons toujours cet échange d'images, malgré les limites de plus en plus extrêmes imposées par la prison.

II - CENSURES SUCCESSIVES

La censure de la prison trouble constamment ces échanges d'images. Elle est sous-tendue par un rapport différent aux images, selon les institutions pénitentiaires. Dans certains cas, le refus des images est assumé comme relevant de la punition pure et simple : il s'agit d'interdire aux personnes détenues le plaisir esthétique. C'est ce que me racontait notamment l'artiste et éducatrice Treacy Ziegler, dans un entretien téléphonique le 1er novembre 2023. Elle m'explique comment elle est entrée en contact avec l'univers carcéral pour la première fois :

> « J'exposais en galerie jusqu'alors, depuis quinze ans, vingt ans, quelque chose comme ça. Je voulais trouver un public qui n'avait pas le même accès à l'argent et au pouvoir que le public mondialisé des galeries. J'ai d'abord pensé que je devrais faire une exposition chez *McDonald's*. Et puis j'ai décidé que je voulais exposer dans un contexte médical et j'ai montré quelques travaux dans différents contextes médicaux. Mais d'une manière ou d'une autre, l'art s'est « absorbé » dans l'environnement et cela n'a pas vraiment créé la relation que je souhaitais avec le public.
>
> Finalement, je suis tombée sur la prison. J'ai écrit à diverses prisons des États-Unis, pour demander si je pouvais organiser une exposition d'art dans leur prison. J'avais reçu une formation de travailleuse sociale, donc je connaissais le langage qui me permettrait d'entrer. Mais je ne voulais utiliser aucun de ces éléments de langage. Je ne voulais pas dire "mon art va réhabiliter vos détenus", "une fois qu'ils verrons mes œuvres, ils seront moraux, intègres". Je ne voulais pas ce genre de choses. Je pense vraiment que tout art est transformateur, donc on ne crée pas de séparations.
>
> La première réponse que j'ai reçue est venue du directeur de cette prison supermax [prison de haute sécurité, ndt] en Floride. Il a essentiellement dit que ses "odieux détenus" non seulement ne verraient pas mon art, mais qu'ils ne verraient plus jamais la lumière du jour. À l'époque, j'ai trouvé que c'était exagéré, puis j'ai commencé à travailler avec des personnes en cellule d'isolement, et j'ai compris que ça ne l'était pas. [...]
>
> À l'époque, je pensais que si je ne recevais que ces lettres hostiles, cela pourrait être la base d'un projet intéressant. Mais j'ai quand même eu des réponses positives : une prison dans l'Ohio, une prison dans le Connecticut, une prison dans le Massachusetts et une prison à New York. J'ai rencontré le surintendant ou le directeur, selon l'État. J'ai rencontré le directeur d'une prison de la Nouvelle-Angleterre. Il était si content à l'idée que j'apporte des œuvres d'art dans sa prison et il a passé beaucoup de temps avec moi, ce qui était inhabituel. Il m'a fait visiter la prison et m'a ensuite dit d'apporter autant d'œuvres que possible. Je me suis dit : "Très bien, j'ai beaucoup d'œuvres, je vais tout apporter". Je me suis arrangée pour revenir à la prison avec un plein camion. Je pense qu'il s'agissait de cinquante tableaux, grands, pas particulièrement petits. Je les ai déchargés et ils étaient un peu débordés. Ils ne savaient pas que j'allais apporter autant d'œuvres. Le surintendant a fait une chose que j'ai trouvée vraiment maligne. Il a fait installer toutes les œuvres d'art dans l'auditorium de la prison. Ensuite, il a invité les vingt-trois blocs de la prison à entrer, à regarder les œuvres d'art et à décider quelle œuvre d'art ils voulaient pour leur bloc[42] ».

Quand la prison ne présente pas explicitement l'interdiction des images comme une punition, à la manière du directeur de la supermax qu'évoquait Ziegler, elle peut, de façon moins explicite, traiter les images comme des objets dangereux, des menaces, et les censurer en conséquence. Renaldo McGirth et moi avons mis en place des stratégies pour contourner cette censure, ou plutôt pour initier un dialogue avec elle. Nous avons utilisé la plupart de ces méthodes avant l'été 2022, date à laquelle la Floride a interdit entièrement l'entrée de la correspondance papier en prison. De nombreuses pratiques que je décris ici sont donc obsolètes aujourd'hui. Aussi contraintes qu'elles aient été, voire aussi dérisoires, elles nous étaient précieuses.

42. Voir texte original en fin de chapitre [3].

1 - La prison comme culture industrielle hors-sol

Dans son livre *What Do Pictures Want ?*, l'auteur W.J.T. Mitchell remarque que les humains ont souvent tendance à anthropomorphiser les images, à leur prêter une vitalité, par exemple dans les métaphores qu'ils emploient. On ne cesse de dire qu'une image persuade, séduit, demande quelque chose[43]. Pourtant, la majeure partie des gens, si on l'interroge, répondra que non, les images ne sont pas vivantes, et que non, elles n'ont pas de pouvoir par elles-mêmes, sans la volonté de celui qui regarde. Mitchell appelle cela la « double conscience », qui fait que, dans notre façon de parler, et de penser, nous oscillons entre une forme d'animisme et une attitude critique, matérialiste – souvent teintée de jugement de valeur à l'encontre des naïfs, des « autres » qui penseraient vraiment que les images vivent[44]. Mitchell propose d'aller plus loin, de prendre la métaphore au mot, et d'examiner ce qu'est la vie d'une image. Comment une image « vit » ? Quels sont ses désirs, ses appétits ? Mitchell propose de considérer un instant les images comme des êtres vivants, une ou des espèces qui cohabitent avec l'homme dans un écosystème. Certaines espèces survivent, se multiplient, se répandent, d'autres restent marginales, ou meurent. Il peut y avoir évolution, co-évolution, parasitisme, mutualisme, coopération[45].

Le but de cette métaphore, que Mitchell conçoit comme une proposition faite au lecteur, n'est pas tant la personnification des images, qu'une réflexion sur les relations que nous avons avec elles. Mitchell pose la question très directement : « Est-ce une bonne métaphore ? Est-ce qu'elle nous mène quelque part ? Est-ce une analogie absurde, monstrueuse, qui ne peut nous mener que dans un cul de sac mental ?[46] ». Si l'image a une quelconque valeur, elle survivra au livre de Mitchell, elle « vivra sa vie » ailleurs, elle « aura des jambes » comme disent les anglophones. Mitchell ne présente pas cette proposition comme la panacée. Au contraire, je comprends le texte de Mitchell comme un appel à la mettre à l'épreuve[47], à l'expérimenter, à l'user. En somme, à « faire », en même temps que l'on « pense ».

En reprenant la métaphore de Mitchell, je dirais que les administrations pénitentiaires américaines considèrent les prisons comme un système de culture industrielle hors-sol, dont l'objectif est le rendement maximal. Ainsi, les détenus américains travaillent au profit de plus de 4100 entreprises privées[48], et certaines entreprises pénitentiaires privées réclament aux États un certain taux d'occupation des prisons qu'ils gèrent[49]. Les condamnés à mort, qui n'ont la plupart du temps pas le droit de travailler et n'ont donc aucune « rentabilité », peuvent alors être comparés aux aberrations chromosomiques qu'on trouve dans les cultures hybrides, qu'on isole avant de détruire. La culture hors-sol cherche sans cesse à diminuer les coûts, et doit être particulièrement attentive à tous les micro-organismes qui se développent, et qui pourraient devenir une menace pour l'exploitation agricole. Les images font partie de ces micro-organismes, qui peuvent se développer, hybrider, muter. Dans ce système en vase clos, elles sont donc soigneusement contrôlées, pour éviter toute forme de « déséquilibre ». On ne peut pas totalement parler d'un univers sans image, puisque les détenus peuvent avoir une télévision, posséder une quantité limitée de livres[50], produire eux-mêmes des dessins, et dans certains cas des photos. Mais ces images sont autant que possible filtrées, censurées, quand elles entrent et quand elles sortent.

En cela, la fiche de rejet de la correspondance de la *Union Correctional Institution* est particulièrement parlante. Elle mentionne des interdits en matière de taille, de médium, et bien entendu de contenu des images. Outre le flot de détails concernant les images sexuelles interdites, il est fait mention de « Correspondance contenant, de quelque autre manière que ce soit, une menace à la sécurité, à l'ordre, ou aux objectifs de réhabilitation du système pénitentiaire » (fig.20). Une image peut-être considérée comme une menace à la sécurité, à l'« équilibre » de l'écosystème carcéral. Trois questions se posent alors. Quelles peuvent être ces images interdites ? Comment sont-elles traitées ? Pourquoi sont-elles considérées comme une menace à l'écosystème carcéral ? Quelles sont les méthodes mises en place par les détenus pour tenter de créer et d'accéder « malgré tout » aux images que la prison veut leur interdire ?

J'aimerais répondre à ces questions en distinguant ce qui me semble

43. J'ai notamment évoqué certaines de ces croyances dans la partie consacrée aux murderabilia.
44. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005, p.7-8.
45. *Ibid.*, p.86-87.
46. *Ibid.*, p.88.
47. *Ibid.*, p.87-89.

48. Cidy Wu et Prue Brady, « *Private Companies Producing With US Prison Labor in 2020* », *Corporate Accountability Lab*, 5 août 2020. Disponible sur : https://corpaccountabilitylab.org/calblog/2020/8/5/private-companiesproducing-with-us-prison-labor-in-2020-prison-labor-in-the-us-part-ii (consulté le 23 février 2021).
49. Lettre signée par Harley Lappin, vice président de la *CCA* (*Corrections Corporation of America*), révélée par le *Huffington Post* dans un article du 14 février 2012 : https://www.huffpost.com/entry/private-prisons-buyingstate-prisons_n_1272143 (consulté le 23 février 2021). Lappin réclamait à l'état de l'Ohio un taux d'occupation de 90% de ses prisons.
50. Règlement du *Florida Department of Corrections* concernant l'envoi de livres, disponible sur : http://www.dc.state.fl.us/ci/writing.html (consulté le 24 février 2021).

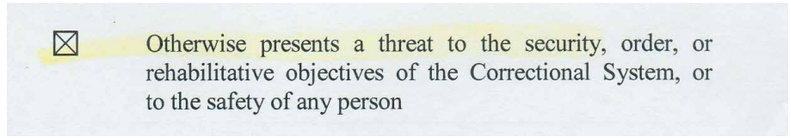

☒ Otherwise presents a threat to the security, order, or rehabilitative objectives of the Correctional System, or to the safety of any person

fig.26 - Extrait d'une fiche de rejet d'une de mes lettres contenant des images d'archives liées à la période des droits civiques.

être considéré par la prison comme trois types de menace : la menace sexuelle, la menace politique et la menace « extraordinaire ». Chaque type de menace appelle à des techniques de détournement différentes, et des images différentes.

2 - Menace sexuelle : sensualité DIY

Une chose qui saute aux yeux, en lisant la fiche de rejet de la correspondance en Floride, est l'obsession du *Department of Corrections* pour tout ce qui touche à la sexualité. Les images pornographiques, mais également certaines images érotiques, y sont interdites. J'ironisais sur cela dans *Perpendiculaire au soleil*, en faisant le lien entre la fiche de rejet et les « manuels de confesseurs » du XIX[e] siècle qui, avec leurs listes fleuves de perversions sexuelles, ressemblaient davantage à des catalogues pornographiques qu'à un outil de préservation morale de la population[51] (fig.21). Robert Will, ironisait sur cette situation, également très prégnante au Texas, où il est incarcéré : dans un email du 8 août 2024, il évoque « la dangereuse suggestion d'un téton. Le comble du péché ![52] » qui provoque le renvoi de certains livres d'histoire de l'art qu'il tente de commander.

L'accès des prisonniers à la pornographie est une question qui revient régulièrement dans le débat public. Le problème est compliqué par la définition très vague et variable de la pornographie dans la réglementation des prisons, allant de photos de femmes en maillot de bain aux scènes de sexe non simulé[53], et par la tabou qui pèse sur la sexualité en prison[54]. De façon résumée, les détracteurs de la pornographie mettent

fig.21 - *Les Mystères du Confessionnal, Manuel secret des confesseurs*, Paris, Filipacchi, 1974.

51. Depuis le Moyen-Âge, il existe de nombreux « Manuels de Confesseurs », rassemblant des conseils destinés aux prêtres pour bien interroger les fidèles venant à confesse. L'un des plus célèbres est celui de Monseigneur Jean-Baptiste Bouvier, Évêque du Mans : son *Manuel Secret des Confesseurs* est devenu célèbre pour les pratiques sexuelles qu'il détaille, et ses réédition dans des maisons d'édition anti-cléricales, notamment en 1999 dans la collection Les licencieux, d'Arléa.
52. « *dangerous hint of a nipple. So sinful !* »
53. *AP News*, « *Nebraska inmate seeks to overturn prison's pornography ban* », 12 décembre 2019. Disponible sur : https://apnews.com/general-news-35b8eb2fe65f295e514178431a0184d6 (consulté le 26 janvier 2024).
54. Je ne développerai pas de façon détaillée le sujet de la sexualité en prison, ni le sujet de sa représentation en images. C'est un sujet délicat, tabou chez les détenus et dans la société en général. Voir : Mark S. Fleisher et Jessie L. Krienert, *The Myth of Prison Rape, Sexual Culture in American Prisons*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

en avant l'aspect humiliant et addictif de ce type d'images : la pornographie serait un danger dans la prison, créerait un « environnement hostile », tout particulièrement pour le personnel féminin de la prison. Des témoignages rapportent des agressions sexuelles de détenus envers le personnel, des comportements exhibitionnistes[55] qui rappellent la scène lugubre et odieuse du *Silence des Agneaux* où l'agent Sterling, en visite à Hannibal Lecter, est agressée par un détenu masturbateur compulsif[56]. L'interdiction de la pornographie viserait donc à protéger le personnel, et « assainir » l'environnement carcéral en général. Les défenseurs de l'accès à la pornographie évoquent l'aspect infantilisant et humiliant de l'interdiction, l'absence de preuves concrètes de l'effet délétère de la consommation de pornographie en prison[57], et, dans certains cas, la notion du respect de la sexualité comme un droit inaliénable, qui devrait s'affranchir des arguments hygiénistes ou sécuritaires invoqués en sa faveur ou en sa défaveur[58].

Quelles que soient les opinions politiques sur le sujet, on ne peut que constater la volonté persistante des conjoints de prisonniers condamnés à mort de créer ou préserver une forme d'intimité et de sensualité alternatives. La sexualité contrainte en prison[59] est nourrie par des échanges de textes et d'images, qui forment en quelque sorte une « sexualité *DIY* ». L'épouse d'un condamné à mort de Floride me racontait par exemple, lors d'une conversation téléphonique du 17 novembre 2020 :

> « Tu peux parler de tout par écrit, dans les emails. Les mots ne sont pas censurés. Tu peux détailler et imager. Tu peux tout dire, jusqu'à l'extrême, enfin, avec les mêmes restrictions qu'en dehors de la prison.
>
> Eux vivent quand même dans un isolement extrême, donc ils développent une espèce de sens qu'on a pas forcément, nous, les gens de l'extérieur, et qu'on gagne à force de correspondre.

55. Jenifer Warren et Richard Fausset, « *State Bans Pornography in Prisons* », *Los Angeles Times*, 22 septembre 2022. Disponible sur : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-sep-22-me-conporn22-story.html (consulté le 26 janvier 2024).
56. Jonathan Demme, *Silence of the Lambs*, Orion Pictures, 1991, 118 minutes.
57. Après vérification, je n'ai en effet pas trouvé d'étude permettant de déterminer un impact positif ou négatif de l'autorisation de la pornographie dans les prisons.
58. Brigitte Noël, « *Is Porn in Prison a Human Right ?* », *Vice News*, 21 octobre 2015. Disponible sur : https://www.vice.com/en/article/xw3gkj/is-porn-in-prison-a-human-right (consulté le 26 janvier 2024). Carole Cardon, « Relations conjugales en situation carcérale », Ethnologie française, Volume 32, janvier 2002, pages 81 à 88. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2002-1-page-81.htm (consulté le 26 janvier 2024).
59. Les visites conjugales ne sont pas autorisées aux détenus du couloir de la mort. Une sexualité illégale « à la sauvette » se pratique parfois en salle de visite.

Un sens de l'imaginaire, et une manière de mettre les mots spécifiques. Ils imagent très facilement avec les mots, puisque c'est la seule choses qu'ils ont.

Lui [le mari de mon interlocutrice, nda] va vraiment toujours englober les choses et les contextualiser. C'est ça qui aide à créer un ressenti, parce que c'est difficile quand on n'a que des mots qui s'affichent sur un écran. Un mec qui te dit juste "je te fais ci, je te fais ça", ça peut aller de temps en temps, mais ce n'est pas quelque chose qui pourrait te combler. Cette contextualisation, je l'ai mise en place aussi, c'est une forme de romantisme. Tu détailles. "On est sur la plage, on est habillés comme ça". Tous les petits détails sont décrits. Tout un univers autour de l'acte. Ils [les détenus, nda] ont cette faculté, au-delà du sexe, de contextualiser les choses, d'imager. C'est leur fenêtre à eux sur l'extérieur. Il y a des choses que je fais, quand il y a des fêtes, Noël ou un anniversaire. Je vais lui raconter ce qu'on ferait de notre journée, en contextualisant du début à la fin. C'est très romancé, "on se réveille, je te souris, je te dis ça. Je m'habille, avec ces vêtements. Je te fais à manger." Du début à la fin je raconte la journée et ça le transporte. Au début, tu le fais "pour lui", parce que tu n'as pas ce besoin, ce réflexe, mais après ça devient quelque chose que tu fais aussi pour toi. Ça permet de créer des souvenirs, ça fait presque une illusion dans le cerveau. Tu pourrais presque t'en rappeler. Il y a des choses que j'ai écrites dont je me rappelle comme si je les avais vécues.

[...] Sexuellement, c'est pareil. On a nos routines sexe, les deux vieux [rires] ! Ça va être le week-end, parce que lui est moins soumis à ce moment là à l'inspection de cellules, il est plus libre pour prévoir un horaire. La semaine ils sont soumis à pas mal d'imprévus, c'est difficile de caler des choses. Le week-end c'est un peu plus libre. Le samedi et le dimanche à six heures du matin son heure, midi la mienne, on commence à faire des trucs, on s'écrit. Comme un couple normal. [...] Ils ont besoin de cette routine là, parce qu'ils sont formatés comme ça. Une routine positive. C'est des choses qui rythment. [...]

Après il y a les photos. Ça aide beaucoup aussi. À l'administration pénitentiaire, ils sont très coincés du derrière. Mais les règles, si tu les étudie bien, te laissent un certain champ libre. Moi j'arrive à faire des photos complètement nue. Parce que les seules conditions [à respecter, nda] c'est qu'il faut pas voir les seins à partir du téton et tout ce qui est en dessous, il faut pas voir les fesses, et il faut pas voir, le... machin. Mais rien n'interdit de montrer le reste de ton corps. Quand ta photo arrive à l'institution, elle peut être "redflagguée", mise dans une boîte de réception à part. C'est un autre officier qui va l'examiner, vingt-quatre ou quarante-huit heures plus tard, et les accepter ou les rejeter définitivement, en suivant la réglementation à la lettre. Ça les ennuie de laisser passer des photos sexy, mais c'est comme ça. Si tu as respecté les règles, il faut s'imposer. Ils outrepassent leurs droits sur trop de choses. Les gens se laissent trop faire, par peur de se faire refuser leur droit de visite ensuite.

J'ai pris quelques photos qui ne pourraient pas passer. Des photos très intimes que je lui ai amenées en salle de visite, glissées dans mon soutien gorge. Ce ne sont pas celles qu'il va regarder le plus, parce qu'il s'est habitué à avoir une sexualité romancée. À l'arrivée, c'est pas forcément ce qui va leur plaire le plus, mais il y a des moments où il est un peu plus chaud et il aime reprendre ces trois photos là, ça l'aide de savoir à quoi je ressemble. Il développe son imaginaire à partir de ces images qu'il a de moi. »

Les interdictions d'images à caractère sexuel n'empêchent pas leur entrée sous forme de contrebande, ou sous forme d'images érotiques « sur-mesure », respectant la réglementation de la prison à la lettre, mais permettant de construire une relation sensuelle à distance. Il s'agit d'une bulle, un « espace autre » que certains gardes cherchent à limiter de façon zélée, mais devant laquelle d'autres préfèrent fermer les yeux, selon la loi tacite « *don't ask, don't tell* », « ne demandez pas, n'en parlez pas[60] ». L'interdiction des images sexuelles apparaît alors comme un énième levier de contrôle de la population carcérale, plutôt qu'une réponse à la perception sincère d'une menace à l'« équilibre » de la prison.

3 - Menace politique : un dialogue au scalpel

Dans un mail du 29 décembre 2019, Renaldo McGirth m'écrit :

« J'ai beaucoup réfléchi à notre projet actuel et j'ai noté mes pensées/idées ici et là. Pour ce qui est des images, j'ai laissé des

60 . Jenifer Warren et Richard Fausset, « *State Bans Pornography in Prisons* », *art. cit.*

blancs. Mais j'ai des idées un peu plus claires. Du moins, je pense. :-) Est-ce que tu as pu envoyer les enveloppes par la poste ? J'ai besoin que tu imprimes d'autres images/photos pour moi dès que tu peux. Il s'agirait de :

LIONS - mâles et femelles, différents angles, en particulier de face, quelques-uns avec la gueule ouverte comme en plein rugissement.

LOUPS - une meute et un loup noire si tu peux trouver une telle image.

TUPAC/DEATH ROW RECORDS, - couvertures de cd, images diverses, logo du label

TOUTES LES IMAGES AVEC DES SYMBOLES DE JUSTICE ET D'INJUSTICES

IMAGES DU MOUVEMENT BLACK LIVES MATTER

-Il y a une statue devant le palais de justice du comté de Marion dans ma ville natale d'Ocala en Floride, c'est censé être une statue d'un ancien chef du Ku Klux Klan[61]. (comme l'ont souligné les avocats de l'acteur Wesley Snipes lorsque j'allais au procès, et il était jugé pour évasion fiscale[62].)

Peux-tu également me trouver des images du Black Panthers Huey P. Newton et d'autres.

IMAGES/ARTICLES/PHOTOS du journal local d'Ocala, The Star Banner, depuis mon arrestation le 21 juillet 2006 jusqu'à mon procès, etc[63] »

Je n'ai jamais cherché à être dans une attitude de provocation vis à vis de l'administration pénitentiaire, lorsque je répondais aux demandes d'image de Renaldo McGirth. J'ai toujours su que le courrier était lu avant de lui être remis, et qu'une attitude de défi était non seulement contre-productive, mais risquait surtout de le désavantager lui plutôt que moi. J'ai toujours traité ses demandes de Renaldo McGirth d'une manière que j'imaginais prudente et raisonnable.

61. Cette statue se trouve toujours à Ocala, mais a été déplacée dans un parc ouvert en l'honneur des vétérans américains. Voir Partie II, chapitre 3.

62. Wesley Snipes, acteur et producteur américain, est en effet jugé à Ocala pour fraude fiscale, en 2007. Son avocat, Robert G. Bernhoft, souhaite faire déplacer le lieu du jugement, considérant que la ville d'Ocala est un « nid du Ku Klux Klan », « *a hotbed for the Klan* ». La demande est rejetée, et Snipes est finalement condamné à trois ans de prison. Snipes devait 400.000 dollars aux impôts, là où d'autres célébrités telles que Willie Nelson, qui devait plus de 16 millions aux impôts, n'ont jamais été incarcérées. Kevin Graham, « *Lawyer for actor calls Ocala racist* », *Tampa Bay Times*, 9 novembre 2007. Disponible sur : https://www.tampabay.com/archive/2007/11/09/lawyer-for-actor-calls-ocala-racist/ (consulté le 13 janvier 2023). *Reuters*, « *Wesley Snipes jailed for 3 years in tax case* », 25 avril 2008. Disponible sur : https://www.reuters.com/article/idUSN24190884/ (consulté le 13 janvier 2023).

63. Voir texte original en fin de chapitre [4].

En cherchant le portrait de Fred Hampton[64], j'ai vu son matelas tâché de sang. J'ai vu les corps de Goodman, Chaney et Schwerner[65] à moitié déterrés de la fosse dans laquelle on avait tenté de faire disparaître leur cadavre. J'ai revu la vidéo du tabassage de Rodney King, vidéo qui hante la mémoire de toute une génération[66] (fig.22-24). De ces recherches, je ne sélectionnais que les images « pacifiques » : de la documentation historique, mais sans représentation directement violente. Des images que je croyais « montrables » : j'appliquais par avance ce que j'imaginais être le « filtre » de la prison. Cependant, les deux enveloppes qui contenaient les images demandées m'ont été retournées, au prétexte qu'elles seraient des « menaces à la sécurité » contenant des « images racistes et des symboles de gang » (fig.25).

Dans un email du 2 février 2020, puis du 7 février 2020, Renaldo McGirth m'écrit :

> « J'ai reçu deux avis de refus de courrier vendredi soir. C'étaient pour les deux enveloppes que tu m'as envoyées. [...] Quand tu auras un moment, pourras-tu me dire ce qu'il y avait à l'intérieur des enveloppes, afin que je puisse déterminer ce qu'on peut contester ?[67] »

64. Fred Hampton était un leader *Black Panther* de Chicago, assassiné par le FBI en 1969, alors qu'il était âgé de vingt-et-un ans. Longtemps, la responsabilité du FBI dans cet assassinat a été gardée secrète. A.O. Scott, « *'Judas and the Black Messiah' Review: I Was a Panther for the F.B.I.* », *The New York Times*, 11 février 2021. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2021/02/11/movies/judas-and-the-black-messiah-review.html (consulté le 11 juin 2024).

65. Après le passage du *Civil Rights Act* de 1964, les Noirs et les personnes appartenant à d'autres minorités raciales sont officiellement autorisées à voter dans les mêmes conditions que les Blancs. Cette autorisation officielle était empêchée localement par des groupes racistes empêchant aux personnes non blanches l'accès aux bureaux de vote et d'enregistrement, et proférant des menaces de violences, jusqu'à des menaces de mort. Andrew Goodman, James Earl Chaney et Michael Henry Chwerner étaient trois activistes pour la justice sociale engagés dans le mouvement des *Freedom Riders*, c'est-à-dire des personnes voyageant à travers le pays pour aider les personnes noires américaines à s'inscrire sur les listes électorales. Ils sont assassinés par des membres du Ku Klux Klan pendant leur mission, alors qu'ils étaient dans le Mississippi. Les corps sont retrouvés dans une fosse le 4 août 1964. Michael Beschloss, « *'Think They Got Killed?' 1964, L.B.J. and Three Civil Rights Icons* », *The New York Times*, 25 juin 2014. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2014/06/26/upshot/think-they-got-killed-1964-lbj-and-three-civil-rights-icons.html (consulté le 11 juin 2024).

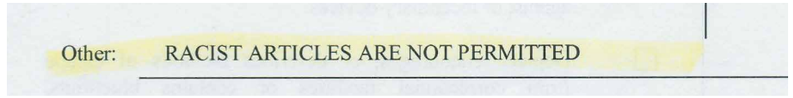
66. Rodney King était un homme noir, dont la vidéo du passage à tabac par la police de Los Angeles en 1991 a été le déclencheur d'une vague de révolte dans la région. Rodney King est devenu, de fait, un symbole de la lutte anti-raciste, statut pour lequel il avait un rapport ambivalent. Il a par exemple déclaré qu'il en voulait aux politiciens « d'avoir pris un toxicomane perdu et passé à tabac et tenté d'en faire un symbole des droits civiques », « *for taking a battered and confused addict and trying to make him into a symbol for civil rights* ». À un autre moment, il déclare : « Obama, il n'aurait pas été au pouvoir sans ce qui m'est arrivé, à moi et à beaucoup de Noirs avant moi », « *Obama, he wouldn't have been in office without what happened to me and a lot of black people before me* ». Jennifer Medina, « *Rodney King Dies at 47; Police Beating Victim Who Asked 'Can We All Get Along?'* », *The New York Times*, 17 juin 2012. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2012/06/18/us/rodney-king-whose-beating-led-to-la-riots-dead-at-47.html (consulté le 11 juin 2024).

67. « *I received 2 mail rejection notices Friday night. They were for the two envelopes you sent me*[...] *when you get a breather, can you tell me what was inside the envelopes, so I can figure out what's challengeable.?*

fig.22 - Photo du matelas de Fred Hampton, maculé de sang après son meurtre, 1969, publiée sur le site internet The Freedom Archives. La même scène, vue sous d'autres angles, a été documentée par des photographies du Chicago Reader.

fig.23 - Archives du *Federal Bureau of Investigation*, Restes de Chaney, Goodman et Schwerner, 4 août 1964.

fig.24 - George Holliday, extrait de la vidéo du passage à tabac de Rodney King par des officiers de police du Los Angeles Police Department, 3 mars 1991.



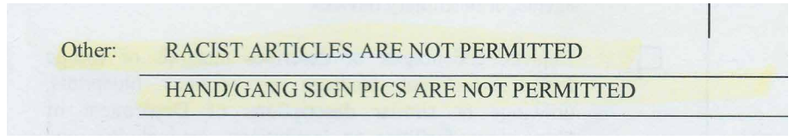


fig.25 - Extraits des fiches de rejet de mes lettres contenant des images d'archives liées à la période des droits civiques.

« Oui, j'étais/je suis à la fois triste et bouleversé par le rejet de l'autre courrier. Comme je ne savais pas exactement ce que tu avais mis dans l'enveloppe, j'ai dû attendre d'avoir de tes nouvelles avant de pouvoir envoyer une demande et lancer le processus. De ton côté, je pense que tu devrais envoyer un message, une plainte, au directeur adjoint et au bureau du secrétaire du *Florida Department of Corrections*. C'est difficile pour moi, car le plus souvent, lorsque quelque chose est rejeté, le détenu ne sait jamais ce qui était dans l'enveloppe, alors comment pouvons-nous contester correctement la décision. Tu vois, c'est un processus biaisé[68] ».

Lorsqu'une image pose problème dans un envoi, l'ensemble du contenu de l'enveloppe est copié pour les archives de la prison, puis est retourné à l'envoyeur. On trouve donc dans les courriers rejetés un mélange d'images considérées comme inacceptables, et d'autres qui sont simplement « coupables par association », « contaminées ». L'expéditeur ne sait pas précisément lesquelles entrent dans l'une ou l'autre de ces catégories. L'enveloppe est accompagnée d'une fiche de rejet, avec une case cochée pour justifier le renvoi, et parfois une note plus précise de quelques mots pour l'expliquer. La stratégie de la prison pour traiter les images qu'elle considère comme inacceptables est le silence ou, au mieux, un discours très évasif. Elle empêche l'image de pénétrer dans l'environnement carcéral, la retourne discrètement à l'envoyeur, sans explication suffisamment claire pour permettre le moindre dialogue.

Les plaintes officielles pour contester le renvoi de ces enveloppes n'ont jamais abouti à la moindre réponse compréhensive, le personnel de la prison déclarant au téléphone avoir perdu la copie du courrier et ne pouvant par conséquent pas s'exprimer sur les raisons de son refus.

Dans *What do Pictures Want ?* Mitchell ouvre le chapitre « *Offending Images* », « Images offensantes », en déclarant qu'il aurait pu s'intituler « *Objectionable Objects* », « Objets répréhensibles », car les images offen-

68. Voir texte original en fin de chapitre [5].

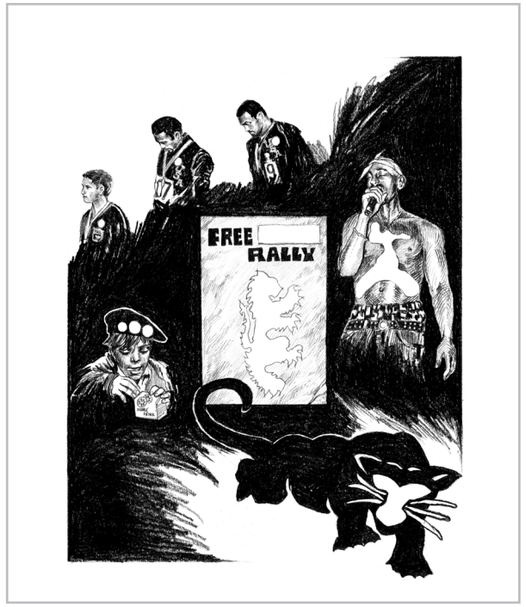
santes sont souvent « traitées comme des objets matériels et soumis aux abus physiques[69] ». Il explique que toutes les images considérées comme répréhensibles ne sont pas traitées de la même façon. Parfois l'objectif est de les annihiler, les faire disparaître définitivement. Parfois il s'agit d'une destruction partielle : une décapitation, une défiguration, une blessure. L'objectif n'est pas de faire disparaître l'image, mais de lui donner une nouvelle apparence. Enfin, il s'agit parfois non pas de maltraiter directement l'image, mais de la cacher, l'empêcher d'atteindre le public auquel elle était destinée[70]. Cette troisième stratégie est celle de la prison, en tout cas dans mon expérience avec la *Union Correctional Institution*. Les images qui m'ont été renvoyées avaient « commis » quelque chose de répréhensible. Les tampons de rejet sur l'enveloppe peuvent être considérées comme un sceau d'infamie – ou, selon le point de vue, une décoration honorifique. En tout cas, les images avaient acquis un statut particulier, mais que j'étais la seule à pouvoir constater : Renaldo McGirth n'a reçu qu'une copie de la fiche de rejet. Il me fallait donc trouver une solution pour lui faire parvenir ces images malgré tout.

J'ai décidé d'entamer une forme de dialogue avec la prison. Je me suis mise à la place de l'institution pénitentiaire, et j'ai traité ces images comme des objets répréhensibles, mais en optant pour la deuxième stratégie évoquée par Mitchell : la destruction partielle, l'amputation. Qu'est-ce qui, précisément, est dangereux, dans telle ou telle image ? J'ai étalé toutes celles qui m'ont été retournées, et, j'ai découpé à l'*X-acto* les morceaux qui, d'après la note de la fiche de rejet, pouvaient être interprétés « une menace à la sécurité ».

La panthère noire n'a plus ni crocs ni griffes. Tommy Smith et John Carlos ne lèvent plus le poing à Mexico. Tupac a subi une légère ablation de la peau. L'image originale, familière ou iconique, est transformée, légèrement ou largement, dans tous les cas déplacée vers la vallée dérangeante[71] (fig.26).

La découpe des images m'a également poussée à mieux regarder ces

69. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, *op. cit.*, p.125.
70. *Ibid.*, p.131.
71. Le terme « vallée dérangeante » est le nom d'une théorie développée par le roboticien japonais Masahiro Mori dans un essai intitulé *A Valley in One's Sense of Affinity*. Cette théorie considère que plus un robot est proche d'un être humain, plus ses défauts, ses écarts avec un humain véritable, nous semblent désagréables ou effrayants. Par extension, le terme est appliqué de façon synonyme à l'« inquiétante étrangeté » théorisée par Sigmund Freud, c'est-à-dire, de façon résumée, l'irruption de l'effrayant dans le familier. Mes images découpées sont plus ou moins reconnaissables, familières, mais dans une version mutilée qui peut être perturbante, en particulier pour une personne sensible à l'idée que les images ont une vie propre, et peuvent donc subir des violences et des dégradations. Version en ligne de l'article de Masahiro Mori, disponible sur : https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley (consulté le 18 juin 2024).



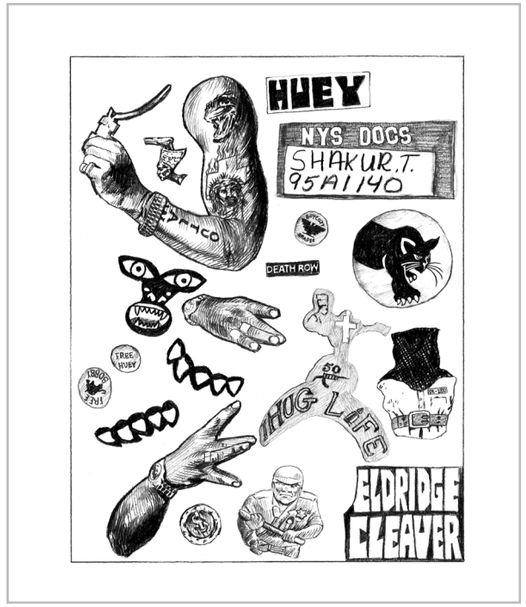


fig.26 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 375, 378.

images, à en faire l'autopsie[72]. Je me suis rendue compte que l'avis de recherche de Chaney, Goodman et Schwerner était déjà un découpage (fig.27). La personne qui a réalisé l'avis de recherche a dû découper la silhouette des trois jeunes hommes sur des photographies, pour les extraire de leur environnement et les placer sur fond blanc. Le détourage est un peu anguleux, surtout au niveau des oreilles. La chemise de Schwerner a été redessinée de quelques traits de pinceau. Il y a une forme de violence dans le fait de sectionner une image qui représente un visage, mais encore plus quand il s'agit d'un avis de recherche, publié alors que les trois hommes étaient déjà morts. J'ai dû découper une découpe, faire disparaître, cacher, à partir d'un document censé « donner à voir ».

J'ai fait des copies des images évidées, puis je les ai renvoyées à Renaldo McGirth. La prison les a acceptées. Amputer une image, c'est en créer une nouvelle. Paradoxalement, enlever des informations permet d'en révéler d'autres. Le regard du spectateur est attiré par les manques, il cherche à reconstituer ce puzzle incomplet. Ce processus de reconstruction pousse à rebrousser chemin mentalement, pour se retrouver, comme moi avec mon scalpel, à se demander où se trouve le danger de ces images, selon la prison. Les réponses sont aussi précises que les découpes : le danger se trouve dans toute archive évoquant l'histoire

72. Du grec *autopsia*, « action de voir de ses propres yeux », « voir par soi-même ».

fig.27 - Avis de recherche d'Andrew Goodman, James Earl Chaney et Michael Henry Schwerner, publié par le *FBI*, 1964.

du racisme aux États-Unis. Dans tout symbole de résistance contre ce racisme, aussi pacifique qu'un poing levé. Dans toute mention d'une contre-culture afro-américaine, même si elle est tombée dans la culture *mainstream* depuis plus de vingt ans. Dans tout ce qui peut permettre de constituer une « conscience noire[73] ».

En conservant la métaphore de la culture hors-sol, la prison considère donc les images qui m'ont été renvoyées comme des micro-organismes menaçant l'équilibre de l'écosystème. Selon Mitchell, « L'iconophilie ou l'iconophobie n'ont de sens que pour ceux qui considèrent que les images sont vivantes », ou, plus précisément « que pour ceux qui croient que d'autres personnes considèrent que les images sont vivantes[74] ». Pour la prison ces images sont suffisamment vivantes pour « parler » aux détenus, et les « convaincre » de provoquer une émeute, ou d'autres actes de résistance à son encontre. Ou alors que les détenus eux-mêmes seraient convaincus du pouvoir de telles images. Selon cette croyance, il était en effet impossible à la prison d'accepter ces images. Mais il lui était également impossible d'opérer elle-même l'opération de découpage, qui illustre trop clairement l'héritage esclavagiste et ségrégationniste de la prison et de la peine de mort, ses brutales disparités sociales et raciales[75].



73. Voir « *Black consciousness definition* », *South African Student Organization* (*SASO*), *Black Student Manifesto*, Johannesburg, 1972, p.1.
74. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, *op. cit.*, p.93.
75. Wendy Sawyer, «*Vizualizing the racial disparities in mass incarceration* », *Prison Policy Initiative*, 27 juillet 2020. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/blog/2020/07/27/disparities/ (consulté le 23 février 2021). « *Racial bias against defendants of color and in favor of white victims has a strong effect on who is capitally prosecuted, sentenced to death, and executed* », *Death Penalty Information Center*. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/policy-issues/race (consulté le 23 février 2021).



« C'est ridicule et constitue une discrimination pris en soi. On sait que les *Black Panthers* n'étaient pas un gang, et ces images sont des faits historiques, etc. Tous pertinents pour la véritable histoire de mon peuple ici en Amérique. Mais la personne dans la salle du courrier le sait, etc. Je vais voir ce que je peux faire pour contester cela. Parce qu'il semble qu'ils censurent tous les livres liés à l'histoire des Noirs qui ne sont pas passifs, qui refusent de tendre l'autre joue, de souffrir en silence, de se contenter de la mentalité « *We Shall Overcome* ». Il s'agit donc d'une censure majeure, voire d'une violation de la liberté d'expression ». « Honnêtement, j'ai l'impression qu'ils détectent et rejettent tout ce qui n'est pas conforme à leurs points de vue/croyances. Surtout de la part des cultures noires et autres, qui ne correspondent pas complètement à l'idéalisme américain, etc. Tout le monde sait que le signe de la côte ouest n'est pas un signe de gang. Mais bon, même avec ça, disons qu'il faut admettre que là est où est le racisme. Connaissent-ils au moins le vrai sens de ce mot ?[76] ».

J'ai plusieurs fois reproduit la série d'images amputées envoyées à Renaldo McGirth, avec les même découpes. Quand j'ai eu l'occasion de parler en public de cette « censure à caractère racial » de la prison, j'ai parfois distribué les éléments découpés au public : mes camarades d'université, des visiteurs de festival de bande dessinée, et, plus récemment, des détenus de prisons normandes qui composaient le jury du prix de bande dessinée « Hors les murs ». Les personnes qui souhaitent s'emparer de ces éléments peuvent les observer, les distribuer à leur tour, en faire des marque-pages, des collages, des modèles de dessin... De mon côté, j'en ai fait des petits assemblages éphémères sur ma planche à découper, les transformant en petits personnages surréalistes, articulés puis désarticulés (fig.28). Tupac devient ainsi une sorte de dieu égyptien à tête de panthère, les griffes transformées en couronne, me rappelant l'engagement politique de sa mère Afeni Shakur[77]. Une fois photographiés, je balaye mes assemblages dans une enveloppe. Distribuer ces images est un appel à les « transplanter », à continuer de faire vivre sous de multiples formes ces images « menaces » politiques à l'équilibre carcéral.

76. Voir texte original en fin de chapitre [6].
77. Afeni Shakur était une activiste des droits civiques au sein d'un groupe de *Black Panthers*. Son fils 2Pac partage les nuances de leur relation complexe et souvent tourmentée dans plusieurs chansons, notamment *Dear Mama*. Après l'assassinat de son fils en 1996, Afeni Shakur crée la *Tupac Amaru Shakur Foundation*, chapeautant la diffusion de la musique et de l'image de son fils. Katie Rogers, « *Afeni Shakur, Guidepost for Slain Rapper Son, Dies at 69* », *The New York Times*, 3 mai 2016. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2016/05/04/arts/music/afeni-shakur-mother-of-tupac-shakur-is-dead.html (consulté le 11 juin 2024).



fig.28 - Découpage à partir de morceaux d'images rejetées par la *Union Correctional Institution*, 2023.

4 - Menace extraordinaire : iconophobie généralisée

Images sexuelles, images politiques... Une part de la censure de la prison est une censure « thématique », une censure qui semble ciblée. Cependant, ce qui fait véritablement l'identité de la censure carcérale, c'est avant tout son application presque hasardeuse, qui en fait une sorte de menace diffuse et omniprésente, à la manière de la catégorisation à géométrie variable d'un objet en tant que contrebande. En tant que correspondante, je m'attends évidemment à une surveillance approfondie de certains thèmes, mais les moments les plus décourageants concernent les refus imprévisibles. Par « menace extraordinaire », j'entends un double extraordinaire : le surprenant renvoi de n'importe quelle image sortant de l'ordinaire, même quand il s'agit d'images que l'on pourrait raisonnablement considérer comme inoffensives. Cette « menace extraordinaire » s'est surtout abattue sur nos projets artistiques.

Le premier exemple de cette menace extraordinaire a concerné un jeu de cartes que j'avais réalisé pour Renaldo McGirth. Dans la salle de visite du couloir de la mort de Floride se trouvent des étagères remplies de jeux de société plus ou moins élimés. Renaldo McGirth et moi avons joué aux cartes, et il m'a notamment montré une version du jeu du solitaire que je ne connaissais pas, et qu'il pratique souvent dans sa cellule.

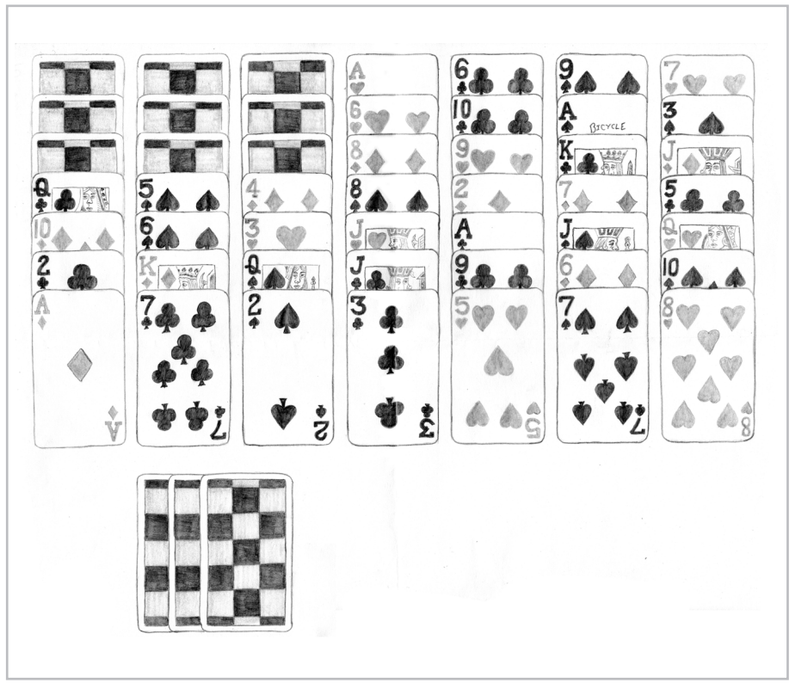
La première image que Renaldo McGirth m'a envoyé après mes trois jours de visite en 2017 a été le dessin d'une partie de solitaire prête à être jouée (fig.29). J'ai alors décidé de créer un jeu de cartes pour lui, sur le modèle du jeu de cartes à la française, mais truffé de références à notre correspondance, notre amitié, ses souvenirs heureux. Je voulais créer une série d'images utiles, des images que l'on touche, des images qui accompagnent, qui permettent en quelque sorte de convoquer des souvenirs, des symboles, de les réagencer facilement, par choix ou par hasard. J'ai remplacé les couleurs « cœur, trèfle, carreau, pique » par « fleur, main, étoile, timbre ». J'ai créé de grandes images en gravure sur bois, ensuite scannées et imprimées sur un plus petit format, pour que chaque carte fourmille de détails, plus que si j'avais réalisé directement le jeu en gravures sur bois (fig.30).

Une fois le jeu complet, j'ai envoyé à Renaldo McGirth quelques cartes à la fois au sein de mes lettres, à commencer par les figures, roi, dame, valet, qui comportent des images plus variées que les cartes aux valeurs numériques. Ces premiers envois ont été acceptés par la prison. Par la suite, quand j'ai commencé à envoyer des enveloppes contenant des cartes aux valeurs numériques, la prison a renvoyé mes courriers.

Renaldo McGirth possède un paquet de cartes dans sa cellule, les cartes à jouer ne sont donc pas interdites dans l'absolu. Le prétexte invoqué pour le retour à l'envoyeur de mes enveloppes est que « les cartes sont interdites » en tant qu'« élément non destiné à la communication[78] » (fig.31). Cette interdiction relève d'une vision très limitante de ce qu'est la communication. En offrant ces images à Renaldo McGirth, je souhaitais prolonger notre contact, être paradoxalement présente lorsqu'il joue au solitaire. Je souhaitais également qu'il puisse « imaginer de nouvelles histoires à chaque partie[79] », transformant le classique jeu de cartes en quasi séance de cartomancie, autrement dit en séance de lecture. Ce jeu de cartes était donc bel et bien destiné à la communication, dans tous les sens du terme mais la prison choisit d'appliquer une coupure aveugle entre signifiant et signifié, et donc de refuser mes cartes à jouer.

La prison a eu recours à un procédé encore plus vague pour rejeter la plupart de mes enveloppes de dessins. Au cours de la création de *Perpendiculaire au soleil*, je me suis mise à envoyer régulièrement des photocopies de planches que j'avais dessinées à Renaldo McGirth. La prison s'est mise à contrôler plus intensément mon courrier entrant, puis à renvoyer presque systématiquement mes dessins, sous le prétexte que mes images pouvaient servir de modèles de tatouage, une pratique officiellement interdite en prison[80] (fig.32). À mon sens, il s'agit d'une

78. « *item of a non-communicative nature such as lottery tickets or matchbooks* »
79. *Perpendiculaire au soleil*, p.300.
80. C. Brady, « *From Punishment to Expression : History of tattoos in corrections* », *Corrections Compendium*,



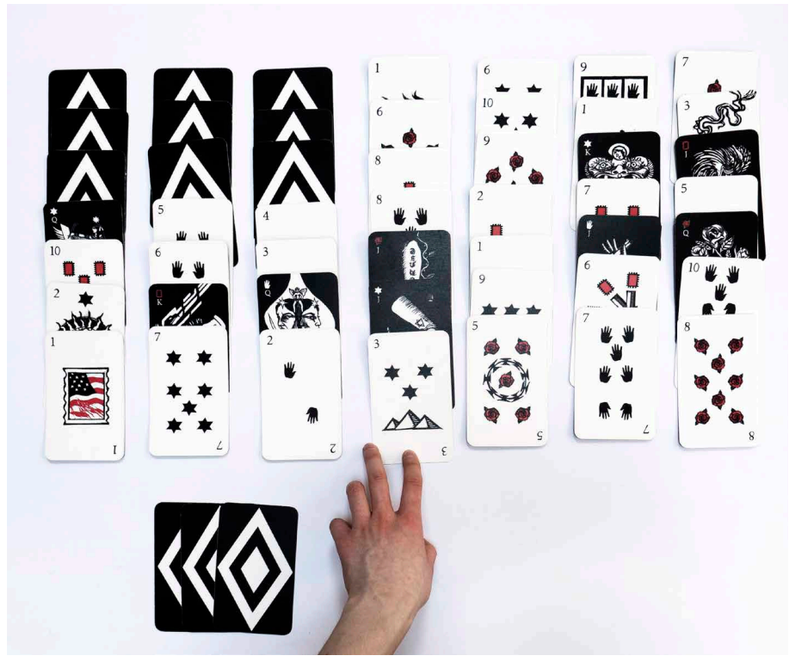
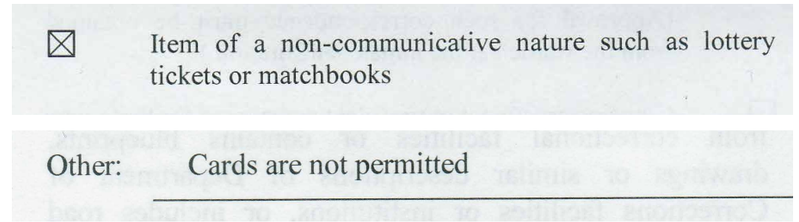


fig.29 - Renaldo McGirth, Dessin d'un partie de solitaire prête à être jouée, crayon sur papier, 2017.

fig.30 - Jeu de 52 cartes, montage numérique à partir d'originaux en gravure sur bois, 2018



☒ Item of a non-communicative nature such as lottery tickets or matchbooks

Other: Cards are not permitted

fig.31 - Extraits de la fiche de rejet de mes cartes à jouer destinées à Renaldo McGirth.

explication fallacieuse pour refuser l'entrée de n'importe quelle image, et bloquer au maximum nos échanges. Il est vrai que les dessins que nous échangions avec Renaldo McGirth étaient pour beaucoup en noir et blanc, avec de la ligne claire, parfois des symboles isolés sur fond uni, noir ou blanc. Il est vrai que la pratique du tatouage en prison peut poser des problèmes de santé et de sécurité[81]. Cependant, cela faisait des années que j'envoyais les images de mes projets plastiques à Renaldo McGirth. Nombre d'entre elles étaient également en noir et blanc, avec notamment du papier découpé, des gravures sur bois... Mais aucune de mes images précédant le début de la création de la bande dessinée n'a été renvoyée sous prétexte de pouvoir servir de modèle de tatouage.

Les images de Renaldo McGirth ont aussi eu beaucoup de mal à me parvenir. Certains courriers lui ont été renvoyés après avoir été longuement retenus. Le 15 décembre 2021, il m'écrit :

« OK, j'ai réussi à envoyer le paquet contenant mes images à Jake [mon compagnon, ndt] hier.. Je l'ai remis pour qu'il soit envoyé, tout était en règle, donc il ne devrait y avoir aucun problème. Cependant, je suis déçu, pour plusieurs raisons en fait... Rien qui ne soit de ta faute... Je n'ai jamais récupéré le paquet avec les autres images. Pas de réponse du bureau de poste pour l'instant... J'ai reçu une réponse pour d'autres envois refusés, ils ont dit que c'était un risque pour la sécurité... On la connaît très bien cette excuse, pas vrai? [...] Dans le paquet que j'ai envoyé à [nom de mon époux, ndt], il y a dix images, mais les numéros 5. ,6, 7, 8 et 9 ont plusieurs dessins sur la même page pour mieux faire passer le message. Cependant, j'ai dû faire les # 7 à 9 avec un de ces petits crayons[82], ça m'a frustré, donc je n'aime pas le résultat.. Mais je les ai quand même envoyés, tu peux les utili-

Volume 18, n°9, septembre 1993. Disponible sur : https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/punishment-expression-history-tattoos-corrections (consulté le 27 janvier 2024).

81. Voir partie I, chapitre 1.

82. Renaldo McGirth fait ici référence aux petits crayons qui sont les seuls disponibles à la *Marion County Jail*.

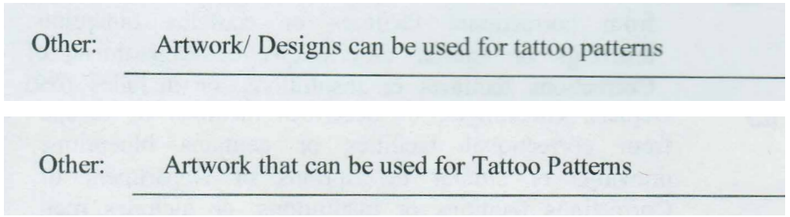


fig.32 - Extraits des fiches de rejet de mes photocopies de planches de *Perpendiculaire au soleil*.

ser, les refaire/les ré-imaginer ou tout ce que tu penses être le mieux...[83] »

Cette « iconophobie généralisée », a rendu nécessaire la découpe des photocopies de dessins pour les adresser de nouveau à Renaldo McGirth. Au début, je découpais les images de façon assez précise, de façon à ce que des formes silhouettées continuent d'apparaître (fig.33). Le résultat est ambivalent, comme le reliquat de tissu qu'il reste après les découpes des pièces qui composent un vêtement (fig.34). Le « plan de coupe » permet de distinguer, de « dessiner » les formes, mais ne donne aucune idée de la matière, du motif, du détail. Parfois, il a fallu plusieurs salves de découpes pour que la prison accepte mes envois. Certaines images, même presque intégralement évidées, m'ont tout de même été renvoyées. J'ai découpé jusqu'à l'absurde, jusqu'au vide, sachant bien que même si ces images parvenaient à Renaldo McGirth, elles ne ressembleraient plus en rien au contenu de l'album, ne lui donneraient plus aucune idée de leur substance. J'ai tiré les images vers l'abstraction, le trou noir, en les envoyant tout de même à Renaldo McGirth, pour aller jusqu'au bout de ce processus insensé, de cette communication rendue impossible. Quand certains envois sont finalement parvenus à Renaldo McGirth, nous faisions ensuite le point pour vérifier les images présentes, ce qui a abouti à des messages à l'allure de littérature dadaïste. Le premier mars 2020, Renaldo McGirth m'écrit :

« J'ai également reçu une enveloppe contenant certains de tes superbes dessins. OK, j'imagine que c'est l'enveloppe dans laquelle tu m'as dit avoir certaines choses qui, selon toi, risquait de provoquer un refus de la part de la prison. L'enveloppe était dans un état déplorable, coupée ou déchirée à plusieurs endroits. Mais le contenu intérieur était en bon état. Je vais énumérer les pages manquantes ou qui semblent modifiées. Je vois que les pages sont numérotées de 1 à 24[84]. Les pages numérotées manquantes, 4,7,8,12,13,16,17,18,22. Les pages 5 et 24 ne sont que la moitié supérieure de la page. La page 11 a un côté de la moitié inférieure découpé/découpé. C'est comme ça que tu l'as postée ? Tu me diras[85] ».



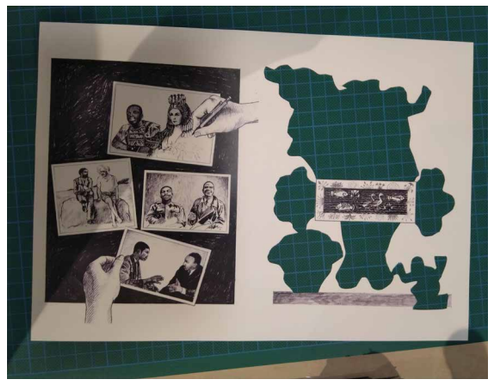


fig.33 - Découpage de photocopies de planches de la bande dessinée en préparation, 2020.

fig.34 - Plan de coupe, détail d'un patron de couture « Modes et Travaux ».

Dans *Perpendiculaire au soleil*, les copies de certaines de mes planches découpées apparaissent dans l'album. Les pages se répondent, la version découpée apparaissant vers la fin de l'album en écho à la version complète apparaissant plutôt au début (fig.35). Le lecteur peut s'en souvenir, vouloir remonter le fil, comparer, compléter, et enfin juger par lui-même le fonctionnement de la censure de la prison. Car c'est bien cette censure extraordinaire qui fait l'essence du contrôle du courrier en prison. Les termes vagues de la fiche de rejet laissent une grande marge de manœuvre à l'interprétation des personnes en charge de la salle du contrôle des correspondances, et l'acceptation ou le rejet d'un envoi reste à leur discrétion. Ce mode de fonctionnement systématise l'aspect arbitraire, et donc potentiellement abusif, de la censure. Les

83. Voir texte original en fin de chapitre [7].
84. L'envoi respectait bien les limites de la réglementation de la correspondance papier : il ne s'agissait pas de vingt-quatre feuilles, mais de douze feuilles sur lesquelles étaient imprimées des doubles pages de la bande dessinée.
85. Voir texte original en fin de chapitre [8].



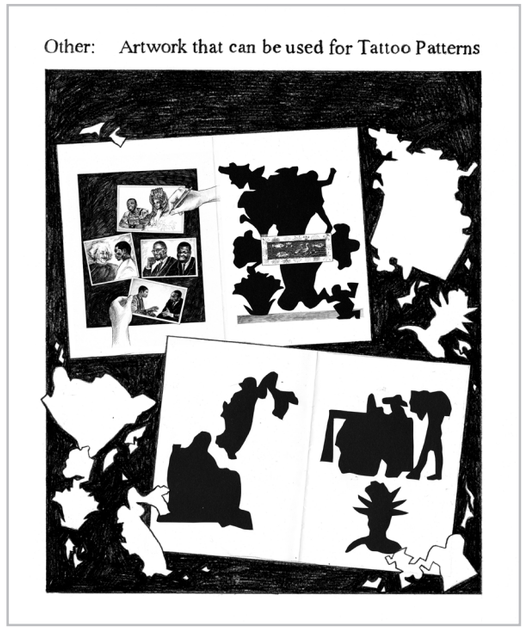


fig.35 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 73 et 399.

images apparaissent à la prison comme des corps étranges et étrangers. Par excès de zèle sécuritaire, elles peuvent être systématiquement rejetées. Par iconophobie, elles sont, de toute façon et quelle que soit leur nature, d'éternelles suspectes.

Sans le savoir, la prison m'a poussé à agir à la manière de Jochen Gerner, recouvrant de peinture noire le dessin d'Hergé dans *TNT en Amérique* : « Il s'agit d une archéologie dont le but est de déceler différentes couches de sens dans l'album[86] » (fig.36). Paradoxalement, le travail de découpe ou de caviardage provoque une attention accrue aux éléments manquants du dessin, et les fait résonner dans un grand jeu de pistes. Dans son iconophobie généralisée, la prison est devenue co-autrice de l'album.

III - ICONOPHOBIE ET MATERIAPHOBIE : LA FIN DE LA CORRESPONDANCE PAPIER

À partir des années 2000, de nouvelles réglementation de la correspondance en prison ont étendu l'iconophobie mais aussi ce que l'on pourrait appeler la « materiaphobie » de l'institution carcérale. Ces règlementations viennent limiter les images mais aussi de façon générale la « matière » entrant en prison, afin d'imposer une transition vers le tout digital.

86. Augustin, *Jochen Gerner*, *Index Grafik*, 21 mars 2016. Disponible sur : http://indexgrafik.fr/jochen-gerner/ (consulté le 12 juin 2024).

fig.36 - Jochen Gerner, *TNT en Amérique*, Paris, L'ampoule, 2002, planches 2-3.

1 - Rien que des cartes postales

On peut citer en exemple la politique « *postcard only* », « seulement en cartes postales »[87]. Ce dispositif est adopté dans certaines prisons ou certains comtés pour limiter la correspondance entrante et sortante à des cartes postales sans enveloppe, facilitant le processus de contrôle et le nombre d'employés dévoués à cette tâche. Très controversée, cette politique est combattue intensément, parfois avec succès, par des asso-

87. La première application de la politique « *postcard only* » relevée par le *Prison Policy Initiative* a eu lieu en 2007, par décision de Joe Arpaio, shérif du comté de Maricopa, en Arizona. Une notice distribuée aux détenus stipulait « À partir du 1er mai 2007, tout le courrier entrant aux détenus, à l'exception du courrier légal, doit être sous forme de carte postale au compteur [avec un tampon faisant office de timbre, ndt]. Ce changement est mis en œuvre pour assurer la sûreté et la sécurité de la prison les établissements, les détenus et le personnel. », « *Effective May 1, 2007, all mail incoming to inmates, with the exception of legal mail, must be in metered postcard form. This change is being implemented to ensure the safety and security of jail facilities, inmates and staff.* ». Le communiqué précise également que seule l'encre noire et bleue est autorisée, que l'usage de peinture, de feutres, ou toute « alteration » de la carte postale entrainerait son refus.

ciations de défenses des droits humains[88] qui pointent du doigt l'impact économique sur les familles et l'effet délétère de cette politique sur la récidive[89].

Sur le plan artistique, la carte postale est un superbe objet qui permet d'évoquer le contact, la pensée pour quelqu'un, le soin, la délicatesse d'un format court comme un haiku ou une vignette. Dans le cadre du couloir de la mort, la carte postale m'évoque forcément le projet *Postcards from death ron*[90] (fig.37). À l'automne 2012, la *R.E.A.C.H. Coalition* a collaboré avec le *Wildland Urban Interface*, *WUI*, pour concevoir, avec les détenus du couloir de la mort du Tennessee, une série de dix-huit modèles de cartes postales. « Les participants ont été guidés à travers un processus visant à créer une image idéale pour leur "carte postale du couloir de la mort". Les notes issues de leur *brainstorming* se sont révélées puissantes en elles-mêmes et le collectif a décidé d'utiliser le

fig.37 - Cartes postales issues du projet *Postcards from death row*, conçues par un groupe de détenus condamnés à mort au Tennessee et les membres de la *R.E.A.C.H. Coalition*.

88. Communiqué de presse de l'*ACLU of Colorado*, « *El Paso County Sheriff Agrees To Stop Suppressing Prisoners' First Amendment Rights* », 20 décembre 2010. Disponible sur : https://www.aclu.org/press-releases/jail-drops-postcard-only-policy-following-aclu-lawsuit (consulté le 29 janvier 2024).
89. Leah Sakala, « *Postcard-only mail policies in jails* », *Prison Policy Initiative*, 7 février 2013. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/postcards/report.html#Footnote3 (consulté le 29 janvier 2024).
90. Disponible sur : https://rethinkingprisons.wordpress.com/art-from-tennessees-death-row/postcards-from-death-row-a-collaborative-art-project-with-wui-collective/ et https://reachcoalition.wordpress.com/art-projects/around-the-world-with-200-postcards/ (consulté le 5 avril 2024).

fig.38 - Cartes postales issues du projet *Postcards from death row*, conçues par un groupe de détenus condamnés à mort au Tennessee et les membres de la *R.E.A.C.H. Coalition*, photographiées par des volontaires à travers le monde.

texte simple et austère comme imagerie pour les cartes postales, plutôt que de tenter de combler le fossé entre le mot et l'image, à l'intérieur et à l'extérieur[91] ». Les dessins qui figurent sur certaines cartes postales sont épurés, et les textes se lisent comme des poèmes. Une fois éditées, les cartes postales ont été distribuées par centaines à des participants à l'extérieur, qui les ont utilisées pour répondre à leurs auteurs. Les participants extérieurs ont également créé des dizaines de photographies de ces cartes postales « en situation » à travers le monde (fig.38). Des liens, visuels et textuels se créent, à travers cette nébuleuse d'images échangées et dont les copies sont rassemblées sur le site de la *R.E.A.C.H. Coalition*[92].

Projet artistique mis à part, la correspondance limitée aux cartes postales en prison est un système complexe pour les détenus et leurs familles, plus coûteux, et plus humiliant[93]. Des nouvelles intimes, voire tragiques doivent être envoyées sur cartes postales, cet objet associé dans l'imaginaire collectif aux vacances, aux messages légers, aux mots d'amour. À ma connaissance, aucun couloir de la mort n'applique de

91. « *Participants were guided through a process to create an ideal image for their "postcard from death row." The brainstorming notes proved to be powerful on their own, and the collective decided to use the stark and simple text as imagery for the postcards, rather than attempting to fill the gap between word and image, inside and outside* ».
92. Visible sur : https://reachcoalition.wordpress.com/art-projects/around-the-world-with-200-postcards/ (consulté le 5 avril 2024).
93. Leah Sakala, « *Postcard-only mail policies in jails* », *Prison Policy Initiative*, 7 février 2013. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/postcards/report.html#Footnote3 (consulté le 29 janvier 2024).



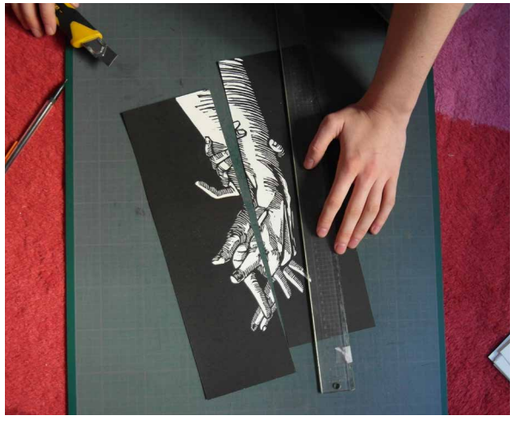




fig.39 - Renaldo McGirth, *Just for Being You*, crayon de papier et stylo bille sur carte postale, juillet 2023.

fig.40 - Louis Buñuel, extrait de *Un Chien Andalou*, 1929, 16 minutes.

fig.41 - Découpage de tirages de gravure destinés à Renaldo McGirth, 2020.

politique « *postcard only* ». En revanche, il arrive que les détenus condamnés à mort soient momentanément transférés dans une autre prison, à l'occasion d'une audience judiciaire. Ils sont alors soumis à la réglementation de l'établissement où ils sont transférés. Dans le cadre de sa procédure de re-sentence, Renaldo McGirth a par exemple fait plusieurs séjours dans la *Marion County Jail*, qui applique la politique « *postcard only* ». Depuis cette prison, il m'a envoyé des cartes postales, sans enveloppe, et avec un timbre imprimé plutôt que collé. Parmi elles, deux cartes postales accolées forment le dessin d'un visage maquillé selon la tradition du « *Día de los muertos*[94] » (fig.39). Malgré l'absence d'enveloppe pour les protéger, j'ai eu la joie de constater que le dessin était intact.

Ce qui a immédiatement capté mon intérêt, plus que le sujet du dessin en lui-même, c'est la coupure de l'image, au milieu de l'œil du personnage. Elle me paraît violente et belle comme la découpe au rasoir du globe oculaire dans *Un chien andalou* (fig.40), suivie du passage d'un fin nuage au travers de la pleine lune. Surtout, j'ai envie d'y lire, métaphoriquement, « un regard partagé », le « clin d'œil » d'un œil découpé. En 2018, j'ai du couper en morceaux des gravures que j'avais faites pour Renaldo McGirth. J'avais utilisé par erreur un format supérieur au format d'image maximal de la prison. J'avais oublié que le format de 22 centimètres par 35 était le format maximal autorisé pour les feuilles imprimées de texte, et non d'images. J'ai donc découpé les tirages, ce qui m'a poussée à les regarder différemment : j'ai séparé des mains entrelacées, tronçonné des membres humains et des pétales de fleurs (fig.41). Voir la carte postale en deux partie de Renaldo McGirth m'a rappelé cette étrange séance d'équarrissage, qu'il utilisait à son tour.

Au-delà des politiques « *postcard only* », de plus en plus de lois à travers les États-Unis viennent limiter de façon encore plus drastique l'accès à la correspondance des détenus. En mai 2022, la Floride passe au « tout digital » et interdit intégralement le courrier papier entrant[95]. Les courriers entrants sont envoyés dans un centre de digitalisation et de tri unique à l'ensemble des détenus de la Floride. Les originaux sont

94. Le Jour des Morts au Mexique est l'une des célébrations les plus importantes de l'année, dont l'origine date de l'ère pré-hispanique. Mélange de traditions millénaires et de catholicisme colonial réinterprété, il s'agit d'une fête de famille célébrant la mémoire de « ses » morts, associée à des autels colorés mêlant offrandes de nourriture, objets d'art, photographies... Cette fête est également devenue une attraction touristique pour les étrangers, et l'imagerie associée à la fête des morts, notamment les « *sugar skulls* », crânes en sucre décorés de motifs colorés, est largement reprise pour des objets de consommation courante à travers le monde, vêtements, accessoires, tatouages... Oscar Lopez, « *What Is Day of the Dead, the Mexican Holiday?* », *The New York Times*, 31 octobre 2023. Disponible sur : https://www.nytimes.com/article/day-of-the-dead-mexico.html (consulté le 11 juin 2024).

95. Ne sont pas concernées les correspondances entre le détenu et ses avocats.

détruits, et seuls des scans sont transmis aux détenus, sur leur tablette[96] ou sur un « kiosque » accessible de façon très limitée dans une salle hors de la cellule. De gros problèmes ont été pointés du doigts par des associations de protection des droits humains : courriers retardés voire perdus, scans illisibles. Pour éviter tous ces problèmes, les proches des détenus n'ont d'autre choix que de céder, abandonnant l'idée d'envoyer le « *snail mail* », « courrier escargot », qui ne sera de toute façon pas remis, et n'envoyant que des mails payants sur l'application ou le site internet de l'entreprise *Securus*.

2 - Correspondance digitalisée, images abimées

Un an après la Floride, à l'été 2023, le Texas a rejoint la Floride dans son interdiction de l'entrée de la correspondance papier en prison. Cette décision intervient trois ans après l'interdiction quasi totale d'envoi d'images, peintures, cartes postales dans les prisons texanes[97]. Le petit espace de liberté et de lien humain que représentait ces envois de papiers entre correspondants n'est donc plus possible dans ces États. Dans un message du 6 février 2023, Robert Gene Will, incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, m'écrit :

> « J'ai utilisé du papier artisanal traditionnel du Japon dans plusieurs de mes peintures et dessins. On ne peut plus se faire envoyer ça, mais lorsqu'on le pouvait, les gens écrivaient des lettres sur un seul côté de feuilles de ce type de papier et me les envoyaient par la poste[98]. J'ai travaillé sur de grandes feuilles uniques et j'ai également utilisé de nombreuses pièces pour construire des peintures multi-techniques. Je viens de regarder une note que j'ai ici, qui répertorie les endroits d'où provient le papier que j'ai utilisé pour créer ma peinture Urbana Stylistica 3 : Londres et Brighton, en Angleterre, Belgique, Inde, Houston et Orange au Texas, Los Angeles, France, Pays-Bas, Memphis au Tennessee, New York », « Puisque je pense au papier japonais : mon dessin de Vinny Van (Van Gogh) a été réalisé sur une grande feuille (environ 20 × 30 pouces) de papier japonais fait main qui m'a été envoyée d'Allemagne.[99] »

96. Ces tablettes payantes centralisent au maximum les communications des détenus avec leurs proches, mais aussi leurs lectures, leurs films, leur musique, s'ils ont les moyens de les acheter. Cette centralisation permet à la société *Securus* de mettre en place des pratiques de vente forcée, qui viennent renforcer la captivité financière des détenus et de leur famille, pour un profit privé. Derick McCarthy, Ruqaiyah Zarook, Tommaso Bardelli, « *How Corporations turned prison tablets into a predatory scheme* », *The Appeal*, 7 mars 2022. Disponible sur : https://theappeal.org/prison-tablets-ipads-jpay-securus-gtl/ (consulté le 11 juin 2024).
97. Keri Blakinger, « *No Glitter, No Glue . . . No Meth? Texas Bans Greeting Cards in Prison* », *Texas Monthly*, 2 mars 2020. Disponible sur : https://www.texasmonthly.com/news-politics/texas-bans-greeting-cards-in-prison/ (consulté le 29 janvier 2024).
98. Cet usage du dos des lettres pour créer des images n'est pas unique au couloir de la mort. C'est la technique utilisée par Zehra Dogan, journaliste et artiste kurde, pour mener à bien son incroyable et dangereux projet de bande dessinée. Anciennement incarcérée dans la prison n°5 de Diyarbakir, en Turquie, elle a utilisé le dos des lettres écrites par ses proches sur papier kraft pour composer le récit du quotidien des femmes enfermées, et la répression politique de la population kurde. La papier entrait légalement, mais sortait clandestinement : chaque planche était menacée, et chaque planche était une menace pour Dogan, lui faisant courir le risque de subir de lourdes représailles. https://zehradogan.net/prison-n5/ (consulté le 5 avril 2024). Zehra Dogan, *Prison n°5*, Paris Delcourt, 2021.

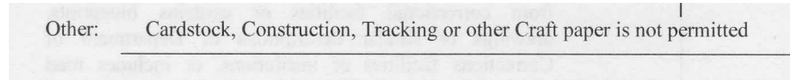

Other: Cardstock, Construction, Tracking or other Craft paper is not permitted

fig.42 - Fiche de rejet de feuilles de papier vierge envoyées par courrier à Renaldo McGirth.

De mon côté, j'ai également tenté d'envoyer du papier par lettres à Renaldo McGirth. J'avais remarqué que la fiche de rejet de la correspondance en prison mentionnait qu'il était autorisé d'envoyer jusqu'à dix feuilles de papier vierge par enveloppe. J'avais donc fait une sélection de papiers, notamment des papiers japonais très fins. La prison m'a renvoyé l'enveloppe. La fiche de rejet comportait une note manuelle, stipulant que le papier d'art n'était pas autorisé (fig.42). Par la suite, j'ai pu envoyer à Renaldo McGirth quelques feuilles de papier d'« art », en faisant un petit dessin au crayon – donc effaçable – ou en imprimant un petit bout de la feuille que je souhaitais lui transmettre. Toutes ces méthodes sont aujourd'hui impossibles.

La Floride est représentative de la tendance à la digitalisation qui traverse l'ensemble des États-Unis[100]. Elle utilise aujourd'hui le système de communication en prison *Securus*[101]. La communication publicitaire de *Securus* cherche à mettre sur un pied d'égalité ou presque les contacts matériels et en face à face, avec les contacts digitaux. Au lieu de « crédit », de « frais » ou de « tarifs », les services de *Securus* se paient offi-

99. Voir texte original en fin de chapitre [9].
100. Pour les besoins de cette analyse, j'examinerai les détails de tarifs et de réglementation – par exemple nombre d'images autorisées – appliqués dans cet État. D'autres États utilisent d'autres plateformes, pratiquent d'autres tarifs. Je n'ai pas pu faire de calcul de tarif moyen du prix des communications en ligne : un tel calcul serait compliqué par le manque de transparence des prix, les changements de tarification réguliers, les différences entre les achats de crédits de communication à l'unité ou en « paquets ». Néanmoins, d'après mon expérience à communiquer avec des détenus de différents États, la Floride semble être dans la moyenne globale des prix. La prendre comme exemple me semble donc raisonnable, et ne contribue pas à « forcer le trait » de la critique des prix pratiqués.
101. Jusqu'en 2022, la messagerie était hébergée sur le site d'une autre entreprise appartenant au même groupe : *Jpay*, puis une transition a été faite sur la plateforme *Securus*. Les envois d'argent continuent de se faire via *Jpay*. Dans *Perpendiculaire au soleil*, la transition n'avait pas encore eu lieu, je ne parle donc que de *Jpay*. En substance, la transition n'a rien changé, et je pourrais utiliser de façon interchangeable le nom de *Securus* ou de *Jpay*.

ciellement en « *stamps* », des « timbres ». L'utilisateur doit acheter des « *stamp bundles* », des « paquets de timbres ».

Des citations de proches de détenus sont fièrement affichées sur le site. « 20$ pour l'essence et le stationnement par visite ou 5$ pour 20 minutes tous les jours si tu veux... ouais ça vaut vraiment le coup[102] » Elles semblent présenter *Securus* comme une entreprise quasi philanthropique. D'ailleurs, le site de *Securus* arbore la phrase « Nous existons pour améliorer la vie des citoyens sur le retour et de leur famille[103] ». Cette rhétorique est plus que discutable, d'autant plus que *Securus* a longtemps fait pression pour que les prisons « partenaires » interdisent ou réduisent lourdement les droits de visite des détenus, de façon à ce que les proches se rabattent sur leurs services, et ainsi augmenter leurs gains[104]. La plateforme a toujours un grand impact sur l'accessibilité des contacts humains en prison. Elle a également profondément modifié la place des images dans la correspondance.

Le prix des envois par tablette est démesuré par rapport à des envois papier. Selon mes calculs, pour envoyer via *Securus* l'équivalent d'une enveloppe contenant trente images, il faut débourser environ quatorze dollars, au lieu de quatre dollars cinquante pour la version papier, envoyée depuis la France[105]. Pour limiter le prix des envois digitaux, il m'arrive de faire un système de collage, où chaque fichier contient deux images, mais je ne peux pas faire de fichier contenant plus d'images que cela : leur qualité est trop médiocre. Même en divisant la somme par deux avec ce système de collage, le prix d'envois d'images reste énorme.

Les emails sont également fragmentés. Puisque les emails *Securus* ne peuvent contenir qu'un maximum de cinq pièces jointes à la fois, il faut envoyer six emails pour transmettre l'équivalent d'une enveloppe complète. La réception des messages est parfois décalée : il arrive que l'envoi de ces messages électroniques soient bloqués pendant plusieurs

102. « *$20 for gas and parking per visit or $5 for 20 min everyday if you want ... yeah totally worth it.* » Site internet de *Securus*. Disponible sur : https://securustech.net/ (consulté le 29 janvier 2024).
103. « *We exist to improve the lives of returning citizens and their families.* » Site internet de *Securus*. Disponible sur : https://securustech.net/ (consulté le 29 janvier 2024).
104. « *Securus ends its ban on in-person visits, shifts responsibility to sheriffs* », *Prison Policy Initiative*, 6 mai 2015. Disponible sur : https://www.prisonpolicy.org/blog/2015/05/06/securus-ends-ban/ (consulté le 29 janvier 2024).
105. À supposer que j'achète les « timbres » *Securus* destinés à la Floride les moins chers, par « paquets » de 70, je dois débourser 26,95 dollars (0,385 dollars le timbre). Chaque message coûte un timbre, et chaque image que je souhaite envoyer en pièce jointe coûte un timbre de plus. Chaque message est limité à cinq pièces jointes, et il est impossible d'envoyer des images sans message. Auparavant, dans une enveloppe d'images j'envoyais quinze feuilles, avec entre deux et six images par planche. Rien qu'en calculant à partir de deux images par page, je pouvais faire des envois de 30 images, pour 4,15 euros, prix du timbre postal d'une lettre internationale entre 20 et 100 grammes. Pour envoyer 30 images par le système *Securus*, il me faudrait envoyer 6 messages avec 5 pièces jointes, soit 6 timbres l'envoi, pour un total de 13,86 dollars.

fig.43 - Captures de ma boîte d'envoi de la messagerie *Securus*, montrant les décalages dans la transmission des messages. Un message du 28 novembre est par exemple transmis après un message du 17 décembre.

jours, voire des semaines (fig.43). Parfois, un *bug* fait qu'une image n'est tout simplement pas transmise. Dans un email du 9 avril 2020, Renaldo m'écrit :

> « OK, j'ai eu l'image de l'exemple du corps de Da Vinci. Dans l'email où tu as mis cinq pièces jointes, (1) j'ai reçu l'exemple d'image d'ombre, (2) j'ai reçu le tableau de Bill Cosby peignant le cortège funèbre, (3) des images avec [un ami de Renaldo McGirth, ndt] incluses dans un collage, (4) j'ai reçu 1 page complète des images de la manga d'Hokusai, (5) mais il y a une page/image qui n'apparaît pas. Il est indiqué APERÇU DE L'IMAGE NON DISPONIBLE. Veuillez essayer de resynchroniser votre appareil.
>
> Je l'ai fait plusieurs fois et cela ne me permet toujours pas de voir l'image, elle n'apparaît même pas sur le kiosque. Je sais que *Jpay* dira d'écrire un rapport d'incident, ce que je ferai demain, mais si tu veux, peut-être, envoie également un message de ton côté, car ils t'ont facturé un timbre électronique[106] ».

Mes messages à *Jpay* n'ont jamais reçu de réponse, et encore moins de remboursement. Au-delà de ces questions de prix ou de temps de réception, la qualité des images elles-mêmes est considérablement réduite. Les pièces jointes peuvent faire, au maximum, un mega-octet pour se charger dans un mail *Securus*. Cette qualité semble largement suffisante pour un affichage écran. Pourtant, en cours d'envoi, les fichiers sont compressés à l'extrême, deviennent, littéralement des « images réduites » comme je les appelle dans *Perpendiculaire au soleil*.

106. Voir texte original en fin de chapitre [10].

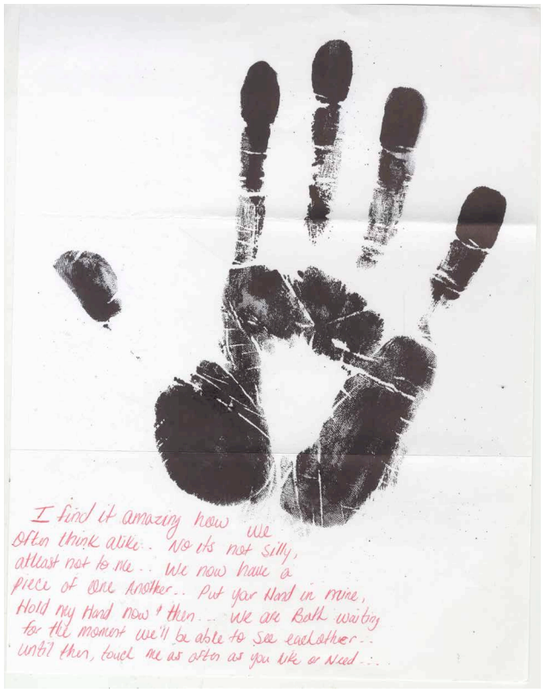


fig.44 - Renaldo McGirth, Empreinte de main, encre de stylo bille sur papier, 2016.

Le passage au tout digital révèle à mon sens le statut tout à fait particulier des images avec un support matériel – des dessins originaux aux photocopies de photographies, envoyées en prison. La privation de la matérialité des courriers est une perte considérable, sur le plan émotionnel et artistique. Émotionnellement, les détenus sont privés du contact matériel avec des objets touchés par leurs proches. Je pense naturellement à l'empreinte de main que j'ai envoyée à Renaldo McGirth, et à laquelle il a répondu en m'envoyant la sienne (fig.44), mais on peut tout autant évoquer le choix du papier, sa « main », la personnalité de l'écriture d'une personne, la pression du stylo sur la feuille qui laisse un léger gaufrage... Tous ces éléments, aussi dérisoires soit-ils en apparence, font partie intégrante de la communication par lettre. Dans un rapport de co-création entre personne incarcérée et personne libre, l'interdiction prive les détenus de la possibilité de posséder des originaux de la personne avec qui ils collaborent. Le rapport déjà déséquilibré entre personnes incarcérées et personnes non incarcérée en est renforcé.

La déperdition concerne également les images non originales, les reproductions envoyées à une personne détenue. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin explique certains avantages de la reproduction des œuvres d'art – ou d'une photographie de paysage, ainsi que ses limites : la reproduction mécanisée permet de « placer la représentation de l'original dans des situations qui ne sont pas accessibles à l'original lui-même. Elle lui donne avant tout la possibilité d'être rencontré par le récepteur, que ce soit sous la forme de la photographie, que ce soit sous celle du disque. La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le cabinet d'un amateur d'art ». Il poursuit : « Les circonstances susceptibles d'accueillir le produit de la reproduction technique de l'œuvre d'art peuvent certes laisser intacte l'existence même de l'œuvre d'art – elles n'en déprécient pas moins son ici-et-maintenant », son « authenticité », « son aura[107] ».

Les reproductions d'œuvres, de lieux, de personnes, envoyées aux détenus, sont peut-être des copies « dépréciées ». Mais, dans cet univers en vase clos, où les images sont extraordinairement limitées, la réception d'une copie d'image physique possède une aura, une place particulière « ici et maintenant » dans le temps et l'espace carcéral. Ces images sont, en quelque sorte, des « reproductions originales » : envoyées par quelqu'un de précis, à un moment précis, sur un support particulier, dans un contexte d'échange particulier, parfois pour répondre à une envie ou un besoin formulé directement par la personne incarcérée. Elles prennent une importance très particulière, et en tant qu'objets, vont « vivre leur vie », en étant soumise à la matérialité de leur support. Elles sont précieuses car elles sont rares et fragiles. Elles sont chéries, glissées avec soin entre les pages de livres, dans une enveloppe particulière. Elles peuvent être pliées, et garder la trace de chaque pliure. Elles peuvent accompagner la personne détenue dans une poche.

Toutes les reproductions ne se valent pas. Au-delà de la qualité de la reproduction – de la photocopie noir et blanc approximative au tirage photo de qualité – il y a une importance fondamentale dans le fait de posséder des copies physiques. Les « images réduites » reçues sur tablette ne se consultent pas comme on consulte des impressions papier. Avoir une copie physique permet d'avoir un rapport plus direct et plus intuitif aux images[108]. Dans une lettre du 28 juin 2017, Renaldo McGirth m'écrit par exemple : « J'ai tes photos éparpillées sur le lit, j'essaye de voir ces lieux comme tu l'as fait, tout en lisant tes histoires[109] ». Étaler, composer, réagencer : plus qu'un simple confort, il peut s'agir d'une

107. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Payot et Rivages, 2013, Partie II, édition électronique, sans pagination.
108. Je ne dis évidemment pas que le format digital en général empêche d'avoir un rapport aux images. Je parle en particulier de l'affichage digital extrêmement limité de la plateforme *Securus*.
109. « *I have the photos scattered about over the bed, so I can attempt to see the places as you did, as I read your stories* ».

véritable méthode de travail pour appréhender les images. Instinctivement, je pense à Aby Warburg, modifiant obsessionnellement l'organisation de ses photographies, ses coupures de journaux, ses facsimilés, sur ses grands panneaux tendus de tissu noir[110] (fig.45). Comment Warburg aurait-il travaillé, en devant ouvrir les unes après les autres des pièces jointes pixelisées sur une tablette de prison[111] ? Comment résister face au tout-digital ? Comment tenter de se creuser un nouvel espace de liberté avec cette interdiction ? Renaldo McGirth a eu l'idée d'utiliser une des fonctionnalités des kiosques Jpay à notre avantage. Puisque ses envois étaient régulièrement bloqués, et ne pouvaient que difficilement me parvenir, il s'est mis à prendre en photo certaines images avant de me les envoyer.

Ces images, qui ont inspiré les planches 403 et 404 de *Perpendiculaire au soleil*, montrent Renaldo McGirth, tentant de cadrer correctement le dessin qu'il tient devant lui, ou bien un dessin prenant tout l'espace de la photo. Ses dessins sont décalés, assombris, floutés par la prise de vue (fig.46). Ces nouvelles images me semblaient particulièrement marquantes, révélatrice à la fois de la fragilité des images, mais aussi de la détermination de Renaldo McGirth à les transmettre « malgré tout ».

Formellement, l'image d'une personne tenant une feuille de papier

110. Dans les années 1920, Aby Warburg constitue un corpus de centaines d'images, réparties sur de grands panneaux qu'il ne cesse de réagencer. Il s'agit d'un inventaire de formes mettant en exergue l'évolution des représentations de l'Antiquité à la Renaissance, et mises en lien avec des images qui lui étaient contemporaines.

111. D'après les photos qui subsistent des panneaux originaux de l'*Atlas Mnemosyne*, les reproductions d'images que Warburg avait en sa possession n'étaient pas toutes de très bonne qualité. Certaines sont brouillées, trop sombres, trop claires... Mais cette « réduction » est sans commune mesure avec la déperdition des images du système *Jpay* et *Securus*.



fig.45 - Recréation des panneaux de l'Atlas Mnémosyne à l'occasion de l'exposition Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne - the Original*, 4 septembre - 1er novembre 2020, Maison des Cultures du Monde, Berlin, Allemagne.

fig.46 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 403-404.

devant elle évoque immédiatement des évènements tragiques : le journaliste Daniel Pearl[112] photographié par les terroristes l'ayant enlevé, tenant un journal pour prouver au monde la date à laquelle il était encore en vie (fig.47), ou la vidéo de la jeune Amanda Todd faisant défiler un long message sur des morceaux de papier, juste avant son suicide[113] (fig.48), comme un écho désespéré à la vidéo de Bob Dylan pour *Subterranean Homesick Blues*[114] (fig.49).

112. Daniel Pearl était un journaliste américain enlevé puis assassiné par des terroristes au Pakistan, en 2002, alors qu'il menait une enquête sur l'implication de groupes militants dans l'organisation *Al Qaeda*. Sa judéité a été l'un des prétextes à son exécution. Farah Stockman, « *I'm Haunted by Daniel Pearl's Murder* », *The New York Times*, 7 janvier 2021. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2021/01/07/opinion/daniel-pearl-killing.html (consulté le 15 juin 2024).

113. Amanda Todd est une adolescente canadienne victime de harcèlement sexuel en ligne. En septembre 2012, elle publie une vidéo sur *YouTube* racontant son histoire écrite sur des feuilles de papier qu'elle fait défiler. Un mois plus tard, elle se suicide, à l'âge de quinze ans. Son histoire est devenue un symbole des effets du harcèlement, et des effets bien réels d'actes et de paroles virtuelles. La vidéo *YouTube* d'Amanda Todd cumule plus de quinze millions de vue en 2024.
Rédaction du *Monde.fr*, *HARCÈLEMENT - Le Canada bouleversé par le suicide d'une adolescente*, 16 octobre 2012. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2012/10/16/harcelement-le-canada-bouleverse-par-le-suicide-d-une-adolescente_5986608_4832693.html (consulté le 21 février 2024).

114. Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues*, chanson extraite de l'album *Bringing It All Back Home*, 8 mars 1965, Columbia Records, 47:21 minutes. La vidéo accompagnant cette chanson apparaît pour la première fois dans le film documentaire de D.A. Pennebaker, *Don't Look Back*, 1967, Leacock-Pennebaker, Inc., 96 minutes. Extrait disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0 (consulté le 31 janvier 2024).

Les images produites par Renaldo McGirth sont ambivalentes. Plutôt que de les appeler « images réduites », comme dans le titre du chapitre de *Perpendiculaire au soleil*, je voudrais aujourd'hui les appeler « images abimées ». Car si leur qualité est en effet visiblement « endommagée », elles nous plongent dans quelque chose d'étrangement profond. Elles s'ancrent dans un contexte très particulier. Elles dégagent une certaine brutalité, mais se lisent simultanément comme un acte de résistance à ces conditions. Pour accompagner l'un des premiers dessins qu'il m'envoie avec cette technique, Renaldo McGirth m'écrit, dans un message du 2 avril 2020 :

> « J'ai pensé que j'essaierais de t'envoyer une photo de l'un des dessins/croquis et pour te motiver un peu. Celui-ci concerne le courrier, les e-mails et les lettres refusées. L'aigle représente le facteur, tu vois la tablette, la lettre, les larmes etc. Dis-moi ce que tu en penses (fig.50)[115]. »

Cette image est teintée d'espièglerie : dans une mise en abyme ironique, Renaldo McGirth photographie au kiosque *Jpay* un dessin de tablette *Jpay*, pour dénoncer les difficultés de communication de la prison et de *Jpay*. Puisque les images ne peuvent pas sortir par la porte de la prison, elles sortiront par la fenêtre, par l'écran minuscule du « kiosque », par le conduit « compressé » d'un fichier dégradé.

115. « *Hey, thought i'd try tomsend you a pic of one of the drawings/sketches and try to motivate you some. This one is about mail, bothemail & letters being denied. The eagle represents the mail carrier, you see the tablet, letter, tears etc. tell me your thoughts* ».

fig.47 - Photographie prise par les kidnappeurs de Daniel Pearl pour être diffusée dans les médias, 2002.

fig.48 - Extrait de la vidéo créée par Amanda Todd intitulée *My story: Struggling, bullying, suicide, self harm*, postée sur *YouTube* le 8 septembre 2012, sous le pseudonyme TheSomebodytoknow, 8:54 minutes. Visible sur : https://www.youtube.com/watch?v=vOHXGNx-E7E (consulté le 21 février 2024)

fig.49 - Extrait de la vidéo réalisée pour la chanson de Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues*, chanson extraite de l'album *Bringing It All Back Home*, 8 mars 1965, Columbia Records, 47:21 minutes.

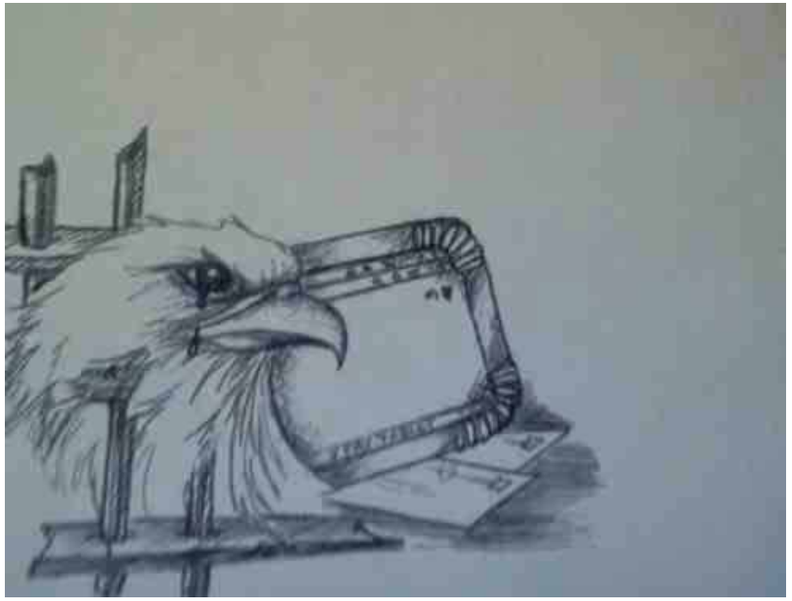


fig.50 - Renaldo McGirth, photographie d'un dessin envoyé via le kiosque *Jpay*, joint à un message du 2 avril 2020.

IV - L'ÉCHANGE D'IMAGES COMME STRUCTURE DE L'ALBUM

Toutes ces difficultés d'échange d'images ont façonné *Perpendiculaire au soleil*, son rapport aux documents, et son rapport au temps. Le récit avance au rythme de la réception, de la découverte, de la manipulation et de la création de textes et d'images. Hormis nos rencontres en prison, au milieu de l'album, notre relation n'est définie que par ces échanges. *Perpendiculaire au soleil* est un travail de deux ans et demi représentant plus de cinq ans d'une relation qui avance à tâtons, de lettre en lettre, d'expérimentation en expérimentation. Il était impossible de tout « verrouiller » d'avance : de nouveaux documents et événements s'ajoutaient à ceux passés, et transformaient les scènes que je souhaitais raconter. L'album s'est donc construit par à-coups, sans chemin de fer, par sections de trois à dix planches représentant des instants, des « *snapshots* ».

1 - Le rythme de lettre en lettre

La relation épistolaire est une relation à distance et au rythme contraint. Le service de la poste et la prison, imposent une partie du rythme du récit. L'importance de ces institutions est soulignée par leur représentation sous une forme magique, voire mythologique : l'aigle symbole de la poste américaine apparaît surgissant de l'obscurité (fig.51), ou person-



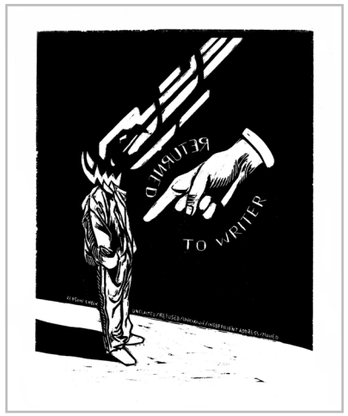




fig.51 - *Perpendiculaire au soleil*, page 33.

fig.52 - *Perpendiculaire au soleil*, page 313.

fig.53 - *Perpendiculaire au soleil*, page 21.

nifié à la manière d'un dieu égyptien (fig.52) ; une main inspirée d'un tampon de rejet de la prison prend des proportions énormes, clin d'œil à la main du dieu despotique des Monty Python[116] (fig.54); la colombe du logo de l'ACAT s'affranchit de l'enveloppe pour prendre une vie propre, en tant que présence bénéfique au dessus de moi (fig.53).

Le début de l'album pose la réception et l'envoi des lettres comme des actes ritualisés. La planche représentant la réception de la première lettre de Renaldo McGirth (fig.55) est un lent « dézoom » depuis le cœur d'un des timbres collé à l'enveloppe – un feu d'artifice du 4 juillet, flanqué d'un drapeau américain – jusqu'aux mains qui ouvrent la lettre. Ce mouvement est « surdécoupé » en trois cases – en écho aux trois timbres – suggérant un ralentissement du temps, et une attention intense. Dans la planche représentant l'envoi de ma première lettre à l'ACAT (fig.56), la fermeture de la lettre est également divisée en trois petites cases carrées, sans décor : n'existent que les mains et l'objet qu'elles tiennent. Une fois le mouvement achevé, le décor apparaît dans la case d'en dessous. Je suis un peu perdue, le regard flottant, dans une salle de classe saturée d'images affichées sur les murs. La fenêtre, divisée en quatre vitres, fait écho au pliage en quatre du papier dans la lettre. Le décor de la ville ou la matière du ciel ont diparu : on ne voit que des trouées blanches, comme le blanc du papier. Deux des battants sont ouverts, suggérant un appel d'air, et le point de départ vers un « ailleurs ».

Au fil de l'album, les piles de lettres (fig.57), ainsi que l'amoncellement de planches de la bande dessinée et de matrices dans le décor (fig.58), matérialisent le temps qui a passé.

116. Monty Python, *The Meaning of Life*, Josh Goldstone, 1983, 107 minutes.

fig.54 - Extrait de Monty Python, *The Meaning of Life*, Josh Goldstone, 107 minutes.

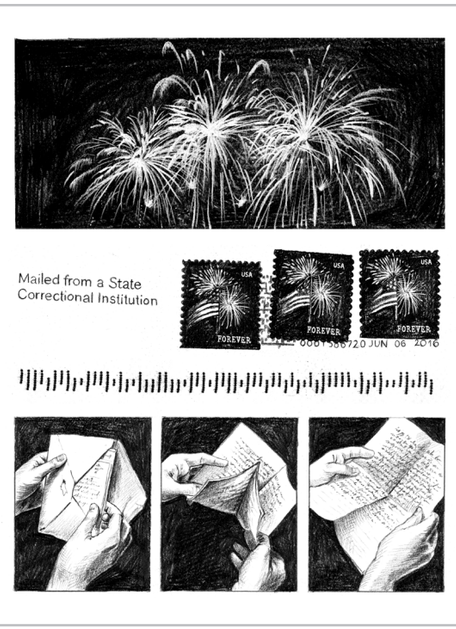




fig.55 - *Perpendiculaire au soleil*, page 31.

fig.56 - *Perpendiculaire au soleil*, page 18.

2 - La rencontre avec les documents

La rencontre avec les documents que m'envoie Renaldo McGirth, où ceux que je découvre par moi-même au fil de l'album, sont des moments de « choc ». Leur représentation oscille entre un style réaliste, analytique, et une dérive vers l'imaginaire, des monstres et symboles qui me servent à mieux les appréhender. Ces choix de traitement graphique m'ont été inspirés par deux bande dessinée : *Fun Home* d'Alison Bechdel[117], et *Moi ce que j'aime, c'est les monstres* d'Emil Ferris[118].

• *Le dessin analytique ou tendre*

Dans un sens, *Fun Home* est une bande dessinée épistolaire, ou en tout cas le récit d'une relation « longue distance » fondée sur l'échange

117. *Fun Home* est le récit autobiographique d'Alison Bechdel, racontant son rapport avec son père, qui a caché toute sa vie son homosexualité avant de mourir dans un accident de voiture que l'autrice suppose être un suicide. En parallèle de la découverte de l'homosexualité de son père, Bechdel fait le récit de la découverte de sa propre homosexualité. Alison Bechdel, *Fun Home, une tragicomédie familiale* [2006], Paris, Denoël Graphics, 2013.

118. *Moi ce que j'aime, c'est les monstres* est le récit à la première personne d'une enfant, Karen Reyes, vivant avec sa mère et son frère dans le Chicago des années soixante. Karen, qui s'imagine être un loup garou, est également une dessinatrice compulsive, consignant dans ses carnets une vision fantasmée de son quotidien, la découverte de son attirance pour les filles, et son obsession pour sa voisine du dessus, une femme mystérieuse retrouvée morte, une balle dans le cœur. Emil Ferris, *Moi ce que j'aime, c'est les monstres*, Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2017.

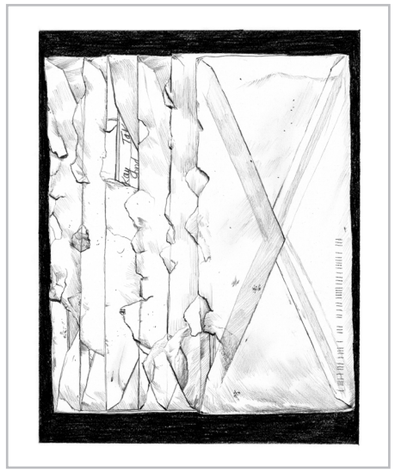




fig.57 - *Perpendiculaire au soleil*, page 71.

fig.58 - *Perpendiculaire au soleil*, page 348 (détail).

de documents. Bruce Bechdel, le père d'Alison, est un homme distant, même dans les moments d'intimité[119]. Dans une atmosphère pesante de silence et de secret, il communique essentiellement par des lettres où son désespoir transparaît[120], et des références littéraires interposées. La correspondance entre la mère et le père, pendant le service militaire de ce dernier, s'articule autour d'une biographie de F. Scott Fitzgerald[121]. Dans une scène, Alison Bechdel trouve « pénible » la joie de son père de lui donner des livres à lire, mais concède qu'il est « bon d'avoir son attention[122] ». Après la mort du père, lors d'un accident – que l'autrice suppose être un suicide – la « correspondance » se poursuit, avec les documents que l'autrice trouve dans les affaires du défunt. Le trouble

119. *Fun Home* s'ouvre sur une scène où le père accepte de « faire l'avion » avec sa petite fille, mais son regard est perdu dans la vague, il ne semble « pas là ». Alison Bechdel, *Fun Home*, *op. cit.*, p.7-8. D'autres passages de l'album montrent une certaine proximité de tendresse physique : le père faisant prendre le bain à sa fille, ou jouant du piano à quatre mains... Un langage par gestes qui vient en partie combler le manque de paroles.

120. *Ibid.*, p.53. Alison Bechdel reproduit deux extraits de lettres de son père, où il détaille son travail à la Fun Home, la maison funéraire. Tantôt son travail sur les cadavres le fait ressembler à « Sisyphe poussant son rocher avec une joie distante », tantôt fait transparaître sa profonde tristesse, ses « goules », comme il les appelle.

121. *Ibid.*, p.66-69. « Les lettres de Papa à Maman, qui n'avaient guère été démonstratives jusque-là, se mirent à déborder de sentiments fitzgeraldiens. » « Après la biographie, il dévora les nouvelles de Fitzgerald, se retrouvant dans divers personnages. » Leur rencontre s'est faite lors de répétitions pour la pièce de Shakespeare La mégère apprivoisé. *Ibid.*, p.73. « Je m'interroge sur ce qui a le plus séduit mon père – le rôle, l'actrice, ou ma mère elle-même »
À noter : le père et la mère enseignent l'anglais. Alison Bechdel note le passage récurrent des « élèves les plus prometteurs » du père chez eux, officiellement pour leur prêter des livres de sa bibliothèque. « Dans certains cas, la promesse était très certainement sexuelle, mais quoi qu'il se passât en coulisse, des livres étaient lus ». *Ibid.*, p.65. Dans *Fun Home*, le désir s'exprime et se cristallise grâce à la fiction.

122. *Ibid.*, p.208. À la fin de l'album, Alison Bechdel initie une conversation sur l'homosexualité avec son père, en lui demandant s'il « savai[t] ce qu['il] faisai[t] quand [il lui] a donné le livre de Colette ». *Ibid.*, p.224.

fig.59 - Alison Bechdel, *Fun Home*, page 91.

fig.60 - Alison Bechdel, *Fun Home*, page 191.

subsiste quant à l'intention du père que ces documents soient découverts ou non.

Alison Bechdel reproduit en détails un grand nombre de photographies, leurs bordures, mais aussi une multitude de documents, imitant leur typographie ou leur lettrage, les éventuels caviardages. Chaque chapitre s'ouvre avec un titre et la reproduction d'une photographie. Elles sont représentées dans leur matérialité, et leur fragilité : elles sont de tailles différentes, certaines portent des marques de pliures (fig.59-60). Leurs limites sont incluses, ainsi que leurs éventuels systèmes d'attache : des coins autocollants pour album, dont parfois l'un manque... Au cœur de la bande dessinée se trouve une double planche (fig.61), plus grande que nature[123] et la seule à aller jusqu'à la coupe. La main d'Alison Bechdel tient un portrait de Roy, son ancien babysitter, endormi sur un lit. La photo a été prise par Bruce Bechdel, et conservée dans une boîte estampillée « photos de famille ». Cette double planche est une plongée dans l'image qui est à la fois une révélation, la preuve des relations sexuelles entretenues avec des mineurs par son père, mais aussi le catalyseur d'une foule de questions pour l'autrice, questions qui viennent en partie recouvrir le dessin. Comment appréhender cette photographie ? Est-il légitime d'utiliser pour cela des critères esthétiques ? Quel est l'impact du genre du modèle sur les sentiments de l'autrice ? Pourquoi Bruce Bechdel a-t-il tenté de masquer certaines informations inscrites dans les marges de la photographie ? Alison Bechdel appréhende l'archive problématique en la redessinant dans les moindres détails, et en la confrontant avec d'autres images qu'elle ex-

123. Ce détail suggère l'attention intense de l'autrice sur l'image. Dans d'autres endroits de l'album, le cadrage des cases suggère une plongée dans le document, avec quelques lignes de texte mises en exergue, trace de la présence de la lectrice, *Ibid.*, p.61.

fig.61 - Alison Bechdel, *Fun Home*, page 104-105.

fig.62 - Alison Bechdel, *Fun Home*, page 106.

tirpe de cette boîte cachée, qu'elle manipule, qu'elle reproduit (fig.62). Le dessin fait partie intégrante de ses questionnements intellectuels et émotionnels sur les images. Dans son article « *Drawing the Archive in Alison Bechdel's "Fun Home"* », l'autrice Ann Cvetkovich parle des photographies comme d'une « archive des sentiments », allant de l'incrédulité, de la gêne, jusqu'à la tendresse des photographies et des plans que Bechdel « reproduit avec amour »[124].

Cette tendresse par le dessin est plus que jamais présente dans *Moi ce que j'aime, c'est les monstres* d'Emil Ferris. Le récit suit le point de vue subjectif des carnets de notes et de croquis de Karen Reyes, une petite fille de Chicago. Parfois, il s'agit de croquis rapides, en noir et blanc, pour raconter le plus vite possible un dialogue ou le déroulé d'une action (fig.63). Parfois il s'agit de grandes planches avec des dessins très détaillés, colorés, qui témoignent du plaisir et de l'étonnement de la petite fille à découvrir ces images. Quand elle visite l'*Art Institute* de Chicago avec son grand frère, on remarque une grande attention dans sa reproduction de certains tableaux, une quantité inhabituelle de couleurs par rapport au reste de l'album, et une place plus importante prise par chaque image. À côté des tableaux reproduits se trouvent des représentations d'elle-même et de son frère, transformés par ce qu'ils voient : versions pointillistes devant un tableau de Seurat, silhouettes plongées dans une eau infestée de requins alors devant une scène de naufrage (fig.64). Karen découvre avec délice non seulement de nouvelles

124. Ann Cvetkovich, « *Drawing the Archive in Alison Bechdel's "Fun Home"* », *Women's Studies Quarterly*, Volume 36, n°1-2, *Witness*, printemps-été 2008, p.117. « *lovingly reproduces* », p.119.

fig.63 - Emil Ferris, *My Favorite Thing Is Monsters*, sans pagination.

fig.64 - Emil Ferris, *My Favorite Thing Is Monsters*, sans pagination.

images, mais aussi de nouvelles façons de faire des images. Pour elle, le dessin est jubilatoire, mais également un travail fait par tendresse : elle réalise un portrait de sa mère malade, dormant sur le canapé, avec une grande douceur dans le modelé du visage[125]. La détresse de la petite fille se ressent dans ce point de vue surplombant inhabituel sur la figure maternelle devenue fragile, un peu perdue au milieu des draps, alors qu'elle est, plus tôt dans l'album, représentée comme une présence protectrice et massive (fig.65-66).

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai mêlé le dessin analytique et le dessin tendre. Certains chapitres s'ouvrent par des reproductions ultra détaillées et frontales de documents. J'ai voulu ainsi mimer le « choc » face à la réception – ou le renvoi – de certaines lettres. L'objet est là, dans ses moindres détails, mais il laisse paradoxalement pantois. Par exemple, la double page représentant un facsimilé de la fiche de rejet de la correspondance est ultra précise : c'est un dessin de typographie, long et fastidieux à réaliser, pour un résultat « ennuyeux » visuellement[126]. Le dessin fait écho à la quantité et à l'absurdité des règles qui y sont égrainées. Ces dernières demandent un « temps de digestion » avant de pouvoir être comparées sur un ton humoristique aux manuels secrets de confesseurs, dans une composition foisonnante de dessins médiévaux mêlant

125. Le visage de la mère de Karen Reyes est d'ailleurs inspiré d'une amie d'Emil Ferris, l'autrice et enseignante Amy England, que j'ai eu comme professeure lors de mon séjour à Chicago. La tendresse du personnage envers sa mère fait certainement écho à l'amitié de l'autrice envers son modèle.
126. *Perpendiculaire au soleil*, p.38-39.

fig.65 - Emil Ferris, *My Favorite Thing Is Monsters*, sans pagination.

fig.66 - Emil Ferris, *My Favorite Thing Is Monsters*, sans pagination.

sexe et monstruosité[127]. Un autre type de choc est celui du renvoi du courrier par la prison. Ces rejets apparaissent presque « en série » dans la dernière partie de l'album, afin de mimer leur régularité à partir du moment où le projet de bande-dessinée se concrétisait (fig.67-69). Les courriers renvoyés prennent presque tout l'espace de la planche, dans un style là-encore extrêmement détaillé, « scientifique » : les tampons, les timbres, l'usure du papier, les annotations manuscrites, tout est reproduit... Une précision « inutile » pour représenter un courrier qui n'est jamais parvenu à son destinataire, un courrier qui reste « lettre morte ». L'abondance de détails devient ridicule, elle n'apporte rien à la compréhension, on ne sait qu'en faire : elle fait écho au fait de se sentir « bête » d'avoir commis des erreurs ayant provoqué le renvoi, ou à l'absurdité de la prison refusant des documents inoffensifs.

À d'autres moments, la rencontre avec le document est positive, et s'accompagne d'un travail de dessin tendre, particulièrement à la réception des images de Renaldo McGirth[128]. Ils sont mis en valeur par le temps de leur dévoilement ritualisé : mon dessin sert alors de « cadre » à l'image de mon correspondant. À la fin de la première journée de visite à la *Union Correctional Institution*, Renaldo McGirth me remet un formulaire, que je passe ensuite à un garde derrière une grille – dans une case que j'ai ironiquement composée pour rappeler les mains de la *Création d'Adam* par Michel-Ange. En échange, j'obtiens un paquet préparé par Renaldo McGirth contenant du café, et un portrait de moi. Le passage

127. *Perpendiculaire au soleil*, p.38-40.

128. Dans l'album, certains des dessins de Renaldo McGirth sont inclus dans le récit sans mentionner leurs conditions de réception : ils font par exemple partie intégrante d'une scène fantasmée. p.163.







fig.67 - *Perpendiculaire au soleil*, page 285.

fig.68 - *Perpendiculaire au soleil*, page 311.

fig.69 - *Perpendiculaire au soleil*, page 312.

du formulaire de main en main crée un petit suspense, tout en insistant sur la longueur de chaque procédure en prison. Enfin, le portrait est révélé, un dessin soigné et délicat. C'est la seule représentation que Renaldo McGirth fait de moi dans l'album (fig.70). Au terme de notre première rencontre « en chair et en os », il me fait paradoxalement cadeau de cette image réalisée d'après une ancienne photo qu'il m'avait demandée, mais qui ne me ressemble plus vraiment. Dans un autre chapitre, je suis surprise dans mes réflexions par la réception d'un de ses courriers, contenant une carte pop-up Betty Boop qu'il a fabriquée. J'inclus une photo de la carte originale dans l'album, plutôt que de la redessiner. En incluant une photographie au milieu du dessin, je souhaitais déstabiliser légèrement le lecteur, et augmenter son attention sur tous les détails de cette étrange carte. Mon travail de dessin est celui de l'arrière-plan. Je m'y représente penchée vers l'œuvre de mon correspondant, les mains flottant autour d'elle, comme si j'osais à peine la toucher, pour renforcer l'impression de préciosité et d'intimité.

Enfin, le dessin est mis en avant comme outil de mémoire, particulièrement dans le cadre des visites de prison, au cours desquelles il est impossible de photographier ou de prendre en note quoi que ce soit[129]. La bande dessinée est composée de « morceaux choisis » de ces journées de visite, tandis que la réalité des lieux et des expériences se compose évidemment d'une infinité de détails qu'on ne peut entièrement capturer, d'autant moins quand on ne peut compter que sur la mémoire et la main humaines pour les consigner. Dans le cadre de l'expérience de visiteur de prison, cette expérience « normale » d'un présent fugitif peut-être particulièrement douloureuse. « Tandis que je m'apprête à

129. À l'exception des tirages de portraits par un détenu de la population générale, sur lesquels je reviendrai dans la partie suivante.

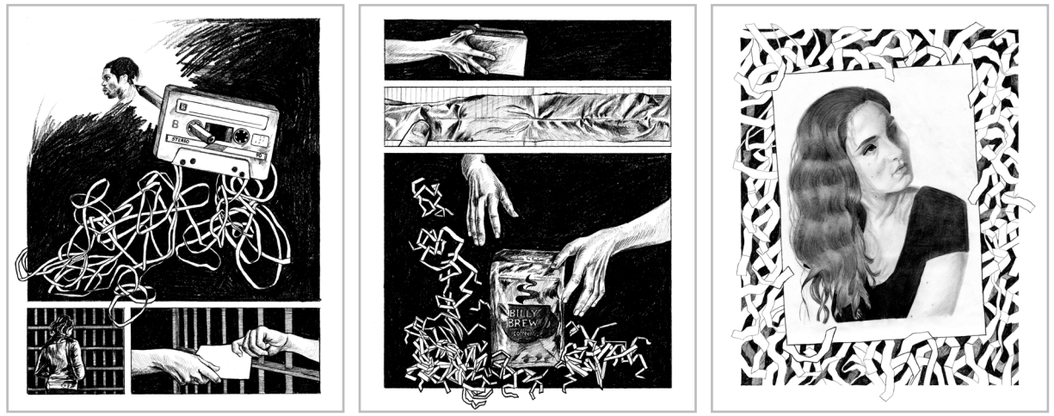


fig.70 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 212-214.

quitter la salle, je me concentre pour garder toute la mémoire de cette journée. Mais, quand la porte se referme derrière moi, j'ai l'impression de laisser ici d'énormes morceaux de souvenirs[130] ».

Je représente dans l'album une scène de prise de notes compulsives ayant suivi mes journées de visite en prison (fig.71). « Puisque je ne sais pas ce qui, demain, sera inutile ou précieux, j'écris tout. Je consigne frénétiquement chaque détail de ces six heures passées en prison[131]. » À partir de ces notes, essentiellement textuelles et accompagnées de quelques croquis, j'ai construit les scènes de visite qui apparaissent dans l'album. Cependant, il restait des notes que je n'ai pas intégrées dans le déroulé du récit. Elles constituaient des fragments qui m'ont marquée en tant que témoin, mais que je n'ai pas pris le temps de développer sous forme narrative. J'ai dessiné certains de ces fragments (fig.72), en regard de la planche où j'apparais en pleine écriture. Ce sont des images au cadrage très serré – une bouche édentée, un *sprinkler* du système d'extinction – ou des objets qui prennent la place de la case – une Bible sur la tranche, une boîte de *Scrabble*. Cet entassement d'éléments disparates insiste sur l'envie de préserver ce qui, de toute façon, ne pourra pas totalement l'être. Il suggère les « manques » du récit, et le mystère qui subsiste autour des événements et des lieux, quelle que soit la quantité d'archives que l'on étudie ou produit sur eux.

• La plongée dans l'imaginaire

Dans *Fun Home*, Alison Bechdel écrit : « C'est en terme de fiction que mes parents m'apparaissaient les plus réels[132] ». Cette phrase est à la

130. *Perpendiculaire au soleil*, p.212.
131. *Perpendiculaire au soleil*, p.220.
132. Alison Bechdel, *Fun Home*, *op. cit.*, p.71.

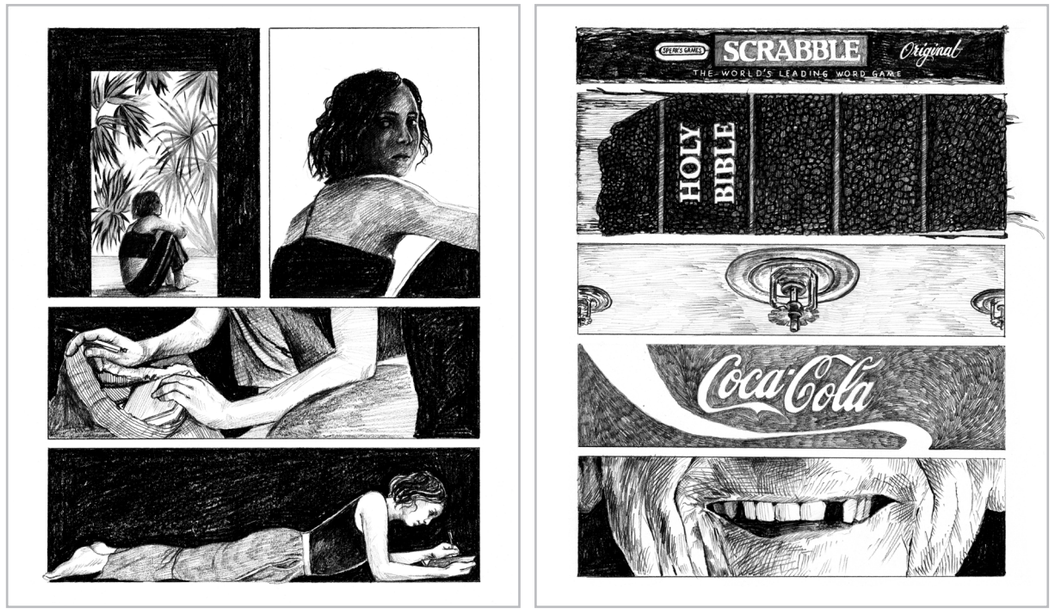


fig.71 - *Perpendiculaire au soleil*, page 220.

fig.72 - *Perpendiculaire au soleil*, page 221.

fois l'expression d'une distance que l'autrice déplore entre les membres de sa famille, et une méthode de connaissance de ces derniers, via les nombreuses références littéraires qui parcourent le récit, notamment le mythe de Dédale et Icare qui introduit et conclut l'album.

Dans *Moi ce que j'aime, c'est les monstres*, Karen se représente exclusivement en loup garou. Cette identité hybride est à la fois revendiquée par la petite fille, qui adore les magazines de monstres au point d'en copier constamment les couvertures, et une identité subie, qui provoque chez-elle de terribles cauchemars. Au fur-et-à-mesure du récit, cette représentation se révèle être l'expression de son sentiment d'inadéquation, en tant qu'enfant racisée, pauvre, et découvrant son lesbianisme sans même connaître le mot. Le truchement de la fiction, de l'imaginaire permet d'appréhender ce qu'on a du mal à « attaquer » ou « embrasser » plus frontalement. J'utilise ce procédé tout au long de *Perpendiculaire au soleil*, qu'il s'agisse de scènes imaginaires gravées, ou de dessins au crayon plongeant dans les archives de l'histoire de l'art. Au début de l'album, je reçois la lettre de l'ACAT m'annonçant le nom de mon nouveau correspondant, et les conseils pour rédiger ma première lettre. La lettre grossit jusqu'à me dominer totalement, et que je plonge dans l'enveloppe (fig.73). Il s'agit d'un clin d'œil à l'*Idée* de Masereel : l'idée personnifiée ne sort pas de l'enveloppe pour rencontrer le monde, c'est moi qui entre dans la lettre pour « aller à sa rencontre » (fig.74). La situation me dépasse largement, mais je l'ai choisie, et je m'y jette corps et âme : maladroitement mais totalement. Cette plongée dans la lettre



fig.73 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 22 (détails).

suggère également les illustrations suivantes des courriers de Renaldo McGirth : les lettres sont des mondes en soi, des hétérotopies et des hétérochronies. À ce titre, elles ne sont pas représentées de la même manière que la part « réaliste » du récit. Ce sont des espaces où surgissent des créatures, des silhouettes humaines, entremêlées d'œuvres d'art (fig.75-76).

3 - L'entre-deux lettres

La relation à distance, fondée sur la correspondance, oscille entre ces « rencontres » avec les lettres, et l'attente de l'entre-deux lettres. Un roman épistolaire ne suggère ce temps passé que par d'éventuelles dates ou phrases introductives au début d'une missive, à moins d'intégrer d'autres séquences narratives qui alternent avec la transcription du contenu des courriers. Dans la bande dessinée, je voulais exprimer le rapport compliqué au temps, avec les questionnements et les doutes qui l'accompagnent. Les entre-deux lettres sont représentés comme des temps d'errance, dans des lieux, ou dans des documents. Je me représente marchant, autour du tribunal de Cook County, dans le quartier de Bronzeville, une nuit à travers la ville de Starke, un jour à Garfield Park... Chacune de ces « balades » aboutit à une réflexion, exprimée par mes « *trains of thought* », mes « fils de pensée » passant d'image en image. Ces instants contrastent avec l'immobilité carcérale subie par Renaldo McGirth : ma mobilité est un privilège. Cependant, contrairement au flâneur baudelairien, ce « promeneur solitaire et pensif [qui] tire une

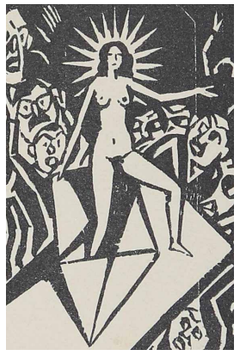


fig.74 - Détail d'une planche extraite du livre de Frans Masereel, *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort*, 1920, série de 83 gravures sur bois, 9 x 7 cm.

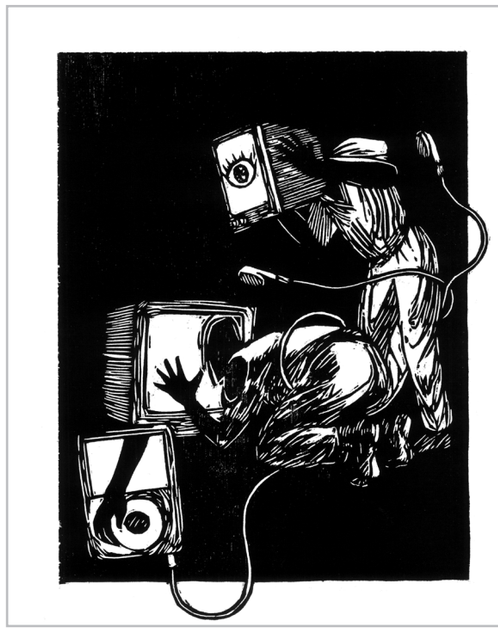




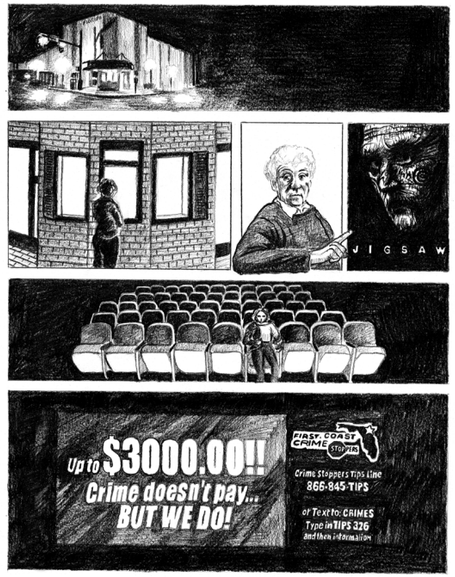
fig.75 - *Perpendiculaire au soleil*, page 66.

fig.76 - *Perpendiculaire au soleil*, page 122.

singulière ivresse de cette universelle communion[133] », je suis généralement mal à l'aise, ne me sentant pas à ma place. Mon pèlerinage à la maison d'Ida B. Wells convoque les fantômes de victimes lynchées[134]. Ma tentative d'évasion mentale, en marchant dans la ville de Starke après le premier jour de visite à la prison, m'amène à voir un film d'horreur de seconde zone et une publicité incitant les citoyens à la délation. Je suis une silhouette un peu gauche, perdue au milieu d'une abondance de panneaux plus ou moins compréhensibles (fig.77-78).

D'autres scènes d'entre-deux lettres sont statiques. Il s'agit d'images à ma table de travail, puis à mon « sol de travail », jonché de matrices, de livres, d'outils de dessin, un « trop plein » qui m'envahit littéralement (fig.79-80). Ce sont des temps de flottement, faits d'images étrangement subdivisées : le découpage ne correspond pas toujours au passage du temps. Dans une planche, j'apparais au centre de l'image, les membres passant au-dessus des divisions de l'image, comme s'il s'agissait d'une véritable barre placée par-dessus la scène, et à laquelle je m'accroche.

133. Dans *Le Spleen de Paris*, Baudelaire décrit le contact des foules comme une expérience artistique et métaphysique permettant au poète d'accéder à lui-même et à n'importe qui qu'il croise. « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.
Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. » Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [1869], XII, « Les Foules », Paris, Flammarion, 2016, édition électronique, sans pagination.
134. Voir chapitre 3 de cette partie.



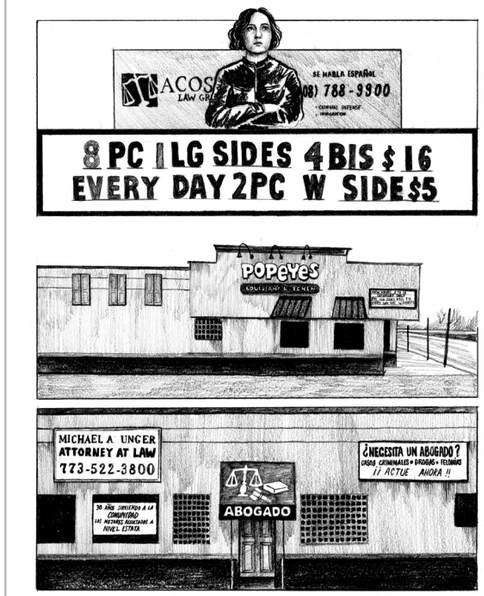


fig.77 - *Perpendiculaire au soleil*, page 226.

fig.78 - *Perpendiculaire au soleil*, page 156.

Ces barres viennent exacerber le sentiment d'écrasement obtenu en dessinant les différents éléments sur le même plan, avec les mêmes valeurs et le même niveau de détails.

Selon Gilles Tiberghien, les lettres entre amis « sont – au sens où l'entendait Stendhal – des lieux de cristallisation. Comme la branche jetée dans les mines de sel, est recouverte de milliers d'éclats brillants quand on l'en retire, la lettre est censée restituer, diffractée dans l'univers mental du lecteur, quelque chose du lieu où se trouve le correspondant. La lettre "précipite" en même temps les sentiments de l'interlocuteur dans ce creuset verbal où s'opère l'alchimie des affects et des idées en mots. À la différence de la lettre d'amour qui n'a de cesse de répéter essentiellement la même chose sous mille formes, la correspondance amicale dessine une trajectoire que l'ami est invité à suivre et à poursuivre[135]. »

Les instants d'entre-deux lettres sont des scènes de respiration. Qu'elles soient statiques ou en mouvement, il s'agit de moments de réflexion, sur les images et sur les lettres de Renaldo McGirth que j'ai précédemment illustrées. Cette réflexion est le temps de la cristallisation, où j'essaye de comprendre « la marche à suivre », humainement, artistiquement, cette « trajectoire » dont parle Tiberghien, mais qui n'est pas toujours aussi évidente qu'il n'y paraît.

135. Gilles A. Tiberghien, *Amitier*, Paris, Le Félin, 2008, p.123.





fig.79 - *Perpendiculaire au soleil*, page 352.

fig.80 - *Perpendiculaire au soleil*, page 348.

• CARTES ET LETTRES À JOUER ?

Avant d'entamer ma correspondance avec Renaldo McGirth, et avant le projet de *Perpendiculaire au soleil*, je n'avais jamais imaginé les difficultés de l'échange d'images en prison, les multiples « couches » qu'elles doivent traverser pour parvenir à leur destinataire – à l'intérieur ou à l'extérieur – entre règlements officiels de l'administration, l'arbitraire plus ou moins permissif des personnes travaillant en salle de visite, les modalités technologiques imposées par des sociétés privées « partenaires » du système d'État.

En dehors de tout contexte de projet artistique, l'échange d'images est un travail de lien amical, familial, amoureux, entre les détenus et leurs proches. Dans le cadre de *Perpendiculaire au soleil*, l'échange d'images était aussi une nécessité pour obtenir un corpus de références destiné à créer des images, et mettre en commun les images que nous avions créées. Au fur et à mesure de nos difficultés, et des transformations subies par les images pour les contourner, c'est l'échange lui-même qui est devenu un outil de création d'images. Nos lettres ces « lieux de cristallisation ». Conceptuellement, c'est aussi le système carcéral lui-même qui nous a fourni – en partie – le vocabulaire graphique pour pointer au mieux ses limites et ses absurdités : la prison est co-autrice de l'album.

Psychologiquement, transformer les difficultés en une forme de « jeu de casse-tête » m'a donné du courage pour continuer de travailler. En essayant d'abstraire momentanément les images de leur environnement, il s'agissait de se concentrer sur une seule question : « comment transformer ces images, dans le cadre donné, pour qu'elles passent coûte que coûte ? », puis d'examiner le résultat. Ce travail de la « matière pénale » pour se la réapproprier plutôt que de la subir survient lors de parenthèses rageuses et heureuses à la fois. Il s'agit d'échapper pour un instant au tragique du contexte, aux lourdes implications politiques et sociales de ces images, pour que la création d'image se transforme en un échange ludique où tout se tente.



ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Renaldo McGirth, email du 14 septembre 2020

« Hey, can u pull up pics of Crowns for me and send me the images. Especially African ones, both current and ancient. As well, pics of lions. I don't really need the full body pics, more so the head on face shots. U know like the MGM image the show when a movie begins and the lion roars.. I need head on images of those, with the lions mouth open, so I can seen the space between the teeth, mouth open/agape.. And a few of the lionesses as well, same style and maybe a few with their jaws clenched teeth showing, with something in between their teeth if possible. »

[2] Renaldo McGirth, lettre du 17 juin 2017

« Here there's a main library that population gets to attend and we can only request books/ case law etc... that will be delivered/ brought to us... Then there's a smaller law library (called) « Writ Room » in the building « P-dorm » that Death Row inmates are housed in at U.C..I... It has law books, computers and law clerks « Regular Population Inmates » who help with research etc. They are in the big room with the books etc, while we are placed in one of three smaller rooms adjoined/ separated by security glass, brick + steel... with an opening at the bottom of the window to pass papework/ speak through and a bigger square hole further down for the passing of law books... I never thought of it (I'll have to draw a photo of it...) »

[3] Treacy Ziegler, entretien du 1er novembre 2023

. « I had been showing in galleries up to this point, for 15 years, 20 years, something like that. I wanted to find an audience that didn't have the same variables of money and power that the gallery world audience had. I first thought I should have a show at McDonald's. And then I decided I wanted to show in a medical setting and I did show some work in different medical settings. But somehow the art got "absorbed" into the environment and it really didn't create the relationship that I wanted with the audience.

Finally I came upon prison. I wrote this letter to various prisons throughout the United States, asking if I could have an art show in their prison. I had been trained as a social worker, so I knew the language that would get me in. But I didn't want to use any of that language. I didn't want to say "my art is going to rehab your people", "once we see my art, they're going to be moral, upstanding". I didn't want that kind of stuff. I really feel that all art is transformative, so you don't create separations.

The first response I got was from the warden of this Supermax prison in Florida. He basically said that his "heinous inmates" were not only not going to see my art, but they were not going to see the light of day. I thought at the time that was an exaggeration, and then I started working with people in solitary confinement. »

« At the time I thought that if all I got back were these hostile letters, it could be the base of an interesting project. But I did get some positive responses : a prison in Ohio, a prison in Connecticut, a prison from Massachusetts and a prison from New York. I met with the superintendent or the warden, depending on the state.

I met with the superintendent in a New England prison. He was so excited about me bringing artwork to his prison and he spent a long time with me, which was unusual. He gave me a tour of the prison and then told me to bring as much artwork as I could. I thought "Alright, I got a lot of artwork, I'll bring it all". I arranged to come back to the prison, with a truckload of art. I think it was fifty paintings, large, not particularly small. I unloaded them and they were a little overwhelmed. They didn't realize I was going to bring so much artwork.

The superintendent did what I thought was a really insightful thing. He had all the artwork put in the prison auditorium. Then he invited the 23 blocks throughout the prison to come in, look at the artwork and decide what art they wanted for their block. »

[4] Renaldo McGirth, email du 29 décembre 2019

« I've been doing lots of thinking about our current project, and jotting down my thoughts/ideas here and there. I have been drawing some blanks as far as images. But I'm getting somewhat of clearer ideas. At least I think I am.:-) Were you able to put the envelopes in the mail to me? I need you to print an get some more images/pictures to me as soon as you can. They are as follows,

LIONS - both male and females different angles/shots of them, especially head on, a few with their mouths open like their roaring.

WOLVES - a pack and a black one if you can find such an image.

TUPAC/DEATH ROW RECORDS, - CD COVERS and MISCELANEOUS IMAGES/PICS, LIKE TE IMAGE FOR THE LABEL

ANY/ALL IMAGES, SYMBOLS OF JUSTICE AND INJUSTICES

BACK LIVES MATTER IMAGES

-Theres a statue in front of the Marion county court house in my home town of ocala Florida, its suppose to be a statue of a former klu Klux Klan leader. (as the actor Wesley snipes lawyers pointed out when I was going to trial, and he was facing trial for tax evasion.)

Can you also pull up images of The black panthers Huey P. Newton, and any other images.

Images/articles/pictures from the local news paper in ocala, The star banner, from when I was arrested on July 21st 2006 through my trial etc. »

[5] Renaldo McGirth, email du 7 février 2020

« Yes, I was/am both sad and upset about the rejection other mail. As I did not know what exactly you put in the envelope, I had to wait to hear it from you before I could send an request and start the process. On your end, I think you'd have to email a message/ complaint to Assistant warden Knox, and the office of the secretary of Fla. D.O.C. Its hard on my end, because most often when something gets rejected, the inmate never knows what was enclosed in the envelope that was rejected, so how can we properly challenge it. You see its a rigged system/process. »

[6] Renaldo McGirth, email du 2 février 2020

« Now this is ridiculous, and a form of bias in itself. We know the black panthers were not a gang, and these articles are historical facts etc. All relevant to my peoples true history here in america. But the person in the

mail room knows this etc. I am seeing what I can do to challenge this. Because it seems all books related to black history, that's not passive or along the turn the other cheek, suffer in silence, we shall overcome way of thinking gets denied/rejected. So its major sensorship going on, violation of freedom of speech even ». « I honestly feel they sensor and reject any/ everything that's not in line with their views/beliefs. Especially from black and other cultures, that don't align completely with American idealism etc. Everyone knows the west coast sign isn't a gang sign. But OK, even with that, let's say we have to concede there, where's the racism. Do they even know the true meaning of that word? »

[7] Renaldo McGirth, email du 15 décembre 2020

« How are u.? Hopefully taking it easy for a spell and not working yourself too hard.. I received your last emails and I'm happy to hear from u.. :-) OK, I managed to get the packet of artwork off to [nom de mon époux, ndt] yesterday.. I turned it in to sent out, everything was proper, so there should be no issues.. However, I'm disappointed, for several reasons actually.. None involving u.. I never got the packet of other artwork back, a no response from the post office again as of yet.. I did get word a response on some other things, they said it was a security risk..smh.. We both know that excuse all to well right.? [...] In the packet I sent [nom de mon époux, ndt], there's 10 more, but #'s 5,6, 7, 8 and 9 have multiple drawings on several pages to better get the point across.. However, I had to do #'s 7- 9 with one of those small pencils, and I was already in my head about it, so I didn't like how they turned out.. But I still sent them anyways, u can use them, redo/ reimagine them or whatever u think is best.. »

[8] Renaldo McGirth, email du 1er mars 2020

« I also received an envelope of some of your amazing drawings, OK so is this the one where you mentioned you would take out some things you thought would cause it to be rejected. Because firstly the envelope was in terrible shape, cut or torn open in several places. But the inside contents were in good shape. I'll list what pages are missing, or look altered. I see the pgs are numbered 1-24, these are the missing numbered pages, 4,7,8,12,13,16,17,18,22.. Pgs 5 and 24 are only half pgs top half only. pg 11 has one side of the bottom half cut out/off. Is this how you mailed it. Let me know. »

[9] Robert Gene Will, email du 6 février 2023

« I have used traditional handmade paper from Japan in many of my paintings and drawings. We cannot get such things sent in anymore but when we could people would write letters on one side of sheets of such paper and mail them in to me. I have done work on single large sheets and also utilized numerous pieces in constructing multimedia paintings. I just looked at a note I have over here that lists the the places where the paper came from that I used in creating my Urbana Stylistica 3 painting : London and Brighton England Belgium India Houston and Orange Texas Los Angeles France The Netherlands Memphis, Tennessee New York ». « Thinking of Japanese paper: The Vinny Van (Van Gogh) drawing of mine was done on a large sheet (like 20 × 30 inch) of handmade Japanese paper sent to me from Germany ».

[10] Renaldo McGirth, email 9 avril 2020

« OK, I got the image of Da vinci's body example. in the email that you enclose 5 attachments,(1) I got the shadow image example, (2)I got the bill Cosby painting funeral procession, (3)images with Greg included in the collage,(4) I got 1 full page of Hokusai manga's images, (5)but there's one page/image that won't come up. It says IMAGE PREVIEW NOT AVAILABLE, Please try re- syncing your device.

I have done so several times and it still won't allow me to see the image, its not even coming up on the kiosk. I know jpay will say write a trouble ticket, which I will do tomorrow, just though you may wish tho send them a msg on your end as well, being the have charged you an e stamp. »

11.2. DE L'INDEX AU PORTRAIT

Tous les chapitres de cette thèse traitent de la préservation de l'identité depuis le couloir de la mort : gagner de l'argent pour manger à sa faim et maintenir une bonne hygiène relève de la dignité humaine, de même que s'affirmer dans l'action créatrice plutôt que de succomber à l'immobilité carcérale. Ce chapitre se concentre sur la question de la préservation de l'identité par la représentation de soi, et le travail de portrait et d'autoportrait, dans le cadre de la réalisation de *Perpendiculaire au soleil*.

Cette bande dessinée est un récit autobiographique et biographique, portant sur des expériences singulières : celles de Renaldo McGirth et les miennes. Elle contient des portraits et des autoportraits, produits en majorité par moi, mais aussi par lui, pour quelques uns. Ces représentations dialoguent entre elles, forment différentes facettes de nos individualités. Elles se placent également dans le contexte plus large du système carcéral et de peine de mort des États-Unis. Le défi de *Perpendiculaire au soleil* était de faire un portrait nuancé de Renaldo McGirth en tant que sujet, à contre-courant de l'effacement de l'identité mis en place par le système carcéral, tout en intégrant une réflexion sur les violences institutionnalisées[1]. En somme, nous voulions faire des violences systémiques une partie intégrante du récit, mais ne pas faire de Renaldo McGirth un « *poster child*[2] ».

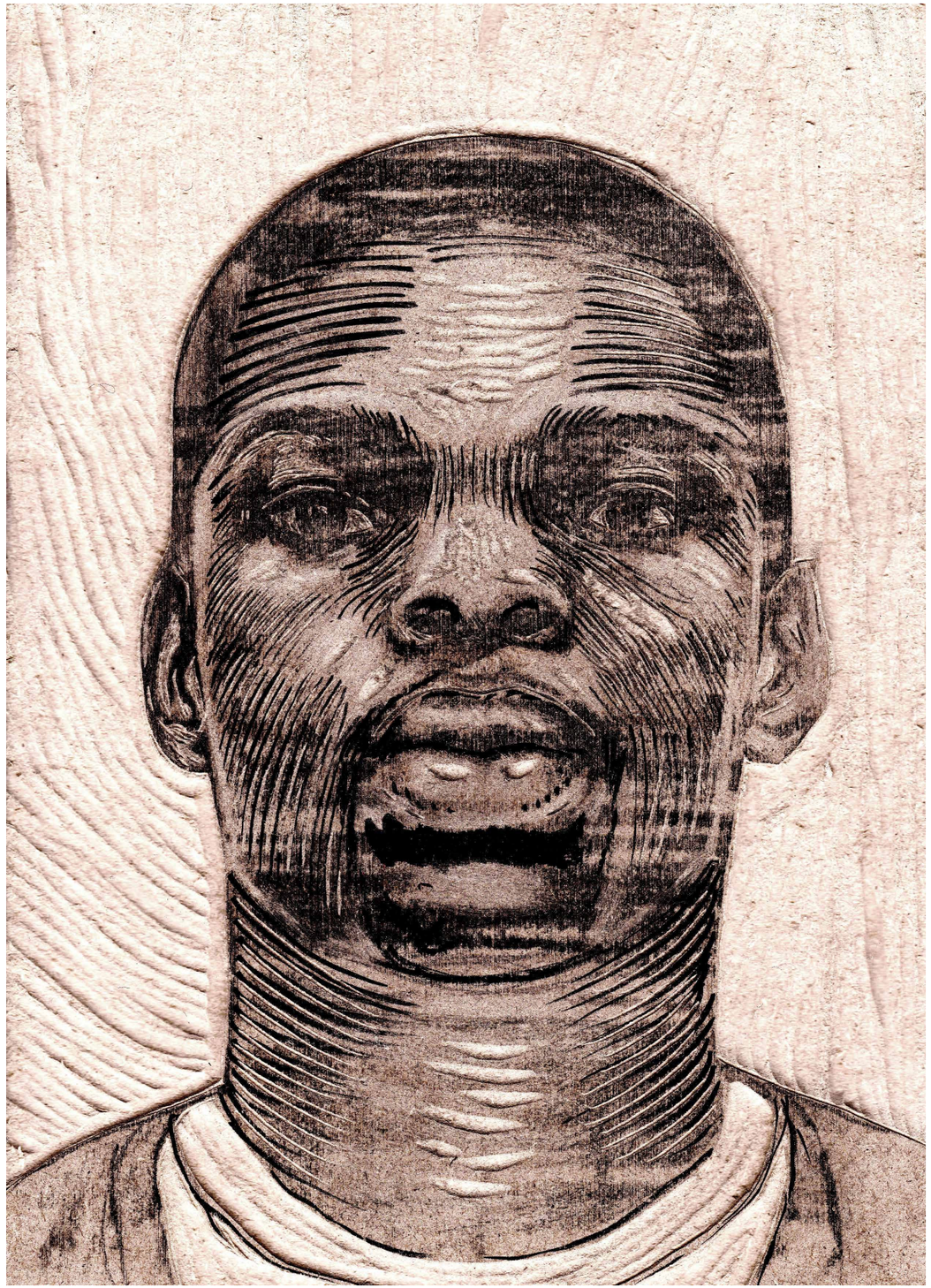
1. La représentation de la violence institutionnalisée dans *Perpendiculaire au soleil* sera évoquée dans le chapitre suivant.
2. Cette expression américaine pourrait se traduire approximativement par « un cas d'école » Littéralement il s'agit d'un « garçon d'affiche ». À l'origine, le terme désigne des enfants ou adolescents dont l'image est utilisée dans de campagnes de sensibilisation ou de levées de fonds pour la recherche contre une maladie. Un exemple connu est Ryan White, adolescent américain infecté par le VIH lors d'une transfusion sanguine dans les années quatre-vingt, et exclu de son lycée à

Pour pouvoir dessiner Renaldo McGirth, il fallait tout d'abord récolter toutes les photographies de lui qui étaient disponibles. Dans ce corpus d'images sources, deux grands types se distinguent : les images « subies », et les images « choisies ». Parmi les images subies se trouvent les images prises dans le contexte policier, judiciaire et carcéral : les films des caméras embarquées des policiers, les photos prises lors du procès, les photos d'identité judiciaire. Il s'agit d'images qui viennent définir, indexer Renaldo McGirth en tant que criminel, et uniquement criminel. Par leur multiplication écrasante, elles viennent paradoxalement limiter la représentation. Parmi les images choisies se trouvent les photographies prises en salle de visite, les autoportraits pris au kiosque *Jpay*, et la seule photographie que je connaisse de Renaldo avant son incarcération. Ce corpus permet à Renaldo McGirth de se présenter dans des poses qu'il définit lui-même, dans la limite des règles de la prison, et avec des personnes qu'il aime. Images subies et images choisies sont deux « catégories » en vérité poreuses : par exemple, la photographie de salle de visite, bien que capturant un moment généralement heureux, est également lourdement marquée dans sa forme par le contexte carcéral. Cette division entre les images est donc à nuancer, mais elle nous a permis d'avancer dans notre travail de dessin, et d'approfondir nos réflexions sur la représentation du corps emprisonné, du corps racisé, et sur les rapports complexes entre le portrait et autoportrait.

En 2017, avant que ne naisse la moindre idée de projet graphique avec Renaldo McGirth, j'ai été marquée par l'ouvrage de bell hooks, *Art on My Mind*, collection d'essais et d'entretiens d'artistes sur le rapport entre art et identité, dans la production d'images, leur exposition, et leur critique. Certaines des réflexions de l'autrice prennent comme point de départ ses propres souvenirs, en particulier son rapport intime à la photographie. Dans le chapitre « *In Our Glory : Photography and Black Life* », bell hooks parle de la seule photographie qui la représente et qu'elle aimait, quand elle était enfant. Elle finit par l'égarer : « en perdant ce cliché, j'ai perdu la preuve de ma valeur[3] ». Or, un parallèle peut être tissé avec la situation de Renaldo McGirth, qui possède une seule photo de lui prise avant son incarcération, alors que toutes les autres ont brûlé dans un incendie chez sa mère. La quasi totalité des images qu'il possède de lui-même ont donc été prises dans le contexte carcéral.

cause de son diagnostic. Ryan White a permis de sensibiliser la population américaine à la maladie, en tant que victime « innocente » du virus, à une époque où l'on parlait encore couramment de la maladie comme du « cancer gay » ou d'une punition à l'encontre des personnes considérées comme débauchées.

3. « *Losing that snapshot, I lost the proof of my worthiness* ». bell hooks, *Art on My Mind*, New York, New York, The New Press, 1995, p.57.



Dans ce chapitre, je souhaite réfléchir à la manière dont nous avons tenté de transformer des images violentes pour en faire des images choisies. Ce travail, qui s'est effectué dans la recherche d'un consentement mutuel et paradoxalement dans la joie, et a constitué une forme de une déconstruction des images, nécessaires pour mieux les reconstruire. Un autre passage de *Art on My Mind* m'avait particulièrement marquée sur ce point. Dans le chapitre « *Being the Subject of Art* », bell hooks raconte avoir été photographiée par surprise, dénudée, par un homme qu'elle avait invité à dormir chez elle, pour l'aider. « À ce moment, l'appareil photo pousse contre mes limites, transgresse, viole[4] », « L'appareil photo me piège[5] ». Le photographe lui promet de lui montrer les clichés une fois développés, et de discuter avec elle du contexte de leur diffusion. Il ne tient pas sa promesse, et bell hooks découvre ces photos accrochées au mur lors d'une exposition, sans son consentement. S'en suit une lutte intérieure de l'autrice contre la honte, et pour ne pas laisser à cet acte d'image non consenti la possibilité de la « blesser ».

Le consentement de Renaldo McGirth a donc été primordial dans la fabrique des images, particulièrement pour l'illustration de situations de

vulnérabilité, physique et émotionnelle : j'ai dessiné Renaldo McGirth malade, je l'ai dessiné dans une crise de rage et de tristesse, je l'ai dessiné se déshabillant pour faire ses ablutions avant sa prière. J'ai essayé de créer des images qui non seulement ne le « blessent » pas, mais des images qu'il puisse aimer, des « preuves de sa valeur ».

I - CONSTRUIRE UN PORTRAIT À PARTIR D'IMAGES SUBIES : SUBVERTIR L'ICONOGRAPHIE CRIMINELLE

1 - Omniprésence de l'image de l'homme noir criminel, effacement de la victime

Dans le cadre du *Monde dans 5m²* et de *Perpendiculaire au soleil*, Renaldo McGirth n'a pas souhaité s'exprimer sur les raisons de sa condamnation autrement qu'avec une courte déclaration d'innocence. Toute prise de parole publique de sa part, et potentiellement de la mienne[6], à propos du meurtre de Diana Miller peut être utilisée en sa faveur ou en sa

4. « *At this moment the camera pushes against my boundaries, transgresses, violates* ». *Ibid.*, p.136.
5. « *The camera traps me* ». *Ibid.*, p.136.
6. En tant que correspondante de Renaldo McGirth, le public mais aussi l'appareil judiciaire peut considérer que j'ai accès à des éléments nouveaux, un témoignage inédit.

défaveur dans le cadre d'une procédure légale ou dans les médias. Ce n'était donc pas l'objet de notre travail. Nous avons en revanche estimé qu'il était indispensable d'inclure le récit officiel du meurtre, dans *Le monde dans 5m²* et dans *Perpendiculaire au soleil*. Refuser d'en parler, et de le mettre en image, aurait forcé le lecteur à faire ses propres recherches, pour avoir accès aux informations qui nous semblaient importantes à la compréhension de l'histoire et de nos choix de représentation. Renaldo McGirth a été reconnu coupable d'un crime avec préméditation et circonstances aggravantes, à l'encontre d'une femme retraitée, Diana Miller, et de la tentative de meurtre du mari de cette dernière. Il dément tout ce qui lui est reproché dans l'affaire. Que Renaldo McGirth soit coupable ou non, une personne a été assassinée, et en aucun cas ne méritait d'être balayée d'un revers de main dans le récit. Je ne discute jamais, ni dans mes images ni dans mes prises de parole publiques, de mes opinions personnelles à propos de la culpabilité ou de l'innocence de Renaldo McGirth. Je n'ai aucune légitimité pour cela, et je ne possède pas plus d'éléments que les rapports de justice disponibles publiquement sur internet.

Faire figurer le crime pour lequel Renaldo McGirth a été condamné a prolongé en quelque sorte le « pacte de confiance » qui existait déjà entre lui et moi. À partir de là, nous pouvions montrer comment s'était construite l'image médiatique de Renaldo McGirth, et, en parallèle, la disparition de l'image de la victime, Diana Miller. C'est seulement après avoir présenté ces éléments, et décortiqué les ressorts sensationnalistes du *true crime* et de l'« iconographie criminelle » univoque que nous pouvions écrire et dessiner un portrait collaboratif et nuancé de Renaldo McGirth.

La double page qui représente le meurtre de Diana Miller dans *Perpendiculaire au soleil* est une réaction en images à la lecture d'un rapport juridique détaillé disponible sur internet. Je me représente, assise avec mon ordinateur sur les genoux, et le récit « sort » en quelque sorte de l'écran[7]. Le rapport que j'ai lu utilise des termes précis, un langage juridique, mais quelle que soit sa neutralité de ton, la description d'un meurtre, d'une tentative de meurtre et de l'enlèvement d'une personne en situation de vulnérabilité ne peux pas laisser indifférent. C'est un récit tragique à tous les niveaux, et qu'il est difficile de « faire sien », très difficile d'illustrer. Aussi, je me suis démarquée du style de certains illustrateurs de magazine de détective. Le style virtuose d'Angelo Di

7. Je n'ai pas retrouvé le rapport exact que j'avais consulté à l'époque. Un rapport du même type est disponible sur ce lien : https://caselaw.findlaw.com/court/fl-supreme-court/1768562.html (consulté le 2 février 2024).

fig.1 - Angelo Di Marco, *Il attache sa femme et son rival sur les rails*, 1979, iage illustrant l'article de Frédéric Potet, « Angelo Di Marco, dessinateur du crime, est mort », *Le Monde*, 28 décembre 2016.

Marco[8], avec ces éclairages dramatiques et ses perspectives raccourcies théâtrales (fig.1), ne paraissait pas pas adéquat pour ce passage où il fallait éviter le grand spectacle et, bien sûr, le gore.

Une image très particulière m'a servi de source d'inspiration. En 1981, à Auriol dans les Bouches-du-Rhône, six membres du Service d'Action Civique (SAC)[9] assassinent chez lui Jacques Massié, chef de la section marseillaise de l'organisation, ainsi que toute sa famille : son fils, sa femme, et ses beaux parents. L'assassinat est le résultat de querelles intrinsèques au mouvement, et d'une sorte de paranoïa collective de ses membres, imaginant à tort que Jacques Massié souhaitait se rapprocher de groupes politiques de gauche. Un épisode de l'émission *Faites Entrer l'Accusé*[10] dresse le portrait de meurtriers dépassés par leur théorie complotiste et par leur propre violence, qui leur semble incompréhensible

8. Angelo Di Marco, né en 1927 et mort en 2016, était un dessinateur de presse français surnommé « l'Alfred Hitchcock du dessin de fait divers », collaborateur de nombreux journaux et magazines. Frédéric Potet, « Angelo Di Marco, dessinateur du crime, est mort », *Le Monde*, 28 décembre 2016. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/12/28/angelo-di-marco-dessinateur-du-crime-est-mort_5054916_3382.html (consulté le 3 février 2024).

9. Le SAC était une association se revendiquant du Général de Gaulle, et dont les membres ont commis des exactions, puis de meurtres, ayant entrainé sa dissolution. Yves Bordenave, « Histoire du SAC, les gaullistes de choc » : portrait des sulfureux « grognards » de De Gaulle », *Le Monde*, 30 avril 2021. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/04/30/histoire-du-sac-les-gaullistes-de-choc-portrait-des-sulfureux-grognards-de-de-gaulle_6078599_3232.html (consulté le 11 juin 2024).

10. Bernard Faroux, « La Tuerie d'Auriol », *Faites entrer l'accusé*, saison 7, épisode 4, 17 Juin production, première diffusion 7 janvier 2007, France 2.

fig.2 - Dessin de Jean-Bruno Finochietti, reproduit dans *Faites entrer l'accusé : La tuerie d'Auriol*, saison 7, épisode 4, réalisation Bernard Faroux, première diffusion sur *France 2*, 7 janvier 2007.

après coup. Le documentaire s'arrête particulièrement sur Jean-Bruno Finochietti, un jeune instituteur qui a participé au massacre. L'homme, interrogé par les policiers, est incapable de mettre des mots sur les actes qu'il a commis, mais avoue, à sa manière, en leur remettant un dessin à la composition complexe. Intitulé *Sur l'écran noir de mes nuits blanches*[11], c'est une sorte de bande-dessinée retraçant toutes les étapes du crime, de façon étrangement fluide. Des personnages au visage oblitéré accompagnent les ondulations d'une bobine de film qui se déroule (fig.2).

J'ai donc emprunté le style de cette image, en créant une double page en linogravure, où le récit du meurtre de Diana Miller et de la course poursuite qui a suivi se déroule inexorablement, dans des pièces imbriquées, puis au fil d'une route noire serpentant dans la page (fig.3). Les personnages n'ont pas de visage : il s'agit de trois silhouettes noires et de trois silhouettes blanches. J'ai voulu créer la même impression que celle laissée chez moi par le dessin de Jean-Bruno Finochietti : la violence atroce transmise de façon paradoxale par des personnages stylisés, des personnages de bande dessinée, vaguement enfantins. Le récit se place

11. Ce titre est le premier vers de la chanson de Claude Nougaro *Le Cinéma*, qui a donné son nom à un album initialement sans titre. Michel Legrand, interprétation de Claude Nougaro, *Le Cinéma*, Philips, 1962, 2:57 minutes.

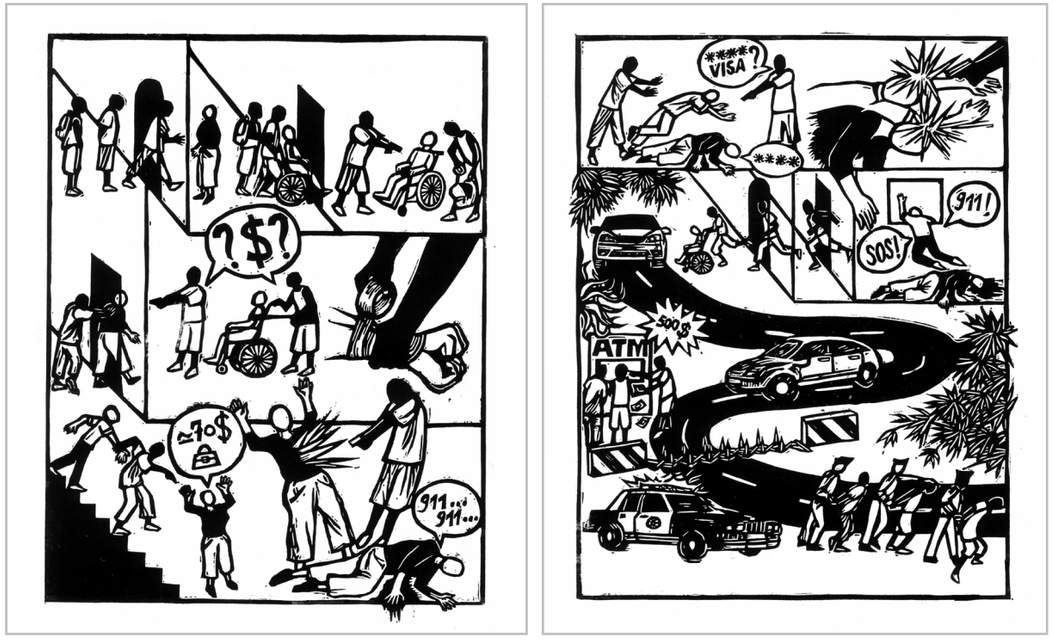


fig.3 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 46-47.

alors dans la vallée dérangeante : il n'est pas censé arriver ces événements monstrueux à des personnages dessinés dans ce style, pas plus que les *Vivian Girls*, fillettes modèles dessinées par Henry Darger[12], ne devraient être nues au milieu des soldats ou pendues à un arbre (fig.4).

Après le récit de ce meurtre, je me concentre sur sa représentation médiatique : l'image des personnes condamnés et de la victime. Le meurtre de Diana Miller et les différentes procédures judiciaires qui ont suivi ont été relativement médiatisées, voire tout bonnement transformés en objet de spectacle : une course poursuite en voiture entre la police et les suspects, filmée par les caméras embarquées des policiers, a été diffusée dans une émission nommée « *Most Shocking* », « Des Plus Choquants », accompagnée d'une musique évoquant un film d'action et des extraits sonores de l'appel au 911 passé par le mari de Diana Miller, James Miller[13]. Au terme de cette scène, les images montrent des policiers menottant de jeunes hommes noirs. Sur ces images floues au grain

fig.4 - Henry Darger, *Hanging scene*, 1910-1970, graphite, aquarelle et gouache sur papier vélin, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France (détail).

12. Henry J. Darger, né en 1892 à Chicago et mort en 1973, est un artiste ayant travaillé pendant quarante ans, dans le plus grand secret, alors qu'il était employé comme portier de nuit, à la réalisation d'une œuvre monumentale, dont *The Story of the Vivian Girls*. Il s'agit de l'histoire d'enfants esclaves menant une rébellion contre des adultes monstrueux, dans un univers onirique. Catalogue de l'exposition *Hey ! Modern Art & Pop Culture*, Paris, Ankama, 2011, « Henry J. Darger », p.46.

13. L'extrait de l'émission est disponible sur ce lien d'archive *YouTube* : https://web.archive.org/web/20170811090437/https://www.youtube.com/watch?v=RMgM8-1WRBg (consulté le 18 novembre 2023).

fig.5 - *Deadly Police Chase with Armed Kidnappers*, extrait de l'émission télévisée *Most Shocking*, publiée sur la chaîne *YouTube ShockClipTV*, 15 octobre 2016, 3 minutes 29. J'ai censuré la photo d'identité judiciaire du co-accusé de Renaldo McGirth, affichée à sa gauche.

épais, il est impossible d'identifier de façon individualisée ni les policiers en uniforme, ni les jeunes hommes noirs aux vêtements *streetwear* (fig.5-7). Il s'agit de silhouettes type, comme des poupées en papier à découper. Le montage de l'émission est frénétique, ponctué de flashs lumineux : c'est un tabloïd filmé, condensé, consommable et jetable.

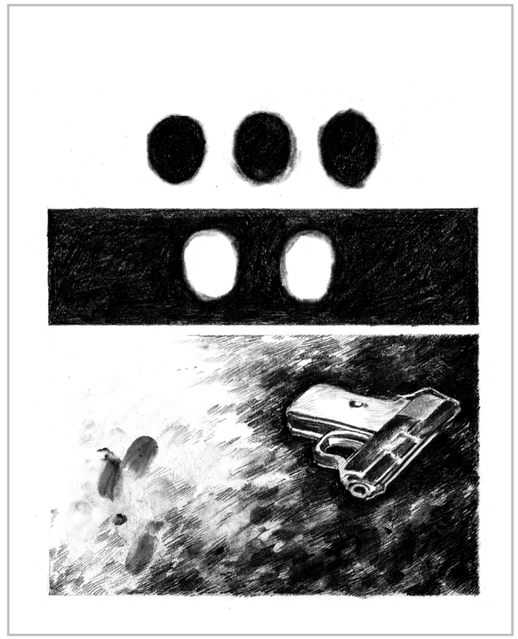
Une page *Wikipédia* « *Murder of Diana Miller* », « Meurtre de Diana Miller », est disponible en anglais et en espagnol, et est régulièrement mise à jour, remplissant les conditions de notoriété et de « couverture médiatique continue[14] » qui autorisent la conservation d'une telle page sur l'encyclopédie en ligne. Cette couverture médiatique peut s'expliquer par l'âge des personnes mises en cause puis condamnées : Renaldo McGirth était le plus jeune condamné à mort Floride au moment de la promulgation de la sentence[15] et, à quelques mois près, le plus jeune condamné à mort des États-Unis[16].

Le guide éditorial de *Wikipédia* à propos des pages consacrées à des

14. « *continued coverage* ». Disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%22Murder_of%22_articles (consulté le 18 novembre 2023). Le meurtre de Diana Miller n'a en effet pas intéressé la presse nationale, mais les procédures d'appel des personnes condamnées lors du premier procès continuent de générer des articles, parfois illustrés, dans la presse locale, ce qui n'est pas le cas de toutes les affaires de peine capitale aux États-Unis.

15. *Orlando Sentinel*, « *Villages killer is youngest death-row inmate* », 7 mai 2008. Disponible sur : https://www.orlandosentinel.com/2008/05/07/villages-killer-is-youngest-death-row-inmate/ (consulté le 18 novembre 2023).

16. Le plus jeune condamné de l'époque était Dexter Johnson, incarcéré au Texas, né le 7 juin 1988 et condamné à mort le 2 juillet 2007. Disponible sur : https://www.tdcj.texas.gov/death_row/dr_info/johnsondexter.html (consulté le 18 novembre 2023).



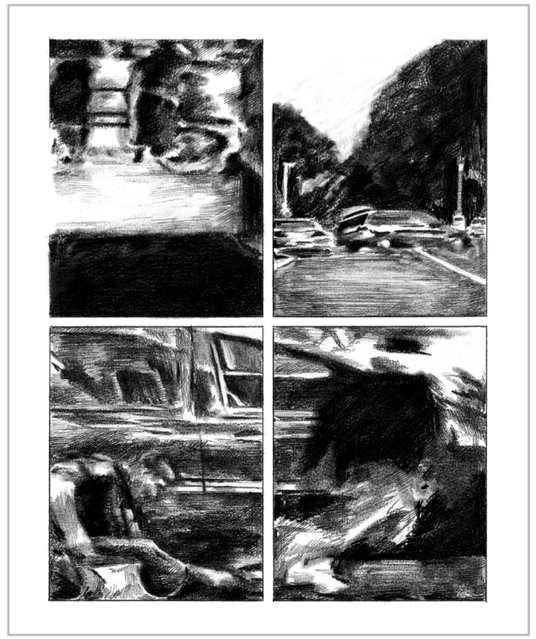


fig.6 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 48.

fig.7 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 52.

meurtres stipule que « Si un article est créé sur un meurtre notable, le protocole général serait de titrer l'article "Meurtre de [victime]". Un tel titre ne se concentre pas sur l'auteur ou la victime eux-mêmes, mais sur l'événement, puisque la création d'un tel article fait présumer que l'événement est notable par opposition à l'auteur ou à la victime »[17]. Cependant, au milieu de cet article, apparaît un encart biographique consacré à Renaldo McGirth, dont le graphisme est identique aux encarts normalement réservés au sujet principal d'une page *Wikipédia* (fig.8). Il est illustré par une ancienne photo d'identité judiciaire de Renaldo McGirth, originalement publiée par le site internet du *Florida Department of Corrections*. Diana Miller ne possède pas d'encart similaire.

J'ai activement recherché des traces de Diana Miller en ligne, ne serait-ce que pour connaître son visage, mais aussi en apprendre d'avantage sur elle. Or, son portrait n'est, à ma connaissance, disponible nulle part sur internet. Pour le public, Diana Miller est une victime sans visage.

17. « *If an article is created about a notable murder, the general protocol would be to title the article "Murder of [victim]". Such a title focuses not on the perpetrator or victim themselves, but on the event, since the creation of such an article makes the presumption that the event is notable as opposed to the perpetrator or victim* ». Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Notori%C3%A9t%C3%A9 (consulté le 18 novembre 2023) et sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%22Murder_of%22_articles (consulté le 18 novembre 2023). Ces recommandations ne sont pas toujours suivies par le site. Un exemple parmi tant d'autres est Ronald DeFeo Junior, qui assassina toute sa famille en 1974, possède sa propre page *Wikipédia*. L'affaire, très médiatisée, a donné lieu à des légendes urbaines, des films, des livres, mais il n'existe pas de page intitulée « Tuerie d'Amityville » par exemple. Disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_DeFeo_Jr. (consulté le 6 février 2024).

fig.8 - Captures d'écran de la page *Wikipédia Murder of Diana Miller*, janvier 2024.

On peut s'interroger sur ce qu'apporte un portrait photographique de la victime dans le traitement médiatique d'une affaire judiciaire ? Dans certains cas, en publier relève d'une démarche ouvertement politique. Par exemple, de nombreux médias[18] et associations de défense des droits des femmes du Canada[19] ont pointé du doigt le manque d'action de l'État pour lutter contre les meurtres et les disparitions des femmes autochtones, un phénomène si répandu qu'il est désigné sous le sigle *MMIW* : *Missing and Murdered Indigenous Women*, Femmes autochtones disparues et assassinées. Le manque de représentation médiatique de ces crimes, et l'absence ou la faible qualité des portraits photographique des victimes, par rapport au traitement médiatique accordé aux victimes blanches est une problématique mise en exergue par plusieurs études[20]. Dans d'autres cas, le portrait photographique est considéré

18. Andrea Gonzales-Ramirez, « *Where's the Media Attention for Missing Indigenous Women ?* », *The Cut*, 24 septembre 2021. Disponible sur : https://www.thecut.com/2021/09/wheres-the-media-attention-for-missing-indigenous-women.html (consulté le 2 février 2024).

19. Site internet du *National Indigenous Women's Resource Center*, « *Missing and Murdered Indigenous Woman (MMIW)* ». Disponible sur : https://www.niwrc.org/policy-center/mmiw (consulté le 2 février 2024).

20. Kristen Gilchrist, « *"Newsworthy" victims ?* », *Feminist Media Studies*, Londres, Routeledge, décembre 2010, p.9-11.
L'article évoque notamment l'absence de photo, ou la présence de photos de taille réduite et de style impersonnel publiées dans les journaux pour traiter des cas de disparition et de meurtre de femmes autochtones. Il parle également du fait que les articles qui y sont consacrés sont globalement beaucoup plus courts, impersonnels, et relégués à une position moins visible dans le journal que pour les victimes féminines blanches.

comme partie intégrante d'un devoir de mémoire envers les victimes de meurtre. Le projet du *Los Angeles Times* « *The Homicide Report* » se destine à « raconter l'histoire de chaque victime[21] » de Los Angeles. À l'origine, le projet était destiné à raconter *textuellement*, avant d'évoluer pour prendre en compte le plus systématiquement possible les images : « Nous élargissons désormais cet objectif pour inclure une photographie de chaque victime. Jusqu'à présent, nous avons rassemblé des photos de 1 640 victimes, soit environ 8 % des personnes tuées. Aidez-nous à faire mieux. Si vous avez une photo d'une victime d'homicide à partager, envoyez-la par courrier électronique à homicidereport@latimes.com[22] ». Sur le site internet, doté d'outils de recherche selon le genre de la victime, le quartier de la ville où s'est déroulé le meurtre, et l'arme du crime, se côtoient des photos de permis de conduire, des photos de la vie quotidienne, des selfies filtrés par *Snapchat*, et des photos d'identité judiciaires (fig.9). Les personnes ayant mis en place ce projet ont-elles eu un débat sur l'inclusion de ce dernier type d'images, avant d'arriver à la conclusion qu'un visage de *mugshot* vaut mieux qu'une absence de visage ? Ce choix s'est-il au contraire imposé comme une évidence ? La photographie permet de créer un lien émotionnel fort entre le spectateur et la personne victime[23]. Comme le décrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, en prenant l'exemple de la photographie d'une poissonnière, capturé par David Octavius Hill (fig.10), il y a dans le portrait photo « quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là[24] ».

Dans le cas de Diana Miller, l'absence de portrait photographique peut s'expliquer par le besoin d'une famille victime de préserver le peu d'intimité qui lui reste face à la violence absolue subie au sein même de sa maison, et vis-à-vis de médias sensationnalistes. Peut-être s'agit-il aussi d'éviter la publication d'articles accolant le portrait des personnes reconnues coupables avec le portrait de la personne qu'ils aiment. Cependant, au final, cet état de fait créé un déséquilibre entre l'image figée

21. « *to tell the story of every victim.* ». *Los Angeles Times*, *The Homicide Report*, « *Here are the faces of L.A. County's homicide victims* ». Disponible sur : https://homicide.latimes.com/faces/ (consulté le 2 février 2024).
22. « *Now we are expanding that goal to include a photograph for every victim. So far we've gathered pictures of 1,640 victims, about 8% of those killed. Help us do better. If you have a photo of a homicide victim to share, email it to homicidereport@latimes.com.* ». *Op. cit.*, *The Los Angeles Times*.
23. Ce projet du *Los Angeles Times* peut-être particulièrement difficile à consulter. En faisant défiler les visages, j'ai du m'arrêter après avoir croisé le regard d'un bébé, Rosario Torres, un an, poignardée à mort par son père avant que ce dernier ne tente de se suicider. Disponible sur : https://homicide.latimes.com/post/rosario-torres/ (consulté le 2 février 2024).
24. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], traduit de l'allemand par André Gunthert, société française de photographie, 2005, édition électronique, sans pagination.

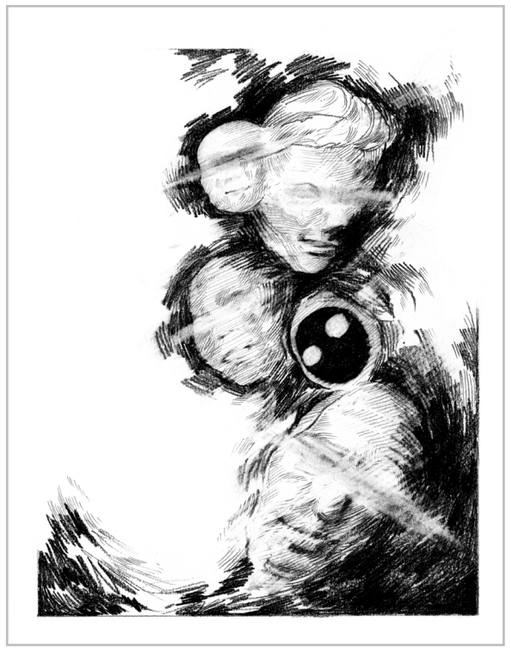
fig.9 - Captures d'écran de la page *The Homicide Report*, *Los Angeles Times*, février 2024.

fig.10 - David Octavius Hill, Robert Adamson, *Newhaven Fishwife*, papier salé, 1843-1847, *The Metropolitan Museum*, New York, New York, États-Unis.

d'un jeune homme noir criminel et une victime totalement invisibilisée.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, une image mêlant plusieurs esquisses de visages partiellement grattés et gommés raconte cette absence (fig.11). Il ne s'agit en aucun cas d'une « recréation » de l'apparence de Diana Miller[25]. Pour dessiner ces bribes de visage, je me suis inspirée des visages de « *bog bodies* », « les corps de tourbière », des personnes dont les traits sont devenus célèbres, mais dont l'identité est à jamais inconnue, au contraire de Diana Miller, devenue un nom sans visage. Parmi ces « corps de tourbière », on trouve l'homme de Tollund, un homme ayant vécu au Ve siècle avant l'ère chrétienne, et retrouvé parfaitement préservé en 1950 dans un marais au Danemark (fig.13). Son expression ressemble à celle d'un homme endormi, mais emprunt d'une inquiétude qui lui plisse le front. Derrière cet apparent sommeil, qu'on peut percevoir comme paisible ou tourmenté, l'homme de Tollund a probablement été victime d'un sacrifice humain, d'une exécution rituelle[26]. J'ai voulu transmettre cette tension dans l'expression des visages esquissés. Parmi les figures représentés se trouve également un étrange masque,

25. La recréation de visages de personnes victimes peut-être une méthode d'enquête de police, afin d'identifier des victimes inconnues : des John Doe et Jane Doe. C'est aussi une pratique que certaines personnes mettent en scène sur les réseaux sociaux en utilisant notamment des logiciels d'intelligence artificielle pour « faire parler » des enfants victimes de meurtre. Alex Mitchell, « *Real child murder victims recreated by AI in sick true-crime deepfake trend* », *New York Post*, 31 mai 2023. Disponible sur : https://nypost.com/2023/05/31/real-child-murder-victims-recreated-by-ai-in-sick-tiktok-trend/ (consulté le 2 février 2024).
26. Le corps de l'homme de Tollund est préservé au Musée de Silkeborg, au Danemark. Le site du musée retrace son histoire. Disponible sur : https://www.museumsilkeborg.dk/welcome-to-the-story-about-tollund-man (consulté le 11 juin 2024).





qui apparaît presque comme un trou noir dans la planche. Il s'agit d'une *moretta*, également appelé *servetta muta*, « la servante muette », un masque vénitien empêchant de parler, car sa porteuse devait mordre une perle à l'intérieur, au niveau de la bouche, pour le maintenir sur son visage. De nombreuses représentations anciennes font apparaître des femmes au visage dissimulé, très élégantes mais également inquiétantes (fig.14). Leur visage semble non pas couvert, mais dissous par l'obscurité, ne laissant visible que deux yeux flottant dans un trou noir. Partie la plus dense et saturée du dessin, ce masque capte le regard sur un visage à jamais vide, et condamné au silence. Sur internet, apparaissait autrefois une page de condoléances en ligne[27], sur lequel des proches transmettaient au mari de Diana Miller des messages de soutien, et quelques rares anecdotes sur sa vie. J'ai choisi d'illustrer l'une d'entre elles, en ne représentant de Diana Miller que sa main[28], surgissant dans la planche depuis l'extérieur de la page, l'extérieur du livre (fig.12). C'est une main qui pointe, non pas dans un mouvement d'accusation ou pour signifier un courrier retourné à l'envoyeur, comme c'est le cas ailleurs dans l'album[29], mais dans un geste espiègle, illustrant une anecdote tendre

fig.11 - *Perpendiculaire au soleil*, page 51.

fig.12 - *Perpendiculaire au soleil*, page 53.

27. Cette page n'est plus disponible aujourd'hui. J'ignore s'il s'agit d'une disparition du site hôte, ou si les pages individuelles ont une durée de vie limitée, ou s'il s'agit d'une demande de retrait de la part de la famille Miller.
28. Le motif de la main humaine est d'ailleurs un leitmotiv de l'album.
29. Voir *Perpendiculaire au soleil*, p.49, 313.



fig.13 - Visage de l'homme de Tollund, photographié par Tim Graham, *Silkeborg Museum*, Danemark.

fig.14 - Felice Boscaratti, *La Moretta*, vers 1751, huile sur toile, 54,2 x 43 cm, collection privée.

racontée par une nièce. Cette anecdote, aussi minime soit-elle, permet mieux qu'un portrait photo d'avoir un aperçu de qui était Diana Miller, et de la tendresse que lui portaient les siens.

Alors même qu'on assiste à une disparition du portait de la victime, certaines images de Renaldo McGirth sont diffusées à répétition, en particulier celle de son arrestation, et ses photos d'identité judiciaires.

2 - L'anti-portrait : anthropométrie et mise à l'index

Dans *Perpendiculaire au soleil*, par souci de simplification, j'ai rassemblé sous le nom de *mugshot* deux types d'images qui sont en réalité distinctes dans le vocabulaire américain. La *mugshot* ou *booking photo*, est la photographie prise lors de l'arrestation d'une personne. La *prison ID photo* est la photographie d'identité judiciaire prise à l'entrée en prison et réactualisée par la suite.

Si je me suis permis cette simplification, c'est que ces deux types d'images sont façonnés par les mêmes principes, ceux du bertillonnage. Alphonse Bertillon est un criminologue français controversé[30] de la seconde moitié du XIX[e] siècle et du début du XX[e] siècle, créateur de l'anthropométrie judiciaire, un ensemble de mesures systématisées du

30. Alphonse Bertillon est appelé comme expert dans le cadre de l'affaire Dreyfus. Il accable le capitaine Dreyfus avec une analyse, qu'on pourrait aisément qualifier de délirante, du fameux « bordereau » censé avoir été écrit par l'accusé. L'expertise de Bertillon est remise en cause notamment par le texte de Georges de Lantigny intitulé *L'affaire Dreyfus. Le redan de M. Bertillon*, publié en 1904 par l'imprimerie F.Levé, Paris, France. Disponible en version digitalisée sur : https://criminocorpus.org/fr/bibliotheque/doc/1790/ (consulté le 2 février 2024).

visage et du corps humain à des fins d'identification. La photographie fait partie intégrante de ce système d'identification, notamment le fameux double portrait, de face et de profil (fig.15). Aujourd'hui, ce type d'image est tellement répandu qu'on en oublie facilement l'origine. Or, avant Bertillon, les personnes reconnues coupables de crimes pouvaient être photographiées dans des poses identiques aux portraits studio classiques réalisés pour le reste de la population de l'époque (fig.16-17).

Dans un article intitulé « Phrénologie, criminologie, anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement[31] », Albert Ducros montre que, si les anthropologues de la seconde moitié du XIX[e] siècle étaient en général hautement critiques de la phrénologie[32] et de ses « palpeurs de crâne » (fig.18), certains continuaient tout de même à défendre l'hypothèse d'une criminalité innée, et décelable physiquement. Cesare Lombroso est l'exemple les plus célèbre de ce mouvement. Défendant l'idée d'un « criminel né », il publie des ouvrages listant inlassablement les mesures de crâne, d'yeux, de nez, de taille, de poids, de catégories de criminels déterminés par ses préjugés[33], ou de catégories de « génies »[34]. L'inspiration de Bertillon pour mettre en place son système anthropométrique n'est pas fondé sur les théories « médicales » racistes, sexistes et classistes de Lambroso, mais sur les travaux statistiques d'Adolphe Quételet[35], qu'il souhaitait systématiser et appliquer à l'identification pénitentiaire et policière[36]. Néanmoins,



fig.15 - Fiche anthropométrique d'Alphonse Bertillon, réalisée en 1893, Archives de la préfecture de police, boîte Bertillon 1, Paris, France.





fig.16 - Anonyme, *Helen Woodman, 11 ans, condamné pour vol de fer*, portrait issu de la collection de photographies de criminels condamnés de Newcastle entre 1871 et 1873, *Tyne and Wear Archives and Museum.*

fig.17 - Anonyme, *George Ray, 30 ans, condamné pour vol de bière*, portrait issu de la collection de photographies de criminels condamnés de Newcastle entre 1871 et 1873, *Tyne and Wear Archives and Museum.*

quelle qu'ait été l'intention de Bertillon, l'héritage de la phrénologie et des théories innéistes a laissé une profonde marque dans la manière dont le système judiciaire et la population dans son ensemble reçoit les portraits de personnes identifiées comme criminelles. En anglais, le catalogue de *mugshots* s'appelle la « *rogue's gallery* », « la galerie des fripouilles » (fig.19). Dans le langage courant, quand le visage d'une personne suspectée d'un crime est diffusée dans les médias, on cherche à savoir si elle a « la tête de l'emploi »[37].

En France, l'article 35 ter de la loi de 1881 relative à la liberté de la presse interdit la publication d'une photo montrant une personne menottée ou en garde à vue, mais il n'existe pas de précision supplémentaire quant au fait de montrer ou non le visage d'une personne majeure suspectée d'un crime. Le fait de flouter ou non un visage est un choix politique et éthique interne à chaque média[38]. Aux États-Unis,

31. Albert Ducros, « Phrénologie, criminologie, anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, France, 1998, pages 471-476. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1998_num_10_3_2532 (consulté le 2 février 2024).
32. La phrénologie est une pseudo-science de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle considérant qu'il est possible de déterminer le caractère, et les penchants criminels d'une personne, selon la forme de son crâne, et diverses « bosses ». Elle est dénoncée rapidement après son apparition comme relevant de la pseudo-science.
33. Les femmes criminelles sont divisées en femmes prostituées, empoisonneuses, assassin, infanticide, et comparées aux femmes paysannes et aux femmes éduquées, qui forment deux catégories séparées. Cesare Lombroso et William Ferrero, *The female offender* [1895], New York, New York, Appleton and Company, 1898, chapitre « *Anthopometry of female criminals* », p.52.
34. Cesare Lombroso, *L'homme de génie* [1877], Paris, Félix Alcan, 1889. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k772119.image (consulté le 2 février 2024). À noter que si Lombroso consacre un ouvrage complet aux femmes criminelles, il n'en est pas de même pour de potentielles « femmes de génie ».
35. Pierre Piazza, « Alphonse Bertillon et l'identification des personnes (1880-1914) », *Criminocorpus*, 26 août 2016. Disponible sur : https://criminocorpus.org/fr/expositions/anciennes/suspects-accuses-coupables/alphonse-bertillon-et-lidentification-des-personnes-1880-1914/ (consulté le 2 février 2024).
36. À noter, plusieurs articles pointent du doigt le fait que la « méthode Bertillon », difficile à appliquer et propice aux erreurs de mesure, n'a en tant que telle que très peu contribué à la résolution de crimes. Céline Regnard dans Pierre Piazza, *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011. Disponible sur : https://journals.openedition.org/rh19/4269?lang=en (consulté le 3 février 2024).
37. Alors que j'écris ces lignes, un meurtre sordide qui s'est produit près du lieu où je réside déchire la population, et forme un exemple extrême de cette idée de « tête de l'emploi ». Don Steven McDougal, un homme de quarante-deux ans, a été arrêté pour le meurtre d'Audrii Cunningham, une petite fille de onze ans. La famille d'Audrii avait accueilli McDougal chez elle après sa sortie de prison, et lui avait plusieurs fois confié la garde de la petite fille. Les photos d'arrestation de McDougal sont abondamment commentées sur les réseaux sociaux : crâne et sourcils rasés, tatouages nazis, strabisme, barbe hirsute... McDougal est considéré comme le portrait type du tueur pédophile par la population, qui blâme en conséquence la famille d'Audrii d'avoir laissé leur fille a un tel individu. À titre d'exemple, parmi tant d'autres, la youtubeuse Grizzly True Crime, qui consacre un *stream* d'une heure et demie à McDougal, créé un chapitre dédié intitulé « *Mugshot Time !* » au commentaire de l'apparence de McDougal en rassemblant une série de photos d'arrestation. Grizzly True Crime, *Don Steven McDougal Facing Capital Murder Charges | Audrii Cunningham*, vidéo *YouTube*, 1:24:25, 23 février 2024. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=6VguKPSjcU0 (consulté le 26 mars 2024).
38. « CHECKNEWS, Pourquoi certains médias floutent le visage du tueur présumé d'Angélique, alors que d'autres ne le font pas ? », *Libération*, 4 mai 2018. Disponible sur : https://www.liberation.fr/checknews/2018/05/04/pourquoi-certains-medias-floutent-le-visage-du-tueur-presume-d-angelique-alors-que-d-autres-ne-le-fo_1653646/ (consulté le 2 février 2024).

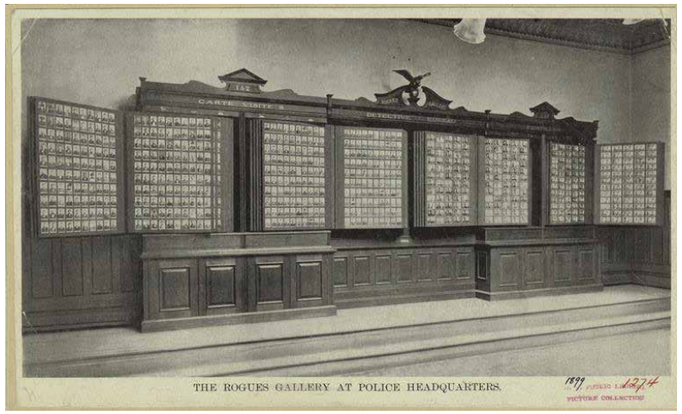


fig.18 - Crâne phrénologique, vers 1830-1840, 15 cm de hauteur, mis en vente aux enchères par l'Hôtel Drouot.

fig.19 - Anonyme, *The rogues gallery at police headquarters*, 1899, 13 x 21 cm, *New York Public Library*.

la publication des photos d'arrestation des personnes est largement répandue, et relayée par des entreprises spécialisées qui centralisent les registres d'arrestations de commissariats disponibles sur internet. Elles organisent leur publication à grande échelle sur des sites dédiés ou des médias tabloïds, et travaillent main dans la main avec d'autres sites internet réclamant de l'argent aux personnes pour faire retirer leur photo d'arrestation de ces banques de données[39]. Les propriétaires du site *mugshots.com* ont par exemple amassé plus de deux millions de dollars de ces « frais de retrait ». Ces extorsions sont parfois punies, mais restent une pratique courante et forment une économie de la misère[40].

Parfois, la publication de photos d'identité judiciaire relève d'une fascination, d'une fétichisation du criminel romantique : un nombre incalculable de listes sur internet rassemblent par exemple les *mugshots* considérées comme les plus « sexy »[41] (fig.20). Le « *mugshot challenge* » est une tendance internet où une personne se maquille et met en scène comme si elle venait de se faire arrêter et prendre en photo. Les participants à cette « tendance » peuvent faire couler leur maquillage[42], ou se grimer

39. Jason Tashea, « *Use copyright law to battle mugshot extortion* », *ABAjournal*, 27 mars 2018. Disponible sur : https://www.abajournal.com/lawscribbler/article/use_copyright_law_to_battle_against_mugshot_extortion (consulté le 2 février 2024).
40. Jason Taseah, « *2018's most important legal techn stories* », *ABAjournal*, 21 décembre 2018. Disponible sur : https://www.abajournal.com/news/article/toptentech (consulté le 2 février 2024).
41. L'engouement autour de la publication de la *mugshot* de Jeremy Meeks lui a ouvert les portes d'une carrière dans le mannequinat, et a donné naissance au meme internet, *Hot Felon*, « Criminel Sexy » ou *Prison Bae*, « chéri de la prison ». Un équivalent féminin à ce meme est le *Attractive Convict meme*, représentant la *mugshot* d'une jeune femme blanche aux cheveux châtains, où les *Mugshawtys*, nom donné à diverses *mugshots* de femmes considérées comme attirantes. Disponible sur : https://knowyourmeme.com/memes/sites/mugshawtys (consulté le 3 février 2023). *Beautiful Mugshots*, *Chudnovsky Law*. Disponible sur : https://toplawyer.law/hot-mugshots/ (consulté le 2 février 2024).
42. *Know Your Meme*, « *Belle Delphine's Arrest* », 2019. Disponible sur : https://knowyourmeme.com/memes/events/belle-delphines-arrest (consulté le 3 février 2024). Belle Delphine est une personnalité publique et actrice pornographique, qui publie un portrait ressemblant à une mugshot sur son compte *Twitter* le 7 octobre 2019, en prétendant avoir été arrêtée par la police britannique.

pour apparaître avoir été passé à tabac – tout en cherchant à paraître à leur avantage[43] (fig.21). Les mugshots de certaines célébrités sont largement diffusées sur internet, contribuant à parachever leur aura « rebelle », et sont parfois vendues sous forme de produits dérivés (fig.22).

Si dans quelques cas, la diffusion de mugshots génère une admiration teintée de fétichisme, elles conduisent de façon écrasante à la discrimination de personnes définies comme criminelles, voire sous-humaines. Des collections sur internet rassemblent les *mugshots* considérées comme les plus bizarres, un *freakshow* des temps moderne qui a donné lieu à des *memes* internet : *half head mugshot*[44], un homme dont une partie du crâne est manquante, *Florida Man*[45], un homme au visage couvert de tatouages, *wide neck*[46], un homme au cou particulièrement large. En 2004, le Bureau du Shérif du comté de Multnomah, en Oregon, publie une série de montages de plusieurs mugshots de personnes souffrant d'addiction, prises à quelques mois ou quelques années d'écart, sous le nom de *Faces of Meth*, « les visages de la méthamphétamine ». Une autre série de montages *From Drugs to Mugs*, « des drogues aux *mugshots* », est publié par le même shérif en 2009, et le procédé est largement repris à travers le pays[47]. Ces projets servent de campagne de sensibilisation contre l'usage de drogues chez les jeunes, en mettant en exergue l'impact physique de leur consommation, en instillant la peur d'une déchéance esthétique[48]. Certaines personnes engagées dans la prévention anti-drogues estiment qu'il s'agit d'une « tactique honnête »[49]. De

43. Alex Peters, « *There's a new 'mugshot challenge' on TikTok and it's fucked up* », *Dazed Magazine*, 6 avril 2020. Disponible sur : https://www.dazeddigital.com/beauty/article/48675/1/theres-a-new-mugshot-challenge-on-tiktok-and-its-fucked-up (consulté le 3 février 2024).
44. *Know Your Meme*, « *Half-head Mugshot / Carlos Rodriguez* », 2010. Disponible sur : https://knowyourmeme.com/memes/sites/mugshawtys (consulté le 3 février 2024).
45. *Know Your Meme*, « *Dezzing, Desmond Bryant* », 2013. Disponible sur : https://knowyourmeme.com/memes/florida-man (consulté le 3 février 2024).
46. *Know Your Meme*, « *Florida Man* », 2013. Disponible sur : https://knowyourmeme.com/memes/charles-mcdowells-wide-neck-mugshot (consulté le 3 février 2024).
47. Molly Hottle, « *Multnomah County video aims to keep kids from abusing drugs* », *The Oregonian*, 3 juillet 2009. Disponible sur : https://www.oregonlive.com/news/2009/07/drugs_to_mugs_video_aims_to_ke.html (consulté le 3 février 2024).
48. On parle par exemple de « *meth mouth* », « la bouche de meth » pour désigner l'ensemble des afflictions buccales et dentaires des personnes consommant cette drogue. L'expression est utilisée dans le milieu médical autant que dans le langage courant, et est à l'origine de nombreux *posts* humoristiques sur les réseaux sociaux, ou d'accessoires de déguisement pour imiter la « *meth mouth* ». Hiu Ham Lee, Preethi Sudhakara, Shreena Desai, Kildare Miranda, Luis R. Martinez, « *Understanding the Basis of METH Mouth Using a Rodent Model of Methamphetamine Injection, Sugar Consumption, and Streptococcus mutans Infection* », *mBio*, mars-avril 2021. Disponible sur : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8092307/ (consulté le 3 février 2024). *Billy Bob Meth Teeth Novelty Fake*, prothèse de déguisement mise en vente sur amazon.com. Disponible sur : https://www.amazon.com/Teeth-Billy-Meth-Assted-Designs/dp/B01CILGELM (consulté le 3 février 2024).
49. Max Margolis, directeur du programme de prévention anti drogues du *Oregon Partnership's YouthLink* considère qu'il s'agit d'une « tactique honnête », « *It's an honest tactic* », « *The damage to the body,*

nombreuses autres critiquent au contraire ces campagnes : exhibés comme des épouvantails, ces diptyques entretiennent la criminalisation des personnes souffrant d'addiction, et particulièrement les pauvres, considérés comme appartenant à la catégorie de « *white trash* », « déchet blanc »[50].

Il semble n'exister qu'un seul cas où une *mugshot* est largement considérée comme une image positive, et partagée fièrement telle quelle : dans le cadre politique, quand la photo a été prise après une arrestation lors d'une manifestation. Lors de la campagne présidentielle de 2016, les photos de l'arrestation de Bernie Sanders lors d'une manifestation pour les droits civiques sont largement relayées comme preuve de la sincérité et de l'ancienneté de son engagement pour les droits humains[51]. Le film

fig.20 - *Meme* internet créé à partir de la *mugshot* de Jeremy Meeks publiée sur la page *Facebook* du *Stockton Police Department*. Le texte indique « Il force l'entrée de ta maison, il dérobe ton cœur ».

fig.21 - Capture d'écran du *Twitter* de James Charles, personnalité publique, publiant deux photos imitant une *mugshot*, 6 avril 2020.

fig.22 - Mug décoré avec la *mugshot* de Jim Morrison, vendu par *Madcap & Company*, entreprise basée en Pennsylvanie, États-Unis, vendant toute une série de produits dérivés à partir de mugshosts de célébrités.

the rapid degeneration – those are realities of the drug », « Les dommages sur le corps, la dégénérescence rapide – c'est la réalité de la drogue ». Disponible sur : https://www.oregonlive.com/pacific-northwest-news/2004/12/the_faces_of_meth.html (consulté le 3 février 2024).

50. Travis Linnerman, Tyler Wall, « *'This is your face on meth': The punitive spectacle of 'white trash' in the rural war on drugs* », *Theoretical Criminology*, Volume 17, n°3, 23 janvier 2013, p.315-334. Disponible sur : https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1362480612468934 (consulté le 3 février 2024). Il est important de noter que des personnes en voie de guérison publient parfois de leur propre chef des photos d'eux-mêmes sous forme de diptyque : une image au pic de leur consommation de drogues, puis une image après leur sevrage. Ces montages servent aux personnes à se motiver, poursuivre leurs efforts, à retrouver de l'estime d'eux-mêmes, et à motiver au passage d'autres personnes. Contrairement aux projets du type *Faces of Meth*, les personnes qui choisissent de diffuser des photos d'eux en souffrance gardent le contrôle sur leur représentation : elles choisissent le contexte de diffusion, et le récit qui accompagne les images. Au lieu d'un récit de déchéance déshumanisant, il s'agit souvent d'un récit de guérison, une reconnaissance de leurs propres efforts et des efforts de leurs proches pour eux.

51. « *Arrest photo of young activist Bernie Sanders emerges from Tribune archives* », *Chicago Tribune,* 19 février 2016. Disponible : https://www.chicagotribune.com/2016/02/22/feb-19-2016-arrest-photo-of-young-activist-bernie-sanders-emerges-from-tribune-archives/(consulté le 2 février 2024).

fig.23 - Affiche du film de Dawn Porter, *John Lewis : Good Trouble*, CNN Films, 2020, 96 minutes.

fig.24 - Extrait de l'ouvrage d'Eric Etheridge, *Breach of Peace*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee, États-Unis, 2018, première édition 2008, page 152-153.

documentaire consacré à John Lewis *Good Trouble*[52] utilise pour affiche une adaptation peinte en couleurs de sa *mugshot*, où il apparaît de face, sourire en coin (fig.23). Le photographe Eric Etheridge publie un livre intitulé *Breach of Peace*, rassemblant les *mugshots* de 329 *Freedom Fighters* arrêtés pour « *breach of the peace* », « trouble à l'ordre public », mis en regard avec les portraits et témoignages contemporains de 99 d'entre eux[53] (fig.24). Dans ce cas précis, la *mugshot* devient non pasune image d'humiliation, mais une image qu'on peut rétrospectivement considérer comme honorifique. Elle est le témoignage d'un acte de résistance, l'étape d'un combat encore en cours, le rappel d'une défiance que des militants estiment nécessaire et d'actualité contre l'institution policière et carcérale[54]. Fétichisation, réification, héroïsation... La *mugshot* est une image aux multiples vies.

Le *Florida Department of Corrections* met plus ou moins régulièrement à jour les photos d'identité judiciaire des détenus[55]. Au moment de la réalisation de *Perpendiculaire au soleil*, j'ai récupéré d'anciennes version de la

52. Dawn Porter, *John Lewis : Good Trouble*, *CNN Films*, 2020, 96 minutes.

53. Eric Etheridge, *Breach of Peace* [2008], Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2018.

54. Pete Brook, « *The 1961 Mississippi Freedom Riders, the Assassination of Dr. Martin Luther King Jr. and James Earl Ray's Back* », *Prison Photography*, 4 avril 2011. Disponible sur : https://prisonphotography.org/tag/eric-etheridge/ (consulté le 3 février 2024).

55. Je n'ai pas trouvé de règlement stipulant une fréquence de mise à jour des photos d'identité de la prison. La fréquence des photos dépend des règlements internes des différentes institutions, et des différents changements de règlements sur l'apparence physique des détenus. Par exemple, au Texas, après une autorisation du port de la barbe pour les détenus, les photos d'identité ont été renouvelées. Terri Langford, « *Chin Scratcher: Prison Beard Policy Will Cost Taxpayers $500,000* », *Texas Tribune*, 7 août 2015. Disponible sur : https://www.texastribune.org/2015/08/07/texas-prison-inmates-now-allowed-beards/ (consulté le 18 novembre 2023).

prison ID photo de Renaldo McGirth sur diverses pages de forums discutant de crimes, et d'articles de presse[56]. La publication de ces *mugshots* et de ces photographies d'identité judiciaire a contribué à asseoir l'image univoque et absolue d'un tueur. Les articles parlant de Renaldo McGirth dans la presse locale n'hésitent pas à se référer à ce « statut » plutôt que l'appeler par son nom : un article du *Ocala Star Banner* titre par exemple « *Killer's death sentence overturned* », « Annulation de la condamnation à mort d'un tueur »[57]. Le segment de l'émission *Most Shocking* consacré au meurtre de Diana Miller se conclut par la diffusion de la *mugshot* de Renaldo McGirth et d'un de ses co-accusés[58], puis du logo de l'émission avec un bruitage évoquant une porte de prison brutalement refermée.

Rodolphe Reiss utilisait l'expression de « portrait parlé[59] » pour désigner les portraits photographiques, réalisés selon la méthode Bertillon, accompagnés de mesures anthropométriques et d'un vocabulaire spécifique inventé pour l'occasion. Comment alors, en tant qu'illustratrice, « faire parler » différemment les *mugshots* de Renaldo McGirth ? Quel vocabulaire visuel faut-il utiliser ou inventer ? Comment représenter une personne noire, en la stylisant, sans tomber dans des biais de représentations criminalisantes et racistes ?

3 - L'hydre raciste

En premier lieu, il s'agissait évidemment de travailler en aller-retour constant avec Renaldo McGirth, pour obtenir son accord, et son ressenti sur mes images. Ce dialogue s'est construit pendant la recherche de compositions et des images, à travers des croquis, étape préliminaire aux dessins finaux et aux gravures. Dans les moments où j'étais percluse de doutes, Renaldo McGirth m'a réitéré sa confiance, et a fait le

56. Je n'ai pas retrouvé l'ensemble des liens internet où se trouvaient ces images. Certaines pages ont certainement été supprimées, ou mises hors ligne. Il reste ce site archivé, sur lequel j'ai trouvé ce que j'estime être l'une des plus anciennes photos d'identité judiciaire de Renaldo McGirth. Disponible sur : http://www.floridacapitalcases.state.fl.us/inmatedetails3cd8.html?IID=419 (consulté le 18 novembre 2023).

57. Katie Pohlman, « *Killer's death sentence overturned* », *Ocala Star Banner*, 26 janvier 2017. Disponible sur : https://www.ocala.com/story/news/crime/2017/01/26/florida-supreme-court-overturns-villages-muderers-death-sentence/22545506007/ (consulté le 2 février 2024).

58. La *mugshot* de leur co-accusé, alors âgé de moins de dix-huit ans, n'est pas diffusée.

59. Rodolphe Archibald Reiss publie *Manuel du portrait parlé* en 1905, un manuel à destination des services de police, version simplifiée des méthodes décrites dans l'ouvrage de Bertillon *Instructions signalétiques*, Melun, 1895. Reiss définit le portrait parlé comme « la description exacte des éléments de la figure humaine à l'aide d'un vocabulaire spécial. L'élaboration d'un vocabulaire spécial a été nécessaire, puisque notre langage ordinaire ne dispose, la plupart du temps, que des mots désignant des cas extrêmes, bien tranchés ». Rodolphe Archibald Reiss, *Manuel du portrait parlé*, Lausanne, Th. Stack, 1905, p.1.

travail émotionnel nécessaire pour me remettre en confiance dans le travail de dessin : « En toute honnêteté, j'adore tes croquis, mais je sais que cela ne te suffira pas. :-) Tu dois avoir quelques critiques. lol. Je vais regarder de plus près et essayer de trouver quelques détails à ajouter. :-)[60] ». Au-delà de notre relation de travail et d'amitié, j'ai souhaité faire, au sein même de la bande dessinée, un « examen de conscience », ou plutôt un « examen de création ». J'ai fait l'état des lieux des images que je connaissais, en particulier des images dessinées et peintes, représentant des personnes noires, y compris des images racistes. J'ai entamé ma réflexion en redessinant ses images, en partant du principe qu'« on connaît mieux ce qu'on a dessiné ».

Le titre du chapitre « Déchirer les sourires » fait évidemment référence à ce vers célèbre issu du poème liminaire du recueil *Hosties noires* de Léopold Sédar Senghor[61] : « Mais je déchirerai les rires banania sur tous les murs de France ». Le cul de lampe qui accompagne ce chapitre est l'adaptation en gravure du logo historique de Banania. J'avais réfléchi à une version de ce cul de lampe où la bouche aurait l'air arrachée. Ce choix aurait mis en exergue ce qui apparaît plus tard dans l'album : découper ou arracher un morceau d'image, ce n'est pas la faire disparaître, mais une manière d'en créer une nouvelle. J'ai finalement choisi de garder le logo complet (fig.25) : le personnage caricaturé est figé dans un rire silencieux qu'il reste encore à déchirer.

Ce chapitre de *Perpendiculaire au soleil* n'était pas destiné à faire une histoire exhaustive des représentations racistes anti-noires occidentales, mais plutôt à considérer l'acte de dessiner, et les images qui imprègnent, qu'on le veuille ou non, nos imaginaires. S'il existe évidemment des images appelant directement et ouvertement à la violence contre les personnes noires, la plupart des images racistes apparaissent dans un contexte quotidien, prétendument « inoffensif ». Ces images servaient de décor aux produits de consommation courante, du chocolat, du dentifrice, du sirop, du savon. Ces images, destinées à être « mignonnes », sont souvent réalisées de façon très soignée, tout en représentant des personnes noires idiotes, carnassières, animales. C'est grâce cette brutalité diffuse, paternaliste, faussement charmante, que les images racistes

60. « *In all honesty, I love your sketches, but I know that won't suffice for you.:-) You must have some critisizm.lol. I will look closer, and try to find some detail to add to. :-)* ». Email de Renaldo McGirth du 2 février 2020.

61. Léopold Sédar Senghor, né en 1906 au Sénégal et mort en 2001 en France, était un homme d'État, poète et écrivain ayant exploré le concept de négritude, défini par Aimé Césaire comme la prise de conscience d'une identité noire commune, se réappropriant le terme négatif de « nègre ». Senghor ouvre par exemple le poème *Ma Négritude* , paru dans la revue *L'Étudiant noir*, par les vers : « Ma Négritude point n'est sommeil de la race mais soleil de l'âme, ma négritude vue et vie/ Ma Négritude est truelle à la main, est lance au poing ».





fig.25 - *Perpendiculaire au soleil*, page 97 (détail).

fig.26 - *Perpendiculaire au soleil*, page 102.

perdurent. Elles peuvent s'associer chez la population blanche à des souvenirs sincèrement heureux, en particulier quand elles sont liées à un produit alimentaire populaire, comme le tirailleur sénégalais de Banania, ou une bande dessinée d'enfance, comme *Tintin au Congo*[62]. Elles sont de ce fait d'autant plus difficiles à regarder en face, remettre en cause, faire évoluer. Au début du chapitre, certaines de ces représentations apparaissent sous forme d'une hydre dont chaque tête est une caricature raciste issue de la culture américaine ou européenne (fig.26). Perchée sur mon épaule, comme un mauvais génie, ses griffes peuvent être interprétées comme étant en train de contrôler mon dessin, ou de me paralyser complètement. Le choix de l'hydre suggère la démultiplication des représentations racistes : on peut imaginer que la décapitation d'une tête en ferait apparaître trois autres. Cette bête monstrueuse souligne la continuité entre les représentations d'apparence anodine et la violence bien réelle. Dans la suite du chapitre apparaissent de multiples variations de Jim Crow, le personnage principal d'une chanson populaire américaine (fig.27). Ce cliché raciste de vagabond noir, lubrique et paresseux a donné son nom aux lois ségrégationnistes dont les effets se font ressentir plus de cinquante ans après leur abolition

62. Dans la page 103 de *Perpendiculaire au soleil* figurait à l'origine une version silhouettée d'un dessin issu de *Tintin au Congo*, où Tintin apparaît porté par quatre personnages noirs. J'ai remplacé cette image car l'image de Tintin est particulièrement protégée par *Tintinimaginatio*, la fondation propriétaire des droits de l'œuvre d'Hergé.

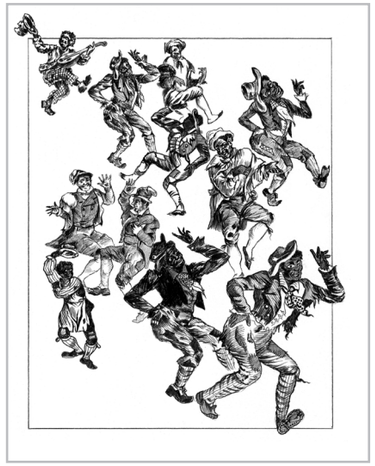




fig.27 - *Perpendiculaire au soleil*, page 104.

fig.28 - *Perpendiculaire au soleil*, page 105.

fig.29 - Kerry James Marshall, panneau de droite de *Two Invisible Men, Naked*, 1985, acrylique sur panneau, 152 x 102 cm, collection de l'artiste.

officielle[63]. Sa silhouette, reconnaissable entre mille, apparaît ensuite comme la tache blanche d'une persistance rétinienne, un artefact involontaire de la vision, qui s'accroche à nos imaginaires (fig.28). Il s'agit d'une version en négatif de la peinture de Kerry James Marshall *Two Invisible Men, Naked* (fig.29), où une silhouette tordue à la Jim Crow apparaît à peine, en noir sur noir, à l'exception de ses yeux et de son large sourire, évoquant la disparition du sujet noir. Ces images ne sont ni un point de détail, ni une fixette contemporaine. Au XIXe siècle déjà, les problématiques de représentation des personnes noires sont discutées par des défenseurs des droits civiques tels Frederick Douglass. « Douglass prêtait une attention particulière à de telles caricatures. Il notait avec mépris en 1872 : "On m'a signalé un jour, dans un journal très respectable, un petit personnage, courbé et apparemment pressé, avec un sac sur l'épaule, en route vers le Nord". Et il n'était que trop familier avec la tendance plus large aux représentations racistes des Afro-Américains : "Nous, les hommes de couleur, nous voyons si souvent décrits et peints comme des singes, que nous pensons que c'est une grande chance de trouver une exception à cette règle générale" écrivait-il en 1870[64] ». Déjà à l'époque, ces images étaient discutées, y compris quand elles étaient publiées dans des journaux à la ligne éditoriale plutôt favo-

63. Voir par exemple : Eric Chyn et Kareem Haggag, « *Lasting Effects of Segregation on Political Behavior and Economic Opportunity* », Cambridge, Massachusetts, *National Bureau of Economic Research*, 31 décembre 2023. Disponible sur : https://www.nber.org/reporter/2023number4/lasting-effects-segregation-political-behavior-and-economic-opportunity (consulté le 17 juin 2024).

64. « *Douglass paid close attention to such caricatures. He noted with scorn in 1872: "I was once advertised in a very respectable newspaper under a little figure, bent over and apparently in a hurry, with a pack on his shoulder, going North." And he was all too familiar with the wider tendency toward racist depictions of African Americans: "We colored men so often see ourselves described and painted as monkeys, that we think it a great piece of good fortune to find an exception to this general rule," he wrote in 1870* ». John Stauffer, *Picturing Frederick Douglass*, New York, New York, Liveright, 2015, édition électronique, sans pagination.

rable aux Noirs-américains. La connivence politique n'empêche pas de produire des images racistes, pas plus que mes convictions abolitionnistes n'empêchent de produire des portraits pouvant porter préjudice aux détenus.

Des *mugshots* aux images racistes, les images du chapitre « Déchirer les sourires » sont des images qui excluent, qui classent, des images qui refusent l'expression de l'individu. L'objectif est de les considérer non pas comme des images finies, figées, qui ne pourraient que « contaminer » le récit, mais comme une matière première dont il faut s'emparer, qu'il faut « travailler » dans tous les sens du terme : étudier et transformer.

II - DE L'INDEX AU RÉCIT : SE RÉAPPROPRIER LA *ROGUE'S GALLERY*

Aucune image ne doit être frappée d'anathème : toutes peuvent se travailler pour être réappropriées en dehors de leur usage initial. L'un des exemples les plus parlants en ce sens est celui d'Albert Ru-Al Jones, condamné à mort en Californie.

Sur la page *Facebook* de Jones, on trouve une image étrange : une photo, avec un plan cassé et un grain épais, imprimée en petit format, visiblement par une imprimante jet d'encre de bureau (fig.30). La légende inscrite à la main par Jones indique : « Me voici à la porte de ma cellule du couloir de la mort dans laquelle je suis incarcéré depuis 19 ans et demi. Vois la forme de mon corps et ma photo sur le mur. J'attends tes lettres[65] ». Sa silhouette se devine, non pas derrière les barreaux, mais totalement écrasée, comme partie intégrante de ceux-ci. Jones apparaît comme une forme découpée dans une unique feuille de papier noir. Sans autre élément de contexte, il est impossible de deviner d'où vient cette image : les appareils photos ne sont normalement pas autorisés dans le couloir de la mort. J'ai interrogé Jones à ce sujet dans un entretien téléphonique de janvier 2024 :

> « V.C.L.C. : Sur votre site internet, il y a une image assez mystérieuse. Il s'agit de la copie d'une photographie, et en dessous est écrit, comme une légende : "Me voici à la porte de ma cellule du couloir de la mort dans laquelle je suis depuis dix-neuf ans et demi. Vois la forme de mon corps et ma photo sur le mur. J'attends tes lettres". Cette photo m'a surprise car je me demandais : qui l'a prise ? Qui l'a imprimée ? Qui vous l'a donnée ? Comment avez-vous pu l'envoyer ensuite à l'extérieur ? Je voudrais vraiment avoir les détails de cette histoire.
>
> Albert Ru-Al Jones : San Quentin est connu dans le monde entier... alors ils ont organisé une visite touristique pour une équipe de télévision. Je suis au premier étage : quand ils sont entrés, ils ont commencé de l'autre côté puis se sont dirigés vers ma cellule, et ont fait le tour. Il se trouve que j'étais là, en train de leur parler. Je savais qu'ils prenaient des photos de moi, des photos des cellules... Mais je ne savais pas qu'ils avaient mis cette photo en ligne jusqu'à ce que mon ami en Allemagne, Lucas, me l'envoie. Quand je l'ai regardé, je me suis dit "wow, maintenant les gens peuvent voir, lorsqu'ils lisent mon livre sur le COVID, à quel point les cellules sont proches". Quand j'ai reçu cette photo, je savais que ce serait une photo percutante, car je suis littéralement dans cette cellule, vous pouvez voir la porte. Beaucoup de gens demandent : "qu'avez-vous ressenti en voyant cette photo prise ?". Je ne me sens pas mal du tout parce que c'est là que je suis. Je veux que les gens voient ça.
>
> V.C.L.C. : C'est une photo assez percutante et je pense qu'elle

fig.30 - Albert Ru-Al Jones, *Here I Am Standing At the Door of My Death Row Cell*, tirage jet d'encre et stylo bille, 2019.

65. « *Here I am standing at the door of my Death Row cell that I have been in for 19 ½ years. See my body shape and photo on the wall. I wait on your letters.* »

crée un dialogue avec vos dessins. Cette image a été réalisée par quelqu'un d'autre, mais vous la récupérez pour vous-même, pour vos propres besoins.

A.R.A.J. : Oui c'est ce que j'ai fait. Parce que pourquoi devraient-ils faire une image qui ne leur sert qu'à eux ? Et si je n'ai pas le droit de l'utiliser, je l'utiliserai quand même ! Parce que c'est moi ![66] »

1 - Devenir ses mains

Quand je parle de dessin et de prison avec mes proches, la conversation en vient rapidement à aborder l'art thérapie, et le dessin comme moyen d'évasion, de rédemption. C'est une réalité exprimée par de nombreux détenus avec qui j'ai pu échanger. Mais le dessin est aussi une pratique difficile, exigeante, qui provoque de nombreux questionnements, personnels et esthétiques, plutôt que d'apporter de la tranquillité. Renaldo McGirth et moi n'y avons pas échappé lors de la création de *Perpendiculaire au soleil*, qui a été un projet éprouvant pour nous deux. Il nous a fallu trouver un équilibre dans la création comme dans notre relation, en sachant que ce point d'équilibre était amené à bouger selon les aléas de nos existences parallèles.

Le 2 avril 2020, puis le 22 avril 2020, Renaldo McGirth partage avec moi ces moments de dessin en tension et ses conditions de travail difficile :

« J'avais quelques dessins que j'ai déchirés et détruits. J'ai envie de dire qu'ils n'étaient pas à la hauteur, mais ce n'est pas vraiment ça, c'était plutôt comme s'ils n'étaient pas dans la lignée de ce que j'imagine/vois. Je ne sais pas comment l'expliquer.[67] »

« Je fais des efforts pour ne pas trop me laisser entraîner par les livres, etc. On peut ainsi très facilement perdre de vue la réalité. Les gens, ou devrais-je dire ceux qui prennent des décisions concernant la vie des gens ne réalisent pas qu'il faut des choses réelles et vivantes pour se sentir vivant, etc. Donc je vais juste trouver de tels moments à travers mes souvenirs, là où je peux, et j'espère que cela suffira à me soutenir jusqu'à ce que des jours meilleurs soient là. J'entends toujours les gens parler du silence de plusieurs manières. Mais je ne les ai jamais vraiment entendus parler de ses effets délétères. C'est fou je sais. Le silence signifie la solitude, trop d'isolement, peu importe à quel point on travaille, etc. Je ressens jour après jour les effets du fait d'avoir si peu ou pas de contact, de camaraderie, etc. J'ai fait une pause dans tout mon travail artistique, juste pendant quelques jours. Jeudi dernier, j'ai réalisé que j'avais dessiné/esquissé essentiellement la même chose bien trop de fois, comme si j'étais dans une sorte de transe. C'est vraiment bizarre, car je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite[68] »

Quand Renaldo McGirth s'est mis à exprimer de plus en plus de doutes sur ses capacités à dessiner, je me suis demandée s'il ne continuait pas le projet par « fidélité amicale » plus que par envie. Je lui ai proposé plusieurs fois une « porte de sortie », pour que le projet ne se transforme pas en une autre forme d'enfermement pour lui, alors même qu'il était pensé pour avoir des effets positifs, en lui proposant un projet tourné vers l'avenir, capable de renforcer son estime de lui-même et sa motivation au quotidien. Je ne voulais pas être la cause d'une souffrance inutile, et il fallait que Renaldo McGirth se sente le plus libre possible de retirer son consentement à tout instant, quel que soit le niveau d'avancée du travail. Il m'a invariablement réitéré sa confiance, en recentrant notre conversation sur des questionnements esthétiques plutôt que sur mon sentiment de culpabilité. Cela a été pour moi un immense moteur de travail :

« S'il te plaît, arrête d'être dure avec toi-même. Tu ne m'as pas forcé à faire ça avec toi. J'en avais envie. Et crois-moi, si je ne l'avais pas voulu, je te l'aurais dit. OK. Tu sais ce que je pense de mon art. Mdr. C'est étrange, parce que je ne me sens pas comme ça pour la plupart des choses. Je ne sais pas, parfois c'est comme si c'était la dernière partie de moi qui m'appartienne tout entière. C'est fou, c'est vrai ! Je dois juste sortir de ma tête. Alors ne t'inquiète pas, j'essaie simplement de mettre mes idées au clair sur quelques points. L'une des choses les plus difficiles c'est la forme de la bande dessinée. Certains de mes dessins ne ressemblent pas à des bandes dessinées, car je n'ai jamais fait de

66. Voir texte original en fin de chapitre [1].

67. « *I have been trying to work on our first visit experience etc.:-) And I also have been coming up with ideas for the letters I had wrote and you scanned and sent me copies of some parts. I am trying to figure a few more things out as well. To be honest with you, I had some that I ripped up an trashed. I want to say they weren't up to par, but that's not really it, it was more like they weren't along the lines of what I'm imagining/ seeing. I don't k ow how tho explain it. But I will try to get some sort of motivation to you soon.:-)* ». Renaldo McGirth, email du 2 avril 2020.

68. Voir texte original en fin de chapitre [2].

style bande dessinée, du coup certains dessins ressemblent à des illustrations de l'histoire, de ce que je raconte. Mais ce n'est pas décomposé en images comme un format bande dessinée[69] »

Rapidement au début de la réalisation de *Perpendiculaire au soleil*, Renaldo McGirth m'a fait part plus précisément de ses difficultés à se dessiner lui-même. De façon naturelle, le dessin est alors devenu un travail d'équipe : Renaldo McGirth souhaitait avoir mes conseils, mes remarques, et celles de ses co-détenus. Le 19 janvier 2020, puis le 2 février, il m'écrit :

« Pour ce qui est de me dessiner, on a seulement les photos pour avancer. J'ai essayé de me regarder dans le miroir et de me dessiner. mdr. j'ai [pas] aimé les résultats. J'ai demandé à quelques gars qui disent toujours qu'ils aiment me regarder jouer au basket si, un jour, chacun pouvait me décrire comme ils me voyait, mes mouvements, etc. Et j'essaierai d'utiliser mes photos et leurs descriptions de vive-voix pour me dessiner en mouvement. Ça pourrait fonctionner.[70] »

« Tu mentionnes les images de moi que tu dessines, et le fait que tu t'inspires de photos, d'images fixes et que tu as l'impression qu'elles créent une certaine façon de me voir. J'y ai pensé. Peut-être pourrais-tu demander à [amie de Renaldo McGirth], car elle a passé beaucoup de temps avec moi, alors peut-être qu'elle pourra t'aider en décrivant mes mouvements, mes actions, de son point de vue. Je vais te décrire quelques-unes de mes habitudes en répondant à tes questions, et j'essaierai également de me dessiner dans certaines poses[71] ».

Face à ses doutes, Renaldo McGirth a fini par me demander de prendre en charge la plupart des images et scènes que nous imaginions initialement qu'il dessinerait. Le 13 août 2020, ou le 20 mai 2021, il m'écrit :

« Je pense qu'il y a une partie sur laquelle j'ai vraiment besoin de ton aide. J'ai besoin que tu fasses les croquis/dessins. Je te raconterai l'histoire/expérience dans un autre email ou deux que j'enverrai bientôt, et nous verrons. J'ai eu du mal avec cette

69. Voir texte original en fin de chapitre [3].
70. Voir texte original en fin de chapitre [4].
71. Voir texte original en fin de chapitre [5].

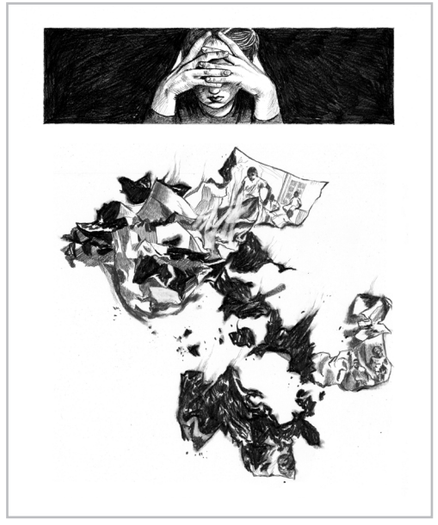


fig.31 - *Perpendiculaire au soleil*, page 101.

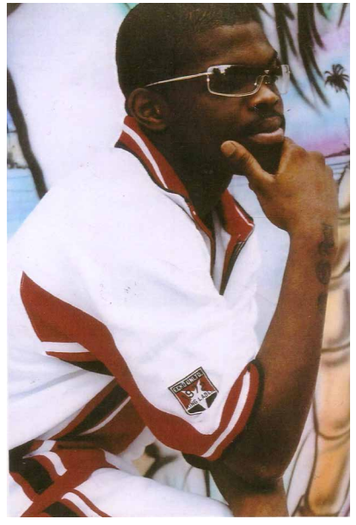


fig.32 - Photo de Renaldo McGirth avant son incarcération, vers 2005-2006.

histoire, j'essaye de comprendre pourquoi. Peut-être qu'une fois que je t'aurai envoyé l'histoire, tu auras de bons conseils à me donner :-)[72] »

« Je peux te demander de l'aide pour quelques dessins, sur lesquels j'ai des idées mais à qui je n'arrive pas à donner vie ?[73] ».

Un point crucial a été la question de la mise en image des scènes liées à son enfance. Au début de notre travail, nous pensions que Renaldo McGirth illustrerait lui-même les scènes liées à son enfance et qu'il souhaitait partager. Deux problèmes se sont néanmoins posés. Tout d'abord, Renaldo McGirth ne possède pas de photos de son enfance (fig.32). Dans un email du 5 mars 2020, il m'écrit à ce sujet :

« À propos des photos de mon enfance, ouais, c'est triste. Je déteste ne pas en avoir. J'ai réfléchi à la façon d'en dessiner peut-être, qui me ressembleraient, je ne sais pas. Je vais certainement trouver quelque chose. Je vais t'expliquer pour l'incendie. Pour faire court, mon oncle Mike, le frère jumeau de ma mère, qu'il repose en paix, est rentré ivre à la maison et a décidé de cuisiner du poulet frit et des frites (son poulet frit est peut-être le meilleur que j'ai jamais mangé d'ailleurs...) mais il est allé dans sa chambre et s'est endormi. La maison a pris feu et je me suis réveillé, heureusement que moi et mon frère Renfroe, qu'il repose

72. Voir texte original en fin de chapitre [6].
73. « *I may ask. for your help with. some drawings, that I have ideas about but just can't seem to get out/ bring to life quite right. Is that OK?* »

en paix, étions endormis dans le salon en regardant la télévision ce soir-là[74] ».

Nous n'avons donc qu'une photo de lui précédant son incarcération pour meurtre, et prise hors du contexte judiciaire et carcéral. Il s'agit d'une photo un peu floue, il est déjà grand adolescent, il prend la pose en se tenant le menton, lunettes de soleil sur le nez (fig.32). Renaldo McGirth éprouve des difficultés émotionnelles à mettre en images son enfance. J'ai toujours tourné mes questions qui concernaient cette période de sa vie de façon à essayer de convoquer des évènements heureux, et éviter de remuer ceux qui étaient douloureux. Mais les deux sont évidemment inextricablement mêlés. Face à ses difficultés, je lui ai demandé s'il préférait que nous n'en parlions plus, ou du moins que nous ne traitions pas ce sujet dans la bande dessinée. Il m'écrit à plusieurs reprises à ce sujet, par exemple le 5 mars 2020 et le 17 novembre 2021 :

> « Parler de mon enfance n'est difficile que dans certaines situations. Avec ces affaires judiciaires, je sais qu'ils le font pour analyser et même critiquer mon éducation, etc. Et j'ai l'impression que ma mère a assez souffert comme ça, et je ne veux pas lui faire subir ça.[75] »
>
> « Je pense que je sais ce qui m'arrive. Ce n'est pas difficile de parler des histoires/des moments, c'est juste, je suis un peu étouffé par l'émotion quand j'essaye d'en faire des croquis ou des dessins. Je ne sais pas pourquoi.
>
> Mais puisque nous faisons cela ensemble, et que tu as dit que tu m'aideras comme tu le peux... Sans oublier que tu as déjà magnifiquement transcrit mes mots en images, j'ai confiance et je préférerais que personne d'autre que toi ne le fasse... De plus, qui dit qu'on ne peux pas faire de section combinant mes mots et ton art ?[76] »

Cette position n'était pas confortable pour Renaldo McGirth, qui craignait de me surcharger de travail : « Je risque de m'appuyer sur toi plus que de raison[77] ». Cette bascule dans l'équilibre du projet a en effet changé les choses : j'ai ainsi dessiné la majeure partie de l'album, incluant des scènes très intimes de l'histoire de Renaldo McGirth.

Dans son essai *The Poet*, *Le poète*, Ralph Waldo Emerson écrit : « Un homme n'est qu'à moitié lui même, l'autre moitié est son expression[78] ». J'ai donc voulu mettre mon travail tant au service de mon expression que de la sienne. Par travail, j'entends la part technique, le pur travail de fabrication, et une partie du travail émotionnel, en prenant le relai du sien, quand il me le demandait. Cela m'a obligé à me poser des questions que je pouvais auparavant d'avantage laisser de côté : comment traiter dignement les souvenirs qu'il me confiait, particulièrement dans l'illustration de moments difficiles ?

2 - Débusquer la nuance

Dans *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Nicole Fleetwood présente plusieurs projets d'artistes se réappropriant et subvertissant les photos d'identité judiciaire. Elle étudie par exemple *The Jerome Project, (My Loss)*, un ensemble de portraits peints par l'artiste Titus Kaphar en 2014 et 2015 (fig.33-34). À partir d'une base de données de différentes prisons, il a récolté les photographies de détenus partageant le nom et le prénom de son père, Jerome. Kaphar peint sur des panneaux de bois des versions agrandies de ces images, et magnifiées d'un fond à la feuille d'or. Les portraits sont ensuite plongés dans du goudron, couvrant plus ou moins le visage de la personne selon la longueur de la sentence à laquelle elle a été condamnée. Kaphar renonce par la suite à appliquer ce calcul proportionnel entre la couche de goudron et la sentence : « J'ai ensuite abandonné la formule, et le goudron est devenu symbolique des nombreux impacts de la prison, de la probation ou de la libération conditionnelle sur des millions de personnes dans ce pays[79] ». Pour Nicole Fleetwood : « Kaphar cherche un autre registre et un autre ensemble de symboles pour mémoriser l'humanité complexe de ces sujets afin qu'ils fassent partie des archives de l'histoire de l'art et pas seulement des archives de l'état carcéral[80] ».

74. Voir texte original en fin de chapitre [7].
75. « *Hey, talking about my childhood is only hard in certain situations. Like with this court stuff, I know they're doing it to analyze and even critisize my upbringing etc. And I feel like my mom has suffered more than enough pain, and I don't want to put her through that. Listen, you, our projects etc. Don't make me sad. so please don't think that. If anything you help bring life into me, my life etc. When I say put me to shame, its only motivation. Nothing sad or bad. You know that by now right?* »
76. Voir texte original en fin de chapitre [8].
77. « *Bcuz, although I may not say it, I will rely upon or even expect more of you all than is fair.* ». Renaldo McGirth, email du 24 avril 2020.
78. « *The man is only half himself, the other half is his expression* ». Ralph Waldo Emerson, *The Poet*, publié dans *Essays, the Second Series*, Boston, Massachusetts, James Munroe and Company, 1844.
79. « *I then abandoned the formula, and the tar became symbolic in communicating the varied impact jail, prison, probation or parole has on millions of people in this country* ». Lindsey Davis, « *Dismantling History: An Interview with Titus Kaphar* », *Art21 Magazine*, 2 décembre 2015. Disponible sur : https://magazine.art21.org/2015/12/02/dismantling-history-an-interview-with-titus-kaphar/ (consulté le 3 février 2024).
80. « *Kaphar seeks another register and set of symbols to memorialize the complex humanity of these subjects so that they become part of the archive of art history and not just of the carceral state.* »

fig.33 - Titus Kaphar, *Jerome II*, 2014, huile, goudron et feuille d'or sur bois, 25.4 x 17.8 cm, collection privée.

fig.34 - Titus Kaphar, *Jerome XXVII*, 2014, huile, goudron et feuille d'or sur bois, 25.4 x 17.8 cm, collection privée.

De mon côté, j'ai voulu faire sortir les photos d'identité judiciaires de Renaldo McGirth de l'index carcéral, pour les faire entrer dans la narration d'un récit biographique. J'ai employé plusieurs procédés pour transformer ces images sources, ces « images subies ».

D'abord, il s'agit d'un pur travail de dessin. J'ai rassemblé les photos d'identité judiciaire et les *mugshots* de Renaldo McGirth qu'on trouve sur divers sites internet traitant de criminalité et sur des forums de discussion (fig.35). J'ai ensuite redessiné ces images, pour les observer le plus précisément possible. Malgré le protocole de prise de vue systématique mis au point par Bertillon et consorts, les photos d'identité judiciaires contemporaines sont loin d'être aussi précises qu'on peut l'imaginer. Elles n'ont pas la rigueur des photos de passeport : certaines photos semblent parfois prises à la va-vite, avec des fonds douteux, des éclairages étranges, et Renaldo McGirth pose rarement exactement de face. Ce léger *contrapposto* transforme l'impact de la photo d'identité judiciaire, la « tire » visuellement du côté d'un véritable portrait qui traiterait son modèle avec une forme de douceur, de soin.

Pour Walter Benjamin, « malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image – le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment

fig.35 - Photos d'identité judiciaire de Renaldo McGirth, diffusées par le *Florida Department of Corrections* puis reprises sur des forums de discussion sur internet.

que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir[81] ». En dessinant les photos d'identité judiciaire de Renaldo McGirth, j'ai essayé de repérer toutes ces petits « décalages » entre la photo d'identité judiciaire « idéale » et la réalité de la prise de vue. J'ai essayé de chercher cette « étincelle de hasard » et toutes les nuances du visage de Renaldo McGirth : fatigue, défiance, résignation, crainte. J'en ai « nourri » mon dessin pour la suite du travail, quand j'ai dû figurer son visage et l'animer, au cœur du récit.

Pour retrouver ces nuances, je me suis également fondée sur des photographies de procès, d'autres « images subies ». Sur internet, on trouve des images de Renaldo McGirth prises lors de son premier procès et lors d'audiences liées à différentes procédures d'appel[82]. Ces images illustrent différents articles de presse locale, telle que le *Ocala Star Banner* ou le *Tampa Bay Times*. Dans certaines d'entre elles, prises avant la

81. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie , op. cit.,* édition électronique, sans pagination.

82. En France, l'article 38 ter de la loi sur la liberté de la presse interdit de photographier ou filmer une procédure judiciaire en cours : « Dès l'ouverture de l'audience des juridictions administratives ou judiciaires, l'emploi de tout appareil permettant d'enregistrer, de fixer ou de transmettre la parole ou l'image est interdit. [...] Toutefois, sur demande présentée avant l'audience, le président peut autoriser des prises de vues quand les débats ne sont pas commencés et à la condition que les parties ou leurs représentants et le ministère public y consentent. ». Article complet disponible sur *LégiFrance* : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000044568152 (consulté le 18 novembre 2023). Cet article de loi est régulièrement mis en cause dans le cas de procès particulièrement médiatisés. Une QPC (Question Prioritaire de Constitutionnalité) a par exemple été adressée au conseil constitutionnel suite à la condamnation de *Paris Match* pour avoir publié deux photographies d'Abdelkader Merah lors de son procès à Paris en 2017. Dans leur décision, les Sages ont confirmé la constitutionnalité et l'importance de cette loi pour la « sérénité des débats ». Pierre Bienvault, « Les caméras resteront interdites lors des procès », *La Croix*, 6 décembre 2019. Disponible sur : https://www.la-croix.com/France/Justice/cameras-resteront-interdites-proces-2019-12-06-1201064913 (consulté le 18 novembre 2023).
Aux États-Unis, une loi similaire à la loi française avait été mise en place dans les années 30, puis amendée à des degrés divers selon les États. Aujourd'hui, les cinquante États autorisent les caméras et les appareils photo dans les salles d'audience, chacun selon des modalités particulières, c'est pourquoi on trouve à la fois des films, photographies, et croquis d'artistes de procès. Molly Gottschalk, « *Why Do We Still Need Courtroom Artists ?* », *Artsy*, 19 septembre 2017. Disponible sur : https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-courtroom-artists (consulté le 18 novembre 2023).

fig.36 - Bruce Ackerman pour le *Ocala Star-Banner*, *Renaldo McGirth is led into a courtroom during a hearing Nov. 28, 2007, before his trial for the 2006 murder of Diana Miller.*

fig.37 - *Ocala Star Banner*, *Death row inmate Renaldo McGirth appeared in an Ocala courtroom*, 23 septembre 2013.

condamnation à mort, il porte un costume visiblement trop grand pour lui[83] (fig.36) ou un uniforme de prisonnier, tantôt rouge, tantôt rayé de rouge et de blanc[84]. Dans des photos prises lors d'audience suivant sa condamnation à mort, il porte un uniforme de prisonnier rouge, et est menotté, ce qui contraint visiblement ses gestes lorsqu'il s'exprime[85] (fig.37). Ces images présentent Renaldo McGirth dans un contexte judiciaire, et portant la « panoplie » du condamné[86]. Elles permettent néanmoins d'avoir un aperçu de Renaldo sous plusieurs angles, et de son visage animé de plusieurs expressions. Ces photos ont donc été des sources précieuses pour mon travail de dessin, afin de reconstituer les mimiques de Renaldo McGirth. J'ai également utilisé nos photographies prises en salle de visite, « rares moments heureux où il est rayonnant[87] ». Mon but était de reconstruire toutes les expressions possibles, entre ces deux extrêmes.

J'ai également puisé mon inspiration dans de multiples représentations de personnes noires, issues de mes recherches et celles que j'ai effectuées à la demande de Renaldo McGirth. Je reproduis certaines de ces images dans *Perpendiculaire au soleil*, suite aux planches concernant l'imagerie raciste anti-noire occidentale. J'introduis ces images par ce qui semble presque être « une anomalie » de l'histoire de l'art : les couples interraciaux du *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch. Dans le panneau central, qui a donné son nom à l'ensemble du triptyque, des personnes noires et blanches sont représentées dans des scènes insolites évoquant le bonheur et la sensualité (fig.38). Il s'agirait de l'humanité avant le déluge, une humanité jouisseuse et pécheresse, en passe de finir punie dans le panneau suivant, représentant l'Enfer. Malgré l'attention porté à ce tableau par les scientifiques du monde entier, de nombreuses zones d'ombre subsistent quant aux conditions de sa création, et ses interprétations qui mêlent théologie, humour, jeu de mots, astrologie... Il n'y a donc aucune évidence dans l'interprétation de la présence de couples interraciaux dans ce tableau. Cependant, je ne peux m'empêcher de noter leur présence, dans un tableau du XVe siècle, représentant une humanité certes pécheresse mais une humanité commune. Cette « anomalie » m'a poussée à m'intéresser à des œuvres anciennes, produites par des artistes blancs, et qui considèrent une personne noire comme un véritable sujet. Le traitement graphique qui leur est accordé montre une vraie attention à l'individu, les volumes, les couleurs, plutôt que l'archétype. Certains sont anonymes, comme le modèle de la tête d'homme noir peinte par Maurice-Quentin de La Tour. D'autres ont un nom qui nous est parvenu à travers les siècles : Catherine par Dürer, Madeleine par Marie-Guillemine Benoist. Il est en revanche plus difficile de retrouver les détails de leur biographie : le prénom préservé ressemble à un fil d'Ariane, fragile, pour espérer remonter vers le modèle, envisager la vie de la personne derrière les traits dessinés ou peints devenus si célèbres, copiés, recopiés et interprétés par des générations d'artistes[88] (fig.39-40).



fig.38 - Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, entre 1490 et 1500, huile sur bois, 220 x 389 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne (détail).

Ces portraits représentent des personnes jeunes et belles : il est frappant qu'ils aient été créés à une époque où les personnes noires étaient décrites comme laides, ou étranges[89]. Pour autant, il s'agit également

83. Katie Pohlman, « *Murderer faces resentencing* », *Ocala Star Banner*, 2 mai 2018. Disponible sur : https://eu.ocala.com/story/news/crime/2018/02/05/man-convicted-of-murder-makes-first-resentencing-court-appearance/15311021007/ (consulté le 18 novembre 2023).
84. Mabel Perez, « *Father, daughter will give key testimony in murder trial* », *Ocala Star Banner*, 29 octobre 2007. Disponible sur : https://eu.ocala.com/story/news/2007/10/29/father-daughter-will-give-key-testimony-in-murder-trial/31225805007/ (consulté le 18 novembre 2023).
85. April Warren, « *McGirth competent to proceed* », *Ocala Star Banner*, 24 novembre 2014. Disponible sur : https://eu.ocala.com/story/news/local/2014/11/24/mcgirth-competent-to-proceed/31949452007/ (consulté le 18 novembre 2023).
86. En France, la publication d'images de personnes menottées pose régulièrement question, et peut, dans certains cas, être interdite par la loi. Cécile Prieur, « Elisabeth Guigou dans le piège du droit à l'image », *Le Monde*, 13 octobre 1999. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/13/elisabeth-guigou-dans-le-piege-du-droit-a-l-image_3568874_1819218.html (consulté le 18 novembre 2023).
87. *Perpendiculaire au soleil*, p.100.
88. L'artiste John Akomfrah a par exemple créé un court métrage expérimental où une femme aux traits proche de Catherine, et un homme ressemblant à un portrait d'homme noir également réalisé par Dürer, traversent de vastes paysages, sans se rencontrer, à l'exception d'un plan du film. Au fur et à mesure, le mystère de l'identité des deux personnes s'estompe, au profit d'un récit sur l'errance, la diaspora, les émotions intérieures de ces personnages, plutôt que le détail de leur biographie. John Akomfrah, *Peripeteia*, Smoking Dogs Films Production, 2012, 18:12 minutes.
89. Un exemple très documenté du rapport des Européens au corps noir, et précisément au corps des femmes noires, est celui de Saartjie Baartman. Baartman était une femme khoïsan d'Afrique du Sud, réduite en esclavage et exhibée en Europe dans des conditions sordides jusqu'à sa mort. Son surnom de « Vénus hottentote » était un outil de communication pour promouvoir les spectacles, insistant sur sa non-conformité par rapport à l'idéal blanc, pour la tourner en dérision ou insister sur la fascination qu'elle pouvait exercer sur le public. Une gravure intitulée *Les Curieux en extase* la montrent juchée sur une caisse où est inscrit « la belle hottentote ». Elle est entourée de personnes



fig.39 - Albrecht Dürer, *Catherine*, 1521, dessin sur papier, 20 x 14 cm, *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Musée des Offices, Florence, Italie.

fig.40 - Extrait du court métrage de John Akomfrah, *Peripeteia*, Smoking Dogs Films Production, 2012, 18:12 minutes.

des images « en tension ». Le portrait de Madeleine (fig.41) par exemple, cristallise mystères et querelles muséales[90]. On ignore aujourd'hui les intentions exactes de Marie-Guillemine Benoist pour peindre ce tableau : le livret du Salon de 1800 où il est exposé pour la première fois ne stipule pas le prénom du modèle, ni son statut de domestique au service de Benoist, simplement « Portrait d'une négresse ». Ce titre n'a sans doute pas été attribué par Benoist, mais par un secrétaire de l'organisation du Salon. Six ans après la première abolition de l'esclavage en France, Benoist peint une femme noire habillée de bleu, blanc, rouge, dans une pose et un traitement de style néo-classique, qu'on retrouve pour les femmes de la haute société de l'époque, rappelant Madame Récamier peinte par François Gérard (fig.42) ou *La Fornarina*, portrait de jeune femme attribué à Raphaël (fig.43). On peut relever le goût de Benoist pour la subversion de motifs picturaux classiques : quelques

blanches la scrutant, et laissant échapper des commentaires. Un soldat britannique, portant la main vers ses fesses « Oh *godem* quel rosbif », un autre « Ah ! Que la nature est drôle », « Qu'elle étrange beauté » [sic], tandis qu'une femme agenouillée, regardant peut-être la vulve de Baartman échappe un mystérieux « À quelque chose malheur est bon », peut-être une moquerie vis-à-vis de la forme particulière du sexe de Baartman. La macronymphie, surnommée à l'époque le « tablier hottentot » obsédait le public et les médecins anatomistes de l'époque.

90. Les changements successifs de noms du tableau ont été sujets à controverses, certains voyant le passage de « Portrait d'une négresse » à « Portrait d'une femme noire » ou « Portrait de Madeleine » une censure, ou un « puritanisme linguistique ». Dans un billet d'opinion pour *La Croix*, Stéphane Audeguy écrit : « En effaçant l'ancienne appellation, on ne se débarrasse pas seulement d'un nom, mais aussi d'un corps pris dans une histoire. Un corps de « négresse », justement. Ce corps dont s'est inspiré Benoist pour peindre un chef-d'œuvre où elle met toute la puissante élégance du néo-classicisme au service de la beauté noire, où elle fait paraître une certaine individualité noire dans la peinture française, dans un moment historique où l'on vient de voter l'émancipation des esclaves, tout en reconduisant un certain rapport de domination sur son modèle. C'est dans l'écart entre la peinture et son intitulé que se situent toutes les ambiguïtés, et toute la richesse de cette œuvre ».
Stéphane Audeguy, À propos d'un « Portrait d'une négresse », *La Croix*, 19 avril 2019. Disponible sur : https://www.la-croix.com/Debats/Chroniques/A-propos-dun-Portrait-dune-negresse-2019-04-19-1201016767 (consulté le 17 juin 2024).





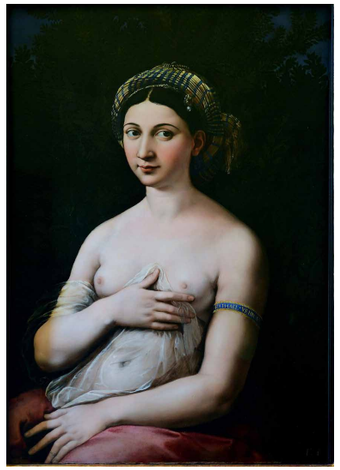


fig.41 - Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une femme noire, Madeleine*, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris, France.

fig.42 - François Gérard, *Portrait de Juliette Récamier*, entre 1802 et 1805, huile sur toile, 225 x 148 cm, Musée Carnavalet, Paris, France.

fig.43 - Raphaël, *Portrait d'une jeune femme (La Fornarina)*, entre 1518 et 1519, huile sur bois, 85 x 60 cm, Palais Barberini, Rome, Italie.

années plutôt, en peignant *L'innocence entre le vice et la vertu* (fig.44), elle fait de l'allégorie du vice un jeune homme tentant d'agresser l'innocence en lui tirant son voile, là où les peintres précédents représentaient souvent le vice sous les traits d'une femme tentatrice (fig.45)[91]. Madeleine est-elle peinte comme symbole de l'abolition ? De l'avènement des personnes noires en tant que citoyens libres ? Benoist voulait-elle appuyer un discours féministe et anti-raciste ? Ou était-ce avant tout une recherche esthétique, un jeu de contraste de couleurs et un jeu sur les conventions picturales ? Benoist n'a laissé aucun écrit pouvant répondre à ces questions. De plus, la nudité du portrait de Madeleine pose question. La modèle de *La Fornarina*, même si elle n'a pas été identifiée formellement, était peut-être l'amante de Raphaëlle, Margherita Luti, ce qui explique sa nudité érotique troublante[92]. Mais que dire de la nudité de Madeleine, ancienne esclave devenue domestique de Marie-Guillemine Benoist ? Quel rapport a eu le modèle avec sa propre nudité, au cours des séances de pose, puis avec l'image achevée et exposée ? Quels rapports de pouvoir se sont joués, dans le passage du rôle classique de domestique à celui de modèle ?

91. Paul Véronèse, *Allégorie de la Vertu et du Vice*, vers 1565, huile sur toile, 219 x 170 cm, The Frick Collection, New York, New York, États-Unis. Gérard de Lairesse, *Hercule entre le Vice et la Vertu*, vers 1685, huile sur toile, 112 x 181 cm, Musée du Louvre, Paris, France. Lorenzo Lotto représentait bien le vice sous forme masculine, mais celle d'un satyre ivrogne, donc pas totalement humain. Lorenzo Lotto, *L'Allégorie du Vice et de la Vertu*, 1505, huile sur bois, 56,5 x 42,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., États-Unis.

92. En devenant une sorte de mythe du rapport passionnel entre l'artiste et la muse, Margherita Luti a subi un effacement paradoxal. Gustave Flaubert résumait ironiquement cette situation dans son dictionnaire des idées reçues : « « FORNARINA : C'était une belle femme ; inutile d'en savoir plus long ». Gustave Flaubert, Dictionnaire des idées reçues [1913], Paris, Gallimard, 1979, édition électronique 2017.





fig.44 - Marie-Guillemine Benoist, *L'innocence entre le vice et la vertu*, 1790, huile sur toile, 87 x 115 cm, collection particulière.

fig.45 - Paul Véronèse, *Allégorie de la Vertu et du Vice*, vers 1565, huile sur toile, 219 x 170 cm, The Frick Collection, New York, New York, États-Unis.

Pour représenter Renaldo McGirth, je voulais travailler avec cette attention au détail, à la nuance de la peau, et à la manière dont elle prend la lumière, une attention qu'on retrouve dans ces portraits issus de l'art européen. Contrairement à Madeleine ou Catherine, il existe une abondance de détails biographiques disponibles au sujet de Renaldo McGirth, mais uniquement centrés sur les actes criminels pour lesquels il a été condamné. Quelques autres éléments de sa vie sont consignés, ceux qui ont été versés au dossier judiciaire pour servir légalement de circonstances atténuantes. À travers *Perpendiculaire au soleil*, nous voulions créer un récit biographique qui échappe à cette logique du portrait à charge ou à décharge. Nous souhaitions transmettre les souvenirs qui, depuis le couloir de la mort, ont pris le plus d'importance pour Renaldo McGirth : des souvenirs traversés par la violence, mais qu'il évoque paradoxalement avec une grande douceur. La tendresse du dessin est donc venue accompagner la construction de cette biographie compliquée.

3 - Silhouettes d'enfance

La plupart des planches réalisées au crayon à papier dans *Perpendiculaire au soleil* adoptent un style réaliste. Je déforme peu les traits, et je me permets d'entrer dans les détails d'ombres et de lumière qui sculptent un visage. Pour celles-ci, je n'ai pas eu à me confronter à la question de la stylisation ou de la caricature, terrain potentiellement glissant quand il s'agit de portraits, et de portraits de personnes racisées. Il oblige à se pencher sur ce qui sépare l'exploration des caractères, et ce qui relève

fig.46 - Extrait du film de Lotte Reiniger, *Les Aventures du Prince Ahmed*, 1926, 65 minutes.

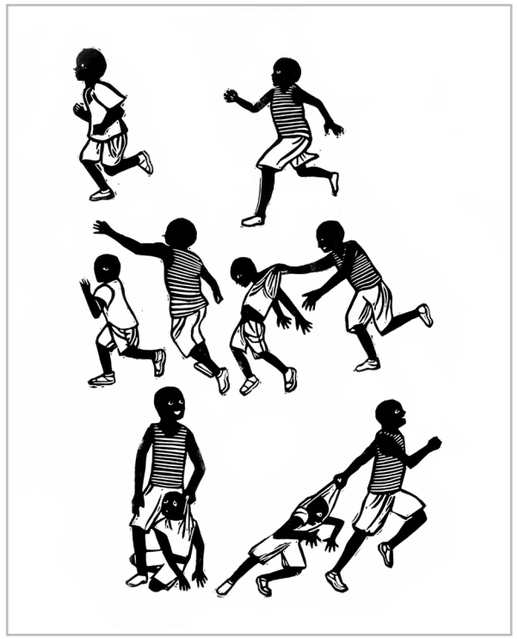
fig.47 - Extrait du film de Michel Ocelot, *Princes et Princesses*, Canal +, 2000, 74 minutes.

de la représentation discriminante systématique. J'ai en revanche dû prendre cette question à bras le corps pour la mise en images de scènes liées à l'enfance de Renaldo McGirth, un sujet tendu pour lui. Il ne souhaite pas insister sur les difficultés qui l'ont jalonnée, ni dans sa création plastique, ni dans le cadre de ses audiences. Il refuse de les instrumentaliser au risque de blesser sa famille, et particulièrement sa mère. Dans le cadre de *Perpendiculaire au soleil*, il voulait partager sa tendresse, mais avait du mal à l'exprimer en images. De mon côté, je me suis efforcée de respecter ce choix, sans « gratter » les choses douloureuses, ce qui aurait pu conduire à la production d'images misérabilistes. J'ai cherché un mode d'expression pour retransmettre l'affection profonde qu'il porte à sa famille, être fidèle à ce qu'il appelle « ses plus beaux souvenirs d'enfance », même s'ils sont souvent teintés de violence, voire d'une franche brutalité.

Rapidement, je me suis convaincue à mettre en image ces scènes d'enfance, souvenirs directs de Renaldo McGirth ou histoires rapportées, sous une forme stylisée, presque silhouettée, en gravure en taille d'épargne. Renaldo McGirth partageait cette idée. Le 24 novembre 2021, à la suite d'une longue lettre détaillant des souvenirs d'enfance, il m'écrit :

> « Je pensais peut-être que tu pourrais simplement utiliser ton expression créative pour remplir les traits comme tu le ressens ou peut-être même simplement les laisser vides ou dans l'ombre comme dans l'autre tableau [*Funeral Procession* d'Ellis Wilson]. Peut-être même qu'on pourrait faire ça avec tout le monde autre que toi et moi... je ne sais pas. Qu'en penses-tu ?[93] »

93. « *I was thinking maybe just use creative expression and fill in the features as u feel or maybe even just leave them blank or in shadow like I did in the other painting.. Maybe even do that with everyone other than u and I.. I don't know. What do u think.?* »



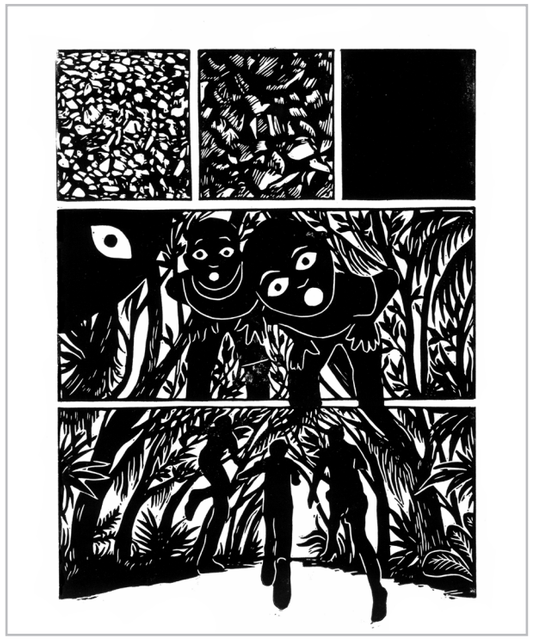


fig.48 - *Perpendiculaire au soleil*, page 249.

fig.49 - *Perpendiculaire au soleil*, page 250.

Je me suis inspirée des images de Michel Ocelot et de Lotte Reiniger (fig.46-47), pour essayer de créer des silhouettes qui soient empreintes de délicatesse, malgré la violence qu'elles traversent. Les personnages apparaissent comme dans un théâtre d'ombres mental : les souvenirs y sont à la fois « découpés », « imprimés », mais gardent une certaine fragilité. En créant des silhouettes presque entièrement noires pour illustrer des personnages d'enfants noirs, mon dessin pouvait « glisser » visuellement vers la caricature raciste, notamment dans le traitement des traits du visage. Les représentions stylisées racistes dessinent par exemple les personnages noirs avec des yeux écarquillés, et la bouche toujours abondamment soulignée, en rouge écarlate ou en blanc. J'ai voulu être attentive à ces récurrences, pour les éviter. Dans mes images, les yeux écarquillés ne sont donc pas une expression par défaut : il s'agit d'une réaction vive et ponctuelle à ce qui leur arrive, aux circonstances particulières. Je n'ai pas gonflé les lèvres, ni amaigri excessivement les jambes des enfants, ce qui ne m'a pas empêchée d'allonger ou de tordre les silhouettes pour les rendre plus vivantes (fig.48-49).

Ces scènes sont importantes dans la vie de Renaldo McGirth, peut-être pourrait-on même dire « fondatrices », c'est pourquoi je les ai mêlées d'éléments d'allure fantastique, voire mythologique. Le récit de son frère le soignant en lui appliquant de l'aloe vera tous les soirs sur son ventre se termine par exemple sur un portrait de Renaldo McGirth,

fig.50 - Serge Jolimeau, *Dosa*, bosmétal, 1997, Beasley Collection.

fig.51 - Serge Jolimeau, sculpture visible dans le film documentaire de Gail Pellett, *Serge Jolimeau - Haitian sculptor*, The Brooklyn Museum, 1978, 4 minutes 20.

comme un dieu égyptien, la tête remplacée par un aloès dont les feuilles s'étirent au travers de la planche[94]. Dans certaines planches, les personnages se fondent dans les décors, la végétation se lie aux corps, à la manière des silhouettes haïtiennes « bosmétal ». Des artistes tels que Murat Brierre, Georges Liautaud, Serge Jolimeau (fig.50-51), découpent des plaques de métal recyclées pour en faire surgir des anges, des animaux fantastiques, des scènes féériques ou inquiétantes. Pour illustrer les souvenirs de Renaldo McGirth, je voulais ainsi fusionner, ou du moins tisser les éléments entre eux. Les enfants se mêlent à la végétation, surtout dans les scènes de jeu. L'image se transforme en un jeu de cache-cache pendant que les enfants jouent au chat et à la souris, mimant les recoins de la mémoire, le souvenir qui se cache et qu'on fait ressurgir.

4 - Portrait et livre d'emblèmes

Pour se réapproprier des images subies, je les ai ornementées, associées à des symboles choisis par Renaldo McGirth et par moi. Pour cela, nous avons effectué un travail de composition à deux, entre le portrait, la composition héraldique, le livre d'emblème... Ce travail de portrait et d'autoportrait continue après la composition de *Perpendiculaire au soleil* :

94. Alors que nous échangions des lettres sur le portrait chinois, Renaldo m'avait d'ailleurs dit qu'en tant que plante, il serait un aloès.

Renaldo McGirth est toujours désireux de créer de nouvelles images de lui-même, associées à des symboles variés, pour pouvoir ensuite les partager avec ses proches. Parfois, il me demande de travailler à partir d'une *mugshot* spécifique, à transformer selon ses directives. Le 17 mars 2022, il m'écrit par exemple :

> « Je travaillais sur un autoportrait, mais je n'arrive pas à le faire correctement et cela me frustre... Souviens-toi, je t'ai dit ce que je ressentais quand j'essaye de me dessiner.. [...] Je ne sais pas si tu as déjà vu les publicités pour la marque *My Pillow*. Il y en a une où le propriétaire et créateur du produit a une image derrière lui, avec une vue latérale du visage de Jésus et une vue latérale d'une tête de Lion derrière. L'image apparaît peut-être sur mypillow.com, mais je voulais savoir si tu pouvais la dessiner pour moi. Au lieu du visage de Jésus, mets le mien avec le lion, et avec une couronne sur ma tête. Aussi, as-tu la photo de moi, quand j'ai été arrêté et mes dreadlocks commençaient tout juste à pousser ? Je me demandais si, à partir de cette photo, tu pouvais me dessiner de face, mais avec des dreadlocks jusqu'aux épaules. [...] Et lorsque tu auras terminé ces portraits, j'aimerais que tu les numérises et que tu envoies des copies par email à ma sœur[95] ».

J'ai réalisé ces images pour Renaldo McGirth, traquant l'interview vidéo du propriétaire de *My Pillow* où apparaît cette peinture de Jésus (fig.52), travaillant la texture des dreadlocks que je lui fais pousser. Au final, ces portraits permettent à Renaldo McGirth de partager une image choisie de lui-même, où il peut s'ennoblir, voire s'héroïser, alors qu'elles sont inspirées ou plutôt « extirpées » d'images subies (fig.53).

La couverture de *Perpendiculaire au soleil* a également été réalisée à partir de plusieurs photographies d'identité judiciaires (fig.54). Renaldo McGirth y apparaît de face, mais à bien y regarder, son visage n'est pas exactement droit, et pas exactement symétrique. Son menton est légèrement relevé, son port de tête est fier. Ses yeux fixent l'objectif, ou plutôt vont droit vers le spectateur. On peut lire son regard de plusieurs façon : j'ai voulu y mettre de la détermination, mais aussi peut-être une pointe de crainte, dans son sourcil relevé. Je souhaitais que, malgré la frontalité de l'image, les émotions de ce visage soient difficiles à cerner, à la manière du visage rêveur ou résigné de l'*Autoportrait au collier d'épines et colibri* de Frida Kahlo (fig.55). L'artiste y apparaît entournée d'une riche végétation, de multiples animaux, mais, à y regarder de plus près, le collier de brindilles qu'elle porte est bardé d'épines qui lui font

95. Voir texte original en fin de chapitre [9].



fig.52 - Extrait d'une publicité pour l'entreprise d'impression sur coussins *My Pillow*.

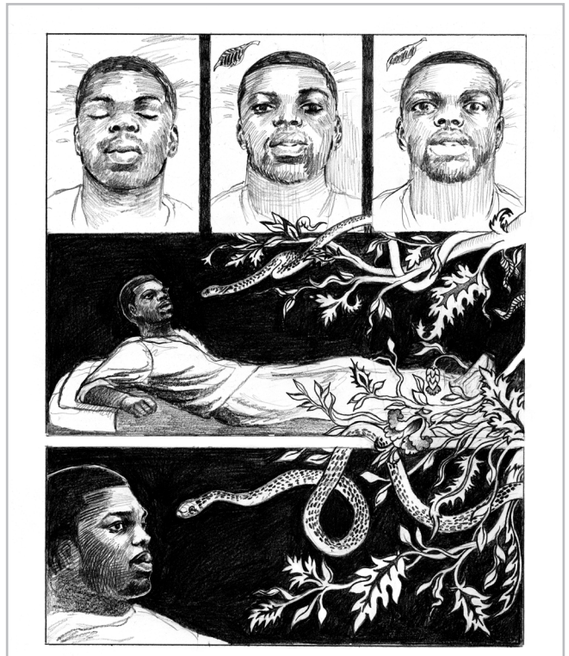
fig.53 - Portraits de Renaldo McGirth réalisés sur ses directives.

saigner le cou. Le colibri noir à sa poitrine, plutôt que volant devant elle, est sans doute mort et tenu par un fil, version désespérée du colibri symbole de renaissance dans la culture mexicaine[96].

Contrairement à l'austérité de la photographie d'identité judiciaire, ce portrait est très ornementé, à la manière d'une « page tapis » d'enluminure, mêlant ici une figure de serpent et une végétation luxuriante. Cet envahissement végétal symbolise un jaillissement de vie dans un monde alternatif rêvé. Sur la couverture, elle vient encadrer Renaldo McGirth, et semble même sortir de sous ses vêtements. Se mêlant discrètement à la végétation, un serpent émerge de sous l'uniforme de Renaldo McGirth, au niveau de sa poitrine. La première année de notre correspondance, j'ai raconté à Renaldo McGirth une anecdote qui,

96. Le dieu aztèque Huitzilopochtli est un guerrier colibri accompagnant les humains vers l'au-delà. Lors de ma visite aux artistes incarcérés de la prison d'Etla et de Tanivet, à Oaxaca, j'ai constaté que nombre d'entre eux représentaient des colibris, inclus dans des compositions de végétation, de fleurs, mais aussi liées à des symboles de la mort, des squelettes, des tombes.





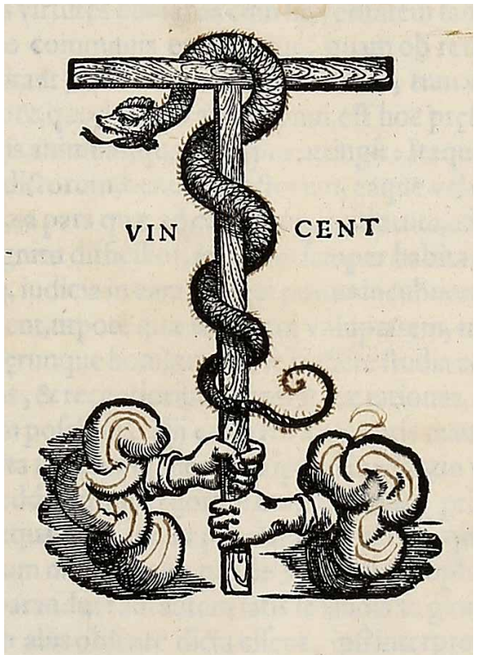


fig.54 - *Perpendiculaire au soleil*, page 195.

fig.55 - Frida Kahlo, *Autoportrait au collier d'épines et colibri*, 1940, huile sur toile, 61,25 × 47 cm, Harry Ransom Center, Austin , Texas, États-Unis.

fig.56 - *Perpendiculaire au soleil*, page 427.

fig.57 - Gravure représentant le serpent d'airain page de titre de l'ouvrage d'Andrea Sylvio Brugensi, *10 grammatici, cognomento philoponi, in Aristotelis libros Generatione, & Corruptione*, Venise, 1564.

malgré sa simplicité, l'a beaucoup marqué : j'ai croisé le chemin d'une très longue couleuvre verte et jaune, qui m'a effrayée, mais que j'ai pu identifier après coup comme étant inoffensif. Renaldo McGirth a beaucoup aimé cette histoire, et me conseillait régulièrement d'écrire une histoire à propos de « mon amie la couleuvre[97] », me rappelant que « ce ne sont pas les plus effrayants qui sont les plus dangereux ». J'ai donc proposé à Renaldo McGirth de faire de ce serpent un élément récurrent de l'album, une sorte de figure tutélaire qui apparaît, discrètement ou distinctement, auprès de mon personnage et auprès du sien (fig.56). Nous aimions tous les deux l'ambivalence de ce symbole, présent dans de nombreuses religions. Il est à la fois péché, poison, remède, voire catalyseur de miracle dans la religion judéo-chrétienne, dieu maléfique mais aussi protecteur de la vie après la mort dans la mythologie égyptienne, divinité créatrice primordiale mais aussi source de chaos chez les Aborigènes... C'est aussi un symbole graphique fort et ambivalent utilisé en bande dessinée. Dans *Silence*[98], la vipère est la créature tutélaire du héros éponyme, ce jeune homme muet à la fois méprisé, maltraité, mais également craint. Silence est incapable de violence, même pour se venger de son tourmenteur Abel Mauvy : c'est la vipère qui tue finalement ce dernier à sa place. Cette ambivalence symbolique fait écho à celle Renaldo McGirth, et les éléments que le lecteur découvre progressivement à son sujet : sa condamnation à mort pour un crime crapuleux, sa confrontation à la violence d'un système, ses expressions d'amitié, d'amour filial... Des éléments non pas contradictoires, mais qui cohabitent en une seule personne.

En plus de son ambiguïté « morale », le serpent est un symbole du pouvoir conféré aux images. Dans le livre des Nombres (21:6-9), Dieu envoie contre le peuple d'Israël des serpents venimeux, qui les mordent et provoquent la mort d'un grand nombre d'entre eux. Il s'adresse alors à Moïse et lui ordonne de « fabriquer un serpent » et de le placer sur un bâton. Moïse s'exécute, sculptant un serpent de bronze, le Nehushtan (fig.57). Toute personne mordue par un serpent, en regardant la sculpture, se retrouve guérie[99]. Dans *Perpendiculaire au soleil*, le serpent s'enroule autour de Renaldo McGirth, dans une étreinte à la fois tendre et inquiétante. Il se glisse entre mes dessins étalés sur le sol. Il se mord parfois la queue, dans des moments de doute vis-à-vis du sens de la

97. « *your friend the green whip snake* », « *Maybe you should name the snake + write one of your future children books about it... (Need any help)...* ». Renaldo McGirth, lettre du 2 octobre 2016.
98. Didier Comès, *Silence* [1979], Bruxelles, Casterman, 1980. La couverture de l'album et une portion de page intérieure apparaissent dans *Perpendiculaire au soleil*, p.57-58.

99. Cet extrait bouscule certaines interprétations du commandement semblant interdire la représentation picturale. Exode 20:4, version Louis Segond : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre ».

fig.58 - Portrait de Bobby Sands et de ses co-détenus à la prison de Long Kesh, 1973. Image reproduite dans le documentaire de Brendan J. Byrne, *Bobby Sands: 66 Days*, Cyprus Avenue Films, 2016, 105 minutes.

fig.59 - Tract électoral de la campagne parlementaire de Bobby Sands utilisant une version recadrée du portrait de groupe pris lors de sa première incarcération, 1981.

création de l'album et de la correspondance. Au fur et à mesure de notre travail, le serpent est devenu l'allégorie, discrète et non triomphaliste, d'une création qui peut être aussi bien être source de questionnements douloureux que de guérison.

L'usage de symboles peut ressembler à un travail de décoration, qui reste en surface, comme « peindre des fleurs sur un mur pourri[100] ». Il est en vérité bien plus transformateur qu'il n'y paraît. Il s'agit d'extirper la photo prise dans un contexte carcéral pour l'associer à des éléments choisis par le détenu, faisant écho à ses valeurs, ses convictions politiques, ses croyances religieuses : en plus d'être ornementaux, ces éléments servent de message, de lien avec un spectateur, ou une communauté. L'un des meilleurs exemples de ce processus est celui de Bobby Sands, activiste de l'*IRA*, mort d'une grève de la faim à la *HM Prison Maze* en 1981. Une des seules photographies connues du public où le visage de Bobby Sands apparaît clairement, est une photo de groupe prise lors de sa première période d'incarcération pour possession d'armes à feu[101] (fig.58). Dénichée et recadrée par des activistes de l'*IRA*, elle sert d'abord à illustrer les tracts de la campagne – victorieuse – pour faire de Bobby Sands un membre du Parlement britannique (fig.59), alors qu'il se trouve en prison, et déjà affaibli par sa grève de la faim. Cette même photo est ensuite devenue une icône, reproduite à grande échelle sur des fresques (fig.60). Celles-ci rendent présent une personne dont le corps était en train de disparaitre, littéralement. En alliant son visage à des symboles liés à la résistance irlandaise et à son histoire, ses fresques ornementent le buste de Bobby Sands, tout en réaffirmant la démarche

100. *Perpendiculaire au soleil*, p.360.
101. Brendan J. Byrne, *Bobby Sands: 66 Days*, Cyprus Avenue Films, 2016, 105 minutes.

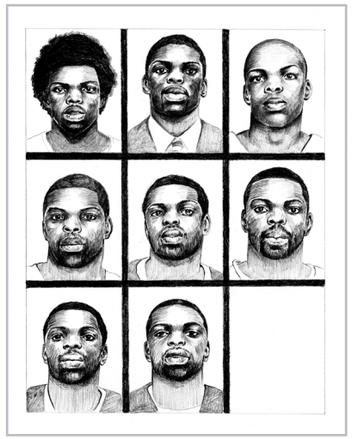
fig.60 - Fresque à l'effigie de Bobby Sands, siège du parti *Sinn Fein*, Falls Road, Belfast, 2005, photographie par l'utilisateur de *Wikimédia Commons* Kwekubo.

absolument politique des détenus de la *HM Prison Maze*, dans la lignée des grévistes de la faim irlandais des années vingt[102].

5 - Faire bloc : solidarité par l'image

Une autre méthode de réappropriation de la photo d'identité judiciaire consiste non pas à la faire disparaître en tant qu'inspiration de nouveaux dessins, mais lui donner un autre sens, par la collection. Quand les photos d'identité judiciaire sont réactualisées par les *Department of Corrections*, les versions « obsolètes » disparaissent du site internet officiel : elles ne sont plus utiles pour l'identification de la personne. Les anciennes versions sont parfois trouvables, ça et là, sur d'autres sites et forums. J'ai essayé d'arranger celles de Renaldo McGirth par ordre chronologique, comme pour en faire une planche de « chronophotographie » : faire apparaître une décennie en quelques instantanés. Il ne s'agit plus d'une photographie d'identité judiciaire unique sur le site du *Florida Department of Corrections*, enfermant l'individu dans un présent perpétuel, mais d'une chronologie. Utiliser les images considérées comme « obsolètes » par l'administration permet de construire une vi-

102. Plusieurs vastes mouvements de grève de la faim ont eu lieu en Irlande au cours de années 1920, demandant notamment la libération de détenus enfermés pour de longues périodes sans procès. Voir Pierre Joannon, « Terence Mac Swiney : la grève de la faim qui fit vaciller un empire », *Études irlandaises*, Volume 4, 1979, p.193-209. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1979_num_4_1_2599 (consulté le 3 juin 2024).



sion de la vie derrière les barreaux, un aperçu de la manière dont Renaldo a à la fois grandi et vieilli (fig.61). L'artiste polonais Roman Opalka a pris des milliers d'autoportraits (fig.62), toujours sous le même angle, dans la même tenue, avec la même lumière, pour créer son *Autoportrait*, représentant à la fois la vie et l'« émiettement » de la vie[103]. « Le temps dans sa durée et dans sa création et le temps dans notre effacement, être à la fois vivant et toujours devant la mort, c'est cela le vrai "suspense" de tout être vivant[104] ». Cette tension est encore exacerbée par l'usage de photographies « subies », sous l'objectif d'un officier correctionnel, et sous la menace de la peine de mort.

fig.61 - *Perpendiculaire au soleil*, page 99.

fig.62 - Roman Opalka, série d'autoportraits numérotés pour, *Autoportrait*, *OPALKA 1965/1 – ∞*.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'utilise également les codes de la photographie d'identité judiciaire pour faire se répondre différentes images entre elles, et ainsi créer un lien entre les personnes. Dans *Perpendiculaire au soleil*, deux pages font écho à la planche reproduisant les photographies d'identité judiciaire de Renaldo McGirth. Celles-ci sont structurées de la même façon, avec neuf portraits carrés. La première est le portrait de neuf visiteuses attendant devant la prison (fig.63). Elles sont souriantes, bienveillantes, ou simplement le regard perdu dans le vague. Un soupçon d'inquiétude passe sur leur visage. Sur la deuxième, apparaît le portrait de neuf détenus[105] (fig.64), au moment où ils doivent

103. Ces images accompagnent et complètent son inlassable travail de *Détails*, des toiles invariablement de 196 par 135 centimètres où il peint une unique série de nombre, se prolongeant de tableau en tableau, en blanc sur fond noir. Au fil du temps, Opalka ajoute très progressivement du blanc à la peinture du fond, jusqu'à peindre en blanc sur fond blanc. Les nombres sont alors uniquement visibles sous certains angles, certaines lumières, qui révèlent des reflets nacrés.
104. Site internet de Roman Opalka, « Démarche ». Disponible sur : http://www.opalka1965.com/fr/demarche.php?lang=fr (consulté le 25 juillet 2024).
105. En dehors de Renaldo McGirth et de Kenneth Hartley, les autres visages sont ceux de membres de ma famille et d'amis, car je ne souhaitais pas copier les photos d'identité judiciaire des co-détenus de Renaldo McGirth qui n'avaient pas donné leur consentement.

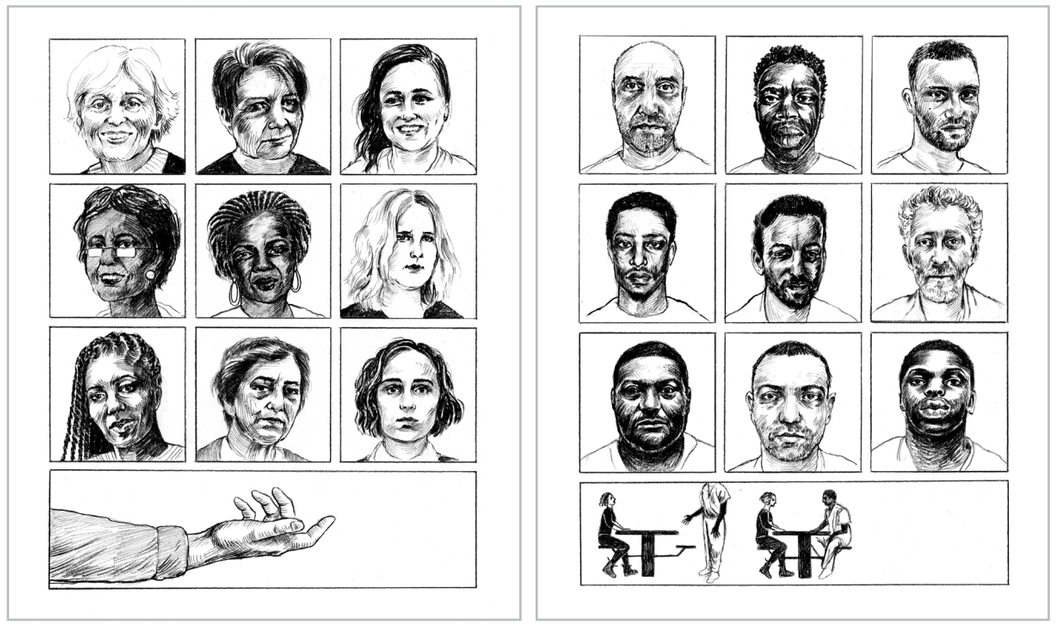


fig.63 - *Perpendiculaire au soleil*, page 174.

fig.64 - *Perpendiculaire au soleil*, page 201.

abandonner ce qu'ils sont en train de faire pour se placer en ligne dans la salle de visite et être comptés. Même si le processus est rapide et routinier, il interrompt le déroulé de la visite pour une séance de tapissage momentanée. Cet instant suspendu rappelle ce que personne n'oublie vraiment, mais que nous tentons tous activement de faire passer au second plan : « Ce n'est qu'une formalité, et pourtant, pour un instant ils sont tous redevenus des numéros d'écrou[106] ».

Dans les deux cas représentés, il ne s'agit pas de moments où les personnes sont véritablement prises en photo, mais la composition des planches fait peser la « menace » d'un objectif photographique, un œil invisible de la prison, présent pour classer, indexer, compartimenter[107].

Utiliser les codes de représentation de la photo d'identité judiciaire permet d'appuyer visuellement l'idée d'une triple solidarité : solidarité entre les proches de détenus, entre les détenus et leurs proches, et entre les détenus eux-mêmes. Entre proches de détenus, parce que des réseaux d'amitié et d'entraide se mettent en place ; ces personnes se côtoient tous les weekends, ou ne se sont jamais rencontrées mais reconnaissent faire partie du même groupe. C'est ainsi que j'ai pu être aidée, accueillie, voiturée par une femme qui ne me connaissait pas,

106. *Perpendiculaire au soleil*, p.200.
107. J'évoquais dans le chapitre consacré à la représentation des espaces carcéraux l'œil de la Providence flottant sur le dessin de Jeremy Bentham symbolisant son projet de prison panoptique.

mais avec qui j'avais en commun au moins le même statut de visiteuse de prison. Entre détenus et leurs proches, car les proches partagent en quelque sorte l'incarcération : ils subissent les effets de l'absence de la personne, ceux des jugements sociaux d'une « culpabilité par association », et doivent se soumettre aux exigences de l'institution carcérale s'ils veulent garder contact avec leurs proches : fouille, bouleversement d'emploi du temps, contraintes financières, surveillance, fichage[108]. En anglais, on utilise l'expression « *Doing time together*[109] », « faire son temps ensemble », « purger la peine ensemble ». Enfin, solidarité entre détenus car la codification des photos d'identité judiciaire met en exergue l'idée d'une condition commune, et de ce que certains appellent la « *convict race* » : la race de détenu. L'expression provient de graffitis inscrits sur les murs lors de la révolte de la prison Lucasville, en 1993, en protestation contre de nouvelles restrictions mise en place dans leur prison surpeuplée et insalubre[110]. Le soulèvement rassemble plus de quatre-cent détenus pendant onze jours. Une guerre raciale entre détenue est évitée de peu, et des gangs normalement ennemis participent finalement main dans la main à la révolte : *Black Gangster Disciples*, *Black Muslims* et *Aryan Brotherhood*[111]. L'expression de « *convict race* » est évidemment violente, et rappelle la discrimination et le profilage dont sont victimes l'ensemble des détenus. Cependant, sans chercher à nier les différences entre les détenus noirs, blanc, latino, elle renvoie à une solidarité au-delà de la « *race line* », « la frontière raciale ». Une solidarité permettant d'embrasser un statut commun pour une lutte commune.

Utiliser les codes de la photo d'identité judiciaire, former ces échos, était une manière pour moi de rappeler l'entraide qui peut émaner de ce statut commun, malgré les différences, en représentant non plus une « culpabilité par association » mais une solidarité par l'image. Mes « photos d'identité judiciaire » ont beau être séparées à la ligne claire tracée à la règle, elles « font bloc ».

108. Ma première visite en prison a d'ailleurs commencé par ma prise en photo, une photo « approximative », à contre-jour, et où j'ai les yeux fermés.
109. L'expression est notamment le titre d'un ouvrage de Megan Comfort, *Doing Time Together : Love and Family in the Shadow of Prison*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2008. Cette solidarité entre proches de détenus ne signifie pas que nous sommes à égalité. Les conditions économiques et sociales varient grandement, de même que le lien qui nous unit à la personne incarcérée. Les parents, les conjoints, les personnes ayant des enfants, n'ont pas le même statut que des amis et des correspondants.
110. Lors de la révolte, un garde et neuf détenus sont assassinés par les prisonniers. Cinq des personnes reconnues comme leaders de l'insurrection ont été condamnées à mort, et sont connues sous le nom des « *Lucasville Five* », les Cinq de Lucasville. Jo Ingles, Daniel Konik, Karen Kasler, « *Lucasville Legacy : A historic, deadly prison riot prompted changes in Ohio's lockups* », *Statehouse News Bureau*, 28 avril 2023. Disponible sur : https://www.statenews.org/government-politics/2023-04-28/lucasville-legacy-a-historic-deadly-prison-riot-prompted-changes-in-ohios-lockups (consulté le 6 février 2024).
111. Staughton Lynd, *Lucasville, the Untold Story of a Prison Uprising, Seven – Overcoming Racism, The Lucasville Redemption*, Binghamton, New York, PM Press, 2011, édition électronique, sans pagination.

III - L'OMBRE ET LA SUBSTANCE : DES IMAGES POUR RENDRE PRÉSENT

1 - Poster child, être de chair

Représenter les nuances de traits, de peau, d'expression a fait pleinement partie du travail de portraitiste que j'ai réalisé. Mais je me suis aussi attelée à la représentation d'un autre type de nuances : celles qui façonnent la personnalité de Renaldo McGirth. Mon objectif était de le représenter en respectant son consentement et sa dignité, et en façonnant des images qui viennent en résistance à l'encontre des images subies. Pour autant, il ne s'agissait pas de faire de lui un personnage hiératique, un parfait ascète, idéalisé, figé. Cela n'aurait fait que l'enfermer dans une nouvelle identité, qui aurait été tout aussi factice que l'identité écrasante du criminel. Cette question de l'idéalisation par l'image anime notamment la communauté artistique noir-américaine. Dans *Art on My Mind*, bell hooks évoque les tensions entre artistes, critiques et spectateurs noirs américains, certains ne défendant les œuvres d'art qu'à condition qu'elles « présentent la race dans ce qu'elle a de meilleur[112] ». Certains artistes le déplorent, comme Romare Bearden, dont les peintures mêlées de collages déstructurent les visages dans des compositions saisissantes, « des visions de la vie à partir de petits morceaux[113] » (fig.65). « J'ai appris que pour beaucoup des miens, mon travail était dégoûtant et morbide – et représentait un type de Noir dont ils essayaient de s'éloigner[114] ».

De façon plus générale, on parle de *poster child* ou de *poster boy*, « enfant d'affiche », « garçon d'affiche », pour désigner une personne symbolisant une cause, et devant pour cela être considérée irréprochable moralement, avoir une « image lisse » et être préférablement photogénique. Si le façonnage du *poster child* peut-être un excellent outil de communication, il est en revanche plus difficile de faire subsister un véritable portrait au sein de l'archétype ainsi créé.

112. « *displaying the race at its best* », bell hooks, *Art On My Mind*, *op. cit.*, p.6
113. Roberta Smith, « *Visions of Life, Built From Bits and Pieces* », *The New York Times*, 31 mars 2011. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2011/04/02/arts/design/romare-bearden-at-michael-rosenfeld-gallery-review.html (consulté le 25 juillet 2024).
114. « *To many of my own people, I learn, my work was very disgusting and morbid – and portrayed a type of Negro that they were trying to get away from* ».

Pour notre projet, dans la limite de ce qu'il a accepté, j'ai montré Renaldo McGirth avec ses hauts et ses bas, ses qualités et certains de ses défauts. Il apparaît absorbé par son travail, en pleine étude et en pleine création. On le voit écrire, travailler pour maintenir ses liens à l'extérieur, dans une attitude de soin pour les autres. Il apparaît aussi dans des moments de faiblesse, dans un instant de rage destructrice et d'abattement qui lui fait suite. Métaphoriquement, il apparaît tantôt en pleine chute ou en équilibre.

Au-delà de l'aspect moral, de ce qui serait « le bon et du moins bon » chez Renaldo McGirth, il s'agissait surtout de réaffirmer la présence du corps dans *Perpendiculaire au soleil*, là où le système carcéral cherche par tous les moyens à le cacher et à le détruire. Renaldo McGirth n'est pas un pur esprit, il est de chair et de sang : il apparaît en train de préparer à manger, se déshabillant pour se laver, alité à l'hôpital, et, dans un bref instant, éprouvant du désir pour l'infirmière qui lui fait un massage cardiaque, à califourchon sur son corps immobile. Ce corps vivant, Renaldo McGirth le réaffirme dans son travail graphique, notamment au travers de la représentation du sport.

Renaldo McGirth se représente en train de jouer au basket (fig.66), une activité qui compte immensément pour lui. Sur son dessin, très soigné, à la ligne claire, il dribble, est sur le point de marquer un panier. Kennath Hartez Anderson, détenu du couloir de la mort du Tennessee, insiste également sur la pratique du basketball, dans une sorte de bande dessinée biographique sur papier kraft (fig.67). Anderson en décrit la version pratiquée en prison comme « *very rough* », « très violent ». Il dessine un instant de choc avec son adversaire, représenté comme un joueur de football américain, caparaçonné avec un casque et des protections diverses. Visuellement, Renaldo McGirth et Kennath Anderson nous donnent à voir des corps en mouvement, entourés d'un grillage qui pourrait presque s'oublier, semblable à celui d'un court de basketball en extérieur. Ils illustrent un instant d'action, d'équilibre, de réaffirmation de la vie d'un corps, et d'un corps par rapport à d'autres corps, serait-ce dans le cadre d'un choc violent.

D'autres personnes condamnées à mort se représentent également dans des poses du quotidien qu'il serait facile de considérer comme honteuses. Dans sa planche de bande dessinée intitulée *Intimacy* (fig.68), Tyrone Chalmers, condamné à mort dans le Tennessee[115], représente un garde posté à la lucarne de la porte de sa cellule, posant une question pouvant paraître absurde : « Tu es là ? ». Chalmers se dessine en

115. Page consacrée à Tyrone Chalmers sur le site internet du projet *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/tyrone-chalmers (consulté le 3 mars 2024).

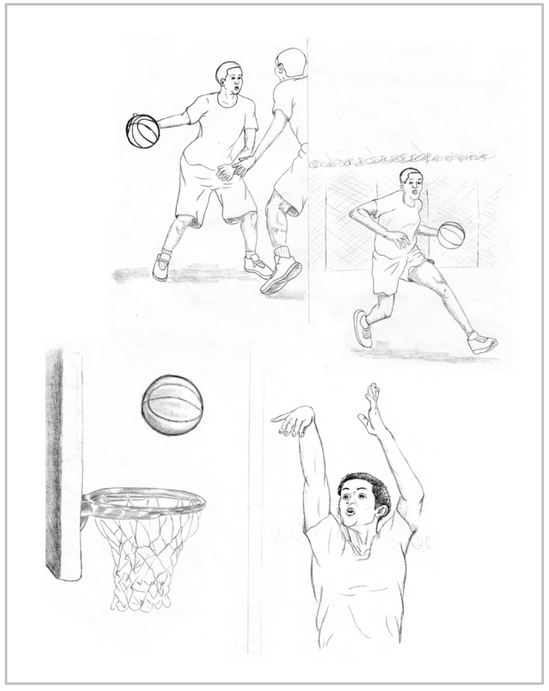


fig.66 - *Perpendiculaire au soleil*, page 325.

fig.65 - Romare Bearden, *The Woodshed*, 1969, collage de papiers imprimés et colorés, tissu, graphite, encre sur Masonite, 102,9 x 128,3 cm, The Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis (détail).

pantoufles, sur les toilettes, les coudes posés sur les genoux « Je suis en train de chier ». Sur la planche en dessous, il se représente endormi sur sa couchette, dos au spectateur. Des traits et une onomatopée signalent qu'il pète. L'image est brutale, scatologique, le langage grossier. Le détenu est de profil, de dos, tandis que le regard du garde est parfaitement de face, sans ciller, ne laissant aucune place pour cette intimité qui ne subsiste plus que dans le titre. Dans ses dessins réalisés pendant son incarcération dans le couloir de la mort du Nigeria, Arthur Judah Angel donne à voir les corps dans toute leur matérialité et toute leur fragilité, avec leur crasse, leurs blessures, leur sueur, y compris sur les toilettes (fig.69). Dans les dessins d'Angel, les figures sont très souvent soigneusement individualisées, avec des expressions différentes traduisant tantôt tristesse, résignation, souffrance, mais aussi la résistance d'un visage fermé, et quelques scènes d'entraide d'entre détenus. Le soin dans le rendu de la matérialité du corps insiste sur leur statut d'humain, et pas seulement celui d'une victime pour lequel on « forcerait le trait » afin de faire passer un appel au secours plus efficace, plus pressant.

De façon encore plus frontale, Daniel Landry, incarcéré dans le couloir de la mort de Californie, créé de grandes peintures avec les traces de son corps. Dans *Let Me Out of Here !*, « Laissez moi sortie d'ici ! »,

sa silhouette semble suffoquer et se battre pour s'extirper de la surface de la feuille (fig.70). Dans la série d'images au titre évocateur *Kiss my Ass*, « Embrasse mon cul », Landry laisse l'empreinte la plus précise possible de son postérieur, parties génitales incluses (fig.71). Cette série d'empreintes qu'il intitule *Body Canvas*, le « Corps Toile », est une anomalie dans la production d'images de Landry, qui se consacre surtout à des dessins de nature et de fleurs très léchés. « Avec ces empreintes, c'est la première fois que je me permets de sortir de l'idée que chaque ligne doit être parfaite. C'est la première fois que je laisse mon sens de l'humour, mes émotions et mes sentiments s'exprimer. Le processus était plus facile que pour mes pièces habituelles. J'y avais pensé pendant des années, mais je n'avais jamais vraiment pensé que ce serait si facile, jusqu'au jour où je me suis simplement assis sur la toile et j'ai trouvé que c'était drôle. Ça marche, en quelque sorte ». « L'argent payé pour se payer des études dans des écoles d'art contemporain d'élite, je ne l'ai tout simplement pas. Alors je me suis laissé aller à la fantaisie, j'ai pris un gant de toilette, j'ai mis un tas de peinture dessus, je l'ai essuyé sur mes fesses et je me suis assis sur la toile. Je lui ai donné un titre pour refléter simplement ce que c'était et comment je me sentais[116] ».

116. « *With these, it is is the first time I allowed myself to go outside of the "every line has to be perfect" – It was the first time I let my sense of humour, my emotions and feelings come out. It happened a lot quicker than it would have done normally when I was creating these pieces. The process was easier. I had thought about them for years but never really thought it would be easy, until one day I just basically sat on the canvas and thought that was pretty funny. It kind of works* ». « *The money paid for some modern art from elite art schools, I just didn't get it, so being whimsical, I got a washcloth, put a bunch of paint on it, wiped it on my backside and sat on the canvas. I entitled it how it was and how I felt. "Kiss my Ass!". It was a true response to how I felt* ». Nicola White, « *Daniel Landry, on letting art take him away* », *San Quentin Death row Artists and Writers*, 29 septembre 2017. Disponible sur : http://www.artofsanquentin.com/blog/daniel-landry-on-discovering-that-art-can-be-a-way-out (consulté le 3 mars 2024).

fig.67 - Kennath Artez Henderson, *Basketball Game*, stylo bille, craies colorées sur papier boucher, 57,8 x 135,3 cm, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row* (détail).

fig.68 - Tyrone Chalmers, *Intimacy*, crayons de couleur et stylo bille sur papier, 11 x 9 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.69 - Dessin de Arthur Judah Angel, ancien condamné à mort du Nigeria, réalisé alors qu'il était incarcéré dans le couloir de la mort. Image illustrant l'article d'Arthur Judah Angel, *A Walk Through the Gallows*, *iBAND Magazine*.

Constamment caché par l'institution carcérale, qui ne diffuse que des photographies de visages avec un cadrage serré, le corps des détenus est donné à voir grâce aux images, magnifié par le sport, réaffirmé crument dans ses fonctions primaires, ou plaqué avec humour au nez du spectateur.

2 - Partitions captives

Dans la continuité de le réaffirmation du corps, certains détenus produisent ce qui pourrait s'apparenter à des partitions de performance. Au cours de la création de *Perpendiculaire au soleil*, j'ai demandé à Renaldo McGirth s'il était d'accord pour que je compose une scène centrée sur ses ablutions. Il m'avait déjà raconté en détail la manière qu'il avait de se laver au lavabo de sa cellule, placé au dessus de ses toilettes, avant

de faire sa prière. Je trouvais ce récit particulièrement touchant, et une rare occasion de montrer la nudité en prison dans un contexte de soin du corps et de spiritualité, au lieu d'un contexte d'érotisation[117] ou de violence. À partir du moment où le corps de Renaldo McGirth devait être révélé, même par le truchement du dessin – un corps inventé en posant moi-même et en faisant poser mon père – nous nous sommes mis d'accord sur les limites de ce que je pouvais dessiner. Au final, j'ai réalisé quatre planches pour cette scène (fig.72-73). Très peu de temps avant la remise des planches aux éditions Delcourt, Renaldo McGirth m'a envoyé une enveloppe de dessins, dont certains représentaient justement ses ablutions et sa prière (fig.74). J'ai alors remplacé mes dessins par les siens, à l'exception de la première planche du chapitre (fig.72), qui permet d'introduire ses images à lui. L'enchainement forme ce qu'on appellerait au cinéma un faux raccord, qui est ici un faux raccord choisi, pour mettre en exergue le complexe travail de composition de l'album. D'après les descriptions que Renaldo fait de ses ablutions, il se déshabille avant de se laver. Sur ma planche, on le voit donc enlever le haut de son uniforme, en trois cases qui décomposent et appuient le mouvement. Dans les pages suivantes, dessinées par Renaldo McGirth, il porte un chapeau de prière et une djellaba. Il décompose toutes les étapes du *Wodzu*, c'est-à-dire les « ablutions simples » qui précèdent la prière dans la culture musulmane. Ses dessins ressemblent à certaines illustrations qu'on trouve dans des manuels de pratique religieuse, mais

117. On pourrait considérer qu'il y a un aspect érotique inhérent à la représentation des ablutions, que la personne qui regarde l'image est immédiatement placée en voyeur, mais rien dans mon dessin ne cherche à exacerber cet aspect.

fig.70 - Daniel Landry, *Let Me Out of Here !*, empreinte de corps en peinture, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

fig.71 - Daniel Landry, *Kiss My Ass*, empreinte de corps en peinture, image publiée sur le site internet *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

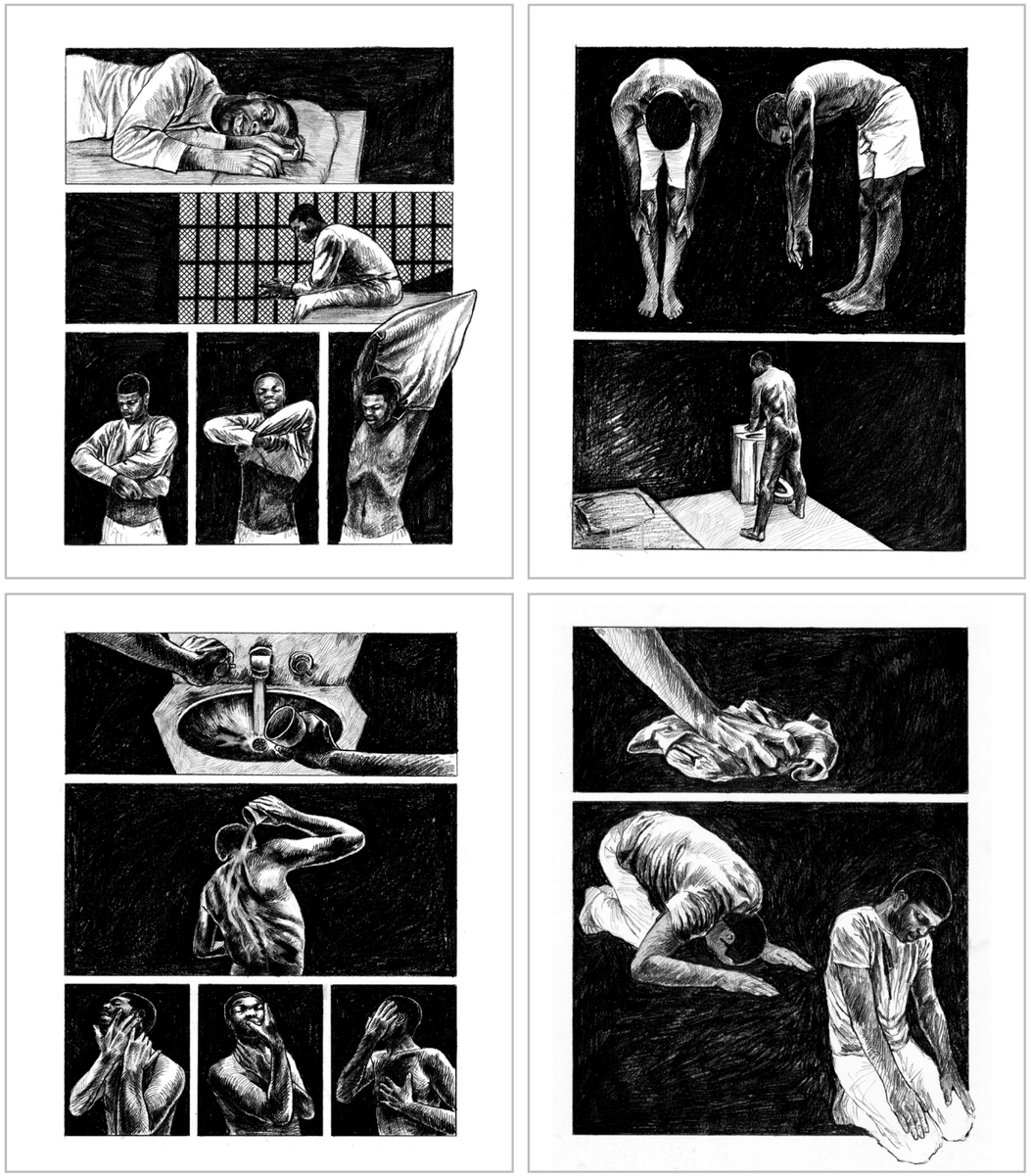


fig.72 - *Perpendiculaire au soleil*, page 319.

fig.73 - Trois planches non publiées réalisées pour *Perpendiculaire au soleil*, devant initialement faire suite à la page 319.

dans une version empreinte de fragilité, aux fines lignes de crayon. En adoptant les codes du manuel, il en prend le relai, transmettant non pas « sa » manière de faire, mais « la » manière de faire, dans son calme, son évidence. Dans l'intimité de ce moment, Renaldo McGirth s'inscrit alors dans la communauté musulmane dans son ensemble : des millions de personnes pratiquant tous les jours ces mêmes gestes.

Ces images fonctionnent comme le pendant religieux, et quelque peu « aseptisé » de la *Performance de la douche*, de George G., un homme non pas condamné à mort, mais incarcéré à l'isolement dans la prison de Stateville, en Illinois.

Dans la prison de Stateville, et dans de nombreux autres pénitenciers américains, les détenus ont accès à la douche une à trois fois par semaine, selon le régime d'incarcération auquel ils sont soumis. Prendre une douche dans cette prison peut être une expérience particulièrement violente. Patrick Pursely, ancien détenu du bloc F, l'un des derniers panoptiques en fonctionnement sur la planète, décrit « l'absence de chauffage, le froid mordant, des fenêtres sans loquet, de la glace sur les murs et les barreaux, la crasse, des milliers de cafards, des araignées, des rongeurs, des oiseaux, des douches maculées d'excréments, des toilettes dont on ne peut tirer la chasse qu'une fois toutes les dix minutes, de la moisissure noire en abondance qui pénètre vos poumons et vous donne des quintes de toux »[118]. Condamné à la prison à vie pour meurtre, Paul Modrowski a alimenté, entre 2009 et 2015, un blog personnel intitulé *On the Inside*, « À l'intérieur », , grâce à l'aide de ses correspondants extérieurs. Dans le texte *Stateville Showers*[119], « Les douches de Stateville », publié le 9 mars 2012, Modrowski décrit lui aussi la décrépitude et la saleté des locaux. Mais il parle surtout de la violence extrême, perpétrée sans que les gardiens ne s'en soucient : « dans les années 90, la salle des douches pouvait devenir une fosse de gladiateurs. Il y avait non seulement les traditionnelles bagarres à coups de poings, mais aussi des viols, des coups de matraques, des agressions au couteau. Je me rappelle encore des fois où le sol était taché de sang. La tour de contrôle ne pouvait pas tirer[120] dans la salle des douches, et les gardes

118. « *no heat, bitter cold, windows with no latches, Ice on the walls and bars, filth, thousands of roaches, spiders, mice and birds, shower walls caked with human waste a toilet which only flush 1 time per 10 minutes an abundance of black mold which gets in your lungs making you coughing fits* ». Extrait d'un texte intitulé « *The Fall of F-House?* », publié sur la page *Facebook* de Patrick Pursley le 9 décembre 2012. Disponible sur : https://www.facebook.com/notes/patrick-pursley/fall-of-fhouse/1242740915781941 (consulté le 2 janvier 2021).

119. Paul Modrowski, « *Stateville Showers* », *On the Inside*. Le lien où se trouvait originellement le texte renvoie à une page d'erreur sur le blog, et le lien vers ce qui est présenté sur *On the Inside* comme le « nouveau site » de Modrowksi ne fonctionne plus. J'ai conservé une copie du texte.

120. Il s'agit d'une tour de contrôle où sont postés des gardes armés. L'agencement de la salle des douches ne permet pas d'avoir un angle de tir dégagé.



fig.74 - *Perpendiculaire au soleil*, page 320-321.

ne regardaient jamais ce qui s'y passait. Ils se contentaient d'ouvrir les portes des couloirs. N'importe quelle personne qui souhaitait prendre une douche pouvait y accéder. Un prisonnier devait compter sur lui-même ou sur les autres pour assurer sa protection, et les détenus se douchaient souvent en groupe. Pénétrer dans une stalle sans un ami sur qui on pouvait compter menait souvent à une agression. […] Tout le monde en prison utilise des chaussures spéciales pour la douche. Les sols sont répugnants et suppurent de crasse. La probabilité de contracter un « pied d'athlète » ou quelque chose de bien pire est extrêmement élevée pour quiconque ose y marcher pieds nus. Seuls les plus mal informés ou les plus stupides s'aventureraient dans la salle de douches d'un pénitencier sans rien à leurs pieds. J'essaye de ne pas toucher les murs, et encore moins le sol. Malheureusement, même les chaussures ne protègent pas toujours, et beaucoup de détenus ont des ongles et des pieds immondes[121] ».

121. « *In the 90's, the shower room could be a gladiator pit. There were not only regular fist fights, but rapes, bludgeons, stabbings, and melees of gang violence. I still recall times when the floors were stained with blood. The gun tower is unable to shoot into the shower room and guards never looked into them. They simply rolled open the doors of the galleries letting out anyone in the building who wanted to shower. A prisoner depended on others or themselves for protection and typically showered in groups. Walking into the shower without any friends often led to victimization.* [...] *Everyone in prison uses shower shoes in the shower room. The floors are filthy and festering with bacteria. The chances of contracting Athletes Foot or something much worse is exceedingly high for one who dares to walk in barefooted. Only the most ignorant or retarded would venture into the shower room of a penitentiary without something on their feet. I try not to even touch the walls let alone the floor. Unfortunately, even shower shoes do not*

Dans ces conditions, certains détenus préfèrent renoncer aux douches communes, et se contentent de se laver dans leur cellule, au lavabo logé au-dessus de leurs toilettes, une entreprise pas aussi évidente qu'on pourrait l'imaginer, comme en témoigne l'œuvre de George G.[122], intitulée *Performance de la douche, 38 minutes dans une cellule de haute sécurité 23/1*[123]*, 7 jours sur 7* (fig.75), exposée en 2017 à la S*ullivan Gallery* de la *School of the Art Institute de Chicago* (*SAIC*), à l'occasion de l'exposition *Passing Time : (In) significant Moments*, « Passer le temps : moments (in) signifiants ». L'exposition est composée de dessins, sculptures et pièces sonores réalisés par des détenus de la prison de Stateville. Le projet a été dirigé par Andres Luis Hernandez, artiste, designer, enseignant à la S*AIC* dans la section « *Art Education* » et membre du collectif *Prison+-Neighborhood Arts Project (P+NAP)*[124].

fig.75 - George G., *Shower Performance*, stylo sur papier, 2017. Traduction sur la page de droite.

always protect inmates' feet and many convicts have disgusting looking feet and toe nails. »

122. Andres Luis Hernandez, organisateur de l'exposition *Passing Time*, m'a conseillé d'anonymiser le nom de l'auteur de la *Performance de la douche*, qui avait, à l'origine, signé avec son nom complet et son numéro d'écrou.

123. Dans une cellule 23/1, le détenu est maintenu à l'isolement vingt-trois heures sur vingt-quatre, et dispose d'une heure pour accéder à la cour, au téléphone ou au kiosque de correspondance électronique.

124. Depuis 2010, ce groupe d'enseignement en prison permet la rencontre d'artistes, de professeurs et de personnes incarcérées à la prison de Stateville. Les enseignants de *P+NAP* balayent des domaines aussi variés que l'histoire, la poésie, le droit, les arts plastiques, chaque cours se déroulant une fois par semaine, sur une période de quatorze semaines. Chaque semestre, de nouveaux cours sont proposés, sur des sujets allant de « Art et Animation » à « Femmes Noires dans l'Histoire, la Politique et la Loi » en passant par « Mouvement : danse et libération ». Au-delà des cours proposés, *P+NAP* crée un lien entre « l'extérieur » et « l'intérieur ». Les cours d'art et d'écriture se donnent aussi pour objectif de diffuser autant que possible la production des détenus, dans des grandes institutions comme l'*Art Institute de Chicago*, ou dans des centres culturels de quartier. Même s'ils ne peuvent pas prendre activement part à l'installation de leurs œuvres, les détenus décident, au moins en partie, de la scénographie. De plus *P+NAP* engage les spectateurs à prendre contact avec les détenus, à leur faire part de leur ressenti face à leurs œuvres, voire à leur envoyer des œuvres en « réponse ». Lors de l'exposition « *Passing Time* » à la *SAIC*, des membres du collectif étaient toujours présents sur les lieux de l'exposition pour échanger avec les visiteurs. Ils évoquaient notamment le déroulé des séances avec les détenus et leurs démarches artistiques.

PERFORMANCE DE LA DOUCHE :
38 MINUTES DANS UNE CELLULE DE HAUTE SÉCURITÉ 23/1

1. PRENEZ DES SOUS-VÊTEMENTS PROPRES, VOTRE BARRE DE SAVON, DU SHAMPOING, 2 SERVIETTES PROPRES, 2 GANTS DE TOILETTE, UNE TASSE, ET ALLEZ AU LAVABO DE VOTRE SALLE DE BAIN.

2. ÉTALEZ UNE SERVIETTE SÈCHE SUR LE SOL, ET ENLEVEZ VOS VÊTEMENTS. GARDEZ VOS SANDALES. FAITES COULER DE L'EAU TIÈDE, ET METTEZ DE CÔTÉ VOS SOUS-VÊTEMENTS SALES.

3. SAVONNEZ-VOUS DE LA TÊTE AUX PIEDS EN UTILISANT VOTRE GANT DE TOILETTE, SAVON ET SHAMPOING.
CONSEIL : COMMENCEZ PAR VOTRE TÊTE ET VOTRE VISAGE. ENSUITE VOTRE CORPS.

4. UTILISEZ VOTRE TASSE POUR VOUS RINCER.

5. À CE MOMENT, VOUS VOUS TENEZ SANS DOUTE AU MILIEU D'UNE FLAQUE D'EAU, OU BIEN VOUS TROUVEZ LA SERVIETTE TREMPÉE. PRENEZ LA SERVIETTE AU SOL, ET ESSOREZ L'EAU DANS LE LAVABO, ET ENSUITE ESSUYEZ L'EAU RESTANTE DU SOL. ÉTALEZ DE NOUVEAU LA SERVIETTE AU SOL, ET LAVEZ-VOUS LES MAINS (RÉPÉTEZ LES ÉTAPES 3, 4, 5 AUTANT QUE NÉCESSAIRE.)

6. FERMEZ L'EAU. ESSUYEZ-VOUS AVEC LA DEUXIÈME SERVIETTE PROPRE. METTEZ SEULEMENT VOS SOUS-VÊTEMENTS PROPRES, ET METTEZ DE CÔTÉ LES AUTRES OBJETS.

7. PRENEZ VOTRE GANT DE TOILETTE ET LAVEZ-LE À LA MAIN DANS LE LAVABO, EN UTILISANT VOTRE BARRE DE SAVON, ENSUITE ÉTENDEZ-LE POUR QU'IL SÈCHE À L'AIR. FAITES LA MÊME CHOSE AVEC VOS SOUS-VÊTEMENTS SALES, PUIS LA MÊME CHOSE AVEC LA SERVIETTE AU SOL.

8. UTILISEZ VOTRE SECOND GANT DE TOILETTE POUR NETTOYER APRÈS VOUS, EN UTILISANT VOTRE SAVON ET/OU UN PRODUIT DÉSINFECTANT, COMME DE LA JAVEL POUR NETTOYER LE LAVABO ET LE SOL. NETTOYEZ-LE À LA MAIN ET ÉTENDEZ-LE. HABILLEZ-VOUS, METTEZ DU DÉODORANT, ET N'IMPORTE QUOI D'AUTRE, ET CONTINUEZ VOTRE JOURNÉE.

9. RÉPÉTEZ LE PROCESSUS PENDANT 5 JOURS, ET UTILISEZ LES DEUX JOURS DE LA SEMAINE DE VOTRE CHOIX POUR PRENDRE LA DOUCHE RÉGLEMENTAIRE DE 15 MINUTES.
EX : VOTRE DOUCHE RÉGLEMENTAIRE DE 15 MINUTES LES MERCREDIS ET SAMEDIS.

10. FÉLICITATIONS, VOUS VENEZ DE « PERFORMER » MA ROUTINE DE DOUCHE JOURNALIÈRE. VOUS ALLEZ HAUTEMENT APPRÉCIER LES DOUCHES DE 15 MINUTES POUR LE RESTANT DE VOS JOURS.

Au sein de l'exposition, la *Performance de la douche* était seule en son genre, un simple texte inscrit au stylo à bille sur une feuille de papier, un peu isolée et pas spécialement attractive visuellement, mais néanmoins particulièrement puissante. Pour faire comprendre, sans image,

sa stricte gestion du temps lors de sa routine quotidienne, George G. propose un *event score* ou « partition d'évènement », une sorte de « mode d'emploi » pour la réalisation d'une performance reproduisant l'intimité des ablutions en cellule. Cette œuvre rappelle *Instruction No. 2.* créée par Benjamin Patterson en 1962, un des premiers exemples d'*event score*[125]. Dans une boîte en plastique se trouve une longue bande d'essuie-tout en papier sur laquelle sont imprimés les mots « *Wash your face* », « Lavez-vous le visage », en lettres capitales. L'essuie-tout est plié autour d'un morceau de savon en forme de tranche de citron (fig.76). Tous les éléments sont rassemblés pour réaliser la performance : il suffit d'ajouter de l'eau.

George G. propose au lecteur de devenir le performeur principal de son œuvre, dans l'intimité, en suivant les étapes de ses ablutions. Le lecteur/performeur de cette partition peut choisir, pour trente-huit minutes, de se soumettre aux instructions de George G., très simples, factuelles, presque lapidaires malgré les quelques « conseils » mis en exergue. Il s'agit d'une forme d'« emprisonnement temporaire », qui permet d'expérimenter un instant de la vie de l'auteur, sa « routine journalière ». J'ai tenté de reproduire cette performance. Malgré la brièveté des instructions, leur performance effective donne accès à une foule de détails et de sensations physiques qu'on ne prend pas en compte à leur simple lecture. J'ai tout d'abord remarqué que l'eau tiède se transformait vite en flaque d'eau froide à mes pieds. Quand j'ai voulu laver la serviette que j'avais posée par terre, je me suis également rendu compte qu'elle était pleine de poussière et de cheveux, alors que le sol de la salle de bains me semblait propre. J'ai terminé cette performance, grelottante sur le linoleum de la salle de bains, en me demandant comment mes sous-vêtements mouillés pourraient bien finir de sécher, sur le rebord du lavabo. Réaliser cette performance fait brusquement prendre conscience du caractère précaire et inconfortable d'une telle méthode de lavage en cellule. Bien des détenus préfèrent pourtant cette précarité aux douches collectives, parfois insalubres et dangereuses.

La réalisation de la performance amène alors à une seconde prise de conscience : l'auteur de ces instructions est détenu dans une des prisons de la « plus grande démocratie du monde ». C'est en se retrouvant nu et grelottant dans sa salle de bain, une serviette humide à la main, que l'on mesure pleinement la portée politique de l'*event score* de George G. Cette

125. Au lieu d'une présentation physique de performances, l'œuvre est composée d'une série d'instructions que le lecteur peut choisir, ou non, de jouer. Ce procédé est développé notamment par Yoko Ono, avec l'ouvrage *Grapefruit*, publié pour la première fois en 1964, une forme radicale d'*event score*, consistant en une série de textes d'instructions.

fig.76 - Benjamin Patterson, *Instruction No.2 (Please Wash Your Face)*, 1964, boîte en plastique blanc contenant savon et morceau de papier plié, 10 x 12 pouces, publié par Fluxus, New York, États-Unis, étiquette conçue par G.Maciunas, Fondazione Bonotto.

performance nous invite, le temps de sa réalisation, à considérer l'espace où l'on se trouve, quel qu'il soit, comme une prison. Mais malgré l'identification qui s'instaure, le performeur ne pourra jamais réaliser les instructions à la lettre, puisqu'il ne se trouve pas dans une « cellule de haute sécurité ». Quand il a fini de se laver, il sort de la salle de bains. Même une minuscule chambre étudiante dotée d'un simple lavabo n'est pas une cellule. La performance de George G., qui mêle lavage du corps, lavage des vêtements et nettoyage de l'espace, nous fait aussi prendre conscience de la différence de nature entre nos ablutions quotidiennes et celles en prison. À l'extérieur, il s'agit d'un moment intime, centré sur nous-même, nos sensations, nos pensées. En prison, se laver n'est que très rarement un moment « pour soi ». C'est un moment utilitaire, parfaitement orchestré, chronométré, sans plaisir et « sans joie ». L'appel à identification est aussi, paradoxalement, ce qui nous fait mesure l'écart entre notre condition et celle des détenus. Peut-être est-ce pour cela que George G. ajoute d'ironiques « félicitations » à la fin de ses instructions. Mais, au-delà de la promesse de pouvoir « apprécier les douches de 15 minutes pour le restant de [ses] jours », le lecteur/performeur est poussé à s'interroger sur le rapport complexe entre réglementation et liberté. *La Performance de la douche* est formulée de manière froide, quasiment militaire. Elle évoque une discipline stricte. Il peut sembler étonnant que les détenus, déjà soumis à tant de règlementations rigides, puissent s'imposer de telles consignes, jusque dans les plus petits détails. En vérité, la rigueur, et la création de leur propre routine, est une pratique nécessaire à nombre d'entre eux. En établissant leurs propres règles, ils acquièrent une forme d'autonomie, au premier sens du terme. Ils créent un moment et un espace qui leur appartiennent. Interrogé par la conservatrice Valerie Cassel Olivier pour l'ouvrage *From Black to*

Schwarz : Cultural Crossovers Between African America and Germany[126], Ben Patterson déclare au sujet de sa production de jeunesse – y compris la pièce *Wash your Face* – qu'elle était « insaisissable, faite pour s'infiltrer en vous de manière quasi subliminale, puis s'en aller, ne laissant derrière elle que peu de preuves qu'une matière étrangère était entrée dans votre esprit pour y apporter une petite modification ». Ces mots entrent en résonance avec la performance de George G. qui, avec une grande économie de moyens, invite le lecteur à l'action. Wilhelm Worringer, cité par Bredekamp dans sa *Théorie de l'acte d'image*, considère la dimension narcissique de « l'empathie narrative » : « Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en empathie avec lui[127] ». La *Performance de la douche* se passe de cet « objet sensible distinct de soi » pour provoquer l'empathie. C'est le lecteur/acteur qui fait œuvre, et qui est mis dans une posture désagréable, un peu humiliante même. Il s'agit également d'une expérience sensible tactile avant d'être visuelle : il ne s'agit pas, d'imaginer, il ne s'agit pas de faire image. En devenant performeur, ce dernier réalise un acte très simple et intime, qui ne laisse pas de « trace » physique, puisqu'il s'agit de nettoyer. Mais, à travers l'engagement corporel, la performance nous fait entrevoir la précarité du quotidien carcéral, sa violence, mais aussi le travail d'autodiscipline accompli par les détenus pour survivre et résister à cette violence. Dans l'esprit, une « petite modification » peut alors s'opérer.

La partition de performance est un mode d'expression ambigu, une manière de faire communauté, par mimétisme, par empathie, par tradition religieuse. Les dessins de Renaldo McGirth et la *Performance de la douche* de Georges G. forment un autoportrait potentiel, au travers du corps des autres, pour rendre présent le corps détenu.

3 - L'utopie photographique

La salle de visite est un lieu au cœur de la prison et dans le même temps un lieu à part, ou l'« endroit le plus heureux de la prison ». Par opposition aux photos d'identité judiciaire, j'ai naturellement envie d'appeler « images choisies » les photos de Renaldo McGirth et moi prises en salle de visite. Pourtant, le terme est à nuancer, car ces images restent ambivalentes, et lourdement façonnées par le contexte carcéral.

Pouvoir prendre des photos dans la salle de visite du couloir de la mort est une chance qui n'existe pas dans tous les États. Dans le couloir de la mort du Texas, j'ai plusieurs fois rendu visite à Robert Will. Les visites sont exclusivement « sans contact », c'est-à-dire que détenus et visiteurs sont séparés par une vitre insonorisée, et se parlent au travers d'un téléphone fixé sur le côté de la vitre. Une fois par mois, il est possible d'être pris gratuitement en photo par les gardes, deux clichés dont les fichiers sont envoyés par mail. De nombreux ratés compliquent le processus : je n'ai jamais reçu les photos prises lors d'une de mes visites, pas plus que les autres visiteurs cette journée là. Parfois, des visiteurs reçoivent une photo qui n'est pas la bonne : ils peuvent alors décider de publier les visages des inconnus sur les réseaux sociaux, en espérant que la photo pourra finalement parvenir aux concernés. Au cours de chacune de mes visites dans le couloir de la mort de Floride, Renaldo McGirth et moi avons eu droit à des visites « de contact », c'est-à-dire dans une salle ouverte, et nous avons pu prendre des photos ensemble. Il faut pour cela payer d'avance à la cantine, deux dollars par photographie[128]. Le détenu en charge de la cantine nous remet alors un ticket, à faire signer à l'officier en service. Nous remettons ensuite le ticket à un détenu appartenant à la population générale, assis à une des tables, au fond de la salle, et qui se charge de prendre les photos et de les imprimer, entre neuf et onze heures. Les photos nous sont remises à la fin de la visite. En Floride, le détenu photographe ou photographe détenu travaille pour cinquante dollars par mois. De façon générale, les détenus photographes ne signent pas leur travail, et n'ont aucun droit sur les images qu'ils produisent. Ces photographies peuvent pourtant finir par acquérir une grande valeur, quand le marché de l'art découvre l'existence de cette imagerie vernaculaire qui est au cœur du quotidien de millions d'Américains rendant visite à leurs proches incarcérés[129].

126. Maria I. Diedrich, Jürgen Heinrichs (sous la direction de), *From Black to Schwarz : Cultural Crossovers Between African America and Germany*, East Lansing, Michigan, Michigan State University Press, 2011, p.348.
127. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung* , traduit de l'allemand par E. Martineau et préface de D. Vallier, Paris, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 1978, p.42, cité dans Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015, p.111.

128. Les prix varient de prison en prison, mais tournent autour de cette somme.
129. En 2013, un album de polaroïds de détenus californiens des années 1980 a par exemple été mise en vente pour quarante-cinq mille dollars, à l'exposition *Paris Photo*, sous le titre accrocheur *The Los Angeles Gang and Prison Photo Archive*. L'auteur Pete Brook ironisait à ce sujet : « Analyser le nom, c'est comprendre la manipulation impliquée tout au long de cette saga. S'il vous plaît, laissez-moi faire : *The Los Angeles* (pour la couleur locale) *Gang and Prison* (pour les collectionneurs intrigués par la violence réelle mais lointaine) *Photo Archive* (pour les obsessionnels qui veulent de la légitimité, de l'appropriation culturelle et l'ensemble complet) ». « *To analyse the name is to understand the manipulation involved throughout this saga. Please, indulge me: The Los Angeles (for the locals) Gang and Prison (for the collectors intrigued by real-life but distant violence) Photo Archive (for the obsessives who want legitimacy, cultural ownership and the complete set)* ». Pete Brook, « *From Prison Yard to Paris Photo LA* », *Medium*, 31 octobre 2014. Disponible sur : https://medium.com/@brookpete/from-prison-yard-to-art-fair-ad4e0f112db7 (consulté le 25 juillet 2024).

Il n'est pas possible pour un visiteur de pénétrer dans le couloir de la mort avec autre chose que sa pièce d'identité, ses clefs de voiture, et un peu d'argent liquide[130]. De même, les détenus ne peuvent pas apporter d'objets personnels provenant de leurs cellules en salle de visite[131]. Les photos prises en salle de visite sont donc essentiellement construites sur le même modèle : une ou plusieurs figures, debout ou agenouillées devant un mur, sans plus d'accessoires. Les principales variations sont la pose des sujets, et l'image, ou absence d'image, du mur du fond.

Les photos de visite permettent de fixer des instants rares et précieux où les détenus et leurs proches tentent de préserver leurs liens familiaux, amoureux, amicaux. Elles montrent souvent des groupes aussi serrés que possible. Nicole Fleetwood en donne plusieurs exemples dans son article *Posing in Prison*, illustré par des photographies prises avec son cousin, Allen, anciennement incarcéré[132]. On y voit la tendresse qui lie les personnes, formant un « front uni ». « Même si elles reproduisent la composition des portraits de famille traditionnels dans lesquels un patriarche masculin est souvent au centre, ces photographies ajoutent de la complexité et différents registres émotionnels à la longue et volumineuse tradition de la photographie de famille[133] ».

Lors de ma première visite à Renaldo McGirth, j'étais à la fois anxieuse et heureuse. J'avais en tête le poids de l'incarcération à l'isolement, et un épisode du célèbre podcast *Ear Hustle*, où Adnan Khan, un détenu de la prison de San Quentin, raconte la visite que lui rend sa mère, treize ans après le début de sa détention. Il explique s'être exercé dans sa cellule à prendre une personne dans ses bras, en réfléchissant au meilleur positionnement de départ et d'arrivée, en étreignant l'air devant lui. Il voulait réapprendre ce geste pour être capable d'embrasser sa mère de la manière la plus naturelle possible[134]. Quand j'ai rencontré pour la première fois Renaldo McGirth en personne, et que nous avons pris des photos, j'ai eu l'envie de poser main dans la main (fig.). Puisque les contacts physiques en prison se résument souvent par leur absence ou leur dangerosité, je voulais être un contact positif, non menaçant et le plus naturel possible. Au final, sur les photos, ces mains jointes semblent extrêmement intimes, peuvent évoquer une relation amoureuse, que nous n'avons jamais eue avec Renaldo McGirth. Ce que ces poses traduisent vraiment, c'est un sentiment d'urgence, une avidité à être en contact. Elles forment l'image concrète d'une relation qui, malgré tous les documents matériels sur lesquelles elle s'appuie, malgré sa présence au quotidien, reste une relation à distance. Selon les visites, les restrictions sur la manière dont Renaldo McGirth et moi pouvions poser étaient différentes (fig.77-78). De façon générale, les signes de mains sont interdit, car ils peuvent être assimilés à des signes de gang. Parfois, j'ai eu le droit de passer le bras sur l'épaule de Renaldo McGirth, mais lui devait tenir ses mains devant lui, et ne pas me toucher. D'autres fois, nous ne pouvions nous toucher avec les mains, moi ou lui, et nous nous sommes alors simplement tenus épaule contre épaule. Il en résulte une impression étrange, une rigidité qui se mêle à la joie de l'instant[135]. Lorsque Renaldo McGirth a demandé sa fiancée en mariage, en février 2024, ils étaient tous deux déçus des photos prises à cette occasion. La fiancée de Renaldo McGirth m'écrit :

> « Malheureusement, la politique de contact pendant la visite est limitée, voire inexistante, ce qui est blessant pour les proches et les amis qui viennent de loin pour rendre visite mais qui ne peuvent pourtant pas se serrer dans leurs bras ou se tenir la main sur une photo, ou montrer le moindre signe d'affection. Ils vous font supprimer les images qui ressemblent vaguement à de l'affection, même s'il s'agit d'une demande en mariage. On a presque l'impression que le visiteur est prisonnier lui aussi.[136] »

Plusieurs photos ont été prises, puis supprimées après vérification, non pas parce qu'il s'agissait d'une « mauvaise photo » selon le goût des modèles, mais parce qu'apparaissait un contact physique entre détenu et visiteur considéré comme inapproprié : leurs mains se touchaient trop. Renaldo McGirth et sa fiancée ont donc dû plusieurs fois de suite « rejouer » l'instant, le performer encore et encore pour avoir une

130. Quelques exceptions existent : il est possible de venir avec une quantité limitée de médicaments, avec la prescription originale du médecin. Si un visiteur emmène son bébé, il est possible d'apporter des couches, un biberon, des petits pots, qui peuvent être ouverts par les gardes. Au cas par cas, j'ai déjà vu les gardes accepter quelques autres menus objets, comme des lingettes nettoyantes qui n'étaient pas apportées par une personne avec des enfants.

131. Il est possible pour le détenu de faire une demande spéciale pour laisser un objet à l'accueil, à destination du visiteur, qui pourra le récupérer à la fin de la visite.

132. Nicole R. Fleetwood, « *Posing in Prison : Family Photographs, Emotional Labor, and Carceral Intimacy* », *Public Culture*, Volume 27, n°3, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, septembre 2015.

133. « *While they replicate the composition of traditional family portraits in which a male patriarch often stands center, these photographs add complexity and layered emotional registers to the long and voluminous tradition of family photography* ». *Ibid.*, p.499.

134. *Ear Hustle*, saison 2, épisode 12, « *Firsts* », 14 mars 2018. Disponible sur : https://www.earhustlesq.com/episodes/2018/3/14/firsts (consulté le 2 mars 2024).

135. Dans *Perpendiculaire au soleil*, c'est ce cas de figure que j'ai représenté, plutôt que les photographies ou Renaldo McGirth et moi nous tenons main dans la main. Il me semblait que cela était plus représentatif des photos de visite, et je souhaitais éviter de troubler le lecteur en impliquant une relation amoureuse entre lui et moi.

136. Voir texte original en fin de chapitre [10].





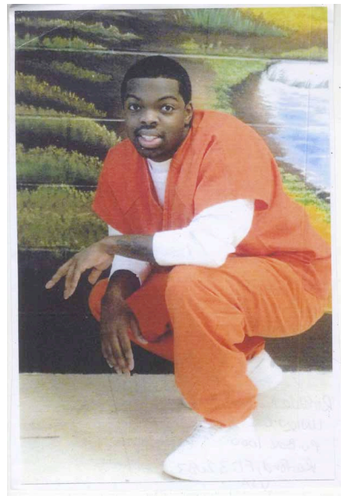
fig.77 - Photographie de Renaldo McGirth et moi dans la salle de visite de la *Union Correctional Institution*, novembre 2017 (détail).

fig.78 - Photographie de Renaldo McGirth et moi dans la salle de visite de la *Union Correctional Institution*, juillet 2019 (détail).

chance de fixer un ersatz de la « vraie » demande en mariage survenue un peu plus tôt. Cette idée de la performance et du travail émotionnel mis en œuvre par les personnes détenues et leurs proches s'applique à l'ensemble des photographies de visite, pas seulement aux demandes en mariage. Sur les photos, le bonheur doit être sincère ou joué, pour ne pas gâcher l'instant, et tous les instants futurs où la photo sera contemplée, par les modèles et leurs proches.

L'autre variable de la photographie de salle de visite est son fond. La peinture du mur, au fond de celle de la *Union Correctional Institution*, a changé au fil des ans. Lors de ma première visite, je m'attendais à découvrir une fresque champêtre, telle que je l'avais vue, par morceaux, sur plusieurs photographies envoyées par Renaldo McGirth, dont le portrait joint à son premier courrier (fig.79). Au lieu des arbres et des ruisseaux, j'ai découvert des parpaings fraichement repeints de blanc. Lors de mes visites les années suivantes, j'ai constaté que le mur avait été repeint de nouveau, avec une grande fresque représentant un paysage marécageux de Floride, au soleil couchant (fig.80). Au bord de l'eau, un échassier, à l'exécution particulièrement soignée. Au loin, une petite île entourée de brume bleue, sur laquelle on distingue des palmiers. Cette fresque ressemble à de nombreuses peintures animalières réalisées par des personnes incarcérées dans le couloir de la mort : elle pourrait être la fusion des peintures de Royal Clark (fig.81) et de Renaldo McGirth. On retrouve de très nombreuses fresques comparables sur les murs de salles de visite d'autres prisons. Souvent, elles sont peintes par des détenus[137]. Dans son ouvrage *Prison Landscapes*, Alyse Emdur rassemble

137. Voir Gary Monroe, *The Highwaymen Murals, Al Black's Concrete Dreams*, Gainesville, University Press of Florida, 2009. Cette monographie rassemble les peintures murales réalisées en prison par le peintre noir américain Al Black. Avant son incarcération, ce dernier faisait partie du groupe de peintres de paysages connu sous le nom des « *Highwaymen* », « les hommes de la grande route », qui vendaient leurs toiles sans passer par les galeries traditionnelles, parfois même au bord des routes, depuis le coffre de leur voiture. En prison, Black a paradoxalement continué de peindre des paysages fantasmés.



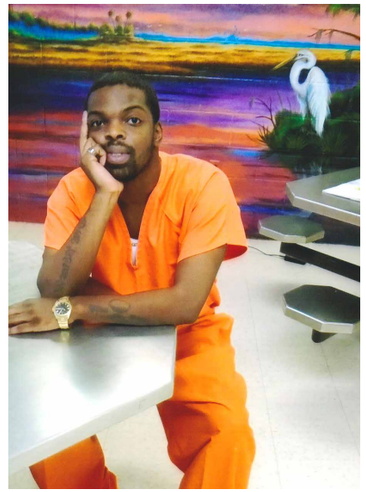


fig.79 - Portrait de Renaldo McGirth, tirage jet d'encre joint à sa première lettre, datée du 5 juin 2016.

fig.80 - Portrait de Renaldo posant devant la nouvelle fresque de la salle de visite de la Union Correctional Institution, 2018.

fig.81 - Peinture de Royal Clark, image publiée sur le site internet de *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

des photos de détenus prises en salle de visite à travers les États-Unis (fig.82). On y voit des fresques peintes directement sur les murs, des grandes feuilles ou bâches peintes puis accrochées, ou des photographies autocollantes géantes. Même si ces décors représentent parfois des scènes d'intérieur ou des paysages urbains, il semble s'agir essentiellement de paysages naturels de carte postale, colorés, idylliques, et dénués de présence humaine. Plus on les observe, plus on décèle dans ces décors une inquiétante étrangeté. À y regarder de plus près, la prison s'immisce souvent dans le décor « naturel ». Sur le fond de la salle de visite de la *Union Correctional Institution*, les lignes de ciment entre les parpaings créent une grille fantôme sur le décor peint. Quand nos pieds sont inclus dans le cadre, le décor s'arrête brutalement pour révéler une bande de linoléum. Ici une prise, là un tuyau d'évacuation... Le décor peint est un espace autre à la fois enchâssé dans l'espace carcéral et grignoté par lui. Selon Alyse Emdur « Les portraits de prison sont très intentionnellement cadrés pour exclure l'environnement », « Ils cachent ce à quoi ressemble réellement la salle de parloir[138] ». En lisant les mots d'Emdur, j'ai réalisé que Renaldo McGirth et moi avons toujours posé contre le mur, et que je n'ai jamais eu l'idée de demander s'il était possible de prendre une photo sous un autre angle.

Dans *Prison Landscapes*, les photographies de visite collectées auprès de plus de cent détenus sont mises en regard de photos prises

138. « *"Prison portraits are very intentionally framed to exclude the surroundings", explains Emdur. "They are hiding what the visiting room actually looks like"* ». Pete Brook, « *Paradise Backdrops Turn Prison Walls Into Fantasy Escapes* », *Wired*, 21 février 2013. Disponible sur : https://www.wired.com/2013/02/prison-portraits-alyse-emdur/ (consulté le 2 mars 2024).

fig.82 - Photos de salle de visite de prison publiées dans l'ouvrage d'Alyse Emdur, *Prison Landscapes*, Oldbury, Four Corners Books, 2013.

par Emdur dans une dizaine de prisons, cette fois dénuées de présence humaine. Les décors peints apparaissent dans leur contexte carcéral, comme la version vide et surtout « dé-zoomée » des photos de visite (fig.83). Sans les sujets de la photographie, les décors apparaissent comme particulièrement étranges, incomplets. Leurs arbres peints, fleurs, rivières, fabriques de jardin, intégrés au contexte plus large de la salle de visite, entrent en cacophonie avec les néons, les piles de chaises en plastique, les extincteurs. L'illusion d'immersion plus ou moins créée dans les photographies de visite est cette fois totalement rompue dans les clichés d'Emdur. Le décor de photographie glisse alors dans l'inquiétante étrangeté, comme le décor d'un parc d'attraction miteux, ou ce que la culture internet surnomme familièrement les *liminal spaces*, les « espaces liminaux[139] » pour désigner des lieux étranges ou effrayants malgré leur absence d'éléments explicitement violents (fig.84). Une année, sans en avoir l'intention, j'ai porté en prison un t-shirt ressemblant au fond peint de la salle de visite de la *Union Correctional Institution* (fig.85) : un t-shirt imprimé d'un détournement du *Cri de la nature* d'Edvard Munch (fig.86). La figure centrale du tableau original est remplacée par un Charlie Brown criant ou pleurant. Le décor du tableau, cette nature multicolore, tourmentée, hurlante, faisait étrangement écho au mur derrière nous. Dans les deux cas, même s'il s'agit techniquement d'une peinture figurative de paysage, les lignes colorées se mélangent, se tordent, au point de s'abstraire. Les couleurs de mon t-shirt et celle de l'uniforme de Renaldo McGirth se fondent dans la peinture. Sur la photographie, nous sommes bizarrement absorbés par cette fresque, dans cette illusion d'espace. Nos visages flottent dans un « ailleurs » mal défini. Dans sa *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin évoque « ces ateliers avec leurs draperies et leurs palmiers, leurs tapisseries et leurs chevalets, à mi-chemin de la représentation et de l'exécution, de la salle du trône et de la chambre de torture ». Il commente une photographie de Kafka, enfant, perdu dans un tel décor : « Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux[140] ». Pour Renaldo McGirth et moi, c'est le sourire qui malgré tout domine, pour ne pas se laisser totalement avaler dans le décor de prison. Il serait impossible de généraliser le ressenti des détenus et des visiteurs vis-à-vis de ces « paysages carcéraux », qui sont avant tout caractérisés par leur ambivalence. Certaines personnes payent des services de retouche photographique pour s'en extraire, être placés, avec plus ou moins d'habileté, dans un autre décor. D'autres personnes, ou peut-être les mêmes, apprécient ces décors, qui entrent en rupture avec le reste de la prison. Une des photographies

fig.83 - Photos extraites de l'ouvrage d'Alyse Emdur, *Prison Landscapes*, Oldbury, Four Corners Books, 2013.

fig.84 - Image postée sur *4chan*, illustration typique du *liminal space* sur internet. Cette photographie a été le point de départ de la légende urbaine et du projet participatif des *Backrooms*, un univers parallèle labyrinthique ressemblant par moments au monde réel, mais truffé de pièges et peuplé de monstres.

139. Une étude de psychologie menée par l'Université de Cardiff sur les espaces dits « liminaux » permet de pointer du doigt les éléments qui composeraient une « vallée dérangeante » des lieux, notamment les anomalies architecturales, l'absence de lumière naturelle, la répétition de motifs, l'absence de présence humaine. Le terme « vallée dérangeante » est le nom d'une théorie développée par le roboticien japonais Masahiro Mori dans un essai intitulé *A Valley in One's Sense of Affinity*. Cette théorie considère que plus un robot est proche d'un être humain, plus ses défauts, ses écarts avec un humain véritable, nous semblent désagréables ou effrayants. Par extension, le terme est appliqué de façon synonyme à l'« inquiétante étrangeté » théorisée par Sigmund Freud, c'est-à-dire, de façon résumée, l'irruption de l'effrayant dans le familier.

140. Benjamin oppose cette photo aux « anciennes photographies, sur lesquelles les gens n'apparaissaient pas encore abandonnés et seuls au monde ». La photographie de Kafka enfant a été prise vraisemblablement entre 1887 et 1889. Benjamin ne définit pas de ligne très précise séparant « ancien » et « nouveau », mais parle de l'aura d'une photographie où « la lumière se fraie malaisément un chemin hors de l'ombre ». Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, *op. cit.*, édition électronique, sans pagination.



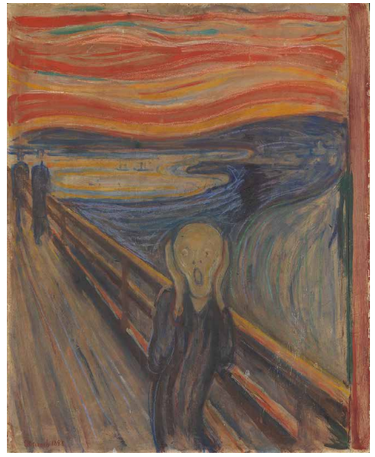


fig.85 - Photographie de Renaldo McGirth et moi dans la salle de visite de la *Union Correctional Institution*, 18 juin 2022.

fig.86 - Edvard Munch, *Le Cri*, 1893, tempera, pastel, 91 x 73,5 cm, Musée national de l'Art, de l'Architecture et du Design, Oslo, Norvège.

publiées dans *Prison Landscapes* montre par exemple une jeune femme posant devant un décor champêtre, le pied sur un rocher factice (fig.87).

Je peux regarder la même image de Renaldo McGirth et moi en salle de visite, et tantôt trouver le décor anxiogène, tantôt lui trouver un charme anachronique. En plus de placer les détenus et leurs proches dans un espace autre, les décors les placent dans un autre temps, évoquent l'imagerie surannée des débuts de la photographie de studio, ou les portraits scolaires aux fonds colorés. Parfois, ils me rappellent des clichés pris par Denis Maillon, mon arrière-arrière-grand-père qui, entre autres métiers, a été photographe[141]. Sur un portrait, sa femme Fanny Maillon apparaît, pensive, devant un décor peint au style rococo : une colonne, des fleurs, des feuillages flous (fig.88). Sur un autre, son mari joue au pilote : son buste surgit entre deux draps peints donnant l'illusion d'un avion survolant une chaîne de montagnes (fig.89). Le décor de studio photo est une scène de théâtre, un terrain de jeu, dans tous les sens du terme : un lieu de plaisir, et un lieu de travail artistique et émotionnel. Les photos de salle de visite ont donc un statut très particulier. Elles sont à la fois choisies et subies, à la fois cache misère de l'architecture de la prison, et espace de mise en scène de soi et de ses rapports aux autres. Seul objet qui sort de la salle de visite, ces photographies font office de preuve des liens qui unissent les personnes détenues à l'extérieur. Si elles ne sont pas fondamentalement « choisies »,

141. Denis Maillon a également réalisé des photos volées lors de l'exécution d'Henri Riboulet, guillotiné le 1er décembre 1909. « N'est-ce pas grâce à lui que l'agence Fournier et le "Progrès" purent afficher, sinon publier, un sensationnel reportage sur l'exécution de l'assassin Riboulet, décollé en place de Montbrison pour avoir assomé deux braves vieux qui l'avaient hébergé ? Malgré les interdictions, Rouletabille-Maillon réussit à cacher deux appareils. Ce n'était guère facile car les appareils d'alors ne se glissaient pas dans une poche ! » « Attachante figure stéphanoise, Douze métiers et pas de misère ! Le "Père Maillon" est l'inventeur de la "Joie de vivre" » Le Progrès, 11 novembre 1954.



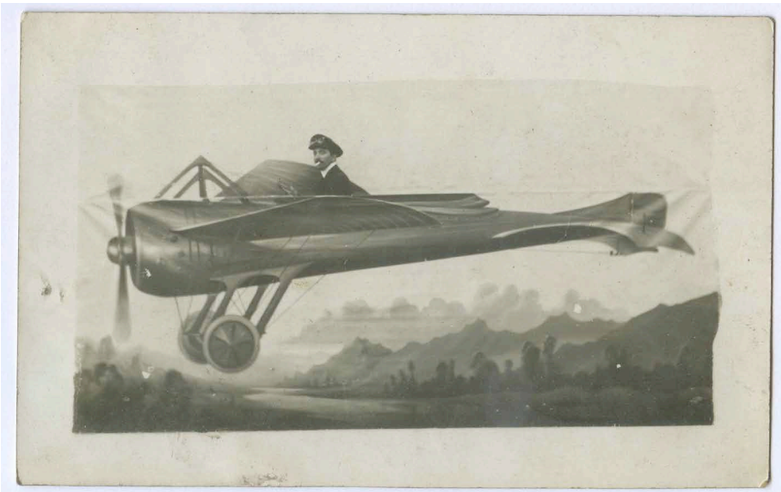


fig.87 - Photo de salle de visite de prison publiée dans l'ouvrage d'Alyse Emdur, *Prison Landscapes*, Four Corners Books, Oldbury, Angleterre, 2013.

fig.88 - Denis Maillon, portrait de Fanny Maillon, début du XXe siècle.

fig.89 - Denis Maillon, Autoportrait, début du XXe siècle.

elles sont malgré tout chéries.

4 - Photographies choisies du couloir de la mort

L'invention puis la rapide démocratisation de la photographie dans la seconde moitié du XIXe siècle a immédiatement donné lieu à une production photographique raciste et racialiste que l'on connaît bien aujourd'hui[142]. Dans le même temps, elle a été un outil pour des per-

142. Les premières photographies connues d'esclaves ont été réalisées au milieu du XIXe siècle par Joseph T. Zealy, sur demande de Louis Agassiz, un zoologiste d'Harvard souhaitant illustrer

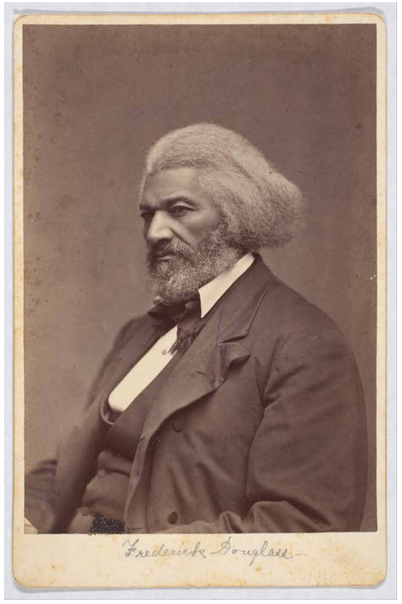




fig.90 - George Kendall Warren, Portrait de Frederick Douglass, 1876, papier albuminé, 14.7 × 10.2 cm, Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis.

fig.91 - Anonyme, Portrait de Sojourner Truth, *I Sell the Shadow to Support the Substance*, 1864, papier albuminé, 8.5 × 5.4 cm, Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis.

sonnalités abolitionnistes noires américaines, afin de construire des portraits au service de la lutte, en construisant une image qu'ils considéraient comme digne. Frederick Douglass, penseur et activiste pour les droits civiques, était surnommé « l'homme américain le plus photographié du XIX[e] siècle », avec plus de cent soixante portraits photographiques[143] (fig.90). Il était à la fois modèle, théoricien et curateur de photographies. Particulièrement intéressé par l'aspect démocratique du médium, bien plus accessible sur le plan financier que la peinture, il notait : « la plus petite ville a maintenant sa galerie de daguerréotypes[144] ». D'un point de vue terre-à-terre mais primordial, la vente de ces portraits photographiques lui permettait également, à lui et à d'autres activistes, de lever des fonds pour leurs campagnes : « vendre l'ombre

ses théories racistes. Parul Sehgal, « *The First Photos of Enslaved People Raise Many Questions About the Ethics of Viewing* », *The New York Times*, 29 septembre 2020. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2020/09/29/books/to-make-their-own-way-in-world-zealy-daguerreotypes.html (consulté le 26 juillet 2024). Ces images sont au cœur de nombreuses controverses quant à leur propriétaires légitimes, les conditions de leur monstration ou publication, et les réinterprétations artistiques qui en ont été faites. Voir : Sasha Huber, *Tailoring Freedom – Renty and Delia*, 2021, agrafes en métal sur photographie sur bois, 97 x 69 cm, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, États-Unis. Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried*, 1995-96, série de trente quatre photographies, impressions chromogéniques, cadres avec verre gravé, vingt-huit images au format 67.9 × 55.8 cm, quatre mages au format 55.8 × 67.9 cm, deux images au format 110.4 × 85 cm, Museum of Modern Art, New York, New York, États-Unis.

143. John Stauffer, Zoe Trodd, *Picturing Frederick Douglass : An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York, New York, Liveright, 2015.

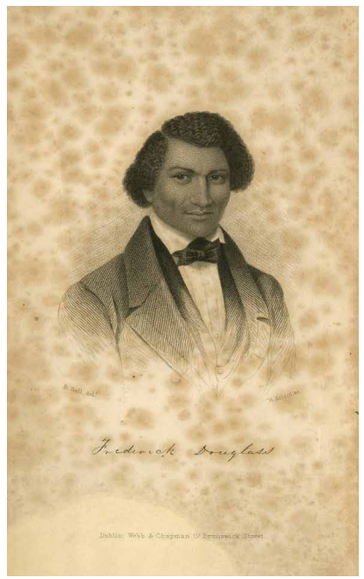
144. « *The smallest town now has its daguerreian gallery* ». Frederick Douglass, *Lecture on Pictures*, discours du 3 décembre 1861 devant le Tremont Temple de Boston.

fig.92 - Terence Andrus, *It's Me*, image publiée sur son site internet personnel.

pour soutenir la substance », selon la phrase que l'activiste Sojourner Truth faisait inscrire sous les photos d'elle[145] (fig.91). Cette citation a été une inspiration pour Terence Andrus, détenu du couloir de la mort du Texas, décédé d'un suicide le 21 janvier 2023[146]. Dans une image intitulée *It's Me*, il peint un paysage au soleil couchant (fig.92). Dans le ciel, des lettres monumentales en relief forment les mots de Sojourner Truth, et projettent leur ombre sur le sol. La figure silhouettée d'Andrus apparaît, habillée d'un uniforme de prisonnier estampillée « *DR* », « *death row* ». Il tend une main vers les mots qui marquent le paysage. Sur le site internet d'Andrus, tenu par des proches et toujours en ligne après sa mort, la page où sont publiées ses peintures s'ouvre avec un lien menant à une boutique en ligne qui propose des produits dérivés imprimés à la demande avec ses images : carnets, t-shirts, rideau de douche, mugs, ornements de sapin de Noël. « Tous les profits collectés sont envoyés à la sœur de Terence, une mère célibataire, et au neveu bien-aimé de son fils Terence, Ty. Ils ont eu la joie de le revoir une dernière fois la veille de Noël 2022 à l'unité Wayne Scott, un cadeau spécial organisé par un aumônier de prison qui éprouvait de la compassion pour Terence. Terence voulait tellement aider son neveu à "briser le

145. Anonyme, *Portrait de Sojourner Truth*, 1864, papier albuminé, 8.5 × 5.4 cm, The Metropolitan Museum, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301989 (consulté le 25 juillet 2024).

146. *Death Penalty Information Center*, « *Texas Death Row Prisoner Commits Suicide* », 1[er] février 2023. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/texas-death-row-prisoner-commits-suicide (consulté le 17 juin 2024).



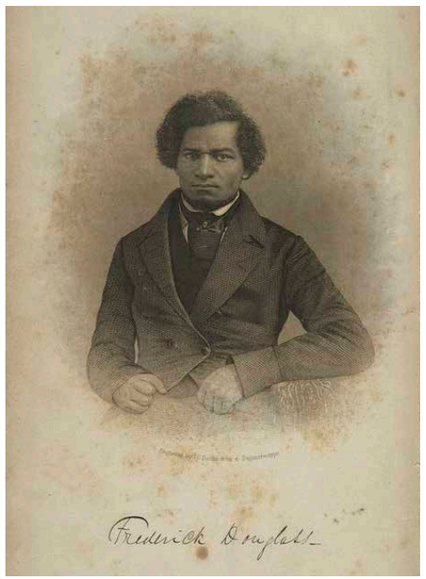


fig.92 - Henry Adlard, portrait de Frederick Douglass pour le frontispice de l'ouvrage de Wilson Armistead, *A Tribute for the Negro*, William Irwin, Manchester, Royaume-Uni, 1848.

fig.93 - John Chester Buttre, portrait de Frederick Douglass d'après une photographie perdue, réalisé pour le frontispice de son autobiographie, *My Bondage and My Freedom*, Miller, Orton & Mulligan, New York, New York et Auburn, Alabama, 1855.

cycle". Vos contributions, à travers l'achat d'œuvres d'art de Terence, sont son héritage[147] ». Peut-être que, s'ils y avaient eu accès, Sojourner Truth et Frederick Douglass auraient également utilisé ces moyens de production dérivée à leur profit.

Contrôlant son image de façon extrêmement précise, Douglass choisissait avec soin les personnes qui allaient le photographier, ses poses, les décors, et le cadre de la diffusion des images. Il étaient encore plus pointilleux sur la reproduction en gravure dans les journaux et dans les livres de ces portraits photographiques, considérant avant tout la main du dessinateur, et particulièrement de l'illustrateur blanc, comme un risque de déformation aux relents racistes. En 1849, Douglass découvre avec mécontentement un portrait de lui, sans doute adapté d'une photographie, dans un ouvrage de l'abolitionniste britannique Wilson Armistead[148] (fig.92) : « le graveur avait représenté Douglass avec un léger sourire. Douglass était indigné et, dans son journal, il notait que son portrait avait "une expression beaucoup plus gentille et aimable que celle qu'on croit généralement caractériser le visage d'un esclave fugitif". Même s'il n'était plus un fugitif, il souhaitait avoir l'apparence d'un abolitionniste provocateur mais respectable. Il s'en prend ensuite à la faillibilité de la gravure et de la peinture : "Les Noirs ne pourront jamais avoir de portraits impartiaux de la part d'artistes blancs", affirme-t-il. "Il nous semble quasiment impossible pour des hommes blancs de prendre des portraits d'hommes noirs, sans exagérer grossièrement leurs traits distinctifs. Et la raison est évidente. Les artistes, comme tous les autres Blancs, ont adopté une théorie concernant les traits distinctifs de la physionomie noire"[149] ». Même si Douglass semble ici avoir une opinion définitive au sujet des images dessinées, il entretenait en vérité un rapport de confiance avec plusieurs graveurs, dont John Chester Buttre, un artiste blanc, dont il appréciait particulièrement le travail[150]. Ce travail collaboratif entre modèle et graveur a permis la création de portraits gravés photo-réalistes qui nous sont parvenus, tandis que, dans certains cas, le daguerréotype a disparu[151] (fig.93).

Si la démocratisation de la photographie dont parlait Douglass est aujourd'hui omniprésente dans le monde libre, elle a mis plus de temps à accéder aux prisons. Quelques détenus ont pu utiliser des appareils photos, comme en témoigne la vente de l'album de polaroids réalisés dans des prisons californiennes dans les années quatre-vingt et dont je parlais plus haut, mais il a fallu attendre la démocratisation des téléphones portables pourvus de caméras, un objet de contrebande très répandu, pour que la population libre ait accès au quotidien des détenus, photographié et filmé par eux-mêmes et publiés sur les réseaux sociaux[152]. Depuis le couloir de la mort de Floride, Renaldo McGirth

147. « *All proceeds collected are sent to Terence's sister, a single mom, and her son Terence's beloved nephew Ty. They had the joy of seeing him one last time on Christmas Eve 2022 at the Wayne Scott Unit, a special gift arranged by a prison chaplain who felt compassion for Terence. Terence wanted so much to help his nephew "break the cycle." Your contributions, through purchases of Terence's art, are his legacy* ». Disponible sur : https://www.terenceandrus.com/art (consulté le 25 juillet 2024).

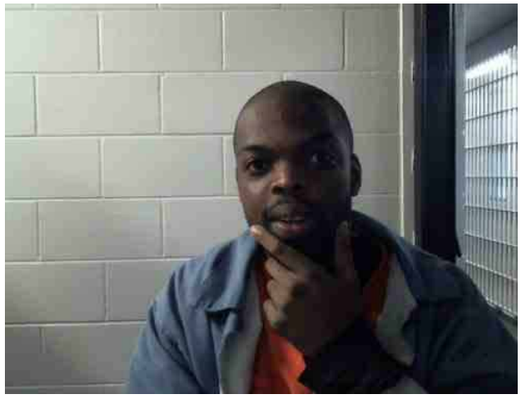
148. En tant que personne blanche, je n'ai découvert que vers douze ou treize ans qu'il était possible à la fois de défendre des idéaux progressistes en faveur des droits humains universels et d'être raciste. Je lisais un livre d'histoire de la marine datant de 1844, écrit d'un point de vue favorable à l'abolition de l'esclavage. Il raconte notamment l'histoire de la célèbre révolte d'esclaves sur le vaisseau Amistad. Le livre décrit un des esclaves, « nommé en espagnol Joseph Cinquèz, et qui était le fils d'un chef africain », comme étant à l'origine de la révolte. « Sa sagacité et son courage font une exception brillante et presque phénoménale parmi sa race ». Les autres esclaves sont décrits comme « un lâche troupeau », se livrant à « tous les excès et à tous les débordements possibles », p.232-233. « Ils semblaient être sous une magique et démoniaque influence », p.237. « La race noire est-elle inférieure à la blanche ? Généralement cela ne paraît pas douteux, mais les nègres qui viennent en France, et qui se trouvent libres dès qu'ils ont touché le sol de notre patrie, deviennent d'excellents ouvriers ou de bons domestiques. Puissent donc les efforts réunis de toutes les âmes généreuses parvenir à voir abolir réellement et à jamais ce hideux trafic, honte de l'espèce humaine. » p.239. M. Van Tenac (sous la direction de), *Histoire générale de la marine*, tome quatrième, Paris, Eugène et Victor Penaud frères. L'ouvrage n'est pas daté, mais les événements relatés vont jusqu'au 1er janvier 1844, et l'auteur parle de constructions futures en 1845.

149. John Stauffer, Zoe Trodd, *Picturing Frederick Douglass : An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, *op. cit.*, édition électronique, sans pagination.

150. « *Douglass surmounted the problem of disseminating his photographs using an unreliable medium by hiring engravers he could trust. John C. Buttre was his preferred engraver* ». *Ibid.*, édition électronique, sans pagination.

151. Disponible sur : https://npg.si.edu/exhibition/one-life-frederick_douglass (consulté le 25 juillet 2024).

152. En France, un exemple parmi tant d'autres, l'usager de *Tik Tok* nommé *Un tiktolard*, produit des vidéos depuis sa prison, et cumule plus de 422 000 abonnés. Disponible sur : https://www.





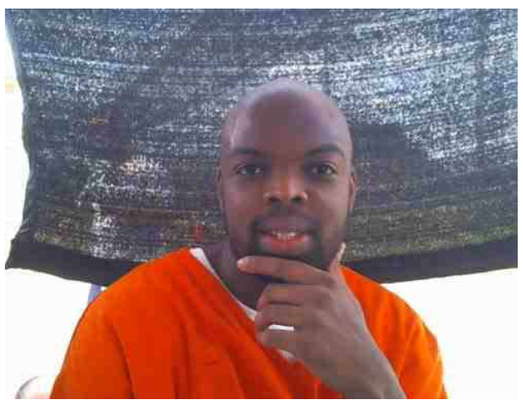



fig.94 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 3 avril 2020.

fig.95 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 4 mai 2020.

fig.96 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 17 juin 2020.

fig.97 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 21 décembre 2020.

fig.98 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 20 octobre 2021.

fig.99 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 26 février 2022.

a la possibilité – légale mais payante – de se prendre en photo, via les kiosques Jpay. Il m'a ainsi envoyé de nombreuses photos accompagnant ses emails (fig.94-99). Parfois, il s'agit de me transmettre l'image de ses dessins avant de mes les envoyer par la poste, par sécurité, si jamais le dessin se perd ou s'abime (fig.97). Parfois, il s'agit d'autoportraits, réalisés pour lui-même. L'angle ne change jamais, toujours le même mur de parpaings peints en blanc, et, sur la droite, un bout de couloir et des rangées de barreaux. Dans ce cadre immobile, Renaldo McGirth choisit sa pose, sa proximité avec l'objectif, son expression, tantôt souriante tantôt plus neutre. Sur quelques images, une personne non visible tient un morceau de tissu ou une veste derrière lui, pour faire disparaître l'espace carcéral au profit d'une draperie de fortune (fig.98-99).

Cette collection d'instantanés capturés au kiosque Jpay forme une sorte de carnet de bord en images de Renaldo McGirth, variant au gré de son humeur. Même si certaines photos sont plus préparées et posées que d'autres, il les prend et les envoie de façon spontanée, même quand il n'en est pas totalement satisfait. Quand je lui ai dit que je trouvais son portrait au masque (fig.95) particulièrement saisissant, il m'a répondu, dans un email du 31 juillet 2020 : « À propos de la photo avec le masque. C'est marrant que tu l'aimes, je ne l'aime pas vraiment. Mais là encore, nous sommes nos plus grands critiques pas vrai ?[153] ».

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai reproduit certaines de ces images, dans une planche au crayon à papier parlant de cette pratique de l'autoportrait de Renaldo McGirth. A posteriori, je crois qu'il aurait été plus juste de faire figurer les photos originales dans le livre. Renaldo McGirth est l'auteur de ces images, au même titre que ses dessins ou peintures, que je n'ai évidemment pas redessinées. Reproduire les photos sans passer par le truchement du dessin aurait également marqué une séparation claire entre ces images faites par lui, et les images non seulement faites par d'autres, mais ensuite transformées, animées par mes soins. Il se serait agi de la seule planche contenant des photographies de l'album, mettant en valeur cet étonnant travail d'autoportrait, rendu possible par l'installation des kiosques Jpay en Floride, mais inaccessible dans d'autres couloirs de la mort. Le lecteur aurait pu être saisi, face à ce nouveau médium, se demandant un instant s'il s'agit bien de photo. Il aurait pu vouloir scruter d'autant mieux ces images pixeli-

tiktok.com/@untiktolard (consulté le 17 juin 2024).
Voir aussi : Anthony De Pasquale, « Les prisonniers français sont sur *Snapchat* », *Vice News*, 15 février 2016. Disponible sur : https://www.vice.com/fr/article/nnxka8/reseaux-sociaux-en-prison-snapchat-221 (consulté le 17 juin 2024).
153. « *As for the pic with the mask on. Funny you like it, I dontbreally like it.. Again, we are our own worse critics right.!!* »



fig.100 - Renaldo McGirth, Autoportrait au kiosque *Jpay*, 3 avril 2020.

sées, de mauvaises qualité, mais aussi harmonieusement composées, aux couleurs contrastées. Aussi limité soit-il, le kiosque Jpay permet de créer des autoportraits qui ne sont soumis ni à la forme déshumanisante de la photo d'identité judiciaire, ni au travail émotionnel de la photo de groupe en salle de visite poussant généralement à être tout sourire. C'est un mode d'expression par et pour Renaldo McGirth, lui permettant d'accompagner ses mots de son visage : une autre forme de présence, pour les personnes avec qui il est en lien, et une affirmation de soi.

• PORTRAIT OU AUTOPORTRAIT ?

Avec *Perpendiculaire au soleil*, l'objectif n'était pas de remplacer la frontalité écrasante de la *mugshot* par un autre portrait absolu. Je ne voulais faire ni le portrait d'un saint, à la manière de l'image éternellement reproduite du *Guerrillero Heroico* (fig.101), ni celui d'un criminel sulfureux et fascinant, à la manière du portrait réalisé par Richard Avedon dans le couloir de la mort du Kansas, où Perry Smith et Dick Hickock apparaissent comme des stars du rock (fig.102). L'album nuance la *mugshot* avec d'autres moments, d'autres angles, en espérant que, dans leur multiplicité, ils donnent du volume, de la chair, à une personne qui n'était définie pour le public que par l'archive pénale et carcérale.

fig.101 - Jim Fitzpatrick, Affiche représentant Ernesto Che Guevara, 1967, adaptation graphique de la photo d'Alberto Korda, *Guerrillero Heroico*, 5 mars 1960.

fig.102 - Richard Avedon, *Dick Hickock, murderer; and Perry Smith, murderer*, avril 1960, tirages argentiques réalisés en 1962, 15,2 x 15,2 cm, collection particulière.

Au travers de multiples portraits et autoportraits, c'est avant tout notre amitié qui se dessine. En cela, l'album ne représente pas plus le « vrai Renaldo » que la « vraie Valentine », mais un reflet de qui nous sommes au sein de cette relation, au travers d'une correspondance qui s'est transformée au fil du temps, et dont les éléments qui lui sont extérieurs ne sont pas représentés. Nous nous sommes adaptés l'un à l'autre, adaptés à nos centres d'intérêt, à notre sensibilité, et aux événements qui ont jalonné nos vies parallèles. Ce qui apparaît de la personnalité de Renaldo McGirth et de la mienne, c'est cette amitié qui nous lie, ce « style plus ou moins souple ou plus ou moins heurté, plus ou moins harmonique ou plus ou moins dissonant de relation avec les autres[154] ».

Comme beaucoup de personnes, mais surement de façon exacerbée par le couloir de la mort, Renaldo McGirth compartimente son existence et ses émotions, ce qui se ressent dans ses lettres, qui ne font parfois que me renvoyer à ce que j'ai partagé précédemment avec lui. Visuellement, ses lettres deviennent des pages miroir dans lesquelles je me reflète (fig.100). En plus de cette image « transparente », le travail de dessin lui-même a renforcé cette étrange « fusion ». Tout le long de la création de l'album, je me suis utilisée comme modèle pour dessiner Renaldo McGirth, adaptant les traits de mon visage pour en retirer les mimiques, transformant mon corps pour en faire celui d'un homme. Presque toutes ses mains sont mes mains. Le portrait devient autoportrait, dans une mise en images ambiguë du témoignage d'amitié de Montaigne à la Boétie : « parce que c'était lui, parce que c'était moi[155] ».

154. Nicolas Grimaldi, *Traité des solitudes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, Chapitre 5 « Le sujet, une crise d'identité », édition électronique, sans pagination.
155. Montaigne, *Essais*, XXVII : De l'Amitié [1595], Paris, Librairie Générale Française, 2001, édition électronique, sans pagination.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Albert Ru-Al Jones, entretien téléphonique, janvier 2024

« V.C.L.C. : On your website there is a picture that is quite mysterious. It's a print of a photograph where you write underneath, as a sort of caption : "Here I am standing at the door of my death row cell that I have been in for 19 1/2 years. See my body shape and photo on the wall. I wait on your letters". That was a very surprising photo because I was wondering : who took it ? Who printed it ? Who gave it to you ? How could you send it on the outside ? I really wanted to have that story.

A.R.A.J. : San Quentin is known around the world... so they brought a tourist TV tour. I'm on the first tier : when they come in, they start on the other side and then walk towards my cell, and walk around. I happen to be right there, talking to them. I knew they were taking pictures of me, pictures of the cells... But I didn't know that they had that picture posted online until my friend in Germany, Wolfgang, sent it to me. When I looked at it, I said wow, now people can see, when they read my COVID book, how close the cells are. When I got that photo, I knew this would be an impactful photo, because I'm literally in that cell, you can see the cell door. Lots of people are asking: "how did you feel about that photo being taken ?". I don't feel bad at all because this is where I'm at. I want you to see this.

V.C.L.C. : That's quite a compelling photo and I think that it creates a dialogue between your drawings and this picture that was made by someone else, but that you claim back for yourself, for your own purposes.

A.R.A.J. : Yes, I did. Because, why should they get the picture only for themselves? And if I can't use it, I'm going to use it still ! Because it's me ! »

[2] Renaldo McGirth, email du 22 avril 2020

« On another note, I push not to get too caught up in books etc. One can very easily lose sight or grip on reality that way. People or should i say those who make decisions regarding peoples lives don't realize that one needs actual lively/reality type things to feel alive etc. So I'm just going to find such moments, memories etc where I can and hope it will be enough to sustain me until better days are here.

I always hear people talk about silence in many ways. But I never really hear them speak on the not so good outcomes from it. Crazy I know. But, it equates to loneliness, too much isolation, no matter how much one works etc. Still feel the effects of so little or no contact, fellowship etc. I paused on doing any art work, just for a couple days. As last Thursday I realized I had drawn/sketched basically the same thing far too many times as if I was in a trance of some kind. So weird, as I didn't realize it right away.. »

[3] Renaldo McGirth, email du 2 avril 2020

« Please stop being hard on yourself. You did not force me to do this with you. I wanted to. And trust me, if I did not wish to, I would have said so.OK. You know how I am about my art. smh. which is strange at times, because I'm not that way about most things. idk, sometimes its like that's the last part of me I have that's all mine. Crazy right! I just have to get out of my own head. So no need to worry yourself, I am simply trying to figure some points out. One of the difficult things have been the comic book forum. Like some drawings aren't comic book like, as I've never did comic book style, so some things are like drawings they fit the story/what I'm saying. But its not broken down in images like a comic book format. »

[4] Renaldo McGirth, email du 19 janvier 2020

« As for drawing me, the photos are really all we have to go on. I tried looking in the mirror and drawing self. lol. did like the results. I asked a few guys who always say they enjoy watching me play basketball if one day each would describe to me what they see, as in my movement etc. And I'all try to use my photo along with their vocal descriptions to draw me in movement that way. Might work. :-)

I received the envelope of your drawings, and your Christmas card this past Tuesday. »

[5] Renaldo McGirth, email du 2 février 2020

« You mention the images you draw of me, and how they come from still photos, images and you feel they create a certain way of viewing me. I've thought of this. Maybe you could use tiff, as she's spent a considerate amount of time with me, so maybe she can help you by describing my movements, actions from her point of view. I'll explain some in answering your questions, and also attempt to draw self in certain ways. »

[6] Renaldo McGirth, email du 13 août 2020

« I do think there is a part that I can really use your help on. I need u to do the sketches/drawings. I will give u the story/experience in another email or 2 to follow, and we'll see. I struggled with this one, been trying to figure out why. Maybe once I send u the story, u'll have some wise insight for me.:-) »

[7] Renaldo McGirth, email du 5 mars 2020

« About the pics from my child hood, yeah its sad. I hate not having any. I've been thinking on how to draw some maybe, just like me or whatever, idk. I'll definitely come up with something. I will speak on the fire. Long story short, my uncle mike my mothers twin brother, may he rest in peace. Came home drunk and decided to cook some fried chicken and fries (his fried chicken may be the best I ever ate by the way..) but he went to his room and fell asleep. The house caught on fire, and I woke up, good thing me and my brother renfroe' May he rest in peace' had fell asleep in the living room watching TV that night »

[8] Renaldo McGirth, email du 17 novembre 2021

« I think I know what it is with me tho.. Its not hard to talk about the stories/ moments its just, I get kinda choked up emotional when I draw or sketch the scenes. Idk why.?

But since we are doing this together, and u said u would help how u could.. Not to mention u have transcribed my words Beautifully into art before, I trust and would rather have no one but u do this.. Plus who says we can't do a section in here combining My words and your art right.? »

[9] Renaldo McGirth, email du 17 mars 2022

« I was working on a piece of myself, but I can't seem to get it right and its frustrating me.. Remember I told his I feel when it comes to drawing myself.. Smh.. I was trying to recall all of the drawings you done of me.? Did u keep copies or at least pics of them.? If so, can u put them in a collage of pics using the pic collage app and send em to me.? Also, I was wondering what all solo pics u have of me.? can u put those in a collage as well.? I don't know if you've ever seen the My Pillow commercials or advertisements. But there's one where the owner and creator of the product has a picture behind him, with a side view of The face of Jesus and a side view of a Lions Face/head beside him. It may be listed on mypillow.com, But I wanted to know if u could draw this for me. Instead of Jesus's face, put mine with the lion, with a crown on my head.. Also, do u have the headshot of me, when I was arrested and my twists/ dreds were just starting out/ well u doing have to use that pic exactly, but I was wondering if u could draw me head on, but with shoulder length dreds. It can just be from the shoulders or neck up. Let me know if these are possible. And when u complete them, I'd like for u to scan and email copies to sis. »

[10] Fiancée de Renaldo McGirth, email du 2 mars 2024

« Unfortunately the policy for contact during visitation is short to non which is hurtful to love one's and friends who's come so far to visit but yet can't hug or holding hands in a picture yet alone show any sign of Affection they make you delete any pictures that remotely look like affection even during times of matrimony it almost feels like the visitor is a prisoner to. »



11.3. IMAGES DE VIOLENCE, VIOLENCE DES IMAGES

Depuis le couloir de la mort, de nombreux détenus produisent des images qui viennent explicitement critiquer la peine de mort, en mêlant images d'archives et symboles. Ces images oscillent entre description réaliste et imaginaire visionnaire. Kenneth Reams, anciennement condamné à mort dans l'Arkansas, a par exemple réalisé des copies dessinées d'images d'archives, au fur et à mesure qu'il effectuait ses recherches théoriques autour de la peine de mort, avec son épouse Isabelle Reams. Il crée, entre autres, le portrait de George Stinney, plus jeune victime américaine de la peine de mort au XX[e] siècle, exécuté en 1944 à l'âge de quatorze ans[1] (fig.1).

1. Ce n'est qu'en 2014 que la condamnation de George Stinney pour le meurtre et le viol de deux fillettes est officiellement annulée. Campbell Robertson, « *South Carolina Judge Vacates Conviction of George Stinney in 1944 Execution* », *The New York Times*, 17 décembre 2014. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2014/12/18/us/judge-vacates-conviction-in-1944-execution.html (consulté le 12 juillet 2024). À noter : la plus jeune personne jamais exécutée aux États-Unis est Hannah Ocuish, une enfant, membre du peuple amérindien des Pequots, exécutée à l'âge de douze ans, en 1786, dans le Connecticut. Elle est condamnée sans preuve pour le meurtre d'Eunice Bolles, une petite fille blanche de six ans. Les enquêteurs torturent moralement Hannah, qui est orpheline et atteinte de déficience mentale, en la forçant à voir le corps de la petite fille. Hannah finit par avouer le meurtre, et est condamnée à mort. Même à l'époque, l'apparente déficience mentale d'Hannah provoque des questionnements, sur la réalité de sa culpabilité, et sur sa responsabilité pénale. Dale M. Brumfield, « *Eating our Young, The Hanging of 12-Year-old Hannah Ocuish* », *Medium*, 8 novembre 2021. Disponible sur : « https://medium.com/lessons-from-history/eating-our-young-b1b9d65f4856 (consulté le 14 juillet 2024).

fig.1 - Kenneth Reams, portrait de George Stinney d'après sa photo d'identité, image exposée lors de l'exposition *Who decides?*, Bridport Arts Centre, Bridport, Royaume-Uni, octobre - novembre 2016.

Dans un style radicalement différent, Daniel Gwynn, anciennement condamné à mort en Pennsylvanie puis innocenté et libéré en 2024, a réalisé de nombreuses peintures en prison. Il s'agit souvent d'autoportraits, où il se bat contre un système pénal et carcéral monstrueux (fig.3-5). Ces images tourbillonnantes apparaissent comme un écho contemporain aux illustrations de William Blake (fig.2) : le système pénal, son administration, se muent en forces surnaturelles cosmiques, qui demandent une résistance surhumaine pour être vaincues.

De nombreux détenus détournent également des symboles connus de la justice aux États-Unis, pour en faire les allégories d'un système « cassé », « *a broken system* ». C'est le cas, entre autres, d'Arnold Prieto (fig.6), de Billie Allen (fig.7), d'Anthony Medina (fig.8) : *Lady Justice* est bâillonnée, *Lady Liberty* s'est endormie, *Uncle Sam* manipule la table d'exécution comme une marionnette. Le système se délite et craquèle. J'ai repris ce procédé au sein de *Perpendiculaire au soleil*[2], pour illustrer le mécanisme de resentence de Renaldo McGirth : sa silhouette chute, se bat ou joue l'équilibriste sur des représentations classiques de la justice américaine, illustrant le long parcours du combattant d'un détenu au sein d'un système inconstant[3].

2. *Perpendiculaire au soleil*, p.114. Renaldo McGirth représente également l'allégorie de la justice jetant un œil sous le bandeau censé assurer son impartialité.
3. En Floride, jusqu'en 2016, un jury à dix contre deux pouvait décider d'une sentence de mort. En 2016, la Cour Suprême des États-Unis déclare l'ensemble des décisions de peine de mmort rendues par des jurys non-unanimes depuis 2002 inconstitutionnelles, enclenchant une vague de procédures de « resentence » pour des condamnés à mort américains, dont Renaldo McGirth. En 2023, une nouvelle législation est adoptée en Floride autorisant une « simple » majorité à huit membres du jury contre quatre pour faire imposer la peine de mort. *Death Penalty Information Center*, « *Florida's New Non-Unanimous Capital Sentencing Law Faces Retroactivity Challenge in State Supreme Court* », 27 juin 2023. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/floridas-new-non-unanimous-capital-sentencing-law-faces-retroactivity-challenge-in-state-supreme-court (consulté le 12 juillet 2024).

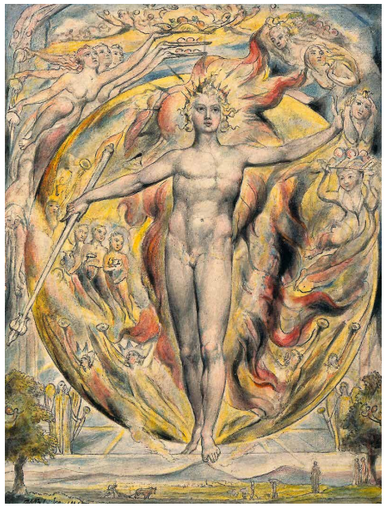


fig.2 - William Blake, *The Sun at His Eastern Gate*, illustration pour John Milton, *L'Allegro and Il Penseroso*, 1816 - 1820, aquarelle et craie noire, The Morgan Library and Museum, New York, New York, États-Unis.

fig.3 - Daniel Gwynn, *Legal Quagmire 2*, peinture publiée sur le internet *Art For Justice*.

fig.4 - Daniel Gwynn, *Prisoner's Art*, peinture publiée sur le internet *Art For Justice*.

fig.5 - Daniel Gwynn, *Unearth - Defective Justice*, peinture publiée sur le internet *Art For Justice*.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, l'imaginaire permet aussi d'aborder un système carcéral brutal et qui déteste les images. Je transforme certaines facettes du système, qui me sont parvenues sous forme écrite – articles de presse, études universitaires, témoignage écrit de Renaldo – pour en faire des structures mécaniques et organiques monstrueuses.

Par exemple, devant la cour de justice où Renaldo McGirth a été condamné se trouvait une statue à la gloire de la Confédération, et honorant, entre autres, le général confédéré Nathan Bedford Forrest, un

des principaux fondateurs du Ku Klux Klan[4]. Elle a depuis été déplacée dans un parc de la ville dédié aux vétérans de toutes les guerres, un emplacement moins scandaleux aux yeux du public[5]. Je fais un portrait particulièrement brutal de Renaldo McGirth (fig.9), entouré d'une gangue rappelant les instruments de torture destinés à punir les esclaves (fig.10), surmontée de cette statue. J'ai réalisé cette image avec l'accord de Renaldo McGirth, qui a été le premier à me signaler l'existence de ce monument[6]. Pour pouvoir en faire un dessin, il désirait que je lui en envoie des photos. Celles-ci ne lui sont jamais parvenues, car elles ont toutes été rejetées par la prison. Avec cette gravure, je remets en exergue la violence symbolique d'une statue, et l'impact bien réel encore aujourd'hui des idéaux ségrégationnistes qu'elle glorifie. Mon dessin, de façon sciemment monstrueuse et excessive, sert d'archive de sa présence devant la cour de justice.

Une autre violence invisible est celle de la digitalisation des communications et des pratiques prédatrices d'entreprises telles que *Jpay* ou *Securus*. Leurs sites internet sont très simples, policés et professionnels.

fig.6 - Arnold Prieto, *Texas Death Machine*, 2012, graphite et crayon de couleur sur carton, 15 x 17 pouces, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

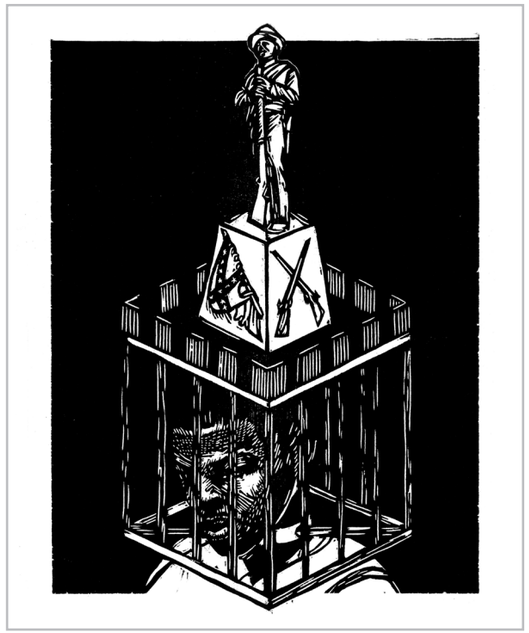
fig.7 - Billie Allen, image publiée sur le site internet *Justice Arts Coalition*.

fig.8 - Anthony Medina, *Political Piece*, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

4. Cette statue a été érigée au début du XX[e] siècle, et n'honore pas les soldats morts lors des combats fratricides de la guerre de Sécession, mais l'esprit de la Confédération dans son ensemble, c'est-à-dire un héritage raciste et esclavagiste. Le nom de Nathan Bedford Forrest fait partie de ceux inscrits sur la base de la statue. Le personnage représenté est un « *Johnny Reb* », contraction de « *Johnny the Rebel* », initialement un surnom péjoratif donné par les soldats Yankees aux soldats confédérés, puis un surnom réapproprié fièrement par les Sudistes. Il représente le « soldat type ».

5. Bill Thompson, « Confederate statue headed for a new home? », Ocala Star Banner, 4 novembre 2009. Disponible sur : https://eu.ocala.com/story/news/local/2009/11/04/confederate-statue-headed-for-a-new-home/31366456007/ (consulté le 14 août 2024).

6. Compte tenu de sa violence, cette image n'est destinée à figurer nulle par ailleurs que dans le contexte du livre, accompagnée de son texte. Contrairement à d'autres images que je sors volontiers de leur contexte pour qu'elles soient utilisées comme affiches ou flyers, je refuse l'usage de cette image.



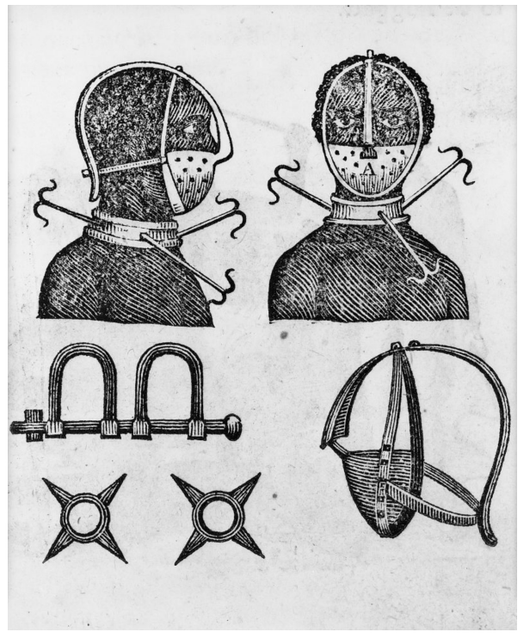


fig.9 - *Perpendiculaire au soleil*, page 50.

fig.10 - Anonyme, *Iron mask, collar, leg shackles and spurs used to restrict slaves*, publié par Samuel Wood, 1807, Library of Congress, Washington D.C.

Seules les « *e-cards* », les cartes postales électroniques qu'ils vendent, sont excessives et kitsch. Il s'agit d'illustrations digitales criardes issues de banques d'images : de gros cœurs luisants, des chihuahuas et des hamsters hilares. En réutilisant cette imagerie « toonesque », j'ai représenté les pratiques de ces entreprises, symbolisées par des machines de casinos ou de pachinko (fig.11), des arnaques légales qui tiennent les personnes captives. La dernière page est la plus élaborée du chapitre, une horloge monstrueuse à visage humain, reliée à une presse écrasant un détenu (fig.13). Il s'agit d'une personnification ou « machinification » du système de paiement de la lecture à la minute par les détenus. J'avais en tête le Moloch[7] de *Metropolis*, un monstre machine avalant les ouvriers de la ville-basse (fig.12). Cette scène du film montre à la fois la violence concrète sur les corps ouvriers, et la violence idéologique d'une croyance aveugle et quasi religieuse en un capitalisme débridé.

Dans le cas de la domination de *Jpay* et *Securus*, il n'y a pas de croyance religieuse ou idéologique dans le bienfait prodigué par ces entreprises, mais un accord d'intérêts financiers entre système carcéral et « partenaire privé ». Il fallait donc créer une représentation moins « grandiose » que Moloch, pour qu'elle reflète le cynisme sous-jacent des pratiques

7. Dans la Bible, Moloch, ou Moloc est une divinité à laquelle les hommes sacrifient leurs enfants, mentionné dans le Lévitique, le livre des Rois, et Jérémie. Lévitique 18:21, version Louis Segond : « Tu ne livreras aucun de tes enfants pour le faire passer à Moloc, et tu ne profaneras point le nom de ton Dieu. Je suis l'Eternel. »

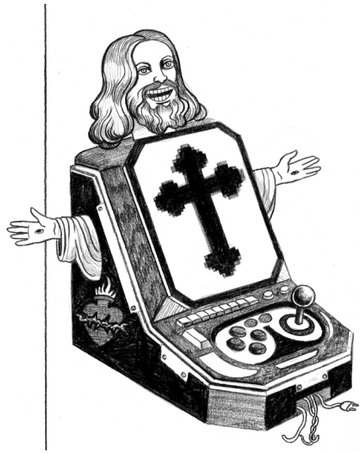








fig.11 - *Perpendiculaire au soleil*, page 307 (détails).

fig.12 - Fritz Lang, *Metropolis*, UFA, 1927, 153 minutes.

fig.13 - *Perpendiculaire au soleil*, page 308.

fig.14 -Théophile Schuler, illustration pour le conte de Jules Verne, *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*, Paris, Hetzel, 1874.

fig.15 - Couverture de la bande dessinée de David B., *L'Ascension du Haut Mal* [1996-2003], Paris, L'Association, 2015.

fig.16 - David B., *L'Ascension du Haut Mal* [1996-2003], Paris, L'Association, 2015, chapitre 3, planche 1 (détail).

de ces entreprises. La tête de l'horloge est reprise d'une gravure illustrant le conte de Jules Verne, *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*, par Théophile Schuler (fig.14). Elle représente Pittonaccio, le seigneur du temps : un horloger veut forcer sa propre fille à épouser cette créature pour régler ses problèmes de montres qui se dérèglent. Le visage est carnassier, mais aussi grotesque, fripé : il me semblait adéquat pour transmettre cette « petitesse » au sein de la grande structure.

Dans *L'Ascension du Haut Mal*, David B. représente sa grand-mère ivre dans un dessin. Sa mère est choquée et attristée par ce choix de représentation qui lui semble trop « frontal » et injuste envers cette grand-mère dont l'identité ne se réduit pas à son alcoolisme[8]. Elle demande à David B. de « faire un de ses monstres » mais de ne pas écrire le mot « alcoolisme », comme si la personnification symbolique était une manière d'adoucir la violence, ou de la cacher. En effet, David B. personnifie l'épilepsie dont souffre son frère, sous la forme d'un serpent géant (fig.15). Le monstre est une présence menaçante tout le long de l'album, envahissant la vie de la famille, pénétrant les corps et les esprits. Cependant, le monstre n'est pas là pour édulcorer la violence, mais pour représenter l'invisible. Il ne remplace pas la représentation de la violence subie par les corps : il vient s'ajouter à la description concrète des symptômes de la maladie du frère. Le dragon appuie les effets de la maladie au sens large, il est le lien – nocif – entre les membres de la famille (fig.16). Cette apparition de l'invisible en tant que créature exté-

8. David B., *L'Ascension du Haut Mal* [1996-2003], Paris, L'Association, 2015, p.43.

rieure au frère rappelle les représentations médiévales de possession démoniaque, où un monstre sort de la bouche du fidèle exorcisé (fig.17) : elle permet à David B. enfant puis adulte de figurer ce que ni lui, ni les communautés médicales et religieuses ne comprennent et ne peuvent guérir. Finalement, David B. représente bien des monstres pour décrire sa grand-mère. Ils apparaissent pour montrer son côté positif : ses croyances dans des pratiques magiques bénéfiques, sa connaissance des légendes qu'elle transmet autour d'elle. C'est une autre facette invisible : l'amour de l'invisible. Dans *Perpendiculaire au soleil*, comme dans *L'Ascension du Haut Mal*, la création de monstres est destinée à donner corps à la violence irreprésentable. La violence structurelle, apparaît sous forme de « structures-monstres ». Leur dessin a catalysé ma réflexion en tant qu'autrice cherchant à débusquer ce qui pouvait « faire image » dans un système qui souhaite limiter les représentations. En revanche, je ne souhaitais pas « éviter » la question de la violence physique effectivement commise sur les corps en ne faisant « que » la symboliser.

Si l'administration pénitentiaire ne semble pas spécialement se soucier des images allégoriques produites par les détenus, et accepte dans certains cas les images d'archives non-violentes, une règle tacite limite en revanche la création d'images explicitement violentes et sanglantes.

Même si j'en ai trouvé des contre-exemples dans les travaux de certains détenus, notamment Billie Allen, incarcéré dans le couloir de la mort fédéral (fig.18), Renaldo McGirth m'a signifié qu'il valait mieux être prudents avec ce type d'iconographie. Comme souvent en prison, certaines règles sont troubles, à géométrie variable : dans le cadre de la création de *Perpendiculaire au soleil*, je me suis alignée sans discuter sur le ressenti de Renaldo McGirth, pour ne pas risquer de lui porter préjudice. Pour autant, au sein de l'ouvrage, Renaldo McGirth et moi tenions à inclure une mise en contexte de notre histoire histoire personnelle, avec une réflexion plus large sur la peine de mort. Puisque nous savions qu'il ne pourrait pas créer d'images violentes, j'ai « pris en charge » la production de ces images, dans une sorte de « transfert de responsabilité » qui m'a beaucoup posé question, et a souvent été difficile à traiter. En concevant puis en créant ces images, je savais qu'il serait impossible pour Renaldo McGirth d'y avoir accès : elles auraient été immédiatement censurées par les personnes en charge du contrôle des correspondances. Dans nos échanges, je les ai moi-même censurées, ou n'en ai donné à Renaldo que la description[9], ce qui a été une complication supplémentaire dans l'avancée du projet.



fig.17 - Meister Konrad von Friesach, *Voile de Carême de Gurk*, 1458, toile de lin peinte, 8,87 x 8,87 m, Cathédrale de Gurk, Carinthie, Autriche (détail).

9. De nombreux passages de ce chapitre prennent comme point de départ une traduction des descriptions que j'ai données à Renaldo McGirth des images que j'ai créées et de mes images source.

fig.18 - Billie Allen, *Woke*, image publiée sur le site internet *Billie Allen Art*.

J'ai choisi d'inclure dans le récit de la bande dessinée mes réflexions sur le système pénal et carcéral, telles qu'elles me sont venues au fil de mon parcours, entre mon enfance et mes vingt-cinq ans. Ces passages, qui offrent une « percée » historique ou sociologique, font dans le même temps partie intégrante de la part autobiographique du récit : ils sont intimement liés à l'évolution de mon regard, au déroulé de l'action, aux lieux que je traverse, aux livres que je découvre, et aux échanges que j'ai eus avec Renaldo McGirth sur ces différents sujets. De son côté, Renaldo McGirth n'a pas non plus un point de vue unique et arrêté sur la question de la représentation de la violence, et particulièrement de la violence raciale. Sur ce thème, il suit de près l'actualité de son pays, et il m'a souvent orientée vers des articles et autres éléments pour nourrir ma réflexion, comme la présence par le passé d'une statue en l'honneur de la Confédération, devant la cour de justice où il a été condamné à mort. Il embrasse le mouvement *Black Lives Matter*, qu'il cite régulièrement dans ses lettres, et, dans le même temps, il précise parfois qu'il est un « *so-called Black Man* », un « soit-disant homme noir ». Il ne fait pas là référence à un éventuel métissage dans sa généalogie, mais au fait qu'il n'arrive pas totalement à accepter le terme « homme noir » pour se désigner, même si ce terme est revendiqué politiquement par une mul-

fig.19 - Dana Schutz, *Open Casket*, 2016, huile sur toile, 99 x 130 cm, collection de l'artiste.

titude de groupes activistes, aux États-Unis et ailleurs[10]. Il est à la fois un « libertarien » de l'image, souhaitant que je partage et reproduise au maximum les images auxquelles il n'a pas accès et qui lui « manquent », tout en étant sensible à la question du respect dû aux victimes. Après la controverse autour du portrait d'Emmett Till intitulé *Open Casket* (fig.19), peint par Dana Schutz, une artiste blanche, j'ai envoyé à Renaldo McGirth divers articles aux opinions contradictoires, notamment celui d'Hannah Black et celui de Coco Fusco[11]. Sur ce point, il m'écrit, dans un email du 22 avril 2022 :

> « Nous ne connaissons pas l'intention de Dana Shultz. Étant donné qu'il n'y a aucune mention de mauvaise volonté, ou de choses ignorantes et malveillantes qui accompagneraient le tableau, je pense qu'elle l'a peint avec la volonté d'être une alliée, sans haine ou racisme. Donc, je pense que Hannah Black et/ou n'importe qui d'autre auraient peut-être dû lui poser des questions en premier lieu. Lui demander de s'asseoir avec eux, et entamer une conversation ouverte, afin que tous puissent apprendre et bénéficier de ce moment !
>
> Maintenant, ce que je vais dire n'est peut-être pas juste, mais c'est peut-être ce qui est nécessaire et où nous en sommes en ce moment jusqu'à ce qu'une meilleure guérison/une meilleure compréhension et une meilleure acceptation en général puissent advenir : peut-être que Dana et tout artiste qui représente une œuvre de ce genre, cherchant à être un allié de la communauté, devrait peut-être expliquer cela clairement en quelques mots, expliquer le pourquoi, le comment... afin d'éviter tout malentendu... Mais là encore, l'art est sujet à interprétation, et le fait de ne pas avoir accompagné l'œuvre d'un texte est ce qui a suscité une conversation, et plus d'intérêt. Donc c'est peut-être mieux !
>
> Quant à Hannha Black, je l'applaudis d'avoir pris la parole. Mais encore une fois, j'aurais aimé qu'elle contacte d'abord Dana, avant de chercher à faire supprimer/ou retirer l'œuvre. C'est comme demander la censure sans connaître les raisons, l'intention de l'artiste... J'ai lu le texte de Coco Fusco, très intéressant et éclairé... J'aime beaucoup... Parce que c'est un point de vue complet, dans la Vérité ! J'aimerais beaucoup leur écrire, à toutes les trois. Penses-tu pouvoir m'y aider ? Si je t'envoie quelque chose par e-mail ou par lettre ?[12] »

10. Dans les années soixante, l'usage du terme « *Black* » se répand dans les noms de groupes de défense des droits des Noirs-américains : le parti des *Black Panthers*, fondé en 1966; le groupe *Black Liberation Army*, actif de 1970 à 1981; l'expression *Black Power*, lancée par le *Student Nonviolent Coordinating Committee* (*SNCC*) en 1966 ; l'expression « *Black Man, you're on your own* », un des slogans du groupe *South African Students' Organisation* (*SASO*) à partir de 1971, en Afrique du Sud... On pourrait multiplier les exemples, car l'usage du terme est devenu général, au détriment du terme « *colored* », toujours utilisé par l'association historique *National Association for the Advancement of Colored People* (*NAACP*), fondée en 1909.

11. En 2016, l'artiste Dana Schutz peint *Open Casket*, un tableau représentant une vision stylisée du corps d'Emmett Till dans son cercueil. Emmett Till était un jeune garçon, assassiné à l'âge de quatorze ans dans le Mississippi, en 1955. Exposé au Whitney Museum de New York en 2017, le tableau fait scandale, et cristallise le débat contemporain sur le droit de personnes blanches de représenter la violence commise contre des personnes non-blanches. Dans une lettre ouverte, l'artiste Hannah Black appelle à la destruction du tableau, accusant Schutz de faire de la souffrance noire un spectacle « pour le profit et l'amusement », « *for profit and for fun* » – même si Schutz avait signalé que la peinture n'était pas à vendre. Alex Greenberger, « *"The Painting Must Go" : Hannah Black Pens Open Letter to the Whitney About Controversial Biennal Work* », *ARTnews*, 21 mars 2017. Disponible sur : https://www.artnews.com/artnews/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/ (consulté le 3 mai 2023). En réponse à la lettre d'Hannah Black, l'artiste et autrice cubano-américaine Coco Fusco publie un article explorant les questions d'histoire de l'art, d'esthétique, pour proposer une lecture différente de l'œuvre de Schutz, et défendant la pertinence de cette dernière. Dans le même temps, Fusco décortique les biais racistes des institutions de l'art contemporain, le « *tokenism* » ou inclusivité de façade et le manque de débat profond sur la notion de race et de représentation des races. Coco Fusco, *Censorship, Not the Painting, Must Go : On Dana Schutz's Image of Emmett Till*, *Hyperallergic*, 27 mars 2017. Disponible sur : https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till/ (consulté le 2 mai 2023).

La représentation de la violence physique dans *Perpendiculaire au soleil* s'est avérée être un travail très solitaire pour moi, pour ce qui est de la réalisation des images en elles-mêmes, mais a joué un rôle essentiel dans ma collaboration avec Renaldo McGirth : il s'agissait en quelque sorte de devenir ses mains pour les images qu'il ne pouvait pas réaliser, et essayer de transmettre à la fois son point de vue et le mien sur les images de violence.

En plus des difficultés de création des images et d'échange de ces images avec Renaldo McGirth, je me suis interrogée sur l'impact de

12. Voir texte original en fin de chapitre [1]. J'ai proposé à Renaldo McGirth de me transmettre ses lettres à Dana Schultz, Coco Fusco et Hannah Black, mais il ne m'a finalement pas transmis de message à leur destination.

fig.20 - Piero Cattaneo, illustration pour *Barbe Bleue*, *Le Coffret Magique des Contes et légendes*, Tormont, Montréal, Canada, 1995, volume II, livre 4, page 13.

la publication d'images violentes au sein du livre. Mon espoir s'est articulé autour de l'accessibilité de *Perpendiculaire au soleil* à un public d'adolescents, voire d'enfants de onze ou douze ans. Je suis confiante dans la maturité des enfants, souvent davantage prêts à aborder des sujets compliqués que certains parents ne se l'imaginent. Pour autant, je ne voulais pas faire de la bande dessinée un déversoir d'une violence qui « piège » : une violence qui serait si choquante qu'elle laisserait sans voix, au lieu d'amener des questions, des réflexions, de servir de « tremplin » à la parole. L'espace d'un livre est un espace où les images apparaissent « protégées » dans un contexte choisi par l'auteur. Le lecteur les découvre dans une posture d'intimité et de face à face avec le livre. Cet espace peut être violent : je me souviens, petite fille, avoir été tétanisée face à une illustration représentant les corps des femmes de Barbe Bleue, alignées dans les alcôves de sa pièce secrète (fig.20). J'étais incapable de bouger ou de détourner le regard, pleurant face au livre ouvert, jusqu'à ce que ma mère ferme le livre pour moi et me console[13]. Paralyser un jeune lecteur n'était donc pas du tout mon intention, au contraire il s'agissait de créer les conditions de la réception de l'image violente. « Ne pas savoir initier un regard à sa propre passion de voir, ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie violence à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilités. Il revient donc à ceux qui font des images de construire la place de celui qui voit et à ceux qui font voir les images des premiers de connaître les voies de cette construction[14]. »

13. Quelques jours après, armée d'un couteau en plastique de dinette, j'ai essayé de poignarder le portrait de Barbe Bleue qui figurait au début du conte, ne laissant que de faibles rayures à la surface de l'image.
14. Marie-José Mondzain, L'image peut-elle tuer ? [2002], Paris, Bayard, 2015, p.54.

Le dessin est un truchement entre l'archive photographique et le lecteur, qui permet une certaine distanciation, et une liberté de manipulation. Il ne falsifie ni ne se substitue à l'archive : les sources des planches de *Perpendiculaire au soleil* sont d'ailleurs citées à la fin de l'ouvrage. L'image source est transformée, travaillée, dans le sens de « creusée », comme une recherche archéologique. Je ne souhaitais pas faire de mon dessin un exercice d'atténuation, une « version pour enfant » de scène de massacre, mais essayer de révéler différentes « couches » de fabrication des images, et différentes couches de sens[15].

Au sein de ce chapitre, je détaille les choix de graphiques et narratifs adoptés au fil de mes échanges avec Renaldo McGirth pour donner à voir la violence institutionnelle, ses impacts sur les corps humains. J'examinerai le traitement de la violence explicite dans l'album, en me concentrant sur trois chapitres de la bande dessinée, centrés sur la photographie de l'exécution de Ruth Snyder, sur les cartes postales de lynchage, et sur les photographies de l'exécution ratée de Doyle Lee Hamm. En tant qu'abolitionniste, comment se réapproprier des images de violence initialement destinées à servir un discours pro-peine de mort, voire à compléter le processus d'annihilation des victimes ? Comment transformer par le dessin des images d'archives afin d'en proposer une interprétation, plutôt qu'une falsification ? Comment tisser des liens visuels entre des images d'archives datant d'un siècle et la période contemporaine ?

I - L'« ÉPIPHANIE NÉGATIVE » : LA PHOTOGRAPHIE DE L'EXÉCUTION DE RUTH SNYDER

1 - La disparition de Ruth Snyder

« Une femme est assise sur une chaise, les pieds, légèrement écartés, les bras posés sur les accoudoirs. Sa main gauche, très blanche sur le fond noir de la robe, semble vouloir s'échapper. Les doigts se relèvent, le poignet se tord. Mais ses chevilles et ses coudes sont sanglés. Sous l'effet de la décharge électrique, elle

15. Aux États-Unis, le travail de transformation de l'image d'archive à des fins pédagogiques est au cœur de la démarche de certains enseignants. Certains proposent des méthodes expérimentales de transmission des images liées à l'esclavage, en modifiant par exemple le cadrage de certaines photographies, ou en effaçant des morceaux, afin de pousser les étudiants à considérer autant ce que l'image d'archive contient que ce qu'elle ne contient pas, et pousser différentes interprétations, une « résistance à l'archive ». Voir Bennett Brazelton, « *Ethical Considerations on Representing Slavery in Curriculum* », *The Radical Teacher*, n°121, *Radicalizing the Liberal Arts*, hiver 2021, p.55-65.

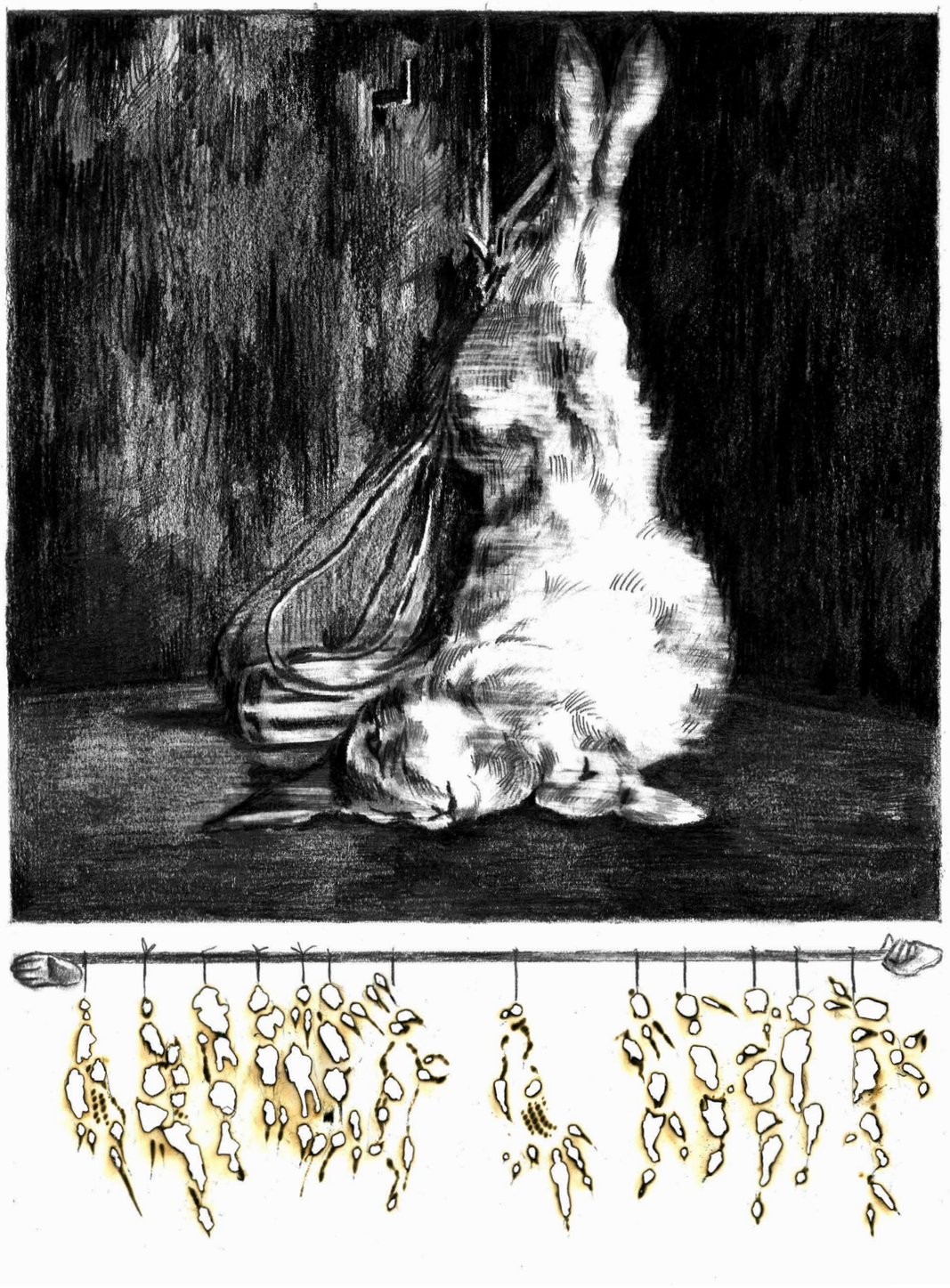


fig.21 - Archives du *New York Daily News*, *Daily News reporter Tom Howard shows camera strapped to his leg*, 1928.

fig.22 - Tom Howard, *Ruth Snyder in "Chair"*, 12 janvier 1928 (détail).

s'agite, sans pouvoir bouger.

Elle n'a plus de visage, masqué par une cagoule noire. Elle n'a plus de nom, seulement un titre : *DEAD !*, à la une du *New York Daily News* du 13 janvier 1928.

C'est la première photographie d'une exécution par chaise électrique aux États-Unis, une photo volée, en une seule prise, par un reporter qui avait attaché un appareil à sa jambe gauche pour l'introduire clandestinement dans la prison de Sing Sing. Autant que je me souvienne , c'est aussi la première image d'une mort réelle que je vois, alors que j'ai dix ou onze ans. Je ne l'oublierai jamais.[16] »

Le monde dans 5m², et *Perpendiculaire au soleil* s'ouvrent presque de la même façon, sur le récit de ma découverte de la célèbre photographie de l'exécution de Ruth Snyder. Dans la bande dessinée, il s'agit du chapitre « Première marche ». Sur la page de titre de celui-ci, j'ai fait figurer un cul de lampe en gravure représentant le pied de Thomas Howard, le journaliste qui a pris a photographie. J'ai utilisé pour cela un détail d'une image d'archive du *New York Daily News* (fig.21), qui a documenté les tests de prise de vue réalisés avant l'exécution. Le résultat est un peu clownesque : une chaussure ancienne, une chaussette à carreaux, et cet objectif fixé à la cheville, qui pourrait figurer dans une vieille bande dessinée d'espionnage pour enfants. Je souhaitais ouvrir le chapitre sur ce dispositif étrange, qui vient à la fois contraster et compléter l'image qui va suivre. Contraster, parce que, comparée à l'aspect presque drôlatique

16. *Le monde dans 5m²*, Paris, Stock, 2020, p.9.





fig.23 - Dessin d'après un portrait de Ruth Snyder pris à la *Long Island City Jail*.

fig.24 - Dessin d'après la photo d'identité judiciaire de Ruth Snyder prise à son arrivée à la prison de Sing Sing, 1928, Lewis E. Lawes Papers, *Lloyd Sealy Library Special Collections, John Jay College of Criminal Justice (CUNY).*

du dispositif de prise de vue, la photo capturée est d'une immense violence. Compléter, malgré tout, parce que Ruth Snyder, la femme qu'on exécute, a également un dispositif harnaché aux jambes (fig.22). Son bas, qu'elle portait à la jambe droite, a été baissé pour fixer un électrode sur son mollet. Il tire-bouchonne au niveau des entraves accrochées à ses chevilles. Tom Howard est « propre sur lui », en tout cas c'est ce que l'image de sa jambe laisse penser, tandis que Ruth Snyder est contrainte par le protocole d'exécution a une sorte de « débraillage ». Photographe et photographiée portent tous deux un équipement qui, chacun à sa façon, heurte l'œil.

La planche d'ouverture (fig.25) du chapitre est divisée en deux cases. La première la plus grande, est un gros plan sur la main de Ruth Snyder, sur laquelle se focalisait également le texte du *Monde dans 5m²*. J'avais prévu, dans une première version de la planche, de faire figurer le visage de Ruth Snyder. Je souhaitais créer un contraste entre la cagoule devenue célèbre, et le visage oublié. J'ai finalement supprimé cette image. J'avais reproduit le visage de Ruth Snyder, d'après une photographie prise lors de son procès. Son regard bleu, très clair, la légère inclinaison de sa tête par rapport à son cou, formait un portrait quasi hagiographique (fig.23). Un autre dessin, réalisé d'après une photographie d'identité judiciaire à la lumière de côté très dure, pouvait s'interpréter comme la description typique de la « criminelle endurcie » (fig.24). Ces images me semblaient chacune porter un discours trop lourd et trop figé sur l'identité de Ruth Snyder, qui ne révélait rien de plus que son visage oblitéré par une cagoule. J'ai préféré souligner la tension interne à la photographie de l'exécution, entre la peau couverte et la peau découverte, en particulier le visage obscurci, par rapport à la très grande blancheur de la main. Avec le recul, j'aurais dû mieux préserver le contraste qu'on aperçoit sur le tirage contact, où la jambe droite, au bas baissé, est beaucoup plus claire que la gauche, différence que les reproductions du journal et ma reproduction dessinée font pratiquement disparaître. Ce rapport entre ce qui est voilé et ce qui est dévoilé, m'a permis de poser la question suivante : quelle sensibilité épargne-t-on quand on enfile une cagoule à la personne qu'on va exécuter ? Quelle dignité veut-on préserver ? Ce rapport entre caché et montré est également « révélateur d'absence », en insistant sur la disparition de l'identité de Ruth Snyder.

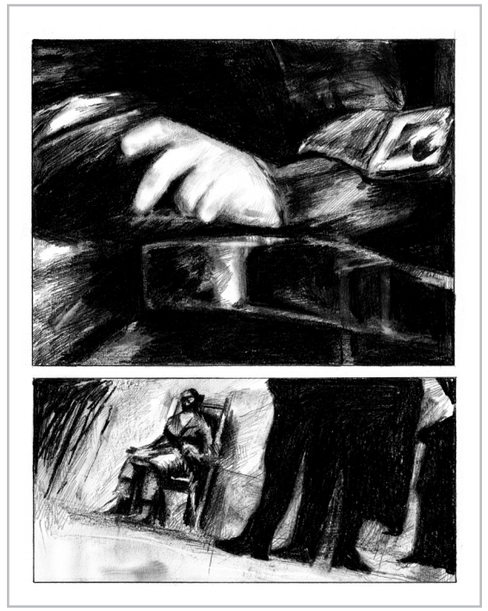






fig.25 - *Perpendiculaire au soleil*, page 13.

fig.26 - *Perpendiculaire au soleil*, page 14.

L'image en dessous sur la planche est une copie dessinée du tirage contact de la photographie, une image qui ne sera publiée qu'après de lourdes modifications par le journal. Il s'agit d'un plan cassé. Ruth Snyder y est assez petite, comparée aux jambes des témoins, qui se dessinent, très noires, au premier plan. Ma reproduction est légèrement modifiée, recadrée pour supprimer une partie du sol, et se rapprocher de la figure de Ruth Snyder. Cette modification était une erreur de ma part : elle ressemble, de façon moins radicale, à la modification déjà effectuée par le *New York Daily News*. Le journal publiait, en page 3, la version soit-disant originale de la photographie, « *Actual Photo of Ruth's Execution* » : en vérité, il s'agit d'une version déjà resserrée et à l'angle re-

fig.27 - *New York Daily News*, *Actual Photo of Ruth's Execution*, 13 janvier 1929, page 3 (Extra Edition).

dressé (fig.27). Pour effectuer ces retouches, de la matière avait été ajoutée en haut de l'image. S'il fallait modifier cette planche aujourd'hui, je reproduirais l'image en respectant exactement les proportions et le format du tirage contact conservé dans les archives du *New York Daily News*. Il s'agit d'un tirage de 3,5 x 4,4 centimètres, monté sur un carton de 4,1 x 5,4 centimètres, sur lequel a été inscrit la légende « *Ruth Snyder in "Chair"* »[17] (fig.28). Une reproduction des limites de la planche contact me permettrait de mieux souligner la petitesse de ce document original, une image volée, tremblée, approximative, avec quasiment la moitié de l'espace occupé par le sol de la salle d'exécution. Or, c'est cette petite image que le journal a réussi à transformer, historiquement et esthétiquement, en « monument ».

2 - Construction et destruction d'une image-monument

La page suivante de *Perpendiculaire au soleil* (fig.26) offre une réinterprétation de la photographie, telle qu'elle a été publiée à la une du journal, le 13 janvier 1928, au lendemain de l'exécution (fig.29). L'angle a été redressé, les jambes des témoins ont été coupées du cadre, l'ensemble a été hautement contrasté. En haut de la photographie se trouve le titre, en grosses lettres à empattements et ponctué d'un point d'exclamation

17. Site internet de l'*International Center of Photography*, Thomas James Howard, *Ruth Snyder in "Chair"*, 12 janvier 1928, tirage contact argentique, 4,1 x 5,4 cm, *International Center of Photography*, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://www.icp.org/browse/archive/objects/ruth-snyder-in-chair (consulté le 24 avril 2023).

fig.28 - Thomas James Howard, *Ruth Snyder in "Chair"*, 12 janvier 1928, tirage contact argentique, 4,1 x 5,4 cm, *International Center of Photography*, New York, New York, États-Unis.

« *DEAD !* », « MORTE ! ».

J'ai choisi de reproduire la une du journal non pas en dessinant la figure de Ruth Snyder, mais en brûlant le papier. Cette technique « empêche » de faire un dessin aussi précis qu'avec un crayon. Je fais ainsi écho à l'aspect légèrement tremblé de la photographie originale, dû à la double exposition du cliché. Les brûlures du papier traduisent visuellement le double statut de l'image, qui révèle et dissimule à la fois. Elle est à la fois « gravée dans les mémoires », et évocatrice d'une disparition. Ruth Snyder a disparu physiquement, et symboliquement. Loretta Wendt, la fille du photographe, témoigne de façon très explicite en ce sens : « Je n'y vois pas Ruth Snyder morte, mais l'immense succès professionnel de mon père »[18]. Le fait-divers, périssable, a disparu des mémoires. En dessous du gros titre écrasant « *DEAD !* », une fine ligne se termine, sur la droite, par les mots « *Story on page 3* », « L'histoire en page 3 ». Ce graphisme fait écho à cet oubli : la « petite histoire », est devenue un détail discret. Même si l'affaire a fait couler beaucoup d'encre, qu'elle a été « tirée à la ligne »[19], elle est majoritairement oubliée[20]. Ensuite, de façon paradoxale, cette « une » montre la disparition d'une photographie : ce tirage contact, si fragile, si approximatif,

18. Marie-Monique Robin, *Les 100 photos du siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, « La peine de mort », p.12.

19. Le meurtre d'Albert Synder par Ruth Snyder et Henri Judd Gray a même donné lieu à une « reconstitution » en cire dans un musée de Coney Island, surmonté d'un panneau indiquant « *Ruth Snyder Murder* ». Auteur inconnu, *Ruth Snyder Murder, wax display, Eden Musée, Coney Island, New York*, vers 1941, *Weegee Collection*, *International Center for Photography*. Disponible sur : https://www.icp.org/browse/archive/objects/ruth-snyder-murder-wax-display-eden-mus%C3%A9e-coney-island-new-york (consulté le 17 juillet 2024).

20. Pour simplifier la lecture, et parce qu'elles me semblaient redondantes, je n'ai pas reproduit les six lignes de texte se trouvant sous la photographie. Ces six lignes insistent sur l'aspect inédit et l'importance déjà historique de cette photographie. « *This is perhaps the most remarkable exclusive picture in the history of criminology* », « Il s'agit peut-être l'image exclusive la plus remarquable de l'histoire de la criminologie ».

fig.29 - Une du *New York Daily News*, 13 janvier 1928.

avant d'être transformé dans cette « une ». Cette image est devenue un monument du photojournalisme, et une icône pour les abolitionnistes – bien que publiée dans un journal qui défendait pleinement la peine de mort[21]. Une fois la figure de Ruth Snyder redressée et grossie sur la une, l'image se stabilise. Elle ressemble presque à un pendant sombre de la statue de marbre *Contemplation of Justice*, du sculpteur James Earl Fraser (fig.30), qui orne les marches de la Cour Suprême américaine, et que je représente sous forme détournée dans la suite de l'album. Ruth Snyder devient une figure monumentale, indétrônable, même si elle n'a pour trône que la chaise électrique : elle devient le pastiche d'une allégorie de la justice. Pour une personne opposée à la peine de mort, c'est une parodie macabre. Pour une personne favorable à la peine de mort, c'est un symbole tout à fait valable : James Williams, procureur de Louisiane, faisait trôner sur son bureau une chaise électrique miniature branchée à une batterie, produisant des petites décharges électriques quand quelqu'un la frôlait, et sur laquelle il avait accroché les photos d'identité judiciaires de cinq hommes noirs-américains qu'il a envoyé dans le couloir de la mort[22] (fig.31).

La photo de l'exécution de Ruth Snyder, que j'ai découverte alors que j'étais enfant, m'a longtemps semblé être une image « totale » : une encapsulation de la peine de mort. Plus encore, un détail de cette photographie me semblait résumer l'ensemble : son « cœur » était pour moi cette main soulevée. C'est sur ce détail que se concentre et mon texte dans *Le monde dans 5m²*, et la première planche du chapitre dans *Perpendiculaire au soleil*. La vivacité et la fragilité de cette main fantomatique semblait échapper à la brutalité et la « stabilité » du cadrage, à la raideur de la mise en page et à ce titre écrasant, « *DEAD !* ». Elle me semblait signifier la volonté de vivre, la violence de la décharge électrique, la vulnérabilité des personnes qu'on exécute[23]. Pour reproduire cette photographie dans *Perpendiculaire au soleil*, je me suis fondée sur le livre *Les 100 photos du siècle*, l'ouvrage même dans lequel j'avais découvert cette image. Pour dessiner le tirage contact de la photographie, j'ai trouvé une re-

21. Le 23 novembre 1927, le *New York Daily News* publiait un article sur le cas de Ruth Snyder en titrant « *Ruth and Judd must Die* », en lettres capitales.
22. Henry Weinstein, *Jury to come under justices' scrutiny*, *Los Angeles Times,* 3 décembre 2007. Disponible sur : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-dec-03-na-jury3-story.html (consulté le 13 mai 2023). À noter que, sur les cinq hommes figurant sur la chaise électrique de Williams, deux ont été exonérés, deux ont eu leur sentence commuée en prison à vie à cause d'une faute professionnelle de Williams, et le cinquième a gagné un nouveau procès après que la cour d'appel a cassé sa première sentence.
23. Il s'agit de vulnérabilité économique, sociale, raciale, intellectuelle, psychiatrique... Stephen B. Bright, « *The Role of Race, Poverty, Intellectual Disability, and Mental Illness in the Decline of the Death Penalty* », *University of Richmond Law Review*, Volume 49, Issue 3, *Allen Chair Issue : Lethal Injection, Politics, and the Future of the Death Penalty*, 2015.

fig.30 - James Earle Fraser, *Contemplation of Justice*, 1935, sculpture en marbre, Cour Suprême, Washington DC, États-Unis, photo par l'équipe d'*Architect of the Capitol*.

fig.31 - Chaise électrique miniature sur le bureau du procureur de Louisiane James Williams, 1995. Détail d'une photo parue dans le magazine *Esquire*.

production sur le site internet de l'*International Center of Photography*. Sur le tirage contact, la main de Snyder n'est pas aussi définie que sur la reproduction dans *Les 100 photos du siècle*. J'avais attribué ce décalage à la mauvaise qualité du tout petit tirage lui-même, ou celle du fichier des archives en ligne de l'*ICP*. Ce n'est qu'en avril 2023, près d'un an après la sortie de la bande dessinée, que j'ai découvert l'existence de deux photographies à partir du même original. Le 13 janvier 1928, le lendemain de la prise de vue, le *New York Daily News* publie une première version de la photo, avec le fameux titre « *DEAD !* ». L'édition a un tel succès, avec plus d'un million et demi d'exemplaires écoulés, que, dès le lendemain, le journal publie la même photo, toujours en une, mais titrée autrement (fig.32). À y regarder de plus près, il ne s'agit pas vraiment de la même photographie. Avec un jour de plus, les journalistes ont eu le temps de la retoucher davantage. Cela dépasse le jeu d'exposition au développement pour mieux « sculpter » l'image : des morceaux ont été totalement redessinés, en particulier cette fameuse main relevée. Le livre *Les 100 photos du siècle* a publié la version retouchée du 14 janvier, alors que le texte parle de la version du 13 janvier, sans mentionner la seconde publication du lendemain.

Ce qui me semblait être le cœur de l'image, que j'assimilais à sa « vérité », un élément qui « semble vouloir s'échapper » et surtout échapper à tout contrôle, est en fait la partie la plus contrôlée, construite, dessinée de l'image. C'est un détail extrapolé à partir du mouvement que l'on

fig.32 - Une du *New York Daily News*, 14 janvier 1928.

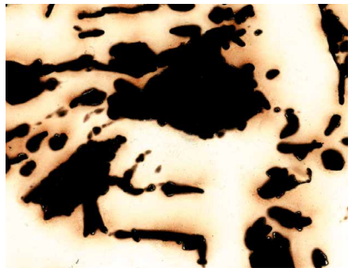


fig.33 - Détails de la main de Ruth Snyder, dans la une du *New York Daily News*, 13 janvier 1928, la une du *New York Daily News*, 14 janvier 1928 et dans la page 14 de *Perpendiculaire au soleil*.

aperçoit sur le tirage contact, une main qui ressemble davantage à une moufle tordue, un peu moins reconnaissable, un peu moins humaine (fig.33). Les journalistes du *New York Daily News* ont sans doute effectué cette modification pour faire une « meilleure photo », plus définie, plus dramatique aussi. De mon côté, depuis toute petite, j'ai investi dans ce détail un surplus de signification, sur lequel je me suis construite intellectuellement, sans me rendre compte qu'il s'agissait d'un dessin.

3 - La « première rencontre »

Dans mon parcours, cette image représente « l'épiphanie négative » évoquée par Susan Sontag dans *On Photography* : « La première rencontre avec l'inventaire photographique de l'horreur ultime est une sorte de révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Pour moi, ce sont des photographies de Bergen-Belsen et de Dachau sur lesquelles je suis tombée par hasard dans une librairie de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu – en photographie ou en vrai – ne m'a jamais touché aussi nettement, profondément, instantanément. En effet, il me semble possible de diviser ma vie en deux parties, avant que je ne voie ces photographies (j'avais douze ans) et après [...]. Un événement connu par des photographies devient certainement plus réel qu'il ne l'aurait été si on n'avait jamais vu les photographies [...]. Mais après une exposition répétée aux images, cela devient également moins réel[24] ».

La photographie de Ruth Snyder a été pour moi une image-déclencheur, une image-provocation. Cette photo m'a poussée à rechercher

24. « *One's first encounter with the photographic inventory of ultimate horror is a kind of revelation, the prototypically modern revelation: a negative epiphany. For me, it was photographs of Bergen-Belsen and Dachau which I came across by chance in a bookstore in Santa Monica in July 1945. Nothing I have seen–in photographs or in real life–ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into* two *parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after* [...] *An event known through photographs certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs* [...] *But after repeated exposure to images it also becomes less real* ». Susan Sontag, *On Photography*, New York, New York, Rosetta, 2005, p.14-15.

des dizaines, ou des centaines d'autres images et histoires liées à la peine de mort, et la représentation de la violence en général. En surface, il s'agit d'un symbole, d'une allégorie qui peut être figée. Mais cette image est également un appel à gratter la surface du monument sur papier journal, à explorer ses multiples couches et ses multiples variations. Elle a cristallisé chez moi de nombreux questionnements, et l'oscillation entre doute et confiance que je ressens envers les images – celles que je regarde, et celles que je produis.

II - CARTES POSTALES DE LYNCHAGE : OUTIL DE DESTRUCTION, ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

Selon une étude publiée en 2019 dans *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, entre 1883 et 1941, 4467 personnes furent lynchées, c'est-à-dire exécutées publiquement dans un processus extra-judiciaire aux États-Unis. On compte parmis les victimes 3265 Noirs, 1082 Blancs, 71 Mexicains ou d'origine mexicaine, 38 Natifs Américains, 10 Chinois, 1 Japonais. 4027 victimes étaient des hommes, 99 étaient des femmes, et 341 étaient de genre inconnu, bien que les chercheurs estiment qu'il s'agissait majoritairement d'hommes. L'essentiel des lynchages fut perpétré dans le Sud Est des États-Unis, là où se trouvait la plus importante population d'anciens esclaves noirs[25]. Des rapports du *Death Penalty Information Center* considèrent que la peine de mort est « la descendante » des pratiques de lynchage aux États-Unis, en mettant en avant les disparités raciales biaisant chaque étape du processus légal[26]. Ce lien occupe particulièrement les personnes incarcérées dans le couloir de la mort et leur production d'images, qu'elles soient noires ou non. Un certain nombre de détenus représente, de façon plus ou moins explicite, cet héritage raciste de la peine de mort : Kenneth Reams, Reinaldo Dennes, Billie Allen (fig.34-36). Ces créations sont parfois source de controverses. Le dessin de Reinaldo Dennes, détenu d'origine cubaine incarcéré dans le couloir de la mort du Texas, a par exemple été

25. D'après l'étude de Charles Seguin et David Rigby, « *National Crimes: A New National Data Set of Lynchings in the United States, 1883 to 1941* », *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, *American Sociological Association*, Volume 5, janvier 2019. Disponible sur https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2378023119841780 (consulté le 5 octobre 2022). Plusieurs études chiffrées ont été faites sur les lynchages aux États-Unis, aboutissant à des résultats différents. J'ai choisi cette étude car il s'agit d'une des plus récentes, et ses résultats me semblent proportionnés, en regard d'autres études sérieuses.

26. *Death Penalty Information Center*, « *Enduring Injustice: the Persistence of Racial Discrimination in the U.S. Death Penalty* », 15 septembre 2020. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/facts-and-research/dpic-reports/in-depth/enduring-injustice-the-persistence-of-racial-discrimination-in-the-u-s-death-penalty (consulté le 24 avril 2023).

fig.34 - Kenneth Reams, *John Anthony Copeland*, acrylique, image publiée sur le site internet *Artist 927*.

fig.35 - Reinaldo A. Dennes, *The Widow Maker*, image illustrant l'article de Richard Whittaker, « *State Representative: Let's Hang the Artist!* », *The Austin Chronicle*, 30 mars 2007.

exposé dans le Capitole d'Austin, lors d'une exposition consacrée à la peine de mort organisée par le groupe abolitionniste *Texas Moratorium Network*., soutenu par le *state representative* Harold Dutton. Borris Miles, un autre *state representative*, est choqué par l'image qu'il décrit comme « *extremely inappropriate and highly objectionable* », « extrêmement inappropriée et répréhensible ». Il la retire du mur, ainsi qu'une autre image d'un artiste professionnel non incarcéré, où l'on observe une figure sur une chaise électrique, sous laquelle sont inscrits les mots « *Doing God's Work* », « Nous faisons le travail de Dieu ». Aucune des deux images n'est retrouvée[27].

Renaldo McGirth et moi souhaitions inclure une évocation de l'histoire des lynchages dans l'album, et en particulier des lynchages perpétrés par la population blanche à l'encontre des Noirs. Ces images ont fait partie des plus difficiles à réaliser de l'album. Face à mes hésitations, Renaldo McGirth m'a rappelé qu'une image « ratée », pas « juste », vaut mieux que pas d'image du tout. Dans un message du 15 mai 2020, Renaldo McGirth m'écrivait, à propos des images que je projetais de réaliser sur les lynchages : « S'il te plaît, fais ce que tu as décidé de faire.

27. Richard Whittaker, « *State Representative: Let's Hang the Artist! Borris Miles decides he is the arbiter of taste and free speech at the Capitol* », *The Austin Chronicle*, 30 mars 2007. Disponible sur : https://www.austinchronicle.com/news/2007-03-30/460808/ (consulté le 17 juillet 2024).

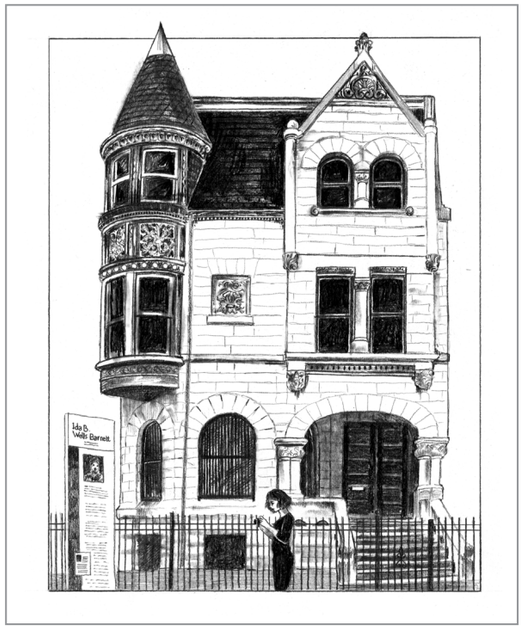
fig.36 - Billie Allen, image publiée sur le site internet *Justice Arts Coalition*.

Ce ne sera pas irrespectueux. Je pense comme tu penses et comme tu vois. Surtout étant donné que je ne peux pas voir ces images auxquelles tu as accès sur le web, etc. Exprime tout ce que tu as partagé avec moi, et tout ira bien[28] ». Sa confiance envers moi, et envers des images dont il n'a pu voir que des fragments, m'a été très précieuse dans ce travail.

Pour cette portion du récit, j'ai pris comme point de départ le hasard qui m'a fait habiter un temps juste à côté de la maison d'Ida B. Wells, ancienne esclave devenue journaliste, pionnière des droits des Noirs et de l'émancipation des femmes. Elle effectue la première enquête de fond sur les lynchages, en publiant l'étude *A Red Record*[29] en 1895. Dans le chapitre « La maison Wells », je fais le récit de mon arrivée à Chicago, et de la première exploration de mon quartier. Cette exploration spatiale devient le prétexte d'un voyage dans le temps. Une fois que je suis arrivée devant la maison d'Ida B. Wells, deux planches s'opposent, chacune constituée d'une image en pleine page. D'un côté, la maison, qui me semble bien décevante, proprette et banale. Cette « maison de poupée » (fig.37) m'apparaît en décalage par rapport à la vie mouvementée,

28. « *Please do what you have set your mind to doing. It won't be disrespectful. I think its just as you think, view it. Especially being, I can't see those images you have access to on the web, etc. Express all that you have shared to me, and it will be fine.* »

29. Ida B. Wells, *A Red Record. Tabulated Statistics and Alleged Causes of Lynchings in the United States*, 1892-1893-1894, Chicago, Illinois, Donohue & Henneberry, 1895. Disponible en version digitale sur *The Project Gutenberg* : https://www.gutenberg.org/files/14977/14977-h/14977-h.htm (consulté le 13 mai 2023).



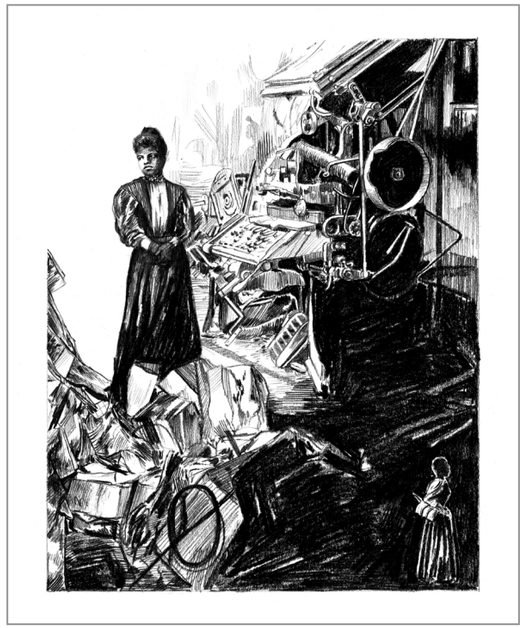


fig.37 - *Perpendiculaire au soleil*, page 130.

fig.38 - *Perpendiculaire au soleil*, page 131.

et tout sauf conventionnelle, de la journaliste. En face de cette page, j'ai imaginé Ida B. Wells, dans les décombres des locaux du journal de Memphis où paraissaient ses articles (fig.38). En bas de la première planche, je suis tournée vers la gauche, le passé, et je prends en photo le « marqueur historique » explicatif, devant la maison. En bas de la deuxième planche, une petite silhouette d'Ida B. Wells, bien que perdue dans le noir des décombres, marche vers la droite, vers l'avenir, et vers la page suivante.

L'objectif du chapitre « La maison Wells » est, d'une part, de rappeler l'existence de la pratique des lynchages. Même si le sujet a été abondamment documenté, mes régulières interventions en milieu scolaire m'ont montré qu'un rappel n'était jamais inutile. Mais il s'agissait surtout de faire écho, de façon très condensée, à ce qu'on pourrait appeler l'« histoire visuelle » des lynchages. J'ai voulu faire référence aux différentes représentations des lynchages au cours de l'histoire, et en particulier la réappropriation journalistique ou artistique des photographies de lynchage. Quels ont été les différents choix de représentation ? Quels ont été les possibles transformations et recadrages de ces photographies ? Quelles propositions visuelles ont été faites pour se réapproprier une image qui venait initialement compléter ou conclure le crime, afin d'en faire un outil de dénonciation de celui-ci ? Après avoir effectué une « plongée » dans les images, je souhaitais en créer à mon tour, pour mettre en exergue la continuité systématique de la violence commise sous des prétextes raciaux, et l'usage de l'image comme arme destinée à provoquer une souffrance additionnelle, l'image comme acte d'assujettissement. Face à cette grande question, l'échelle est très modeste : quelques planches au sein de la bande-dessinée. Un développement amplement plus long aurait été nécessaire pour nuancer ce sujet, mais n'aurait pas eu sa place au sein d'un récit déjà conséquent. J'ai tenté de réaliser des images aussi « denses » que possible, tout en sachant qu'elles ne formeraient que d'infimes bribes d'une histoire complexe. Les photographies de lynchage ont majoritairement été des images produites par des personnes approuvant le crime commis, et souhaitant en faire la promotion localement[30]. Pourtant, les artistes et activistes antiracistes se sont immédiatement réappropriés ces documents, à travers diverses tactiques visuelles plus ou moins critiquées, pour éveiller les consciences et promouvoir des lois fédérales anti-lynchage[31]. Elles ont donc été au service des discours pro et anti lynchage, ce qui en fait des images contradictoires, retorses, difficiles à aborder, par ce qu'elles représentent en leur sein, et en tant qu'objet culturel. C'est cette extrême « tension interne » des images que j'ai voulu souligner tout au long du chapitre « La maison Wells ».

1 - Les images sources : tableaux de chasse et cartes postales

De nombreux documents attestent de la construction du lynchage en tant que spectacle. Selon Grace Elizabeth Hale[32], le basculement vers le « lynchage spectacle » s'opère à partir du supplice de Henry Smith en 1893, accusé du viol et du meurtre de Myrtle Vance, une petite fille blanche de trois ans. Ce lynchage est documenté pour la première fois en détail, à travers une longue publication illustrée de photographies, rédigé par une personne témoin et approbateur du massacre[33]. L'auteur

30. En revanche, dès le début du XX[e] siècle, les photographies de lynchages pouvaient plonger les populations locales dans l'embarras, à partir du moment où une affaire était très médiatisée, et qu'elles étaient reproduites à l'échelle nationale. C'est le cas des photos du lynchage de Jesse Washington, qui ont constitué pour les notables de Waco une « *bad publicity* », une « mauvaise publicité ». Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle, witnessing racial violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill, Caroline du Nord, University of North Carolina Press, 2009, p.182.

31. W.E.B. Du Bois, « *The Waco Horror* », supplément au magazine *The Crisis*, juillet 1916. Ce fascicule est un des premiers exemples de l'usage de photos violentes d'un lynchage en vue de la dénonciation de cette pratique en général.

32. Grace Elizabeth Hale, « *Making Whiteness: The Culture of Segregation in the South, 1890–1940* » [1998], *in* Christopher Waldrep (sous la direction de), *Lynching in America, a History in Documents*, New York, New York University Press, 2006, p.23.

33. P.L. James (publié par), *The facts in the case of the horrible murder of little Myrtle Vance and its fearful expiation at Paris, Texas, February 1st, 1893, Paris, Texas*, 1893. Le document est présenté comme étant destiné à lever des fonds pour la famille de Myrtle Vance. L'intégralité de cette publication est

de ce texte n'hésite pas à faire usage d'expression liées au monde du théâtre : « Le rideau se lève sur l'après-midi du 26 janvier 1893, et la pièce commence[34] », « Les gens de Paris ont déposé le corps profané dans sa dernière demeure, puis le rideau s'est levé sur l'acte suivant[35] ». Surtout, des centaines de photographies de lynchage ont été prises et vendues sous forme de cartes postales, durant la première partie du XXe siècle. On y voit une ou plusieurs victimes, parfois entourées de spectateurs. Quatre-vingt-dix-huit d'entre elles ont été publiée en 2000 dans l'ouvrage *Without Sanctuary*, fruit d'un intense travail de recherche d'archives de James Allen.

Le lynchage est une exécution doublement publique : elle est perpétrée sous le regard de la foule et par une foule. Elle peut devenir triplement publique, à partir du moment où le « spectacle » est conclu par la prise d'une photographie, et la reproduction des clichés, qui plus est à des fins mercantiles. Les images produites lors du lynchage relèvent d'une forme particulière d'« image-spectacle » : on trouve des images de lynchages « savamment » composées et mises en scène, pour parachever la violence du meurtre[36] (fig.39). De nombreuses photographies fonctionnent à la manière des tableaux de chasse. La mise en image vient conclure le processus d'animalisation des victimes à qui on dénigre tou-

jours, après la mort, le statut d'être humain : en plus de la ressemblance formelle des corps alignés, de nombreuses notes sur les cartes postales

disponible sur le site de la *Library of Congress*. https://www.loc.gov/item/01000615/ (consulté le 25 avril 2023).

34. « *The curtain rises on the afternoon of January 26th, 1893, and the play begins.* ». *Ibid.*, p.5.

35. « *The people of Paris laid the desecrated body away to rest and then the curtain was raised upon the next act* ». *Ibid.*, p.8. On peut aussi noter le lynchage de Will Potter en 1911, qui s'est déroulé, littéralement, sur la scène d'un théâtre. Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle, witnessing racial violence in America, 1890-1940*, *op. cit.*, p.113.

36. Une photo, publiée dans le livre *Without Sanctuary*, témoigne de cette construction de l'image de la victime par les bourreaux. Elle représente le cadavre d'un homme noir, victime de lynchage, photographié assis sur une chaise. Son visage a été maquillé grossièrement. Ce qui semble être des morceaux de papier découpé ont été collés à ses joues et ses sourcils. Du coton est collé sur son crâne, formant une coiffure caricaturale. La tête de la victime est soutenue par un bâton, tenu par un homme dont on ne voit que l'ombre, et la main, à droite. Tout dans cette image rappelle le spectacle de marionnette : la posture désarticulée de la victime, le maquillage ridicule, l'ombre de l'homme transformé en marionnettiste. On ne distingue pas de blessure sur la victime, seulement des tâches de sang, tout au long de sa manche, à gauche. La victime a disparu, les lyncheurs ont donc recréé leur pantin, leur idée de ce qu'est un Noir. La manière dont ils ont grimé la victime, avec le nez et la bouche surlignés de blanc, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les conventions de maquillage ministrel show, ces spectacles de divertissement racistes, joués par des acteurs blancs et parfois des acteurs noirs, mais dans les deux cas grimés pour incarner un personnage noir caricatural. Auteur inconnu, «*The bludgeoned body of an African American male, propped in a rocking chair, blood-spattered clothes, white and dark paint applied to face, circular disks glued to cheeks, cotton glued to face and head, shadow of a man using rod to prop up the victim's head. Circa 1900, location unknown. Gelatin silver paint. Real photo postcard. 5 3/8 x 2 7/8*», circa 1900, reproduite dans James Allen, *Without Scantuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Nouveau Mexique, Twin Palms, 2000, page de faux titre.

fig.39 - Auteur inconnu, « *The bludgeoned body of an African American male, propped in a rocking chair, blood-spattered clothes, white and dark paint applied to face, circular disks glued to cheeks, cotton glued to face and head, shadow of a man using rod to prop up the victim's head. Circa 1900, location unknown. Gelatin silver paint. Real photo postcard. 5 3/8 x 2 7/8* », circa 1900, reproduite dans James Allen, *Without Scantuary: Lynching Photography in America*, Twin Palms, Santa Fe, Nouveau Mexique, États-Unis, 2000, page de faux titre.

de lynchage explicitent les comparaisons animales. Au dos d'une carte postale représentant le lynchage de Will Stanley, le 30 juillet 1915, à Temple, Texas, « Jon » évoque « *the barbecue we had last night* », « le barbecue qu'on s'est fait la semaine dernière ». Une carte postale de 1908, représentant un quintuple lynchage dans le comté de Sabine, Texas. Le 15 juin 1908. Au dos, l'expéditeur commence la carte par « *Fine Black Venison on the tree* » : « de la bonne venaison noire sur l'arbre » (fig.40). En plus de servir à leur humiliation[37], l'animalisation des victimes au sein

37. Dans la conclusion de son étude « *Spectacle Lynching and Textual Responses* », Wendy Harding compare les cartes postales de lynchage à une version moderne de la peinture infamante médiévale. En Italie, des fresques infamantes étaient peintes dans certaines lieux publics. En Allemagne, les *Schanbild*, images infamantes, parfois accompagnées de *Schmahbrief*, ou lettre infamante, étaient dessinées ou peintes sur papier et affichées ou distribuées publiquement. Ces images représentent des personnes reconnues coupables de crimes ou délits, dans des poses et des situations censées être ridicules : tête en bas, dos courbé, membres cassés. Parfois, les figures sont accompagnées d'animaux, comme des porcs. Les méthodes de torture et d'exécution représentées, pendaison, supplice de la roue, sont celles qui n'étaient normalement pas applicables à la noblesse, mais aux classes inférieures de la société. La ressemblance formelle avec les cartes postales de lynchage est évidente. Cependant, sur le plan conceptuel, les images infamantes sont presque l'inverse des photographies de lynchage. Elles étaient produites dans un cadre légal : elles faisaient suite à un jugement par contumace, ou dans le cadre de la rupture d'un contrat. Ces images relèvent de la punition symbolique, et jamais d'une réelle menace. Elles permettaient à des personnes de classe inférieure d'obtenir une réparation symbolique sur un homme de classe supérieure – on ne connaît pas d'image infamante représentant une femme. L'auteur Robert Mills émet également la théorie d'une lecture philosophique de l'image infamante. Souvent représentée dans l'imagerie infamante européenne, la pendaison n'est pas seulement une méthode d'exécution honteuse : elle est un symbole du renversement du monde, en particulier quand il s'agit d'une représentation de pendaison tête en bas. Au-delà de leur aspect judiciaire, ces images offrent la possibilité pour les classes populaires d'imaginer un monde où les relations de pouvoir sont inversées : Mills cite, entre autres, les représentations médiévales d'oies pendant un renard à un gibet ou à un arbre. La proie devient chasseur le temps d'une fable, qu'une personne de classe sociale inférieure peut convoquer pour évacuer sa frustration, et, peut-être, pour imaginer une nouvelle société. Suivant la théorie avancée par Robert Mills, les cartes postales de lynchage sont encore une fois le contraire de l'imagerie infamante médiévale. Elles ne viennent pas remplacer le châtiment physique par un châtient sym-





fig.40 - Carte postale représentant un quintuple lynchage, Sabine County, Texas, 22 juin 1908, accompagnée d'un poème de T. DeBenning, *The Dogwood Tree*, *Texas African American Photography Archive*.

d'un « tableau de chasse » vient confirmer un « ordre du monde » raciste. Celui-ci, en plus de sa spectaculaire mise en scène de la victoire, a un usage pratique : le décompte et la classification par race des animaux tués sont un outil de gestion de la faune sauvage, selon les chasseurs. À la manière d'un tableau de chasse, le lynchage, puis l'image de lynchage, est un outil de contrôle d'une population donnée, une population animalisée par un système de pensée et d'image raciste. Ida B. Wells avait pointé du doigt le récit – fictif – mis en place par la population blanche pour justifier la pratique du lynchage : des accusations de viol ou de tentative de viol à l'encontre de femmes blanches[38]. Elle cite par exemple un journal de l'époque, *Commercial*, qui titrait un article « *More Rapes, More Lynchings* », « Plus de Viols, plus de lynchages », et évoquait les « *beastial propensities* », « les tendances bestiales » des hommes noirs[39]. Les cartes postales de lynchage venaient confirmer cette narration, et remplir le rôle « pratique » du tableau de chasse comme moyen de contrôle des « races humaines[40] ».

bolique, mais en sont à la fois la conclusion et le prolongement. Elles ne viennent pas proposer un potentiel renversement de perspective, un monde à l'envers où une classe dominée pourrait imaginer s'emparer du pouvoir, mais au contraire une confirmation raciste d'un ordre établi.
Wendy Harding, « *Spectacle Lynching and Textual Responses* », Miranda, Volume 15, 2017, page 13. Robert Mills, *Suspended Animation, Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres, Reaktion Books, 2006, page 41-42.

38. En vérité, le travail d'enquête systématique d'Ida B. Wells a révélé que de nombreuses victimes de lynchage avaient été accusées d'actes bien plus triviaux, ou avaient été éliminées pour des désaccords d'ordre économique : une plainte dans le cadre d'une transaction, un contrat non honoré. Ces raisons, beaucoup moins avouables aux yeux de la population blanche de l'époque, se devaient d'être occultées par un récit différent. Les images de lynchage appuient la narration mise en place par la population blanche pour tenter de contrôler la population non-blanche.

39. Ida B. Wells, *Southern Horrors, Lynch Law in All Its Phases* [1892], chapitre 4 « *The Mallicious and Untruthful White Press* », édition électronique, sans pagination.

40. Le livre *Without Sanctuary* pointe également de nombreuses accusations de viol inscrites comme légende aux cartes postales de lynchage. On trouve également en légende des cartes postales de lynchages des avertissements destinés aux personnes noires, par exemple à travers le texte en vers illustrant un lynchage de masse, intitulé *The Dogwood Tree*, et se terminant avec ces mots : « *Let this a warning to all negroes be / Or they'll suffer the fate of the DOGWOOD TREE* », « Que ceci soit un avertissement pour tous les nègres/ Ou ils subiront le sort du CORNOUILLER ».

41. « *Lynching illustrations in the 1890s, created primarily by African American artists and editors, redefined the meaning of lynch mobs and their victims, and laid the groundwork for later forms of visual activism* ». Amanda K. Frisken, «"*A Song Without Words": Anti-Lynching Imagery in the African American Press, 1889–1898*», *The Journal of African American History*, Volume 97, n°3, été 2012, page 240.

42. Le *Maryland Institute Black Archives* a rassemblé dans une collection en ligne le maximum d'œuvres faisant partie de l'exposition. Disponible sur https://www.miba.online/blog/2018/11/15/931891-a-surprise-sprung-in-baltimore-it-is-the-appointment-of-a-colored-youth-to-an-art-institute-scholarship-feay6-ag3yl (consulté le 1er mai 2023).

2 - Réappropriations artistiques et militantes

Au fil des décennies, des artistes de toutes origines ethniques ont mis en place des stratégies pour détourner les cartes postales de lynchage de leur usage premier – c'est-à-dire des images destinées à prolonger la violence – et défendre la cause inverse, alerter ou éduquer le grand public et promouvoir des projets de loi antiracistes. Les images du chapitre « La maison Wells » font référence à ces tentatives, plus ou moins couronnées de succès, plus ou moins critiquées.

Les planches de ce chapitre représentent un « glissement du regard », en trois étapes qui correspondent aussi au glissement historique dans le rapport du public à ces images. Premièrement, il s'agit de la concentration du regard du spectateur, qu'il soit approbateur ou désapprobateur, sur la figure des victimes. Dans un second temps, le regard se détourne de la victime, et l'attention est portée à ce qui l'entoure, la banalité de la foule qui révèle la familiarité de la pratique du lynchage. Enfin, il s'agit d'évoquer le regard contemporain qui tente de construire, ou de mettre à mal, la mémoire des lynchages.

• La figure de la victime comme « trou noir »

Les premières réinterprétations des images de lynchage par des artistes ou journalistes anti-lynchages étaient centrées sur la figure des victimes. Dès la seconde moitié du XIXe siècle, des journaux tenus par des Noirs-américains ont introduit des illustrations représentant des lynchages dans des articles destinés à dénoncer ces pratiques, « jetant les bases de formes ultérieures d'activisme visuel[41] » (fig.41-42). Des manifestants anti-lynchage reproduisaient des photographies en dessin sur des pancartes (fig.43). Quelques décennies plus tard, l'exposition *An Art Commentary on Lynching*, s'est déroulée du 15 février au 2 mars 1935, à la galerie Arthur U. Newton de New York[42]. Cette exposition avait un but explicitement politique : appuyer la *NAACP* dans son sou-

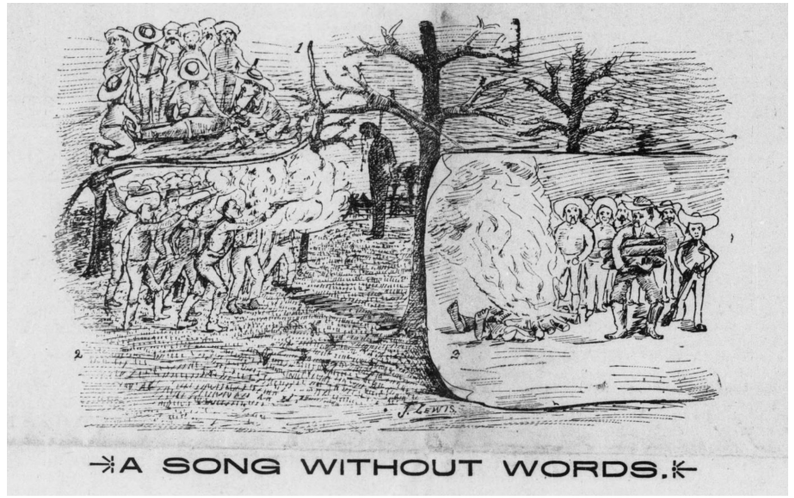




fig.41 - J.Lewis, *A Song Without Words*, illustration publiée en une du journal Freeman, 2 novembre 1895.

fig.42 - Auteur inconnu, *Horrible !*, illustration du lynchage de Roscoe Parker, Adams County, Ohio, en une du journal *The Gazette*, 7 avril 1894.

fig.43 - Auteur inconnu, Manifestation silencieuse contre les lynchages à Washington D.C., juin 1924 (détail), Bettman Archive. Le dessin de la pancarte a été réalisée à partir de la photographie du lynchage de Will Stanley, assassiné en 1915 à Temple, Texas.

tien de la création d'une loi fédérale anti lynchage, le *Costigan-Wagner bill* – loi qui ne sera finalement pas adoptée[43]. Il s'agissait non seulement d'attirer l'attention sur l'existence de la pratique des lynchages, mais d'en proposer une analyse par l'image, un « commentaire artistique[44] ».

43. Margaret Rose Vendryes, « *Hanging on their walls, an art commentary on lynching, the forgotten 1935 exhibition* », *in* Judith Jackson Fossett and Jeffrey A. Tucker (sous la direction de), *Race Consciousness, african-american studies for the new century*, New York, New York, New York University Press, 1997, page 154.

44. On peut s'étonner qu'une exposition animée d'un objectif politique aussi urgent n'ait pas choisi un terme plus violent que « *commentary* », « commentaire » dans son titre. Selon Margaret Vendryes, autrice de l'article « *Hanging on Their Walls : An Art Commentary on Lynching, The Forgotten 1935 exhibition* », organiser une exposition sur ce thème, et à cette époque, était déjà un projet téméraire en soi. Le choix d'un titre d'apparence neutre, analytique, était certainement une façon de ne pas faire fuir le public. Conférence en ligne de Margaret Vendryes, dans le cadre de l'exposition *Pressing Issues: Printmaking as Social Justice in 1930's United States*, Weisman Art Museum, du 29 janvier au 16 mai 2021, https://www.youtube.com/watch?v=JJzelc_BmCg&list=PLU-YRGcHCEREyHt-fHW55g9n1bD136btHG&index=7 (consulté le 29 avril 2023).

La plupart des images de l'exposition se concentrent sur la figure de la victime lynchée, avec des matériaux, des choix graphiques et conceptuels très divers[45]. On peut considérer l'exposition *Art Commentary on Lynching* comme un échec. La tournée de l'exposition qui était prévue à travers le pays, y compris dans les États du Sud, a été annulée, faute de financement. Le projet de loi Costigan-Warner n'a pas été adopté. Mais l'exposition est également un événement historique pour l'histoire de l'art politique aux États-Unis, ouvrant la voie pour la construction de nouveaux regards, pas seulement journalistiques mais également artistiques, sur les luttes sociales et antiracistes. L'art politique n'est pas là simplement pour atténuer la violence, la rendre digérable pour le grand public et créer « *something which leaves a nice taste in the mouth* », « quelque chose qui laisse un bon goût dans la bouche » selon les mots de W.E.B Du Bois[46]. Selon lui, c'est « la vérité » comme « plus grande servante de l'imagination », qui permet de créer un « art propagandiste » intégré dans la lutte politique.

L'une des œuvres de l'exposition qui a été particulièrement commentée est celle du sculpteur Isamu Noguchi, intitulée *Death*[47] (fig.44). Cette sculpture en métal monel représente un corps, atrocement déformé, pendu à une corde. Noguchi s'est inspiré d'une photographie prise à l'occasion du lynchage de George Hughes[48], à peine quatre années plus

45. Les œuvres exposées, dessins, lithographies, gravures, sculptures, adoptent des points de vue et des choix graphiques très différents dans leur description des lynchages. Elles mettent en avant la volonté des artistes de jouer un rôle politique dans la crise sociale, et les obstacles auxquels ils se confrontent. Le contexte d'une exposition d'art dans une célèbre galerie new-yorkaise a permis d'attirer l'attention de personnalités notables pour apporter leur soutien au projet de loi Costigan-Warner, mais a également permis à certains critiques d'art et journalistes de dévier le débat social et politique généré par l'exposition, qui les mettait particulièrement mal à l'aise, en se concentrant presque uniquement sur une critique formelle, déconnectée de tout contexte. Dans *The Art News*, le critique seulement identifié par les initiales M.M. se demande ironiquement quels « facteurs psychologiques et émotionnels [...] ont poussé ces artistes [...] à prendre fait et cause pour la lutte contre le lynchage », comme si l'engagement social devait forcément être ramené à l'émotion, voire au désordre mental. Paradoxalement, dans le même temps, il critique l'exposition comme étant « *dominated by intellect* », « dominée par l'intellectualisme ». Pour ce qui est des œuvres en elles mêmes, il n'y voit qu'un « opportunisme esthétique », le débouché logique du formalisme de l'époque, et de la mode des « formes torturées ». *The Art News*, 23 février 1935, page 13. Disponible sur https://archive.org/details/sim_artnews_1935-02-23_33_21/page/12/mode/2up (consulté le 1er mai 2023).

46. W.E.B. Du Bois, « *Criteria of Negro Art* », discours prononcé lors d'une conférence de la *NAACP* en juin 1926, publié sous forme d'article dans *The Crisis*, Volume 32, octobre 1926, pages 290-297.

47. Isamu Noguchi, *Death*, 1934, métal monel, corde, 39 x 29 ¼ pouces Noguchi Museum, New York, États-Unis. L'artiste José Clemente Orozco, semble référencer la même photographie du lynchage de George Hughes, avec l'œuvre *Negroes*, également exposée. José Clemente Orozco, *Negroes*, lithographie, 40,1 x 29,1 cm, 1933, *Whitney Museum of Art*, New York, États-Unis.

48. Auteur inconnu, *Body of George Hughes hanging from a tree, Sherman, Texas*, 9 mai 1930, 17,8 x 12,7 cm, *International Center of Photography*, New York, États-Unis. Disponible sur https://www.icp.org/browse/archive/objects/body-of-george-hughes-hanging-from-a-tree-sherman-texas (consulté le 1er mai 2023).

fig.44 - Isamu Noguchi, *Death*, 1934, métal monel, acier, corde, bois, 225.4 x 81 x 56.2 cm, *The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum*, New York, New York, États-Unis.

tôt. L'œuvre et l'artiste sont immédiatement sous le feu d'intense critiques. *Death* n'est selon eux que « macabre » et « bizarre ». L'un des reproches adressés à la sculpture de Noguchi est d'être sans doute trop proche de la photographie originale, trop brutale[49].

49. *The Art News*, 23 février 1935, page 13. Disponible sur https://archive.org/details/sim_artnews_1935-02-23_33_21/page/12/mode/2up (consulté le 1er mai 2023).
C'est le reproche inverse qui est adressé, quatre-vingt ans plus tard, à Dana Schutz pour sa représentation jugée trop abstraite d'Emmett Till dans l'oeuvre *Open Casket*. « *The most perplexing criticism* [...] *is that some great harm has been inflicted by the act of abstraction, as if the only "responsible" treatment of racial trauma is mimetic realism. Strangely, though Henry Taylor's painting of Philando Castile is no more realist in its rendering than Schutz's, he's been left alone by protesters.* [...] *There was a time when political correctness in black art was linked with realist aesthetics and didacticism, but it's been widely since recognized that this stance led to the marginalization of black abstractionists.* [...] *There's a fundamental misunderstanding at work in damning abstraction by associating it with erasure and irresponsibility* », « La critique la plus déroutante [...] est que l'acte d'abstraction a causé un grand préjudice, comme si le seul traitement "responsable" du traumatisme racial est le réalisme mimétique. Étrangement, même si la peinture de Philando Castile par Henry Taylor n'est pas plus réaliste dans son rendu que celle de Schutz, il a été laissé tranquille par les manifestants. [...] Il fut un temps où le politiquement correct dans l'art noir était lié à l'esthétique réaliste et au didactisme, mais il est largement reconnu depuis que cette position a conduit à la marginalisation des abstractionnistes noirs. [...] Il y a un malentendu fondamental à l'œuvre quand on accable l'abstraction en l'associant à l'effacement et à l'irresponsabilité ». Coco Fusco, *Censorship, Not the Painting, Must Go : On Dana Schutz's Image of Emmett Till*, *Hyperallergic*, 27 mars 2017. Disponible sur : https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till/ (consulté le 2 mai 2023).

Dans son article « *Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment* »[50], Amy Lyford pointe le fait que c'est également l'identité « semi-orientale » de Noguchi qui pose problème aux critiques de l'époque, plus que la sculpture en elle-même : peut-être que les critiques craignent une forme de convergence des luttes entre Noirs-américains et Nippo-américains discriminés[51]. L'identité de Noguchi est une hybridation pour certains de ses détracteurs, et son œuvre l'est aussi, à la fois description très brutale et directe d'un lynchage et travail de stylisation. Dans le cadre de cette sculpture, l'abstraction de la figure humaine est un choix esthétique – Noguchi est connu pour son travail formel des matières et des courbes. Mais l'abstraction, la stylisation, n'est pas une tentative d'adoucir l'horreur : il s'agit, paradoxalement, d'une description réaliste de ce qui advient à un corps humain brûlé, désarticulé et rendu méconnaissable par la violence. C'est enfin un regard porté sur la destruction de l'identité profonde de l'individu par la torture, la transformation d'une personne en pantin, voire en abstraction, pour mieux en disposer. C'est cette tension de *Death* que j'ai voulu faire apparaître dans la première double page consacrée aux lynchage dans *Perpendiculaire au soleil*. Je me suis concentrée sur trois silhouettes de personnes lynchées[52], dessinées non pas au crayon, mais en brûlant le papier jusqu'à le trouer, et en plaçant une feuille noire derrière la feuille blanche (fig.45). En dehors de quelques bribes de contexte, esquisses de cordes et d'arbres, qui viennent progressivement annoncer la double-page qui va suivre, les figures apparaissent sur un papier laissé presque entièrement blanc. *Perpendiculaire au soleil* est généralement présenté comme un album en noir et blanc, à l'exception de certaines planches réalisées par Renaldo McGirth. Ce n'est pas exactement vrai, puisque j'ai choisi de conserver sur ces planches brûlées la couleur originale du papier : les bords des parties brûlées prennent ainsi une teinte brune orangée. Le papier fragilisé s'effrite, venant créer un effet légèrement poudreux. Lors des réglages de fichier pour impression, j'ai demandé un fort pourcentage de noir sur ces planches, de manière à créer un léger sur-encrage, qui fait littéralement briller la

50. Amy Lyford, « *Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment* », *in The Art Bulletin*, Volume 85, n°1, mars 2003, p.137-151.
51. Sept ans plus tard, suite à l'attaque de Pearl Harbor, des dizaines de milliers de Nippo-américains seront internés arbitrairement dans des camps de concentration à travers les États-Unis.
52. Je me suis fondée sur trois photographies d'archives, dont les références se trouvent à la fin de la bande dessinée. Anonyme, Photographie du lynchage de Lee Hall, Wrightsville, Georgie, 7 février 1903, America's Black Holocaust Museum, Milwaukee, Wisconsin, États-Unis. Anonyme, Lynchage de Jesse Washington, Waco, Texas, 15 mai 1916. John J. Horgan Jr., *Body of George Meadows, who was lynched after being falsely convicted of rape and murder*, Jefferson County, Alabama, 1889, Library of Congress, Washington D.C., États-Unis



fig.45 - Figures en papier brûlé extraites de *Perpendiculaire au soleil*, pages 132-133

frontière entre le papier et le trou noir, dernière « radiation » avant l'absorption complète de la lumière.

Selon la professeure de littérature et essayiste américaine Elaine Scarry, la torture ne détruit pas le corps : elle fait disparaître l'identité de la personne pour la réduire à son corps, ou à *un* corps. Elle décrit la torture comme « la contraction de l'univers aux limites immédiates du corps ou comme le gonflement du corps pour remplir l'univers entier[53] ». En limitant cette première double page à la représentation des corps, et en les faisant apparaître uniquement grâce à un processus de soustraction, de destruction, je voulais évoquer cette oblitération totale de l'identité des victimes par la torture.

Faire des images littéralement brûlées n'est pas une transposition un peu simpliste, premier degré, du supplice infligé aux victimes. J'ai choisi de ne pas expliquer cette technique au sein de l'album, contrairement aux planches où je montre le processus de création, par exemple de la technique de gravure sur bois. Je souhaitais laisser aux images brûlées un statut incertain, pour que le lecteur reste dans le doute quant à la technique utilisée. Certaines personnes reconnaissent le papier brûlé, d'autres imaginent des procédés différents. Dans sa chronique *Bulles de BD*[54], Laetitia Gayet, y voyait par exemple « un aspect radio », autrement dit le détournement d'une image médicale destinée à repérer fractures et tumeurs, pour révéler un massacre. Il n'était pourtant pas question d'abstraire totalement les personnes lynchées. Dans le cadre de ce projet, vouloir faire complètement disparaître les corps en prétendant qu'il s'agit d'un « voile pudique » aurait plutôt tenu de la facilité. J'ai souhaité garder un aspect figuratif qui permet de faire habiter dans une silhouette un flot d'images, d'échos, de références conscientes ou inconscientes. Il s'agissait aussi d'un écho à une expression américaine signifiant le deuil et la tendresse : après avoir perdu quelqu'un, on dit qu'on a « un trou de la taille de cette personne dans le coeur », « *I have a person-sized hole in my heart* ». Pour autant, je n'ai pas vu l'utilité d'entrer dans tous les détails des blessures. Si certaines photos de personnes lynchées sont associées à des noms et prénoms, beaucoup de photos sont aussi celles d'anonymes. Peut-être s'agit-il même de personnes qui n'ont jamais été prises en photo qu'au moment de leur supplice. En brûlant de papier, je voulais avant tout mimer ce « trou de mémoire » : créer un trou noir, qui « cannibalise » l'identité de la personne, en aspirant toute la lumière et tout le souvenir. Le regard du spectateur peut s'accrocher au bord de la figure, la frontière entre le papier qui s'effrite et le vide, mais au delà, au cœur de l'image, il n'y a que l'abysse.

53. « *the contraction of the universe down to the immediate vicinity of the body or as the body swelling to fill the entire universe.* », Elaine Scarry, *The Body in Pain, the making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p.35.

54. Laetitia Gayet, *Bulles de BD*, émission du 14 septembre 2022. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/bulles-de-bd/bulles-de-bd-du-mercredi-14-septembre-2022-1762250 (consulté le 27 avril 2023).

• Christ noir

J'ai longtemps hésité à inclure dans ces silhouettes brûlées un petit détail, mais qui portait une « lourde charge » iconographique. Dans *Perpendiculaire au soleil*, la dernière silhouette de la double page brûlée est inspirée de la photographie du lynchage de George Meadows, faussement accusé de viol et de meurtre, et assassiné en 1889[55]. J'ai choisi de transformer les mains jointes de Meadows, attachées devant lui (fig.46), en mains croisées (fig.47). En effet, cette modification fait allusion à l'iconographie du Christ présenté à la foule par le préfet romain Ponce Pilate, ou scène du *Ecce homo*[56], « Voici l'homme » (fig.48). Il me paraissait intéressant de convoquer, discrètement, cette référence chrétienne, dont la place au sein des mouvements artistiques et activistes noirs-américains est particulièrement complexe.

55. Photographies digitalisée par la *Library of Congress*. https://www.loc.gov/item/2012646363/ (consulté le 13 juillet 2024).

56. Jean 19:5, version Louis Segond : « Jésus sortit donc, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre. Et Pilate leur dit: Voici l'homme », version Louis Segond. Dans les représentations célèbres de cette scène, on trouve par exemple : Le Caravage (attribué à), *Ecce Homo*, vers 1605, huile sur toile, 128 x 103 cm, Palazzo Bianco, Gênes, Italie; Quentin Metsys, *Ecce Homo*, vers 1515, huile sur bois, 160 x 120 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne.

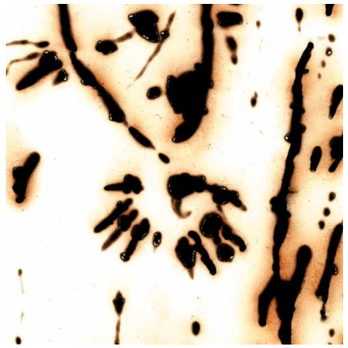




fig.46 - John J. Horgan Jr., *Body of George Meadows, who was lynched after being falsely convicted of rape and murder, Jefferson County*, Alabama, 1889, Library of Congress, Washington D.C., États-Unis (détail).

fig.47 - Détail de la figure de droite, *Perpendiculaire au soleil*, page 133.

fig.48 - Le Caravage (attribué à), *Ecce Homo*, vers 1605, huile sur toile, 128 x 103 cm, Palazzo Bianco, Gênes, Italie (détail).

fig.49 - Richmond Barthé, *Mother and Son*, 1934, plâtre peint, approximativement échelle humaine, détruite en 1940, exposée lors de l'exposition *An Art Commentary on Lynching*.

fig.50 - Countee Cullen, *The Black Christ & other poems*, Harper & Brothers, New York, New York, États-Unis, 1929.

fig.51 - Illustration de Charles Cullen pour Countee Cullen, *The Black Christ & other poems*, Harper & Brothers, New York, New York, États-Unis, 1929.

Le mouvement littéraire et artistique *Harlem Renaissance* ou *Negro Renaissance*, entre les années 1910 et les années 1930, a régulièrement lié l'imagerie chrétienne de la Passion aux violences perpétrées à l'encontre des Noirs-américains. Dans l'exposition *An Art Commentary on Lynching*, la sculpture de Richmond Barthé *The Mother*, ou *Mother and Son* (fig.49), est composée comme une piéta traditionnelle de l'art renaissant européen. Par ailleurs, on retrouve l'imagerie chrétienne dans *The Black Christ & Other Poems*[57] de Countee Cullen, publié en 1929 avec des illustrations de Charles Cullen. Sur la couverture de la première édition (fig.50), deux illustrations en vignettes sont répétées pour former un damier : un Christ en croix, à la peau blanche, dans une nuit noire zébrée d'éclairs et de gouttes de pluie apparaissant en blanc ; une figure noire pendue à un arbre, des gouttes de pluie – ou de sang, dessinées noire sur le fond de ciel blanc. Les deux vignettes se complètent en formes et contreformes, les éclairs dans le ciel nocturne prennent la même diagonale que l'arbre à laquelle la victime est pendue. Les illustrations des pages intérieures continuent de tisser ce lien entre Jim, le jeune homme lynché du poème et le Christ. Ils apparaissent enchâssés, confondus, transfigurés (fig.51).

La juxtaposition de la Passion du Christ et d'une scène de lynchage soulève de nombreuses questions. On peut être choqué du rapprochement entre le sacrifice volontaire et salvateur de Jésus dans la religion chrétienne, et un massacre qui ne sauve rien, sinon la suprématie blanche. À premier abord, les références chrétiennes semblent être destinées à toucher émotionnellement la population *WASP*[58]. Le poème *The Black Christ* est d'ailleurs sous titré par l'expression entre parenthèses « *Hopefully dedicated to White America* », « Dédié avec espoir à l'Amérique Blanche ». Mais l'usage de l'imagerie chrétienne n'est pas seulement une stratégie pour propager un programme antiraciste auprès de la population blanche. De nombreux textes et images témoignent du conflit ressenti par des artistes noirs croyants, parfois dévots, et dans le même temps tout à fait conscients de la manière dont le christianisme s'est développé chez la population noire américaine réduite en esclavage. Le poème *Heritage* de Countee Cullen, publié dans le recueil *Color*[59] en est témoin : « *Lord, I fashion dark gods, too,/ Daring even to give You/ Dark despairing features* [...]/ *Crowned with dark rebellious hair* », « Seigneur, moi aussi

57. Countee Cullen, *The Black Christ & other poems*, Harper & Brothers, New York, New York, États-Unis, 1929. Recueil digitalisé en ligne. Disponible sur : https://archive.org/details/blackchristother00cull/mode/2up (consulté le 1er mai 2023).

58. *White Anglo-Saxon Protestant*, population anglo-saxonne blanche protestante aux États-Unis.

59. Countee Cullen, *Heritage*, poème publié dans *My Soul's High Song: The Collected Writings of Countee Cullen*, New York, New York, Anchor Books, Doubleday, 1991. Disponible sur : https://www.poetryfoundation.org/poems/42619/heritage-56d2213a97c6c (consulté le 1er mai 2023).

je façonne des dieux sombres,/ Osant même te donner/ De sombres traits désespérés [...]/ Couronnés de cheveux noirs rebelles ». Dans un registre bien plus brutal, Langston Hugues ouvre son court poème *Christ in Alabama*[60], par le vers « *Christ is a nigger* », « Le Christ est un nègre », et le décrit comme le « *most holy bastard* », le « plus saint des bâtards », fils illégitime d'un « Dieu » maître blanc. Le poème est d'abord publié dans la revue littéraire et politique *Contempo*. Centré sur la une, comme dans un cartouche, il fait écho à un article de Lincoln Steffens publié dans le même numéro, intitulé « *Lynching by Law or Lustful Mob North and South : Red and Black* », rappelant que les lynchages ne sont pas l'apanage du Sud. Le poème est surmonté d'une illustration : une silhouette noire, les mains levées au niveau de la tête, présentant au public les stigmates sur ses paumes, soit deux taches blanches[61] (fig.52). Cette posture rappelle certaines représentations de Saint François d'Assise recevant les stigmates du Christ[62] (fig.53). De façon littérale, on peut également voir dans l'illustration de *Christ in Alabama* un individu « les mains en l'air » alors qu'elle est tenue en joue par une personne lui faisant face. Placée momentanément sous la menace d'une arme à feu, il révélerait ses stigmates, preuves de la menace cette fois perpétuelle qui pèse sur lui et sur

60. *Contempo*, 1er décembre 1931, page 1.

61. Betye Saar connaît bien l'oeuvre de Langston Hugues, citant par exemple son poème *Proem* (1922) en intégrant certains vers dans la sculpture *A Call to Arms* (1997). L'illustration de *Christ in Alabama* publiée dans *Contempo* est citée visuellement par Betye Saar dans son œuvre *Black Girl's Window*. Cette œuvre, peinte sur une fenêtre de récupération, a pour figure centrale la silhouette d'une jeune fille noire, les mains plaquées contre la vitre, dans une pose exactement similaire à l'illustration de *Christ in Alabama*. Au lieu de stigmates, ce sont des symboles de chiromancie qui apparaissent sur ses paumes. Au lieu de la bouche, ce sont ses yeux qui apparaissent sur son visage. Le Christ devient une jeune fille, le symbole chrétien des stigmates devient une multitude de symboles religieux, répartis sur ses paumes, et dans les panneaux au dessus de sa tête : signes du zodiaque, agneau mystique, modèle phrénologique où les différentes sections du cerveau sont définies par des symboles magiques. Tous ces symboles semblent exprimer la construction de l'imaginaire et des croyances de la jeune fille, qui vont ensuite alimenter sa manière de regarder à l'extérieur. La jeune fille, qui représente l'artiste elle-même d'après ses déclarations en interview, est avidement plaquée à la fenêtre. En devenant témoin, son regard devient lui-même une fenêtre vers un ailleurs : l'œil gauche de la jeune fille est une ouverture, entre deux fins voiles, vers une vaste étendue d'eau. Hanna Girma, *Feelings are the Goal,* 1er janvier 2020, site internet du *MoMa*, disponible sur https://www.moma.org/magazine/articles/216 (consulté le 1er mai 2023).

62. Parmi les représentations célèbres de ces stigmates, on peut donner en exemple : Franz II Pourbus, Saint François d'Assise recevant les stigmates, 1620, huile sur toile 227 x 162 cm, musée du Louvre, Paris, France. Giotto di Bondone, Saint Françis d'Assise recevant les stigmates, vers 1297-1299, tempera et fond d'or sur peuplier, 313 x 163 cm, Musée du Louvre, Paris, France. Cependant, un élément de l'illustration de *Christ in Alabama* semblent pointer vers d'autres références, non chrétiennes. On peut remarquer que la bouche de la silhouette se dessine, en blanc, parfaitement alignée avec les stigmates. D'après la fine ligne blanche qui esquisse le côté du visage, cette bouche semble être placée presque en bas du menton du personnage, à la manière de certaines sculptures africaines. On trouve des exemples de ce type de proportions dans la sculpture africaine avec notamment les masques Ngil du peuple Fang, les figures d'autel Poro ou les statuettes Kwele. On pourrait alors tisser un lien entre ce « Christ noir » et une figure en position de prière des Dogons, voire d'un Nommo, ancêtre mythique de la cosmogonie des Dogons, souvent représenté avec les paumes en l'air.



fig.52 - Illustration pour le poème de Langston Hughes, *Christ in Alabama*, publiée en une du journal *Contempo*, 1er décembre 1931.

fig.53 - Giotto di Bondone, *Saint Françis d'Assise recevant les stigmates*, vers 1297-1299, tempera et fond d'or sur peuplier, 313 x 163 cm, Musée du Louvre, Paris, France (détail).

fig.54 - Mark Doox, *Our Lady, Mother of Ferguson and All Those Killed by Gun Violence*, 2015, peinture acrylique, collage, Cathédrale Saint-Jean-le-Théologien de New York.

tous les Noirs-américains. À travers cette figure religieuse, les artistes ont donc exprimé non seulement la violence physique des lynchages, mais également sa violence symbolique sur l'ensemble d'une population. Le Christ, très loin d'être une figure simplement « publicitaire » pour le mouvement antiraciste, est un point de départ pour évoquer l'héritage religieux conflictuel des Noirs-américains, tant sur le plan personnel que collectif. Elle est encore utilisée aujourd'hui, dans des œuvres controversées telles que *Our Lady of Ferguson* de l'artiste Mark Doox (fig.54), icône inspirée de l'iconographie byzantine, commandée par le révérend Mark Francisco Bozzuti-Jones pour la Trinity Church de Wall Street, suite au meurtre de Michael Brown, un adolescent noir, par un policier blanc. Une Vierge noire ouvre les bras, arborant sur son manteau une silhouette noire, vue à travers le viseur d'un fusil. Les auréoles et les cibles s'entremêlent. Dans un style que l'artiste surnomme « *byz-dada* », « dadaïsme-byzantin », il explore « la sagesse populaire noire, le pragmatisme et la paranoïa religieuse apocalyptique[63] », face à la violence continuelle contre les Noirs-américains.

• *Portraits d'une foule*

À partir des années trente, un « glissement du regard » s'opère dans les images de lynchages créées et publiées par des artistes et activistes. En plus d'images centrées sur les victimes, des images centrées sur les coupables apparaissent. Dans *This is Her First Lynching*, Reginald Marsh

63. « *black folksy wisdom, pragmatism, and apocalyptic religious paranoia* ». Texte de présentation de l'exposition en ligne de Mark Doox, *This Bright Demeanor*, Jonathan LeVine Projects, 5 février 2020. Disponible sur : https://jonathanlevineprojects.com/press-releases/mark-doox/ (consulté le 17 juillet 2024).

représente une foule en route vers le lynchage, et la figure d'une enfant incrédule portée par ses proches sur les lieux du massacre (fig.55). On retrouve aussi cette volonté de déplacement du regard dans les supports visuels de la *NAACP* : une image, créée entre 1920 et 1940, représente par exemple une foule de personnes blanches, sur laquelle a été peinte l'ombre d'une personne pendue[64]. Un autre de tract individualise cette fois les personnes dans la foule. Il reproduit une photographie du lynchage de Rubin Stacey, et une longue légende commençant par les mots « *Do not look at the Negro. / His earthly problems are ended./ Instead, look at the seven WHITE children who gaze at the gruesome spectacle* », « Ne regardez pas le Noir./ Ces problèmes sur cette terre ont pris fin./ À la place, regardez les sept enfants BLANCS qui contemplent cet immonde spectacle[65] » (fig.56).

Dans un message du 15 mai 2020, Renaldo McGirth m'écrivait : « Les gens dans la foule étaient complices de ces lynchages. Quand les spectateurs ne font rien, c'est comme approuver et participer. Même si c'est simplement parce qu'ils ont peur, ne rien dire, c'est cautionner[66] ».

Dans *Perpendiculaire au soleil*, ce n'est qu'après la double page représentant les silhouettes isolées que le contexte du lynchage se dessine véritablement (fig.57). J'y combine cette fois le papier brûlé et le dessin au crayon de papier. Je reprends une carte postale célèbre représentant le lynchage de Will Stanley au Texas. La première case est une reproduction du recto : le corps de Will Stanley est représenté en papier brûlé, les visages de la foule sont reproduits avec le plus de précision possible, au crayon. La deuxième case représente le verso de la carte postale, avec une traduction du texte, extrêmement simple et glaçant : « Voilà le barbecue qu'on s'est fait la nuit dernière/ Je suis à gauche, sous la croix/ Ton fils,/ Jon ». La troisième case représente un détail du recto, le portrait resserré de l'homme qui signalait fièrement sa présence à sa mère, avec une croix ajoutée à la main sur la carte postale.

Le cadre de l'image est défini par les bords arrondis de la carte postale. James Allen, auteur du livre *Without Sanctuary*, milite pour que les photographies et cartes postales de lynchage soient exposées ou reproduites en intégrant toujours le format original et la bordure ou le cadre original : « C'est ce dont vous vous souviendrez. Pas les images sans accrocs et sans bordure[67] ». Comme dans le cas de Ruth Snyder, le cadrage et le recadrage de l'image rappelle les conditions de prise de vue, puis les choix des personnes qui ont traité et diffusé ces photos. En faisant apparaître les bords « originaux » de l'image, dans la planche qui suit celle où les images apparaissent au contraire sans bord, je voulais « recentrer le débat » sur les personnes ayant pris les photos, et sur leur regard. En reproduisant ensuite seul le visage de « Jon », je respecte le chemin du regard qu'il suggérait au destinataire de la carte, son père ou sa mère, quand il a tracé la croix au dessus de sa tête. Sans chercher à exagérer son expression dans la photographie originale, Jon a les traits durs, renfermés, paradoxalement typiques d'une « *mugshot* », une photo d'identité judiciaire. La croix peut finalement ressembler à un symbole accusateur au-dessus de sa tête séparée du groupe[68].

fig.55 - Reginald Marsh, *This is Her First Lynching*, 1934, lithographie exposée lors de l'exposition *An Art Commentary of Lynching*.

fig.56 - *NAACP*, Tract anti-lynchage, 1934.

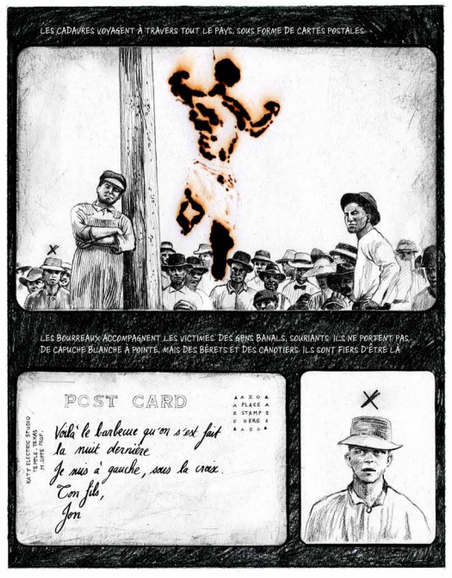
64. Auteur inconnu, archives de la *NAACP*, *Crowd of people, with shadow of man hanging from tree superimposed over them*, publié entre 1920 et 1930, tirage argentique, 26,2 x 31,5 cm, *Library of Congress*, Washington D.C., États-Unis. Disponible en ligne sur https://www.loc.gov/item/97509522/ (consulté le 3 mai 2023).

65. Auteur Inconnu, *Rubin Stacey, lynched victim, hanging from a tree, 1930-1951*, 26 x 21 cm, *Schomburg Center for Research in Black Culture*, *Photographs and Prints Division*, New York Public Library, New York, New York, États-Unis. Disponible sur : https://digitalcollections.nypl.org/items/75ff1d22-7471-750e-e040-e00a1806400b (consulté le 27 avril 2023).

66. « *The people in the crowd were party to those lynchings. When bystanders do nothing, that's like condoning and participating. Even its simply because their afraid, to say nothing is to condone.* »

67. « *That's what you're going to remember. Not the seamless images that don't have edges* ». Brian Lyman, *Without Sanctuary and how we remember lynching*, *The Montgomery Adviser*, 25 Avril 2018. Disponible sur https://www.montgomeryadvertiser.com/story/news/2018/04/25/without-sanctuary-and-how-we-remember-lynching/499641002/ (consulté le 27 avril 2023).

68. « Les opposants au lynchage savaient bien que les photographies, en tant que documents pré-



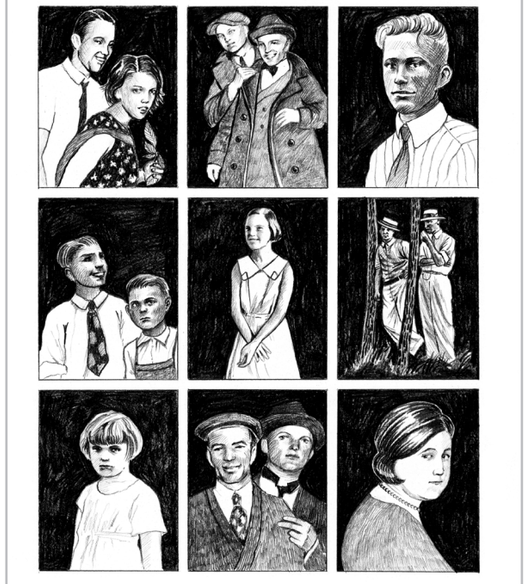


fig.57 - *Perpendiculaire au soleil*, page 134.

fig.58 - *Perpendiculaire au soleil*, page 135.

La page en regard (fig.58) est un gaufrier de neuf cases, représentant chacune le portrait de personnes photographiées devant des corps lynchées. J'ai effacé le contexte, en le recouvrant de noir : cette planche est comme un univers fermé sur lui-même. J'ai isolé des foules des silhouettes seules ou des couples, pour me concentrer sur les visages de ces hommes, femmes et enfants. Au moment du dessin, j'ai essayé d'oublier tout contexte, de m'emparer de ces visages avec application et attention. Je me suis efforcée de ne pas exagérer certains traits du visage de ces personnes. L'objectif était de ne pas transformer le dessin en exercice de physiognomonie, ne pas dessiner des visages pour y mettre en avant des « indices » de la violence. Les visages que j'ai choisis sont pour certains doux, on peut choisir d'y voir de l'espièglerie, de l'idiotie, de la circonspection, mais ils sont avant tout très communs. La tendresse de ces « *candid portraits*[69] » devient insupportable : les visages

cis de la réalité, pouvaient fournir l'identification légale des participants à la foule. Les photographies de lynchage avaient donc le potentiel de servir de témoins au sens juridique le plus littéral », « *Lynching opponents were well aware that photographs, as accurate documents of reality, could provide the legal identification of mob participants. Lynching photographs thus held the potential to act as witnesses in the most literal, legal sense* ». L'autrice Amy Louise Wood donne ensuite plusieurs exemples de cet usage, notamment dans la presse noire-américaine, dans son ouvrage *Lynching and spectacle : witnessing racial violence in America, 1890–1940,* Chapel Hill, Caroline du Nord, The University of North Carolina Press, 2009, p.192.

69. En anglais, on parle de « *candid photography* » pour désigner les photographies non posées, les instantanés, ou qui cherchent à en prendre l'apparence.

fig.59 - Kerry James Marshall, *Heirlooms and Accessories*, 2002, tirage jet d'encre sur papier dans cadres en bois, chaque image 145 x 138 x 8 cm, *The Studio Museum in Harlem*, New York, New York, États-Unis.

extirpés de la foule, soudainement traités comme sujets, et avec une forme de préciosité, forme un grand écart avec leur contexte montré dans les autres planches. La seule chose qu'on peut alors lire dans ces visages, ces vêtements, ces postures, c'est « la terrifiante banalité du mal, qui dépasse les mots et la pensée[70] ».

Dans *Perpendiculaire au soleil*, cette double page permet de décaler le regard du spectateur, mimant le changement d'attention mis en place par les associations antiracistes, et réinterprété au fil du temps, notamment par l'artiste Kerry James Marshall dans son œuvre *Heirlooms and Accessories* (fig.59). Jouant sur la polysémie du terme anglais « *accessories* » pouvant désigner le colifichet ou le complice d'un crime, Marshall propose une transformation d'une des photos de lynchage les plus reproduites, celle de Thomas Shipp et Abram Smith à Marion, en Indiana, en 1930. La scène de lynchage est à peine visible, imprimée en gris-clair teinté de vert sur fond blanc. Seules trois femmes sont visibles, isolées dans la foule par un médaillon encadrant tendrement et précieusement leur visage : « Le modèle standard est que la suprématie blanche concerne uniquement les hommes en draps blancs. On ne pense jamais vraiment à quel point cette notion de suprématie blanche est complètement ancrée dans la culture dans son ensemble ». Ces trois femmes « représentent un écart générationnel qui était vraiment important car il montre comment les structures de pouvoir sont héritées[71] », tels ces « *heirlooms* », des « bijoux de famille » transmis de génération en génération jusqu'à nos jours.

70. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil* [1962], Londres, Penguin Classics, 2006, p.292.

71. « *The standard model is that white supremacy is only the guys in white sheets. You never really think about how completely embedded in the culture as a whole this notion of white supremacy is* », « *represent a generational span that was really important because it shows how structures of power are inherited* ». Charles Gaines, Greg Tate, Laurence Rassel, *Kerry James Marshall*, Phaidon, New York, New York, États-Unis, 2017, pages 9-10.

• *Marqueurs mémoriels : Emmett Till*

Pour conclure le chapitre « La maison Wells », il fallait trouver un moyen d'appuyer cette notion d'héritage et ainsi revenir au présent. Pour cela, j'ai choisi de me concentrer sur l'histoire d'Emmett Till, à propos de laquelle Renaldo McGirth et moi avons échangé de nombreux messages.

En 1955, Emmett Till, un adolescent de quatorze ans originaire de Chicago, se rend en vacances dans le Mississippi, pour rendre visite à des membres de sa famille. Le 28 août 1955, selon Simeon Wright, cousin d'Emmett Till, ce dernier aurait sifflé une femme blanche, Carolyn Bryant[72]. Le soir même, J.W. Milam et Roy Briant, respectivement le frère et le mari de Carolyn Bryant retrouvent Emmett Till, le kidnappent, le torturent et l'exécutent d'une balle dans la tête. Le 31 août, le corps défiguré d'Emmett Till est retrouvé dans la rivière Tallahatchie[73]. Sa mère, Mamie Till-Mobley, décide de ramener le corps de son fils à Chicago, et d'organiser une cérémonie à cercueil ouvert, afin que le monde sache ce qui avait été fait à son fils : « Je voulais que cette boîte soit ouverte. J'ai insisté[74] ». Au terme du procès, J.W. Milam et Roy Briant sont acquittés après seulement une heure et sept minutes de délibération du jury. Quelques temps après, ils reçoivent de l'argent contre des entretiens avec le journaliste William Bradford Huie : ils y avouent le meurtre de Till, et leur confession est publiée dans l'édition de *Look* du 24 janvier 1956[75].

L'autrice Clenora Hudson-Weems appelle Till « l'agneau sacrificiel du mouvement des droits civiques[76] », et plusieurs personnalités de l'époque pointent l'importance de sa mort dans la lutte politique. Renaldo McGirth et moi avons souhaité inclure son histoire dans le chapitre. À propos des possibilités de création d'images autour de cette histoire, Renaldo McGirth était favorable à une représentation du visage d'Emmett Till, photographié dans son cercueil ouvert : « Sa mère voulait que le monde voie cela[77], pour que cela se sache. Et que ça ne soit pas effacé ou dissimulé comme les innombrables victimes noires qui l'ont précédé et qui l'ont suivi. Cela nous rappelle encore une fois l'ignorance qu'il y a dans la phrase "c'est le passé et cela ne se produit pas aujourd'hui » et/ou « faut vous en remettre". Alors que ça se passe encore aujourd'hui[78] ».

J'avais un doute sur ce choix, étant donné la place de ce passage en conclusion du chapitre, et la volonté d'ouvrir le récit au présent. La phrase de Renaldo : « Alors que ça se passe encore aujourd'hui », m'a poussée à examiner les marqueurs mémoriels contemporains de l'histoire d'Emmett Till. Des statues ont été érigées dans différentes villes de États Unis[79], dont l'une place Emmett Till sous la protection de Martin Luther King[80]. Le cercueil d'Emmett Till est aujourd'hui exposé au *Smithonian's National Museum of African American History and Culture*[81],

72. Abby Callard, « *Emmett Till's Casket Goes to the Smithonian*, Smithonian magazine, novembre 2009. Disponible sur https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/emmett-tills-casket-goes-to-the-smithsonian-144696940/ (consulté le 6 mai 2023).
73. Transcription du procès de J.W. Milam et Roy Bryant, pages 284-285. Disponible sur https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A390158 (consulté le 6 mai 2023).
74. « *I wanted that box opened. I insisted* », Mamie Till-Mobley, Christopher Benson, *Death of Innocence : The Story of the Hate Crime That Changed America*, New York, New York, Random House, 2003, Chapitre 14, édition électronique, sans pagination.
75. Devery S. Anderson, *Emmett Till, The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement*, Chapitre « *The Look Story and Its Aftermath* », Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 2015, édition électronique, sans pagination.
76. « *The sacrificial lamb of the Civil Rights Movement* ». Clenora Hudson-Weems, « *Emmett Till : The Catalyst of the Modern Civil Rights Movement* », *Journal of Black Studies*, Volume 29, n°2, novembre 1998, p.179-188.
77. Après le meurtre de son fils, Mamie Till choisit d'inviter des photographes à la cérémonie funéraire cercueil ouvert de son fils. Elle évoque la difficulté de trouver les mots, le silence imposé par la violence, et son espoir que la monstration du corps de son fils ne produise pas un choc qui rende les gens silencieux, mais permette au contraire de renouer avec le langage. Pour elle, une image ne vaut pas mille mots, une image amène mille mots. « *The English language is so rich with contributions from so many other languages around the world, yet it was inadequate for us when we needed it the most. We just did not have the vocabulary to describe the horror we saw, or the dread we felt in seeing it. Emmett's murderers had devised a form of brutality that not only was beyond measure, it was beyond words* », « *If other people could see it with their own eyes, then together we might find a way to express what we had seen* ». « La langue anglaise est si riche avec les contributions de tant d'autres langues à travers le monde, mais elle était insuffisante pour nous quand nous en avions le plus besoin. Nous n'avions tout simplement pas le vocabulaire pour décrire l'horreur que nous avons vue ou la terreur que nous avons ressentie en la voyant. Les meurtriers d'Emmett avaient conçu une forme de brutalité qui était non seulement incommensurable, mais aussi au-delà des mots ». « Si d'autres personnes pouvaient le voir de leurs propres yeux, alors ensemble, nous pourrions trouver un moyen d'exprimer ce que nous avions vu ». Mamie Till Mobley, Christopher Benson, *Death of Innocence : The Story of the Hate Crime That Changed America*, *op. cit.*, Chapitre 15, édition électronique, sans pagination.
78. « *His mother wanted the world to see this, so it would be known. And wouldn't be written off or covered up like the countless amounts of black victims before and many more after him. This is again a reminder of how ignorant the statement « that's the past and doesn't happen today is and or get over it.». How when its still happening today* ».
79. Briana Alvarado, « *Mississippi city of Greenwood unveils Emmett Till memorial statue* », 22 octobre 2022, *abc NEWS*. Disponible sur https://abcnews.go.com/US/mississippi-city-greenwood-unveil-emmett-till-memorial-statue/story?id=91859237 (consulté le 4 mai 2023)
80. Cette statue a d'ailleurs été victime de vandalisme. « *Community Shows Up To Help After Pueblo MLK Statue Gets Vandalized* », *CBS Colorado*, 31 juillet 2020. Disponible sur https://www.cbsnews.com/colorado/news/martin-luther-king-jr-statue-vandalized-pueblo/ (consulté le 4 mai 2023).
81. L'enquête sur la mort d'Emmett Till est rouverte puis refermée deux fois de suite par le *FBI*, de 2004 à 2006, puis de 2017 à 2021. Dans le cadre de la réouverture de l'enquête, l'État du Mississippi réclamait l'exhumation d'Emmett Till, afin de s'assurer de son identité par des analyses ADN. La loi n'autorisant pas une inhumation dans le même cercueil, le cercueil original est resté remisé dans un bâtiment du cimetière de Burr Oak pendant plusieurs années. Après sa « redécouverte » en 2009, il est offert par la famille de Till au *Smithonian's National Museum of African American History and Culture*, à l'époque encore en construction. Le cercueil a été intégralement restauré, après plus d'un an d'analyses. L'objectif était de reconstituer le cercueil « dans son état d'origine ». « *Federal Officials Close Cold Case Re-Investigation* », communiqué diffusé sur le site officiel du *United*

dans une salle où les photos sont interdites. Son contact semble provoquer, selon le témoignage de spectateurs, un très fort sentiment de communion[82].

En 2015, le *Emmett Till Interpretive Center*, « Centre d'Interprétation Emmett Till », est inauguré dans la ville de Sumner, Mississippi. Le projet est initié par le premier président noir-américain du conseil de Tallahatchie County, Jerome G. Little. En 2006, Little met en place la *Emmett Till Memorial Commission* et offre à la famille Till les toutes premières excuses publiques de l'État pour la mort du jeune garçon. La commission, estimant que les excuses n'avaient aucune valeur si elles n'étaient pas accompagnées d'un projet d'éducation au long cours, a entrepris la construction d'un musée. Leur devise est la première phrase du discours d'excuses prononcé en 2007 : « *Racial Reconciliation Begins by Telling the Truth* », « La réconciliation raciale commence en disant la vérité »[83]. Par le nom même du centre, le musée présente sa mission comme un travail de déchiffrement, d'explication, d'interprétation d'une foule de documents pour atteindre une « vérité » qui n'est donc pas forcément une évidence. Le musée a mis en place un parcours guidé, le *Emmett Till Memory Project*, revenant sur les lieux principaux de l'histoire d'Emmett Till. Chaque lieu est appelé une « histoire » sur leur site internet. Le récit et la documentation sont explicitement présentés comme partie intégrante du lieu. Sur leur site internet, j'ai découvert que la plaque marquant l'endroit présumé où la dépouille d'Emmett Till a été retrouvée était régulièrement criblée de balles, au point de devoir être remplacée[84] (fig.60). Une de ces plaques vandalisées fait à présent partie des collections du *Smithonian Museum*. Une autre fait partie de l'exposition itinérante sur Emmett Till créée par le *Children Museum* d'Indianapolis. En 2019, après un énième acte de vandalisme, vanté sur *Instagram* par l'un des auteurs[85], la plaque est finalement remplacé avec un modèle en métal de près de deux-cent-trente kilos, à l'épreuve des balles[86]. Les actes de vandalisme à l'encontre des plaques commémorant les victimes de crime racistes sont monnaie courante aux États-Unis[87]. La différence, dans le cas du vandalisme de la plaque de Till par trois étudiants de l'université d'Ole Miss, c'est la volonté d'en faire fièrement et publiquement la publicité (fig.61).

C'est à partir de ce constat que j'ai composé la dernière planche du chapitre de *Perpendiculaire au soleil* (fig.62). Il s'agit d'un dessin enchâssé : les limites de la planche sont définies par la silhouette de la plaque commémorative érigée à la mémoire d'Emmett Till sur les lieux de la découverte de son cadavre. En haut de la plaque, le motif de fleur qui la décore est criblé de balles. En bas, dans un jeu de mise en abyme, j'ai reproduit la photographie du groupe d'étudiants posant avec leurs armes à feu auprès de la plaque qu'ils viennent de vandaliser. L'objectif de cette image était de tisser un lien visuel avec les images précédentes. Le lien se fait notamment par les visages. Ces étudiants ont une mine joviale et banale, semblable à celui de certains jeunes gens posant à côté de cadavres sur la page précédente. Le lien le plus important est celui du tableau de chasse. Avec leurs armes à feu, les trois hommes posent exactement comme les chasseurs auprès de l'animal qu'ils viennent d'abattre, ou comme les lyncheurs auprès de leur victime.

States Department of Justice, 6 décembre 2023. Disponible sur https://www.justice.gov/opa/pr/federal-officials-close-cold-case-re-investigation-murder-emmett-till (consulté le 3 mai 2023). Abby Callard, « *Emmett Till's Casket Goes to the Smithonian* », *The Smithonian Magazine*, novembre 2009. Disponible sur https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/emmett-tills-casket-goes-to-the-smithsonian-144696940/ (consulté le 3 mai 2023). « *Thacker Leads the Smithonian's Restauration of the Original Emmett Till Casket* », *Funeral Industry News*, 5 février 2017. Disponible sur : https://connectingdirectors.com/49390-thacker-leads-the-smithsonians-restoration-of-the-original-emmett-till-casket (consulté le 3 mai 2023).

82. Le cercueil est placé légèrement en hauteur, de façon à ce que les visiteurs doivent se mettre sur la pointe des pieds pour apercevoir le coin d'une photographie représentant Emmett Till après sa mort. La même photographie est également exposée, sous verre, à l'extérieur. Je n'ai pas personnellement vu cette salle d'exposition, mais la description de cette mise en place me rappelle une salle de recueillement de salon funéraire. Cette scénographie, et cette volonté de remettre le cercueil « dans son état d'origine » ressemble à une reconstitution, ce que les Américains appellent un « *re-enactment* », terme qui pourrait se traduire littéralement par « une nouvelle représentation », dans le contexte théâtral. L'exposition de ce cercueil semble permettre aux visiteurs de défiler comme lors du service funéraire en 1955. Lors de sa visite au cimetière de Burr Oak, Devery S. Anderson, auteur de Emmett Till, *The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement*, demande au gardien de lui donner accès à la réserve, de découvrir le cercueil et d'ouvrir le couvercle. « J'ai soudainement eu l'impression de faire partie de l'histoire, alors que mes empreintes digitales rejoignaient d'innombrables autres laissées avant moi que les enquêteurs ont trouvées en parfait état après toutes ces années ». « *I suddenly felt part of history, as my fingerprints joined countless others left before me that investigators found to be in pristine condition after all these year* ». Devery S. Anderson, Emmett Till, *The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement*, « *Prologue : Through a Glass, Darkly* », Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 2015, édition électronique, sans pagination.

83. Site officiel du *Emmett Till Interpretative Center*, « *History of the Center* ». Disponible sur https://www.emmett-till.org/history (consulté le 3 mai 2023).

84. *Defaced Emmett Till Historic Marker*, *Smithonian's National Museum of American History*. Disponible sur https://www.si.edu/object/defaced-emmett-till-historic-marker:nmah_1986561 (consulté le 3 mai 2023).

85. Jerry Mitchell, « *A year after an Instagram photo of Ole Miss frats hoisting guns in front of a bullet-riddled Emmett Till sign went viral, questions remain* », *Mississippi Center For Investigative Reporting*, 28 août 2020. Disponible sur https://www.mississippicir.org/news/a-year-after-an-instagram-photo-of-ole-miss-frats-hoisting-guns-in-front-of-a-bullet-riddled-emmett-till-sign-went-viral-questions-remain (consulté le 3 mai 2023).

86. N'dea Yancey-Bragg, « *Emmett Till memorial will be made bulletproof after photo of gun-shooting students surfaces* », *USA Today*, 28 juillet 2019. Disponible sur https://www.usatoday.com/story/news/nation/2019/07/28/emmett-till-memorial-replaced-bulletproof-sign/1851567001/ (consulté le 3 mai 2023).

87. Jerry Mitchell, « *A year after an Instagram photo of Ole Miss frats hoisting guns in front of a bullet-riddled Emmett Till sign went viral, questions remain* », *art. cit.*

fig.60 - Maude Schuyler Clay pour *The Clarion-Ledger*, Plaque commémorative du site de la découverte du corps d'Emmett Till criblée de balles, 2016.

Quand on s'exerce au tir, on peut utiliser des cibles en carton, qu'on peut ensuite conserver comme trophée, comme preuve de son habileté, ou comme outil pour évaluer sa progression au fil des séances. Ces plaque représentent parfois une cible abstraite, parfois une cible humaine menaçante, parfois un animal. La marque *Baker Target* vend même des cibles hybrides : une silhouette noire d'humain à tête de lièvre ou de cochon armé d'un pistolet[88] (fig.63). Quel que soit le modèle, ces cibles contiennent souvent des cercles concentriques, enchâssés dans la forme générale de la cible. L'imbrication des éléments de mon dessin fait écho à ce graphisme.

Ce système d'enchâssement a aussi une portée symbolique. En criblant la plaque de balles, les vandales la rendent illisible. La plaque est matériellement abimée, et, symboliquement, c'est le texte, c'est la mémoire qu'on cherche à détruire. Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai également fait figurer les impacts de balles en attaquant le papier. J'ai représenté des impacts de calibres différents, pour suggérer plusieurs tireurs, un « travail de groupe », attaquant le livre, la parole, la mémoire. Mais cet acte de haine, en laissant une trace matérielle, a paradoxalement permis de créer un nouvel objet de mémoire, une série d'objets même, vu que plusieurs plaques ont été vandalisées successivement. Ainsi, plusieurs lieux exposent aujourd'hui les plaques techniquement « hors service », mais qui sont devenues plus connues et plus iconiques que les plaques intactes. Les vandales font maintenant, malgré eux, partie intégrante de la mémoire d'Emmett Till, et de sa terrifiante actualité.

88. Site internet de *Baker Targets*. Disponible sur : https://bakertargets.com/product/bad-hare-day-target/ (consulté le 9 mai 2023).

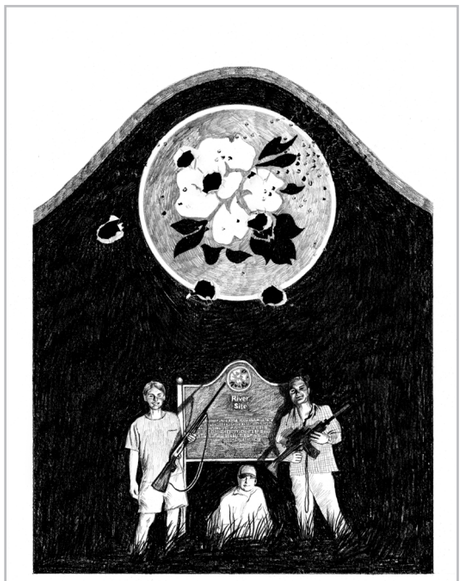


fig.61 - Trois étudiants de l'University of Mississippi posant armés devant une plaque commémorative dédiée Emmett Till. Photo rendue publique par le *Mississippi Center for Investigative Reporting.*

fig.62 - *Perpendiculaire au soleil*, page 136.

Cette dernière page est l'image la moins explicitement violente du chapitre, mais permet d'évoquer la persistance de la haine raciale et la guerre des mémoires en cours aux États-Unis. Je voulais créer une forme de persistance rétinienne chez le lecteur, une image qui puisse le « hanter » suffisamment dans la suite du récit, pour qu'une page tournée physiquement ne soit pas tournée mentalement. « Hanter », c'est occuper entièrement l'esprit d'une personne. C'est une forme d'intrusion désagréable, une pensée qui assaille, et qui dure dans le temps, qui obnubile. On ne peut pas s'en débarrasser rapidement. Mais, étymologiquement, « hanter » peut signifier « retrouver », ou « conduire à la maison ». Une image qui hante, ce n'est pas une image agréable, mais ce n'est pas non plus une image qui se contente de choquer. Elle nous accompagne sur le temps long, nous pousse à l'introspection, à l'examen du passé. Quand Ida B. Wells a écrit *A Red Record*, ce n'était pas pour faire une longue liste d'atrocités, mais pour analyser une pratique criminelle. De même, je n'ai pas souhaité faire de ce chapitre de la bande-dessinée un infini catalogue d'horreurs, mais un retour sur l'histoire d'images violentes. Avec ce chapitre, je souhaitais « convoquer » à la fois des fantômes et des personnes bien vivantes, et leur faire habiter « La maison Wells ».

Aujourd'hui, les plaques du parcours mémoriel d'Emmett Till sont à l'épreuve des balles. Cela n'a pas empêché le vandalisme : une plaque a notamment été recouverte de peinture noire, explicitant le caractère

raciste de l'acte, par rapport aux tirs à l'arme à feu[89]. Des lycéens locaux ont alors décidé de recouvrir la plaque noircie d'images et de textes réalisés à la main, mélange de portraits, de slogans et de textes explicatifs, dans l'attente de la restauration institutionnelle (fig.64). Cette installation éphémère, fragile, met en exergue le travail collectif de la transmission de la mémoire du racisme et le fort sentiment de responsabilité de la jeune génération vis-à-vis de cette histoire encore très douloureuse, pour prendre l'archive en main.

• *Le cri de la nature*

Quand j'ai voulu transmettre à Renaldo McGirth des copies des images que je réalisais pour *Perpendiculaire au soleil*, j'ai immédiatement compris que je ne pourrais pas lui transmettre les images de silhouettes en papier brûlé, que la prison les considérerait à coup sûr comme trop violentes et donc une « menace à la sécurité ». J'ai donc effacé le dessin des corps, en ajoutant un calque à mon fichier scanné, sur lequel j'ai peint une couche blanche, faisant se confondre le corps et le papier. Une fois le corps caché, il ne restait que le dessin dentelé de l'écorce d'un arbre, et l'esquisse d'une corde (fig.65). Il me semblait que je dessinais un « linceul » sur mon calque *Photoshop*. J'ai pensé à la couche de chaux que les autorités du Mississippi avaient déversé sur le corps d'Emmett Till, dans la boîte qui a servi à transport jusqu'à Chicago[90]. J'ai pensé à la *Lady of Lime*, la Dame de Chaux. Pendant plus de quarante ans, cette femme assassinée est restée une « *Jane Doe* », c'est à dire un cadavre non identifié. Son corps criblé de balles avait été retrouvé dans une forêt, au bord de la North Canadian River, le 18 avril 1980. Ce n'est qu'en 2020 que le corps de la *Lime Lady* a finalement pu être identifié, grâce à des prélèvements ADN. La *Jane Doe* a retrouvé son identité, celle de Tamara Lee Tigard, 21 ans lors de son assassinat[91]. Ces

fig.63 - *Baker Targets*, Cibles de pratique de tir représentant des animaux anthropomorphisés

fig.64 (a,b) - Plaque commémorative à l'épreuve des balles dédiée à Emmett Till, vandalisée avec de la peinture, puis « réparée » à l'initiative de lycéens locaux en attente d'une restauration complète. Photographies illustrant l'article de Kayla Epstein, « *When a memorial to Emmett Till was vandalized, these high school students stepped up* », *The Washington Post*, 30 juin 2017.

prélèvements ont été possibles car l'assassin a tenté de faire disparaître le corps sous une couche de chaux. Contrairement à l'opinion courante, et celle du ou des meurtriers de Tamara Lee Tigard, la chaux n'accélère pas la décomposition des corps. Au contraire, elle peut contribuer à les préserver[92]. Ainsi, ce que des criminels ont utilisé pour détruire des preuves a en vérité servi à préserver les éléments nécessaires à l'identification d'un corps, des années plus tard.

Le « voile » que je dessinais sur mes images était autant une censure qu'une protection : il s'agissait de la seule manière de tenter de faire parvenir ces images à Renaldo, des photocopies tronquées de l'original, comme des fragments de fragments, mais des images tout de même. La création de ces images, à un moment où je n'avais aucune assurance que *Perpendiculaire au soleil* allait être publié, était paradoxalement une motivation supplémentaire à ce que cette dissimulation de l'image violente ne soit que temporaire : cacher maintenant pour mieux montrer l'image complète plus tard. Dans le même temps, les images « voilées » avaient une force évocatrice propre, en regard des images dévoilées, mais aussi en elles-mêmes.

Dans sa série d'images *Erased Lynching* (fig.66-67), Ken Gonzales-Day s'approprie des photos d'archives de lynchage, et efface la trace des corps, reconstituant digitalement le décor d'arrière plan. Avant d'être un travail de retouche photographique, Ken Gonzales-Day a mené

89. Aux États-Unis, au bord des routes, il est courant de voir des panneaux cribblés de balles, quel que soit ce qu'ils indiquent. Il aurait été possible d'arguer, avec mauvaise foi, que les tirs sur les plaques consacrées à Emmett Till ne prenaient pas en compte leur message, et ne relevait par conséquent « que » du vandalisme, sans intention raciste. Il serait en revanche impossible de tenir le même discours avec la plaque recouverte de peinture.

90. « *I could see that there were these little white beady things all around.* [...] *Mr. Rayner explained that it was what the body had been packed in. Lime, I think he said, to make the body deteriorate faster, to make it even harder to identify. I guess those officials down in Mississippi felt a need to do that just in case the seal and lock didn't scare me off* », « Je pouvais voir qu'il y avait ces petites choses blanches tout autour. […] M. Rayner a expliqué que c'était ce qui avait recouvert le corps. De la chaux, je pense qu'il a dit, pour que le corps se détériore plus rapidement, pour le rendre encore plus difficile à identifier. Je suppose que ces fonctionnaires du Mississippi ont ressenti le besoin de le faire juste au cas où le sceau et la serrure ne m'effrayeraient pas ». Mamie Till-Mobley, Christopher Benson, *Death of Innocence : The Story of the Hate Crime That Changed America*, *op. cit.*, Chapitre 14, édition électronique, sans pagination.

91. Lauren Edmonds, « *Identity of a murdered Oklahoma woman known as 'Lime Lady' is revealed after 40 YEARS when deputies use genetic genealogy on blood stain and oral swab* », *The Daily Mail*, 2 février 2020. Disponible sur : https://www.dailymail.co.uk/news/article-7957497/Identity-murdered-woman-known-Lime-Lady-revealed-40-YEARS.html (consulté le 11 mai 2023).

92. Eline M.J. Schotsmans, John Denton, Jessica Dekeirsschieter, Tatiana Ivaneanu, Sarah Leentjes, Rob C. Janaway, Andrew S. Wilson, « *Effects of hydrated lime and quicklime on the decay of buried human remains using pig cadavers as human body analogues* », *Forensic Science International*, Volume 217, Issues 1-3, 10 avril 2012, p.50-59.



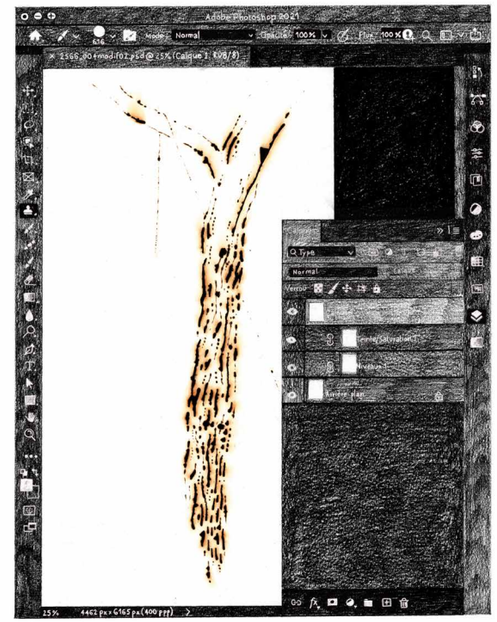


fig.65 - *Perpendiculaire au soleil*, page 398.

un intense travail de recherches et d'archives, ayant abouti à l'ouvrage *Lynching in the West, 1850-1935*, sélectionné pour le Prix Pulitzer. Sur son site personnel, il raconte que ses recherches, entamées en 2002, ont permis d'étendre le nombre de cas de lynchages connus en Californie de 50 à plus de 350 : avant d'effacer, Gonzales-Day a mis en lumière. Les images obtenues après retouche sont imprimées, pour former un « quasi-facsimilé » de l'original. Ken Gonzales Day a prolongé le travail mis au point avec *Erased Lynching*, dans une série de dessins d'après les œuvres exposées lors de l'exposition *An Art Commentary on Lynching*. Cette fois, il y efface non seulement les victimes mais aussi la foule, ne faisant apparaître que la nature, et parfois quelques ruines (fig.68).

Ces images sont souvent centrées sur du vide, créant des compositions étranges. Le regard ne sait pas exactement où se poser. Une inquiétante étrangeté les habite, de même qu'une inquiétante beauté. Quand Ken Gonzales-Day efface les corps, la violence semble alors infuser dans le décor[93]. Même sans cadavre visible, nous connaissons

93. Lors de mes recherches pour *Perpendiculaire au soleil*, j'ai rassemblé un certain nombre d'images de lynchages. Régulièrement, le système de suggestion automatique d'enregistrement de mon ordinateur affichait comme lieu d'enregistrement par défaut un de mes dossiers d'estampes japonaises. J'ignore comment est conçu le système de suggestion automatisé, sur quels critères il se fonde. Dans tous les cas, ce lien établi malgré moi entre des images de violence absolue et la beauté du « monde flottant » m'a troublée, et m'a interrogée. J'ai remarqué les compositions récurrentes

fig.66 - Ken Gonzales-Day, *Erased Lynching Series, Set 1, Disguised Bandit (US/Mexico Border region)*, 2006.

fig.67 - Ken Gonzales-Day, *Erased Lynching Series, Set 1, East First Street #1, Lynching of Thomas Thurmond & John Holmes, 1933, San Jose, CA*, 2006.

si bien ces images que nous savons que quelque chose de tragique s'est produit ou est en train de se produire. La tragédie se ressent en creux, avec un sentiment d'absence paradoxalement écrasant. Puis, l'impression qu'il s'agit d'images « centrées sur le vide » s'estompe : une fois les personnages effacés, c'est la nature elle même qui devient l'objet principal de l'image, et non plus un décor.

Dans ses journaux intimes, Edvard Munch écrivait, à propos de la création du tableau *Le Cri* : « J'ai senti/un grand cri/ et j'ai entendu,/ oui, un grand /cri-/ les couleurs dans/ la nature–cassé/ les lignes de la nature/ –les lignes et les couleurs/ vibraient de mouvement/ – ces oscillations de la vie/ ont non seulement/ fait vibrer mon œil,/ mais ont aussi/ fait vibrer mes oreilles–/ j'ai véritablement entendu/ un hurlement-[94] ». L'artiste évoque un connexion douloureuse qui le lie avec son environnement, par synesthésie. La vision de la nature, de ses couleurs qui lui semblent soudainement très vives, se mue en vibration, puis

d'images de lynchage : la corde, d'un côté formant une diagonale tragique, de l'autre un trait vertical qui se dessine en blanc sur noir ou en noir sur blanc, selon l'orientation de la lumière et l'heure du crime ; la richesse graphique des différentes essences d'arbre, des branches, du tronc ; l'apparente douceur du décor rend encore plus abominable la violence qui s'y joue.

94. « *–I felt/ a great scream/ –and I heard,/ yes, a great/ scream–/ the colors in/ nature–broke/ the lines of nature/ –the lines and colors/ vibrated with motion/ –these oscillations of life/ brought not only/ my eye into oscillations,/ it brought also my/ ears into oscillations–/ so I actually heard/ a scream–* ». Edvard Munch, *The Private Journals of Edvard Munch : We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005, p.65, traduction anglaise des textes en norvégien.

fig.68 - Ken Gonzales-Day, *Another Land*, d'après Lamar Baker, *Fright*, 2021, graphite sur papier.

fig.69 - *Hangmans Tree (with supporting guy wires) along Big Oak Flat Road (State Route 120), Second Garotte, Tuolumne County*, 1951, The Bancroft Library, Berkeley, Californie.

en cri strident. L'artiste vient ensuite traduire ce cri en image. C'est ce même cri qui est transmis à travers les images de Ken Gonzales Day, comme si le silence imposé aux humains finissait par être brisé par la nature elle même, dans un écho infini à la tragédie humaine. Cet écho, c'est une manière d'être hanté, sans pour autant croire aux fantômes dans le sens paranormal du terme. Dans l'article « *Thinking into the Bog: Art Practice and Connection from inside a Language under Pressure* », Mathew Staunton et Ian Joyce définissent la notion gaélique d'*uaigneas* comme une forme de hantise qui créée du lien, qui rassemble une communauté et un environnement. Ils donnent l'exemple d'une famille perdant l'un de ses membres, noyé accidentellement dans un lac, dans le comté de Donegal, en Irlande. Les survivants décident alors d'abandonner leur maison. « La famille était hantée par ses propres sens aiguisés et une connexion écrasante (tout aussi dévastatrice et intense que celle de Munch) avec son environnement. Vivre sur le seuil de cette porte était tout simplement trop intense[95] ». Cette expérience collective intense peut-être reliée aux « *hanging trees* », les « arbres aux pendus » aux États-Unis (fig.69). Il s'agit d'arbres où ont été pratiqués des exécutions publiques par pendaison, dont des lynchages. Le statut de ces arbres est complexe. Certaines associations militent pour qu'ils soient abattus. Une

95. « *the family were being haunted by their own heightened senses and an overwhelming connection (just as devastating and intense as that of Munch) to their environment. Living on the threshold of that doorway was simply too much* ». Mathew Staunton et Ian Joyce, « *Thinking Into The Bog* », *in* Anne Goarzin, Valérie Morisson et Mathew Staunton (sous la direction de), *Études irlandaises, Irish Arts: New Contexts*, Volume 45, n°1, 2020.

pétition pour couper l'un d'entre eux, situé devant la cour de justice de Brooksville, en Floride, a été signée par plus de 23000 personnes[96] : « C'est un monument, c'est vrai. Mais il représente quelque chose que nous avons dépassé, quelque chose que nous essayons de surmonter ! Il y a encore la trace des cordes sur l'arbre, là où les gens ont été pendus il y a de nombreuses années. Les habitants de cette ville ne devraient pas avoir à regarder tous les jours un souvenir d'une époque aussi dégoûtante ![97] ». Parfois, des proches de victimes militent au contraire pour la préservation de ces arbres, comme à Marianna, en Floride[98]. Dans ses mémoires non publiées, Carolyn Bryant, l'accusatrice d'Emmett Till, évoque un *hanging tree* proche de chez elle. « La corde était là depuis longtemps parce que l'arbre avait commencé à l'avaler », « presque comme s'il voulait avaler la honte et la douleur dont il était devenu un partenaire involontaire[99] ». Dans l'histoire des lynchages, la nature peut à la fois former un écho extrêmement douloureux, mais aussi servir d'outil de préservation de la mémoire.

Dans ce contexte, je pense tout particulièrement à l'effacement des lynchages commis à l'encontre de femmes. Selon l'étude chiffrée sur les lynchages aux États-Unis que j'ai citée plus haut, à peine plus de deux pourcent des victimes de lynchage étaient des femmes. L'auteur Manfred Berg cite le soi-disant « code d'honneur » des lyncheurs, qui établissait comme règle générale de ne pas faire de mal à une femme[100]. Malgré ce « code d'honneur », de nombreux lynchages de femmes ont eu lieu. Certains universitaires estiment que ce nombre est sous-estimé, car les lynchages de femmes auraient été pratiquées de façon beaucoup plus discrète que celui des hommes, et ne pouvaient pas être intégrés dans le récit raciste du « violeur noir » à mettre hors d'état de nuire[101].

96. Bobbie Johnson, *REMOVE the hanging tree in Brooksville*, pétition publiée sur *Change.org*. Disponible sur : https://www.change.org/p/city-hall-remove-the-hanging-tree-in-brooksville (consulté le 11 mai 2023).
97. « *This is a monument ,yes. But it stands for something we are beyond, something we are trying to overcome ! There are still rope Mark's on the tree , where people were hung many years ago. The people of this town should not have to look at that everyday in memorial of such a disgusting time!* »
98. Nada Hassanein, *Lynching of Claude Neal : Group urges Marianna tree be removed ; nephew wants it preserved* », 12 juillet 2020, *Tallahassee Democrat*. « *Jackson County's NAACP president Linda B. Franklin said that out of respect for the family, the tree should be preserved – as a reminder of the injustice. "We're standing with the family," she said. "You cannot heal unless you know the true history of where you came from. You've got to know the truth and not the Band-Aid truth"* ». Disponible sur https://www.tallahassee.com/story/news/2020/07/12/lynching-claude-neal-group-urges-tree-removed-but-his-nephew-wants-preserved/5382856002/ (consulté le 11 mai 2023).
99. « *The rope had been there for a long time because the tree had begun to swallow it », « almost as if it wanted to swallow the shame and pain that it had become an unwilling partner to* ». Extrait des mémoires de Carolyn Bryant, cité par Stacey Patton, « *Exclusive : Carolyn Bryant Donham's Unpublished Memoir Surfaces* », *Newsone, Social Justice*, 14 juillet 2022. Disponible sur https://newsone.com/4372129/carolyn-bryant-donham-memoir/ (consulté le 11 mai 2023).
100. Manfred Berg, *Popular Justice : A History of Lynching in America*, Lanham, Maryland, Ivan R. Dee, 2011, Chapitre 3 « *Frontier Justice* », « *Anglo vigilantes, as a rule, did not target women. The only female known to have been killed by a California lynch mob was a young Mexican woman named Josefa* ».

fig.70 - Meta Vaux Warrick Fuller, *Mary Turner (A Silent Protest Against Mob Violence)*, 1919, plâtre peint, *Museum of African American History*, Boston, Massachusetts, États-Unis.

fig.71 - Mary Frances Whitfield, *Mary*, 1994, Phyllis Stigliano Art Projects, New York, New York, États-Unis.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, je ne mentionne jamais les victimes féminines de lynchage. Je l'aurais fait aujourd'hui. En réalisant des images de silhouettes brûlées, je parlais de la perte d'identité des personnes photographiés, dont on possède l'image des restes, mais même pas de nom. Mais qu'en est-il des personnes qui n'ont jamais été photographiées ? Il existe une « perte de mémoire » supplémentaire, le silence d'une histoire sans image[102]. Même si mes silhouettes brûlées sont androgynes dans leur abstraction, elles se fondent sur des photos d'archives qui représentent des hommes, et elles sont probablement « présumées hommes » par le public. Au cours de mes recherches, je n'ai trouvé que deux photographies de femmes lynchées, contre une centaine d'hommes. La plus reproduite est celle de Laura Nelson, assassinée avec son fils en 1911, à Okemah, Oklahoma. La photo de son corps est maintenant utilisée de façon interchangeable pour illustrer des articles parlant du

101. « *The specter of the black rapist did not offer a plausible excuse for the lynching of black women. Mob executions of black females enjoyed much less popular support than those of men, and they occurred much less frequently. Still, they were not rare exceptions* ». *Ibid.*, Chapitre 5 « *Indescribable Barbarism* », édition électronique, sans pagination.
102. À noter qu'il existe un cas célèbre de femme blanche lynchée aux États-Unis : Ellen Watson, dite Cattle Kate. Cette femme pionnière du Wyoming, éleveuses de bovins, est faussement accusée de vol de bestiaux par des ranchers jaloux, et pendue avec son mari en 1889. Elle est devenue une légende du *Far West*, une héroïne de bande dessinée et de nombreuses illustrations la représentent sous les traits d'une belle et valeureuse jeune femme.

fig.72 - Rachel Mary-Crane Williams, *Elegy for Mary Turner*, 2021, Verso, New York, New York, États-Unis, page 14.

fig.73 - Page de titre de l'ouvrage de Rachel Mary-Crane Williams, *Elegy for Mary Turner*, 2021, Verso, New York, New York, États-Unis.

fig.74 - Couverture de l'ouvrage de Julie Buckner Armstrong *Mary Turner and the Memory of Lynching*, University of Georgia Press, Athens, Georgie, 2011.

cas d'autres femmes lynchées[103]. Face au manque d'archives photographiques, la création d'image peut prendre plusieurs formes. Certains artistes mêlent travail d'imagination et travail de reconstruction, d'après des récits et témoignages d'époque. On peut notamment citer en ce sens la sculpture de l'artiste noire-américaine Meta Vaux Warrick Fuller, *Mary Turner (A Silent Protest Against Mob Violence)*, réalisée en 1919[104] (fig.70). La sculptrice a représenté la silhouette de Mary Turner, tenant dans ses bras, protégé par un pan de tissu, le bébé qui, en réalité, n'était pas encore né quand elle a été tuée. Elle regarde, à ses pieds, des mains qui tentent de l'agripper mais ne semblent pas y parvenir. Il s'agit en quelque sorte du fantôme de Mary Turner, un fantôme fragile, mais victorieux : elle se tient debout, protège son enfant, et contemple avec mépris ces mains désincarnées, comme une salissure au bas de sa robe. La « protestation silencieuse » de Warrick Fuller s'illustre dans la tendresse de ses mains de sculptrice, redonnant pour la première fois un visage à une femme assassinée un an plus tôt. D'autres artistes, souvent des femmes, ont choisi de dessiner et peindre ce sujet pour lequel on ne possède presque pas de photos : Mildred Jean Thompson avec le dessin *Lynching of a Woman*, réalisé en 1963[105], plusieurs peintures de Mary Frances Whitfield réalisées dans les années 90 (fig.71), le livre de Rachel Marie-Crane Williams *Elegy for Mary Turner* (fig.72-73), illustré de gravures sur bois et d'une page de titre à l'aquarelle, publié en 2021[106]. D'autres images, plutôt que de représenter les corps, mettent en exergue le manque d'archives, notamment certaines couvertures de livres d'histoire. Celle de l'ouvrage de Julie Buckner Armstrong *Mary Turner and the Memory of Lynching* est l'image d'un ciel entre des arbres (fig.74). Au milieu de l'image pendent des lianes de mousse espagnole, qui tiennent quelques branches étrangement en suspension. Comme dans *Le Cri* de Munch, les paysages de lynchage prennent une vibration, une « hantise » particulière. En arrière plan, on remarque que le ciel n'est pas vraiment un ciel, mais un morceau de papier. Il est abimé mais vierge : c'est un espace de respiration, ou un espace à remplir, de mots et d'images.

III - DOYLE LEE HAMM : DROIT DE REGARD SUR LA VIOLENCE

L'histoire de la peine de mort est intimement liée à l'évolution de la technologie, mais surtout à l'évolution des tendances, de la mode. Les changements de méthode d'exécution semblent moins liées à leur « efficacité »[107], qu'à une fascination pour une nouvelle technologie : l'électricité[108], le gaz, les produits chimiques. Des méthodes qui semblent « passées de mode » sont encore utilisées aujourd'hui. Par exemple, la chaise électrique est encore utilisée dans cinq États, et deux autres États conservent cette « option » dans le cas où les produits destinés

103. Julianne Malveaux, « *No More Mary Turners* », *L.A. Progressive*, 26 juillet 2019. Disponible sur : https://www.laprogressive.com/racism/mary-turner (consulté le 9 mai 2023). L'article est illustré par un montage d'images incluant la photographie du corps de Laura Nelson.
104. Meta Warrick Fuller, *Mary Turner : A Silent Protest Against Mob Violence*, 1919, plâtre peint, 15 x 5 ¼ x 4 ½ pouces, *Museum of African American History*, Boston, Massachusetts, États-Unis.
105. Mildred Jean Thompson, *Sans titre (Lynching of a Woman)*, encre sur papier, 45,7 x 61cm, 1963, *Smithonian's National Museum of African American History and Culture*, Washington D.C., États-Unis.
106. Rachel Mary-Crane Williams, *Elegy for Mary Turner*, New York, New York, Verso, 2021.
107. « *The process will not involve unnecessary lingering or the unnecessary or wanton infliction of pain and suffering. The foremost objective of the lethal injection process is a humane and dignified death.* », « Le processus n'impliquera pas de s'attarder inutilement ou d'infliger inutilement ou gratuitement de la douleur et de la souffrance. L'objectif premier du processus d'injection létale est une mort humaine et digne ». *Florida Department of Corrections*, *Lethal Injection Protocol*, 6 mai 2021.
108. « En 1886, la commission Gerry, dirigée par l'avocat et défenseur des droits de l'homme du même nom, consulta Thomas Edison pour savoir quelle quantité d'électricité serait, à son avis, nécessaire pour tuer un homme le plus rapidement possible. En 1889 eut lieu la première exécution à la chaise électrique : William Kemmler est mort au bout de huit minutes, le corps ensanglanté par la rupture de ses vaisseaux sanguins, et la peau brûlée au niveau des électrodes.
Sa mort atroce n'a pas empêché la majorité des États d'adopter cette méthode d'exécution : fascinés par la fée électricité, les politiques chantaient les louanges de cet instrument donnant la mort "plus vite que la pensée", comme l'affirma Elbridge T. Gerry à la North American Review. Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore, écrivait Apollinaire dans Alcools. Avec la pénurie de produits létaux, des États qui l'avaient abandonnée ont décidé de remettre en service la chaise électrique. Le condamné ne choisit pas où, quand, ni devant qui il va mourir ; mais il peut maintenant parfois choisir comment, dans la limite des stocks disponibles. En Floride, on continue, aujourd'hui encore, d'utiliser la bien nommée "Old Sparky" – "la vieille étincelle" : en 1997, la tête d'un condamné a pris feu lors de son exécution. » *Le monde dans 5m²*, p.191.

à l'injection létale viendraient à manquer[109]. Cependant, de façon surprenante, c'est la technique censée être la plus « moderne », l'injection létale, qui produit le plus de « ratés ». Sur l'ensemble des États-Unis, sept pour cent des exécutions par injection létale ne se déroulent pas selon ce processus « idéal ». De toutes les méthodes employées dans le pays, depuis la pendaison jusqu'à la chambre à gaz, l'injection létale est celle qui provoque proportionnellement le plus de « *botched executions* », les « exécutions foirées », selon la formule consacrée.

Quand j'ai réalisé *Perpendiculaire au soleil* j'ai cherché sans succès des représentations d'une « exécution foirée » par injection létale. J'ai donc décidé de « combler ce manque », en décrivant l'exécution ratée de Doyle Lee Hamm.

1 - Photo floue et photo-défense

En janvier 1987, Doyle Lee Hamm est reconnu coupable du meurtre de Patrick Cunningham, un employé de motel, et condamné à être exécuté par chaise électrique[110]. En 2002, la méthode d'exécution principale de l'Alabama devient l'injection létale. En 2014, on diagnostique

à Hamm un cancer lymphatique et un carcinome. Le traitement de ces maladies abime encore plus son système veineux, déjà endommagé par sa consommation de drogues avant son incarcération. Bernard E. Harcourt, avocat de Hamm depuis 1990[111], prévient le système judiciaire d'Alabama qu'il serait impossible d'exécuter Hamm par injection létale[112]. Malgré le travail de Harcourt, les demande d'appel de Doyle Lee Hamm sont rejetées, et l'État d'Alabama organise son exécution,

109. Les États concernés sont l'Alabama, la Floride, la Caroline du Sud, le Kentucky et le Tennessee. Les États l'ayant conservée en option sont l'Arkansas et l'Oklahoma.
110. Né en 1957 en Alabama, Doyle Lee Hamm était le dixième d'une fratrie de douze enfants. Il grandit avec un père violent, devient très tôt dépendant de multiples drogues, et voit ses six grands frères partir en prison. En janvier 1987, Doyle Lee Hamm est arrêté pour le meurtre de Patrick Cunningham, un employé de motel, abattu par appât du gain : environ trois-cent-cinquante dollars contenus dans sa caisse.
111. En 1990, Doyle Lee Hamm rencontre celui qui devient alors son avocat, Bernard E. Harcourt. Harcourt entame alors un grand travail de recherches, monte un dossier présentant les circonstances atténuantes de Doyle Lee Hamm, qui n'avaient jamais été évoquées auparavant par sa défense, ainsi que des erreurs commises lors du premier procès. L'objectif de ce dossier est d'obtenir une commutation de la peine de mort en peine de prison à vie pour Hamm. Jennifer Gonnerman, « *The Long Defense of the Alabama Death-Row Prisoner Doyle-Lee Hamm* », *The New Yorker*, 13 septembre 2016. Disponible sur : https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-long-defense-of-the-alabama-death-row-prisoner-doyle-lee-hamm (consulté le 13 mai 2023).
112. « *Bernard E. Harcourt challenges constitutionality of lethal injection in Alabama death penalty case* », *Global Thought*, Columbia University. Disponible sur : https://cgt.columbia.edu/news/harcourt-case/ (consulté le 14 mai 2023).

le 22 février 2018. Deux heures après le début de la procédure, l'exécution est suspendue, et l'*Alabama Department of Corrections* déclare que Doyle Lee Hamm est toujours vivant. À partir de cet instant, deux types d'images vont être diffusées : les images du *Department of Corrections*, via une conférence de presse, et les images de la défense, via un rapport médical illustré de photographies rendu public.

L'image officielle du *Department of Corrections*, est une « non image », associée à un discours flou. Le soir de la suspension de l'exécution, Jeff Dunn, délégué de l'*Alabama Department of Corrections*, donne une conférence de presse filmée[113] (fig.75-76). Si Jeff Dunn porte un costume-cravate et arbore une coupe de cheveux très nette, la bâche figurant le logo de l'*Alabama Department of Corrections* devant laquelle il se trouve est en revanche froissée, petit accroc dans une mise en scène autrement parfaitement lisse. Dunn déclare que l'exécution est suspendue par manque de temps[114]. Quand un journaliste demande : « Était-ce un problème de temps ou était-ce un problème de veine ?[115] », Jeff Dunn répond : « Je ne suis pas qualifié pour vous répondre[116] ». Toutes ses réponses sont sur ce format : « Je ne sais pas », « Je ne connais pas les détails », « Je ne peux pas vraiment parler de ces questions spécifiques[117] ». Pendant les dix minutes de la conférence, non seulement ce qui est réellement arrivé n'est pas précisé, mais le sort de Doyle Lee Hamm est en suspens : le public ignore si une « nouvelle exécution » va être organisée, et si oui, quand[118]. Le *Department of Corrections* publie la vidéo, dix minutes d'image et de mots les plus vides possible, tentant de ramener une situation tragique à des notions d'administration, de procédure[119], au domaine de l'abstrait, qui ne « fait pas image », et laisse

113. « *Press conference after aborted execution of Doyle Lee Hamm* », vidéo *YouTube* publiée par AL.com, 00:05:28, publiée le 26 février 2018. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=ul0FVX-CVyU (consulté le 14 mai 2023).
114. Aux États-Unis, le « *death warrant* », « l'ordre d'exécution » n'est valable qu'une journée. Si l'exécution continuait après minuit, l'exécution aurait été illégale.
115. « *Was it a time issue or was it a vein issue ?* »
116. « *I'm not qualified to answer* »
117. « *I don't know* », « *I don't know the specifics* », « *I can't really speak to those specific issues* »
118. Certains détenus ayant survécu à une tentative d'exécution sont « exécutés de nouveau ». C'est le cas de Kenneth Smith qui, après avoir survécu à une exécution par injection létale, a finalement été le premier Américain exécuté par monoyde d'azote dans une chambre à gaz, en Alabama. Nicholas Bogel-Burroughs et Abbie VanSickle, « *Alabama Carries Out First U.S. Execution by Nitrogen* », *The New York Times*, 25 janvier 2024. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2024/01/25/us/alabama-nitrogen-execution-kenneth-smith.html (consulté le 12 juillet 2024).
119. « *I have the upmost confidence in our staff to carry out our protocol* ». « *We're going to execute our protocol* ». « *In the court filings, the court asked and the department stipulated that we would only attempt peripheral access below the knee. I've got no indications that we didn't follow exactly those stipulations* ». À noter : Jeff Dunn parle d'exécuter un protocole, pas une personne. À noter également : Jeff Dunn, par erreur ou par mensonge, annonce que l'équipe d'exécution n'a cherché de voie veineuse qu'au niveau des genoux de Hamm, ce qui sera démenti par le rapport médical.

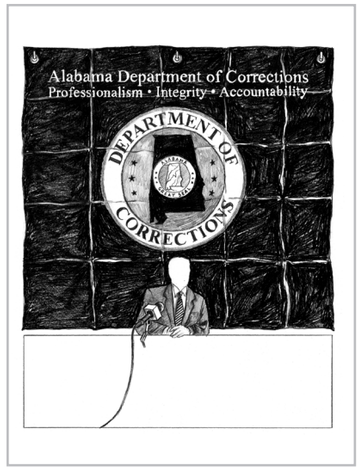


fig.75 - Extrait de la conférence de presse tenue par Jeff Dunn, délégué de l'*Alabama Department of Corrections*, suite à l'exécution suspendue de Doyle Lee Hamm, 22 février 2018.

fig.76 - *Perpendiculaire au soleil*, page 389.

le minimum de prise pour l'imagination du public. La vidéo est particulièrement éprouvante à regarder, car ces tentatives sont maladroites, raides, approximatives, et peuvent au contraire amener l'imagination du public à tourner à plein régime, au vu des questions restées en suspens.

Quelques jours après, le site internet tenu par Bernard Harcourt et consacré à la défense de Doyle Lee Hamm publie le rapport officiel de l'examen médical pratiqué sur ce dernier, trois jours après son exécution ratée[120]. Des photographies montrent des portions du corps de Doyle Lee Hamm, couvert d'hématomes et de traces de piqures, sur les mains, les chevilles, l'aine. Ce rapport est une « mise au point » dans le sens photographique du terme, par rapport au récit flou de l'administration. Les photographies du rapport, largement reprises par différents organes de presse, ont fortement touché l'opinion publique, aux États-Unis et à l'international. Après ce scandale médiatique, l'*Alabama Department of Corrections* décide finalement de ne pas « exécuter de nouveau » Doyle Lee Hamm.

Les planches de *Perpendiculaire au soleil* ont été réalisées à partir du rapport rapport médical de Hamm (fig 77-78). Les photographies qu'il contient ont un statut particulier, par rapport aux autres images de violence qui m'ont servi de sources. Ces images ont été réalisées depuis le couloir de la mort, avec le consentement éclairé de la personne photographiée, et surtout pour le bénéfice de la personne photographiée[121].

120. « *Dr. Mark Heath Submits Medical Report Documenting Execution* », *Update/ Doyle Lee Hamm v. Alabama*, 5 mars 2018. Disponible sur : https://blogs.law.columbia.edu/update-hamm-v-alabama/2018/03/05/dr-mark-heath-submits-medical-report-documenting-execution/ (consulté le 13 mai 2023).

121. Le rapport stipule que l'examen s'est conduit dans une salle de conférence adjacente au bureau du directeur. Un bureau recouvert d'un drap a du faire office de table d'examen. Le médecin a expliqué à Hamm que ce dernier avait le droit d'interrompre l'examen à tout moment, ou en refuser n'importe quelle partie. Le médecin a également prévenu Doyle Lee Hamm que les observations écrites et les photos qu'il allait prendre étaient destinées à un rapport pour sa défense qui serait certainement rendu public, ce à quoi Doyle Lee Hamm a consenti. C'est au cours de cet examen que Doyle Lee Hamm a témoigné du récit de « son exécution ».

Avec cette notion de consentement à l'esprit, je suis cette fois-ci « entrée dans les détails », en reproduisant le plus fidèlement possible la dernière photographie du rapport, et une photographie publiée dans la presse, représentant ses mains tendues (fig.79-80). Sur la photo, la main droite est tronquée, je l'ai complétée en dessin.

La question du détail est cruciale, sur le plan de la loi et sur le plan de l'image. Deux définitions du mot « détail » existent et semblent presque s'opposer. La première, celle adoptée par l'administration pénitentiaire lors de sa conférence de presse, fait du détail un « petit élément constitutif d'un ensemble, et qui peut-être jugé comme secondaire » : la prison fait l'obstruction du détail en prétendant ne pas être au courant ou en prétendant son inimportance[122]. La seconde définition, qui est celle adoptée par le rapport médical, désigne par le mort détail un « développement minutieux, [une] énumération des différentes phases d'un événement, [une] description circonstanciée d'un fait[123] » . La défense met en lumière les détails, qui sont au cœur du combat légal qui permet de caractériser des actes ou une situation comme « *cruel and unusual* », « cruelles et contraires aux usages », et donc contraires à la Constitution. La « cruauté » ne se caractérise pas en termes abstraits. Elle requiert une précision à la loupe : une liste détaillée des ponctions sur le corps de Hamm, accompagnée d'un diagramme de son corps, marqué de points numérotés correspondants. J'ai voulu retranscrire cette précision dans mon dessin, le détail physique d'un « total de onze plaies perforantes des membres inférieurs et région droite de l'aine[124] ».

2 – Le théâtre de l'exécution

Pour qu'une exécution fonctionne, il faut respecter un « protocole », une partition, un scénario pré-établi. La vitre qui sépare le public de

122. Cette obstruction du détail continue après la conférence de presse, puisque la prison refuse de fournir à l'équipe de défense les compresses et aiguilles utilisées lors de l'exécution. De tels objets auraient pu être utilisés comme pièce à conviction contre l'administration pénitentiaire, puisqu'un examen des aiguilles permet par exemple de déterminer si elle a été utilisée plusieurs fois, et l'examen des compresses aurait permis de déterminer la quantité de sang perdue par Doyle Lee Hamm.

123. Définition du dictionnaire *Larousse*. Disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9tail/24748 (consulté le 14 mai 2023).

124. « *Total of 11 lower extremities and right inguinal puncture wounds* ». Doyle Lee Hamm v. Jefferson S. Dunn, Civil Action No. 2:17-cv-02083-KOB, *Notice of Submission of Expert Report of Dr. Mark Heath Re.Examination of Petitioner Doyle Lee Hamm on February 25, 2018*, p.4.

l'exécution permet aussi de créer un cadrage à l'image, comme un cadrage de cinéma. Un micro est utilisé pour transmettre les derniers mots du condamné. L'ensemble est régi par une mise en scène, des didascalies, des entrées, des sorties. L'administration doit respecter le script, pour qu'apparaisse la suspension consentie de l'incrédulité, que les anglais appellent également « *poetic faith* », la « foi poétique » : les spectateurs doivent continuer de croire que le protocole d'exécution donne la mort de façon « humaine et digne », de l'ouverture à la fermeture du rideau (fig.81). À l'excepté des rares personnes autorisées à assister aux exécutions[125], ce protocole est un « théâtre dans un fauteuil », que le grand public ne peut qu'imaginer : il est interdit de filmer ou de prendre des photos lors d'une exécution (fig.82). Des exécutions américaines contemporaines, nous n'avons que des rapports écrits, et des images fictives, ou des images de reconstitution.

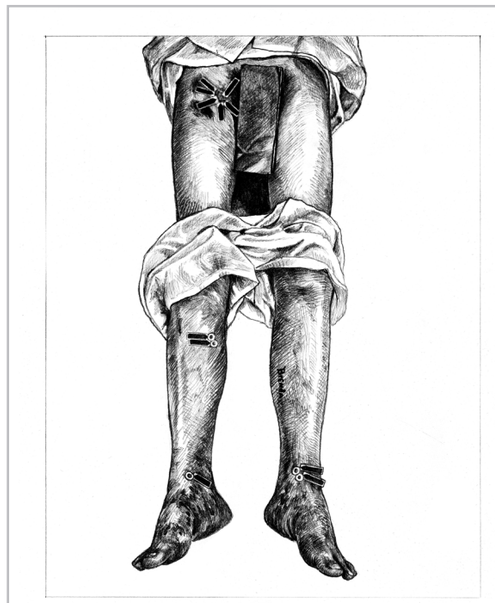
Pour appuyer et remettre en cause cette théâtralisation de l'exécution, et pour traduire en image la souffrance morale de Hamm[126], j'ai

125. Les personnes autorisées varient d'État en État. Il s'agit généralement de journalistes triés sur le volet, de proches de la victime et de proches de la personne condamnée, qui sont placés dans une salle différente et ne se croisent pas.

126. Pour que le rapport médical soit utile légalement à la défense de Hamm, le médecin n'a pris que des photos de morceaux du corps en souffrance de Hamm : ce qui ne souffre pas physiquement doit rester hors cadre de l'image. En résulte des images de corps fragmenté, qui ressemblent à des images d'autopsie : l'exhibition d'un corps qui aurait du être mort. La souffrance morale n'est évoquée « que » textuellement, par des citations de Hamm, et son visage n'est jamais visible.

fig.77 - Photographie des mains de Doyle Lee Hamm après la tentative d'exécution suspendue. Les différents articles de presse la reproduisant indiquent que la photo provient de « *court documents* », des documents soumis aux tribunaux.

fig.78 - Photographie des jambes de Doyle Lee Hamm après la tentative d'exécution suspendue. « *Photo 6: lower extremities and right inguinal puncture wounds* ». Doyle Lee Hamm v. Jefferson S. Dunn, Civil Action No. 2:17-cv-02083-KOB, *Notice of Submission of Expert Report of Dr. Mark Heath Re.Examination of Petitioner Doyle Lee Hamm on February 25*, 2018, page 11.



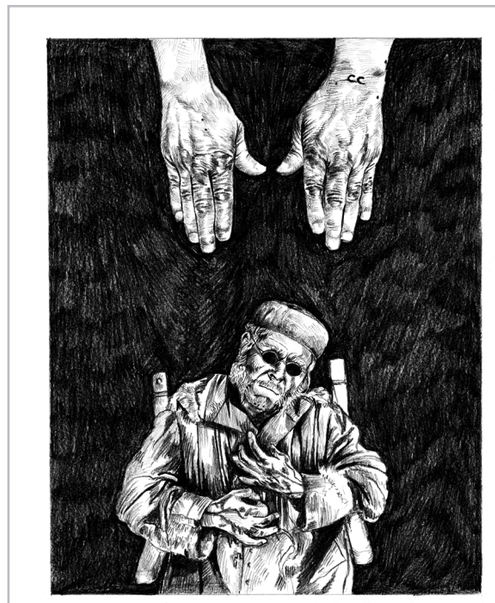


fig.79 - *Perpendiculaire au soleil*, page 387.

fig.80 - *Perpendiculaire au soleil*, page 388.

paradoxalement utilisé une référence théâtrale. Dans le rapport médical, Hamm dit que, lors de l'exécution, la souffrance était si intense qu'il aurait souhaité « *get it over with*[127] », « qu'on en finisse ». Cette expression marquante évoque la pièce *Fin de Partie* de Samuel Beckett[128] :

> « Je ne peux pas m'empêcher de penser au personnage de *Fin de partie* de Beckett, qui porte exactement le même nom : Hamm. Présent dès le lever du rideau, il est immobile au milieu de la scène sur un fauteuil dont il ne se lève jamais, le visage recouvert d'un linge ensanglanté. Tout le long de la pièce, il ne cesse de répéter qu'il souhaite « finir de perdre », que sa douleur se calme. Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? Ça ne va donc jamais finir ?[129] »

Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai représenté les mains meurtries de Doyle Lee Hamm, plongeant vers la figure de Roger Blain, le premier acteur à avoir joué le rôle de Hamm. Dans la pièce, Hamm n'est pas un héros, pas un personnage « aimable » : rien qu'une boule de souffrance, et parfois de cruauté, qui espère mourir, dans un monde désolé où il

127. *Doyle Lee Hamm v. Jefferson S. Dunn*, *Civil Action No. 2:17-cv-02083-KOB*, *Notice of Submission of Expert Report of Dr. Mark Heath Re.Examination of Petitioner Doyle Lee Hamm on February 25, 2018*, p.2.

128. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

129. *Le monde dans 5m²*, p.189.

fig.81 - Kiichiro Sato/ *Associated Press*, *A 2005 view of a death chamber in Ohio.*

ne reste plus rien[130]. Le personnage de fiction sert de truchement pour appréhender une violence absolue, la volonté de destruction totale d'un humain par d'autres humains. La souffrance du théâtre, la souffrance maquillée, appuie non seulement la souffrance réelle, mais aussi la nature rituelle et performative de l'exécution, comme pièce de théâtre absurde.

3 – L'autopsie d'un Christ, l'image qui sauve ?

De nombreux condamnés à mort produisent des images du Christ (fig.85-87). Pour certains détenus, ces images sont des professions de foi, pour d'autres elles ont surtout l'usage politique de mettre en avant la contradiction d'un pays se présentant majoritairement comme chrétien mais pratiquant la peine de mort[131]. Dessiner est alors une manière de prier, mais aussi une manière de témoigner : étymologiquement, le « martyr » est le témoin de sa foi. Aux États-Unis, le Christ est une figure rassembleuse pour le mouvement abolitionniste : la conversion en prison d'un condamné au christianisme est utilisé comme argument en faveur d'une commutation de peine, pratique qui choque certains abolitionnistes, y compris chrétiens, qui y voient une discrimination envers les autres confessions religieuses, et une instrumentalisation de la foi[132].

130. On pourrait relier ce dépouillement à celui du couloir de la mort : il n'y a plus de roues de bicyclette, de bouillie, de nature, de dragées, de marée de navigateurs, de plaids, de calmant. C'est un monde qui se désintègre, dans lequel les personnages perdent contact et espoir.

131. Un passage de la Bible souvent cité par les chrétiens abolitionnistes est Jean 8:3-11 : le récit de la femme adultère, menée en place publique pour être lapidée – sans l'homme avec lequel elle est censée avoir commis son péché. Jésus intervient pour empêcher l'exécution. Ne remettant pas directement en cause la peine de mort, il déclare son application par les hommes impossible, avec la célèbre phrase : « Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle », Jean 8:7, version Louis Segond.

fig.82 - Collectif de détenus du couloir de la mort du Tennessee, détail d'une maquette réalisée pour l'exposition, *Unit 2 (part 2): From the High Chair to the Electric Chair, Fort Houston*, 500 Houston St, Nashville, Tennessee, États-Unis, 2 au 30 novembre 2013. Image visible sur le site internet de la R.E.A.C.H. Coalition. Le texte indique « Nous tuons en votre nom, mais vous ne pouvez pas voir... »

Dans *Perpendiculaire au soleil*, plutôt que d'appuyer explicitement les références chrétiennes, je les ai faites apparaître de manière diffuse, pour qu'elle soit ressentie de façon inconsciente par le lecteur, tout en restant la plus universelle possible. Surtout, il fallait éviter que la « convocation » de la figure du Christ « écrase » les personnes qui apparaissent dans la bande dessinée, Renaldo McGirth, Doyle Lee Hamm. C'est dans ce contexte que j'ai utilisé le personnage de *Fin de Partie*, Hamm, qui peut-être lu comme une parodie grinçante, imparfaite, grossière, du Christ. Dans *Fin de Partie*, la fin ne vient jamais : ni Apocalypse[133] ni Résurrection. Hamm souffre sans repos, comme un écho à l'épitre aux Romains : « nous aussi nous soupirons en nous-mêmes, en attendant l'adoption, la rédemption de notre corps[134] ». Hamm doute de l'existence de Dieu, allant jusqu'à s'exclamer « Le salaud ! Il n'existe pas ! » Dans sa souffrance, il n'y a aucune de promesse, aucune beauté, contrairement aux souffrances du Christ, magnifiées dans l'iconographie catholique. On parle des « Saintes Plaies », objet d'images et objet

132. À ce sujet, Robert Will, condamné à mort au Texas, m'a suggéré de lire l'article du chapelain Jeff Dunn, qui aurait provoqué des débats enflammés dans le couloir de la mort du Texas. Jeff Dunn, « *What Difference Does it Make if Ramiro Gonzales Prays?* », *Jeff Dunn, Engaging Radical Theology*, 2 juillet 2024. Disponible sur : https://www.patheos.com/blogs/jeffhood/what-difference-does-it-make-if-romero-gonzales-prays/ (consulté le 7 juillet 2024)

133. Dans la pièce, Hamm ordonne sans cesse à Clov de guetter par les fenêtres la mer et du soleil, cherchant un signe quelconque qui ne vient jamais, rappelant les transformations censées advenir lors de l'Apocalypse selon Saint Jean : la mer rejetant ses morts, le soleil noir... Le soleil de *Fin de Partie* n'est que « gris ».

134. Romains 8:23, version Louis Segond.

fig.85 - Arnold Prieto, *Jesus 2*, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.86 - John E. Robinson, *Never Forget I was a death row prisoner too...*, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

fig.87 - Miguel Angel Parades, *Brotherhood of the condemned*, image publiée sur le site internet *Minutes Before Six*.

fig.88 - Charles Raby, *Christ With Cross*, image publiée sur le site internet *Save Charles D Raby*.

fig.89 - Collectif de détenus condamnés à mort du Tennessee, *Stations of the Cross*, peinture sur rouleau de toile, exposée dans diverses églises du Tennessee, photo par Holly Meyer pour *The Tennessean*, 2018.

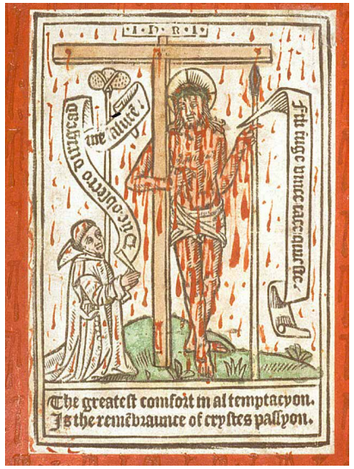




fig.88 - *MS Egerton 1821*, fol. 9v., fin du XVe ou début du XVIe siècle, *British Library*, Londres, Royaume-Uni.

fig.89 - *MS Egerton 1821*, fol. 1v et fol. 2r., fin du XVe ou début du XVIe siècle, *British Library*, Londres, Royaume-Uni.

de dévotion (fig.88-89), et surtout témoignage d'amour divin et de salut de l'âme humaine.

Les photos du corps de Doyle Lee Hamm incluses dans le rapport médical oscillent en quelque sorte entre les deux extrêmes. Dans *Perpendiculaire au soleil*, j'ai représenté les portions de corps de Doyle Lee Hamm comme chutant, ou plongeant dans la case. Ses jambes ressemblent à celles d'un corps pendu, la serviette en papier qui couvre son sexe à une parodie de périzonium christique. Ses mains ressemblent à celles des blasons de la Passion (fig.90), ou au motif des mains divines descendant du ciel, surgissant des nuages (fig.91). D'un côté, elles sont la preuve de tortures « cruelles et contraires aux usages », des tortures ne servant aucune justice, déversées dans le vide d'une surface intégralement noire ou blanche. De l'autre, ces souffrances, et les images cliniques et frontales de ces souffrances, ont servi de pièces à conviction permettant à Doyle Lee Hamm de ne pas être « exécuté de nouveau ». Ces images ont donc été la clé d'accès à un « privilège » version couloir de la mort, une version « réduite » du salut. Pour quelqu'un du « monde libre », ce privilège semble presque dérisoire, au vu de la mort annoncée de Doyle Lee Hamm. Après une bataille juridique avec l'État d'Alabama, il obtient finalement de ne pas être exécuté de nouveau. C'est une « vieille fin de partie perdue » : il succombe à son cancer dans le couloir de la mort[135], où il a passé plus de la moitié de sa vie. Cependant, en diffusant l'image de son corps presque à nu pour gagner le droit d'en

135. Doyle Lee Hamm succombe à son cancer le 28 novembre 2021, à l'âge de soixante-quatre ans. « *Alabama inmate who survived execution attempt dies of cancer* », 29 novembre 2021, *Associated Press*. Disponible sur : https://apnews.com/article/alabama-executions-ed302b748829e5e1b6f7b926e78de423 (consulté le 13 mai 2023)

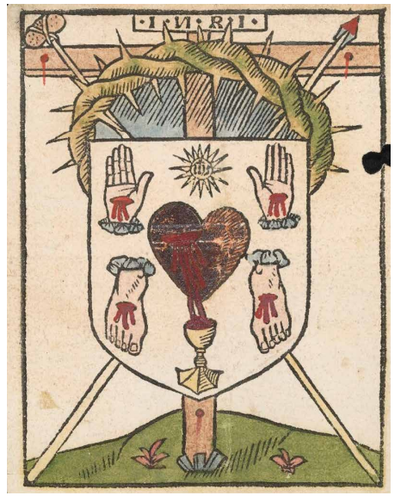




fig.90 - *The Sacred Heart and the Wounds of Christ displayed on a Cross ('Arms of Jesus Christ')*, Bodleian Library Arch. G f.13, 1490-1500, *Bodleian Libraries, University of Oxford*, Oxford, Royaume-Uni.

fig.91 - Pierre gravée représentant la main de Dieu, St Michael's Church, Garway, Royaume-Uni, XIII[e] siècle.

disposer, Hamm a réaffirmé son libre-arbitre, son droit de choisir sa mort. S'il n'a pas réellement « sauvé » son corps, il a en revanche sauvé sa dignité humaine.

• IMAGES MALGRÉ TOUT ?

En présentation publique, dans des collèges et lycées, je dialogue avec les images de violence de *Perpendiculaire au soleil* et avec les étudiants. Les mots de ces derniers prennent souvent le relai des miens, créent d'autres liens, d'autres réflexion sur le statut et le pouvoir des images sources et des miennes. Alors que je parlais des images « pièce à conviction » du corps meurtri de Doyle Lee Hamm, une lycéenne a évoqué les photographies que prennent les femmes victimes de violences conjugales, pour documenter elles-mêmes l'évolution de leurs bleus, sous la même lumière, jour après jour, pour qu'elles puissent éventuellement être utilisées comme pièces à conviction fiables dans une éventuelle démarche judiciaire. Face à la photo de Ruth Snyder, plusieurs étudiants m'ont parlé de la scène d'exécution ratée du film *La ligne verte*, ce qui nous a conduit à parler de la place de l'image de fiction dans le débat public et dans la formation d'une conscience politique[136] . Loin de rencontrer des étudiants anesthésiés par la violence,

136. À ce sujet, j'ai évoqué l'exécution de Pedro Medina, en Californie, en 1997, par chaise électrique. Sous l'effet du courant, la tête de Medina a pris feu, produisant des flammes d'une quinzaine de centimètres de haut. Cette exécution bien réelle est semblable à celle, fictive, d'Edouard Delacroix dans *La ligne verte*. Mike Clary, « *Flames Erupt in Electric Chair's Death Jolt* », *The Los Angeles Times*, 26 mars 1997. Disponible sur : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-03-26-mn-42277-story.html (consulté le 7 juillet 2024).

ou pantois devant-elle, j'ai vu la manière dont les images permettaient de construire des réflexions intenses et créer des liens entre une violence du passé, ou se déroulant très loin d'eux, et des violences qui leur étaient au contraire très proches.

Dans *Images malgré tout*, Georges Didi Huberman écrit, en parlant des quatre photographies prises par un *Sonderkommando* anonyme à Auschwitz : « N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons - car c'est vrai - , nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. Mais nous le devons, ce très lourd imaginable[137] ». Dans le cadre de *Perpendiculaire au soleil*, ne pas faire d'image de certaines scènes de violence, en prétextant la « pudeur », ou en invoquant « l'irreprésentable » aurait été un renoncement, une défaite face aux volontés de l'administration pénitentiaire. En travaillant ces images de violence, j'ai voulu ne « rien laisser » à la prison, et effectuer le travail que Renaldo McGirth n'avait pas la possibilité de faire : être ses mains, en plus des miennes, dans cet exercice de mémoire compliqué. La prison, la peine de mort, est le domaine de l'invisible, ou de l'image figée, contrôlée, prémâchée, donnée en pâture au public en espérant qu'il ne cherche pas plus loin. L'illustration, est, littéralement, le travail de mise en lumière, ou au moins sa tentative, en se disant qu'un petit éclat, même un « éclat cruel[138] », vaut mieux que l'obscurité complète.

137. Georges Didi-Huberman, Image malgré tout, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p.11.
138. James Agee, dans son introduction du livre de photographies de Walker Evans *Let Us Now Praise Famous Men*, parlait de ce médium comme de la captation et du reflet de l'« éclat cruel de ce qui est », « *the cruel radiance of what is* ». James Agee, Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* [1939], New York, New York, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 1988, édition électronique, sans pagination.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Renaldo McGirth, lettre du 22 avril 2022

« Now we don't know Dana Shultz intent.. Being that there was no mention of any ill will, or ignorant, malicious things to go along with the painting, I would think that it was done more so in the alli side of things and not hatred or racism. So, if anything, I think maybe Hannah Black and or anyone else should have asked questions first. Asked for a sit down and start an open conversation, so all can learn and benefit from this moment.!

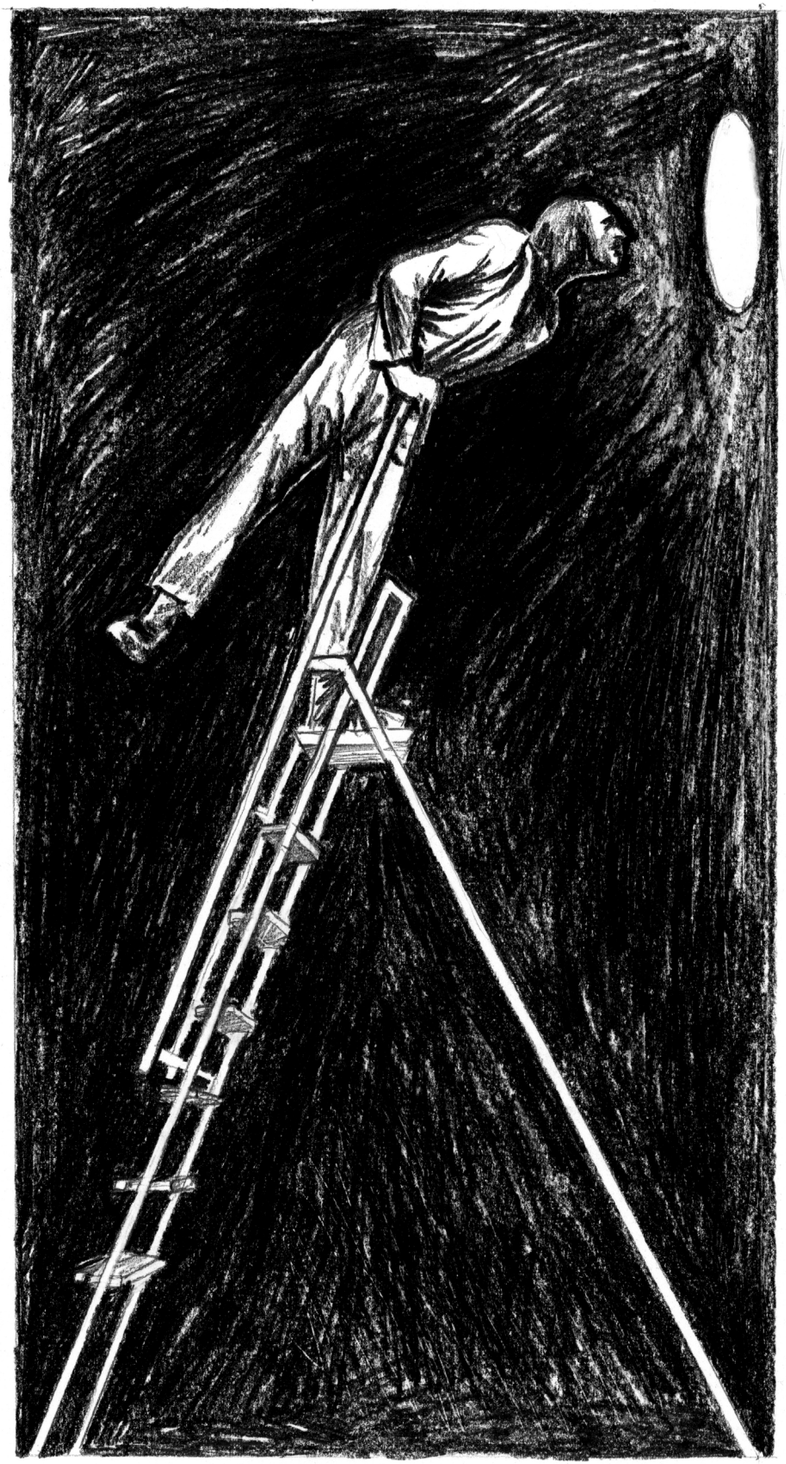
Now this next part may not be fair, but maybe its what's needed and where we are at the moment until more healing/ better understanding and accepting of all takes place..

But maybe Dana and any artist who portrays such art, seeking to be an alli to the community etc.. Should maybe make that clear with a few words as to why and what.. so as to not have any misunderstandings..

Then again, art is left to interpretation, but also not saying any words with the art work, has sparked a conversation and more interest.. So this may be better.!

As for Hana Black, I applaud her for speaking up.. But again, I wish she would have reached out to Dana first, before seeking to have the art removed/ or taken down. That's like asking for censorship without knowing the artists reasons, intent etc..

I read the parts by: Coco Fusco, very interesting and enlightened.. I like this.. Bcuz its viewed from a complete view of/in Truth.! I would very much like to write all 3 of them.. Do u think u can make that possible for me.? Should I email it to u or letter.? »



DONNER À VOIR, RESPECTER LE MASQUE

Perpendiculaire au soleil est le portrait d'une amitié construite sur l'échange de textes et d'images. Elle existe dans les limites du format de ces documents, et dans les instants d'attente ou de respiration entre ces échanges. Les modalités de cette correspondance dessinent, en creux, le portrait d'une institution carcérale profondément iconophobe, brutale et ubuesque pour tous ceux qui y évoluent.

Le portrait de Renaldo McGirth et de moi-même au sein de l'album est nécessairement partiel, uniquement présenté par le biais de cette correspondance. Ce qui en échappe n'est pas inclus dans l'album, ainsi qu'un certain nombre d'éléments que Renaldo McGirth n'a pas souhaité que je partage. Une biographie n'est jamais exhaustive, pas plus qu'une amitié ne peut-être totalement transparente, d'autant moins quand elle est surveillée par l'administration pénitentiaire dont il faut se protéger. En plus de la présence de la prison, la présence de potentiels futurs lecteurs a transformé cette amitié que nous travaillions en vue de la rendre publique.

Je n'étais pas toujours d'accord artistiquement avec les éléments que Renaldo McGirth m'a demandé de passer sous silence, mais j'ai respecté les choix qu'il estimait nécessaire pour se protéger. En tant que fabricante d'images, j'ai faite mienne la devise des médecins : *primum, non nocere*, « d'abord, ne pas nuire », même si, selon les mots de Gilles A. Tiberghien « la chose n'est pas toujours simple car elle peut aller à l'encontre d'un désir de transparence qui, dans notre relation à l'autre, est difficilement compatible en apparence avec cette nécessaire opacité. L'illusion est sans doute alors de croire cette transparence tout à fait possible[1] ».

De mon côté, j'ai passé sous silence la plupart des événements de ma vie : mon personnage existe par les images qu'il voit, et les images qu'il fait. Il y a là un mélange de pudeur, l'envie de conserver mon intimité, tout en donnant beaucoup à voir. C'est aussi une revendication politique : une personne a le droit d'être résolument abolitionniste, sans faire l'étalage explicite de son histoire personnelle et de son rapport à la violence. L'objectif de *Perpendiculaire au soleil* était de se concentrer sur les aspects concrets d'un système de mise à mort, les « détails qui n'en sont pas » qui émaillent la correspondance. Les tensions personnelles sous-jacentes apparaissent dans des images, qui oscillent entre les constructions symboliques démonstratives et les silences. La distance est une manière de préserver l'amitié, et aussi un rapport de respect entre auteur de récit autobiographique et lecteur. Rendre publics des événements de sa vie ne signifie pas « appartenir au public ». « Manifester de la réserve en amitié, ce n'est pas s'engager à demi ou se montrer circonspect dans ce que l'on fait pour l'autre, c'est préserver la distance sans pout autant chercher à l'instituer ; c'est, comme dit Nietzsche, qui a peut-être écrit là-dessus les phrases les plus fortes, "respecter le masque"[2] ».

1. Gilles A. Tiberghien, *Amitier*, Paris, Le Félin, 2008, p.89.
2. *Ibid.*, p.92.

★★★

IMAGES DE LA MAISON DES MORTS

CRÉER, TÉMOIGNER, RÉSISTER

Thèse de doctorat arts plastiques, esthétique
& sciences de l'art

Valentine Cuny - Le Callet
sous la direction de Christophe Viart,
Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne,
École doctorale APESA 279
et Mathew Staunton,
École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris.

2024

PARTIE III

FAIRE VIVRE LES IMAGES HORS LES MURS

Les images du couloir de la mort sont fragiles. Les concevoir et les fabriquer relève du parcours du combattant. Réussir à les faire sortir de la prison l'est plus encore : beaucoup d'entre elles n'arrivent pas à passer de l'autre côté du mur. Parmi celles qui y parviennent, certaines sont destinées à un usage exclusivement intime, dans le secret des boîtes où les proches conservent leur correspondance. D'autres sont destinées à un public, et demandent donc aux détenus et à leurs soutiens extérieurs de mettre en place des stratégies de diffusion, la plupart du temps via des canaux alternatifs, afin qu'elles ne restent pas « lettres mortes ».

Ces différentes méthodes de publication et d'exposition soulèvent de nombreuses questions. Les images échappent au contrôle de leur créateur, dans des proportions bien plus importantes que la « normale » des personnes non-incarcérées, et sont même soumises à des lois différentes. Elles sont prises en charge par des institutions ou des personnes qui sont rarement des professionnels de l'image, et souvent motivés par divers critères moraux et des positions politiques anti ou pro peine de mort. Elles se retrouvent parfois dans des institutions contrôlées officiellement ou influencées officieusement par le système pénitentiaire. La prison se prolonge, poursuit les images qui avaient l'air de s'en être échappées : après l'évasion, les images mènent une cavale hors les murs, pour ne pas être de nouveau « à l'ombre », cachées ou ignorées.

III.1. PARTAGER LA PEINE, PARTAGER LA PUBLICATION

Les images produites dans le couloir de la mort sont principalement publiées et exposées par des proches des détenus, via les réseaux sociaux, ou alors sous forme de livres et de magazines, via des canaux alternatifs, en marge de la publication « grand public ». Une publication dans une maison d'édition généraliste est rare : la plupart des ouvrages que j'ai pu trouver ont été publiés par des maisons d'édition spécialisées dans les écrits de prison[1], ou plus souvent encore des maisons d'éditions à compte d'auteur[2]. Dans le monde libre, on parle de livre « auto-publié ». Dans le cadre du couloir de la mort, on pourrait dire « ami-publié », « amour-publié » ou « *care*-publié ». Même quand le projet de publication émane de la personne détenue, il passe nécessairement par l'investissement d'un ou plusieurs de ses proches pour être mené à bien : relectures, corrections, retranscription, impression, diffusion[3]. D'après mes expériences, et les rencontres que j'ai eu l'occasion de faire, ces proches sont souvent des femmes[4], qui se démènent pour mener à bien les projets initiés par leur proche incarcéré.

1. En partie I, chapitre 1, la maison d'édition Freebird Publishers, spécialisée dans les écrits de prison, est mentionnée. On peut également noter la maison d'édition Kersplebedeb Publishing, se présentant comme une maison destinée à l'« agit-prop » et publiant notamment les écrits du *Black Panther* incarcéré Kevin Rashid Johnson.
2. Les dix livres d'Albert Ru-Al Jones ont été publiés à compte d'auteur, avec l'aide de personnes extérieures.
3. Par exemple, la version de son texte *Death Row's Rainbow Effect* que m'a envoyé George Wilkerson était une version non-définitive, annotée par quelqu'un pour signaler des coquilles. Je suppose qu'il s'agit de son correcteur, co-auteur et ami Robert Johnson, ou de Fred Moor, l'éditeur du magazine *Compassion*, qui travaille en collaboration avec Wilkerson.
4. Ce n'est évidemment pas le seul cas de figure, et tout au long de ce chapitre je citerai de nombreux exemples où des hommes ont fait le lien entre la personne détenue et le public.

Ces pratiques d'édition et de diffusion des images font partie intégrante du *care*, ou du « soin », de la part des proches de détenus. D'après Joan Tronto et Berenice Fisher, le *care* correspond, dans sa définition la plus vaste, à « tout ce que nous faisons pour maintenir, pérreniser et réparer notre "monde" afin que nous puissions y vivre le mieux possible. Ce monde inclut nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous ces objets et personnes que nous recherchons à entremêler dans un réseau complexe et nécessaire à la vie[5] ». Dans son ouvrage *Who cares ?*[6], Joan Tronto définit quatre étapes du *care*. Je les résumerai ici le mieux possible, tout en admettant que les traductions des expressions anglaises sont particulièrement délicates. Premièrement « *caring about* », « se soucier de », c'est-à-dire « discerner un besoin » plutôt que d'être indifférent. Deuxièmement « *caring for* », « se sentir concerné », accepter une responsabilité dans le fait de remplir le besoin qu'on a identifié. Troisièmement « *caregiving* », « promulguer le soin », déterminer les méthodes concrètes, matérielles, émotionnelles, pour promulguer un soin le mieux possible. Quatrièmement « *care-receiving* », « la réception du soin », être attentif à la réponse au soin, s'assurer de l'adéquation de la théorie et de la réalité, et de l'évolution de la situation après promulgation du soin.

Ces quatre étapes donnent une première approche des nombreux questionnements éthiques soulevés par la notion de *care*, les difficultés morales, physiques, techniques pour promulguer et recevoir le soin. Le *care* suppose, en théorie, un « *caregiver* » et un « *care-receiver* » : celui qui donne et celui qui reçoit. Dans les faits, et dans de nombreuses situations liées ou non à la prison, la réalité est plus nuancée.

« Nous devons reconnaître que les soins sont complexes et que nous ne sommes pas toujours les soignants héroïques dans toutes les histoires de soin que nous racontons. Les soins n'ont pas lieu, malgré les images familières dans nos têtes, dans un face-à-face entre un seul soignant puissant et un seul bénéficiaire de soins dans le besoin. Ce genre de dyade donne naissance à un résultat effrayant, apparemment inévitable, de la domination. Dans la réalité quotidienne, nous négocions les besoins en matière de soins, les responsabilités, les soins et la réception des soins dans plusieurs directions à la fois. Une fois que nous commençons à penser aux soignants et aux bénéficiaires de soins dans des relations plus complexes, nous pouvons facilement décomposer les suppositions persistantes selon lesquelles les soins sont nécessairement hiérarchiques[7] ».

À propos du couloir de la mort, on trouve un vaste panel de ces « suppositions persistantes » dont parle Tronto. L'image du détenu passif, voire tire-au-flanc, demandant toujours plus à sa famille qui se démène, est une caricature qui ne prend pas en compte le travail matériel et émotionnel de nombreux détenus pour leur famille. Cette image rend également invisible le poids moral, la violence symbolique qui pèse sur les détenus condamnés à mort qui, privés de la possibilité de travailler, sont également privés de la possibilité – légale – d'être des « *providers* », « *breadwinners* », c'est-à-dire des soutiens de famille dans le sens financier[8]. À l'autre bout du spectre, le travail physique, émotionnel et financier de la famille et des proches est également souvent minimisé voire invisibilisé, créant parfois l'image d'une famille égoïste, qui ne rend pas assez visite à leur proche, qui ne répond pas ou pas assez vite aux lettres, ou de façon générale « qui n'en fait pas assez » alors que la vie du détenu est en jeu.

Les rapports de soin, en prison comme ailleurs, reposent sur des dynamiques complexes, parfois bénéfiques pour les personnes de chaque côté du mur, parfois source de frustration et d'incompréhension[9]. Les

5. « *everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web* ». Joan Tronto, *Moral Boundaries, A political argument for the ethic of care*, New York, New York, Routeledge, 1993, p.103. À la page suivante, Tronto présente ce qui ne relève pas du care, et exclut donc « généralement » la création d'une œuvre d'art. « *One way that we can begin to understand the limits of care is by noting what is not care. Among the activities of life that do not generally constitute care we would probably include the following: the pursuit of pleasure, creative activity, production, destruction. To play, to fulfill a desire, to market a new product, or to create a work of art, is not care* ». « Une façon de commencer à comprendre les limites des soins est de noter ce qui n'est pas du soin. Parmi les activités de la vie qui ne constituent généralement pas du soin, nous inclurons probablement les suivantes : la recherche du plaisir, l'activité créatrice, la production, la destruction. Jouer, réaliser un désir, commercialiser un nouveau produit ou créer une œuvre d'art ne relève pas du soin ». J'espère avoir montré, tout au long de cette thèse, comment la création d'une œuvre d'art peut relever du soin.

6. Joan Tronto, *Who cares ? : How to reshape a democratic politics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2015, p.5-7.

7. « *we need to recognize that care is complex and that we aren't always the heroic caregiver in all the care stories we tell. Care does not happen, despite the familiar pictures in our heads, one-on-one between a single powerful caregiver and a single needy care-receiver. This kind of dyad gives rise to a frightening, seemingly inevitable, outcome of domination. In everyday reality, we negotiate caring needs, responsibilities, caregiving, and care-receiving in many directions at once. Once we begin to think about caregivers and care-receivers in more complex relationships, we can easily break down any lingering assumptions that care is necessarily hierarchical* ». Joan Tronto, *Who cares ? : How to reshape a democratic politics, op. cit.*, 2015, p.35.

8. J'ai d'ailleurs développé, en partie I, chapitre 1, l'importance pour certains détenus de gagner de l'argent, pour eux-mêmes et pour leur famille, via leur production plastique. En plus de la nécessité matérielle, il s'agit d'une nécessité émotionnelle de certains détenus, une question d'honneur et d'estime de soi.

9. « *We often resent needing the help of others, and translate that need into a resentment towards those who are in a position to help. Often such individuals will resent mightily «sacrifices» that are made on their behalf* ». « *Further, care givers need to respect the resistances that they are likely to encounter from care-receivers, who may resent their dependence upon another. As a result, care-givers are often enraged about their own unmet needs* ». « Nous sommes souvent mécontents d'avoir besoin de l'aide des autres et traduisons ce besoin en ressentiment envers ceux qui sont en position de nous aider. Souvent, ces individus seront très mécontents des « sacrifices » qui sont faits en leur nom ». « En outre, les soignants doivent respecter les résistances qu'ils sont susceptibles de rencontrer de la part des bénéficiaires de soins, qui peuvent être mécon-

quatre étapes du *care* forment un cycle qui se répète constamment, s'adapte, se négocie.

Dans ce chapitre, je détaille d'abord les différences entre les personnes prenant en charge la diffusion du travail plastique et parfois littéraire de leur proche incarcéré dans le couloir de la mort. En plus de ce rapport complexe entre « personne à l'extérieur » et « personne incarcérée », tous les proches de détenus ne sont évidemment pas égaux face au système carcéral[10]. Les différences sociales, économiques, raciales, de genre, vont créer des dynamiques ou des difficultés dans leur engagement, et influencer la perception de leur légitimité à s'exprimer dans l'espace public. Je ne peux pas résumer la teneur des relations entre les détenus condamnés à mort et leurs proches en quelques paragraphes. Il s'agit d'expériences singulières, et essayer de condenser le contenu de ces relations humaines peut paraître une violence de plus à leur encontre. J'essaye dans cette partie de dresser un portrait nuancé, dans lequel j'espère que les personnes concernées ou se trouvant dans des situations similaires pourront se reconnaître[11].

Je détaille ensuite différentes formes choisies pour diffuser les images du couloir de la mort, et leurs méthodes concrètes de publication, un

système résolument *Do It Yourself*, se passant généralement des institutions de publication grand public, et produisant sites internet, magazines, livres. La question des expositions, dans des musées ou galeries, sera abordée dans le chapitre suivant. Les questions soulevées par le partenariat nécessaire avec une institution que suppose l'exposition méritait d'être traitées à part.

tents de leur dépendance à l'égard d'autrui. En conséquence, les soignants sont souvent furieux de leurs propres besoins non satisfaits ». Joan Tronto, *Moral Boundaries, A political argument for the ethic of care*, *op. cit.*, p.141-143.

10. Cette inégalité touche tous les aspects de l'incarcération : des plus concrets, comme la possibilité d'envoyer un colis de nourriture, aux plus intellectuels et artistiques, avec l'ensemble des possibilités ou difficultés pour diffuser le travail d'un proche condamnée à mort. Comme je l'évoquais dans la partie I, chapitre 1, il est aussi important de noter que, pour certaines personnes détenues, la pyramide des besoins, primaires, secondaires, tertiaires, était remise en cause : un exemple extrême est la privation de nourriture que certains détenus disent s'imposer pour pouvoir acheter du matériel d'art.

11. Un important biais de sélection influence la sélection des personnes présentées dans ce chapitre. Je n'ai échangé qu'avec des détenus ayant conservé des contacts à l'extérieur. J'ignore quelle proportion de détenus n'a plus aucun lien avec leurs proches, et je n'ai trouvé aucune étude fiable à ce sujet. Ces contacts, sont « ceux qui restent », qui n'ont pas divorcé ou arrêté de communiquer avec leur proche. Tout comme j'ai surtout interrogé des personnes détenues motivées pour créer des images et diffuser leur travail, je dresse ici le portrait de proches particulièrement déterminés pour diffuser les images du couloir de la mort et s'exprimer dans l'espace public. D'autres n'ont pas l'envie, ou la possibilité, de prendre en charge ce travail avec autant d'énergie. 11. Michael Massoglia, Brianna Remster, Ryan D. King, « *Stigma or Separation? Understanding the Incarceration-Divorce Relationship* », *Social Forces*, Volume 90, n°1, septembre 2011, p.133-155.

Enfin, j'analyserai les différentes méthodes utilisées par les proches de détenus pour accompagner ces publications, « rendre présente » la personne incarcérée, et « faire le lien » avec le public.

I - COUPABLES PAR ASSOCIATION : ENGAGEMENT DES PROCHES ET (IL)LÉGITIMITÉ PUBLIQUE

1 - La famille, les conjoints : la prisonisation secondaire

Plus tôt dans ce mémoire de thèse[12] j'ai mentionné l'expression « *doing time together* », qu'on pourrait plus ou moins traduire par « partager la peine ». Cette expression est utilisée par les membres de la famille ou les amis qui restent en contact avec leur proche incarcérés, et qui vivent au rythme de l'institution carcérale. Dans son ouvrage de référence *Doing Time Together : Love and Family in the Shadow of Prison*[13], Megan Comfort parle de « *secondary prisonization* », « prisonisation secondaire » pour les proches des condamnés. Le terme « *prisonization* » est un concept du sociologue Donald Clemmer, pour désigner une « assimilation carcérale » : « De même que nous utilisons le terme d'américanisation pour décrire un degré plus ou moins grand d'intégration de l'immigré dans le schéma de vie américain, nous pouvons utiliser le terme de prisonisation pour indiquer l'adoption, à un degré plus ou moins grand, des coutumes, des mœurs, et de culture partagée du pénitencier ». « Tout homme qui entre au pénitencier subit, dans une certaine mesure, la prisonisation. La première et la plus évidente étape d'intégration concerne son statut. Il devient aussitôt une figure anonyme au sein d'un groupe subordonné. Un numéro remplace son nom. Il porte les vêtements des autres membres du groupe subordonné. Il est interrogé et réprimandé. Il apprend vite que le gardien est tout-puissant. Il apprend bientôt les grades, les titres et l'autorité de divers fonctionnaires. Et qu'il utilise ou non l'argot de la prison, il en apprend la signification[14] ». Pour Megan

12. Voir partie II, chapitre 2.

13. Megan Comfort, *Doing time together : love and family in the shadow of the prison*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2007.

14. « *As we use the term Americanization to describe a greater or lesser degree of the immigrant's integration into the American scheme of life, we may use the term prisonization to indicate the taking on in greater or less degree of the folkways, mores, customs, and general culture of the penitentiary". "Every man who enters the penitentiary undergoes prisonization to some extent. The first and most obvious integrative step concerns his status. He becomes at once an anonymous figure in a subordinate group. A number replaces a name. He wears the clothes of the other members of the subordinate group. He is questioned and admonished. He soon learns that the warden is all-powerful. He soon learns the ranks, titles, and authority of various officials. And whether he uses the prison slang and argot or not, he comes to know its meanings* ». Donald Clemmer, *The Prison Community*, 1940, New York, New York, Holt, Rinehart and Winston, p.299. La première citation est reprise par Megan Comfort, *Doing time together : love and family in the shadow of the prison*, *op. cit*, p.14.

Comfort les mêmes facteurs s'appliquent aux proches des détenus, et forment une « prisonisation secondaire » : « une forme moins absolue mais toujours puissante de la construction de Clemmer, dérivée et dépendante de la prisonisation primaire de leurs partenaires », « à la fois captif et libre, c'est donc un statut marqué par une profonde ambivalence[15] ». Dans son livre, Megan Comfort se concentre essentiellement sur les épouses et compagnes des détenus. Elle détaille les ressorts de ces relations : visites, correspondance, envois de colis, travail émotionnel. Loin de se contenter d'idéaliser ces relations, elle n'hésite pas à parler des luttes pour l'exercice du pouvoir au sein de ces couples, et des ressorts de manipulation parfois à l'œuvre, des deux côtés.

Ce que j'ai pu constater, c'est l'ampleur des efforts exercés par les proches des détenus pour prendre soin de leur proches, jusqu'à la mort (fig.1). Ce qui est également remarquable, c'est la variété des soins promulgués, pour leur proche, et pour la communauté carcérale en général. Les mêmes personnes alimentent le compte détenu de leur proche, coordonnent un envoi groupé de lettres au directeur pour faire changer les matelas en lambeaux de toute une aile de la prison, organisent des expositions avec les images produites dans le couloir de la mort ou prennent la parole dans des émissions de débat télévisé autour de la peine capitale. La publication et l'exposition des images de leurs proches s'inscrit dans la continuité à la fois d'une pratique du *care* en prison et d'un engagement politique.

Ces publications portées par les proches sont menacées de deux façons : du point de vue économique et du point de vue social. L'incarcération de leur proche coûte cher financièrement à la famille et aux amis des détenus. Ce poids impacte leur quotidien, et peut évidemment empêcher l'organisation de projets ambitieux d'expositions ou de publication des œuvres littéraires ou plastiques[16]. À travers son œuvre *Deciphering a Ransom Note* (fig.2), « Déchiffrer une lettre de rançon », George Wilkerson assimile le système carcéral à une forme de prise d'otage, en écho à la notion de « capture financière » développée par Brittany Friedman[17]. Ce grand collage adopte l'imagerie caricaturale de





fig.1 - Tombes de détenus décorées par des proches, *Captain Joe Byrd Cemetery*, cimetière tenu par le *Texas Departement of Criminal Justice*, Huntsville, Texas, photos prises lors de ma visite en 2022.

fig.2 - George Wilkerson, *Deciphering a Ransom Note*, 2018, collage de formulaire de paiement Jpay, photographies, reçus de paiement, surligneur, peinture, stylo, image exposée dans le cadre de l'exposition *Capitalizing on Justice*, de l'association *Worth Rises*.

la lettre de rançon, avec le titre formé de lettres découpées dans des magazines, mêlées de photos de son enfance, et, en pièce centrale, la fiche d'instructions d'envoi d'argent de l'entreprise *Jpay*. Le collage est maculé de taches de peinture rouge figurant du sang. Des petits messages entourent le formulaire, et forment le « déchiffrement » de ce dernier. Ils contiennent à la fois le jargon promotionnel de *Jpay*, le ton de la menace, et l'expression du sentiment de culpabilité des proches, dans un mélange étonnant et qui met rapidement mal à l'aise. « Gardez à l'esprit que nous garderons votre mandat en otage sept à trente-cinq jours avant de le déposer. Il existe une meilleure solution ! Allez en ligne ou appelez, utilisez l'option de crédit/débit et l'argent sera déposé en quelques instants ! Votre proche peut-il vraiment se permettre d'attendre un mandat ? Il ne lui reste que sept centimes ! Pensez à toutes les choses qu'il ne peut pas acheter... Pensez à quel point il aura faim[18]... », « Les familles sont si fragiles aujourd'hui, et la prison l'a déjà arraché à la vôtre, n'aggravez pas la situation, évitez les retards ![19] ».

15. « *a less absolute but still powerful form of Clemmer's construct, derivative of and dependent on the primary prisonization of their partners* ». « *at once captive and free, and thus is a status marked by profound ambivalence* ». Megan Comfort, *Doing time together : love and family in the shadow of the prison*, *op. cit.*, p.15-16.

16. Megan Comfort, Tasseli McKay, Justin Landwehr, Erin Kennedy, Christine Lindquist et Anupa Bir, « *The costs of incarceration for families of prisoners* », *International Review of the Red Cross*, Volume 98, n°3, 2016, p.783-798.

17. J'évoque cette notion dans le chapitre 1, en m'appuyant sur Brittany Friedman, « *Carceral Immobility and Financial Capture: A Framework for the Consequences of Racial Capitalism Penology and Monetary Sanctions* », *UCLA Criminal Justice Law Review*, Volume 4, n°1, 2020. Même si c'est le prisonnier qui est immobilisé, et le proche à l'extérieur qui paye, on peut aussi considérer que les personnes à l'extérieur sont également prises en otage. Comme Megan Comfort parlait de « prisonisation secondaire », on peut parler de « prise d'otage secondaire ».

18. « *Keep in mind, we'll hold your money order hostage 7-35 days before depositing it. There's a better way ! Go online or call, use the credit/ debit option, and it'll be deposited in moments ! Can your loved one really afford to wait on a money order ? He only has 7c left ! Think of all the things he can't buy... Think how hungry he'll be...* »

19. « *Families are so fragile today, and prison's already torn him away, don't make it worse – AVOID DELAY* »

L'investissement financier ne constiste pas seulement en des dépôts d'argent sur le compte détenu. Il s'agit aussi de l'adaptation de la vie professionnelle en fonction du rythme des visites autorisées par la prison, du paiement de l'essence nécessaire au voyage – en moyenne, les hommes sont incarcérés à cent-soixante kilomètres de chez eux, et les femmes à deux-cent-soixante kilomètres[20] –, de la location de voiture pour les personnes n'en possédant pas[21]... On pourrait multiplier à l'infini les exemples de ce que les proches des détenus doivent payer pour rester en contact, et de la nécessité de vivre « au rythme de la prison » même en n'étant pas incarcéré.

L'engagement des proches de détenus joue un rôle important à l'équilibre carcéral, et à la baisse du taux de récidive pour ceux qui sont destinés à sortir de prison[22]. Malgré cela, ils subissent une lourde stigmatisation sociale, qui impacte l'ensemble de la famille, et tout particulièrement les enfants[23]. Renaldo McGirth me parlait par exemple des accusations subies par sa mère, à qui son équipe de défense souhaitait faire peser la responsabilité de la criminalité de son fils. De façon générale, une sorte de présomption de « culpabilité par association » existe à l'encontre des familles de détenus. Leur parole publique est alors constamment remise en cause, et complexifie leurs initiatives dans la défense de leurs proches, ou la publication de leurs travaux[24]. Malgré ces difficultés, les proches des détenus se mobilisent pour défendre ces derniers, médiatiser leur cas judiciaire et les éventuels dysfonctionnements dont ils ont été victimes, et diffuser leurs travaux artistiques. Le film *Free Men* d'Anne Frédérique Widmann[25], en est un bon exemple. On y voit l'engagement constant des membres de la famille de Kenneth Reams, anciennement incarcéré dans le couloir de la mort de l'Arkansas, tant pour ses projets plastiques que dans les manifestations demandant sa libération. On suit sa tante, Donna, dans le local de rangement qu'elle a loué pour stocker toutes les œuvres de son neveu. On suit sa cousine, Megan, active au sein de *Who decides ?* le groupe militant anti-peine de mort que Reams a formé. Au sujet des membres de sa famille, Kenneth Reams s'exprime avec beaucoup de respect : « Donna a joué un rôle clé pour maintenir en vie ma détermination[26] », Megan « a fait partie de l'organisation depuis le premier jour ». De même, la femme de Kenneth, Isabelle Reams-Watson, travaille continuellement pour son époux : pour parler en termes de marché de l'art, elle fait à la fois office d'agente, de manageuse de communauté, de gestionnaire de site internet.

2 - Conjoints rencontrés après l'incarcération : une stigmatisation particulière

J'ai parlé de la décrédibilisation de la parole des familles de détenus. Un autre « type » de stigmatisation va à l'encontre des épouses de détenus condamnés à mort qui ont rencontré leur conjoint après le début de leur incarcération. Elle est légèrement différente de celle qui pèse sur les membres de la famille biologique ou les conjoints qui se sont mariés avant l'incarcération.

Claudine Clark, femme française, mariée à Ronald Wayne Clark, détenu du couloir de la mort de Floride, et fondatrice du groupe *French Coalition Against the Death Penalty*[27], en fait régulièrement les frais. Après chacune de ses apparitions médiatiques, elle est prise pour cible sur les réseaux sociaux. Je ne reproduirai pas les commentaires les plus violents, mais je note, à partir des commentaires sous une seule et unique vidéo, la teneur des messages qu'elle reçoit très régulièrement. Ils suggèrent la nécessité d'« une enquête pour lui retirer ses enfants[28] » ; un problème psychiatrique, « elle est complètement toquée », « complètement déséquilibrée », « Un psychiatre ne serait pas en trop dans cette famille vu le nombre de névroses » ; ou une envie égoïste de la part de Claudine Clark de tromper l'immigration américaine, « Rony [sic] est

20. Il existe de grandes variations d'État en État par rapport à cette moyenne. Jeremy Travis, Elizabeth Cinotta McBride, Amy L. Solomon, *Families Left Behind : The Hidden Costs of Incarceration and Reentry*, *Urban Institute, Justice Policy Center*, octobre 2003, version revue juin 2005.
21. Des chiens renifleurs patrouillent dans les parkings des prisons. Les proches de détenus doivent donc être particulièrement attentifs à ce que la voiture qu'ils possèdent ou parfois empruntent ne contienne aucune trace drogue, au risque de se voir privés de visites.
22. Shanhe Jiang, L. Thomas Winfree Jr., « *Social Support, Gender, and Inmate Adjustment to Prison Life Insights From a National Sample* », *The Prison Journal*, Volume 86, n°1, mars 2006, p.32-55.
Jennifer E. Cobbina, Beth M. Huebner, Mark T. Berg, « *Men, Women, and Postrelease Offending: An Examination of the Nature of the Link Between Relational Ties and Recidivism* », *Crime & Delinquency*, Volume 58, n°3, 2012, p.331-361.
23. Jessica Breen, « *Prisoners' Families and the Ripple Effects of Imprisonement* », S*tudies: An Irish Quarterly Review*, Volume 97, N°385, The Family Today, Printemps 2008, p.59-71.
24. Un exemple parlant pour le public français est la vague d'insulte à caractère raciste à l'encontre d'Assa Traoré et de son engagement dans le collectif *La Vérité pour Adama*, destiné à mettre en lumière les conditions exactes de la mort de son frère. De nombreux commentaires font état du casier judiciaire des autres frères d'Assa Traoré : en dépeignant une famille criminelle dans son ensemble, ces commentaires cherchent à rendre inaudibles le collectif *La Vérité pour Adama* et sa porte-parole.
25. Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes.
26. « *Donna was instrumental with keeping my spirit alive* », « *She's been part of the organization since day one* »
27. Page *Twitter* et *Facebook* du groupe : https://twitter.com/FRCADP. https://www.facebook.com/FRCADP/ (consulté le 10 avril 2024).
28. Commentaires recueillis sous une vidéo *YouTube*, retransmission de l'émission *Ça commence aujourd'hui*, « Un amour interdit », 1:04:31, 30 juillet 2020. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=AcaDVtEliNs (consulté le 10 avril 2024).

tout clairement sa *Green-card* ! ». Certains commentaires mentionnent Monique Olivier, prolongeant cette idée de culpabilité par association, et suggérant qu'elle pourrait avoir des penchants criminels[29] : « On avait aussi Monique Ollivier [sic], la compagne énamourée et hypnotisée de Fourniret, qui l'aidait à chasser ses jeunes victimes ».

Je me suis entretenue avec Claudine Clark à ce sujet, lors d'un appel téléphonique en avril 2024. Nous avons parlé de la manière dont elle travaille au quotidien pour son mari et pour l'association qu'elle a créée, et ses stratégies pour maintenir une présence médiatique qu'elle estime utile pour son combat militant. Elle met en avant la difficulté de naviguer à travers les dispositifs de voyeurisme des émissions télévisées, et ses tentatives d'utiliser malgré tout à son avantage son histoire personnelle pour faire la promotion de son travail politique.

> « V.C.L.C. : Je connais déjà un peu votre histoire personnelle, entre Ronald Wayne Clark – Ronnie – et toi. Mais à quel moment ta relation personnelle s'est-elle muée en un travail militant au quotidien ?
>
> Claudine Clark : La première phase, ça a été de m'investir pour Ronnie, pour régler ses problèmes au quotidien. J'ai commencé à m'investir pour lui, parce qu'il avait des problèmes de santé. Ensuite, ça a "débordé" un petit peu sur des problèmes plus généraux. Il m'a parlé de personnes qu'il connaissait... J'ai découvert des choses dont je ne me serais jamais doutée, les horreurs qui arrivaient. J'ai appris à comprendre le système : avant d'intervenir, il faut déjà comprendre, c'est la première phase. Il a fallu un an avant que je "morde" vraiment le système, que ça devienne du militantisme, pour changer les conditions de détention, pour lui et pour les autres.
>
> V.C.L.C. : À quel moment as-tu fondé la *French Coalition Against the Death Penalty*, *FCADP*[30] ? Combien de personnes forment l'association ? Quels sont vos objectifs ?

29. Cette idée de criminalité latente des proches de personnes incarcérés ou « fans de criminels » est une rumeur courante, renforcée par des cas hautement médiatisés, tels que celui de Shaye Groves, jeune femme britannique ayant tué son compagnon. Les photos de son appartement, couvert de portraits de tueurs en série, ont fait le tour des médias. *BBC*, « *Serial killer fan Shaye Groves jailed for murdering boyfriend* », 22 février 2023. Disponible sur : https://www.bbc.com/news/uk-england-hampshire-64720003 (consulté le 12 mai 2024).
30. Page *Facebook* de la *FCADP* : https://www.facebook.com/FRCADP/ (consulté le 29 avril 2024).

> C.C. : Ça a été fait en février 2020, un an après que je rencontre Ronnie. On a hésité un petit peu à reprendre une association qui existait déjà, mais qui était en train de tomber en désuétude parce qu'il y avait moins de personnes pour la gérer. On était un peu en débat là-dessus. Et puis on s'est dit qu'on avait quand même une façon de travailler, une méthodologie assez différente, et donc on a voulu créer la nôtre. Notre mot d'ordre, c'est la lutte contre la peine de mort, sous tous ses aspects. On considère que la peine de mort n'est pas juste une condamnation et une exécution. Il y a un chemin entre les deux et on veut être là à tout moment, pour les familles et pour les détenus. On veut absolument être là à tout instant, c'est-à-dire pour des petits problèmes, des gros problèmes : pas être mobilisé uniquement quand il y a une date d'exécution qui arrive.
>
> Initialement on était quatre. Maintenant on est une quinzaine. Mais après, il y a aussi régulièrement des membres ponctuels, des étudiants de Sciences Po, de la Sorbonne, d'autres universités, surtout en droit, un petit peu en communication aussi. Et aussi des étudiants en médecine, des infirmières, qui parfois doivent faire des stages, du bénévolat dans une association.
>
> V.C.L.C. : Tu as fait une formation de droit il me semble ?
>
> C.C. : En 2021, j'ai fait une formation para-légale de droit US, effectivement.
>
> V.C.L.C. : Vous produisez des sortes de planches de bande dessinée, publiées en ligne, pour parler de différents cas judiciaires ? Il y avait un projet de livre autour de ça non ?
>
> C.C. : Oui effectivement, il y a toujours un projet de livre. On veut faire des petits recueils qui réunissent plusieurs cas de personnes condamnées à mort. Il s'agirait de quelque chose d'assez simple, c'est à dire d'un côté la planche et, de l'autre côté, un texte pour expliquer un petit peu plus en détails, mais toujours dans la simplicité. On ne veut pas les faire trop gros, trop longs, parce que sinon c'est un peu démoralisant.
>
> On veut rendre la compréhension du système accessible à tout le monde, même sans connaissance légale préalable.
>
> V.C.L.C. : Pensez-vous, dans certains cas, inclure des images

réalisées par les condamnés eux-mêmes ?

C.C. : Oui, c'est quelque chose qui peut se faire effectivement. Des photos qui puissent être envoyées ou des dessins qu'ils auraient pu faire, oui.

V.C.L.C. : J'y pense évidemment puisque Ronnie écrit des textes, qui sont pour certains plus journalistiques, d'autres plus poétiques. Et Ronnie produit aussi un certain nombre de dessins : je pense notamment à un portrait de lui tenant un dessin de sa cellule, qu'on trouve sur internet. Comment contribues-tu au partage de son art ? C'est toi qui gère son blog maintenant ?

C.C. : Non, je ne gère pas son blog. Le blog qui publie principalement les textes de Ronnie, c'est *Between the Bars*[31]. C'est vrai que Ronnie s'est un peu retranché maintenant par rapport à tout ça, dans la mesure où j'ai bien pris sa suite dans la dénonciation des problèmes. L'impact sur moi est réduit par rapport à l'impact que ça avait sur lui, en termes de représailles.

V.C.L.C. : Tu as témoigné de ton histoire personnelle sur des plateaux télé, dans des émissions de type « témoignage » ou « tranche de vie ». Tu as aussi participé à des émissions plus explicitement politiques. Comment équilibres-tu cela ? Qu'apporte chaque type d'émission ?

C.C. : Dans les émissions sur lesquelles je vais, évidemment, on va toujours me parler de mon mari, de mon mariage, parce que c'est ça qui fait de l'audimat. Il y a des émissions où je vais avant tout en tant que présidente de l'association, pour parler de la peine de mort, du système. Même dans ce cas, on explore un peu ma vie personnelle. Après, il y a des émissions qui sont plus intimistes, où je vais aller parler de ma vie personnelle uniquement. Donc il faut réussir à avoir deux casquettes. C'est pas évident, surtout quand j'essaie d'avoir la casquette de présidente de l'association, parce que je sais que mon histoire personnelle va toujours revenir, systématiquement.

V.C.L.C. : Et si les gens voient un intérêt personnel au militantisme, ça le discrédite en partie.

31. Site internet de *Between the Bars* : https://betweenthebars.org/ (consulté le 29 avril 2024).

C.C. : Je suis complètement d'accord avec toi. Au début, quand tu commences à parler, tu fais des grands discours, les gens se disent : « Ah oui, effectivement, elle est très impliquée ». Ils voient ça comme de l'empathie. Ils voient ça comme quelque chose de généreux, etc. Mais dès lors qu'il y a, non pas des liens personnels comme une mère et son fils ou une tante et son neveu, mais une histoire d'amour, de mariage... Tout de suite ça devient : « Ah bah oui en fait, c'est juste une folle qui est amoureuse ». Et là, ils vont diaboliser la personne. Ça part dans un registre complètement différent, et ça vient un petit peu ternir ce que tu peux faire ou dire.

Quand tu épouses une personne dans cette situation, les gens ont tendance à te stigmatiser, à penser que tu n'as pas toute ta raison. Et tout ce que tu peux dire après, même si c'est précis, concis, sensé, etc., ne sera pas écouté.

V.C.L.C. : Je suis d'accord sur le fait que les relations familiales sont considérées différemment des relations amoureuses. Mais je ne suis pas sûre que ce soit exempt de stigmatisation pour autant. Au moment de la réforme du système judiciaire par Christiane Taubira, la rumeur, lui a même inventé un fils en prison pour pour discréditer son travail.

C.C. : Oui, je me souviens de ça. Mais quand c'est une mère et son fils, ce n'est pas un choix. Ils ne vont pas dire que la femme est folle. Tu vois ce que je veux dire ? Parce qu'elle n'a pas choisi d'avoir un fils dans cette situation. Il y a quand même une stigmatisation, à partir du moment où elle choisit de le soutenir et d'être présente dans sa vie. Il y en a qui vont dire : « Moi, si mon fils était là, s'il avait fait ça, je ne lui adresserais même plus la parole ». Mais je pense que c'est une stigmatisation moins lourde, parce qu'il n'y a pas cette accusation de quasi folie. Parce que nous, on nous prêterait presque de la folie.

V.C.L.C. : Comment gères-tu psychologiquement les messages qui suivent les émissions ? J'ai pu en lire quelques-uns sur le net, c'est parfois très brutal.

C.C. : Oui, beaucoup de méchanceté. Honnêtement, la première fois c'était un peu compliqué. Je me suis pris ça dans la figure et je n'arrivais pas à me détacher de ce que pensaient les gens. Et puis j'ai fait la part des choses. Je me suis dit : « Tu

connais cette histoire, ces gens-là ne connaissent rien ». Surtout que j'ai fait beaucoup d'émissions, et c'était très court quand même. On ne peut pas raconter ce genre d'histoire en un extrait de quinze minutes, ça n'est pas possible. J'ai fini par complètement dédramatiser et j'ai fini, en toute honnêteté, par ne presque plus regarder.

Je regarde un peu quand j'interviens en tant que présidente de l'association pour parler du système. J'aime bien avoir une idée de l'effet que ça a pu faire. Est ce que ça a été plus positif, moins positif ? Est ce qu'il y a eu plus ou moins de commentaires négatifs ?

En revanche ça ne m'intéresse plus quand je parle de ma vie, parce que j'en ai fait le tour. C'est toujours la même chose, c'est totalement inintéressant, ce n'est pas constructif. Je ne peux pas faire en sorte que tout le monde aime, hein ?

V.C.L.C. : Est-ce que ça t'a découragé de participer aux émissions justement plus personnelles, témoignages, ou non ?

C.C. : Non, pas nécessairement. Après, en ce moment, je ne fais plus ces émissions, parce que j'ai un projet de documentaire, les producteurs ont l'exclusivité sur cette histoire, à ce jour. Quand je suis allé chez Hanouna, ça a été évoqué, j'ai eu leur accord pour ça. Hanouna, c'est la dernière émission que j'ai faite, par rapport à mon histoire de visa et tout ce qui se passe au niveau de mon immigration, pour faire un coup de pub là-dessus.

V.C.L.C. : Tu peux m'en dire plus sur ce projet de documentaire ?

C.C. : C'est encore en suspens, ce n'est pas encore vendu à une chaîne ou quoi que ce soit. Ils sont encore un peu dans l'hésitation sur le format, et puis sur la trame, parce que les choses ne se sont pas passées comme on l'avait envisagé. L'idée, à la base, c'était qu'il y avait l'entretien à l'ambassade, le départ... c'était assez rodé. Mais comme il n'y a pas eu ce départ finalement...

V.C.L.C. : Tu as été deux fois dans l'émission de Cyril Hanouna et, si j'ai bien compris, vous vous entendez bien. Comment ça se passe pour toi, l'organisation des émissions ?

C.C. : Cyril aime mon histoire, c'est vrai. Pour les émissions, je vais t'expliquer. Avec Cyril, c'est à l'arrache. Il est capable de t'appeler la veille pour le lendemain. C'est ce qui s'est passé pour la dernière émission que j'ai faite : c'était la veille pour le lendemain. Ce que j'aime avec Cyril c'est que c'est du direct, il ne va pas couper ce que tu dis, il n'y a pas de montage. Souvent, il y a du montage et c'est là que ça part en vrille. C'est pour ça que j'ai détesté l'émission de Faustine Bollaert [*Ça commence aujourd'hui*, nda], où même *7 à 8*. Ils ont sélectionné uniquement ce qui allait faire de l'audimat. Ils ont décontextualisé les choses et ça ne m'a pas forcément rendu service.

V.C.L.C. : Sur le plateau de Cyril Hanouna, on t'a mise face à un homme dont le petit garçon a été violé par un pédocriminel multi-récidiviste[32]. Est-ce que tu étais au courant ? Comment as-tu navigué dans les modalités d'émission qu'on pourrait qualifier a minima de "piégeuses" ?

C.C. : Avec Cyril c'est un peu à l'arrache : tu ne sais rien du tout. La seule chose qu'il m'a dite, pour la première émission, c'était : « On va parler de la peine de mort ». Je ne savais pas qui étaient les invités : ça, tu le découvres quand tu arrives dans ta loge. Tu ne sais pas du tout l'orientation que cela va prendre, dans quel sens ça va aller : est ce que c'est pour toi, contre toi ? Après, je peux remarquer honnêtement que, même s'il y avait des personnes qui allaient poser des questions pièges, c'était quand même pas mal orienté.

V.C.L.C. : En même temps, il me semble que mettre face à face deux personnes qui ont un « statut » aussi différent rend le discours abolitionniste inaudible. Le contexte aurait été plus nuancé s'il s'agissait de mettre face à face deux personnes victimes, l'une pour la peine de mort, l'autre contre, par exemple.

C.C. : Bien sûr. Mais on a pu se rencontrer un petit peu avant, ce papa et moi. Pas longtemps, peut-être quinze minutes. Ensuite, il y avait un certain respect, une certaine complicité, parce qu'on avait pu se dire les choses. Je lui ai expliqué ma situation,

32. Mustafa Kocakurt, père d'Enis, qui a l'âge de cinq ans a été violé par Francis Evrard. Evrard est condamné en 2009 à la réclusion criminelle a perpétuité, assortie d'une peine de sureté de vingt ans. *Le Monde* avec *AFP*, « Francis Evrard condamné à trente ans de réclusion criminelle », 30 octobre 2009. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2009/10/30/francis-evrard-condamne-a-30-ans-de-reclusion-criminelle_1260873_3224.html (consulté le 29 avril 2024).

pourquoi j'étais là, et lui m'a expliqué la sienne. Le fait que je sois maman de quatre enfants, ça remet les choses dans leur contexte, dans le sens où je peux comprendre cette personne. Du coup il n'y avait pas l'animosité qu'ils avaient prévue. Je pense qu'ils avaient prévu une grosse animosité entre nous : c'était un peu le but, ça devait clasher. Et ça n'a pas vraiment clashé.

Tu as vu comme je suis ? Je suis assez posée. Dans la dernière émission, quand ça s'aboie dessus, je laisse les gens s'aboyer dessus. Si tu réponds dans ce cadre-là, de toute façon, ce n'est pas entendu, ça ne sert strictement à rien. Une fois que tout le monde s'était un peu aboyé dessus, je me suis mise à parler, et je n'ai presque pas été interrompue, ce qui est assez rare dans l'émission de Cyril, comme tu as pu le voir. C'est d'ailleurs la réflexion qu'on m'a faite à la fin de l'émission ! Mon but, aujourd'hui, est d'ouvrir les yeux des gens, et de dire ce que j'ai à dire. Mon but n'est pas de détruire les gens. Je n'ai pas besoin d'écraser Jean Messiha[33], ni qui que ce soit d'ailleurs, pour affirmer mon opinion. C'est mon opinion, j'estime que c'est une opinion sensée. Je sais de quoi je parle, je sais ce que je dis, j'ai mes chiffres, j'ai mes preuves. Les gens qui aboient, c'est les gens qui ont pas d'arguments.

V.C.L.C. : Est-ce que tu as regretté de participer à une émission ?

C.C. : Honnêtement, Faustine Bollaert, parce que je n'ai pas aimé le montage, ni même son approche de ma relation. Mais je ne vais pas dire que je l'ai regretté à 100% parce que ça m'a ouvert des portes. C'est grâce à ça que j'ai fait la première émission de Cyril. Il y a aussi Marine Mazéas, qui a fait *L'Aimé meurtrier*[34], qui m'avait contacté grâce à ça.

33. Jean Messiha est une personnalité de l'extrême droite française, anciennement délégué national du Rassemblement National, puis soutien d'Eric Zemmour au sein du parti *Reconquête !* pendant la campagne présidentielle de 2022. Habitué des plateaux de télévision, il intervient essentiellement en tant qu'éditorialiste au sein du groupe *Canal*, notamment l'émission *Touche Pas à Mon Poste*. En 2023, il ouvre la cagnotte destinée au policier mis en examen pour avoir abattu Nahel Merzouk. Plus tard dans l'année, il ouvre une cagnotte pour récolter des fonds destinés à combattre en justice la décision de l'Arcom de décompter son temps de parole dans les médias en tant que personnalité politique. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/11/28/jean-messiha-reunit-plus-de-115-000-euros-de-dons-pour-agir-en-justice-contre-une-decision-de-l-arcom_6202805_3234.html (consulté le 29 avril 2024).

34. Le livre rassemble des témoignages de femmes en couple ou mariées à des personnes condamnées à de lourdes peines. Marine Mazéas, *L'aimé meurtrier, Femmes de criminels et de voyous*, Éditions du Rocher, Monaco, 2022.

V.C.L.C. : Est-ce qu'il y a une émission à laquelle tu aimerais beaucoup participer ?

C.C : Aux États-Unis, honnêtement, *Dr. Phil*[35]. Pas forcément pour parler de mon histoire personnelle, pas du tout d'ailleurs, mais pour parler notamment de *wrongful convictions* [erreurs judiciaires, nda], pour parler de la peine de mort en général. *Dr. Phil*, ce serait vraiment une audience à l'écoute.

V.C.L.C. : En dehors de mes questions, est-ce qu'il y a quelque chose que tu voudrais ajouter sur ce sujet, l'investissement des proches pour médiatiser l'art ou le cas judiciaire d'une personne condamnée à mort ?

C.C. : Je pense que c'est important de rappeler à quel point c'est difficile. Je pense que c'est quelque chose qu'il ne faut pas oublier. Évidemment c'est difficile pour eux, beaucoup plus que pour nous, parce que nous on ne subit pas les conditions de détention, mais c'est difficile quand même, et c'est tout le temps. À partir du matin, quand tu te réveilles, jusqu'au soir où tu te couches, c'est constant. Les départements de corrections contrôlent ta vie, ils contrôlent tes faits et gestes, ce que tu dis, ce que tu ne dis pas, comment tu t'habilles. Et puis, il y a le coût financier aussi... C'est très très lourd. C'est un gros investissement. Il y a une une étude qui a été faite et qui a prouvé que quelqu'un qui a un proche incarcéré, avec de longues peines, que ce soit peine de mort, prison à vie, ou des peines au-delà de vingt-cinq ans, subit une perte d'espérance de vie d'environ cinq ans [entre 2,6 et 4,6 ans, nda][36]. Ça impacte sur toute ta vie. »

Les personnes entrant dans une relation amoureuse avec des personnes condamnées à mort sont constamment psychiatrisées, infanti-

35. *Dr.Phil* est un célèbre *talk show* américain, couvrant de nombreuses thématiques liées à la santé mentale, la vie amoureuse et familiale, mais aussi des sujets liés à la justice criminelle : analyses de cas judiciaires en cours, débats politiques autour de la réforme du système carcéral. En 2023, l'émission s'arrête après plus de vingt ans à l'antenne, et un certain nombre de controverses liées au comportement du présentateur, Phil McGraw, et à la ligne éditoriale de l'émission. Shruti Rajkumar, « *'Dr. Phil' Show To End After 21 Years On Air* », *Huffington Post*, 1er février 2023. Disponible sur : https://www.huffpost.com/entry/dr-phil-show-ending_n_63dae970e4b01e92886ed681 (consulté le 29 avril 2024).

36. Ram Sundaresh, Youngmin Yi, Tyler D. Harvey, Brita Roy, Carley Riley, Hedwig Lee, Christopher Wildeman, Emily A. Wang, « *Exposure to Family Member Incarceration and Adult Well-being in the United States* », *Jama Network Open*, Volume 4, n°5, mai 2021 Disponible sur : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8164096/ (consulté le 29 avril 2024).

lisées, avec agressivité ou avec paternalisme. Un tel amour ne pourrait qu'être le fruit d'un grand traumatisme, ou d'une maladie mentale[37]. Je ne veux pas dire que toutes les personnes qui entrent en contact avec des condamnés à mort sont saines d'esprit, ou animées d'intentions louables : c'est loin d'être le cas[38]. Cependant, ce sont évidemment avant tout ces histoires sordides qui font les gros titres de la presse à scandales, alimentant une forme de panique morale autour des liens qui peuvent être noués avec des personnes condamnées. Un exemple qui a nourri pendant des années les tabloïds est celui de « Star », surnom d'Afton Elaine Burton, une très jeune femme décrite comme la petite amie puis la fiancée de Charles Manson – une autorisation a été obtenue par le couple pour un mariage qui n'a finalement jamais été célébré. Des doutes subsistent quant aux intentions véritables des deux protagonistes : Manson aurait déclaré « On joue le jeu pour la consommation du public[39] ». D'autres rumeurs avançant l'idée que Burton aurait voulu épouser Manson uniquement pour pouvoir récupérer son corps à sa mort, pour l'exhiber et ainsi en tirer profit[40]. En comprenant le plan de la jeune femme, Manson « réalise enfin qu'il est l'idiot de l'histoire », selon le journaliste Daniel Simone, et aurait alors refusé le mariage[41]. La presse à scandale se délecte de ces histoires, oscillant entre le portrait de détenus génies démoniaques et manipulateurs, et celui de femmes tantôt faibles tantôt vénéneuses.

Cette stigmatisation est marquée par son sexisme. La soi-disant obsession « malsaine » des femmes envers les tueurs en série est en vérité avant tout une obsession médiatique. Elle permet de se moquer des femmes, en tant que personnes peu raisonnables, voire totalement idiotes, car gouvernées par leurs pulsions sexuelles morbides. Ce point de vue passe sous silence la complexité des rapports qu'entretiennent les femmes au *true crime*, au sens large du terme[42]. Il ignore aussi l'obsession masculine et même « masculiniste » d'une frange d'hommes pour des tueurs de masse. Sur les réseaux *incels*[43], Elliott Rodger, et d'autres tueurs ayant visé spécifiquement des femmes, sont surnommés « saints », « héros », « frères », dans des publications célébrant leur violence, voire poussant à la commission de nouveaux crimes de haine[44].

Dans ce contexte médiatique prompt à l'excès, les relations « normales », ou en tout cas moins follement romanesques, entre femmes libres et hommes incarcérés, sont inaudibles, et deviennent justement « anormales » aux yeux du public. Plus encore, elles impactent l'engagement politique des concernées, puisque ces dernières sont victimes de tentatives de décrédibilisation avec lesquelles elles doivent constamment composer.

37. Certaines femmes mariées à des personnes condamnées à mort que je connais ont en effet eu des parcours difficiles. D'autres ont eu des parcours de vie sociale et professionnelle tout à fait stables, de ce que je sais. La diversité des parcours des personnes que j'ai eu la chance de rencontrer est comparable à celle des personnes que je connais hors du contexte carcéral.

38. Je donne de nombreux exemples de personnes écrivant à des condamnés pour les tromper, et obtenir d'eux des objets destinés à être vendus sur des sites de vente de *true crime*, dans le chapitre consacré à la notion de *murderabilia*. De même, je connais des histoires de correspondances qui se sont mal finies, notamment parce que la personne détenue ne cessait pas de tenir des propos inappropriés à sa correspondante, qui lui avait pourtant fait part plusieurs fois de son malaise.

39. « *We're just playing that for public consumption* ». Kory Grow, « *Charles Manson Gets License to Wed, Rolling Stone* », 18 novembre 2014. Disponible sur : https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/charles-manson-gets-license-to-wed-172162/ (consulté le 10 avril 2024).

40. La monstration de cadavres sans l'accord de la personne avant son décès est un manque de respect de la dignité humaine. On pourrait citer de nombreux cas, celui de Sawtche, ou Saartjie Baartman, surnommée la « Vénus hottentote ». Le moulage de son corps et son squelette étaient exposés au Musée de l'Homme, et ont longtemps servi de « pièces à conviction » pour étayer des théories racistes. Son histoire est racontée notamment dans le film d'Abdellatif Kechiche *Venus Noire*. Thomas Sotinel, « "Vénus noire" : la Vénus dérangeante et bouleversante de Kechiche », *Le Monde*, 26 octobre 2010. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/10/26/venus-noire-la-venus-derangeante-et-bouleversante-de-kechiche_1431368_3476.html (consulté le 17 juin 2024). Christelle Patin, « Les vies *post-mortem* de Saartjie Baartman », *in* Claude Blanckaert (sous la directionde), *Muséologie et économies morales*, *La Vénus hottentote, entre Barnum et Museum*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2013, p.65-165. Disponible sur : https://books.openedition.org/mnhn/3936 (consulté le 17 juin 2024). Un autre exemple est celui de Charles Byrne, le « géant irlandais », mort en 1783. Byrne, qui gagnait sa vie en se produisant dans des spectacles, ne souhaitait en revanche pas être exposé à sa mort, et avait même organisé avec ses amis diverses façon de cacher son corps pour empêcher que des chercheurs ou des circassiens s'en emparent. Ses ruses ayant échoué, le squelette a été exposé au public pendant deux-cent-cinquante ans, avant d'être finalement retiré des vitrines du *Hunterian Museum* de Londres. Le squelette est en revanche encore en possession du musée, et des doutes subsistent sur son usage actuel. Meilan Solly, « *Why a London Museum Is Removing the Skeleton of an 'Irish Giant' From View* », *Smithonian Magazine*, 17 janvier 2023. Disponible sur : https://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-a-london-museum-is-removing-the-skeleton-of-an-irish-giant-from-view-180981464/ (consulté le 17 juin 2024).

41. « *He's finally realized that he's been played for a fool* ». Bill Sanderson, « *Charles Manson's fiancée wanted to marry him for his corpse* », *New York Post*, 8 février 2015. Disponible sur : https://nypost.com/2015/02/08/charles-mansons-fiancee-wanted-to-marry-him-for-his-corpse-source/ (consulté le 10 avril 2024).

42. Kate Tuttle, « *Why Do Women Love True Crime?* », *The New York Times*, 16 juillet 2019. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2019/07/16/books/review/kate-tuttle-true-crime-women.html (consulté le 28 juin 2024).

43. *Incel* est un mot valise signifiant « *involuntary celibate* », « célibataire involontaire ». Ce « statut » est revendiqué par une frange d'hommes cultivant leur haine des femmes, mais aussi d'autres hommes qui correspondraient selon eux aux canons masculins dominants, surnommés les « *alpha males* ». Ces communautés masculinistes sont présentes sur internet, sur des forums et groupes de discussion dédiés. Ils y ont développé un vocabulaire spécifique, notamment l'appelation « *foid* », condensé de « *female humanoid* », « humanoïde femelle », pour désigner les femmes, en tant que groupe sous-humain. Même si leur présence est essentiellement en ligne, l'impact des *incels* est très concret : harcèlement de groupe, agressions, *doxxing*, c'est-à-dire révélation publique d'informations personnelles visant à porter préjudice à une personne.

44. Niraj Choski, « *What Is an Incel? A Term Used by the Toronto Van Attack Suspect, Explained* », *The New York Times*, 24 avril 2018. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2018/04/24/world/canada/incel-reddit-meaning-rebellion.html (consulté le 28 juin 2024).

3 - Amis rencontrés après le début de l'incarcération : une prisonisation tertiaire ?

Je considère qu'il existe une autre « catégorie » de proches de détenus, dont je fais partie. J'y englobe les amis de détenus, en particulier ceux qui les ont rencontrés après leur incarcération, via l'engagement associatif et militant, via des groupes de correspondance. En tant que proches, nous sommes également affectés par l'administration pénitentiaire, par les difficultés de visites, par le prix des communications, par le travail émotionnel de la relation... Certaines personnes du « monde libre » ayant rencontré une personne condamnée à mort via une association sont même parfois bien plus investies, émotionnellement, politiquement, financièrement que certains des membres de la famille proche du détenu. Cependant, les enjeux de ces relations sont différentes des relations familiales ou amoureuses : elles ne remettent pas en cause ce qu'il y a de plus intime dans la structure de nos vies.

À la manière de Megan Comfort, étendant le concept de prisonisation conçu par Clemmer à la « prisonisation secondaire », je voudrais parler de « prisonisation tertiaire », pour cette catégorie. Je ne veux pas faire de cette prisonisation tertiaire une simple version « atténuée » de la prisonisation secondaire, mais un phénomène qui fonctionne en partie sur des ressorts différents, dont un certain nombres de privilèges.

Pour parler de ce statut, je voudrais partir de mon expérience personnelle. En m'engageant auprès de l'ACAT, j'assurais à la jeune femme de dix neuf ans que j'étais la possibilité d'être soutenue par une structure adaptée, un réseau solidaire de personnes ayant de grandes connaissances politiques et l'expérience de la correspondance et de ses difficultés. Il s'agit d'un premier privilège, un cadre, un soutien, dont ne disposent pas forcément les familles de détenus, où les enfants sont par exemple confrontés très directement et dès leur plus jeune âge à la violence du monde carcéral[45]. L'absence de structure peut aussi peser sur des personnes s'engageant de façon totalement indépendante dans des projets en prison, comme c'était le cas de l'artiste et éducatrice Treacy Ziegler dans ces premiers projets avec des détenus. Dans un entretien téléphonique, elle me raconte :

> « C'est un point crucial, enseigner dans les prisons sans le soutien d'une institution. J'étais très naïve. Sans la sécurité d'une institution derrière moi, je pouvais fondamentalement être soumise au même type de violence, non pas de violence physique, mais de violence verbale, que n'importe quel prisonnier. On [les gardes, ndt] pouvait me crier « Voilà celle qu'on déteste ». Un gardien voulait en savoir plus sur mes relations sexuelles en dehors de mon mariage, car évidemment, en tant qu'artiste, je devais avoir des aventures. Lorsque j'ai parlé à l'éducateur de Cornell engagé dans la prison, et que je lui ai raconté l'histoire, il a dit que cela ne serait jamais arrivé à aucun de ses artistes, ni à aucun de ses professeurs, car l'institution qui soutient le bénévole le protégerait de tout abus.[46] »

M'engager en correspondance avec Renaldo McGirth était un choix personnel et libre, un choix qui me permettait de « faire quelque chose » en accord avec mes valeurs, des actes qui avaient du sens pour moi. Puisque la peine de mort est une problématique qui me tient à cœur, mais qui est différente de celles qui touchent directement ma famille et mes proches, j'espérais pouvoir agir de façon rationnelle et efficace, même si la correspondance pouvait devenir – et de fait est devenue – très émotionnelle. Je pouvais mobiliser ce que j'estimais être mes capacités, mes points forts : un travail sur le temps long, qui relève du « soin ». Comme la correspondance suppose des actes aux quotidiens et sur la durée, elle me donne l'impression d'être utile de façon très directe : de « faire du bien » à défaut de « faire le bien ». Cet aspect quotidien est rassurant : il sert de base, de motivation pour des actions plus vastes, et au long cours, comme l'a par exemple été la création de *Perpendiculaire au soleil*, mes cycles d'intervention en milieu scolaire, mes rencontres dans d'autres prisons.

En tant que membre d'association et correspondante avec une personne condamnée à mort, puis en tant qu'autrice de *Perpendiculaire au soleil*, j'ai reçu avant tout de la reconnaissance sociale et artistique. Dans une bien moindre mesure, j'ai rencontré du mépris, voire des expressions de haine. Depuis la publication de *Perpendiculaire au soleil*, les réactions du public qui me sont parvenues ont été largement positives, saluaient mon engagement. Le livre, et par extension ma personne, a reçu plusieurs prix de bande dessinée. J'ai reçu de l'attention positive de la part de lecteurs, de journalistes, d'autres auteurs : des compliments qui portaient tantôt sur mon travail, tantôt sur moi. La promotion de l'ouvrage, faite de rencontres avec des journalistes, de présentations et séances de dédicaces en librairies et festivals, est un travail à part entière, très prenant en temps et en énergie. C'est aussi un moment particulière-

45. Denise Johnston, « *Parent–Child Visits in Jails* », *Children's Environments*, Volume. 12, n°1, *Children in Environments of Stress*, mars 1995, p.25-38.

46. Voir texte original en fin de chapitre [1].

ment privilégié : le pire cas de figure pour un auteur est de ne recevoir aucune sollicitation. Le travail de promotion m'a donné l'occasion de voyager à travers la France – et également à l'étranger, depuis la sortie du livre en italien et en espagnol –, de rencontrer une multitude de personnes aux origines diverses. D'un point de vue plus terre-à-terre, mais tout de même important à noter, la promotion du livre s'accompagne de cadeaux, de la part des librairies, des équipes de festivals, des lecteurs visiteurs parfois : abondance de livres, repas au restaurant, divers autres objets comme des carnets de croquis, des tasses en céramique, des dessins et « *fanart*[47] » de lecteurs.

De façon plus générale, mon engagement associatif m'apporte le plus souvent une forme de « prestige ». L'engagement volontaire dans une association est considéré comme une preuve de désintéressement, et donc d'une forme de grandeur morale. De plus, n'ayant pas de membre de ma famille incarcéré en prison, le public ne me soupçonne pas de choisir cet engagement politique par intérêt personnel. Le moindre soupçon d'un intérêt familial dans l'engagement politique lié à la prison peut provoquer un tollé de la part du public. Quand Christiane Taubira, alors ministre de la justice, se lançait dans son projet de réforme du système carcéral, des rumeurs faisaient croire que son

fils était incarcéré, afin de la décrédibiliser. En plus d'avoir souvent été associée à des commentaires racistes, cette rumeur suggérait qu'il n'est possible de vouloir réformer le système pénal que si on a un intérêt direct et personnel à le faire[48].

Dans une moindre mesure, j'ai été confrontée à des accusations, des procès d'intention, de la part de personnes n'étant pas pour la peine de mort, mais considérant que mon projet relevait du « *Radical Chic* ». Le terme « *Radical Chic* » est l'invention de l'auteur américain Tom Wolfe, titre de son article grinçant[49] – pour ne pas dire assassin – à l'encontre du compositeur Leonard Bernstein et de sa femme Felicia Montealegre (fig.3). En janvier 1970, le couple organise dans son appartement new-yorkais une fête et un *meeting* politique, pour et en présence d'un groupe de *Black Panthers*. L'incongruité de la situation devient le point de départ d'une satyre des élites qui affichent ce que Wolfe considère comme une radicalité de façade, une radicalité utilisée comme un accessoire de

47. Le « *fanart* » est une œuvre réalisée à partir d'une œuvre existante, en référence directe avec cette dernière. Il s'agit d'une variation ou d'un hommage à cette œuvre originale.
48. Camille Caldini, « Taubira fils prison : décryptage d'une folle rumeur », *FranceInfo*, 12 septembre 2013. Disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/societe/justice/taubira-fils-prison-decryptage-d-une-folle-rumeur_408303.html (consulté le 10 avril 2024).
49. Tom Wolfe, « *Radical Chic : That Party at Lenny's* », *New York Magazine*, 8 juin 1970, p.27-56.

mode pour parachever une image de soi. Les implications politiques de l'article de Wolfe dans l'Amérique des années soixante-dix pourraient être longuement discutées. L'écriture acerbe de Wolfe a quelque chose d'extrêmement réjouissant à lire, pointant le frisson des élites à fricoter avec les « panthères » qu'elles fantasment. Dans le même temps, l'article de Wolfe a servi de base à une vague d'attaques à l'encontre de la population blanche privilégiée choisissant – par conviction ou par posture – de s'engager pour des mouvements de gauche. L'objectif était de ridiculiser cette frange de la population, et de la détourner de son soutien envers des intellectuels et figures politiques radicales noires[50]. Le memo de Daniel P. Moynihan[51] au président Nixon, « un bilan général de la situation des Noirs à la fin de la première année de [son] administration[52] », daté du 16 janvier 1970, est extrêmement clair sur ce point, et fait directement référence au rassemblement chez les Bernstein. « La question de la race pourrait bénéficier d'une période de "négligence bénigne" », il faudrait « éviter les situations dans lesquelles les extrémistes de l'une ou l'autre race se voient offrir des opportunités de martyre, d'héroïsme, d'histrionisme ou autre ». « Une tendance à ignorer les provocations de groupes tels que les *Black Panthers* pourraient également être utile (les *Panthers* avaient apparemment presque disparus jusqu'à ce que la police de Chicago fasse une descente dans l'un de leurs quartiers généraux et les transforme en héros culturels pour la classe moyenne blanche – et noire –. Vous n'avez peut-être pas remarqué sur la page société du *Times* d'hier que Mme Leonard Bernstein a organisé mercredi un cocktail pour récolter des fonds pour les *Panthers*. Mme W. Vincent Astor était parmi les invités. Mme Peter Duchin, "la riche épouse blonde du chef d'orchestre" était ravie. "Je n'ai jamais rencontré de Panthère", dit-elle. "C'est une première pour moi.")[53] ».

Je ne suis pas Leonard Bernstein, et nous ne sommes pas dans les États-Unis des années soixante-dix. Cela étant dit, selon certaines cri-

fig.3 - Couverture du *New York Magazine*, 8 juin 1970, où figure l'article de Tom Wolfe « *Radical Chic : That Party at Lenny's* ». Trois femmes blanches en robe de soirée lèvent un poing ganté à la manière des *Black Panthers* et de leurs sympathisants, comme les coureurs Tommie Smith et John Carlos sur le podium des Jeux Olympiques d'été de 1968 à Mexico.

50. Une analyse de ce processus est développée dans l'ouvrage de Lee Bernstein, *America is the prison : Arts and Politics in Prison in the 1970s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, Caroline du Nord, 2010, p.151-171.
51. Daniel P. Moynihan est alors conseiller du président Nixon. Il devient par la suite ambassadeur des États-Unis en Inde, ambassadeur des Nations Unies et sénateur de New York.
52. « *a general assessment of the position of Negroes at the end of the first year of your administration* ». Daniel P. Moynihan, Memo destiné au président Nixon, 16 janvier 1970, p.1.
53. « *the issue of race could benefit from a period of «benign neglect"* », « *avoid situations in which extremists of either race are given opportunities for martyrdom, heroics, histrionics or whatever* ». « *A tendency to ignore provocations from groups such as the Black Panthers might also be useful. (The Panthers were apparently almost defunct until the Chicago police raided one of their headquarters and transformed them into culture heroes for the white --and black --middle class. You perhaps did not note on the society page of yesterday's Times that Mrs. Leonard Bernstein gave a cocktail party on Wednesday to raise money for the Panthers. Mrs. W. Vincent Astor was among the guests. Mrs. Peter Duchin, !! the rich blond wife of the orchestra leader» was thrilled. « I've never met a Panther, II she said. This is a first for me. »)* ». Daniel P. Moynihan, Memo destiné au président Nixon, *art.cit.*, p.7.

tiques que j'ai reçues, mon engagement et mon travail répondrait au besoin d'une petite bourgeoise de pimenter une existence ennuyeuse, et de « racheter » son privilège social par de l'affichage politique « facile ». Cette aura de « chic radical », peut en effet être cyniquement considérée comme un calcul bénéfique pour l'image d'une « jeune pousse » du milieu de la bande dessinée, pour mon avenir professionnel. Mon choix de m'engager précisément sur la peine de mort a également été mis en cause : certaines personnes considèrent qu'il s'agit d'un sujet prudent, qui mettrait tout le monde d'accord, voire un sujet « du passé », puisque la France a aboli la peine de mort en 1981.

L'idée que l'abolition de la peine de mort serait un sujet « facile » est bien éloignée de la réalité du terrain. S'il est vrai que, dans un certain milieu intellectuel et artistique, l'abolition de la peine de mort semble une évidence, il n'en est pas de même partout, que ce soit en France et aux États-Unis, où je réside aujourd'hui. Parmi les personnes que je côtoie au quotidien, nombre d'entre elles sont en faveur de la peine de mort, voire viscéralement attachées à cette institution[54]. Je considère que les débats, font partie de mon travail militant. En revanche, la dynamique des réseaux sociaux créé une atmosphère malsaine de surenchère et d'attaques *ad-hominem*. Je ne ferai pas ici la copie des messages franchement violents que j'ai reçus, qui ont « seulement » été au nombre d'une quinzaine[55]. Comme je l'ai fait pour Claudine Clark, je me contenterai de reproduire certains messages sous un unique post *Instagram*. Le 6 septembre 2022 le compte *Instagram* de *Simone Media* publie un *post*[56] à propos de la bande dessinée *Perpendiculaire au soleil*.

54. Dans l'État où j'habite, le Texas, 63% de la population est en faveur de la peine de mort. Un niveau historiquement bas, mais toujours largement plus élevé qu'en France. « *Keeping the death penalty for people convicted of violent crimes has the support of 63% of Texas voters – a strong majority but also a low point in support over the course of UT/TT Polls from February 2010 to now. At that time, 78% supported the death penalty; as recently as February 2015, support was at 75% of all voters* ».
Ross Ramsey, « *UT/TT poll: Majority of Texans oppose permitless carry, would ban police chokeholds and taxpayer-funded lobbying* », *The Texas Tribune*, 3 mai 2021. Disponible sur : https://www.texastribune.org/2021/05/03/texas-voters-legislature-poll/ (consulté le 10 avril 2024).

55. Je pensais initialement faire de ces messages un projet artistique en soi, peut-être à la manière de la campagne choc de Solidarités International, construite à partir des messages haineux postés sur leurs réseaux sociaux : « Qu'ils crèvent, on en a rien à foutre de tes putains de réfugiés ». J'ai finalement abandonné l'idée et supprimé ces messages, car manipuler cette « matière » était à l'époque trop difficile, que ce soit pour un projet artistique ou pour déposer une plainte. J'ai conscience qu'il s'agit d'un très petit nombre de messages, par rapport à d'innombrables cas de harcèlement en ligne, subis par des militants ou de « simples » internautes, qui peuvent recevoir autant de messages de haine en une heure que moi en deux ans. J'ai également la chance d'avoir un entourage qui a répondu présent à chaque fois que j'ai pu rencontrer ce type de difficulté.
Ruben Levy, « La campagne choc de "Solidarités International" pour répondre aux messages de haine sur les réseaux sociaux », Huffington Post, 14 mai 2018. Disponible sur : https://www.huffingtonpost.fr/international/article/la-campagne-choc-de-solidarites-international-pour-repondre-aux-messages-de-haine-sur-les-reseaux-sociaux_123216.html (consulté le 10 avril 2024).

56. Post de *Simone Media*, 6 septembre 2023. Disponible sur : https://www.instagram.com/p/CiKXBp8guzv/ (consulté le 20 juin 2023). *Simone Media* publie essentiellement des informations sur l'actualité politique et le féminisme.

La description est la suivante : « Depuis qu'elle a 19 ans, Valentine Cuny-Le Callet correspond avec un détenu américain condamné à mort. Au fil de leurs échanges, elle en apprend plus sur Renaldo McGirth. Une amitié aussi solide que créative va naître de cette correspondance. Valentine ira même aux États-Unis pour rencontrer Renaldo. Le résultat : *Perpendiculaire au soleil*, une BD réalisée à quatre mains par les deux protagonistes ». En deux mois, le post a atteint 13612 mentions « j'aime », et 117 commentaires. La quasi totalité des commentaires, positifs ou négatifs, émanent de personnes qui semblent ne pas avoir lu *Perpendiculaire au soleil*, et qui jugent l'intégralité du projet à partir des quelques lignes du post de *Simone Media*. Un certain nombre de commentaires proviennent d'utilisateurs choqués par ma démarche, ou ce qu'ils en perçoivent via la description du post. J'en reproduis une petite sélection ici, telle quelle – coquilles incluses.

> « C'est une blague vous partagez ça ? Une femme naïve suis d fait manipuler par un type qui mériterais de se faire torturer ? J'ai du rater un truc parceque je comprend pas la décision là ».
>
> « Comme c'est prévenant pour les victimes d'écrire un livre sur la vie du coupable pour immortaliser ses crimes. Est-ce que quelqu'un a écrit des lettres et rendu visite aux victimes pour prendre de leur nouvelles ? Est-ce que quelqu'un écrit un livre sur leur traumatisme, douleur, ect... ? Pas étonnant qu'il y ait autant d'injustices quand les coupables sont glorifiés et les victimes occultées ».
>
> « Mouais, je ne suis pas fan de cette idée. C'est peut-être une amitié sincère mais n'en reste pas moins qu'il est dans le couloir de la mort. Ce n'est pas un enfant de cœur... ça me fait penser à toutes ces filles qui fantasment sur des tueurs en série, qui font des fanfictions *Wattpad* (j'en ai déjà vu passer sur les terroristes du 13 novembre) et plus récemment des montages sur *TikTok* ».
>
> « J'ai écouté son histoire d'amour dans un podcast la semaine passé, elle était marié avec deux enfant. Elle à tout lâché pour lui, c'est une histoire de dingue mais je crois pas que ca date de ses 19ans ou alors je confond l'histoire avec quelqu'un d'autre mais je ne pense pas. Magnifique en tout cas ils ont les reins solident ».
>
> « La triade noire et ses traits de personnalité que certain(e)s (plus les femmes à en lire les commentaires) trouvent attrayants.. Il y a d'ailleurs une étude qui date de 2013, portée sur quelques

centaines de femmes, qui met en avant qu'elles sont bien plus séduites par les psychopathes/pervers narcissiques que par d'autres individus avec une structure psychique saine ».

« A une époque on glorifiait les héros, ceux qui sauvaient des vies et réalisaient des actes de bravoure, aujourd'hui on glorifie les raclures de la société »

L'idée générale qui traverse les commentaires négatifs est que la voix d'un détenu condamné pour meurtre, quoi qu'elle dise, est en elle-même inacceptable dans l'espace public, et devrait être étouffée. Par voix, on peut entendre textes écrits, interviews enregistrées ou filmées, et œuvres plastiques. Toute diffusion de cette voix, quelque soit le contexte, serait une « glorification » ou une « romantisation » de la criminalité, et aurait un impact négatif non seulement sur les victimes de crimes, mais sur la société en général. Certains commentaires expriment simplement de l'incompréhension, certains font des appels à la violence, certains partent du principe que je suis une personne faible et manipulée, ou que j'ai une attirance romantique pour Renaldo McGirth, d'autres enfin me diagnostiquent une hybristophilie, c'est-à-dire l'attirance sexuelle pathologique envers les criminels violents. Une personne commente en me confondant avec Claudine Clark. Ce *post* est un exemple parmi

d'autres du traitement sexiste et rabaissant qui est parfois réservé aux personnes dans ma position.

Mon statut social, et les conditions dans lesquelles je suis entrée en contact avec Renaldo McGirth sont privilégiées. Même si je suis constamment en contact avec le système carcéral, lors de mes visites, lors de mes correspondances, de mes appels en prison, de mes envois de colis, même si je suis confrontée à son arbitraire et ses règlements parfois humiliants[57], à des situations parfois difficiles à gérer psychologiquement[58], je bénéficie de soutiens, associatifs, familiaux, professionnels, une communauté soudée qui fait largement office de protection contre cette brutalité. Plus encore, mon engagement m'apporte sous

57. Je pense à la fouille au corps, à l'entrée de la prison et avant et après chaque passage aux toilettes en salle de visite, à la *Union Correctional Institution*. Je pense également à l'arbitraire des gardes, qui connaissent leur position de pouvoir, et parfois en jouent. J'ai rencontré des gardes respectueux, et même particulièrement avenants, causants, voire rassurants dans le cas de la première visite dans le couloir de la mort, où j'étais particulièrement intimidée. J'ai également rencontré des gardes se comportant de façon très désagréable voire grossière avec les visiteurs, parfois envers des visiteuses âgées qui étaient pourtant des « habituées » d'une prison, venant presque toutes les semaines rendre visite à leur proche.

58. Le couloir de la mort abime les corps et les esprits. J'ai été confrontée aux effets de ces dégâts, et à la difficulté de tenir un rôle d'aidante dans ces conditions difficiles : réception de nombreux messages longs et difficilement compréhensibles, de messages développant des théories complotistes, de messages très sombres pouvant suggérer une tendance suicidaire...

bien des aspects un prestige social, même s'il m'attire aussi, de façon plus marginale, des attaques et du mépris. Tous ces aspects forment ce que j'appelle la « prisonisation tertiaire », qui m'a laissée une plus grande marge de manœuvre pour organiser la publication des textes et des images de Renaldo McGirth, et continuer de les défendre aujourd'hui.

Quel que soit leur « statut », les proches de détenus qui s'investissent dans la publication des images de personnes incarcérées doivent composer avec un certain nombre de difficultés, d'accusations, de procès d'intention. Ces complications ne peuvent pas être simplement balayées d'un revers de la main, mais prises en compte dans les choix de présentation et de représentation : ce travail est nécessaire pour tenter de créer un espace où une parole peut-être audible, et des images visibles.

II - QUELLES MÉTHODES DE PUBLICATION ?

1 - Sites internet, personnels ou communs

La majeure partie des images créées dans le couloir de la mort que j'ai rassemblées pour ma recherche ont été trouvée sur des sites internet et des comptes de réseaux sociaux, certains actifs, d'autres inactifs depuis des années. Certains sont des sites personnels, souvent titrés « Libérez [nom de la personne] », ou « Justice pour [nom de la personne] ». C'est le cas par exemple du site internet consacré à la défense de Robert Will, *Free Rob Will*[59], et dont toute une section est consacrée à ses peintures (fig.4), ou du site internet maintenant inactif fondé par une ancienne correspondante de Renaldo McGirth, *Jufream* ou *Justice for Renaldo McGirth*[60]. Il est également courant de trouver des comptes de réseaux sociaux tenus par des proches : la page *Facebook* « *Albert Rual Jones, Death Row Author*[61] » tenu par Lucas, correspondant de Jones (fig.5), la page « *Scott Raymond Dozier*[62] », apparemment tenue par sa compagne jusqu'en 2020.

D'autres sites internet sont tenus par des associations de correspondants de détenus, ou des associations anti carcérales et anti peine de mort, et rassemblent les travaux littéraires et plastiques de multiples personnes détenues. Un exemple important est le site internet *Minutes*

59. Disponible sur : https://www.freerobwill.org/ (consulté le 12 avril 2024).

60. Disponible sur : https://jufream.wordpress.com/ (consulté le 12 avril 2024).

61. Disponible sur : https://www.facebook.com/Rualjones (consulté le 12 avril 2024).

62. Disponible sur : https://www.facebook.com/profile.php?id=100063089568544&sk=about (consulté le 12 avril 2024).

fig.4 - Capture d'écran de la page d'accueil du site internet *Free Rob Will*, consacré à la défense de Robert Gene Will et à la présentation de ses images et écrits.

fig.5 - Capture d'écran de la page *Facebook* d'Albert Ru-Al Jones, intitulée *Albert Ru-Al Jones, Death Row Author*, consacré à sa défense et à la présentation de ses images et écrits.

Before Six[63], fondé par Thomas Bartlett Whitaker, alors condamné à mort au Texas, avant que sa sentence ne soit commuée en peine d'emprisonnement à vie. Avec l'aide d'une équipe composée de quatre femmes à l'extérieur, mais également de trois autres détenus « conseillers de création »[64], le site met en lumière des écrits et images réalisées par des personnes incarcérées aux États-Unis, avec un accent mis sur les détenus condamnés à la peine de mort ou à la prison à vie. Parmi ces sites présentant le travail de plusieurs artistes, je me suis particulièrement intéressée à *San Quentin death row artists and authors*[65] (fig.6). Avec une très importante collection d'images et de textes, le site est tenu par une seule et unique personne, l'artiste et vidéaste britannique Nicola White. White s'engage en 2009 dans un programme de correspondance

63. Disponible sur : https://minutesbeforesix.com/wp/ (consulté le 12 avril 2024) Le titre du site fait référence à l'horaire d'exécution couramment adopté par les États rétentionnistes aux États-Unis : six heures du soir.
64. Disponible sur : https://minutesbeforesix.com/wp/the-mb6-team/ (consulté le 12 avril 2024).
65. Disponible sur : http://www.artofsanquentin.com/ (consulté le 12 avril 2024).

avec un condamné à mort. Cinq ans après le début de leurs échanges, elle rend visite à son correspondant, à la prison de San Quentin.

> « Nicola White : Je suis restée assise dans une cage avec lui pendant cinq ou six heures, car nous avions une visite prolongée. Nous avons abordé beaucoup de sujets. Nous avons parlé d'art et il a dit que beaucoup de ses codétenus, ses amis en prison, faisaient de l'art, mais que souvent, cela n'aboutissait à rien. Ça finissait dans leurs cellules ou retournait chez les familles ou les avocats ou, vous savez, ils le vendaient ou l'échangeaient en prison. Spontanément, j'ai dit : "Penses-tu que quelqu'un aimerait faire une exposition ?". Et c'est parti de là.
>
> Quand je suis rentrée chez moi en Angleterre, je lui ai envoyé plusieurs petits dépliants et il les a distribués via *kite*. En moins de temps qu'il ne le faut pour le dire, j'ai commencé à recevoir des œuvres d'art de tous ces hommes, parfois directement d'eux ou via leurs avocats, leurs amis ou leur famille. C'est parti de là.

V.C.L.C. : Je comprends mieux parce que dans une interview vous avez dit que c'était arrivé « tout naturellement ». C'est le mot que vous aviez utilisé. Je vois que le bouche à oreille a bien fonctionné dans votre cas.

N.W. : Cela a en quelque sorte pris sa propre vie.

V.C.L.C. : À quelle fréquence avez-vous voyagé pour rendre visite à votre ami incarcéré à San Quentin ?

N.W : En fait, j'y vais la semaine prochaine, c'est drôle ! J'y suis allé plusieurs fois avant la pandémie. J'y allais en janvier et j'y restais environ quatre semaines, puis j'allais voir diverses autres personnes. Bien sûr, j'ai commencé à connaître des gens en plus de mon correspondant et j'ai commencé à être en contact avec un grand nombre d'hommes condamnés à mort. J'en connais probablement une quarantaine, qui m'ont envoyé leurs travaux et je parle à certains d'entre eux au téléphone. Je suis plus proche de certains d'entre eux que d'autres. Certains d'entre eux envoient davantage d'œuvres d'art et ont évidemment des personnalités différentes. J'y allais peut-être deux ou trois fois par an. J'ai beaucoup de chance. Je suis une youtubeuse, dans mon autre vie, qui est complètement différente, et je garde les deux très, très séparées. Je ne pense pas que mes abonnés, qui me suivent

fig.6 - Capture d'écran de la page d'accueil du site internet *San Quentin Death Row Artists & Writers.*

sur ma chaîne *YouTube* de *mudlarking*[66], comprendraient mon intérêt pour l'art dans le couloir de la mort. Mais au moins, je peux faire cela n'importe où, car je suis sur mon ordinateur. Je peux aller là-bas et y travailler. Donc c'est plutôt sympa.

V.C.L.C : Je me demandais quelle était votre relation avec l'administration, avez-vous déjà eu des problèmes avec eux ?

N.W : Je n'en ai jamais eu. Parfois, la seule façon pour que de tels projets puissent se produire et se développer est simplement qu'ils soient un peu solitaires, sauvages, sans aucun lien avec l'administration. Dans la prison de San Quentin, il y a aussi une énorme population générale, des gens qui ne sont pas des condamnés à mort. Ils ont beaucoup de programmes, de théâtre, toutes sortes de choses. Mais les condamnés à mort, qui forment le plus grand couloir de la mort des États-Unis, avec environ 750 hommes, ne bénéficient d'aucun programme. Je suppose qu'ils ne veulent pas vraiment humaniser les gens destinés à être mis à mort. Enfin, je ne connais pas vraiment leur raisonnement. En d'autres termes, il n'existe aucun programme pour eux. Mon projet n'a donc rien à voir avec l'administration. Je suis sûr qu'ils ont dû en avoir entendu parler d'une manière ou d'une autre par le biais des rumeurs et des informations, à l'occasion. Mais je n'ai pas de relation avec l'administration. Je pense qu'ils ne regarderaient pas d'un très bon œil ce que je fais pour être honnête [rires]. [...]

V.C.L.C. : Conservez-vous les œuvres chez vous ou les renvoyez-vous parfois aux détenus ou à leur famille après les avoir scannées ?

N.W. : Non, on ne peut pas. Je ne leur renvoie jamais, ils ne pourraient de toute façon pas les recevoir. Ils n'ont pas le droit de recevoir certaines choses : une fois qu'ils les ont envoyés, ils ne peuvent pas les récupérer. Je les expose et j'essaie de les vendre dans le cadre des expositions. Il y en a un peu partout en ce moment. Il y en a en Amérique parce qu'une dame là-bas en a acheté une grande quantité, et maintenant elle travaille avec un organisme de bienfaisance pour en transformer une partie en *NFT*. Je comprends pas grand chose aux *NFT*, mais je suis toujours prête à essayer quelque chose. Une partie de ce travail pourrait donc être intégrée aux *NFT*. J'ai des œuvres ici. J'en ai dans une autre partie de Londres. Mais non, je ne le renvoie pas. Le seul cas de figure où je les renvoie, c'est si quelqu'un me dit : "Écoute, tu sais, je ne veux plus que tu aies mes œuvres. Peux-tu me les renvoyer". Je l'ai fait à plusieurs reprises. Pour moi, le but était vraiment de leur donner une voix et une plateforme : leur permettre de s'exprimer et que d'autres personnes puissent voir leur travail. Mais, sans surprise, certains d'entre eux veulent avant tout de l'argent. Et si ça ne va pas assez vite pour eux, ils pensent : "Qu'est ce qu'elle fait? Je veux récupérer mon travail". Ce ne sont que quelques-uns d'entre eux, c'est comme ça.[...]

V.C.L.C. : J'avais des questions sur votre site web. Comment équilibrer un projet comme celui-ci, entre le fait de laisser parler les œuvres ou au contraire de détailler leur contexte de création ? Comment préserver à la fois l'individualité des artistes mais sans les arracher du contexte de création ? Comment avez-vous décidé du niveau d'information que vous donneriez sur le site ?

N.W. : Je n'y ai pas vraiment réfléchi beaucoup. Évidemment, je ne donne aucune information sur ce que quelqu'un a fait, vous savez. [...] C'est quelque chose que je ne voulais pas faire. D'après mon expérience, la plupart des gens vont directement sur internet, recherchent le nom de la personne sur *Google*. Je

66. Le *mudlarking*, littéralement « l'aventure de la boue » est une pratique consistant à rechercher des objets du passé ou de valeur dans le lit des rivières, des fleuves, ou à marée basse sur les côtes marines. En français on parle également « d'écumeur des berges », même si le terme anglais s'est imposé dans le langage courant et sur internet. Pratiqué par nécessité ou par curiosité et loisir, le *mudlarking* est un phénomène qui rasemble de larges communautés sur les réseaux sociaux.

voulais juste leur donner l'opportunité d'être connus pour autre chose, d'être connus pour l'art qu'ils ont créé et de parler de l'inspiration qui se cache derrière cela. C'est vraiment ça. Je ne voulais pas que ce soit pour des gens qui veulent juste entrer, être voyeur et découvrir "qu'est-ce qu'il a fait", "il a tué telle ou telle personne". Évidemment, je ne nie pas que certains d'entre eux aient commis des crimes épouvantables. Mais je souscris également à l'idée selon laquelle on ne peut pas « bloquer » quelqu'un au pire moment de sa vie. Ils ne sont pas leur crime. Ils sont bien plus que cela. Je suppose que cela leur donne simplement l'opportunité de mettre un peu d'humanité dans la situation et que les gens puissent examiner quelque chose qu'ils ont fait et qui n'a rien à voir avec le crime. [...]

V.C.L.C : Quelles réactions avez-vous eues du public, à travers le site internet ? Avez-vous reçu des réactions négatives à votre égard ?

N.W. : Premièrement, je ne l'ai pas mis à jour depuis des lustres, même si j'ai reçu des illustrations incroyables. Je n'ai tout simplement pas le temps de l'entretenir, je jongle avec tellement de choses. J'ai même un compte *Twitter* et un compte *Instagram* et je ne les ai pas mis à jour depuis des lustres. J'ai été tellement occupée avec mon autre travail. [...] À propos des réactions. Au début, je faisais des expositions physiques, ce que j'aime vraiment faire. Et ici [au Royaume-Uni, ndt], bien sûr, nous n'avons pas la peine de mort. J'avais toujours un livre de commentaires dans lequel les gens pouvaient écrire. Je dirais que presque tout le monde était en fait très ému par le travail exposé. Certaines personnes étaient en larmes lorsqu'elles sont parties, après avoir regardé toute l'œuvre et lu certains poèmes, etc.

Maintenant, j'ai fait une exposition en Amérique. Il y a beaucoup plus de jugement là-bas. Il y a beaucoup plus de partisans de la peine de mort. J'ai reçu des courriels de personnes, même de familles de victimes, qui étaient très mécontentes. Je dirais que j'ai peut-être reçu sept ou huit emails, pas autant qu'on pourrait le penser, de personnes disant : "Comment avez-vous pu faire ça ? Comment osez-vous donner une tribune à ces gens ? Saviez-vous ce que cette personne a fait ?" C'est toujours très difficile de recevoir cela. Parfois, je me demande : pourquoi est-ce que je fais ça en fait ? J'ai une réelle empathie pour ces gens. Mais si j'ai de l'empathie pour quelqu'un qui se trouve dans le couloir de la mort et qui essaie de s'améliorer, cela ne veut pas dire que je ne peux pas aussi avoir de l'empathie pour les victimes. Vous savez que ce ne sont pas des choses qui s'excluent mutuellement. Mais je comprends tout à fait que quelqu'un qui a été touché par un crime se sente en colère. Si c'était moi, je ressentirais probablement exactement la même chose.

Quand je reçois un e-mail comme celui-là, je réponds parfois, mais souvent non, car il n'y a rien à dire. La personne ne sera persuadée de rien. Donc je pense que parfois je laisse la personne dire ce qu'elle a besoin de dire et je n'y réponds tout simplement pas. [...]

V.C.L.C. : Je me demandais aussi quelles étaient les réactions des détenus ? Avez-vous reçu beaucoup de retours de leur part sur ce que cela leur avait apporté, sur le fait que vous aviez présenté leur travail dans des expositions et sur le site internet ?

N.W. : Oui, je leur ai envoyé les commentaires que les gens écrivaient à leur sujet, et ils étaient tous très contents. Ils ont vraiment été très reconnaissants. Parce que si peu de gens le font. Je veux dire, je suis en Angleterre, ils sont en Amérique pour l'amour de Dieu ! Il semble que personne en Amérique ne fasse quoi que ce soit avec leur travail, ce qui semble un peu étrange. Il y a beaucoup de gens qui travaillent dans le domaine de l'art carcéral, mais personne ne semble faire quoi que ce soit avec eux, en tout cas pas en Californie. Je ne comprends vraiment pas ça.

Je pense que cela leur a certainement donné un regain d'estime de soi, leur a donné un but, quelque chose dont ils peuvent être un peu fiers. Mais il n'y a pas que ça, il y a aussi les parents. Je suis en contact avec beaucoup de parents de ces hommes ou de familles, et cela les rend également fiers, car on ne peut pas vraiment être fier de son enfant qui a été condamné à mort. Mais vous pouvez être fier du fait qu'ils ont créé de l'art et qu'il a été exposé et qu'ils ont peut-être gagné un concours, ou qu'ils ont vendu quelque chose et qu'ils peuvent envoyer de l'argent à leurs parents. [...] J'ai été emmenée à déjeuner par l'une des mères d'un des gars, il y a quelques années. Il y a tellement de honte à avoir un fils ou une fille dans le couloir de la mort qu'elle était extrêmement reconnaissante qu'il y ait quelque chose de positif,

pas quelque chose d'horrible, à propos de son fils. Et bien sûr, plus je me suis impliquée, plus j'ai réalisé que je ne pouvais pas arrêter de le faire. Il y a trop de monde en jeu.

V.C.L.C. : Je me suis posé la question aussi parce que j'ai remarqué sur le site web que vous présentiez le travail d'au moins un détenu du pénitencier d'Angola en Louisiane. Je me demandais si vous aviez envie d'étendre votre travail à d'autres États. Mais vous avez en quelque sorte répondu à ma question car la tâche est déjà écrasante.

N.W. : Il y a eu un moment où j'ai été contactée par un gars... était-ce au Texas ? Peut-être bien. Je ne m'en souviens pas. Pendant une minute, j'allais essayer de l'aider. Mais ce que j'ai réalisé, c'est que je n'en ai tout simplement pas la capacité. D'une certaine manière, je me sens vraiment triste parce que je sens qu'il y a tout ce potentiel, des œuvres très belles... Mais le projet s'est en quelque sorte condensé, je dirais, à quelques personnes avec lesquelles je suis vraiment restée en contact. Ils sont très, très talentueux et j'aimerais faire plus avec leur travail. Mais je n'ai tout simplement pas le temps, car je suis indépendante, je fais mes vidéos, je fais mon art... Donc certaines œuvres sont simplement en dépôt. C'est dommage parce que je pourrais faire tellement de choses avec ça et j'aimerais vraiment pouvoir le faire. Je pourrais certainement mettre à jour le site Web, je pourrais faire quelques enchères sur les réseaux sociaux chaque jour. Je pourrais faire plus d'expositions, je pourrais faire plus d'expositions en ligne. J'aimerais trouver des personnes qui m'aident. Mais le problème est également que vous devez expliquer exactement ce pour quoi vous avez besoin d'aide. Parfois, je ne sais pas exactement avant de m'y mettre moi-même, vous voyez ce que je veux dire ? Mais oui, il y a énormément de potentiel. Je me sens triste mais pour le moment je n'en suis pas vraiment capable. Et ma boutique *Etsy* a été fermée sans ménagement, ce qui est vraiment dommage. [...]

V.C.L.C. : Je n'ai vu que des hommes présentés sur le site, et je me demandais si vous étiez en contact avec des femmes condamnées à mort ?

N.W. : Oui, je suis en contact avec une femme appelée Jessica, qui s'appelait auparavant Jason, à la prison de San Quentin, dans la section des hommes. Elle a fait sa transition, elle s'appelle désormais Jessica et elle se trouve maintenant dans le couloir de la mort des femmes. Nous nous écrivons ici et là. Et je lui ai toujours dit de se sentir libre de mettre les femmes en contact avec moi, mais jusqu'à présent aucune d'entre elles ne m'a écrit, donc je ne connais qu'elle[67]. »

Le témoignage de Nicola White éclaire de nombreux aspects de la publication du travail de détenus par les proches, que j'ai pu constater chez d'autres personnes, et ressentir moi-même. Premièrement, on trouve l'aspect spontané de la création de ces projets : Nicola White n'imaginait pas un instant qu'elle s'attellerait à une telle tâche, apprenant « sur le tas » tous les aspects qui permettraient de le mener à bien. De mon côté, je ne pensais pas du tout que ma correspondance m'amènerait à produire une bande dessinée, et encore moins sur plus de quatre-cent pages, ni toutes les prises de parole qui ont suivi.

Deuxièmement, l'aspect non professionnel de ces projets. Par « non professionnel », je ne veux pas dire « de mauvaise qualité », mais que la plupart des personnes prenant en charge ces projets ne sont pas formés professionnellement pour être curateurs, directeurs des ventes, directeurs des relations publiques, secrétaires, codeurs et gestionnaires de sites internet. Pourtant, ils apprennent tout cela au fur et à mesure, et cumulent souvent les rôles. Nicola White est contrainte de jongler avec les projets, entre son travail de vidéaste indépendante qui lui permet de gagner sa vie, et ce vaste projet « multi-casquette » qu'elle porte avec et pour les détenus.

Troisièmement, un aspect que j'ai malheureusement souvent remarqué et également ressenti : les personnes qui portent ces projets souffrent du manque de temps, des difficultés à tout gérer, de la frustration de pouvoir à la fois repérer le potentiel des artistes, des idées de projet, mais de ne pas avoir la force physique de les mener à bien. Nicola White, qui travaille déjà d'arrache-pied, se blâme de ne pas tout faire « comme il faut ». Les projets en prison demandent une énergie monumentale, des deux côtés du mur : chaque étape est complexifiée par les réalités de l'incarcération, ajoutant une charge de travail finalement invisible. La séparation physique par les murs de la prison des différents acteurs de ces projets provoque également des frustrations. Nicola White cite les détenus déçus de ne pas voir leurs œuvres vendues assez vite, et qui s'interrogent en disant « Qu'est ce qu'elle fait? ».

J'ai discuté avec Albert Ru-Al Jones de la publication de son travail sur *San Quentin Death Row Artists and Authors*. Son témoignage illustre

67. Voir texte original en fin de chapitre [2].

l'impact du travail de Nicola White auprès des détenus, sur leur estime d'eux-mêmes et leur capacité à se projeter dans la création de nouveaux travaux plastiques.

> « Nicola [White] est venue et elle a sorti mes œuvres de la prison. Lorsqu'elle m'a envoyé le catalogue des œuvres qu'elle avait déjà en sa possession, j'ai eu l'impression que mes œuvres étaient le vilain petit canard, à côté de gars qui sont des artistes professionnels ! Mon travail ressemblait à un dessin d'enfant de sept ans. Mais elle disait "Ne t'inquiète pas pour ça, c'est la signification qui compte". Et j'ai dit : "Mais regarde ces autres gars, regarde leur technique". Elle a dit : "Albert, tu as ta technique, ils ont leur technique. Alors ne te considère pas comme un vilain petit canard. Regarde tes images, ton savoir-faire, ta technique et les sentiments que tu y mets". Et je pensais que ça n'allait pas se vendre. C'est pour ça que je les donnais. Mais quand Nicola a mis deux de mes œuvres aux enchères dans un château gothique, j'avais soudain une place, des gens importants ont soudainement vu mon travail. Je n'aurais jamais pensé que cela arriverait.
>
> C'est pour ça que je dis que je fais quelque chose de spécial, dans cette cellule. C'est pour ça que je comprends l'importance de ce que je fais et l'impact que cela aura sur les gens une fois qu'ils l'auront entre leurs mains. C'était juste une issue de secours. C'était mon couloir d'évasion.[68] »

Le site *San Quentin Death Row Artists and Authors*, et les sites publiant les œuvres des détenus en général, sont de précieuses archives de la création dans le couloir de la mort, des vitrines pour de potentielles ventes, mais aussi des outils qui permettent au public extérieur d'avoir accès à une autre facette des personnes condamnées à mort. Enfin, elles permettent aux détenus eux-mêmes de se voir autrement, de découvrir les travaux de co-détenus, et d'enclencher un cercle vertueux motivant leur création.

2 - Magazines : Ink From the Pen, Compassion

Aux sites internet publiant les images des personnes condamnées à mort s'ajoutent un certain nombre de publications papier, sous forme de magazines. Ils sont plus rares que les publications internet : un support physique ajoute la difficulté de financer l'impression et la distribution des copies. Cependant, le magazine offre l'avantage de pouvoir être accessible légalement, dans certaines prisons.

Un exemple célèbre est le magazine, site internet et compte *Instagram* du projet *Ink From The Pen* (fig.7). Avec plus deux-cent-dix-sept-mille abonnés[69], ce compte publie des œuvres de personnes incarcérées aux États-Unis, y compris dans le couloir de la mort. Il publie également les œuvres de personnes anciennement incarcérées, en prenant le soin de taguer leur nouveau site internet ou compte *Instagram*. Au-delà d'internet, *Ink From The Pen* est surtout un magazine papier, vendu sur internet, pour 19,95 dollars l'exemplaire (fig.8), et ponctuellement organisateur d'expositions en galerie[70]. Le site internet du magazine est très sobre, et ne contient aucune information sur les fondateurs du magazine ou son histoire. Dans sa description, on trouve la simple phrase « Dédié au partage d'oeuvres créées derrière les murs de la prison, pour partager avec le monde l'incroyable talent qui se trouve derrière les barreaux[71] ».

J'ai contacté *Ink From The Pen* via *Instagram*, en 2021. L'entretien qui suit est la synthèse de nos échanges de messages privés. Le contenu des questions et des réponses n'a pas été changé, mais, dans un souci de lisibilité, j'ai changé l'ordre de nos messages.

> « V.C.L.C. : *Ink From The Pen*, qui êtes-vous ? Une personne ou un collectif ?
>
> I.F.T.P. : Mon nom est Pamela Delgado, je suis femme de prisonnier. Je travaille seule, je suis la seule fondatrice et propriétaire du magazine, mais je collabore souvent avec d'autres personnes.
>
> V.C.L.C. : Quand avez-vous commencé à rassembler des œuvres d'art faites en prison ? Qu'est-ce qui vous a poussé à créer ce projet ?
>
> I.F.T.P. : J'ai commencé en 2014... Le premier numéro du ma-

68. Voir texte original en fin de chapitre [3].

69. En février 2021, le compte *Instagram* possède 152 000 followers. L'intérêt pour le projet continue de s'accroitre.
70. Carol Cling, « *'Ink from the Pen' exhibit features prison artworks* », *Las Vegas Review Journal*, 10 novembre 2015. Disponible sur : https://www.reviewjournal.com/entertainment/arts-culture/ink-from-the-pen-exhibit-features-prison-artworks/ (consulté le 13 avril 2023).
71. « *Dedicated to bringing artwork from behind prison wall to share with the world the amazing talent behind bars* »

fig.7 - Capture d'écran du site internet *Ink From The Pen*.

gazine est sorti le 1er décembre 2014. Ce qui m'a poussée à faire ça, c'est l'incarcération de mon mari par la police fédérale, le 8 janvier 2014.

V.C.L.C. : "*Art from the Inside to Educate Those Outside*" ["L'art de l'intérieur pour éduquer ceux à l'extérieur"] est la devise inscrite sur la couverture de certains numéros du magazine. Comment voyez-vous cette question de l'éducation ? Quels sont les gens que vous aimeriez le plus toucher avec ce magazine ?

I.F.T.P. : "*Art from the Inside to Educate Those Outside*" a été choisi comme devise, parce que je voudrais que les gens voient ces gars et ces nanas comme des êtres humains avec un grand talent, pas juste des "détenus".

V.C.L.C. : J'ai remarqué le logo du magazine, en lettres gothiques sur parchemin. Qui a créé ce logo, et pourquoi ces choix graphiques ?

I.F.T.P. : Le "*Ink From The Pen*" en lettres gothiques a été dessiné par Martin Bueno, alias Bandit, condamné à la prison à vie sans possibilité de sortie. C'est notre logo habituel... même si parfois on le change pour certains numéros, si cela convient mieux pour l'illustration de couverture.

V.C.L.C. : Vous avez plus de 100 000 abonnés sur *Instagram*

fig.8 - Couvertures du magazine *Ink From The Pen*, n°15, juin 2018, n°19, juin 2019, et n°21, décembre 2019.

[217 000 en juin 2024, nda]. C'est un gros succès.

I.F.T.P. : En ce qui concerne les followers sur *Instagram*, j'imagine que je suis juste chanceuse, vu que je ne l'utilise que depuis trois ans. Je crois que c'est parce qu'il y a bien plus de gens incarcérés que ce que le grand public s'imagine. L'autre raison, c'est que je suis très heureuse de partager gratuitement d'autres œuvres de prisonniers sur *Insta*... en les citant toujours.

V.C.L.C. : La plupart des œuvres viennent des États-Unis. Recevez-vous des œuvres d'autres pays ?

I.F.T.P. : J'ai des contributions d'autres pays, la plupart via *Instagram*... et de part des artistes qui ne sont plus incarcérés. J'adorerais recevoir directement des œuvres de détenus d'autres pays.

V.C.L.C. : Je sais qu'il y a une plus petite proportion de femmes incarcérées, mais recevez-vous des contributions de femmes ?

I.F.T.P. : Jusqu'à présent seules cinq femmes m'ont soumis leurs œuvres... et seules deux d'entre elles étaient assez bonnes pour être publiées dans le magazine. De ce que j'ai compris de la part d'amies incarcérées... les femmes sont intimidées par le talent des hommes[72].

72. Il est intéressant de noter que, malgré la séparation physique des personnes incarcérées selon leur sexe, les femmes seraient « intimidées » par le talent qu'elles percevraient des hommes. Ce sujet mériterait une étude approfondie dépassant les limites du couloir de la mort, mais que je n'ai pas les moyens de réaliser dans les conditions actuelles. Aux États-Unis, les femmes forment dix pourcent de la population incarcérée, avec environ 200 000 personnes, et seulement deux pourcent de la

V.C.L.C. : Recevez-vous les œuvres par les détenus eux-mêmes, ou le plus souvent par leur famille ?

I.F.T.P. : Je reçois la majeure partie par les détenus eux-mêmes, mais j'en reçois aussi beaucoup par des membres de la famille ou d'autres proches.

V.C.L.C. : Est-ce que la qualité des fichiers pose souvent problème ? Est-ce que vous laissez les fichiers tels quels, ou est-ce que vous les modifiez parfois ?

I.F.T.P. : La qualité du fichier était... et est toujours un énorme problème. Et je dois avouer que les numéros les plus récents sont meilleurs que les premiers, et de beaucoup. La raison étant que j'ai de plus en plus d'artistes qui me soumettent leur travail avec des fichiers de qualité. J'ai déjà du rejeter des œuvres à cause de la piètre qualité des fichiers.

Pour ce qui est d'altérer l'œuvre... Évidemment j'ajoute mon logo et j'encadre l'œuvre de couverture... À part ça les œuvres à l'intérieur ne sont pas retouchées, simplement recadrées parfois. Par exemple, disons qu'ils m'envoient une image qui inclut un bout de leur cellule ou quoi que ce soit d'autre en arrière plan... Je coupe, pour ne montrer que l'oeuvre. Les autres exceptions sont la nudité ou les symboles de gang, que je floute.

V.C.L.C. : J'ai remarqué des traces de pliures sur certains dessins, parfois des photos techniquement mauvaises des œuvres. Au début c'était très surprenant, mais ensuite j'y ai trouvé une forme de poésie. Cela fait ressortir la difficulté qu'il y a à faire sortir l'art de la prison.

I.F.T.P. : Je sais que beaucoup de ces dessins sont symboliques de la vie de l'artiste... mais pas toujours... je ne veux pas avoir l'air d'une personne horrible et peu réfléchie, mais je n'ai vraiment plus le temps d'analyser chaque œuvre comme ça maintenant. Je regarde juste la qualité en général. En plus... si je me concentre trop sur la signification de chaque œuvre... je pourrais finir par penser différemment à l'artiste... et donc finir par discriminer, positivement ou négativement. Les seules œuvres que j'écarte automatiquement sont celles des pédophiles et des balances.

population du couloir de la mort, avec quarante-neuf femmes.

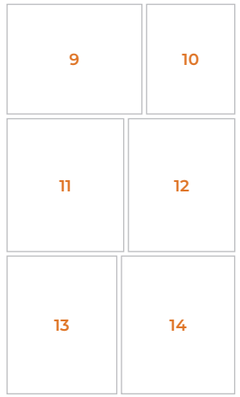


fig.9 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *Drawn by "Pompa" currently incarcerated @minniep1969* », 1er novembre 2020.

fig.10 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *******FEMALE ARTIST****** Drawn by Kristen Parker currently incarcerated* », 1er avril 2020.

fig.11 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *Drawn by Tiger Ramon while incarcerated... drawn on a commissary bag* », 17 mai 2020.

fig.12 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *Drawn by Ronnie White currently incarcerated* », 15 mai 2020.

fig.13 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *Drawn by Karimi Sutton currently incarcerated @prisonart_project* », 11 février 2020.

fig.14 - Image publiée sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen*, « *Drawn by Alfredo Valdez currently incarcerated on death row* », 28 février 2021.

V.C.L.C. : Pour ça, vous effectuez une « vérification des antécédents » du dossier public de la personne, ou vous avez des informations de la part de personnes à l'intérieur ?

I.F.T.P. : Parce que j'ai des contacts dans presque toutes les prisons, je suis généralement informée par d'autres... et il y a aussi certaines prisons qui n'hébergent que des détenus "*sny/pc*"... *SNY* signifie "*special needs yard*" ["cour pour besoins spéciaux", ndt] et *PC* signifie "*protective custody*" ["incarcération protégée"]. Ces gens ont des besoins particuliers parce que s'ils se retrouvent dans une cour normale ils se font tabasser... il en va de même pour ceux en *protective custody*[73].

Au passage, j'ai dans le passé publié des œuvres d'art d'artistes qui étaient avec la population générale... et qui sont ensuite devenus des balances... dans ce cas, leurs œuvres ont déjà été publiées... mais je ne peux pas revenir en arrière et changer une mise en page précédente.. mais ces personnes ne seront plus jamais publiées.

V.C.L.C. : Avez-vous déjà refusé une œuvre à cause de son contenu ?

I.F.T.P. : J'ai déjà du refuser des œuvres, parce qu'il y avait trop de chose à flouter... J'aime les retoucher le moins possible. Cependant, je les poste ici.

V.C.L.C. : Savez-vous si la plupart des artistes que vous publiez avaient déjà une pratique artistique avant leur incarcération ? Connaissez-vous des gens qui ont "découvert" leur talent en prison ?

I.F.T.P. : Je connais de nombreux artistes qui ont appris pendant leur incarcération, comme une façon de passer le temps. Surtout à l'isolement. Ils deviennent les mentors de détenus plus jeunes. Je n'en connais que quelques uns qui peignaient ou dessinaient déjà avant.

V.C.L.C. : J'ai remarqué sur *Instagram* que vous postiez également des œuvres d'artistes anciennement incarcérés. Vous pensez qu'il est important d'"accompagner" les artistes ?

73. Pamela Delgado peut utiliser sa connaissance du statut d'incarcération pour déterminer si une personne a été condamnée pour crimes sexuels.

I.F.T.P. : Je poste souvent des œuvres d'artistes anciennement incarcérés pour plusieurs raisons... Je pense que cela leur fait du bien, booste leur moral quand ils voient que leur art est toujours apprécié. Aussi... et c'est très triste, à peu près 90 % de ces hommes vont récidiver et retourner en prison bientôt. Le taux de récidive ici est sidérant.

V.C.L.C. : La censure en prison est un gros problème dans mes échanges avec mon correspondant. Avez-vous remarqué des manières de contourner la censure pour les artistes ? Des messages secrets, des parties cachées du dessin ?

I.F.T.P. : Je n'ai pas eu de problème avec ça de mon côté... mais ici vous devez faire attention de ne pas être étiqueté comme "faisant des affaires avec un détenu" par rapport à leur art. Les règlements des prisons les empêchent de gagner de l'argent avec leur art. Les prisons fédérales s'en fichent... mais certaines prisons d'État nous font la vie dure.

V.C.L.C. : La plupart des œuvres que j'ai pu voir dans *Ink From The Pen* ne sont pas ouvertement politiques. Quelles sont les œuvres les plus politiques que vous vous rappelez avoir publié ?

I.F.T.P. : Honnêtement, je ne publie pas d'œuvres politiques... trop de complications potentielles avec la partie adverse... Et j'applique cette règle autant pour les partis politiques et que pour les gangs.

V.C.L.C. : À cause de l'interdiction de matériaux d'art en prison, j'ai remarqué que les détenus utilisaient souvent des matériaux très "simples" : crayon gris, stylo bille, parfois de la peinture. Mais aussi parfois des matériaux de récupération étonnants : cire pour cheveux, encre artisanale en pièces d'échecs fondus... Quels sont les matériaux les plus étonnants que vous avez pu voir ?

I.F.T.P. : J'ai souvent vu des détenus utiliser des *Skittles*, du *Kool-Aid* ou des *M&M's* pour faire des couleurs.

V.C.L.C. : Est-ce que vous avez un style préféré d'art ?

I.F.T.P. : J'ai un style préféré... le style chicano, des dessins fins

à l'encre... mais pour être honnête c'est juste parce que c'est le style de mon mari... j'essaye vraiment de garder l'esprit ouvert pour mon travail de publication.

V.C.L.C. : Vous dîtes que vous ne publiez pas d'images politiques, mais le simple fait de publier des images faites en prison est un acte politique. Recevez-vous des messages haineux, ou de gens essayant simplement de vous dissuader de continuer ?

I.F.T.P. : Absolument... Aux périodes de fête je poste souvent quelque chose pour qu'on se souvienne de ceux qui sont toujours derrière les barreaux, et je reçois plein de messages haineux, disant que « ces gens ont fait leur choix, ils sont mauvais, ils devraient rester enfermés pour toujours »... Ce genre de choses. Et ce qui me fait CRISER c'est que ceux qui font ces commentaires sont du genre « fou de la messe ». Les plus gros hypocrites de tous ![74] »

Un rapide coup d'oeil sur le compte *Instagram* d'*Ink From The Pen* montre une variété des œuvres exposées, mais également une préférence marquée pour les œuvres au crayon à papier ou au stylo bille, figuratives, réalistes, et fourmillant de détails. Delgado assume cette ligne éditoriale, portée par ses goûts personnels, qui penche vers l'esthétique chicano[75]. *Ink From The Pen* est un magazine d'images, destiné à mettre en avant des artistes plutôt que des « prisonniers artistes ». *Ink From The Pen* ne contient pas de discours ouvertement politique, pas d'articles sur la prison, qu'il s'agisse d'analyses globales ou de témoignages personnels sous forme écrite. Le magazine est fidèle à son mot d'ordre, en publiant « L'art de l'intérieur pour éduquer ceux à l'extérieur », sans « enrobage » ni auto-justification : il s'agit d'une plateforme qui revendique son existence et sa légitimité uniquement par la qualité des images qu'elle partage. En publiant les images avec peu de contextualisation, *Ink From The Pen* semble prendre le parti de les laisser « parler » d'elles-mêmes, imposer leur présence. Par ricochet, leur qualité, leur

74. Voir texte original en fin de chapitre [4].
75. Le terme, initialement péjoratif, a été largement repris et revendiqué de façon positive par les personnes désignées comme telles. Dans le cadre de la notion d'art, parler d'« art chicano » est plus controversé. Certaines personnes revendiquent le terme, comme Pamela Delgado elle-même, pour caractériser le style de son mari, mais d'autres considèrent que l'appellation peut tendre à limiter la vision du public sur la production plastique des personnes concernées. Ken Johnson, « *They're Chicanos and Artists. But Is Their Art Chicano?* », *The New York Times*, 9 avril 2010. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2010/04/10/arts/design/10chicano.html (consulté le 10 juin 2024). Voir aussi : Alicia Gaspar de Alba, *Chicano Art, Inside/ Outside the Master's House*, The University of Texas Press, Austin, Texas, États-Unis, 1998.

complexité, l'investissement qu'elles demandent, ressort positivement sur leurs créateurs. La sélection est pourtant soumise à des choix moraux. Delgado publie régulièrement des œuvres de personnes qui ont été libérées, à la fois pour montrer son appréciation de leur travail, mais aussi pour servir de soutien moral. À l'inverse, elle refuse de publier les travaux de personnes condamnées pour pédocriminalité, et les « balances ». Ces principes semble s'aligner sur un certain « code de détenu » qui hiérarchise les personnes condamnées entre elles, et place les « pointeurs », c'est-à-dire les criminels sexuels, tout en bas de l'échelle, aux États-Unis comme en France[76]. La diffusion du travail graphique ou littéraire de pédocriminels pose régulièrement question, y compris dans les milieux militants engagés contre le système carcéral tel qu'il existe aujourd'hui[77].

Dans un genre radicalement différent d'*Ink From The Pen*, on trouve le magazine *Compassion*. Largement diffusé dans le couloir de la mort, il contient des articles et des poèmes rédigés par des personnes condamnées à mort et parfois quelques images (fig.15-16). Sa ligne éditoriale a évolué depuis sa création, pour inclure des textes de personnes condamnées à la prison à vie sans possibilité de sortie anticipée, les « *lifers* », ou « *Life Without Parole* », « *LWOP* ». La décision n'a apparemment pas été du goût de tous les contributeurs. Dans une lettre du 23 août 2023, John E. Robinson m'écrit par exemple :

« *Compassion*... En tant que l'un des organisateurs et auteurs originaux de *Compassion*, je suis déçu qu'ils aient modifié la mission prévue et tentent d'inclure les *LWOP*. Grosse erreur à mon avis. La raison semble être le manque de participation. Ce serait mieux s'ils regardaient le contenu à l'intérieur, abandonnaient cette foutue prédication et revenaient à ce que nous avons passé des décennies à construire. Lorsque Sœur Immaculée a proposé pour la première fois l'idée de *Compassion* à moi-même et à d'autres, nous avons lancé l'idée, ajouté le projet de levée de fonds pour des bourses d'études et cela a prospéré. Pourquoi ? Parce que c'était spécifique, pour les prisonniers du couloir de la mort, le seul véhicule dont nous disposions.[78] »

76. *Observatoire International des Prisons*, « Le code des détenus ». Disponible sur : https://oip.org/temoignage/le-code-des-detenus/ (consulté le 14 avril 2024).
77. Cette question sera développée dans le chapitre suivant, car elle semble concerner tout particulièrement les musées et les galeries.
78. « *Compassion... As one of the original organizers and writers for Compassion I am disappointed they have changed the intended mission and are trying to include LWOP. Huge mistake in my estimation. The reason seems to be lack of participation. It would be better if they looked inward at the content, quit the damn preaching, and moved back to what we spent decades building. When Sr. Immaculee first proposed the Compassion idea to myself*

J'ai échangé avec George Wilkerson, condamné à mort en Caroline du Nord, auteur et principal éditeur du magazine, qui m'a expliqué en détail les conditions d'édition de la revue et son organisation, et le lourd travail pour réussir à faire vivre cette publication commune.

> « Toutes les contributions vont d'abord à Fred Moor, le coordinateur externe. Puis, une fois qu'il en a rassemblé une pile, il m'envoie un "dossier de contributions". Bien que *Compassion* soit parrainée par des églises, en général les œuvres ne doivent pas nécessairement être religieuses. Cependant, seuls certains types de personnes sont prêtes à investir leur temps, leur énergie, etc., pour créer et partager une contribution – et ils ont tendance à être principalement des personnes religieuses/spirituelles.
>
> Je parcours les contributions, dont 95 % sont manuscrites et parfois à peine lisibles, et fais une sélection. Le mot d'ordre de *Compassion* est "d'aider les condamnés à mort à vivre une vie fructueuse et connectée", c'est donc le filtre principal en termes de sélection.

and others, we kicked if around, added the scholarship fund and it flourished. Why? Because it was specific, for DR prisoners, the only vehicle we had. »

fig.15 - Une de *Compassion, Volume 27, Issue 128*, septembre 2022.

fig.16 - Une de *Compassion, Volume 18, Issue 80*, janvier 2015.

J'essaie de m'assurer que tous ceux qui soumettent un article le verront publié dans *Compassion* parce que je comprends à quel point il est gratifiant, valorisant, encourageant, validant, etc. de voir ses efforts porter leurs fruits ☺ Du point de vue éditorial, J'essaie de modifier le plus légèrement possible, principalement pour la grammaire, la concision (nous avons une limite de mots), la cohérence. Cependant, dans le monde libre, l'éditeur converserait probablement avec l'auteur, donnerait son avis, ferait des suggestions de révision, etc. Je ne peux pas ["je ne peux pas" est souligné deux fois] faire cela : les prisonniers ne sont pas autorisés à correspondre entre eux. J'ai de la chance que ma prison me permette de recevoir les contributions. Certaines prisons n'autorisent pas la réception de *Compassion*. Quoi qu'il en soit, je me trouve dans la position difficile de devoir éditer des pièces sans parler avec les auteurs. Je fais de mon mieux pour comprendre leur objectif pour chaque texte et pour préserver leur voix et leur style, mais parfois ils ne sont pas satisfaits des changements que je jugeais nécessaires, alors ils écrivent à Fred des lettres de plainte à ce sujet. Quoi qu'il en soit, je n'ai pas accès à un ordinateur, donc je fais mon travail à la main. Je dois généralement réécrire de nombreuses contributions de manière propre et soignée parce qu'elles sont quasiment illisibles et/ou j'ai tellement de marques d'éditeur au stylo rouge dessus. Cela me prend environ deux jours par numéro.

Après avoir rédigé un numéro, je l'envoie à Fred Moor. Il tape le tout, puis m'envoie la version dactylographiée pour vérifier les fautes de frappe et noter les ajustements de dernière minute. Cela me prend environ une journée. Ensuite, je le renvoie à Fred, qui saisit les corrections et envoie le fichier numérique à une personne qui le formate en numéro. Ensuite, ils le renvoient à Fred. Fred l'envoie ensuite à l'imprimeur, qui crée les copies physiques. Ensuite, Fred les apporte au bureau de poste. Au total, il faut environ 6 à 8 semaines pour créer un numéro.

Oui, c'est parfois difficile de couvrir les frais de port, car je ne suis pas payé. Je me porte volontaire. Et je n'ai pas accès à un emploi ici.

Compassion est une organisation à but non lucratif, elle a donc un conseil d'administration dont Fred Moor est membre. Ils gèrent tous les aspects financiers – collecte de fonds, taxes, ventes des œuvres d'art, distribution de bourses. Je n'ai rien à voir avec tout cela, à part voter pour savoir qui obtiendra les

bourses, et je vote OUI pour chaque jeune qui postule ☺

Oui, nous recevons parfois des contributions que nous ne pouvons pas publier. Certaines sont si longues qu'il n'est pas possible de les modifier, en raison de contraintes d'espace. Quelques-uns ne sont que des discours haineux ou des textes égoïstes de la part d'escrocs.

Une des raisons pour lesquelles *Compassion* ne reproduit rien à propos de cas judiciaires individuels, c'est parce qu'alors ce serait TOUT ce qu'on nous enverrait : des gars qui nous enverraient leurs dossiers légaux. Nous en recevons déjà beaucoup. *Compassion* n'est pas une salle d'audience, c'est un lieu où les prisonniers peuvent communiquer avec d'autres prisonniers, etc. Nous n'autorisons pas le dénigrement du système judiciaire pour des raisons pratiques : les prisons rejettent ["rejettent" souligné deux fois] de tels documents. La plupart des prisons n'autorisent pas l'entrée de *Compassion*. Mais oui, par nature, *Compassion* est politique.

Oui, *Compassion* est conçu pour créer un sentiment de communauté. Est-ce que c'est réussi ? Cela dépend de la façon dont vous définissez le "succès". Pour ceux qui le lisent et partagent leurs écrits, oui. Mais certaines personnes en prison ne s'intéressent pas du tout à ce que disent les autres détenus. Mais en fin de compte, je dirais que *Compassion* remplit effectivement sa mission, du moins pour ceux qui le lisent et/ou lui soumettent des écrits[79] ».

Dans chaque numéro de *Compassion*, quelques images sont publiées. En particulier, dans presque chaque numéro se trouve une « Œuvre d'art originale pour bourses d'études, offerte par des prisonniers du couloir de la mort[80] ». Mises en vente, entre 40 et 250 dollars d'après les numéros que j'ai consulté, ces œuvres servent à récolter de l'argent pour des bourses d'études de jeunes à l'extérieur de la prison (fig.17-20). Il s'agit en général d'images figuratives, soignées, centrées sur des thèmes consensuels, voire « mignons » : un homme jouant au basketball[81], une tête de loup, un paysage de marais, la silhouette d'une église dans le soleil couchant, des oiseaux. Je n'ai pas vu d'images représentant une

79. Voir texte original en fin de chapitre [5].
80. « *Original Art Work for Scholarships, donated by Death Row Prisoners* »
81. Cette image a été peinte par Daniel Gwynn, à l'époque incarcéré dans le couloir de la mort de Pennsylvanie, aujourd'hui sorti de prison après avoir prouvé son innocence. Daniel Gwynn a eu une pratique assidue de l'image pendant son incarcération.

fig.17 - Daniel Gwynn, *Street Ball*, huile sur toile, 12 x 18 pouces, image donnée au magazine *Compassion*, publiée en janvier 2015.

fig.18 - Kevin J. Marinelli, *Psalm 127:1*, crayons de couleur et stylo, 12 x 9 pouces, image donnée au magazine *Compassion*, publiée en juillet 2016.

fig.19 - Anthony Lamarca, *Chaffinch and Butterflies*, crayon, encre et acrylique, 8,5 x 11 pouces, image donnée au magazine *Compassion*, publiée en juillet 2017.

fig.20 - Anthony Sowell, *Old School Christmas*, acrylique, 14 x 18 pouces, image donnée au magazine *Compassion*, publiée en janvier 2018.

scène de la vie carcérale. Une des œuvres mise en vente dans le numéro de janvier 2018 est une peinture aux couleurs vives, représentant le Père Noël, devant un sapin entouré de cadeaux. L'œuvre est signée Anthony Sowell, condamné à mort en Ohio, décédé en prison avant l'exécution de la sentence. Sowell a également produit, dans le même style graphique, plusieurs images de cimetières, avec des tombes au nom de ses victimes[82]. Il s'agit d'un étrange grand écart, qui montre que Sowell savait adapter son imagerie au public visé, et peut-être aussi qu'il n'était pas motivé uniquement par le gain personnel que pouvait lui apporter la vente d'images *murderabilia*, jouant sur sa célébrité criminelle[83]. Cette rubrique de *Compassion* permet aux détenus de faire don de leur travail, pour une cause détachée d'eux-mêmes. Elle leur donne une plateforme, créée les conditions d'expression de leur générosité. Cela peut sembler un détail, mais il s'agit en vérité d'une démarche rare et plus

82. Voir Partie I, chapitre 3.
83. Un article du *New York Times* caractérise Sowell comme « le plus tristement célèbre tueur en série de Cleveland », « *the most notorious serial killer in Cleveland's history* ». Neil Vigdor, « *Anthony Sowell, Serial Killer Who Terrorized Cleveland, Dies at 61* », *The New York Times*, 9 février 2021. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2021/02/09/us/anthony-sowell-serial-killer-dead.html (consulté le 17 juin 2024).

compliquée qu'il n'y paraît. Plusieurs initiatives de levées de fonds par la vente de dessins et peintures de personnes condamnées à mort se sont soldées par des scandales : le fruit de ces ventes est considéré par une partie de l'opinion publique comme « *blood money* », « de l'argent sale », « de l'argent sanglant »[84]. Des associations de victimes préfèrent refuser l'argent récolté par des détenus, car elles le ressentent comme une forme de générosité humiliante. Accepter l'argent reviendrait à cautionner d'une manière ou d'une autre les personnes qui en sont à l'origine, à leur donner un pouvoir, ou peut-être une sorte de « pardon ». Certaines associations de victimes souhaitent rester entièrement indépendantes de tels dons, pour ne pas se sentir « piégés » par eux[85].

Compassion offre donc un espace sécurisé où les détenus peuvent faire don de leurs images, et les fonds récoltés sont alloués aux jeunes qui en font la demande, en sachant d'où provient l'argent. Ce système évite les situations complexes et humiliantes – des deux côtés.

Ink From The Pen et *Compassion* ont des histoires et des lignes éditoriales très différentes. L'un est le projet personnel d'une femme de détenu, motivé par sa passion pour l'art créé derrière les barreaux, et par le désir de soutenir son mari et les détenus en général, à l'exception de certaines catégories de criminels. L'autre a été créé par une association à l'extérieur et un collectif de détenus à l'intérieur, en grande partie portés par leurs motivations religieuses, avec pour seul critère d'éligibilité le fait d'être condamné à mort ou à la prison à vie. Graphiquement et dans leur rapport aux images, les deux magazines semblent totalement opposés. Avec *Ink From The Pen*, les œuvres sont considérées comme

84. « *Sale of Chicago serial killer's art draws protests* », *Tampa Bay Times*, 6 juin 2004. À l'occasion de la vente de dessins et de peintures de John Wayne Gacy, pour des sommes variant entre 195 dollars et 9500 dollars, Andy Kahan caractérise le fruit de ces ventes comme « *blood money* ». L'expression est couramment utilisée dans le cadre de ce type de ventes. Disponible sur : https://www.tampabay.com/archive/2004/06/06/sale-of-chicago-serial-killer-s-art-draws-protests/ (consulté le 17 juin 2024). La question du paiement des victimes par les personnes condamnées via leurs œuvres d'art sera explorée plus avant dans le chapitre suivant.

85. Cette situation complexe est présente en France, notamment avec les mesures d'indemnisation des victimes par les personnes condamnées. Certaines familles de victime reçoivent ainsi tous les mois quelques centimes de la part de la personne condamnée. Cette situation est parfois considérée comme humiliante, voire comme une forme de torture psychologique pour les familles de victimes. Cécile Bouanchaud, « Comment les criminels indemnisent leurs victimes », *Europe 1*, 28 mai 2014. Disponible sur : https://www.europe1.fr/societe/Comment-les-criminels-indemnisent-leurs-victimes-660480 (consulté le 14 avril 2024).
Dans la fiction, ce dilemme moral est posé par le film *The Reader* : Hanna, une ancienne gardienne de camp de la mort, se suicide en prison, et laisse un petit pécule dans une boîte en métal, destiné à ses anciennes victimes. Une rescapée des camps refuse l'argent, mais décide, avec le personnage principal du film, de l'endroit où la somme devrait être envoyée : d'un commun accord, ils décident qu'il s'agira d'une association juive d'alphabétisation. Hanna était analphabète : le fait que son don contribue à une cause qui la touchait directement semble plus acceptable aux yeux des personnages qu'un don « direct » aux rescapés des camps, c'est-à-dire ses victimes. Stephen Daldry, *The Reader*, The Weinstein Company, 2008, 124 minutes.

fig.21 - Scan d'une page de l'ouvrage d'Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, 2015, page 19. Un formulaire de commande de nourriture et de produits d'hygiène, sans doute digitalisé et transcrit automatiquement, contenant des bizarreries typographiques.

des fins en soi, témoignage de créativité, de virtuosité technique. Avec *Compassion*, elles servent de cadeau, de don, d'expression de générosité. Pourtant, les deux projets reposent sur un point commun : ils sont portés par l'idée de montrer une facette différentes des détenus, y compris par leur travail plastique.

3 - L'autobiographie comme partage

En parallèle des publications associant de multiples auteurs et artistes comme *Ink From The Pen* ou *Compassion*, certains détenus publient des ouvrages personnels depuis le couloir de la mort. Comme avec les magazines, les conditions de publications sont complexes. Les écrits auxquels j'ai eu accès sont souvent édités par des maisons d'édition à compte d'auteur, ou spécialisées dans la « littérature carcérale ». Du fait du manque de moyens, le livre, en tant qu'objet, est souvent de faible qualité : couverture souple, reliure brochée, papier qui « boit » l'encre, multiplication de bizarreries typographiques (fig.21).

Surtout, le statut d'auteur des détenus est mis à mal par les lois du fils de Sam et les lois *Pay to Stay*. L'écriture autobiographique en particulier tombe sous le coup des lois du fils de Sam, qui peuvent s'appliquer selon l'opinion publique du moment. Il s'agit donc d'un choix risqué, mais également d'un choix stratégique d'écriture, qui permet de faire le lien avec le public. Albert Ru-Al Jones m'a parlé du lent processus qui l'a amené à publier ses livres, et comment il en assure la promotion :

« Quand j'ai commencé à écrire, je n'avais aucun soutien. Je suis resté assis sur six livres pendant dix-sept ans, sans aide. J'ai juste commencé à publier mes livres il y a cinq ou six ans. Mon premier livre était le livre de cuisine, mais j'avais cinq autres manuscrits en attente. À l'époque, je ne pouvais obtenir aucune aide de la part de mes frères et sœurs, de mes proches et des membres de ma famille. Je n'ai pas été frustré. Je ne me suis pas fâché contre eux. J'ai juste continué à écrire parce que c'était une autre issue de secours pour moi. Je vis dans un enfer, je dois donc continuer à trouver quelque chose à faire, et créer un héritage plus profond pour moi-même, pour mes petits-enfants et pour ma fille. Je devais m'assurer de leur laisser quelque chose, leur faire savoir d'où ils venaient, juste au cas où je ne parviendrais pas à sortir d'ici.

C'est aussi une façon de faire connaître mes œuvres. C'est du *marketing* depuis ma cellule, je fais du *marketing* pour moi-même depuis huit ans. J'ai fait des dépliants. J'ai demandé à mes avocats de faire des centaines de copies, je les récupère et je les envoie aux gens. Je dis : "donnez-moi les adresses de toutes les églises de ce quartier. Donnez-moi les adresses de toutes les librairies du quartier, de tous les restaurants" et j'écrivais à ces gens et

fig.22 - Imprimés publicitaires faisant la promotion de ses livres auto-publiés qu'Albert Ru-Al Jones, m'a envoyé par courrier, depuis le couloir de la mort de Californie.

fig.23 - Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, 2015.

leur envoyais un flyer (fig.22). Maintenant, s'ils répondent, c'est un plus. S'ils ne le font pas, il reste encore des centaines de personnes à contacter, voire davantage.

Le révérend Christopher m'a aidé à publier ma trilogie. *Put on the Shelf to Die*, *10 Toez Down*, *Behind These Walls*. Ce sont mes trois livres qu'il a aidé à sortir en premier. À partir de là, il a publié tous les autres. Et je n'ai pas eu à payer pour rien. Il s'est occupé de tout cela. J'ai trouvé quelqu'un de confiance pour garder l'argent, car je ne peux pas avoir de compte bancaire à mon nom en prison. Il me fallait donc trouver quelqu'un en qui je puisse avoir confiance. J'ai été escroqué plusieurs fois ici et quand je dis escroqué... Les gens se sont enfuis avec mon argent, les gens se sont enfuis avec mes livres et ils ont profité de moi. Mais je ne leur en veux pas pour ça, parce que j'étais ce genre de personne avant. J'ai donc compris pourquoi cela m'arrivait maintenant. Mais j'ai continué, j'ai continué à écrire, et nous voilà aujourd'hui. Avec neuf livres auto-publiés. Croyez-moi, j'ai écrit à des centaines et des centaines de maisons d'édition. Aucune d'entre elle ne m'a répondu pour me dire "Nous ne sommes pas

intéressés" ou "Nous sommes intéressés". Ils ignorent tout simplement ce que je faisais, mais une fois que nous aurons terminé mon dixième livre, d'ici la fin du mois, et que je l'aurai publié... Si je joue bien le jeu des réseaux sociaux, ces maisons d'édition diront : "Comment avons-nous laissé passer cet homme là ?". Parce que j'ai une histoire à raconter.[86] »

Parmi les dix livres publiés par Jones depuis la prison, l'un d'eux sort particulièrement du lot : *Our Last Meals ?*, « Nos derniers repas? » (fig.23). Avec un sujet très spécifique, la cuisine dans le couloir de la mort de Californie, Jones cherche à « faire le lien » entre le public et les personnes condamnées. Quand on parle de nourriture et de couloir de la mort, le grand public aura plutôt tendance à penser au « dernier repas » du condamné. On peut même parler d'un sujet qui obsède le public, générant des rumeurs plus ou moins fantaisistes[87], mais aussi sujet de plusieurs livres[88] (fig.24), installations artistiques (fig.25) et séries photographiques[89] (fig.26-28) plus ou moins ouvertement militantes[90].

En mettant cette expression au pluriel et sous forme de question dans le titre de son ouvrage, Jones rappelle subtilement qu'un condamné à mort aux États-Unis passe en moyenne quinze années derrière les bar-

86. Voir texte original en fin de chapitre [6].

87. Au Texas, plusieurs personnes croyaient que la personne condamnée à mort pouvait commander n'importe quoi, et me racontaient des anecdotes n'ayant jamais eu lieu de détenus se voyant apporter des produits illégaux, des mets de luxe... En vérité, la tradition de « dernier repas » est limitée par toutes sortes de règlements, voir abandonnée dans certains États, où les détenus se voient servir le jour de leur mort exactement le même menu que les autres détenus.

88. Par exemple, Brian D. Price, anciennement détenu de la prison de Huntsville, au Texas, a préparé plusieurs « derniers repas » et en a tiré un livre. Brian Price, *Meals to Die for*, Los Angeles, Californie, Dyna-Paige Corporation, 2004. Jay Rayner, « *Last Meals on Death Row, a Peculiarly American Fascination* », *The New York Times*, 10 mars 2010. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2020/03/10/dining/death-row-last-meals-jay-rayner.html (consulté le 17 juin 2024).

89. Le journaliste et activiste Pete Brook répertorie plusieurs projets photographiques sur ce thème dans son article « *The Last Meals of the Executed: A Selection of Projects in Photography and Painting* », *Prison Photography*, 13 mars 2011. Disponible sur : https://prisonphotography.org/tag/jacquelyn-c-black/ (consulté le 17 juin 2024).

90. Par exemple, le projet de l'artiste céramiste Julie Green *The Last Supper* est un travail poursuivi sur des années consistant à créer des assiettes, au total plus de mille, dont le décor peint représente le dernier repas de condamnés à mort. Son objectif est de « mettre un visage humain sur une pratique inhumaine », « *put a human face on an inhumane practice* ». Elle déclare : « Je pense à la nourriture, au choix et à la capacité des détenus de manger la nourriture qu'ils commandent [...] Des demandes alimentaires spécifiques, souvent des spécialités locales, fournissent des indices sur la région, la race et le niveau économique », « J'arrêterai de peindre des assiettes lorsque les États-Unis cesseront d'appliquer la peine de mort », « *I think about food, choice, and whether inmates are able to eat the food they order* [...] *Specific food requests, often-local specialties, provide clues on region, race, and economic level* », « *I'll stop painting plates when the US ceases with the death penalty* ». Penelope Green, « *Julie Green, Artist Who Memorialized Inmates' Last Suppers, Dies at 60* », *The New York Times*, 5 novembre 2021. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2021/11/05/arts/julie-green-dead.html (consulté le 17 juin 2024). Pete Brook, « *"The Last Supper" : A Visit to Julie Green's Studio* », *Prison Photography*, 12 mars 2011. Disponible sur : https://prisonphotography.org/2011/03/12/the-last-supper-a-visit-to-julie-greens-studio/ (consulté le 17 juin 2024).

fig.24 - Brian Price, *Meals to Die for*, Dyna-Paige Corporation, Los Angeles, Californie, États-Unis, 2004.



fig.25 - Julie Green, *The Last Supper*, collection d'assiettes en céramique peintes avec les derniers repas de condamnés à mort américains. Projet poursuivi jusqu'à la mort de l'artiste en 2021. Photo Leah Nash, 2013.

fig.26 (a, b) - Mat Collishaw, *John Wayne Gacy* et *Karla Faye Tucker*, photographies digitales issues de *Last Meal on Death Row*, 2010. La description sur le site de l'artiste indique qu'il « a atténué les couleurs et assombri les images pour créer des représentations sombres dans lesquelles chaque repas est dépourvu de tout sentiment de satiété ou de réconfort».

fig.27 (a, b) - Celia A. Shapiro, photographies issues de *Last Supper*, reconstituant le dernier repas de condamnés à mort américains célèbres.

fig.28 (a, b) - Jonathon Kambouris, photographies issues de *The Last Meal Project*, combinant photo d'identité judiciaire de personnes condamnées à mort et une reconstitution de leur dernier repas.

fig.29 - Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, 2015, pages 17-18.

reaux avant d'être exécuté[91], et fait glisser le sujet « choc » du dernier repas vers ce qui représente le quotidien des détenus du couloir de la mort de Californie. Dès le début du livre, Jones montre le « double usage » de *Our Last Meals ?*. Il est dédié à ses co-détenus : « Ce livre est dédié à tous les hommes et toutes les femmes, dans le couloir de la mort et toutes les autres prisons. Bon appétit ![92] », mais en « note au lecteur », Jones s'adresse à la population extérieure : « Émerveillez-vous de nos talents, profitez de ces festins de prison. Nous savons que nous cuisinons nos derniers repas[93] ». Cette double dédicace annonce la couleur de l'ouvrage. Il s'agit d'un livre à portée « éducative[94] », d'une part.

91. Même si cela ne concerne plus les détenus condamnés à mort de Californie, cette situation incertaine, toujours en suspens, est celle de la majorité des condamnés à mort aux États-Unis.
92. « *This book is dedicated to all the men and women that are on de.ath row and in all these other prisons. Happy eating !* » [sic]. Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, ouvrage auto-publié, 2015, p.2.
93. « *So marvel at our skills and enjoy these prison spreads. We know that we are cooking as if it's "Our Last Meal"* ». *Ibid.*, p.13.
94. « Je détaille la façon dont nous préparons notre nourriture, la façon dont la prison prépare sa nourriture et les choses qu'ils nous permettent d'avoir pour cuisiner la nôtre. [...] J'explique aux lecteurs tout sur les ustensiles, tout sur nos réchauds et comment nous coupons notre nourriture... Ce sont les choses qui intéressent les gens ». « *I take you deep inside the way we prepare our food, the way the prison prepare their food and the things that they allowing us to have to cook these food. And like I said, I don't think no other death row allow them to do what we've done in here. So that's why I explain the readers everything about the utensils, everything about the hot pot and how we cut our food up and and things like that. Those are the things I know people are curious about with that book* ». Entretien téléphonique avec Albert Ru-Al Jones, janvier 2024.
95. « *With that right there, I really wanted the readers to understand where our food comes from and what it looked like. We get packages every quarter, up to 30 pounds of food. So, when we were done with the catalog for one quarter, I was able to slice out all the all the foods. Of course I left their label out of it, so I don't get sued later on. But*

fig.30 - Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, 2015, page 15.

fig.31 - Contenu du paquet pré-assemblé « *Miss You* » de l'entreprise de livraison de nourriture en milieu carcéral *iCare*, coûtant 32,99 dollars. Photo publiée sur l'article de Taylor Elizabeth Eldridge, « *The Big Business of Prisoner Care Packages* », *The Marshall Project*, 21 décembre 2017.

fig.32 - Duane Hanson, Supermarket Lady, 1969, polyester, fibre de verre, peinture acrylique, huile, cheveu, prothèse oculaire, chariot de supermarché, boîtes de conserve, nourriture, 166 x 65 cm, Ludwig Forum for International Art, Aix-la-Chapelle, Allemagne.

D'autre part, il offre un témoignage du partage entre détenus et avec leurs proches, de leur optimisme, d'une volonté de créer de bons souvenirs et de reconstituer des aspects de la vie « normale », malgré une situation tragique, une situation de manque. Jones évoque le lien entre les personnes extérieures et les condamnés, via la nourriture. Les seules illustrations de l'ouvrage, hormis la couverture, sont deux doubles pages représentant un collage de produits alimentaires (fig.29).

> « Avec cela, je voulais vraiment que les lecteurs comprennent d'où vient notre nourriture et à quoi elle ressemble. Nous recevons des colis chaque trimestre, pouvant contenir jusqu'à trente livres [13,6 kilos, ndt] de nourriture. Ainsi, lorsque nous avons terminé le catalogue d'un trimestre, j'ai pu découper tous les aliments. Bien sûr, j'ai laissé leur étiquette de côté, donc je ne serai pas poursuivi en justice plus tard. Mais j'ai rassemblé tout ça pour qu'on puisse voir la nourriture à laquelle nous avons accès, et le plaisir que nous avions avec ces repas. La nourriture fait une grande différence en prison. La nourriture fait une grande différence pour la communauté[95] »

Ces images sont paradoxales. D'un côté, elles évoquent pour Jones « le plaisir » et l'amour des proches qui financent ces envois, comme en témoigne un extrait du livre, pourvu d'une coquille bizarrement poétique : « Moi et les autres gars du couloir de la mort sommes reconnaissants de cet amour ces colis de ravitaillement[96] » (fig.30). Un article du *Marshall Project* révèle que certaines de ces entreprises telles que la *Union Supply Direct*, se garantissent par contrat le monopole de l'offre sur ces colis dans certaines prisons. L'article détaille également le contenu de colis pré-assemblés proposés par l'entreprise *iCare*, parés de noms tels que le colis « Tu me manques » ou « Câlins et Amour[97] » (fig.31). D'un autre côté, ces pages de collage apparaissent comme un témoignage des limitations du système carcéral. Cet amoncellement de produits industriels peut paraître presque répugnant, comme le contenu du caddie rempli à ras-bord de la *Supermarket Lady* de Duane Hanson (fig.32). Lorsque j'ai entamé ma correspondance avec Renaldo McGirth, il m'a envoyé les bons de commande de ces fameux paquets de nourriture (fig.33). Il s'agissait également de produits d'épicerie de basse qualité, biscuits, viande séchée, ramen et autre *junk food*. Pour une commande de plus de quatre-vingt dollars, le fournisseur offrait, au choix, une barre chocolatée, un paquet de saucisses miniatures... Il est bien entendu interdit de composer soi-même un colis, avec des produits de qualité, ou des produits frais.

Les « derniers repas » apparaissent alors comme des moments de communion, de partage, mais « pollués » par la consommation de ces produits surtaxés et de faible qualité. Cette ambiguïté fait écho à mon expérience de visiteuse, et à l'importance des repas partagés avec Renaldo McGirth. Je les illustre dans *Perpendiculaire au soleil* avec des images qui pourraient presque rappeler les collages de Jones, un étalage de produits industriels (fig.34). Mais quels que soient les ingrédients utilisés, cuisiner à ses visiteurs permet à Renaldo McGirth de passer d'un rôle passif à un rôle actif : il fait preuve d'hospitalité, c'est lui qui « reçoit », c'est lui qui cuisine, transforme. C'est l'une des raisons qui fait d'un jour

yet still, I made it where you could see the food and the fun that we were having with these meals. Food make a big difference in prison. Food make a big difference when it comes to the community ». Albert Ru-Al Jones, entretien téléphonique, janvier 2024.

96. « *me and the other guys here on death row are very grateful for the love* [quelques espaces] *the care packages* ». Albert Ru-Al Jones, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, *op. cit.*, p.15.

97. « *Hugs and Love* », « *Miss you* ». « *This gift pack will warm "the heart and soul with a creative blend of snacks from Frito Lay and Ramen," according to iCare's online catalog. At Wicomico County Jail in Maryland, "Miss You" costs $32.99* », « Ce coffret cadeau réchauffera "le cœur et l'âme avec un mélange créatif de collations de *Frito Lay* et *Ramen*", selon le catalogue en ligne d'*iCare*. À la prison du comté de Wicomico, dans le Maryland, "*Miss You*" coûte 32,99 $ ». Taylor Elizabeth Eldridge, « *The Big Business of Prisoner Care Packages* », *The Marshall Project*, 21 décembre 2017. Disponible sur : https://www.themarshallproject.org/2017/12/21/the-big-business-of-prisoner-care-packages (consulté le 17 juin 2024).


UNION SUPPLY Direct — FLORIDA Winter Program Order Form 2014

FIRST DAY TO ORDER: MONDAY, OCTOBER 6TH
LAST DAY TO ORDER: WEDNESDAY, NOVEMBER 5TH
DELIVERY INFORMATION: PER STATE REQUIREMENTS, PACKAGES WILL BE SHIPPED SHORTLY AFTER THE END OF THE ORDER TAKING PERIOD.

4 CONVENIENT WAYS TO ORDER
ONLINE: www.FLinmatepackage.com
MAIL: Union Supply Direct, Dept. 110, P.O. Box 6010, Rancho Dominguez, CA 90224-6010
FAX TOLL FREE: 800-401-5565
PHONE TOLL FREE: 855-247-0584

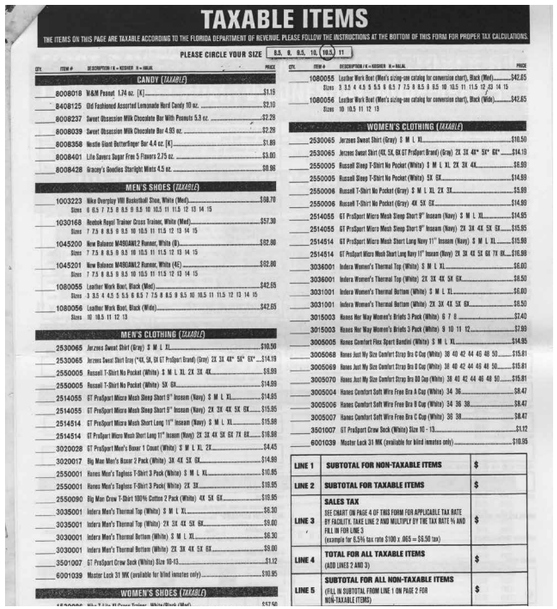
UP TO 3 FREE ITEMS WITH YOUR ORDER!

PICK 1 FREE ITEM: If your order is between $70.00-$80.00 (product total) Pick 1 from Group A
PICK 2 FREE ITEMS: If your order is between $80.01-$90.00 (product total) Pick 1 from Group A Pick 1 from Group B
PICK 3 FREE ITEMS: If your order is between $90.01-$100.00 (product total) Pick 1 from Group A Pick 1 from Group B Pick 1 from Group C

GROUP A FREE PROMO ITEMS
GROUP B FREE PROMO ITEMS
GROUP C FREE PROMO ITEMS

(Exhibit A)

UNION SUPPLY DIRECT — Page 1 of 4


TAXABLE ITEMS

THE ITEMS ON THIS PAGE ARE TAXABLE ACCORDING TO THE FLORIDA DEPARTMENT OF REVENUE. PLEASE FOLLOW THE INSTRUCTIONS AT THE BOTTOM OF THIS FORM FOR PROPER TAX CALCULATIONS.

PLEASE CIRCLE YOUR SIZE: S, M, L, XL, 1X, 2X, 3X, 4X, 5X, 6X

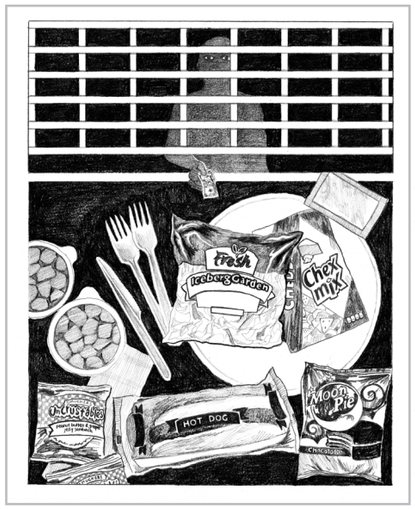
CANDY (TAXABLE)
MEN'S SHOES (TAXABLE)
MEN'S CLOTHING (TAXABLE)
WOMEN'S SHOES (TAXABLE)
WOMEN'S CLOTHING (TAXABLE)

LINE 1	SUBTOTAL FOR NON-TAXABLE ITEMS	$
LINE 2	SUBTOTAL FOR TAXABLE ITEMS	$
LINE 3	SALES TAX — SEE CHART ON PAGE 4 OF THIS FORM FOR APPLICABLE TAX RATE BY FACILITY. TAKE LINE 2 AND MULTIPLY BY THE TAX RATE % AND FILL IN FOR LINE 3 (example for 6.5% tax rate $100 x .065 = $6.50 tax)	$
LINE 4	TOTAL FOR ALL TAXABLE ITEMS (ADD LINES 2 AND 3)	$
LINE 5	SUBTOTAL FOR ALL NON-TAXABLE ITEMS (FILL IN SUBTOTAL FROM LINE 1 ON PAGE 2 FOR NON-TAXABLE ITEMS)	$

fig.33 - Formulaire de commande de nourriture, de produits d'hygiène et de vêtement, de l'entreprise *Union Supply Direct*, envoyé par Renaldo McGirth dans une lettre le 7 novembre 2016.

de visite un moment si précieux : cet accès, si mince soit-il, à une forme d'autonomie et de partage (fig.35). Le témoignage du Révérend Joseph Ross, aumônier dans le couloir de la mort de l'Indiana, insiste sur cette dimension spirituelle des repas : « L'un des beaux moments que j'ai passés dans le couloir de la mort est survenu lorsque Jerry et certains des prisonniers autour de lui cuisinaient. Ils pouvaient commander des aliments secs auprès de la cantine de la prison. Si elle était placée dans une boîte en plastique, sous l'eau chaude des éviers, la nourriture cuisait à la vapeur et c'était comme manger un repas fraichement cuit. Les prisonniers mélangeaient du thon en conserve, des haricots en boîte, des piments et du pain, pour obtenir un ragoût tout simple. Jerry était tellement content de pouvoir partager cela avec moi. Lui et les deux autres prisonniers qui cuisinaient avec lui criaient et les gardiens me laissaient ensuite apporter les différents bols aux différents hommes. Quand tout fut préparé, Jerry disposa deux serviettes en papier, deux « *sporks* » en plastique [mélange cuillère et fourchette en un seul instrument, ndt], deux tasses de café en polystyrène et deux pommes. Cela ressemblait à un petit restaurant. J'ai tiré la caisse de lait jusqu'aux barreaux de sa cellule. Il a rapproché sa chaise et la petite fente en métal est devenue notre table de salle à manger. Nous avons dit le bénédicité, mangé, ri, conversé. À ce moment-là, j'ai compris pourquoi Jésus avait choisi un repas pour l'Eucharistie, l'acte central du culte chrétien[98] ».

98. « *One of the beautiful times I spent on death row came when Jerry and some of the prisoners around him were cooking. They could order some dried foods from the prison commissary. If it was placed in a plastic container under*



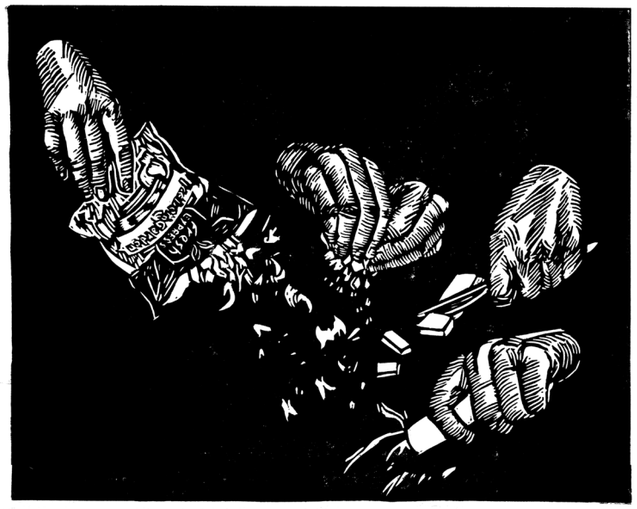


fig.34 - *Perpendiculaire au soleil*, page 203.

fig.35 - *Perpendiculaire au soleil*, page 204 (détail).

En fondant son ouvrage sur ce paradoxe d'une nourriture « sacrée » préparée à partir des pires produits industriels, Jones renforce l'hybridité de son livre, et cette articulation ambiguë du texte et de l'image. En faisant une description détaillée d'un des aspects les plus terre-à-terre de l'incarcération, mais également l'un de ceux qui fascine le plus le grand public, Jones livre un témoignage particulièrement saisissant de la vie dans le couloir de la mort, au plus proche du corps des détenus, et crée un lien stratégique avec le public à l'extérieur.

III - PUBLIER PAR ET AVEC QUELQU'UN D'AUTRE

1 - « Écrire avec une autorité limitée »

George Wilkerson m'avait parlé de la « similitude perpétuelle » dans la production littéraire et plastique en prison. Selon lui, *Compassion* n'échappe pas à la règle. Il m'écrit dans une lettre du 27 mars 2023 :

the sinks' hot water, the food would steam and it was like eating a just-cooked meal. The prisoners mixed canned tuna, some packaged beans, chili peppers, and bread, making a simple casserole. Jerry was so excited about being able to share this with me. He and the two other prisoners who cooked with him would shout back and forth and the guards would let me then take the different bowls to the different men. When all was prepared, Jerry laid out two paper towel napkins, two plastic «sporks,» two Styrofoam cups of coffee and two apples. It looked like a little restaurant setting. I pulled the milk crate to the bars of his cell. He pulled his chair over, and the small metal food slot became our dining room table. We said Grace, ate, laughed, talked. It became clear to me at that moment why Jesus chose a meal for the Eucharist, the central act of Christian worship ». Joseph Ross, « *Living and Dying on Death Row: An Eyewitness Account* », *United Conference of Catholic Bishops*. Disponible sur : https://www.usccb.org/committees/pro-life-activities/living-and-dying-death-row-eyewitness-account (consulté le 7 avril 2024).

« En ce qui concerne la littérature écrite par des condamnés à mort, je suis rédacteur en chef de *Compassion* depuis près de dix ans, qui publie presque exclusivement des écrits de condamnés à mort à travers l'Amérique. Je lis aussi deux autres publications qui font de même. Presque immédiatement, j'ai découvert qu'il s'agissait pour la plupart de variations sur des thèmes communs à la prison. Je pensais que pour que les gens de l'extérieur comprennent vraiment notre expérience de vivre avec une condamnation à mort, nous devions d'une manière ou d'une autre "sortir des sentiers battus". C'était l'une des prémisses de base de *Bone Orchard*, un recueil de poésie et d'essais auquel j'ai collaboré avec Robert Johnson, professeur d'université et sociologue. Le livre vise à donner une description plus nuancée ["nuancée" souligné, ndt] de cette expérience[99] ».

Au sein de ce mémoire de thèse, j'ai régulièrement cité l'ouvrage *Bone Orchard*, qui me semble explorer de façon particulièrement riche différents aspects de la vie carcérale : l'entraide et la méfiance, les actes de générosité et la violence qui peuvent naître entre détenus, la recherche de la beauté. Pour Wilkerson, la publication de cet ouvrage, et d'autres également en collaboration avec Robert Johnson, semble compléter son travail sur le magazine *Compassion* : il offre une voix plus intime mais à laquelle le public à l'extérieur peut selon lui justement mieux s'identifier, et donc mieux comprendre. Outre les qualités intrinsèques de l'écriture de Wilkerson, la démarche de collaboration avec Robert Johnson est particulièrement frappante. Dans la préface, Robert Johnson écrit : « Je remercie les nombreux hommes et femmes qui ont partagé avec moi leurs expériences en prison au fil des années, m'aidant à développer une sensibilité qui me permet d'écrire avec une autorité limitée sur la vie en prison et sous la peine de mort[100] ». Cette notion d'« autorité limitée » m'occupe constamment dans mon travail. Le 2 décembre 2017, Renaldo McGirth m'écrit :

« J'ai pensé à autre chose, tu te souviens, nous avons parlé de *Jufream*[101], obtenir plus d'aide, de soutien etc... J'ai écrit des textes etc... Mais j'aimerais peut-être essayer quelque chose de

99. Voir texte original en fin de chapitre [7].

100. « *I thank the many men annd women who shared their prison eexperiences with me over the years, helping me to develop a sensibility that allows me to write with some limited authority about life in prison and under sentence of death.* »

101. *Jufream* est un site internet mis en ligne par des correspondants de Renaldo McGirth avant que j'entre en contact avec lui, pour médiatiser sa situation et essayer d'obtenir des soutiens, légaux, financiers, moraux. Disponible sur : https://jufream.wordpress.com/ (consulté le 25 novembre 2023).

nouveau. Si ça te va ? Tes mots... Je veux dire, tu me connais, ma vérité, ce qui peut aider, mes besoins, etc. Alors, qu'est-ce que tu penses de l'idée de faire quelques dépliants ou flyers à placer sur des tableaux d'affichages, ou peut-être une sorte de publication avec quelques-unes de nos photos... Et tu pourrais parler, établir des relations avec n'importe qui, à partir de ton expérience, de ton point de vue.

Peut-être que cela pourrait faire la différence, si ça vient de toi... quelqu'un dans le monde libre, qu'ils peuvent réellement voir... Qu'en penses-tu ? Je te présente juste mes idées, mes pensées[102] »

Cette confiance que Renaldo McGirth m'a accordée correspond à cette « autorité limitée » dont parlait Robert Johnson. C'est cette confiance qui donne le courage de parler, avec la responsabilité de ne pas nuire, et d'être la plus irréprochable possible, sur les faits que je présente, et la manière dont je les présente, pour respecter les personnes impliquées dans une histoire tragiques sur tous les plans. N'ayant jamais été incarcérée, j'ai deux rôles : transmettre mon expérience personnelle particulière de ce que j'appelais plus tôt la « prisonisation tertiaire », et travailler à la mise en avant d'une voix qui n'est pas la mienne. Ne pas « parler à la place de », mais tenter d'utiliser mon privilège de race et de classe et de trouver des formes adéquates pour servir de « porte voix ».

Cette situation peut être difficile à naviguer, particulièrement quand le public ou des journalistes me posent des questions qui me placent en position d'« experte » : questions générales sur la peine de mort et la vie dans le couloir de la mort, accompagnées de compliments, de suggestions d'un caractère prétendument « exceptionnel » de ma démarche. Face à cela, j'essaye d'être la plus professionnelle possible, même si je n'ai pas échappé à des erreurs factuelles[103], j'essaye de renvoyer à des témoignages précis et à des ressources dont l'autorité dépasse largement la mienne. Dans le même temps, je ne suis pas à l'aise avec ma voix, ni mon image, pas à l'aise avec ce mélange de grand privilège et de grande responsabilité. J'aimerais, dans un processus quasi magique, être « traversée par le discours », et « traversée par les images » pour déformer l'expression de Michel Foucault : « J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce

102. Voir texte original en fin de chapitre [8].
103. J'ai déclaré de façon erronée que Renaldo McGirth était, au moment de sa condamnation à mort, le plus jeune condamné à mort des États-Unis. En vérité, il était le plus jeune condamné à mort de l'État de Floride.

que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi : "Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre"[104] ». J'oscille entre l'envie de me retirer entièrement de la sphère publique au sens large, de me « cacher » et l'idée que je dois continuer à tenir cette place, à « tenir le crachoir », parce que Renaldo McGirth me l'a demandé, et parce que le sujet me tient aujourd'hui trop à cœur, dans l'absolu. Comme le disait Nicola White, une fois qu'on a commencé, il devient impossible d'arrêter, car il y a trop de choses et de personnes en jeu. Je pense surtout à ce passage de *Bone Orchard*, dans lequel je me suis retrouvée, ou bien où j'ai eu envie de me retrouver. Dans le texte *The Infiltrator*[105], un homme entre en prison pour un atelier d'« écriture thérapeutique » avec les détenus condamnés à mort : « Je suis là pour vous aider à raconter vos histoires[106] ». L'homme ne paye pas de mine, et les détenus se moquent un peu de lui, ou, désabusés, remettent en cause l'utilité de son travail : « Mec, il y a personne qui veut entendre ce qu'on a à dire, et de toute façon ça changera rien[107] ». L'homme prend la parole, et semble se transformer physiquement en leur parlant : s'il se tient devant la prison chaque fois qu'il y a une exécution, ce n'est pas parce qu'il pense que cela pourra arrêter le processus d'exécution de cet homme ou cette femme. « Je reste là à frissonner la nuit / parce que si je ne le fais pas/ cela changera quelque chose en moi/ je ne veux pas que cette chose qui me rend humain/ meure[108] ». Cette « chose » mal définie, mais « qui me rend humaine », combinée à cette « autorité limitée » motive mon travail, la production d'images et de textes, quelle que soit leur niveau de tâtonnement, leur fragilité.

2 - L'espace privilégié du livre

Le travail de Renaldo McGirth, ses dessins, ses poèmes, étaient publiés sur internet avant que je ne commence à correspondre avec lui, mais ne généraient pas d'attention particulière de la part du public.

104. Michel Foucault, leçon inaugurale au Collège de France, 2 décembre 1970 – Chaire d'Histoire des systèmes de pensée (1970-1984).
105. George Wilkerson et Robert Johnson, *Bone Orchard*, *op. cit.*, p.63-64.
106. « *I'm here to help you guys tell your stories* ».
107. « *man, ain't nobody tryin' to hear what we got to say. And it ain't gonna change nothing anyway* ».
108. « *I stand out there shivering in the night / because if I don't/ it'll change something in me/ I don't want that thing that makes me human/ to die* ».

Quand il m'a demandé de l'aide pour faire connaître son histoire, Renaldo McGirth m'a suggéré de fabriquer des flyers, des affiches. Il m'a immédiatement semblé que la forme que Renaldo McGirth proposait n'était pas adéquate pour mettre en avant son travail et son histoire. Une affiche ou un flyer, sortis de leur contexte, et publiés ou accrochés sur des murs en France, me semblaient inutiles pour alerter qui que ce soit, avoir un impact sur sa situation en Floride, ou même, plus modestement, pour faire reconnaître son travail littéraire et plastique. J'ai privilégié la forme du livre, d'abord rien qu'avec les mots, avec le récit *Le monde dans 5m²*, puis en associant les mots et les images, avec la bande dessinée *Perpendiculaire au soleil*. J'ai écrit *Le monde dans 5m²* entre 2017, pour les premiers textes, et 2019 pour les dernières corrections du manuscrit publié par les éditions Stock en 2020. Le travail sur *Perpendiculaire au soleil* a duré de septembre 2019 au début de l'année 2022, avant publication en août 2022 par les éditions Delcourt. Je me concentrerai ici sur *Perpendiculaire au soleil*, puisque c'est ce livre qui contient les images de Renaldo McGirth.

Le livre me semblait plus adapté pour raconter notre histoire, plutôt qu'une série d'œuvres uniques qui auraient pu être exposées dans une ou des galeries, ou que de fragiles flyers. J'ai fait le « pari » du livre, d'une part pour ses possibilités narratives intrinsèques, d'autre part pour le rapport qu'il pouvait avoir avec le public. Je n'avais jamais fait de bande dessinée, autrement que des petites bande dessinées d'enfant. Par un étrange hasard, ma première bande dessinée, une pile de feuilles d'imprimante reliées de trois agrafes, s'intitule *AN PRISON* (fig.36). Il s'agit des aventures d'un dangereux voleur de fusée évadé de prison. L'histoire est ponctuée de moult onomatopées : à cinq ans, je ne savais pas écrire grand chose d'autre. L'influence de Lucky Luke est palpable (fig.37) : je dessine le détenu en tenue rayée jaune et noire. La couchette est retenue au mur par des chaines. Un morceau de pain sec et une cruche d'eau reposent sagement en bas de la cage. Tous les stéréotypes sont là. En grandissant, ma pratique du dessin était plutôt tournée vers l'illustration. En commençant *Perpendiculaire au soleil*, je n'avais pas de vraie pratique de la bande dessinée, mais une pratique intense du dessin. Cette ignorance, mêlée à mon amour du dessin, m'a donné une envie particulière de me « frotter » au médium, de chercher ce que j'appelais intuitivement « les formes justes » pour raconter cette histoire.

D'abord, la bande dessinée me permettait de choisir le volume et la contextualisation que je considérais nécessaire pour raconter cette histoire, à travers une multitude d'images et de séquences. Par exemple,

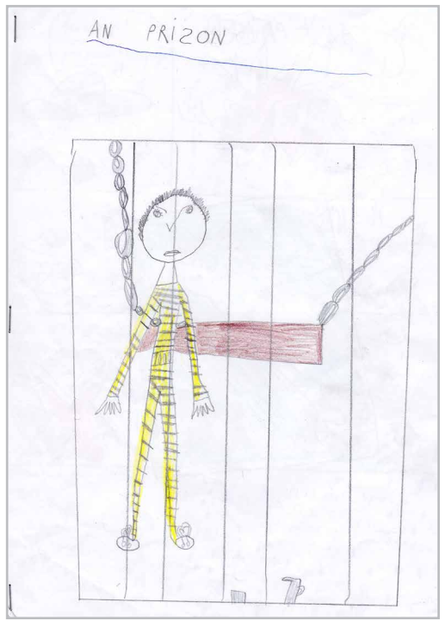


fig.36 - *AN PRISON*, souverture d'une bande dessinée de mon enfance, crayon de papier, crayons de couleur, A4, 2000-2001.

fig.37 - Morris et Goscinny, *Lucky Luke, Les Daltons se rachètent*, n°26, Dupuis, Marcinelle, Charleroi, Belgique, 1965, extrait de la planche 5.

pour faire le portrait de Renaldo McGirth, il me fallait des dizaines de dessins, des dizaines de nuances. Ensuite, l'espace du livre est un espace privilégié, un espace d'intimité particulière avec un lecteur. Sa découverte se fait, dans la majorité des cas, en solitaire : le lecteur a un rapport de « face à face » qui me semblait important pour transmettre cette histoire aux multiples ramifications, qui se « déplie » et qui se prolonge dans le temps. Pour traiter de sujets sensibles, de violence, d'exécution, de racisme, cette intimité, mais aussi cette liberté du lecteur, me semblait indispensable. Le livre est un espace qu'on explore volontairement et sciemment, en choisissant de soulever la couverture et de continuer à tourner les pages. Le livre n'impose rien. Comme l'écrit Daniel Pennac dans ses *Dix droits du lecteur*, ce dernier possède « le droit de ne pas lire », « le droit de sauter des pages », « le droit de ne pas finir », mais aussi « le droit de relire », « de grappiller », d'explorer en somme, selon ses propres termes. De nombreuses images de ce livre ne sont pas destinées à être exposées séparément de leur contexte, sous des formes qui s'« imposeraient » à n'importe qui, comme des affichages publics, ou des kakémonos en festival, elles sont faites pour exister « entre les pages ».

Un autre avantage du livre est son aspect démocratique. Les livres sont transportables, fonctionnent sans électricité. Du point de vue matériel, si la reliure et le papier sont d'assez bonne qualité, ils n'ont pas

d'obsolescence programmée. Même si les livres coûtent cher, ils restent un mode de transmission de l'information accessible, via le prêt, les clubs de lecture, le marché du livre d'occasion, les bibliothèques municipales et scolaires. Après lecture, le livre prend une dimension collective : il est un support physique pour l'étude, le partage, le débat. J'espérais particulièrement que *Perpendiculaire au soleil* puisse prendre cette place de point de départ ou de jalon pour la discussion autour de la peine de mort, mais aussi de la notion d'incarcération en général, auprès de publics adultes et adolescents, voire des enfants[109].

3 - Préserver ses images dans mes planches

Au début de mon travail sur *Perpendiculaire au soleil*, j'ignorais quelle serait la pagination de l'album. Mon travail devait durer un an, c'est-à-dire le temps où je pouvais encore bénéficier d'un accès aux ateliers de l'École des Arts Décoratifs de Paris. J'ai rapidement compris qu'un an ne suffirait pas à composer toutes les scènes nécessaires à une histoire bien tenue[110]. Cependant, plus je produisais de planches, plus les dessins que je possédais de Renaldo McGirth semblait insuffisants en quantité, proportionnellement. Au bout d'environ un an et demi de travail, j'avais réalisé plus de deux cent planches, mais je n'avais qu'une dizaine de dessins de Renaldo McGirth : essentiellement des cartes de vœux réalisées au fur et à mesure de notre correspondance. Très occupé par sa situation juridique, et mis en difficultés par ses doutes sur son travail plastique, il ne bénéficiait pas des conditions pour produire des textes et des images supplémentaires, comme nous l'avions initialement imaginé. Renaldo McGirth me réitérait néanmoins son envie de voir le projet aboutir. J'ai donc cherché des solutions pour mettre en avant au mieux son travail déjà produit, à travers le mien, mais en cherchant des dispositifs pour qu'il ne se retrouve pas totalement « noyé », « perdu » dans mes planches.

Chaque image que je possède de Renaldo McGirth est un don qu'il m'a fait. La première étape, dans le but de lui faire un contre-don, était de faire reconnaître au grand public ce statut premier de « don » des images de Renaldo McGirth : ne pas laisser planer l'idée préconçue des images sans valeur, produites par « un détenu qui a du temps à perdre ».

109. J'ai pu échanger autour de *Perpendiculaire au soleil* avec des détenus aux États-Unis, au Mexique, en France, des travailleurs pénitentiaires français, des lycéens français en formation générale ou professionnelle, dont la formation « Métiers de la sécurité », des étudiants en droit pénal...

110. De ce point de vue, ce projet aurait été impossible sans le soutien de mes parents, qui m'ont logée chez eux alors que je travaillais à plein temps, sans contrat d'édition, sur *Perpendiculaire au soleil*.

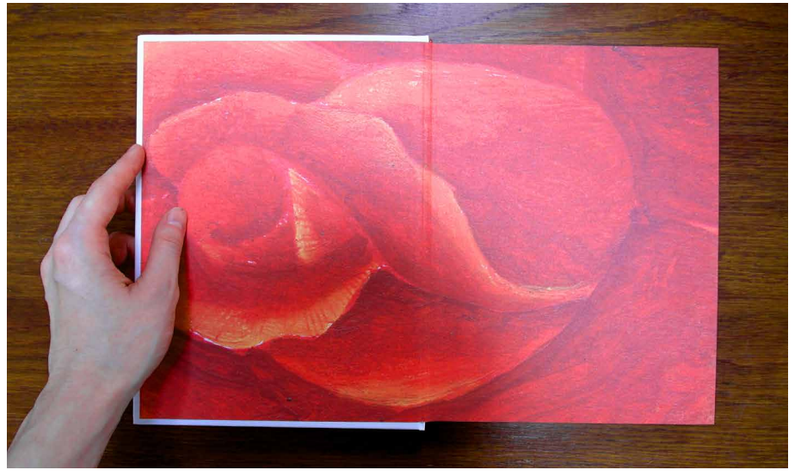


fig.38 - Pages de garde de *Perpendiculaire au soleil*, réalisées à partir d'une peinture de Renaldo McGirth scannée en haute définition et agrandie.

Pour cela, il a fallu passer par un travail de transformation et de mise en contexte dans *Perpendiculaire au soleil*.

La première étape de la mise en avant du travail de Renaldo McGirth était d'accepter le principe de faire sortir ses textes et ses images de leurs enveloppes, leur donner une nouvelle vie, une nouvelle impulsion : les faire passer d'un cadeau intime qui m'était destiné à un cadeau pour un public. J'ai examiné de très près le travail graphique de Renaldo McGirth, afin de l'articuler avec le mien, et essayer de mettre en exergue les aspects qui me semblaient les plus importants. D'une part, l'album est structuré sur la différence entre les images en couleur et la majorité d'images en noir et blanc. Les seules touches de couleur de l'album sont les peintures de Renaldo McGirth[111]. Elle « sautent au visage » du lecteur. Il s'agit essentiellement d'images de paysages, de fleurs. Sorties de leur contexte, elles peuvent paraître banales, kitsch. J'ai donc particulièrement insisté dans l'album sur le rôle de ces images : leur place en tant que remplacement d'une végétation absente dans le couloir de la mort. Je voulais mettre en exergue l'usage de ces fleurs aux formes « convenues » : ce sont des gages d'amour désespérés, et des symboles criant du « déracinement » des détenus condamnés à mort. Par exemple, les pages de gardes de l'album (fig.38) sont une plongée dans une des peintures de roses de Renaldo. La fleur est abstraite par le recadrage, transformée en une étendue de chair ou de feu. Un autre exemple est celui d'une carte de Saint Valentin que Renaldo McGirth m'a envoyée (fig.39). Seule, elle paraît assez kitsch, avec sa colombe et ses gros cœurs luisants. Je l'ai insérée dans une de mes gravures sur

111. À l'exception de la légère couleur sépia qui accompagne mes planches réalisées en papier brûlé.





fig.39 - *Perpendiculaire au soleil*, page 77.

fig.40 - *Perpendiculaire au soleil*, page 144.

bois, sombre, « bouchée », et mise en regard d'un extrait de lettre de Renaldo McGirth sur les relations amoureuses en prison, et son conflit intérieur à leur égard. Le bleu, le rose, les petites étoiles, prennent une autre dimension, entrent en collision avec ce nouveau contexte. Dans le cas de la réception d'une carte pop-up réalisée par Renaldo McGirth, mon autoportrait vient « accueillir » son image, dans une posture repliée, attentive, osant à peine toucher la sculpture, pour renforcer la sensation d'intimité, et le statut de cadeau de la carte (fig.40).

D'autre part, il fallait que la forme du livre réaffirme la contribution de Renaldo McGirth, malgré les diverses limitations légales que j'ai longuement évoquées dans ce mémoire de thèse, notamment l'impossibilité de faire figurer son nom sur la couverture. D'une part, un message à la première page du livre explique brièvement cette situation. Dans la première édition, ce message était placé dans le coin à droite. Pour les tirages suivants, il apparaît au milieu, en haut de la page, avec un corps de police plus élevé, de façon à ce qu'il soit plus visible et ne soit pas confondu avec des crédits par exemple. Si le nom de Renaldo McGirth ne figure pas sur la couverture, le livre contient en revanche une vingtaine de ses dessins, et de nombreux textes issus de notre correspondance. À défaut d'une reconnaissance officielle de cette contribution, de cette auctorialité, il fallait que j'en organise une reconnaissance sociale, pour qu'elle apparaisse de façon évidente et sous une forme « noble ». Sur la couverture, apparaissent à la fois le portrait de Renaldo McGirth, mais aussi son nom et ses mots, grâce au titre, et grâce au bandeau (fig.41-42). À l'origine, le bandeau n'était pas prévu. Il s'agissait d'une demande du service commercial des éditions Stock, pour la publication du *Monde dans 5m²*. En tant qu'autrice, j'ai d'abord



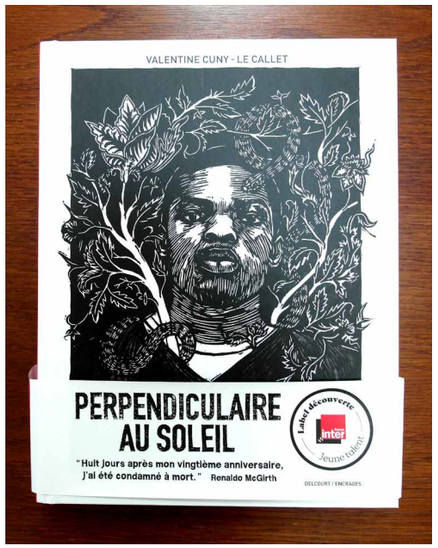


fig.41 - Couverture et bandeau du *Monde dans 5m²*.

fig.42 - Couverture et premier bandeau de l'édition française de *Perpendiculaire au soleil*.

eu une réaction gênée à l'idée d'un bandeau, et de l'image « bassement *marketing* » qu'il charrie. Puis, j'ai vu l'occasion d'utiliser ce bandeau à notre avantage, non seulement commercialement mais aussi conceptuellement, en y faisant figurer une citation de Renaldo McGirth, et son nom. J'ai expliqué la situation à Renaldo McGirth, qui m'a écrit dans une lettre du 18 octobre 2019 :

> « Pour la couverture, c'est une excellente nouvelle. J'aime ce que tu as décidé. Et, puisqu'ils voulaient un bandeau, je suis content que tu aies accepté, et même ajouté quelque chose pour le faire ressortir et se démarquer encore plus... ☺ Je pense vraiment que tu as tout réuni pour que cela fasse sens, et pour que tout cela existe. Je savais que tu y arriverais, parce que tu es déterminée et implacable une fois que tu as décidé de faire quelque chose.. ☺ ☺[112] »

Un bandeau semblable a été utilisé pour *Perpendiculaire au soleil*. Objet « entre deux », le bandeau est parfois éphémère, la première chose dont un lecteur se débarrasse après achat. Difficile à conserver en place autour du livre, il est souvent abimé, même sur les étals des libraires. Parfois, le bandeau est conservé, pour rester non plus autour mais dans le livre, pour servir de marque page, et ainsi accompagner la lecture. Le bandeau était finalement la forme adéquate pour réaffirmer le travail de Renaldo McGirth, et son statut fragile.

112. Voir texte original en fin de chapitre [9].

Sites internet, magazines, livres... Tous ces supports de publication sont soumis à des problématiques différentes, sur le plan technique, et sur le plan intellectuel et artistique. Des questionnements occupent leurs créateurs, dans les moindres détails, du choix des images publiées, de leur contextualisation, jusqu'aux détails d'un bandeau « accessoire » autour d'une bande dessinée. Leur point commun est l'énergie demandée, de part et d'autre des murs de la prison, pour les réaliser, « *to make it happen* », « pour les faire advenir ». Plus encore : la publication en elle-même n'est qu'une étape, et pas une fin.

IV - CONTINUER DE RENDRE PRÉSENT

Même si l'image est éculée, et souvent utilisée sur le ton de l'humour, l'idée d'un livre – ou tout autre production artistique – comme étant le « bébé » de son créateur me paraît particulièrement juste. Il y a la gestation-création, il y a l'accouchement-publication. Mais publier ne suffit pas. Combien de sites internet, patiemment montés, ne génèrent aucun trafic, aucune visite ? Combien de livres sortent en librairie[113] ou sur internet, mais restent « lettre morte », sans effet et sans réponse ? Après publication, il faut en quelque sorte « élever » son livre, l'accompagner, espérer le voir grandir puis prendre son indépendance[114]. Dans le cadre des œuvres de condamnés à mort, ou en collaboration avec des condamnés à mort, une particularité est que les détenus et les proches à l'extérieur multiplient les tactiques destinées à « rendre présent » la personne absente, « cachée » par l'institution carcérale. J'aimerais détailler ici certaines de ces tactiques, qui accompagnent et complètent la publication.

1 - Faire le lien

Dans son *Essai sur le don*, Marcel Mauss parle de la notion de « *hau* », citant « Tamati Ranaipiri, l'un des meilleurs informateurs maori de R. Elsdon » : « Supposez que vous possédez un article déterminé (*taonga*) et que vous me donnez cet article ; vous me le donnez sans prix fixé. Nous ne faisons pas de marché à ce propos. Or, je donne cet article à une troisième personne qui, après qu'un certain temps s'est écoulé, décide de rendre quelque chose en paiement (*utu*), il me fait présent de quelque chose (*taonga*). Or, ce *taonga* qu'il me donne est l'esprit (*hau*) du *taonga* que j'ai reçu de vous et que je lui ai donné à lui. Les *taonga* que j'ai reçus pour ces *taonga* (venus de vous) il faut que je vous les rende[115] ».

Même si la traduction de la notion de « *hau* » comme « esprit des choses » par Mauss a été nuancée par des travaux anthropologiques ultérieurs[116], elle est particulièrement utile pour penser au travail de l'image et du texte. En considérant les images comme une matière vivante, pourvue d'un « esprit », on admet leur possibilité d'évolution, de transformation, d'hybridation. Après la publication de *Perpendiculaire au soleil*, j'ai reçu des messages, des articles, des chroniques, dans un style journalistique ou poétique, des images inspirées de celles de l'album, et même une chanson en hommage à l'art de Renaldo McGirth. J'ai traduit et envoyé ces messages et ces articles à Renaldo McGirth, au début systématiquement, puis j'ai été dépassée par la quantité et j'ai sélectionné les textes qui me semblaient les plus positifs, les plus créatifs, et les plus attentifs à ses images et ses textes. J'ai fait des comptes rendus de mes rencontres en milieu scolaires, des débats que j'avais avec des adolescents à peine plus jeunes que Renaldo McGirth au moment de son arrestation. L'objectif était de donner accès à Renaldo McGirth à ces cadeaux des lecteurs, qui se sont emparés de la matière du livre pour la rendre vivante. D'autre part, il s'agissait de faciliter les contacts directs entre Renaldo McGirth et les personnes qui souhaitaient lui écrire, ponctuellement ou sur la durée. À la fin de *Perpendiculaire au soleil*[117], j'ai inscrit l'adresse de Renaldo McGirth, c'est-à-dire l'adresse du centre de tri et de digitalisation où passent maintenant les lettres destinées aux détenus de Floride. Plusieurs personnes m'ont écrit pour avoir plus de détails sur la manière de le contacter, pour me faire passer des messages, et pour avoir des conseils plus généraux pour entamer des correspondances avec des personnes incarcérées. Des personnes incarcérées en France ont également exprimé le souhait de communiquer avec lui. J'ai interrogé l'artiste et éducatrice en prison Treacy Ziegler sur cette ques-

113. On parle de « durée de vie » d'un livre pour désigner le temps passé dans les rayonnages et sur les étals des libraires. En France, on considère que la « durée de vie moyenne » d'un livre est de trois mois, au delà desquels il n'est plsu considéré comme une nouveauté.
114. Encore une fois, toutes les situations de publication ne sont évidemment pas identiques. Une personne publiant de façon indépendante aura à assumer bien plus de travail qu'une personne publiant dans une maison d'édition, dotée d'une équipe spécialisée pour chaque aspect de la fabrication et de la promotion du livre. De ce point de vue là, j'ai été particulièrement chanceuse, accompagnée par une équipe non seulement professionnelle, mais qui s'est investie très personnellement dans le projet.

115. Marcel Mauss, *Essai sur le don* [1925], in *Extrait de l'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, tome I.
116. Voir : Nicolas Olivier, *Compte rendu de Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige Grands textes », 2007. Disponible sur : https://journals.openedition.org/lectures/520 (consulté le 17 juin 2024).
117. Le tout premier tirage de la bande dessinée ne l'indique pas, car l'impression s'est faite juste au moment où la Floride implémentait ce changement de loi.

tion du lien fait entre détenus et leur public. C'est un point qui l'occupe particulièrement, et sur lequel elle tient un discours contrasté sur la responsabilité de la personne qui fait le lien, et sur les dynamiques des relations ainsi créées.

« V.C.L.C. : Dans un article, vous écrivez "Cela peut paraître mineur, mais quand les artistes ont peu accès à leur public, ils deviennent vulnérables. Pour cette raison, la sensibilité devrait faire partie de toute relation de travail. Cependant, la sensibilité ne semble pas structurellement inhérente au monde de l'art, malgré les nombreuses personnes compatissantes qui y travaillent[118]". Selon vous, quels sont les bons moyens d'organiser les retours d'expérience, les contacts entre les personnes incarcérées et leur public, dans le cadre d'une exposition, ou d'autres types de présentations ou publications ?

Treacy Ziegler : L'une des choses que j'ai faites depuis que j'ai écrit cela, c'est de m'assurer que le public dispose d'une structure et d'un cadre pour écrire des lettres ou simplement des commentaires à quiconque est exposé. Nous avons eu une exposition qui a voyagé de bibliothèque en bibliothèque ici à New York, dans le centre de New York, et c'est ce que nous avons fait. Nous avons simplement installé une table et les gens pouvaient nous répondre, ce qui était vraiment utile. C'est l'une des choses que je trouve les plus utiles dans l'art, amener les gens, pas à devenir des correspondants, parce que je ne pense pas que les correspondants soient une bonne chose, mais les amener à écrire des commentaires et à donner simplement un retour simple. Pour moi, le fait d'écrire des lettres en public, en dehors d'une relation formelle avec quelqu'un en prison, est l'outil le plus puissant dont je dispose, plus que tout ce que je fais, plus que le fait d'écrire des lettres, plus que toute autre chose.

V.C.L.C. : Vous voulez dire normaliser les petits contacts comme celui-là entre l'intérieur et l'extérieur ? Quelque chose qui n'est qu'un "petit" élément de lien, et non une relation complète censée durer des décennies à écrire des lettres ?

118. « *This may seem minor, but when artists are given little access to their viewing public, they become vulnerable. Because of this, sensitivity should be part of any working relationship. However, sensitivity does not seem structurally inherent to the art world, despite many compassionate people who work in it* ». Treacy Ziegler, « *Can museums present art created inside prisons without retrying offenders?* », *Broad Street Review*, 28 avril 2020. Disponible sur : https://www.broadstreetreview.com/essays/can-museums-present-art-created-inside-prisons-without-retrying-offenders (consulté le 16 avril 2024).

T.Z. : Exactement. Je veux dire, je sais que vous avez fait ça avec quelqu'un et ça a vraiment bien fonctionné, et vous avez un engagement là-dessus. Ensuite, vous avez créé une relation plus professionnelle à partir de cela. Vous savez, j'avais lancé un programme avec Wendy Jason de la *Justice Art Coalition* appelé « *pARTner* ». Le programme permettait à des artistes extérieurs d'entretenir des relations de correspondance continues avec des artistes incarcérés. Elle a continué à le faire et elle trouve que c'est génial, mais c'était problématique.

La première femme artiste à l'extérieur qui a écrit à quelqu'un, Omar, qui participe à mon programme, a reçu une lettre dans laquelle il l'appelait "sa femme", et ce n'était que sa deuxième lettre. Et ce genre de chose arrive souvent. Je ne blâme pas les prisonniers de faire cela parce qu'ils vivent dans un monde où ils n'ont plus à être responsables des limites qu'ils fixent. Toutes les limites leur sont fixées et ils ne sont pas dans un environnement qui leur permette de revenir à la réalité. Donc, pour Omar, elle était sa femme. J'ai un étudiant [incarcéré, ndt] qui m'écrit tous les mois et il fait des romans graphiques de lui et moi en train de faire l'amour. Et je lui dis : "Je suis une femme d'âge mur. Tu ne veux pas coucher avec moi". Mais en soi ça ne me dérange pas.

V.C.L.C. : C'est ce qui compte au final : ça ne vous dérange pas. Certaines personnes en sont gênées et fixent ou tentent de fixer leurs propres limites. Je pense que chaque correspondance est comme un projet qui peut réussir ou échouer, et comme toute relation, même à distance, il s'agit d'un accord des deux côtés.

T.Z. : C'est vrai. C'est juste que j'avais l'impression que beaucoup de correspondants de l'extérieur étaient des étudiants de Cornell et je ne voulais pas être responsable de cela, ni devoir superviser aucune de ces relations.

C'est une situation compliquée. J'ai un artiste qui participe au programme depuis environ dix ans. Il a été mis au ban de sa famille une fois incarcéré et n'a eu aucune nouvelle d'elle. Les étudiants ont commencé à lui écrire des lettres, il a reçu plusieurs lettres de différentes personnes, lui disant à quel point ils aimaient ses œuvres. Il a commencé à envoyer ces lettres à sa famille, et ils ont pu le voir enfin sous un autre jour. Ils sont venus le voir, pour la première fois depuis quinze ans, simplement

parce que les étudiants de Cornell disaient de bonnes choses à son sujet[119] ».

Treacy Ziegler met en exergue des problématiques que j'ai déjà pu croiser dans les correspondances avec des personnes condamnées à mort. Pour simplifier, certaines correspondances « fonctionnent », semblent équilibrées, et aboutissent à des échanges riches, et un soutien mutuel. D'autres correspondances ne « fonctionnent pas », voire peuvent être une source de détresse. Certains de mes proches tenant des correspondances avec des personnes incarcérées ne savaient pas comment gérer les lettres à connotation sexuelles de leur correspondant, ou leurs demandes répétées pour de l'argent. Il y a une responsabilité dans le fait de mettre des personnes en contact, en particulier quand elles peuvent être fragiles, de part et d'autres. En cela, peut-être que *Perpendiculaire au soleil* présente trop unilatéralement une « correspondance qui marche » pendant des années, suggérant aux lecteurs qu'il s'agit d'une expérience « facile »[120]. Quand je réponds aux demandes de personnes m'écrivant pour s'inscrire dans des programmes de correspondance, je vérifie tout d'abord qu'il s'agit bien d'une personne majeure, mais j'essaye également d'être nuancée en présentant ce à quoi il est possible de se confronter aux cours de ces échanges. Je renvoie également souvent

au document rassemblant les conseils de l'ACAT pour les correspondants participant à leur programme.

Dans un cas, j'ai fait passer à Renaldo McGirth les questions non pas d'un « simple » lecteur mais d'un journaliste d'*El Pais*, afin qu'il puisse y répondre directement et en son nom propre, plutôt que passer par moi. J'aurais été heureuse que cette expérience puisse se répéter, mais ce type d'interview suppose des délais pour l'envoi des questions et la réception des réponses, qui peuvent mettre les journalistes en porte-à-faux avec leurs impératifs de temps[121].

Du point de vue de la maîtrise des méthodes de communication entre l'intérieur et l'extérieur, je n'ai pas de meilleur exemple que celui d'Anne-Frédérique Widmann et de Kenneth Reams, anciennement condamné à mort dans l'Arkansas, et aujourd'hui condamné à une

119. Voir texte original en fin de chapitre [10].
120. Dans *Perpendiculaire au soleil*, je parle tout de même de certaines difficultés à maintenir une correspondance riche et équilibrée, mais dans son ensemble j'évoque bien d'avantage ses aspects positifs.
121. Par exemple, l'interview pour *El Pais* n'a pu se faire que de justesse. En plus de délais de communication en eux-mêmes, s'ajoute la problématique de la traduction des questions et des réponses, non négligeable même pour quelqu'un parlant anglais.

peine de prison à vie. Anne-Frédérique Widmann, journaliste et réalisatrice du documentaire *Free Men*, centré sur l'histoire de Kenneth Reams, se coordonne avec ce dernier pour organiser un appel après chaque projection publique du film. J'ai eu l'occasion d'assister à l'une de ces rencontres, lors d'une projection de *Free Men* à l'École Internationale de Genève, le 16 novembre 2023[122], et j'ai pu constater la force du dispositif sur les personnes rassemblées, adolescents et adultes. Reams passe un appel à Widmann, et cette dernière le met sur haut-parleur, approchant un micro de son portable. Le public peut ainsi entendre la voix de Reams résonner dans l'auditorium, puis venir poser des questions, en montant sur scène pour s'approcher du téléphone. En plus de ce contact direct avec Reams, le public a un accès direct aux modes de communications en prison, et sa brutalité bizarrement « feutrée ». L'appel ne commence pas avec les salutations de Reams, mais avec la petite voix féminine automatisée de l'entreprise *Securus*, bien connue des proches de personnes incarcérées, annonçant qu'il s'agit d'une « appel prépayé en provenance de *telle* prison », et « appuyez sur *telle* touche pour accepter l'appel ». Au bout de dix-huit minutes d'appel, la même petite voix revient, coupe la conversation pour annoncer qu'« il reste deux minutes d'appel ». Deux minutes plus tard, la petite voix coupe l'appel d'un « Au revoir » mélodieux.

Je me suis entretenue avec Anne-Frédérique Widmann sur la création du film *Free Men*, et sur la mise en place de ce dispositif particulièrement puissant, dans un entretien téléphonique en avril 2024 :

> « V.C.L.C. : *Free Men*[123], je ne le dirai jamais assez, est un film remarquable. C'est un film centré sur l'histoire de Kenneth Reams[124], mais c'est aussi et surtout, il me semble, un film sur une communauté, comme le titre l'indique, au pluriel : les hommes libres. Il y a Kenneth, qui se bat pour sa liberté de corps et d'esprit, il y a Ndume Olatushani[125], anciennement incarcéré dans le couloir de la mort puis innocenté et libéré... Faire

122. Cette projection était organisée dans le cadre du festival *Les Créatives*, et faisait suite à la conférence « Au contact d'un condamné à mort », qui rassemblait Anne-Frédérique Widmann, Karelle Ménine, autrice de théâtre, écrivaine et journaliste, et moi-même.
123. Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes. Site internet consacré au film : https://freemen.ch/ (consulté le 29 avril 2024).
124. Page consacrée au travail de Kenneth Reams sur le site internet de l'exposition *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/kenneth-reams (consulté le 29 avril 2024).
125. Site personnel de Ndume Olatushani, et page consacrée à son travail sur le site internet de l'exposition *Windows on Death Row*. Disponible sur : https://www.ndumeart.com/ et http://www.windowsondeathrow.com/ndume-olatushani (consulté le 29 avril 2024).

un film pas seulement sur Kenneth, était-ce ton idée au départ, ou une idée de Kenneth ?

Anne-Frédérique Widmann : Kenneth est très centré sur lui-même, parce qu'il est très concentré sur son combat, sur son militantisme. Donc non, cette idée n'est pas de lui. J'ai d'abord rencontré Ndume, et ensuite Kenneth, dans le cadre de *Windows on Death Row*. J'étais en contact avec une trentaine de condamnés à mort, tous avec des personnalités différentes, avec des histoires différentes, mais qui se retrouvaient avec ce point commun terrible qu'était leur sentence. Ndume et Kenneth avaient tous les deux cette incroyable capacité à puiser dans leurs ressources personnelles pour transformer ce minuscule espace de deux mètres sur trois, pour y conquérir une forme de liberté. Indépendamment de l'étroitesse des murs, du béton partout, des menottes, de l'impossibilité d'ouvrir cette porte. Ils y sont parvenus, à travers l'art, à travers leurs convictions politiques, qu'ils n'avaient pas forcément au début. Ce sont des convictions politiques, pas dans le sens de parti politique, mais dans le sens de l'investissement d'un citoyen pour changer la cité, changer les règles du jeu dans leur propre pays. Ces deux hommes ont réussi à transcender leur enfermement en quelque chose de puissant, aussi bien pour eux que pour les autres.

C'est pour ça que j'ai appelé le film *Free Men*. Tout le long du tournage, ma question était : « Où est-ce que vous trouvez cette force ? Où est-ce que vous trouvez ces ressources ? Et Kenneth me disait toujours : « Mais toi aussi, toi aussi tu as la capacité de ne pas te mettre en colère, tu as la capacité de visualiser de belles choses alors que tu es victime d'injustice. Toi aussi, tu as la capacité de te projeter alors que, parfois, tu as l'impression que tu es enfermée entre quatre murs ». Je lui disais que je n'en étais pas aussi sûre que lui !

Ils m'ont expliqué leur chemin, et ça n'a vraiment pas été un chemin pavé de roses, pour arriver à une telle liberté. Le titre, *Free Men*, c'était pour véhiculer cette belle nouvelle, le fait que les êtres humains ont aussi ces capacités là. Quand j'ai dit à Kenneth, au téléphone, « Kenneth, j'ai trouvé le titre du film, je vais l'appeler *Free Men* », bien sûr il a éclaté de rire. Il a dit : « Mais non, tu exagères là, tu sais bien où je me trouve, dans cette cellule de deux mètres sur trois, depuis je ne sais plus combien de temps ». Je lui ai exposé le sens de tout ça, cette grande liberté que je ressentais en lui, et il a finalement adopté ce titre.

Kenneth s'est beaucoup impliqué. Ce film, c'était aussi une manière de le visibiliser, l'aider à accéder à la liberté. Mais ce titre c'était une manière d'essayer d'en faire aussi un message plus universel. Il ne s'agit pas seulement d'un individu, il s'agit de beaucoup plus. [...]

V.C.L.C. : Lors des projections publiques de *Free Men*, vous vous coordonnez avec Kenneth de façon à ce qu'il vous appelle à la fin de la séance, et partage un moment privilégié, particulièrement intense avec le public[126]. Comment cette idée est venue ?

A.F.W. : J'avais Kenneth au téléphone plusieurs fois par semaine, et ça m'a paru évident que c'était vraiment lui qui devait s'adresser au public.

Je voulais que les gens puissent entendre un condamné à mort, et donner à Kenneth les conditions pour sortir de sa propre « petite » vie à lui. Dans le discours, il est incroyable. Il arrive à « sentir » la salle, il arrive à dire l'essentiel. Il est le plus grand connaisseur de la peine de mort, c'est lui qui doit avoir la possibilité d'expliquer ça. Quelle meilleure manière de libérer quelqu'un que de lui donner une voix ?

Je voulais également faire un pied de nez à la prison. On m'a interdit de filmer à l'intérieur, on voulait lui enlever son image, le priver de ce droit d'être vu et de s'exprimer. Mais la prison m'a accordé le droit d'appeler Kenneth au téléphone. Donc j'ai un peu « étendu » ce droit : au lieu d'avoir moi, toute seule, au bout du fil, il y avait parfois 300 ou 500 personnes. J'ai trouvé ça fascinant que la prison ne s'en rende pas compte.

Tout en respectant les règles, j'ai ouvert tout un monde à Kenneth. L'idée, c'était qu'il ne soit plus un numéro, qu'il ne soit plus réduit au silence. Kenneth n'est jamais sorti de l'Arkansas, n'a jamais pris un avion, ne connaît rien du monde extérieur. Il est depuis l'âge de dix-huit ans dans cette cellule. Mais il a « voyagé » partout : il me dit qu'il connaît la Suisse par cœur ! Il a parlé

126. Plusieurs de ces appels réalisés en public sont disponibles en ligne. FIFDH Genève, *Film discussion // Free Men • Anne-Frédérique Widmann*, vidéo *YouTube*, 53:40 minutes, 12 avril 2018. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=9mlbxkZPg78 (consulté le 29 avril 2024). Université de Genève (UNIGE), *Free Men - Echange entre le public et Kenneth Reams en direct de sa cellule*, vidéo *YouTube*, 42:31 minutes, 20 novembre 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=B-d48fQEhqL4 (consulté le 29 avril 2024).

devant des avocats, devant des étudiants, devant le grand public. Il a parlé au Japon, il a parlé au Pakistan, il a été en Amérique latine. Il a été dans tous les pays d'Europe. Son histoire a été vue par son propre père, qui n'avait plus vu Kenneth depuis des années.

Son témoignage, dans tous ces pays, dans toutes ces cultures différentes, a eu chaque fois le même impact, ce qui montre son côté universel. Quand on était au Pakistan, il y avait des femmes qui pleuraient. Et pourtant je me disais qu'elles avaient d'autres problèmes que de pleurer sur le sort d'un d'un condamné à mort américain. Mais, en fait, ça les touchait vraiment. Dans leurs émotions intimes, dans leur vision de l'humanité. Il a donné énormément d'espoir et d'énergie à plein de gens. Une fois, une jeune fille a pris la parole. Elle lui a dit : « J'avais envie de baisser les bras. J'avais même envie d'en finir. Mais vous entendre me donne envie de me battre ». Alors, ça paraît cliché comme ça, mais c'est ce qui se passait après les projections. C'était fou, pour des jeunes qui avaient l'impression d'être emprisonnés dans leur vie, d'être enserrés dans un étau, de voir tout d'un coup cet homme enfermé littéralement être capable de développer des projets, de se projeter.

On a chaque fois la même routine, je décris à Kenneth qui va être là, je lui dis qu'il y a tant de personnes présentes. Et j'ai chaque fois l'impression qu'il « sent » la salle. À chaque fois il y a une personne qui va lui demander : « Elle est comment ta cellule ? Tu es où, là, maintenant ? ». Et lui répond : « Mais pourquoi tu me poses cette question ? Moi je suis en Suisse avec toi, je suis au Pakistan avec toi, je suis au Japon avec toi ». Et c'est vrai, en fait.

V.C.L.C. : Est-ce que les détenus de l'Arkansas ont accès au téléphone quand ils le souhaitent, tant qu'ils ont les moyens de payer les appels ?

A.F.W. : Non, dans le couloir de la mort de l'Arkansas, ce n'était vraiment pas quand il voulait. Il y avait un seul téléphone pour tous les condamnés à mort. Mais Kenneth connaît les rouages de la prison par cœur, donc il arrivait toujours à obtenir le téléphone à l'heure dite.

Chaque fois, je disais au début de la projection : « Je vais essayer de vous mettre en contact directement avec Kenneth, mais il y a toujours une possibilité que ça ne marche pas. S'il y a un incident de sécurité dans la prison, si quelqu'un d'autre est au téléphone, parce qu'il a perdu un proche par exemple, on n'aura pas Kenneth. Mais peut-être que, en ce moment même, un gardien est en train de parcourir ce couloir avec le téléphone dans la main, qu'il va bientôt le tendre à Kenneth à travers les barreaux. Et souvent, c'était là que le téléphone sonnait et les gens étaient complètement pétrifiés, fascinés... Des années après, quand je croise des gens, ils me disent : « Comment va Kenneth ? Je me rappellerai toujours cette soirée ».

Je suis très contente d'avoir fait *Free Men* comme ça, en dépit de la prison, même contre la prison. Parce que, bien sûr, ils ont tout fait pour que ce film n'existe pas. Mais finalement, ce n'est pas si mal que les autorités de l'Arkansas aient refusé de participer parce que, souvent, les films de prison sont trop proches du point de vue du geôlier. Si tu es une réalisatrice et que tu fais ton film avec l'accord de l'administration, ta caméra suit les gardes jusqu'à la cellule, puis ils te laissent peut-être parler cinq minutes à la personne détenue. Si j'avais eu cet accès, si j'avais pu filmer Kenneth, le film se serait peut-être ouvert avec une image de lui derrière ses barreaux, avec son habit de prisonnier, déshumanisé.

Je pense que le refus de la prison nous a rendu service, à Kenneth et à moi. C'est beaucoup plus riche, je trouve, de rencontrer cet homme à travers sa voix, puis à travers ses projets extérieurs. Ne pas le voir comme un prisonnier dès le départ. Ça permet aux gens de le rencontrer vraiment, avec moins de préjugés. »

Publier ne suffit pas. Il faut faire le lien, et rendre présent, des deux côtés du mur. À l'intérieur, il faut faire parvenir à Renaldo McGirth les différentes façons dont les lecteurs s'emparent de la matière publiée, en transmettant les messages, ou en facilitant les contacts directs. À l'extérieur, il faut défendre la parole de Renaldo McGirth, et s'efforcer de faire passer non seulement sa production précédant la publication de *Perpendiculaire au soleil*, mais sa production postérieure. La bande dessinée n'est alors plus une fin en soi, mais une étape dans un cycle d'échange, de lien, obligé par ce « *hau* », cet « esprit des choses » qui ne cesse d'hybrider.

2 - Faire communauté

Dans les différentes tactiques pour « faire le lien », il y a plusieurs risques. D'une part, comme l'évoquait Treacy Ziegler, le risque de mettre en lien des personnes qui peuvent se retrouver dans des situations malsaines, néfastes d'un côté comme de l'autre. Il y a aussi un poids mental à gérer toutes les transmissions de part et d'autre des murs de la prison. Dans ce travail mis en œuvre pour « faire le lien », je me suis en quelque sorte transformée en « secrétaire » pour Renaldo McGirth, mais aussi, malgré moi, en psychologue ou confidente de lecteurs. Publier un livre avec une dimension autobiographique, c'est accepter le fait que des personnes qui ne vous ont jamais rencontrée auront l'impression de vous connaître entièrement, l'impression d'avoir construit un rapport d'intimité avec vous[127]. Après la publication de *Perpendiculaire au soleil*, j'ai reçu beaucoup de messages très personnels de la part d'inconnus, me révélant parfois en détail des parcours de vie très complexes, parfois tragiques. Nombre de ces messages m'ont immensément touchée, et ont abouti à des conversations que je ne pensais jamais avoir, avec des personnes que je n'aurais pas pu rencontrer autrement que par ce livre. D'autres messages s'accompagnaient aussi d'une sorte de pression : certaines personnes considéraient qu'il « fallait » que je parle de *leur* histoire ou de celle d'un de leur proche, que je « devais » leur consacrer une nouvelle bande dessinée. Face à mes refus, j'ai parfois reçu des messages de déception teintée d'agressivité, qui ont été difficiles à recevoir[128]. Faire le lien, c'est avoir une responsabilité, qui peut-être difficile à porter pour une personne seule. Il me semble que tous les proches de détenus que je connais intimement m'ont fait part de situations de « *burnout* » intime ou militant[129], ou les deux à la fois. Quant aux détenus eux-mêmes, je ne peux que rappeler encore une fois l'importance du « syndrome du couloir de la mort », qui est dû à une multitude de facteurs, dont l'isolement et l'épuisement vis-à-vis des efforts qu'ils mettent en œuvre pour maintenir le contact avec l'extérieur. Le syndrome du couloir de la mort « abime » les détenus, et abime leurs relations. Cette barrière psychologique et psychiatrique vient s'ajouter aux barrières physiques et réglementaires mises en place par le système carcéral.

fig.43 - Albert Ru-Al Jones, mouchoirs décorés, publiés sur le site *San Quentin Death Row Artists and Writers*.

Pour alléger ce poids, les détenus et leurs proches mettent en place des techniques pour non seulement « faire le lien » mais aussi « faire communauté ». Il peut s'agir de fils de discussion communs sur les réseaux sociaux, de rencontres publiques entre familles des détenus et sympathisants, mais aussi de symboles de ralliement. Sur ce dernier point, c'est-à-dire le fait de « faire image », les détenus peuvent particulièrement s'investir auprès de leurs proches. Un exemple parlant est encore une fois celui d'Albert Ru-Al Jones. En plus de l'écriture de ses livres autobiographiques, Albert Ru-Al Jones dessine sur des mouchoirs en tissu[130] (fig.43). Il s'agit de compositions décoratives, des motifs obsessionnels de croix et de coeurs aux couleurs vives. Dans les coeurs sont inscrits des références d'un verset de la Bible, un message évangéliste « Dieu nous bénit ! », « Jésus nous aime ! », « Le Paradis est ouvert », ou les prénoms des membres de la famille de la personne à qui il envoie le mouchoir. Étrangement, tous ces petits coeurs bleus, jaunes

127. Il s'agit d'une forme de relation parasociale, c'est-à-dire le développement de sentiments de sympathie, d'amitié, ou au contraire d'inimitié, à l'encontre d'une personne avec qui on n'a peu ou pas d'interaction. Le concept est développé pour la première fois par Donald Horton et Richard Wohl dans leur article « *Mass Communication and Para-Social Interaction* », *Psychiatry*, Volume 19, n°3, 1956, p.215-229.

128. L'autrice Lou Lubie a eu une expérience semblable, mais dans des proportions beaucoup plus importantes. Après la publication de l'album *Goupil ou Face*, consacré à la cyclothymie, elle a reçu des vagues de messages extrêmement intimes, qui ont été difficiles à gérer. Elle offre un témoignage détaillé et nuancé de cette expérience sur son compte *Instagram*, avec le post « Pourquoi je ne parlerai plus de la cyclothymie », publié le 26 avril 2021. Le post se conclut par « La bd continuera à vivre de son côté ». Disponible sur : https://www.instagram.com/p/COIPbQHDoz7/?img_index=1 (consulté le 16 avril 2024). Lou Lubie, *Goupil ou Face*, 2016, Delcourt, Paris, France.

129. Ayala M. Pines, « *Burnout in Political Activism : an Existential Approach* », *Journal of Health and Human Resources Administration*, Volume 16, n°4, 1994, p.381-394.

130. Dans certaines prisons, les détenus peuvent acheter des mouchoirs en tissu qu'ils décorent. Ces mouchoirs ont l'avantage de pouvoir être pliés et dépliés sans s'abimer, contrairement aux feuilles de papier, qui ont plus de risque d'être déchirées ou marquées de façon disgracieuses. Les plus célèbres exemples de cette production sont les paños, les mouchoirs réalisés par les détenus chicanos, et qui sont devenus depuis les années 2000 un objet de collection prisé. Voir exposition *Paños – Prison Break*, Galerie Christian Berst, 11 mars – 19 avril 2014, Paris, France.



fig.44 - Albert Ru-Al Jones, colliers de perles tressées, envoyés par courrier, emballés dans des sachets de fil dentaire, 2024.

ou verts peuvent faire penser à des pilules de drogue de synthèse. L'expression « *high on Jesus* », « shooté à Jésus », est d'ailleurs utilisée pour parodier les chrétiens nouvellement convertis mais particulièrement dévots et considérés comme un peu excessifs, un peu « béats ». Avec leur explosion de couleurs et leurs motifs presque psychédéliques, ces mouchoirs sont à la fois le récit de ce que Jones appelle sa « rédemption » religieuse, et un lien entre les soutiens de Jones à l'extérieur. Au premier abord, Jones évoque surtout la signification intime de ces mouchoirs, ou des colliers « Libérez Ru-Al » (fig.44) qu'il fabrique « C'est à vous de comprendre pourquoi vous voulez l'avoir ». Cependant, il suggère également aux personnes qui en possèdent un, qu'elles soient actives dans sa défense ou « simples » sympathisantes, de se prendre en photo en le tenant devant elles ou en les portant (fig.45). Ces photos sont ensuite postées sur le site internet et la page *Facebook* de Jones, tenues par deux personnes différentes venant respectivement de France et d'Allemagne. Cette « collection » de portraits, parfois associés à une description du parcours de la personne, parfois non légendée, permet la visualisation d'une sorte de communauté internationale de Jones.

> « Albert Ru-Al Jones : Ces mouchoirs ont été mes premières œuvres d'art. Un jour je me suis ennuyé en écrivant et en faisant mes devoirs. Je me suis dit que je devais trouver autre chose à faire. J'ai acheté des mouchoirs chez les vendeurs de la prison. Je commence à faire des petits coeurs et des croix. Et je me demande : que peuvent signifier ces cœurs et ces croix quand je les dessine ? Et voilà. Cela me frappe. Ils signifient : "Je suis chrétien avant tout". C'est pourquoi les croix sont là. Et puis le cœur : "J'ai un cœur et j'aime les gens". Et j'ai des gens, dehors, qui m'aiment alors que je suis ici. C'est de là que viennent vraiment les cœurs.
>
> Si vous regardez mes croix, je dessine le soleil derrière, et ensuite les douze lances. Les douze lances sont les douze apôtres de Jésus. Ensuite, vous remarquez les trous des clous, des clous qui suspendaient Jésus à la croix.

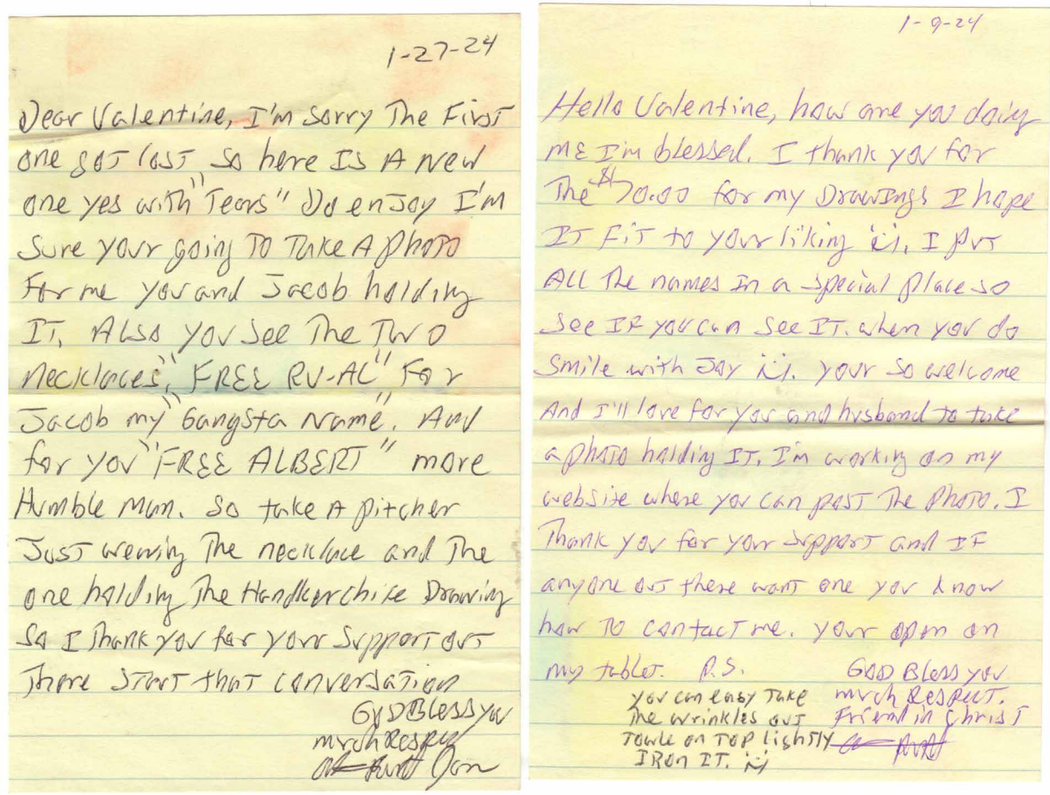


fig.45 - Albert Ru-Al Jones, note accompagnant son mouchoir décoré, 27 janvier 2024. La couleur du mouchoir s'est en partie transférée sur le papier. Il m'y demande, avec mon conjoint, de « prendre une photo en portant le collier, et une photo en tenant le mouchoir ».

Je voulais faire mon art à un niveau spirituel. Si par hasard vous consultez mon livre, *I am in God's confinement*, la couverture fait partie de mon travail artistique autour des cœurs. Les trois cœurs représentent le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Ensuite, vous verrez les barbelés autour de la croix, avec sept tornades dessus. C'est parce que le chiffre sept est l'un des nombres préférés de Dieu, et en plus je suis le septième enfant de ma mère... Tout a une signification pour moi et pour mon cœur.

Tout le monde a un cœur d'une façon ou d'une autre. Un cœur qui bat, qui ressent des émotions et le mien ressent le sentiment de vie. Je suis un homme sauvé. Je suis la rédemption. J'ai prié pour obtenir le pardon de tout ce que j'ai fait. J'accueille tous ceux qui reçoivent ces dessins pour comprendre le concept du cœur. J'en ai fait des centaines. Nicola les a vendus par hasard, et

cela a fait de moi un artiste. Une fois l'un d'entre eux vendu, je suis devenu artiste et j'ai commencé à en faire davantage.

Je recevais cinq mouchoirs et il me fallait deux à trois semaines pour les terminer tous les trois. Alors j'ai mis de côté tous mes devoirs, tous mes livres, et je me concentre uniquement là-dessus. Et c'est une leçon d'humilité. Être à l'intérieur de cet endroit sombre, y penser pendant que je dessine et colorie ces mouchoirs. Je vois les gens qui sont dans ma vie. Je vois les gens qui m'ont aidé, qui m'ont montré de l'amour, et mon cœur est rempli d'amour maintenant. Ce n'est plus la haine que j'avais. Ce n'est pas la colère et l'amertume qui sont à l'extérieur de cette cellule. Je passe trois semaines à faire ça, en prenant mon temps. Et c'est réel. J'ai pleuré en fabriquant la majorité de ceux que j'ai faits, parce que c'est très émouvant pour moi de les faire, et parce que chacun de mes frères et sœurs en a un. Chacun des membres de ma famille en possède un. Je veux qu'ils aient ça, pour qu'ils sachent que je suis un homme humble. Un homme charmant. Et je suis un homme spirituel. Et cela étant dit, les gens commencent à me les demander. Et quand ils commencent à me les demander, je commence simplement à les fabriquer.

Je voulais que les gens me sentent à l'intérieur de cette cellule. Je voulais que les gens sachent que ce que j'ai fait pour créer cet art vient du cœur, du niveau spirituel de ma vie, et grâce à cela, je suis heureux quand je le fais. Je suis heureux quand je pense aux membres de ma famille, à ma fille et à mes petits-enfants. Je ne pense pas à ma situation.

J'ai dû mettre en place ce mécanisme de défense. Si vous n'avez aucune sorte de mécanisme de défense dans cet endroit, il vous dévore et vous recrache. Et quand je veux dire qu'il vous dévore : vous vous droguez, vous vous pendez. Vous êtes en colère contre le monde. Vous rendez votre vie encore plus violente et plus dure qu'elle ne devrait l'être. Et j'ai vu cela se produire encore et encore.

Quand je fais mes œuvres, je souris, quand je fais mes œuvres, les larmes coulent. C'est de la joie, parce que je sais que la personne qui le recevra aura une partie de mon héritage et qu'il sera là dans sa maison ou son bureau ou son école ou son église. C'est pourquoi je fais ce que je fais.

V.C.L.C. : J'ai vu plein de photos de personnes que je crois être vos amis, dehors, qui ont publié des photos d'elles tenant ces mouchoirs. Considérez-vous qu'il s'agit aussi d'une sorte de bannière pour représenter votre communauté ?

A.R.A.J. : C'est une bannière d'amour communautaire, si vous aimez quelque chose ou aimez quelqu'un. Même si vous n'êtes pas chrétien, mais que vous voulez avoir un de ces mouchoirs en raison de ce qu'il représente, pour avoir été fait dans le couloir de la mort de San Quentin. C'est à ça que ça sert. C'est à vous de comprendre pourquoi vous voulez l'avoir[131] ».

Au début de l'année 2024, j'ai acheté un mouchoir à Jones, personnalisé avec les noms des membres de ma famille. Après m'avoir envoyé le mouchoir par la poste, Jones était inquiet qu'il ne me parvienne pas immédiatement. De mon côté, il ne me semblait pas anormal que je ne reçoive pas tout de suite son envoi, compte tenu des délais habituels de correspondance par exemple avec le couloir de la mort de Floride. Jones a insisté sur le fait qu'il devait y avoir un problème, et m'a alors envoyé très rapidement un deuxième mouchoir, accompagné de deux colliers en perles tressées indiquant respectivement « *Free Albert* » et « *Free Ru-Al* », destinés à être portés par moi et par mon mari.

Une fois que j'ai reçu ces mouchoirs, j'ai suivi le mouvement, et pris une photographie en tenant le mouchoir devant moi (fig.46). Cette image a été l'occasion de discuter avec Lucas, un ami allemand de Jones, qui tient sa page *Facebook* où il fait la promotion de ses livres et de ses œuvres. Nous avons parlé d'art et de politique, de différentes publications de Jones et celles d'autres détenus du couloir de la mort que je ne connaissais pas, notamment *Dreams from the death cell*[132] de Lancelot Armstrong, incarcéré dans le couloir de la mort de Floride avant que sa peine ne soit commuée à la prison à vie en 2017. Lucas a partagé ma photographie, et m'a demandé s'il pouvait également l'inclure au site abolitionniste *Prayers4prisoners*[133], avec une présentation de la bande dessinée *Perpendiculaire au soleil* (fig.47), et les couvertures des différentes traductions parues. Je suis aujourd'hui encore en contact avec Lucas, ainsi qu'avec Jones : le mouchoir a fait son office de lien.





131. Voir texte original en fin de chapitre [11].
132. Lancelot Armstrong, *Dreams from the death cell*, livre autopublié, 2020. Disponible sur : https://www.amazon.com/Lancelot-Armstrong-Dreams-death-cell/dp/3750284393 (consulté le 17 juin 2024).
133. Disponible sur : https://prayers4prisoners.de/?Handkerchief_Art_-_Kunst_aus_der_Todeszelle= (consulté le 17 juin 2024).



fig.46 - Jacob Melgren, mon portrait tenant le mouchoir d'Albert Ru-Al Jones. J'ai ensuite envoyé cette photographie aux soutiens de Jones, pour publication sur ses réseaux.

fig.47 - Captures d'écran du site internet *prayers4prisoners*, partageant mon portrait tenant le mouchoir de Jones, et publiant un article consacré aux différentes versions de *Perpendiculaire au soleil.*

• PUBLIER OU RELIER ?

Il existe une multitude de méthodes de publication, de lignes éditoriales pour la diffusion des images des détenus : sites internet, magazines, livres. Le choix de ces méthodes par les détenus et leurs proches se fonde sur des questionnements artistiques, éthiques et des stratégies commerciales. Dans tous ces processus de publication, l'objectif central est de réussir à créer un système de confiance où le détenu conserve un contrôle sur sa création. Un travail particulier est nécessaire pour que de nouveaux liens humains puissent advenir, de la façon la plus naturelle possible, dans un milieu carcéral où tout est fait pour être divisé, compliqué, artificialisé. Le défi est de réussir à créer une structure non-humiliante pour faciliter l'échange entre les détenus et le public, et permettre la générosité, des deux côtés. En cela, publier est un travail de *care*.

Les aspects matériels et concrets des différentes méthodes de publication, révèlent des réalités humaines méconnues. Le travail de publication effectué par les détenus et leurs proches est constamment invisibilisé, minimisé, décrédibilisé, par une multitude de facteurs, selon le statut, social, racial et selon le genre de la personne concernée. Ce travail est produit non seulement par des personnes détenues et leurs proches, mais aussi par une partie du public qui choisit de répondre, sous forme littéraire ou plastique, à ce qu'il lit et voit. Ce faisant, le public prolonge l'existence de ces images. Il réalise aussi le souhait exprimé par de nombreux détenus de faire de la publication de leur travail non pas une fin en soi, non pas la recherche d'un statut d'artiste-auteur grandiloquent dans sa « prison d'ivoire », mais un outil de lien.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Treacy Ziegler, entretien téléphonique du 1er novembre 2023

« It is a very crucial point about teaching in prisons without an institution backing you. I was vey naive. Without the safety of an institution behind me, I could basically be subjected to the same kind of abuse, not physical abuse, but verbal abuse, that any prisoner was. I could be called out "Here's the one we hate". One guard wanted to know about my sexual affairs outside of my marriage, because obviously, as an artist, I must have affairs. When I talked to the prison educator for Cornell, and I told him the story, he said that would have never happened to any of his artists, or any of his teachers, because the institution that backs the volunteer will protect them from any abuse. »

[2] Nicola White, entretien téléphonique du 22 avril 2022

« Nicola White : I was sitting in a cage essentially with somebody for five or six hours, because we had an extended visit. We covered a lot of topics. We spoke about art and he said that a lot of his fellow inmates, his friends in prison, made art, but that often it didn't get to go anywhere. It ended up in their cells or went home to the families or lawyers or, you know, they sold it or traded it in the prison. Spontaneously, I said : "do you think anybody would like to do an exhibition?". And it just went on from there.

When I went home to England, then I sent over several little flyers to him and he distributed them actually via kites. Before I knew it, I started to receive artwork from all these men, sometimes directly from them or via their lawyers or their friends or their families. It went on from there.

V.C.L.C. : I understand better because in an interview you said that it happened "quite naturally". That's the word you had used. I can see that word of mouth worked well in your case.

N.W. : It kind of took a life of its own really.

V.C.L.C.: How how often did you travel to visit your, your friend incarcerated in San Quentin?

N.W : I'm actually going next week, funny enough ! I've been over quite a few times before the pandemic. I used to go in January and stay for approximately four weeks, and then go and see various other people. Of course, I started to know more than just my penpal friend, and started to be liaising with quite a lot of the men on death row. I probably know about forty of them, who sent me their work and I speak to some of them on the phone. I'm closer to some of them than others. Some of them send more art, and obviously they have different personalities. I used to go maybe two or three times a year. I'm quite fortunate. I'm a youtuber in my other life, which is completely different, and I keep the two very, very separate. I don't think that my subscribers, who are following me for my mudlarking *YouTube* channel, would likely understand the death row art situation. But at least I can mostly work doing that anywhere, because I'm on my computer doing it so. I'm able to go over there and and work from there. So it's quite nice.

V.C.L.C : That's great. I wondered what was your relationship with the the administration, did you ever had problems with them?

N.W : I've never had. Sometimes the only way that things like this can happen and develop is if simply they are a little bit renegade : they're a bit wild card and they're not in the slightest bit related to the administration. In San Quentin prison, there's a huge main line as well, people who are not death row prisoners. They have a lot of programs, acting, all sorts of things. But the men on death row, that is the largest one there in California with 750 men or so, they don't get any programs. I guess they don't really want to humanize people that are intended to be put to death. I mean, I don't really know their reasoning. In other words there is no program for them. So it's not nothing to do with the administration. I'm sure they must have heard of it somehow or other through the grapevine and through the news on an occasional things like that. But I don't have a relationship with the administration. I'm sure they probably wouldn't really be too keen on what I'm doing to be honest [laughs]. [...]

V.C.L.C. : Do you keep the artwork at your place or do you sometimes send the artwork back to the inmates after having scanned it or back to the family?

N.W. : No you can't. I don't ever send it back to them, they wouldn't be able to receive it anyway. They are not allowed to receive certain things : once they've sent it out, they can't get it back.

I've exhibited it, and I try and sell it within the exhibitions. Some of it is all over the place at the moment. There's some in America because a lady over there bought quite a lot of it, and now she's working with a charity to turn some of it into NFT's. I actually understand that much about NFT's, but I'm always willing to try something. So some of this work may be put into NFTs. I've got some here. I've got some that's in another part of London. But no, I don't send it back. The only time I send it back as if they somebody has said to me, "Look you know I don't want you to have my art anymore. Can you send it back". I have done that on occasions. For me the point of it was really to give them a voice and a platform : enable them to express themselves and for other people to see their work. But some of them, not surprisingly, mainly want money. And if it's not going fast enough for them, they think :

"What's she doing? I want my work back". It's just some of them, that's been the way of it. [...]

V.C.L.C. : I had questions about your website. Firstly, it's a bit of a broad question : how to balance a project like this, between letting the works speak for themselves and giving details about their context ? How to preserve both the individuality of the artists but without uprooting them from the creation context ? How did you decide the level of information that you would give on the website?

N.W. : Well, for me, I suppose it's all very basic. I didn't really give it a huge amount of thought. Obviously I don't give any info about anything that anybody's done, you know. [...] It's something I didn't want to do. In my experience, most people just go straight to the Internet and google the name and look up the person. I just wanted to give them the opportunity to just be known for something else, be known for the the art that they've created and to talk about the inspiration behind it. That's really it. I didn't want it to be for people that just want to come in, be voyeuristic and find out "what did he do", "he killed that person or that person". Don't get me wrong, I'm not denying that some of them have committed dreadful crimes. But I also subscribe to the idea that you can't freeze somebody at the worst moment of their life. They are not their crime. They are more than than that. I suppose it's just giving them the opportunity to put a bit of humanity

into the situation and people can look at something that they've done that is not about the crime. [...]

V.C.L.C. : What reactions did you get from the public, through the website? Did you get any negative reactions aimed at you?

N.W. : Firstly, I haven't updated it for ages, even though I've received some amazing art. I simply don't have the time to upkeep it, it's so much trying to juggle. I've even got a *Twitter* account and an *Instagram* account and I haven't updated it for ages. I've been so busy with my other work. [...] About the reactions. Well, firstly I was doing physical exhibitions, which is what I really like doing. And over here [United Kingdom], of course, we don't have the death penalty. I would always have a comments book, for people to write in. I'd say that pretty much everybody was actually very moved by the work, felt very moved and wrote about it. Some of the people were in tears when they left, after looking at all the work and reading some of the poems, etcetera.

Now in America, I did have an exhibition there. There is a lot more judgment over there. There's a lot more pro death penalty people. I have had some emails from people, even from some victims families that have not been happy at all. I would say maybe I've had about 7 or 8 emails, not as many as you would think, from people saying : "How could you do this? How dare you give a a platform to these people. Did you know what this person did?". It's always very hard getting that. Sometimes I think : why am I doing this actually? I do have real empathy for those people. But if I have empathy for somebody who's sitting on death row trying to transform themselves and being sentenced to death, doesn't mean I can't also have empathy for the victims as well. You know that they're not mutually exclusive things. But I totally understand, from somebody who's been affected by a crime, that they would feel angry. If it was me, I probably would feel exactly the same way.

When I get an e-mail like that, I sometimes reply, but I often don't, because there's nothing I can say. The person isn't going to be persuaded of anything. So I think sometimes I just let the person say what they need to say and I just don't answer it. [...]

V.C.L.C. : We talked about some of the reactions from the public. I wondered also what were the reactions from the inmates ? Did you get lots of feedback from them about about what it had brought them, that you had featured their work in exhibitions and on the website?

N.W. : Yes, I've sent them the comments that people wrote about them, and they were all really happy. They've just been so very grateful, really. Because so little people are doing it. I mean, I'm in England, they are in America for goodness's sake ! There doesn't seem to be anybody over in America doing anything with their work, which seems a bit strange. There are plenty of people working in the prison art realm, but nobody seems to be doing anything with them. At least I know that in California nobody's done anything with their work. I don't really understand that.

I think for sure it's given them a boost of self esteem, given them a purpose, something to feel a bit proud about. But it's not only that, it's the parents as well. I'm in touch with quite a lot of the parents of these men or the families, and it makes them feel proud as well, because, you can't really feel that proud of your child who's been sentenced to death. But you can feel proud of them, that they've created some art and that it's been exhibited and that maybe they've won a competition, or they've sold something and they're able to send to their parents some money. [...] I was taken out for lunch by one of the mums of one of the guys, a couple of years ago. There's so much shame attached to having a son or daughter on death row that you could just tell that she was so grateful that it was something positive, not something awful. You know that. And of course, the more involved I got with it, the more I realized I couldn't just stop doing it. There's too many people and too many things involved.

V.C.L.C. : I wondered also because I noticed on the website that you featured the work from at least one inmate who's from the Louisiana Penitentiary at Angola. I wondered if you felt like expanding your work to other states. But you sort of answered my question because it seems to be already quite overwhelming.

N.W. : There was a moment when I was contacted by a guy in... was it Texas? Could have been. I can't remember. For a minute there, I was going to try and help him. But what I realized is that I simply just don't have the capacity. I feel really sad in a way because I feel there's all this potential, some beautiful art... But the project sort of condensed down to, I'd say, a core few who I've really kept in touch with. They are very, very talented and I'd love to do more with their work. But I just haven't got the time, because I'm self-employed, I make my videos, I make my art...

So some of theirs is just sitting. It's a shame because I could do so much with this and I really wish I could. I could certainly update the website, I could do few bid on social media every day. I could do more exhibitions, I could do more online exhibitions. I'd love to find some people that are help me. But also the problem is that, then, you've got to explain exactly what you need help with. Sometimes I'm not exactly sure what that is, you know? But yes, there's there's an awful lot of potential. I feel sad but at the moment I'm not really able to do so. And I had this *Etsy* shop was shut down very unceremoniously, which is great shame. [...]

V.C.L.C. : I only saw men featured on the website, and I was wondering if you were in contact with women on death row?

N.W. : Actually yeah, I'm in touch with a woman called Jessica, who used to be Jason, on San Quentin prison, in the men's section. She's transitioned, she's now Jessica and so she is on death row with the women's death row. We write to and fro. And I've always said to her to feel free to put the women in touch with me, but so far none of them have been in touch. So it's just her.

[3] Albert Ru-Al Jones, entretien téléphonique, janvier 2024

« Nicola [White] came and she got my artwork out. When she sent me the catalog of the artwork she has, I saw my artwork looking like the ugly duckling, next to guys that are professional artists ! My work is just sitting there looking like a second grader drawing. But she was saying "don't worry about that, it's the significance that matters". And I said : "but look at these other guys, look at their technique". She said, "Albert, that's your technique, this is their technique. So don't look at it as an ugly duckling. Look at art, your skill, your technique and your feelings that you put inside that". And I used to think that it wasn't going to sell. That's why I was giving them away. But when Nicola had two of my artwork up for auction in a gothic castle, it got me right there, people who were big suddenly knew my stuff. I would have never thought that in a million years.

That's why I say I'm doing something special, in this cell. That's why I understand the significance of what I've what I'm doing and the impact it's going to have on people once they get it in their hands. It was just the escape route. It was my escape route ».

[4] *Ink from The Pen*, messages privés *Instagram* compilés

« V.C.L.C. : *Ink From The Pen*, who are you ? A single person or a collective ?

Ink From The Pen : My name is Pamela Delgado, I am a prison wife. I do work alone... I am sole owner and founder.
But I often work in collaboration with others

V.C.L.C : When did you start this project of gathering prison art ? What pushed you to create that project ?

I.F.T.P : I started this is 2014... the first issue of the actual magazine came out December 1st 2014
What inspired me to do this is when the feds arrested my husband January, 8th 2014

V.C.L.C : "Art from the Inside to Educate Those Outside" is the motto written on some of the *Ink From The Pen* magazine. How do you envision that question of education ? Who are the ones you would like to reach out to the most ?

I.F.T.P : Art from the inside to educate those outside was chosen as our motto because I would like people to see these guys and gals as human beings with great talent... not just as « inmates »

V.C.L.C : I noticed the *Ink From The Pen* logo, with gothic letters on parchment. I was curious to know

I.F.T.P : The *INK FROM THE PEN* in Gothic lettering was drawn my Martin Bueno aka Bandit serving LWOP.... that is our standard logo... although sometimes we change it if the cover looks better with different font.

V.C.L.C : You have more than 100 K followers on *Instagram*. That's a big success. How much do you sell each issue of the magazine, if you are okay telling ?

I.F.T.P : As far as followers here on *IG* I guess I'm just lucky considering I've only been using it the last 3 years... I think its because far more people are Incarcerated than the general public thinks there is.
The other reason is because I will gladly share other prison art here on ig without charge... and always give them credit.
Each issue is $19.95 + $5.95 s&h
Each issue is 48 pages of full page art. Inmates can send money from their inmate books, or have a loved one on the outside order for them from WWW.INKFROMTHEPEN.COM

V.C.L.C : The work I saw featured seems to be mostly from the U.S. Do you also have submissions from other countries ?

I.F.T.P : I do have submissions from other countries, most of those are here through *IG* ... and the artists no longer incarcerated.
I would absolutely love to receive art directly from inmates in other countries.

V.C.L.C : I know that there is a much smaller proportion of women incarcerated, but do you get submissions from women artists ?

I.F.T.P : I currently have had only 5 women that have submitted art.. and only 2 were good enough to publish in the actual magazine. From what I understand from personal female friends Incarcerated... the women are intimidated by the men's art skill.

V.C.L.C : Do you get the artwork mostly from inmates themselves, or from their family ?

I.F.T.P : The majority of art I do get from the inmate, but I do get many submissions from either their family members on the outside

V.C.L.C : Was file quality ever a cause of rejection of one's artwork ? Do you leave the files untouched or do you modify them sometimes (light, contrast color balance) ?

I.F.T.P : The file quality was.. and still is a huge problem... and I have to say that my more recent issues are better than the first few by far. The reason being that I have more artists submitting work with quality files.
I have rejected many submissions for poor quality file resolution.
As far as altering art... obviously I add my logo to and digitally frame the cover piece... other than that the art on the inside is left untouched with the exception of sometimes cropping it... for example let's say they send an image that shows background of their cell or whatever else.. I crop it to display just the art, the other exception is if there is nudity or gang related symbols hidden in the artwork I will digitally blurr.

V.C.L.C : I noticed the folding traces on some drawings, sometimes technically bad photos of artwork. At first it was really surprising, then I found some sort of poetry in it. It seems to enhance the inner difficulty to transmit artwork from prison. What are your thoughts on that ?

I.F.T.P : I know that many of these drawing are symbolic of the artists life story... but not always... not to sound like a horrible or unthoughtful person, but I really don't have much time to analyze each piece like that anymore... I just look at the art quality.
Plus... if I focus too hard on the meaning of each piece... it might make me feel differently about the artist... therefore creating a discrimination either for or against the art.
The only art disqualified automatically is art from pedophiles and snitches.

V.C.L.C : Did you ever have to reject art because of its content ?

I.F.T.P : I have had to reject art if there was way too many things to edit... I like to leave it as untouched as possible... I will however post it here.

V.C.L.C : Do you know if most of the artists you feature were already practicing a lot before incarceration ? Do you know of people who really "discovered" art and their own talent in prison ?

I.F.T.P : I know many artists that learned after they were incarcerated as a way to pass the time... especially in solitary confinement. They often mentor younger new to the system inmates.
I only know of a few who were already drawing or painting.

V.C.L.C : I noticed on *Instagram* that you also post artwork from formerly incarcerated people. Do you think it's important to "accompany" the artist ?

I.F.T.P : I do often post from the formerly incarcerated for a couple reasons... I think it does them good and boosts their moral when they see their art is still being appreciated

Also... and this is unfortunate, but about 90% of these guys will re-offend and be back in the system soon.

Our recidivism rate over here is staggering.

V.C.L.C : Prison censorship has been a hassle in my correspondence with my pen pal. Did you notice ways artists in prison were getting around it ? Secret messages, hidden parts of the drawings ?

I.F.T.P : I haven't had any problems with that... but over here you have to be very careful that you don't get deemed as «doing business with an inmate» regarding their art... they by prison policy not allowed to make money from their art. Federal prisons don't care... but some state prisons make it difficult.

V.C.L.C : Most of the artwork I saw in *Ink From The Pen* is not openly political. What are the most political artists or pieces you remember featuring ?

I.F.T.P : I honestly don't post or publish political pieces... too much drama from the opposite side... this applies to both state political parties , and prison/gang politics as well

V.C.L.C : Because of art supplies rejection in prison, I noticed that the usual materials used are very "simple" : grey pencil, ballpoint pen, sometimes paint. What were maybe some stranger materials that you saw used ?

I.F.T.P : I think the most common thing i found interesting is the use of skittles or m&m candy to get colors... kool-aid as well

V.C.L.C : Do you have a personal favorite artist or type of art ?

I.F.T.P : I do have a favorite style.... fine line ink pen Chicano art... but to be very honest I think that is just because that is my husband's style... so I try very hard to keep an open mind when publishing

V.C.L.C : What is the most surprising encounter(s) you had through the Ink From the Pen project ?

I.F.T.P : the most surprising encounters I have had is the massive turn out to the 2 prison art expo's I've curated.. they even had a few celebrities show up to support

V.C.L.C : Are there artists incarcerated or formerly incarcerated who would be okay to talk to me about their art ? I've been shy sometimes to reach out because I know some people simply want peace, and not be bothered by a curious cat from across the Atlantic...

I.F.T.P : The majority of these artists LOVE to get their story out.. pic a few on my page and I will tell you which ones to start with... just please let them know I referred you.

Many of them if they are currently incarcerated may have their spouse speak for them.

V.C.L.C : Have you ever been approached by "official" art institutions, galleries, museums ? Would you ever want to work with those to curate exhibitions or would you stay always independent ?

I.F.T.P : I have as yet not been asked by anyone that I consider « official » approach me. If that ever does happen I will consider it... but I would have to retain the ability to showcase the work the way I want... not twisted to conform to other ideals

V.C.L.C : You say "The only art disqualified automatically is art from pedophiles and snitches.". You do some "background check" of the person's public record and "insider's report" too ?

I.F.T.P : Because I have contacts in nearly every prison I'm usually informed by others... also there are some prisons that house only « sny/pc » inmates... SNY stands for « special needs yard » and PC stands for protective custody. These people have special needs because if on a normal yard will get beat the fuck up... same goes for those in protective custody.

On that note I have in the past published art from artists that were on a general population yard.. and later became a snitch... in that case their art has already been published... but I can't go back and change a previous layout.. but they will never again be published

V.C.L.C : You say "I have had to reject art if there was way too many things to edit". It often happen to me when I send stuff to my penpals. I start cutting out a little bit, then another, then another... And end up with more holes than paper. That becomes an allegory of prison censorship though... Crazy crazy stuff. Maybe that would be cool to see a post on IG with a comparison between a drawing as you post in on Insta and how it has to be displayed in the magazine. That might be eye opening for some people.

I.F.T.P : I agree that a comparison would be interesting, but I don't think the artists would appreciate having their specific gang symbols exposed

V.C.L.C : You say you don't publish political pieces, but the very act of publishing prison art is political. Did you ever come through hate mail/dm's ? Or not especially "hate" mail, but people generally against the project, trying to dissuade you ?

I.F.T.P : Absolutely... and nearly every holiday when I post something about remembering those still behind bars I get all kinds of nasty hateful comments about how these people made their choices, that they are no good, should stay there forever... that type of thing... and what I find HYSTERICAL is that the ones making these comments are the « church going godly people » the biggest hypocrites of all! »

[5] George Wilkerson, lettre du 23 août 2023.

« All the submissions go first to Fred Moor, the outside coordinator. Then, once he's collected a stack of them, he sends a "submission packet" to me. Although *Compassion* ["*Compassion*" underlined] is sponsored by churches, generally, the pieces don't have to be religious. However, only certain types of people are willing to invest their time, energy, etc, to create and share a submission – and they tend to be religious/ spiritual folks mostly.

I go through the submissions, 95% of which are handwritten and sometimes barely legible, and make selections. *Compassion*'s ["Compassion" underlined] mission statement is "helping death row prisoners live fruitful and connected lives" so that is the main filter, in terms of what gets selected.

I try to make sure everyone ["everyone" underlined] who submits a piece will get it published in *Compassion* ["*Compassion*" underlined] because I understand how gratifying,

rewarding, encouraging, validating, etc, it is to see one's efforts bear fruit :) Editorially, I try to edit as lightly as possible, mostly for grammar, concision (we have a word limit), coherency. However, in the free world and editor would likely converse back/ forth with the writer, give feedback, make revision suggestions, etc. I cannot ["cannot" underlined twice] do that : prisoners are not allowed to correspond with each other. I am fortunate my prison allows me to receive the submissions at all. Some prisons won't allow *Compassion* ["*Compassion*" underlined] in. Anyway, so I am in the difficult position of having to edit pieces without speaking with the writers. I do the best I can to understand their goal for a piece, and to preserve their voice and style, but sometimes they are unhappy with the changes I felt were necessary, so they write Fred angry letters about it. Anyway, I don't have computer access, so. I do my part all by hand. I usually have to re-write many of the submissions nice and neat because they are so illegible and/ or I have so many red pen editor's marks on it. It takes me about two days per issue.

After I put together an issue, I mail it to Fred Moor. He types it all up, then sends me the typed version to check for typos and mark last-minute adjustments. It takes me about a day. Then I mail it back to Fred, who enters the corrections, and sends the digital file to a person who formats it into an issue. Then they send it back to Fred. Fred then takes it to the printer, who creates the physical copies. Then Fred takes those to the mailing house. All told, it takes about 6-8 weeks to put up an issue together.

Yeah, sometimes it's hard to cover the cost of postage, as I don't get paid. I volunteer. And I don't have access to a job in here.

Compassion ["*Compassion*" underlined] is a non-profit organization, so it has a Board of Directors, of which Fred Moor is a member. They all handle the financial aspects – fund raising, taxes, sales or artwork, distribution of scholarships. I have nothing to do with any of that except to vote on who gets the scholarships, and I vote YES to every kid who applies ☺

Yes, sometimes we receive submissions that we cannot publish. Some are so long, there's no way to edit them for space constraints. A few are just hate-filled rants or pleas for selfish gain by con-artists.

One reason *Compassion* ["*Compassion*" underlined] doesn't print individual's cases, is because then THAT is all we'd get : guys sending their case materials. Already we get a lot of it. *Compassion* ["*Compassion*" underlined] is not a courtroom, it's a place for prisoners to connect with other prisoners, etc. We don't allow justice system bashing for practical reasons : prisons reject ["reject" underlined twice] such material. Most prisons wouldn't allow *Compassion* ["*Compassion*" underlined] in. But yes, by nature, *Compassion* ["*Compassion*" underlined] is political ☺

Yes, *Compassion* ["*Compassion*" underlined] is designed to create a sense of community. Has it succeeded ? That depends on how you define "success". For those who read it and share their writings, yes. But, some people in prison have zero interest in hearing what other people in prison are saying. But ultimately, I'd say *Compassion* ["*Compassion*" underlined] does achieve its mission statement, at least for those who read it and/ or submit writings to it. ☺ »

[6] Albert Ru-Al Jones, entretien téléphonique, janvier 2024

« When I first started writing, I didn't have no support out there. I sat on six books for seventeen years with no help. I just started putting my books out there like five or six years ago. My first book was the cookbook, but I was sitting on five other books. Back then, I couldn't get any help from my siblings and from my loved ones and family members. I didn't get frustrated. I didn't get mad at them. I just kept on writing because that was another escape route. I'm living in a living hell hole, so I have to continue to find something to do, as well as creating a deeper legacy for myself, for my grandkids and for my daughter. I had to make sure that I leave them something, and let them know where they came from, just in case I don't make it out of here.

It's also a way to get the artwork out, to get get the artwork known. It's marketing from my cell, I've been marketing for myself for the last eight years. I have done flyers. I have my lawyers to make hundreds of copies and I get them and I've sent them up to people. I say : "give me addresses of all the churches in this area. Give me the addresses of all the bookstores in this area, all the all the restaurants" and I would write these people and send them a flyer. Now, if they respond, it's a plus. If they don't, there are still hundreds and more of them out there.

Reverend Christopher helped me get my trilogy published. *Put on the shelf to die*, *10 Toez Down*, *Behind These Walls*. Those are my three books that he helped get out first. From there on, he started getting all the other ones out. And I didn't have to pay for nothing. He took care of all that because I was able to find somebody that I could trust to hold the money, because I can't have no bank account in my name in prison. So I had to find somebody that I can trust. I've been burnt a couple of times in here and when I mean burnt... People ran off with my money, people ran off with my books and they took advantage of me. But I don't knock the hustle because I was one of those guys, one of those persons before. So I understood that level of it happening to me now. But I kept going, I kept on writing, and here we are today. With nine self published book. Trust me, I wrote hundreds and hundreds of publishing companies. Not one of them wrote me back and said "we are not interested" or "we are interested". They just overlook what I was doing, but once we get these ten done by the end of this month, and I put this out there on display... That social media game, those publishing companies gonna say, "how did we let this man get away?". Because I got a story ».

[7] George Wilkerson, lettre du 27 mars 2023

« In fact, regarding literature written by death row prisoners, I've been editor of *Compassion* ["*Compassion*" souligné] for nearly ten years, which publishes almost exclusively writings by death row prisoners across America. I also read two other publications who do similarly. Almost immediately, I found most of it to be variations on themes common to prison. I felt that for people on the outside to really understand our experience of living w/ a death sentence, we'd somehow have to "get outside the box". That was one of the basic premises behind *Bone Orchard* ["*Bone Orchard*" souligné], a collection of poetry and essays I collaborated on w/ Robert Johnson, a college professor/ sociologist. The book aims to give a more nuanced ["nuanced" souligné] description of this experience ».

[8] Renaldo McGirth, lettre du 2 décembre 2017

« I thought of something else, you know how we talked about *Jufream* + more help, support etc... I have written my words etc... But I'd like to maybe try something new. If it's okay with you ? Your words... I mean you know me, my truth, what can help, needs etc So how about maybe some flyers/ pages to place up on boards or maybe you know some type of posting with a few of our photos... And you could talk/ speak + relate to whomever from your experience/ point of view.

Maybe this could be the difference, it actually coming from you... someone in the free world, whom they can actually see... What do you think ? I'm just putting out my ideas + thoughts... »

[9] Renaldo McGirth, lettre du 18 octobre 2019

« That's also great news about the cover as well.. I like what you decided on, and also how when they wanted the ribbon you accepted it and even added something to go with it and make it pop and stand out even more.. ☺ I really think you brought it all together and made it happen.. I knew you would, because you are determined and relentless once you set your mind to doing something.. ☺ ☺ »

[10] Treacy Ziegler, entretien téléphonique du 1er novembre 2023

« V.C.L.C. : In an article you said "This may seem minor, but when artists are given little access to their viewing public, they become vulnerable. Because of this, sensitivity should be part of any working relationship. However, sensitivity does not seem structurally inherent to the art world, despite many compassionate people who work in it". What do you think are good ways to organize feedback, contact between incarcerated folks and their public, in the context of an exhibition, or other kinds of showing/ publications ?

Treacy Ziegler : One of the things that I've been doing since I wrote that is to make sure that the public has a structure and a setting to write letters or just comments to whoever is in the show. We had a a show that traveled from library to library here in New York, Central New York, and that's what we did. We just set up a table and people could write back and that was really helpful. That's one of the things that I find the most helpful about art, getting people not to be pen pals, because I don't think pen pals is a great thing, but getting them to write comments and just give a simple feedback. To me, the public writing letters, outside of a formal relationship to someone in prison, is the most powerful tool that I have, more than whatever I'm doing, more than me writing letters, more than anything else.

V.C.L.C. : So you mean normalizing small contacts like that between the inside and the outside? Something that is like just a little snippet, and not a full on relationship that's supposed to last for for decades of writing letters ?

T.Z. : Right. I mean you did that with somebody and that really worked out fine, and you have a commitment there. Then you created a more professional kind of relationship from that. You know I had started a program with Wendy Jason of the *Justice Art Coalition* called "*pARTner*" I think. The program had outside artists have ongoing writing relationships with inside artists. She continued to do it and she thinks it's great, but it was problematic.

The first woman artist outside that we had writing to somebody, Omar, who's in my program, received a letter where he was calling her "his wife", and that was only his second letter. And that kind of thing happens a lot. I don't blame the prisoners for doing that because they live in a world where they no longer have to be responsible for the boundaries they set. All the boundaries are set for them and they're not in a great reality testing environment. So, to Omar, she was his wife. I have a student who writes to me every month, and he makes graphic novels of he and I having sex. And I'm like "I'm a middle-aged woman. You don't want to have sex with me". But it doesn't bother me.

V.C.L.C. : That's what matters in the end : it doesn't bother you. Some people are bothered by it and they set or try to set their own boundaries. I feel that each correspondence is like a project that can succeed or fail, and like any relationship, even if it's at a distance, it's about consent on both sides.

T.Z. : That's true. It's just that I felt that a lot of the pen pal sources were coming from the Cornell students and I didn't want to be responsible for this, and having to supervise any of those relationships.

It's a complicated situation. I have one artist who's been in the program for about ten years. He was ostracized by his family once he was incarcerated, and hadn't heard from them at all. Students started writing him letters, he got multiple letters from different people, saying how much they liked his artwork. He started sending these letters to his family, and they were able to see him in a different light. They came to see him, for the first time in fifteen years, just because Cornell students were saying good things about him. »

[11] Albert Ru-Al Jones, entretien téléphonique, janvier 2024

« Albert Ru-Al Jones : This is how I started it. When I got bored one day from writing and doing my schoolwork, I said I had to find something else to do. I bought some handkerchiefs from the vendors. I just started making little hearts and crosses. And I'm thinking : what can these hearts and crosses mean when I'm drawing them? And there it was. It hits me. It's saying : "I'm a Christian first of all". That's why the crosses are there. And then the heart : "I got a heart and I love people". And to have people, from out there, to love me, while being in here, that's where the hearts truly came from.

If you look at my crosses, I got the sunshine behind it, and then I got the twelve spears. The twelve spears are the twelve apostles of Jesus. Then you notice the nail holes, from the nails Jesus was hung on the cross.

I wanted to do my art on a spiritual level. If you just happen to go to my book, *I'm in God's Confinement*, the cover has a lot to do with my artistic work with my hearts. The three hearts represent the Father, the Son and the Holy Spirit. Then you will see the barbed wire around the cross, with seven twisters on there. That is because number seven is one of God's favorite numbers, plus I'm the seventh child from my mother... Everything has a significance to it and my heart.

Everyone has a heart in some form of fashion. It got a heartbeat, it got feelings and mine was the feeling of life. I'm a redemption man. I am redemption. I prayed for forgiveness of all the things I've done. I welcome each and everyone that gets these drawings to understand the concept of the heart. I made hundreds of them. Nicola just happened to sell them, and that made me a artist. Once one got sold, I became an artist and I started doing more.

I would get five handkerchiefs and it would take me two to three weeks to finish all three of them. So I put aside all my schoolwork, all my book stuff, and just concen-

trate on this. And this is humbling. Being inside this dark place, thinking about it as I'm drawing and coloring in these handkerchiefs. I'm looking at the people that's in my life. I'm looking at the people that have helped me, that showed me love, and my heart is filled with love now. It's not the hatred that I used to have. It's not the anger and the bitterness that's outside this cell. I spend three weeks doing this, taking my time. And this is real. The majority of the ones I have done, I actually cried on those handkerchiefs, because it's emotional to me to do them, and because each and every one of my siblings have one. Each and every one of my family members have one. I want them to have this, to let them know I'm a humble man. A lovely man. And I'm a spiritual man. And with that being said, people start asking me for them. And when they start asking me for them, I just start making them.

I've wanted people to feel me inside this cell. I've wanted people to know that the thing that I've done to make this art is from the heart, it is from the spiritual level of my life, and with that, I'm happy when I'm doing them. I'm happy when I'm thinking on family members, reminiscing on my daughter and my grandkids. Not thinking about my case.

I had to put this defense mechanism. If you don't have no kind of defense mechanism in this place here, it would eat you up and spit you out. And when I mean eat : you overdose yourself on drugs, you hang yourself. You're mad at the world. You're making your life even rougher and harder than it should be. And I've seen this happen over and over and over again.

When I do my artwork, I'm smiling, when I do my artwork, tears are coming down. It's joy, because I know the person that's gonna get it is going to have a part of my legacy and their home or in their office or at their school or at their church, it's going to be out there and that's why I do what I do.

V.C.L.C. : I saw plenty of pictures of what people whom I believe are your friends outside, who published photos of themselves holding these handkerchiefs. Do you consider that these are also a kind of banner to represent your community ?

A.R.A.J. : It is a community banner of love if you love something or love someone, or if you're not a Christian, but you want to have one of these handkerchiefs because of the significance of it being done in San Quentin death row. That's what it's for. It's for you to get it and understand why you getting it. You have to make your own reasons on why you have them. »

III.2. EXPOSER : DU *FREAKSHOW* AU TIERS-LIEU

Si j'ai fait un chapitre distinct entre l'investissement des proches dans la publication des images créées dans le couloir de la mort et les expositions de ces images dans des musées ou galeries, ce n'est pas parce que les proches de détenus ne sont pas partie prenante dans ce type d'exposition. J'en ai d'ailleurs cité quelques exemples dans le chapitre précédent : Nicola White a organisé une exposition des images des détenus du couloir de la mort de San Quentin, de même que Pamela Delgado, créatrice du magazine *Ink From the Pen*. Cependant, organiser une exposition dans un musée ou une galerie suppose nécessairement un partenariat avec cette institution, créant des dynamiques différentes des publications web ou papier qui laissent d'avantage d'autonomie aux détenus et à leurs proches et reposent d'avantage sur leur sens de la débrouille.

À ma connaissance, il n'existe pas de musée tenu par des détenus et leurs proches. Il est très difficile pour les détenus de décider des conditions de monstration de leur travail, et, quel que soit leur niveau de contrôle sur ces conditions, ils ne peuvent de toute façon jamais avoir accès au résultat final, jamais visiter aucune de leurs expositions autrement que par des photos et descriptions.

Les images produites par les détenus condamnés à mort sont très variées. Il en va de même pour leurs envies quant à l'exposition de leur travail. Certains participent à des expositions personnelles ou collectives, avec un accent mis sur le contexte carcéral, parfois sur la revendication politique. D'autres détenus cherchent à tout prix à séparer leur travail de la notion de « *prison artist* », « artiste de prison », et cherchent à affirmer leur identité et leur expression personnelle en tant qu'« artiste tout court ». En préparant ce chapitre, je me suis interrogée et j'ai interrogé différentes personnes à la fois sur ce qui *est*, les différentes conditions d'exposition existantes, mais aussi sur ce qu'il serait possible de faire selon des curateurs, des enseignants, et les souhaits des personnes incarcérées...

Tandis que je rédige ce chapitre, je suis en train de planifier l'exposition qui accompagnera ma soutenance. Je pense aux différentes pièces que j'ai envie de montrer, pourquoi les montrer, comment les montrer. Je me rends compte de mes lacunes en matière de mise en espace, et de mon envie de donner d'avantage à voir qu'une bande dessinée dépiautée et accrochée à un mur. J'ai en tête les concepts de « *resonance and wonder* », « résonance et émerveillement », développés par Stephen Greenblatt dans son article du même nom[1]. Pour Greenblatt, une exposition réussie doit mêler ces deux éléments : la résonance, « le pouvoir de l'objet exposé d'aller au-delà de ses frontières formelles vers un monde plus vaste, d'évoquer chez le spectateur les forces culturelles complexes et dynamiques dont il est issu et qu'il représente – en tant que métaphore ou, plus simplement, en tant que métonymie » ; et l'émerveillement, « le pouvoir de l'objet présenté à arrêter le spectateur dans son élan, à transmettre un sentiment saisissant d'unicité, à évoquer une attention exaltée[2] ». L'objectif sera d'allier ces deux concepts, en respectant l'individualité des personnes que j'expose, tout en faisant résonner les images entre elles, dans cet écosystème que je tenterai d'équilibrer, avec des images créées aux États-Unis, mais aussi des images créées en France, au Mexique, et rassemblées dans une galerie parisienne. Ces notions de résonance et d'émerveillement guident également mes analyses tout au long de ce chapitre.

Mes lectures pour la préparation de ce chapitre m'ont fait prendre conscience de mon manque de connaissances historiques et techniques des métiers de l'exposition, et des débats qui agitent la profession. Ce chapitre pourrait être à lui seul un sujet de thèse complet, charriant des problématiques qui dépassent la mise en exposition des images de personnes condamnées à mort, pour s'interroger de façon globale sur la responsabilité sociale des musées et galeries, leurs contacts avec les communautés dans lesquelles ils sont implantés, l'art public, la notion controversée de « *dark tourism*[3] », les différences – et points communs – entre institutions muséales publiques et musées-entreprises privés[4].

D'après mes recherches, trois grandes « catégories » d'institutions montrent le travail plastique de détenus et de personnes condamnées à mort : des musées thématiques consacrés au crime ou à la prison, généralement dans leurs collections permanentes, des galeries d'art, et des galeries d'université, généralement dans le cadre d'expositions temporaires pour ces deux autres cas. Je ne traiterai pas ces trois types d'institutions de façon séparée, mais examinerai plutôt les grandes problématiques des conditions d'exposition, qui peuvent toucher ces musées et galeries.

Une des difficultés qui handicape ma recherche est que je n'ai pas pu visiter toutes les expositions dont je vais parler ici. Je me suis rendue au

1. Stephen Greenbalt, « *Resonance and Wonder* », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, janvier 1990, Volume 43, n°4, p.11-34.

2. « *the power of the object displayed to reach out beyond its formal boundaries to a larger world, to evoke in the viewer the complex, dynamic cultural forces from which it has emerged and for which-as metaphor or, more simply, as metonymy-it may be taken by a viewer to stand », « the power of the object displayed to stop the viewer in his tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention* ». *Ibid.*, p.19-20.
Le terme « attention exaltée » peut être source de controverse : porter une « attention exaltée » sur une image produite par une personne condamnée à mort peut sembler signifier « glorifier cette personne ». Dans ce cadre, cette « attention exaltée » signifie avant tout la reconnaissance de l'aura de ces images, du pouvoir qu'elles peuvent exercer. Combiné à la notion de résonance, c'est cette attention qui pousse à « creuser » les images, de les décoder, de les lire, avec un regard sociologique, historique ou poétique. La conclusion de cette attention intense, si conclusion il y a, n'est pas obligatoirement une glorification de la criminalité, ou une reconnaissance béate du génie artistique de personnes criminelles.

3. Le concept de « *dark tourism* », « tourisme sombre », a été défini par John Lennon et Malcolm Foley, notamment dans leur ouvrage *Dark Tourism : the attraction of death and disaster*, Boston, Massachusetts, Cengage Learning, 2000. Le terme décrit l'attraction pour des lieux liés à la mort, qu'elle soit due à des catastrophes, des crimes isolés ou des massacres de masse ; des lieux d'incarcération ; et des lieux de représentation ou de simulation de mort. Il s'agit d'examiner les dynamiques qui poussent le public à s'y rendre, ainsi que les enjeux de mémoire qui s'y rattachent, à travers la préservation – ou non préservation–, mise en scène, et contextualisation de ces lieux, par des personnes privées ou des institutions publiques. Très rapidement après son invention, l'expression est largement reprise par les médias, dans un une perspective appauvrie se limitant à un jugement moral. Dans son usage courant, allant à l'encontre des intentions initiales des auteurs, le terme caractérise souvent la visite de tels lieux une pratique transgressive et malsaine, par défaut. Depuis, l'expression dark tourism est critiquée par Lennon lui-même, pour la connotation de jugement moral qu'elle sous-entend aux yeux du public, mais aussi pour son usage mercantile.
John Lennon, « *Dark Tourism* », *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, Glasgow, Glasgow Caledonian University, 2017.

4. Ces notions seront abordées dans ce chapitre, mais je ne pourrai pas toutes les approfondir autant qu'elles le méritent : je resterai concentrée autant que possible sur l'impact qu'elles ont sur l'exposition des images des personnes condamnées.

Texas Prison Museum, au *Louisiana State Penitentiary Museum*, à la *Hobby-craft Sale* à l'occasion du *Angola Prison Rodeo* d'avril 2024. Pour toutes les autres expositions ou institutions dont je parle, *Alcatraz East Museum*, *Graveface Museum*, entre autres, je fonde mes analyses sur des articles, photos, documentaires, interviews et sites d'exposition.

Chacun de ces musées ou galeries ont une ligne politique et artistique propre, qui vont influencer ou déterminer les conditions d'exposition des images créées dans le couloir de la mort. Les institutions dont je vais parler sont soumises à de lourdes contraintes de gestion financière et humaine, qui ne permettent pas aux équipes de créer les expositions qu'elles souhaiteraient parfois mettre en place. Dans ma recherche et à travers mes entretiens, j'ai essayé de déterminer au mieux ce qui relève des contraintes matérielles, et ce qui relève du choix idéologiques, pour éviter les procès d'intention.

Premièrement, les images de personnes condamnées à mort sont parfois utilisées comme les accessoires d'un *freakshow* moderne, destinées à créer ce que les Américains appellent « *awe* » : un émerveillement ou une peur teintée d'admiration, voire de dévotion. Pour utiliser les termes de Greenblatt, il s'agit de privilégier le « *wonder*[5] » au détriment de la « *resonance* ».

Deuxièmement, les images des condamnés à mort sont parfois utilisées dans un contexte dépolitisé renforçant le statu quo, la perpétuation du discours dominant de l'institution carcérale. Les images deviennent alors des « pièces à conviction » pour indexer les « bons » et « mauvais » détenus et légitimer une forme de « cycle de la vie carcérale ».

Dans d'autre cas, les images des détenus, qui sont les premiers concernés par la situation dans le couloir de la mort, sont considérées comme une parole individuelle et collective méritant d'être valorisée en tant que témoignage humain et artistique. Elles sont alors présentées dans le cadre de projets attentifs à leur contextualisation, prenant une connotation tantôt académique tantôt pleinement artistique.

Enfin, je développerai les relations complexes entre les associations de victimes et l'exposition d'images de personnes condamnées à mort. Des scandales récurrents entourent ce type d'exposition, et menaçent leur existence même. Certaines initiatives mettent en lien victimes et

5. J'utilise à dessein le terme d'*awe* plutôt que *wonder*, afin d'introduire l'ambiguïté du premier terme que ne possède pas le deuxième, dont la connotation est exclusivement positive.

personnes condamnées, ces deux groupes apparemment irréconciliables, dans le cadre de projets de justice réparatrice.

I - *DIME MUSEUMS* MODERNES

On connaît P.T. Barnum en tant que directeur de cirque et de *freakshows*. On connaît moins sa carrière de directeur de musée. Au XIX[e] siècle, un nouveau genre de musée voit le jour, le *dime museum*, littéralement « musée à dix centimes[6] ». Pour un tarif d'entrée modeste, contrairement à d'autres institutions de l'époque[7], les visiteurs pouvaient passer des heures dans un bâtiment non seulement sécurisé pour les femmes et les enfants, mais surtout rempli d'activités et d'expositions variées : installations plus ou moins historiques de figures de cire, collection d'histoire naturelle, peintures, dioramas horrifiques ou merveilleux, monstration de *freaks*, pièces de théâtre, conférences médicales.

Dans son ouvrage *Weird and Wonderful : the dime museum in America*[8], Andrea Stulman Dennett explique que le *dime museum* n'était pas destiné à être une institution sulfureuse, au fin fond d'une allée mal-famée, comme on pourrait l'imaginer aujourd'hui, mais bien au contraire un lieu accessible et respectable. L'*American Museum* de Barnum était par exemple situé dans un impressionnant bâtiment en plein Broadway[9]

6. Le terme de *dime museum* a été donné *a posteriori* à ce type de musée, qui ne coûtaient pas forcément dix centimes, mais étaient en tout cas accessibles, y compris pour une population modeste. Une poignée d'institutions portaient néanmoins le terme « *dime* » dans leur nom, à l'instar du *Globe Dime Museum* de New York, d'où un loup s'est échappé en 1891. *A Wolf at Large, Somewhere in the Bowery Region a Dangerous Animal Lurks*, *The New York Time*s, 26 août 1891.

7. Andrea Stulman Dennett donne l'exemple des débuts du *British Museum*, au tarifs élevés et surtout aux conditions de visite complexe et excluantes : « Le musée était ouvert du lundi au jeudi ; le vendredi était réservé à des visiteurs sélectionnés sur le volet. Les billets étaient obtenus sur demande écrite et il fallait entre deux semaines et plusieurs mois aux autorités du musée pour vérifier les références et émettre les billets. Le musée fonctionnait avec un système de visites guidées, ce qui signifiait que seul un nombre limité de personnes pouvait visiter la collection à un moment donné », « *The museum was open Monday through Thursday; Friday was reserved for especially select visitors. Tickets were obtained by written application, and it took anywhere from two weeks to several months for museum authorities to check references and issue tickets. The museum operated on the "tour system," which meant that only a limited number of people could visit the collection at a given time* ». Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, New York, New York, New York University Press, 1997, édition électronique, sans pagination.

8. Son ouvrage a été ma première source sur le sujet, suivie de lectures pour la plupart référencées dans sa bibliographie. Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, New York, New York, New York University Press, 1997.

9. Plus précisément à l'intersection entre Broadway et Ann Street, un endroit à la mode à l'époque, aujourd'hui situé dans le *Financial District*, entre le mémorial du *World Trade Center* et *City Hall Park*. En 1841, P.T. Barnum rachète le musée qui était en train de faire faillite, et le maintient en opération jusqu'en 1865, date à laquelle un incendie ravage le bâtiment et les collections. P.T.Barnum, *Barnum's Own Story, The Autobiography of P.T. Barnum Combined & condensed from the various editions published during his lifetime by Waldo R. Browne*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2017, Chapitre IX



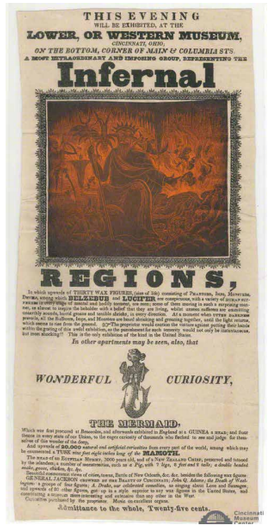


fig.1 - William England, *Barnum's American Museum in New York City*, 1858.

fig.2 - Attribué à Hiram Powers, *Infernal Regions*, environ 1832, gravure aquarellée sur papier, Cincinnati Museum Center, Cincinnati History Library and Archives, Ohio, États-Unis.

(fig.1). Lorsqu'un incendie ravage le bâtiment et ses collections, plusieurs longs articles sont publiés dans le *New York Times*, caractérisant l'accident comme une « calamité nationale », ayant provoqué la perte d'une collection « inestimable », et appelant de leurs vœux la création d'un nouveau musée « à l'épreuve des flammes et [qui] durera certainement des siècles »[10]. Les *dime museums* se présentent autant que possible comme des institutions pédagogiques et destinées à élever le sens moral des visiteurs. Mais, pour maintenir le musée à flot financièrement, les directeurs pouvaient avoir recours à toutes les ficelles du *show-business*, du grand spectacle, et parfois du mensonge pur et simple, afin d'attirer un maximum de visiteurs.

L'éducation et le divertissement sont évidemment intimement liés, et il serait totalement artificiel de vouloir les opposer dans l'absolu, comme s'il fallait expurger l'éducation et la rigueur scientifique de toute trace de fiction ou d'humour. Certains *dime museums* possédaient des collections d'une grande richesse, et leur accessibilité a représenté une formidable démocratisation du musée. En revanche, il est plus difficile de justifier l'intérêt pédagogique de canulars complets[11], de présentations racistes[12], ou les discours moraux grotesques de certaines mises en scène. La spectacularisation du crime ou de l'horreur, emballée d'un discours d'élévation morale, est l'une des méthodes utilisées par les *dime museums* pour renforcer leur attractivité. Le curateur du *Western Museum* de Cincinnati (fig.2), Joseph Dorfeuille, « a conservé dans un bocal la tête, la main droite et le cœur d'un autre meurtrier local, Mathias Hoover. Assez faiblement, Dorfeuille tenta de justifier cette horrible exhibition comme étant juste et instructive. Dans une annonce parue dans le *Liberty Hall* et la *Cincinnati Gazette*, datée du 4 juillet 1837, Dorfeuille affirmait qu'avant son exécution, Hoover avait légué son corps au musée "dans le but exprès de l'exposer publiquement, pour avertir les autres du danger d'un écart des sentiers de la vertu"[13] ». Le *dime museum* disparaît progressivement au début du XXe siècle, avec l'avènement d'autres types de divertissement : cinéma, parc d'attraction. Certaines pratiques des *dime museums* résonnent pourtant dans certains musées contemporains. Pour cette partie, je me pencherai principalement sur trois musées, qui présentent certaines caractéristiques du *dime museum*. Le *Texas Prison Museum* (*TPM*), le *Louisiana Prison Museum and Cultural center* – ou *Angola Museum*, et le *Alcatraz East Museum*. Je me suis rendue dans les deux premiers. Pour le troisième, je me suis fondée sur des images et des témoignages d'autres visiteurs, et sur mes brefs contacts par email avec la personne en charge des collections.

Aujourd'hui, il semble facile de « lancer » le terme de *dime museum* ou celui de *freakshow* dans un sens exclusivement négatif, pour décrédibiliser n'importe quelle production artistique ou institution culturelle qui

et X, édition électronique, sans pagination.

10. « Le fait est que la perte du Musée a été une calamité nationale. Les collections minéralogiques à elles seules étaient d'une valeur inestimable et ne peuvent être remplacées que par des années d'entreprise minutieuse », « car le prochain musée sera à l'épreuve du feu et durera probablement des siècles ». « *The fact is, that the loss of the Museum was a national calamity. The mineralogical cabinets alone were of inestimable value, and can only be replaced by years of careful enterprise* », « *for the next museum will be fire-proof, and will probably stand for ages* ». « *Barnum's New Museum Project* », *The New York Times*, 18 juillet 1865.

11. L'exemple le plus représentatif est celui des nombreuses « sirènes de FeeJee » ou « sirènes de Fiji ». Ce canular populaire à la fin du XIXe siècle, consistant à la création de pièces de taxidermie fantaisistes se faisant passer pour de véritables sirènes, mais généralement fabriquée à partir de corps de poissons, de singes, de papier mâché. Leur exposition était annoncée en grande pompe longuement à l'avance, pour créer un maximum d'excitation auprès public avant l'ouverture de l'évènement. Un « spécimen » de ces sirènes est conservé au *Peabody Museum of Archeology & Ethnology* de l'Université d'Harvard. Disponible sur : https://peabody.harvard.edu/file/1114985 (consulté le 16 mai 2024).

12. On trouve trace de nombreuses expositions de *dime museums* et de *freakshows* prétendant avoir trouvé « *the missing link* », « le chaînon manquant » entre l'homme et le singe, ou un « spécimen » d'espèce pas tout à fait humaine. Il s'agissait de personnes non blanches, parfois atteintes de maladies physiques, mais surtout grimées, déguisées ou coiffées pour exacerber ce que les spectateurs de l'époque imaginaient représentatif du « sauvage », de l'inhumain. Krao Farini, femme laotienne atteinte d'hypertrichose, ou William Henry Johnson, un homme noir américain atteint microcéphalie, surnommé Zip le « *What is It* » ou « Qu'est-ce que c'est » en sont de bons exemples.

13. « *preserved in a jar the head, right hand, and heart of another local murderer, Mathias Hoover. Rather feebly, Dorfeuille attempted to justify this horrifying display as righteous and instructive. In an advertisement in the Liberty Hall and Cincinnati Gazette, dated July 4, 1837, Dorfeuille claimed that before his execution, Hoover had willed his body to the museum "for the express purpose of its being exhibited publicly, as a warning to others of the awful risk, attending a departure from the paths of virtue"* ». Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, *op. cit.*, Chapitre 1, « *The Origins of the Dime Museum, 1782-1840* », sans pagination.

nous déplait, sous prétexte qu'elle traite d'un sujet sensible ou tabou : la mort, la maladie physique ou mentale, la sexualité, la criminalité... Ce n'est pas du tout mon objectif ici. Ma démarche consiste à mettre en avant, au sein d'institutions qui exposent des images de personnes condamnées à mort ou incarcérées, des aspects précis qui correspondent à ce qu'Andrea Stulman Dennett appelle la « philosophie du *dime museum* »[14]. Je développerai cela en deux points : la désorganisation des collections, par choix ou par manque de moyens financiers et humains, et le désir de créer l'« *awe* », c'est-à-dire un sentiment d'émerveillement ou d'effroi, parfois au détriment de la « résonance » dont parle Stephen Greenblatt.

1 - Le musée « nid de pie »

Dans *Weird and Wonderful*, Andrea Stulman Dennett fait remonter l'origine du *dime museum* à Pierre Eugene Du Simitière, artiste genevois immigré aux États-Unis. En 1872, il fonde à Philadelphie le tout premier musée ouvert après la guerre d'indépendance américaine. « Charles Coleman Sellers, biographe de Charles Willson Peale, estime que le soi-disant musée américain de Du Simitière n'était pas tant un "musée" qu'un "nid de pie de raretés historiques et scientifiques"[15] », tandis que d'autres spécialistes considèrent avec plus d'admiration que « c'est Du Simitière, sans précédent pour le guider, qui a le premier transformé un cabinet privé en musée public. C'est Du Simitière qui, le premier, mentionna l'opportunité de créer un musée national américain. Et c'est Du Simitière qui a été le premier à expérimenter un précurseur du compromis américain : un musée s'adressant simultanément à un public populaire et à un public d'élite[16] ». Cette ambivalence du tout premier *dime museum*, entre richesse des collections, volonté de partage au plus grand nombre, et désorganisation, existe encore aujourd'hui dans les musées contemporains, notamment le *Texas Prison Museum* et l'*Angola Museum*.

14. « *the dime museum philosophy of offering something for everyone* », Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, *op. cit.*, « Epilogue », sans pagination.
15. « *Charles Coleman Sellers, Charles Willson Peale's biographer, believes Du Simitière's so-called American Museum was not a "museum" so much as a "magpie's nest of historical and scientific rarities.* ». Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, *op. cit.*, édition électronique, sans pagination.
16. « *it was Du Simitiere, with no precedents to guide him, who first transformed a private cabinet into a public museum. It was Du Simitiere who first mentioned the desirability of forming an American national museum. And it was Du Simitiere who first experimented with a forerunner of the American Compromise-a museum simultaneously catering to popular and elite audiences* ». Joel J. Orosz, *Curators and culture: the museum movement in America. 1740-1870*, Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press, 1990, p.43.

• Texas Prison Museum, Angola Museum : « objet = fait »

Le *Texas Prison Museum* se situe à Huntsville, une ville qui compte cinq prisons. On y trouve, entre autres, le couloir de la mort des femmes et la chambre d'exécution du Texas. En 1984, le comité chargé des célébrations autour des cent-cinquante ans de la ville d'Huntsville propose la création d'un musée, à partir des archives de la prison[17]. Ouvert en 1989, le musée est initialement situé dans une ancienne banque du centre ville de Huntsville. En 2002, un nouveau bâtiment, plus grand et plus excentré, est construit exclusivement pour accueillir le musée. L'extérieur arbore une fausse tour de surveillance de prison, où est continuellement posté un mannequin figurant un gardien en uniforme. Le musée n'a officiellement aucun lien avec le *Texas Department of Criminal Justice*, le *TDCJ*, et est opéré de façon indépendante. À y regarder le plus près, le musée garde de forts liens avec l'institution carcérale : la plupart des membres de l'équipe sont des anciens employés du *TDCJ*. De plus, 95% des objets de la collection sont un prêt de l'administration pénitentiaire, dont la chaise électrique, la pièce la plus importante du musée, sur laquelle se fonde une grande partie de sa communication (fig.3). Le retrait de ses objets peut-être décidé à tout moment, à la discrétion du *TDCJ*[18].

Le *Louisiana Prison Museum and Cultural Center*, ou *Angola Museum* est ouvert en 1997, sous l'impulsion du directeur de l'époque, Burl Cain. Le *Louisiana State Penitentiary* est la plus grande prison de haute sécurité des États-Unis, appelée dans le langage courant « *Angola Prison* », d'après le nom de la colonie d'esclave qui s'y trouvait, et qui a donné son nom à l'ensemble de la ville. Le musée est quant à lui officiellement géré par la prison.

Le *Texas Prison Museum* et l'*Angola Museum* sont des *non-profit organisations*, c'est-à-dire qu'ils sont reconnus par l'État comme possédant un intérêt éducatif bénéfique à tous, qui leur permettent de profiter d'avantages fiscaux par rapport aux musées *for-profit*. Ces deux musées sont situés dans des bâtiments construits spécialement pour les accueillir, contrairement au musée d'Alcatraz[19] ou du *Eastern State Penitentiary*,

17. S'organise alors un partenariat entre le *Criminal Justice Center* de la *Sam Houston State University* et *TDCJ* pour étudier ces archives et déterminer les archives qui seraient sélectionnées, et former le *TPM Planning Group* pour la création du musée.
Elizabeth M. Neucere, *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, Master of Arts (Public History), Huntsville, Texas, *Sam Houston State University*, décembre 2015, p.21.
18. Elizabeth M. Neucere, *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, *op. cit.*, p.24.
19. L'île d'Alcatraz, incluant les bâtiments désaffectés de la prison, dépend du *U.S. National Park*



fig.3 - *Texas Prison Museum*, T-shirt « *Home of Old Sparky, Texas Prison Museum* », « La maison de la Vieille Étincelle, *Texas Prison Museum* » vendu dans la boutique du musée. Toutes les photos du musée reproduites dans ce chapitre ont été prises lors de ma visite en 2022.

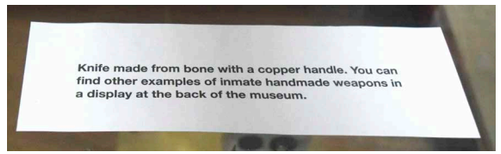
qui se trouvent dans les bâtiments hors-service de la prison. Cependant, la présence de la « vraie » prison se fait tout de même sentir : depuis le parking du *TPM*, on peut voir la prison *Holliday Unit*, et le *Angola Museum* a été construit aux portes du *Louisiana State Penitentiary*.

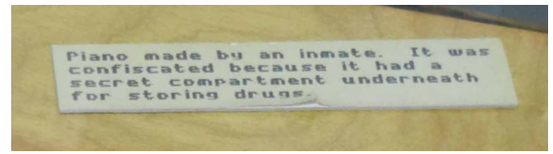
Les collections du *Texas Prison Museum* et l'*Angola Museum* sont extrêmement riches. Ces musées donnent accès au public à des objets significatifs de l'histoire de la Louisiane et du Texas, et également des objets extrêmement « chargés » émotionnellement : des vêtements, des œuvres réalisées par des personnes condamnées, des armes, et, bien entendu, des instruments d'exécution : 361 personnes sont mortes sur la chaise électrique *Old Sparky*, au Texas, et 87 personnes sur *Old Gertie*, en Louisiane. Tous ces objets auraient aisément pu ne jamais être accessibles au public et « croupir » dans les archives des administrations pénitentiaires.

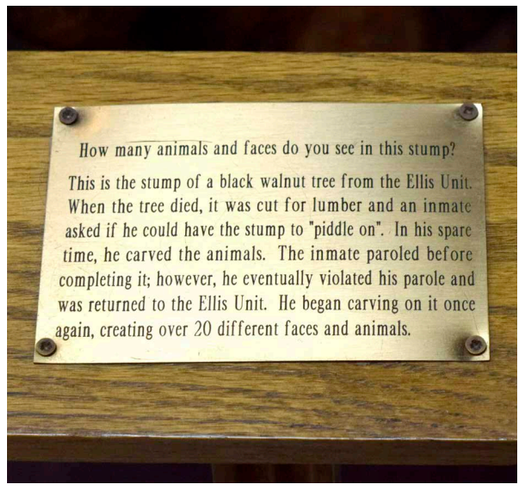
Dans le même temps, les objets sont parfois entassés, souvent sans légende, ou avec des légendes très incomplètes, inscrites sur des cartels ou des plaques de styles différents (fig.4). Certains panneaux sont obsolètes. Dans le musée d'Angola par exemple, un cadre présente certains tirages des photos de Deborah Luster pour son projet *One Big Self*[20]. Le cartel, présent lors de ma visite en 2022, indique : « *One Big*

Service. Disponible sur : https://www.nps.gov/museum/exhibits/alca/overview.html (consulté le 2 mai 2024). L'île et la prison d'Alcatraz ne doivent pas être confondus avec l'*Alcatraz East Museum*, situé à Pigeon Forge dans le Tennessee, et n'ayant aucun lien avec la célèbre prison.

20. *One Big Self* est une série de portraits photographies réalisés par Deborah Luster de détenus hommes et femmes de la prison d'Angola, dans un style rappelant les portraits de studio de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Ces es portraits ont été réalisés avec la collaboration des détenus, dialoguant avec la photographe pour déterminer leur poses, leurs éventuels accessoires. Sur le site internet de Deborah Luster, on peut lire « *The photographer has been commissioned, in a sense, by the inmates to make portraits for their loved ones–trying to ensure a balance between photograph and subject, to connect the viewer, whether mother, child, friend, or stranger, to the prisoner* », « La photographe a été en quelque sorte chargé par les détenus de réaliser des portraits pour leurs proches, en essayant d'assurer un équilibre entre la photographie et le sujet, de connecter le spectateur, qu'il soit mère, enfant, ami ou étranger, au prisonnier ». Disponible sur : https://www.deborahluster.com/one-big-self (consulté









4.a	4.b
4.c	5

fig.4 (a, b, c) - *Texas Prison Museum*, Cartels et plaques de styles différents.

fig.5 - *Angola Museum*, panneau présentant des photographies issues du projet de Deborah Luster et C.D. Wright *One Big Self*. L'étiquette indique : « *One Big Self*, Portraits des participants sélectionnés au *Angola Rodeo* de 1999. Publication prévue pour 2002 par University of Texas Press. Deborah Luster, photographies ; CD. Wright, Texte » . Toutes les photos du musée reproduites dans ce chapitre ont été prises lors de ma visite en 2022.

Self, Portraits des participants sélectionnés au Rodéo d'Angola de 1999. Publication prévue pour 2002 par *University of Texas Press*. Deborah Luster, photographies ; CD. Wright, Texte[21] » (fig.5). Le livre *One Big Self* a été publié en 2003, puis une version avec texte uniquement en 2007[22]. De nombreuses peintures et sculptures de détenus sont visibles dans les deux musées, mais leur auteur n'est presque jamais identifié. Des œuvres données au musée sont mêlées à des œuvres confisquées aux détenus par l'administration pénitentiaire, et les archives n'ont pas été gérées de façon à pouvoir retrouver leur source. Au musée d'Angola, un petit cartel indique simplement, pour désigner les tableaux accrochés sur un mur « *artwork made by Angola offenders* », « œuvres réalisées par des condamnés d'Angola » (fig.6). Dans le musée, une étonnante salle aux murs peints contient des spécimens de taxidermie (fig.7). Aucun texte n'explique à quoi correspond cette salle. Lors de ma visite, j'ai croisé la directrice du musée, Kathryn Loechelt. Comme j'étais la seule visiteuse à cet instant, elle s'est montrée très disponible, et m'a expliqué qu'il s'agissait de taxidermies réalisées par un détenu, avec le corps des animaux abattus sur le terrain de la prison[23].

le 17 mai 2024).

21. « *Portraits of selected 1999 Angola Rodeo participants. Publication scheduled 2002 from University of Texas Press. Deborah Luster, Photographs ; C.D. Wright, Text* »

22. Deborah Luster, C.D. Wright, *One Big Self*, Twin Palms Publishers, siège social non spécifié, 2003. C.D. Wright, *One Big Self*, Port Townsend, Washington, Copper Canyon Press, 2007.

23. À noter que la pratique de la taxidermie suppose l'accès à des produits chimiques potentielle-

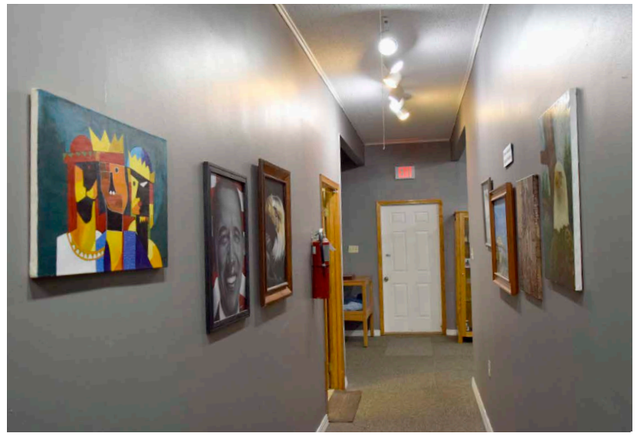




fig.6 - *Angola Museum*, couloir où sont exposés des dessins et des toiles réalisés par des détenus, accompagnés d'une étiquette indiquant : « *artwork made by Angola offenders* », « œuvres réalisées par des condamnés d'Angola ».

Parmi les œuvres exposées au *TPM* et au *Angola Museum*, certaines ont été réalisées par des détenus du couloir de la mort. Au *TPM*, un panier en bois ornementé est accompagné d'un cartel indiquant « fabriqué à partir de bâtons de glace. Construit par le détenu Ignacio Cuevas DR#526 alors qu'il était dans le couloir de la mort à l'unité Ellis dans les années 1980. Cuevas a été exécuté en 1991 pour son rôle dans la prise d'otages de 1974 à l'unité de Huntsville – le meurtre de la bibliothécaire Julia Standley[24] » (fig.8). À part ce cas de figure précis, il est difficile de savoir quelles œuvres ont été réalisées dans le couloir de la mort ou non : il faut faire de la déduction, en éliminant par exemple les travaux en bois finement ouvragé, puisque les détenus condamnés à mort n'ont pas accès à l'atelier de menuiserie. Ces efforts de déduction sont forcément limités, en particulier dès qu'il s'agit de juger des objets qui ont été confisqués en tant que contrebande. À partir de toutes ces observations, le terme de musée « nid de pie » me semble tout à fait pertinent pour résumer l'atmosphère qui règne dans le *TPM* et l'*Angola Museum* : ce sont des lieux contenant des « trésors », mal organisés et mal archivés, où une visite ressemble à une fouille.

Les employés du *TPM*, pour la plupart retraités de *TDCJ*, sont très au fait du système pénitentiaire et de son fonctionnement, mais n'ont pas de formation muséale. En janvier 2022, j'ai interviewé David Stacks, directeur du *Texas Prison Museum*, et Joni White, curatrice. David Stacks

ment dangereux, ainsi que des outils tranchants, ce qui n'a rien d'évident. Je n'ai pas pu avoir plus d'information sur l'identité de ce détenu taxidermiste, mais je suppose qu'il s'agit d'un « *trustee* », c'est-à-dire un détenu ayant acquis un « statut de confiance » en n'ayant aucune infraction inscrite à son dossier pendant au moins dix ans.

24. « *made from popsicle sticks. Constructed by inmate Ignacio Cuevas DR#526 while he was on Death Row at the Ellis Unit in the 1980's. Cuevas was executed in 1991 for his part in the 1974 hostage situation at the Huntsville Unit – the murder of librarian Julia Standley* »



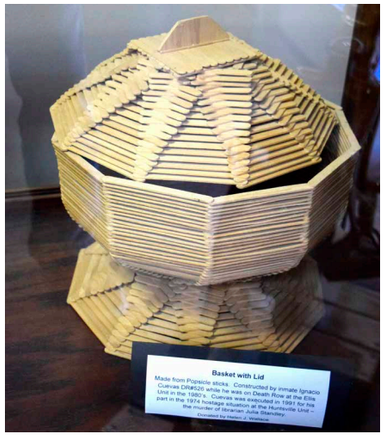


fig.7 - *Angola Museum*, salle aux murs peints contenant des spécimens de taxidermie réalisés par un détenu.

fig.8 - *Texas Prison Museum*, panier en bâtonnets de bois, accompagné d'une étiquette indiquant : « Fabriqué à partir de bâtons de glace. Construit par le détenu Ignacio Cuevas DR#526 alors qu'il était dans le couloir de la mort à l'unité Ellis dans les années 1980. Cuevas a été exécuté en 1991 pour son rôle dans la prise d'otages de 1974 à l'unité de Huntsville – le meurtre de la bibliothécaire Julia Standley ».

a travaillé trente ans au *TDCJ* pour finir *Deputy Director*, et Joni White vingt-cinq ans, en tant que directrice du I*nmate Classification Department*. Dans une autre interview, je me suis entretenue avec Elizabeth Neucere, assistante curatrice au *TPM* de 2013 à 2016. Neucere devait devenir curatrice en chef, avant son renvoi : elle souhaitait transformer en profondeur le musée, pour mettre plus en avant non seulement la voix des détenus, mais aussi celle des travailleurs du système pénitentiaire, plutôt que le discours de l'administration. Son projet, et son travail de mémoire de master d'histoire consacré au *TPM*, ont été perçus comme une prise de position politique inacceptable en tant qu'employée au sein d'un musée destiné à être « neutre »[25].

Stacks, White et Neucere ont de grandes différences sur le plan idéologique, mais se retrouvent dans leur reconnaissance de l'importance historique des objets accueillis par le musée, et leur envie de mieux les mettre en avant, de mieux les rendre accessibles au public. Stacks, White et Neucere m'ont fait part de plusieurs difficultés dans la gestion du musée : budget réduit, manque de place, difficultés de gestion des

25. « Pendant que je travaillais au musée, je travaillais sur ma maîtrise en histoire avec une concentration en histoire publique à la *Sam Houston State University*, et j'ai fini par rédiger une thèse sur le *Texas Prison Museum*. Ma thèse analyse de manière critique le musée, en particulier ses vitrines sur la peine de mort et l'histoire des châtiments dans le système pénitentiaire. Le musée n'était pas d'accord avec les arguments que j'avais avancés dans ma thèse. À peu près au même moment où ma thèse était publiée, j'ai été interviewé, ainsi que le conservateur et le directeur de l'époque, pour un article dans *The Texas Observer* consacré au musée. Le journaliste a utilisé ma thèse comme source pour son article [...]. Le musée m'a demandé de démissionner immédiatement ou d'être licencié ». « *While I worked at the Museum I was working on my Master's in history with a concentration in public history at Sam Houston State University, and I ended up writing a thesis on the Texas Prison Museum and my thesis critically analyses the museum, specifically its exhibits on the death penalty and the history of punishment in the prison system. The museum did not agree with the arguments that I made in my thesis, and about the same time that my thesis was published, an article in The Texas Observer was also written on the museum and I was interviewed and so was the curator at the time and the director at the time. The journalist used my thesis as a source for their article [...]. The museum asked me to resign immediately or be fired.* »

collections. Le mélange des sources des collections du musée est également un casse-tête : entre archives de la prison, objets confisqués et donations extérieures. À ce sujet, Elizabeth Neucere me raconte, lors de notre entretien le 17 janvier 2022 :

> « Si je me souviens bien, les archives du musée ont été transférées des archives de la prison qui ont été créées au centre de justice pénale de Sam Houston, et ces archives ont été collectées par un individu appelé Robert Pierce qui travaillait pour le système pénitentiaire. Il était le fer de lance de ces archives. Ces archives ont été transférées au musée une fois le musée créé. En ce qui concerne la plupart des objets de la collection, c'est un peu pareil, ils viennent directement du système carcéral. Par exemple, avec la contrebande, s'il y avait une fouille dans une unité et qu'au cours de cette fouille, ils récupéraient un tas de produits de contrebande ou d'armes artisanales, ils les mettraient, en gros, dans une boîte, les apporteraient au musée et demanderaient au musée s'ils les voulaient. [...] Sinon, des gardiens ou des anciens employés qui avaient un objet en leur possession en ont fait don au musée[26] ».

David Stacks et Joni White m'ont en effet parlé du système de don qui permet d'enrichir la collection du musée, et des débats informels autour de ce qui devait ou non être inclus.

> « David Stacks : Beaucoup de gens nous contactent. En fait, nous avons eu une dame qui a contacté Joni, je crois que c'était hier, ou peut-être avant-hier, pour nous faire don de la chaise d'un shérif. Pour que nous puissions accepter un don, il doit y avoir un lien avec notre organisme[27], donc même s'il était shérif au Texas, et qu'il a probablement envoyé beaucoup de gens en prison, il n'a jamais réellement purgé de peine dans notre système. Je ne veux pas dire que cela n'avait aucun sens, mais ce n'est pas en ligne avec notre mission[28]. Nous recevons beaucoup de gens qui souhaitent faire don d'objets qui ne correspondent pas à notre mission.
>
> Joni White : Il y a un comité plus ou moins informel, entre le directeur et moi-même en tant que conservatrice et puis nous avons un historien et nous en parlons tous ensemble : qu'est-ce qu'on en pense, est-ce qu'on garde ceci, est-ce que cela vaut la peine, est-ce que c'est quelque chose qui va intéresser le public, est-ce que cela répond à la mission du musée ? C'est essentiellement ainsi que nous décidons[29] ».

Tout en étant très critique de la présence de l'administration pénitentiaire dans la gestion du musée, Elizabeth Neucere précise que de nombreux problèmes du *TPM* sont dûs non pas à des choix politiques, mais au un manque de formation professionnelle et au budget limité :

> « S'il n'y a pas de professionnels de musée formés parmi le personnel, cela peut avoir des conséquences, notamment dans la manière dont les collections sont gérées. Je pense que cela s'applique à beaucoup de petits musées, pas seulement au Texas Prison Museum, mais le TPM est certainement un cas d'école, parce que c'est juste la nature d'un petit musée avec un petit budget. Par exemple, une chose que j'ai vécue, c'est que certains documents étaient expurgés au TPM : il ne s'agissait pas d'une version expurgée fournie pour la recherche, mais d'un caviardage du document original. Cela va à l'encontre des bonnes pratiques, parce qu'il fait conserver au mieux le document original, dans sa forme originale. [...] La manière dont les panneaux d'exposition et les cartels sont écrits, c'est tout simplement une conséquence du fait de ne pas avoir cette formation professionnelle, que ce soit au sein du personnel permanent, ou parmi les bénévoles[30] ».

De ce manque de formation résulte une idéologie particulière défendue par l'équipe du musée : l'objet est « un fait », il « parle par lui-même », de façon neutre, non idéologique. Pour le *TPM*, objet et objectivité ne font qu'un. David Stacks insiste beaucoup sur ce point. « Nous partageons les faits à propos de la prison au Texas, que ce soit un fait positif ou un fait négatif. Nous expliquons les faits, et nous pensons que les faits doivent rester les faits, nous n'avons pas besoin d'édulcorer quoi que ce soit, pour le meilleur ou pour le pire. Par exemple, la peine de mort : on ne prend pas position sur la peine de mort. Nous mettons à disposition ici des objets à considérer, les gens viennent ici avec leurs opinions, nous respectons leurs opinions, mais nous ne partageons pas

26. Voir texte original en fin de chapitre [1].
27. David Stacks semble faire ici référence au système carcéral, *TDCJ*, même si le musée est censé être officiellement sans lien avec lui.
28. Le « mot d'ordre » ou « *Mission statement* » du musée est : « Le *Texas Prison Museum* doit collecter, préserver et présenter l'histoire et la culture du système pénitentiaire du Texas et éduquer la population du Texas et du monde », « *The Texas Prison Museum shall collect, preserve and showcase the history and the culture of the Texas prison system and educate the people of Texas and of the world* ». Site internet du musée, disponible sur : https://www.txprisonmuseum.org/ (consulté le 19 mai 2024).
29. Voir texte original en fin de chapitre [2].
30. Voir texte original en fin de chapitre [3].

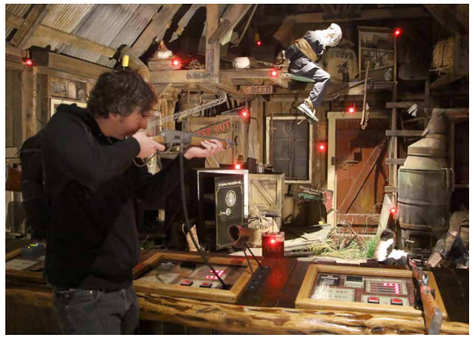
les nôtres, nous ne pensons pas que ce soit important[31] ». Dans les « faits », pour ne donner qu'un seul exemple qui me semble représentatif, la pièce centrale de la vitrine consacrée à la peine de mort est un drapeau américain partiellement brûlé lors d'une manifestation contre une exécution. Sa place prépondérante dans la vitrine place immédiatement les personnes contestant la peine de mort comme des personnes violentes, non rationnelles, et anti-patriotiques. Que cette décision soit un choix conscient ou non, la présentation de ce drapeau a une portée idéologique forte, et un objet n'est pas « un fait ».

• *Alcatraz East Museum : réalité et fiction*

Les imprécisions dans la présentations des collections du *TPM* et de l'*Angola Museum* semblent majoritairement dûs au manque de moyens financiers et humains. Dans d'autres cas, on peut supposer qu'il s'agit du fonctionnement structurel d'une institution, créant sciemment un trouble entre fiction et réalité. C'est le cas de l'*Alcatraz East Crime Museum*, situé à Pigeon Forge, dans le Tennessee[32]. Le musée propose des reconstitutions immersives autour des tortures médiévales ou du *Far West* (fig.9-10), des salles dans lesquelles le visiteur est invité à examiner un mannequin représentant un cadavre sur une table d'autopsie (fig.11). Le musée mêle reconstitutions, accessoires de cinéma (fig.12-13), et objets impliqués dans de véritables crimes ou ayant appartenu à des criminels, dont des dessins de Charles Manson[33], Ottis Toole, John Wayne Gacy. Ouvert en 2016, ce musée est un « déplacement » du *National Museum of Crime and Punishment* de Washington D.C. (fig.14). Ce musée, fondé par l'avocat John Morgan et le présentateur télévisé et activiste John Walsh[34] en 2008, doit fermer ses portes en 2015, à cause de di-

31. « *we tell the facts of the Texas prison whether it's a good fact or whether it's a bad fact. We tell the facts, and we believe the facts should stay the facts, we don't need to sugar coat anything for the good or for the bad. For instance, the death penalty : we don't take a stance on the death penalty? We have things here for people to consider, they come in here with their opinions, we respect their opinions but we don't share ours, we don't think it's important* ».
32. Comme je le notais précédemment, ce musée n'a aucun lien avec l'île et la prison d'Alcatraz, située dans la baie de San Francisco. Des visiteurs d'*Alcatraz East*, sans lire les détails de présentation du site, s'imaginent qu'il s'agit un musée consacré à la prison d'Alcatraz, et, s'estimant floués, laissent régulièrement des commentaires mécontents sur les plateformes de notation touristiques.
33. Après avoir demandé une clarification à l'*Alcatraz East Museum*, il s'agit d'un croquis imprimé et signé de la main de Charles Manson. Il y a en revanche un trouble sur l'identité de l'auteur du dessin. S'agit-il d'un dessin original de Manson, reproduit afin d'en vendre un « tirage limité » signé ? Ou d'un dessin de source inconnue, et simplement signé, à la manière de John Wayne Gacy signant les objets qui lui appartenaient dans sa cellule, dont les livres de sa bibliothèque ?
34. John Walsh est le père d'Adam Walsh, petit garçon enlevé et assassiné à l'âge de six ans, et dont le tueur n'a jamais été formellement identifié. Depuis cette tragédie, Walsh milite pour divers changements de législation visant à mieux centraliser l'information au sein des différents organismes de forces de l'ordre – police locale, *FBI* – et durcir les peines à l'encontre des personnes condamnées pour crimes sexuels ou crimes à l'encontre d'enfants. Il était également le présentateur d'*America's Most Wanted*, une émission télévisée visant à présenter des affaires criminelles en cours et engager





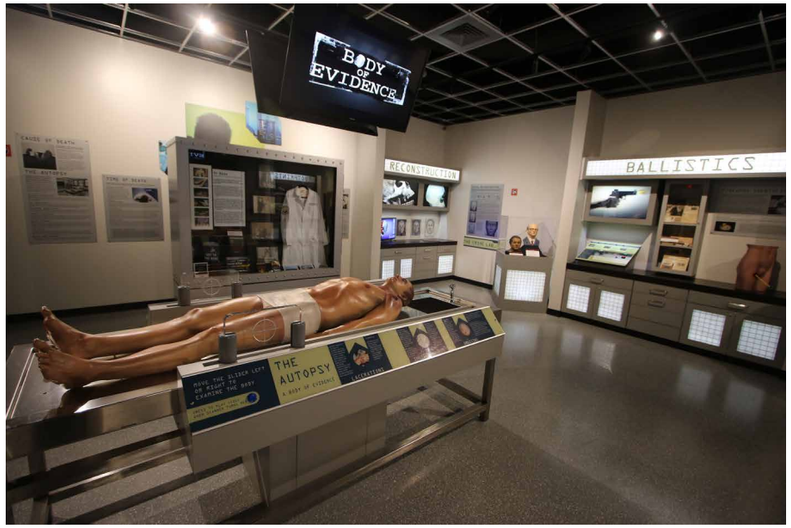


fig.9 - *Alcatraz East Museum*, reconstitution de pilori manipulable par les visiteurs, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

fig.10 - *Alcatraz East Museum*, Jeu de tir sur le thème du Far West, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.



fig.11 - *Alcatraz East Museum*, reconstitution de salle d'autopsie, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

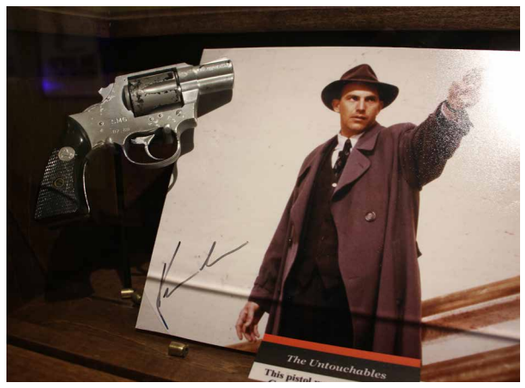


fig.12 - *Alcatraz East Museum*, revolver utilisé sur le tournage du film *Le Parrain*, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

fig.13 - *Alcatraz East Museum*, pistolet utilisé sur le tournage du film *Les Incorruptibles*, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.



fig.14 - *National Museum of Crime and Punishment*, façade du musée, photo par Adam Fagen, 28 mai 2008, Washington D.C., États-Unis.

fig.15 - *Alcatraz East Museum*, façade du musée, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

vers problèmes légaux, immobiliers et financiers[35]. Les collections sont alors transférées dans un nouveau bâtiment, dont la façade spectaculaire « intègre les éléments ornés de la prison d'État du Tennessee avec des tours de garde inspirées du phare d'Alcatraz et des tours de guet modernes[36] » (fig.15). D'après les photos que j'ai pu voir, la scénographie des deux musées est extrêmement similaire, et des liens intégrés au site internet d'*Alcatraz East* renvoient toujours vers des pages du site du *National Museum of Crime and Punishment*, toujours en ligne aujourd'hui.

Je n'ai pas pu visiter le *National Museum of Crime and Punishment,* ou l'*Alcatraz East Museum*. Pour en proposer l'analyse, je me fonde sur plusieurs articles de presse parus à leur sujet, et sur les nombreuses photos de Jeff Alulis, auteur du blog *True Adventure Stories* qui a consacré un article à l'*Alcatraz East Museum*[37]. Alulis m'a envoyé des images supplémentaires de sa visite, et a répondu à mes questions sur la scénographie

les spectateurs à participer à l'identification de criminels en fuite ou de personnes disparues. Les détracteurs de Walsh considèrent qu'il entretenait une panique morale, notamment en prétendant que cinquante mille enfants sont kidnappés par des inconnus chaque année aux États-Unis, quand les chiffres du *FBI* en rapportent en vérité chaque année moins de trois-cent-cinquante personnes en dessous de vingt-et-un ans.
John Walsh et Susan Schindehette, *Tears of Rage*, New York, New York, Pocket Books, 1997. Reuters, « *Kidnapped children make headlines, but abduction is rare in U.S.* », 11 janvier 2019. Disponible sur : https://www.reuters.com/article/idUSKCN1P52BJ/ (consulté le 30 avril 2024)

35. Emily Codik, « *Why the Crime Museum Failed in Washington* », *The Washingtonian*, 8 septembre 2015. Disponible sur : https://www.washingtonian.com/2015/09/08/crime-museum-failed-washington-dc/ (consulté le 29 avril 2024).

36. « *incorporates the ornate features of the Tennessee State Prison with guard towers inspired by the Alcatraz lighthouse and modern-day watchtowers* ». Site Internet du musée. Disponible sur : https://www.alcatrazeast.com/the-prison/ (consulté le 30 avril 2024). Par comparaison, le *National Museum of Crime and Punishment* possédait une façade beaucoup plus sobre. Le panneau indicateur du musée était rédigé avec une typographie à empattements classique, et seul le câble l'accrochant à la façade se permettait la « fantaisie » de prendre la forme de deux menottes accrochées l'une à l'autre.

37. Jeff Alulis, « *The Collection Of "Murderabilia" At The Alcatraz East Museum Will Mess With Your Head* », *True Adventure Stories*. Disponible sur : https://trueadventurestores.com/2018/01/08/alcatraz-east/ (consulté le 30 avril 2024).

du musée, qu'il a visité en 2017. J'ai contacté le musée pour demander un entretien avec le curateur, mais la représentante du musée m'a fait savoir que, ne pouvant répondre à toutes les demandes d'interview, le curateur n'en faisait aucune. Elle a en revanche répondu brièvement – et vaguement – par mail à quelques questions.

Comme son prédécesseur à Washington, l'*Alcatraz East Museum* est une institution « *for-profit* », à but lucratif, c'est-à-dire non reconnue par l'État comme remplissant une mission d'intérêt public. Il serait facile d'opposer les institutions muséales *non-profit* et *for-profit*, les unes garantes du pur savoir commun et démocratique, les autres prêtes à toutes les bassesses commerciales. En vérité, des institutions à but non lucratif sont également parfois contraintes d'organiser des expositions attractives destinées en priorité à « renflouer les caisses », et des institutions à but lucratif peuvent très bien avoir à cœur de proposer des expositions ayant une grande qualité académique et scientifique. Néanmoins, David W. Ellis, président de *Museum Group*, une organisation de conseil, et ancien président du *Museum of Science* de Boston, considère que la différence entre les deux types d'institutions « est liée à quelque chose de très profond, au cœur d'une institution. Une organisation à but non lucratif donne vraiment la priorité à l'éducation, à la recherche, à une collection ou à une combinaison de ces missions. Je pense qu'une différence fondamentale réside dans la façon dont vous envisagez ce que vous faites : est-ce pour le profit ou parce que cela améliorera la compréhension du visiteur ? Le cœur de la question est dans ce mot "parce que". Dans les opérations, au quotidien, il y a beaucoup de similitudes, mais on le fait pour des raisons différentes[38] ».

Dans le cas de l'*Alcatraz East Museum*, l'implication de John Walsh[39] laisse présager au sein du musée un cadre idéologique et politique particulier, plutôt conservateur et en défense des forces de l'ordre. Cet aspect, bel et bien présent, sera exploré dans la section suivante. Officiellement, John Walsh a accepté de participer à la création du musée si ce dernier faisait preuve de « dignité et d'intégrité[40] ». Ce mot d'ordre

38. « *I think it's related to something very deep, at the heart of an institution. A not-for-profit really does put first education or research or a collection or a combination of those missions. I think a fundamental difference is how you think about what you're doing–is it because of profit or because it will enhance the visitor's understanding? The heart is in that word 'because.' In operations, day to day, there are a lot of similarities, but you do it for different reasons* ». Leah Arroyo, « *Sex, drugs and pirates, the rise of the for-profit museum* », *American Association of Museums*, 24 janvier 2009. Disponible sur : https://web.archive.org/web/20100501004901/http://www.aam-us.org/pubs/mn/forprofitmuseum.cfm (consulté le 17 avril 2024).

39. Officiellement, John Walsh s'est lié à la création du *National Museum of Crime and Punishment*. J'ignore son implication dans la nouvelle itération du musée, c'est à dire l'*Alcatraz East Museum*. Je me permets de faire ce lien vu la proximité quasi totale du contenu et de la mise en scène des deux musées.

40. « *Walsh said he agreed to be a part of the museum if it had "dignity and integrity."* » *Pioneer Press*, « *At new*

semble passer au second plan par rapport à la recherche du profit, à travers des présentations approximatives sur le plan scientifique, et des mises en scène spectaculaires, voire morbides, où la pédagogie est un prétexte parfois très maladroitement avancé.

La composition des collections du musée elle-même est sujette à controverse : certains objets, notamment deux costumes de clown de John Wayne Gacy, sont sortis des archives de la police dans des conditions obscures[41]. Une page du site internet du musée est intitulée « *Submit your object !*[42] », « Proposez votre objet ! ». « Si vous avez été impliqué directement ou indirectement dans un crime, dans des enquêtes sur les lieux d'un crime et/ou dans le processus judiciaire et que vous possédez un objet, un document ou une image qui, selon vous, fait partie de l'histoire et que vous souhaitez l'exposer au musée, veuillez répondre aux questions suivantes[43] » (fig.16). J'ai demandé des précisions sur cette page à la responsable des collections du musée, dans un email du 29 avril 2024. « Recevez-vous parfois des proposition d'objets qui sont des « faux » évidents ou moins évidents ? Quelles sont les autres raisons qui peuvent entraîner le rejet d'une proposition, et en avez-vous des exemples ?[44] ». Sa réponse : « En tant que musée privé, nous ne divulguons pas nos pratiques en matière de collection d'artefacts et d'approvisionnement[45] ».

En plus de leurs sources douteuses, les objets sont parfois accompagnés de légendes dont la formulation entretient un flou sur leur nature exacte. Par exemple, le musée présente un dessin de loup, signé par Charles Manson (fig.17). Il faut être particulièrement observateur pour se rendre compte qu'il s'agit d'un dessin photocopié puis signé de sa main. Si la signature est présentée comme authentique, on ignore si le dessin original est de Manson ou non. Un autre exemple particulièrement parlant est un morceau de plancher taché de sang est présenté comme « *Jesse James Blood Stained Floorboards* », « Plancher tâché du sang de Jesse James » (fig.18). La formulation en anglais peut laisser penser

crime museum, good guys are stars and punishment is theme », 31 mai 2008. Disponible sur : https://www.twincities.com/2008/05/31/at-new-crime-museum-good-guys-are-stars-and-punishment-is-theme/ (consulté le 17 avril 2024).

41. « *2 Investigators: Were John Wayne Gacy Clown Suits Stolen From Evidence Room?* », *CBS News Chicago*, 10 février 2015. Disponible sur https://www.cbsnews.com/chicago/news/2-investigators-were-john-wayne-gacy-clown-suits-stolen-from-evidence-room/ (consulté le 15 août 2022).

42. Disponible sur : https://www.alcatrazeast.com/artifact-submission/ (consulté le 30 avril 2024).

43. « *If you have been involved directly or indirectly with a crime, crime scene investigations and/or the justice process and have an object, document or picture that you believe to be part of history and wish to have it on display at the museum, please answer the following* »

44. « *Do you sometimes get submissions that are obvious or less obvious "fakes" ? What are other reasons that can cause rejection of a submission, and do you have examples of that ?* »

45. « *As a private museum, we do not disclose our artifact collection and procurement practices.* »

fig.16 - Captures d'écran de posts *Instagram* de l'*Alcatraz East Museum*, faisant un appel à participation pour obtenir des objets et des histoires liés au crime, 20 septembre 2023, 29 novembre 2023.



fig.17 - *Alcatraz East Museum*, dessin et balle de baseball signés par Charles Manson, accompagnés d'une étiquette stipulant « Cette balle de baseball est signée par Charles Manson et le tueur en série Juan Corona, tous les deux incarcérés à la *Corcoran State Prison*, en Californie. Les accessoires de sport n'étant pas autorisés, cet objet a été sorti clandestinement de l'institution. La note et la photographie sont aussi tous les deux signés par Manson », photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

qu'il s'agit non seulement du sang mais également du plancher de Jesse James, suggérant qu'il s'agit de sa propre maison, où il a été abattu par Robert Ford[46]. Une lecture de la suite du cartel précise qu'il s'agit d'une autre maison, où le célèbre hors-la-loi aurait « saigné presque à mort ». Le véritable plancher sur lequel Jesse James a en effet « saigné à mort » est toujours posé dans sa maison dans le Missouri, préservée et transformée en musée (fig.19-20). Dans son article consacré à *Alcatraz East*, Jeff Alulis s'y laisse d'ailleurs prendre, décrivant « un ensemble de planches tachées de sang provenant de la maison où Jesse James a été tué[47] ». Dans la section nommée *Infamous Cars*, « Voitures tristement célèbres », on trouve des voitures de cinéma, comme celle criblée de balles utilisée pour la scène finale de Bonnie et Clyde[48] (fig.21) – dans une mise en scène paradoxalement plus épurée que la véritable voiture ou le couple a été abattu (fig.22) –, et d'autres véhicules cette fois utilisées lors de crimes bien réels : la Ford Bronco utilisée par O.J. Simpson dans sa fuite retransmise en direct à la télévision américaine, et la

46. La maison de Jesse James, où il a été effectivement assassiné par Robert Ford, est aujourd'hui un musée. Une zone du plancher, autrefois tachée de sang, est aujourd'hui étrangement abimées, creusée, du fait de générations de touristes ayant gratté des morceaux de bois à cet emplacement. De même, l'impact de balle dans le mur s'est considérablement agrandi à cause de la manipulation et du retrait de fragments par des touristes. Disponible sur : https://www.stjosephmo.gov/362/Jesse-James-Home (consulté le 17 mai 2024).

47. « *a set of bloodstained floorboards from the house where Jesse James was killed* »

48. À noter : la voiture où Bonnie Parker et Clyde Barrow ont trouvé la mort est devenu un objet de fantasme, source de multiples contrefaçons. On répertorie pas moins de sept « *Bonnie and Clyde death car* », « voiture mortelle de Bonnie et Clyde » aux États-Unis. Certaines cherchent à se faire passer pour la véritable voiture du couple criminel, d'autres cherchent à se faire passer pour la « véritable » voiture du film. Disponible sur : https://www.roadsideamerica.com/blog/death-cars-bonnie-and-clyde/ (consulté le 17 juin 2024).



fig.18 - *Alcatraz East Museum*, *Jesse James Blood Stained Floorboards*, Plancher taché du sang de Jesse James, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

fig.19 - Maison de Jesse James, zone du plancher anciennement tachée de son sang, aujourd'hui creusée par les visiteurs ayant récupéré des éclats de bois en souvenir, Saint Joseph Missouri, photo par James56, prise en 2009, postée sur le forum *Ugly Hedgehog - Photography*, postée le 24 mars 2013.

Volkswagen Beetle de Ted Bundy[49]. Là encore, de nombreux commentaires sur internet montrent que les visiteurs confondent par exemple la voiture du film Bonnie et Clyde avec la véritable voiture où le couple a trouvé la mort. On ne peut évidemment pas systématiquement reprocher au musée des erreurs d'inattention de la part de ses visiteurs : toute la précision et la clarté du monde n'empêcheraient pas que ce genre de confusion survienne. Cependant la rédaction de certains cartels et l'organisation des collections d'*Alcatraz East* y sont particulièrement propices[50].

Le manque d'organisation et de contextualisation de ces riches collections, plutôt que d'offrir « les faits » ou de permettre aux objets de parler « tous seuls », a plutôt tendance à créer un effet de stupeur devant les objets, un « vide » qui ne peut être rempli que par les idées préconçues et les émotions du visiteur. Elizabeth Neucere a notamment documenté ce phénomène au sein du *TPM*, en interrogeant les visiteurs sur leurs réactions face à la chaise électrique[51], et on pourrait prolonger l'expérience avec les réactions du public face aux images créées par les détenus. La confrontation entre les objets et le spectateur créée des ré-

fig.20 - Maison de Jesse James, Trou dans le mur, originellement créé par la balle tirée par Robert Ford pour tuer Jesse James, aujourd'hui élargi par des touristes ayant récupéré des portions de mur en souvenir, Saint Joseph, Missouri, photo par Marcus Qwertus, prise en 2013, postée sur *Wikimédia Commons* en 2014.

49. D'après les photos de Jeff Alulis, ordre des voitures présentées est : la voiture de Ted Bundy, celle de John Dillinger, celle du tournage de Bonnie and Clyde, celle d'O.J. Simpson. Il n'y a donc ni organisation chronologique, ni séparation des vrais véhicules et des « faux » véhicules. L'ordre choisi est possiblement esthétique, de manière à ne pas avoir les voitures à la couleur crème les unes à côté des autres.

50. La plupart des cartels semblent indiquer très clairement l'usage des objets en tant qu'accessoires de film. Je fais ici référence tout particulièrement au cartel du plancher taché de sang de Jesse James. Quant à l'organisation des collections, outre les « voitures infâmes », on pourrait noter le mélange d'objets originaux et de recréations dans la salle consacrée à la peine de mort : le musée présente la véritable chaise électrique du Tennessee, mais une recréation d'une chambre à gaz, placées l'une à côté de l'autre.

51. Elizabeth M. Neucere, *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, *op. cit.*, p.82-95.



fig.21 - *Alcatraz East Museum*, voiture utilisée sur le tournage du film *Bonnie et Clyde*, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

fig.22 - Voiture où Bonnie Parker et Clyde Barrow ont été abattus par la police, exposée au casino Whiskey Pete's, Primm, Nevada, États-Unis. Photo illustrant l'article d'Elizabeth Puckett, « *What Happened To Bonnie And Clyde's Death Car?* », *Motorious*, 19 novembre 2022 .

actions viscérales, entre effroi et émerveillement. Cependant, sans travail de médiation, aucun dialogue substantiel ne peut se faire, ni entre les ressentis variés des différents spectateurs, ni entre les ressentis et les faits, ce qui formerait pourtant le travail d'éducation du musée.

2 - Awe : effroi et émerveillement face à l'objet-relique

Certains musées choisissent visiblement sciemment de jouer sur cet effet émotionnel viscéral, avec des choix scénographiques troublants. L'une des caractéristiques du *dime museum*, comme le *freakshow*, est de créer un sens de « *awe* ». J'utiliserai ce terme plutôt que le concept de « *wonder* » de Greenbalt, car le mot *awe* peut se traduire aussi bien par « émerveillement » que par « stupeur ou « effroi ». Dans le cadre du *dime museum*, l'*awe* n'est pas destiné à être le point de départ d'une résonance historique ou sociologique, mais simplement une émotion ou excitation personnelle, fondée sur le subconscient et les idées préconçues du spectateur. Ce sensationnalisme du merveilleux ou de l'horrible est une manière d'attirer des visiteurs, « d'appâter le chaland », pour assurer l'équilibre financier du musée, voire un profit. « De nombreux directeurs de musée, qui se targuaient de n'exposer que des objets de grande qualité, furent cependant bientôt contraints d'exposer des nouveautés sensationnelles pour attirer les foules et rester solvables. [...] Les "objets à valeur associée" (objets qui ont acquis de l'importance en raison de leur association avec une personne célèbre, par exemple le blaireau et le dernier verre de George Washington ou les rideaux de la chambre de Marie Reine d'Écosse) sont devenus des éléments incontournables. En fait, obtenir les expositions les plus inédites et les plus étranges est finalement devenu plus important que de maintenir les objectifs péda-

gogiques d'un musée[52] ». Plutôt que des objets ayant appartenu à des personnes révérées, certains musées mettent en scène les images créées par des personnes honnies.

Entre le musée et le parc d'attraction, *Alcatraz East* est une institution qui semble avant tout organisée dans le but de créer de l'*awe*. Pour cela, la scénographie joue constamment entre réalité et fiction, comme je le montrais dans la partir précédente, mais aussi sur des présentations d'objets comme des reliques, destinées à créer un sentiment oscillant entre la dévotion, l'émerveillement et la répulsion, et à résonner avec les idées préconçues des spectateurs plutôt qu'avec un contexte sociologique ou historique. Dans ce contexte, les images de personnes condamnées à mort sont des objets-reliques parmi d'autres, et traitées de la même manière. Par conséquent, avant de parler spécifiquement d'images créées par les condamnés à mort, j'aimerais parler de deux objets-reliques qui me semblent particulièrement révélateurs de la position du musée.

L'objet-relique le plus explicite du musée est un cadre compartimenté contenant une lettre d'Ed Gein, le célèbre tueur et voleur de cadavres du Wisconsin, envoyée depuis l'hôpital psychiatrique où il était incarcéré (fig.23). Gein y adresse ses bons vœux à un ami, ainsi qu'une de ses dents qui venait d'être extraite lors d'une précédente visite médicale. Cette présentation n'a aucun intérêt scientifique ou pédagogique, mais elle contient d'une façon étonnamment bien dosée tous les ingrédients pour créer le frisson : une gentille lettre à l'écriture soignée, sur du papier coloré, décorée de fleurs et de petits oiseaux, et la dent noirâtre d'un homme dont la rumeur dit qu'il a été cannibale. Le cadre renforce l'impression de préciosité, celle d'un dossier de pièce à conviction, ou celle d'un reliquaire[53] (fig.24).

52. « *Many museum managers who prided themselves on exhibiting only high-quality items, however, were soon compelled to display sensational novelties to attract crowds and remain solvent. As museums began to compete with one another for patrons, proprietors were driven to concoct gimmicks and create phony relics. The "associated-value items" (artifacts that achieved importance by virtue of their association with a famous person, for example George Washington's shaving brush and nightcap or the bedroom curtains of Mary Queen of Scots) became essential displays. Obtaining the most novel and unusual exhibits, in fact, eventually became more important than maintaining a museum's pedagogical goals* ». Andrea Stulman Dennett, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, *op. cit.*, Chapitre 1, « *The Origins of the Dime Museum, 1782-1840* », édition électronique, sans pagination.
53. Tous les objets liés aux criminels célèbres ne sont pas automatiquement des reliques qui ne servent qu'au sensationnalisme. Un moulage des dents de Ted Bundy est par exemple exposé à *Alcatraz East*. Contrairement à la dent d'Ed Gein, ce moulage a eu un impact direct dans l'enquête sur Bundy : la comparaison entre le moulage et les traces de morsures retrouvées sur certaines victimes a contribué à sa condamnation. L'objet est donc à la fois potentiellement source d'émotion intense, tout en ayant une pertinence pédagogique et scientifique avec la contextualisation adéquate.



fig.23 - *Alcatraz East Museum*, lettre et dent d'Ed Gein, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

Un autre objet, dont l'exposition a fait couler beaucoup d'encre, est la Volksvagen Beetle du tueur en série Ted Bundy (fig.25-26). Cette voiture lui a servi directement dans ses crimes, notamment pour transporter les corps de ses victimes couchées au niveau du siège passager avant, qu'il avait préalablement retiré. Selon Philip Kennicott, qui était présent lors du « dévoilement » de la voiture au *National Museum of Crime and Punishment* : « Bundy a tué dans cette voiture, c'est la source du frisson que vous êtes censé ressentir en regardant quelque chose qui n'était pas seulement un outil, mais un conteneur pour la mort[54] ». La justification du musée pour l'inclusion de cet objet ressemble étrangement à l'explication douteuse de Joseph Dorfeuille pour exhiber les restes d'un condamné à mort, tentant de faire entrer au chausse-pied une utilité pédagogique au macabre : Wyndell C. Watkins, un policier retraité mandaté pour la cérémonie de présentation de la voiture déclare par exemple « Nous ne recommandons à personne de faire de l'auto-stop », « Cette voiture représente un avertissement indiquant qu'il faut être prudent[55] ». Par ces déclarations, le musée cherchait peut-être à se démarquer d'autres expositions de voitures de criminels plus controversées, comme celle de la « voiture goule » d'Ed Gein[56] (fig.27). Malgré

fig.24 - Reliquaire avec la dent de Sainte Apolline, trésor de la Cathédrale de l'Assomption de la Vierge Marie, Rab, Croatie, détail d'une photo illustrant l'article d'Ante Skrobonja, V. Rotschild et T. Culina, « *St Apollonias tooth - a relic in the cathedral treasury in Rab (Croatia)* », *British Dental Journal*, n°207, 2009.

54. « *Bundy killed in this car is the frisson you're supposed to feel when looking at something that was not just a tool, but a container for death* ». Philip Kennicott, « *Ted Bundy's VW goes on display at D.C. crime museum, but should it?* », *The Washington Post*, 19 février 2010.
55. « *We don't recommend hitchhiking to anyone* » , « *This car represents a warning sign that you have to be careful* ». Philip Kennicott, « *Ted Bundy's VW goes on display at D.C. crime museum, but should it?* », *art. cit.*
56. La « *ghoul car* », la « voiture goule » du tueur Ed Gein a été exposée après l'arrestation de ce dernier, par son nouveau propriétaire, un forain nommé Bunny Gibbons. Dans la foire du comté d'Outgamie, dans le Wisconsin, en juillet 1958, il organise une mise en scène explicitement « *freakshow* », plutôt que « bon genre ». Cachée par des palissades ornées de motifs de crânes et de messages harangueurs, la voiture était accessible aux curieux pour la modique somme de 25 centimes. Des membres de la *Wisconsin Association for Mental Health* se plaignirent aux autorités du



ces précautions de discours, l'aspect « foire » reprend le dessus dans la boutique de l'*Alcatraz East Museum*, qui vend par exemple des boules à neige contenant une miniature de la façade du musée, la Bronco d'O.J. Simpson et la Ford de Bonnie et Clyde, et des Volksvagen Beetle miniatures[57](fig.28).

Les images créées par les condamnés à mort et exposées dans le musée sont parfaitement intégrés à la logique sensationnaliste, la volonté pure et simple de créer l'*awe*. Le musée peut compter sur les connaissances pré-établies du public sur les crimes commis pour créer cet écho émotionnel entre les spectateurs et l'objet. La présentation de ces images insistent sur leur aura d'originaux, ce que les vidéos, films documentaires et articles de *true crime*, aujourd'hui si répandus, ne peuvent pas transmettre. Un dessin d'Ottis Toole (fig.29), est textuellement dé-

fig.25 - *Alcatraz East Museum*, Volkswagen Beetle de Ted Bundy, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

fig.26 - *National Museum of Crime and Punishment*, Volkswagen Beetle de Ted Bundy, photo par BAR Photography, publiée sur *Wikimédia Commons*, 2010. À l'époque, la voiture était exposée à l'entrée du musée, entourée d'une chaine de menottes.

fig.27 - *Associated Press*, Exposition de la voiture d'Ed Gein lors d'une foire, sans date.

fig.28 - Boule à neige vendue sur le site internet et dans la boutique de l'*Alcatraz East Museum*.

fait d'avoir vu leur demande de stand refusée pour cette même foire, alors que de l'espace avait été trouvé sans problème pour cette voiture. À la foire du comté de Washington, toujours dans le Wisconsin, le shérif expulse Gibbons et sa voiture goule vingt minutes après l'ouverture. Harold Schechter, *Deviant, The Shocking True Story of the Original « Psycho »*, New York, New York, Pocket Books, 1989, Chapitre 41, édition électronique, sans pagination.

57. Pour la modique somme de dix dollars quatre-vingt-dix-neuf centimes. Disponible également en ligne sur le site internet du musée : https://alcatrazeast.centeredgeonline.com/retail/item/3143 (consulté le 18 mai 2024). Beth Braraden et Emily Cochrane, « *The O.J. Simpson White Bronco Is Now a Museum Piece. In Tennessee* », *The New York Times*, 12 avril 2024.

fig.29 - *Alcatraz East Museum*, Dessin d'Ottis Toole, et capture d'écran du compte *Tik Tok* du musée, vidéo postée le 1er juin 2023.

crit par son cartel comme « *chilling* », « donnant des frissons ». Une peinture de Pogo le clown peinte par John Wayne Gacy est exposée dans la même vitrine que ses costumes[58] (fig.30-31). Comme je l'évoquais dans le chapitre consacré à la notion de *murderabilia*, il n'y a aucun lien direct entre les costumes de clown de Gacy et ses crimes, uniquement une construction médiatique, soigneusement reprise et entretenue à son profit par Gacy lui-même, à travers sa production d'images. Sans explication détaillée et structurée de ce lien, il n'y a aucune valeur éducative intrinsèque à l'exposition conjointe des costumes et de la toile de Gacy : cette vitrine n'est destinée qu'à créer de l'*awe*. Cet effet est renforcé par la présentation de la boîte de peinture de Gacy[59] (fig.32). On est plus

58. Dans le *National Museum of Crime and Punishment*, le tableau accroché au mur, entre les deux costumes. Dans l'*Alcatraz East Museum*, il est étrangement placé près du sol, presque à l'ombre du costume. S'agit-il d'un problème technique ? D'un problème d'attache du tableau dans la vitrine ? De nombreuses photos postées sur internet avec un certain temps d'écart montrent le tableau près du sol. Je suppose donc qu'il ne s'agit pas d'une erreur ou d'une situation temporaire, mais d'un choix permanent de la part du musée. Est-ce pour que la présentation de ce tableau ne soit pas considérée comme une légitimation de son intérêt artistique ? J'ai posé la question au musée, et leur réponse est simplement : « Nous modifions fréquemment nos expositions et faisons pivoter les objets pour afficher des artefacts supplémentaires et donner aux clients un nouveau look », « *We frequently change our exhibits around and rotate the items to display additional artifacts and give patrons a fresh look* ».

59. Dernier pied de nez de Gacy : la boîte et le bloc de papier palette sont dédicacés d'une énorme signature – ainsi qu'une autre, plus discrète, au niveau de la poignée de la boîte. Il savait, ou espérait fortement, que ses objets seraient ainsi vendus et exposés.



fig.30 - *National Museum of Crime and Punishment*, costumes et toile de John Wayne Gacy, photo par Loretta Sisco, publiée sur le site internet *BiffBamPop*, 31 mars 2016.

fig.31 - *Alcatraz East Museum*, costumes et toile de John Wayne Gacy, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

habitué à voir exposées[60] ou vendues aux enchères[61] les palettes et les boîtes de peintures d'artistes reconnus et admirés. Leurs outils de travail deviennent des objets d'étude scientifique[62], ou le point de départ d'une sorte de jeu de piste : de nombreux montages photos sur internet mettent en regard la palette d'un artiste et une de ses toiles. Parfois, les outils de travail des peintres sont simplement exposées au public pour leur beauté, ou pour leur aura : les palettes usagées sont parfois considérées comme des œuvres à part entière[63], ou comme relique ayant été « au contact » de la main de l'artiste particulièrement longtemps. On parle même de « portraits » pour les photographies réalisées par Matthias Schaller des palettes d'artistes célèbres[64] (fig.33) : il y a quelque

60. Par exemple : palette ayant appartenu à Delacroix, musée Delacroix, Paris, France. Disponible sur : https://www.musee-delacroix.fr/fr/collection/objets-meubles-et-sculptures/palette-ayant-appartenu-a-delacroix-751 (consulté le 2 mai 2024). Palette d'Edgar Degas, et de Paul Cézanne, Musée d'Orsay, Paris, France. Disponible sur : https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/palette-dedgar-degas-89413 (consulté le 2 mai 2024) et sur : https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/palette-de-paul-cezanne-89494 (consulté le 2 mai 2024).

61. Boîte de peinture qui aurait appartenu à Claude Monet, vendue aux enchères à l'hôtel Drouot. Disponible sur : https://drouot.com/fr/l/9184117---claude-monet-1840-1926-boite (consulté le 2 mai 2024).

62. Deux exemples parmi d'autres : F. Schmid, « *The Painter's Implements in Eighteenth-Century Art* », *The Burlington Magazine*, Volume 108, n°763, octobre 1966, p.519-521. M. Kirby Talley, Karin Groen, « *Thomas Bardwell and His Practice of Painting : A Comparative Innvestigation between Described and Actual Painting Technique* », *Studies in Conservation*, Volume 20, n°2, mai 1975, p.44-108.

63. La série de « portraits de palettes » de Matthias Schaller est appelée *The Masterpiece*, « Le Chef d'œuvre ».

64. Allison Meier, « *Portraits of the Palettes of Famous Dead Artists* », *Hyperallergic*, 7 mai 2015. Disponible sur : https://hyperallergic.com/202922/portraits-of-the-palettes-of-famous-dead-artists/ (consulté le 2 mai mai 2024).



fig.32 - *Alcatraz East Museum*, boîte de peinture de John Wayne Gacy, photo par Jeff Alulis, *True Adventure Stories*, 2017.

chose de l'artiste dans l'objet, ou une personnalisation de l'objet.

Pour l'exposition de la boîte de Gacy à *Alcatraz East*, il n'y a pas de mise en contexte scientifique ou pédagogique, simplement un cartel informant le visiteur que Gacy a peint de nombreuses toiles en prison. On peut trouver un intérêt esthétique à cette boîte : il y a un travail de composition de son contenu, pour en faire une sorte de nature morte. Cependant, sa monstration semble surtout liée à l'aura de l'original, des outils ayant été longuement manipulés par un tueur en série aux trente-trois victimes connues. Jim Taranto, l'un des exécuteurs testamentaires de Gacy, parle de l'attrait pour les toiles de Gacy d'une façon qui s'applique parfaitement à sa boîte de peinture : « Ils veulent la toile sur laquelle cet homme a posé la main »[65] . Plus encore, la mise en scène des accessoires semble chercher à faire écho aux connaissances pré-établies du spectateur à propos des crimes de John Wayne Gacy[66]. En cela, cette boîte et la mise en avant de son contenu sont un formidable catalyseur de frissons et d'émotions : le spectateur peut « lire » des signes, des traces de l'histoire de Gacy, à partir d'objets finalement très banals. Le gros pot de blanc de la marque « *Magic White* » peut évoquer le ma-

fig.33 - Matthias Schaller, *Das Meisterstück (The Masterpiece): The Palette of Delacroix.*

65. « *They wanted artwork that this man put his hand to the canvas with* », Jim Taranto, cité par David E. Gussak, *The Frenzied Dance of Art and Violence*, New York, New York, Oxford University Press, 2022, p.202.

66. Comme je le rappelai dans le chapitre consacré aux images *murderabilia*, Gacy est devenu extrêmement célèbre dans la culture populaire américaine. Les moindres détails de son affaire sont disponibles dans une quantité incalculable de vidéos *YouTube*, qui cumulent des centaines de milliers, voire des millions de vues, et dans une série *Netflix* à succès... Beiley Sarian, « *Devil In Disguise As A Killer Clown - John Wayne Gacy Was INSANE | Mystery & Makeup Bailey Sarian* », vidéo *YouTube*, 1:19:24, 18 octobre 2021, 17 548 918 vues au 10 mai 2024. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=qSmyimnMOBo (consulté le 10 mai 2024).

quillage de clown. Le chiffon placé en évidence au dessus de la boîte rappelle la méthode de Gacy d'endormir ses victimes avec un chiffon saturé de chloroforme[67]...

L'*Alcatraz East Museum* possède une collection importante d'objets intrigants, effrayants, un cabinet de curiosité à grande échelle dont toute l'organisation semble destinée à provoquer des montagnes russes émotionnelles. Officiellement, le musée est destiné à éduquer le public, mais ses explications pédagogiques semblent des prétextes assez faibles pour justifier une scénographie sensationnaliste. Philip Kennicott pointe ce paradoxe du doigt avec ironie, alors qu'il commente l'exposition de la Volksvagen de Bundy : « Qu'importe votre opinion personnelle sur le marché des *murderabilia* [...] il est très difficile de distinguer le profit réalisé en vendant des *murderabilia* de celui réalisé en les exposant », « À moins, bien sûr, qu'en étant exposés dans un musée, les *murderabilia* soient comme par magie transformés de leur statut d'objets suspects en pièces de musée ayant le pouvoir d'enseigner. C'est un tour de passe-passe presque aussi ridicule que de prétendre que la pornographie change de statut si elle est utilisée pour enseigner les bases de l'anatomie[68] ». C'est justement ce « tour de passe-passe » qui fait de l'*Alcatraz East Museum* un *dime museum* moderne[69].

67. Dans le cas où un objet concerne un crime moins connu, le cartel qui le présente ajoute des explications, pour accentuer le lien émotionnel chez le spectateur. Dans une vitrine du musée est exposé un petit sac à dos Winnie l'Ourson ayant appartenu à Caylee Anthony, une petite fille de deux ans et demi, assassinée dans des conditions n'ayant jamais été totalement élucidées, suite à l'acquittement controversé de sa mère. Le cartel placé sur l'objet indique que le corps de l'enfant a été retrouvé enroulé dans une couverture également à l'effigie de Winnie l'Ourson. Cette précision troublante, associée à la petitesse du sac à dos, peut provoquer une réaction émotionnelle forte face un objet qui, dans l'absolu, n'a aucun lien avec le crime commis.

68. « *But no matter what you think of the murderabilia trade* [...] *it's very difficult to distinguish making a profit selling murderabilia from making a profit displaying murderabilia* », « *Except, of course, that by being on display in a museum, murderabilia objects are magically transformed from suspect status into museum pieces with the power to teach. That's a sleight of hand, and almost as risible as an attempt to claim that pornography changes status if you use it to teach basic anatomy* ». Philip Kennicott, « *Ted Bundy's VW goes on display at D.C. crime museum, but should it?* », *art. cit.*

69. Le *National Museum of Crime and Punishmen*t possédait un panneau expliquant et dénonçant le concept de *murderabilia*, tout en exposant des objets qu'on pourrait aisément qualifier comme tels, sans contextualisation qui pourrait en justifier l'utilité pédagogique ou scientifique. J'ignore si l'*Alcatraz East Museum* a conservé ce panneau, ou un texte similaire. « Nous regardons une chaise électrique, une chambre à gaz, une explication des tatouages de prison ou le set de peinture à l'huile ayant appartenu à M. Gacy, le tueur en série, non pas à cause de notre enthousiasme pour le châtiment, mais à cause de notre fascination pour la méchanceté. Essayant peut-être d'écarter les critiques, le musée souligne les perversités de la collecte de « *murderabilia* » – des objets associés au crime et aux tueurs – comme un « profit réalisé sur le marché du macabre ». Mais ce sont les *murderabilia* qui donnent son énergie à ce musée », « *We look at an electric chair, a gas chamber, an explanation of prison tattoos, or the oil paint set that once belonged to Mr. Gacy, the serial killer, not because of our thrill at retribution but because of our fascination with villainy. Trying to ward off criticism, perhaps, the museum notes the perversities of collecting "murderabilia" – objects associated with crime and killers – as "trading in the marketplace of the macabre." But murderabilia is what gives this museum its energy* ». Edward Rothstein, « *Good Guys, Bad Guys and Spies, All Wrapped in 'Edutainment'* », *The New York Times*, 5 juillet 2008.

70. J'ai contacté l'équipe du *Graveface Museum* pour en savoir plus sur leur fondation, leurs objectifs, leurs choix de mise en scène, mais je n'ai pas obtenu de réponse de leur part.

fig.34 - *Graveface Museum*, Savannah, Georgie, espace exposant des peintures de John Wayne Gacy, photo par Heather Owens, publiée sur *Instagram*, 6 août 2021.

fig.35 - *Graveface Museum*, Savannah, Georgie, culotte signée par Aileen Wuornos, photo publiée sur le compte *Instagram* du musée, le 30 novembre 2023.

fig.36 - *Graveface Museum*, Savannah, Georgie, photo publiée sur le site internet du musée.

fig.37 - *Graveface Museum*, Savannah, Georgie, *Clementine, the 5 Legged Cow, Clémentine, la vache à cinq pattes*, photo illustrant l'article de Lila Miller, « *Graveface Museum Gets Creepy All Year* » , *The George Anne Media Group*, 19 octobre 2020.

D'autres musées contemporains font ouvertement référence aux *freakshow* et aux *dime museums* d'antan. C'est le cas du *Graveface Museum*[70], qui expose une collection importante de peintures de Gacy et autres articles de *murderabilia* (fig.34-35), et se présente explicitement comme un musée du « bizarre ». La porte juste après l'entrée du musée est intégrée dans la bouche d'un énorme diable sculpté en papier mâché (fig.36), des panneaux indicateurs reprennent les typographies à lourds empattements rappelant les anciennes foires de cirque (fig.37). Paradoxalement, en pastichant ouvertement ce que l'imaginaire contemporain a conservé de l'esthétique des *dime museums*, ces musées en sont justement moins proches. Ils assument l'étrangeté de leur collection, sans se cacher derrière l'idée de pédagogie ou d'élévation morale. Mais ce qui fait l'identité du *dime museum*, ce sont justement tous ces prétextes soigneusement mis en place pour tenter de justifier le sensationnalisme et la prévalence de l'*awe*, dans un musée « familial » ayant pignon sur rue.

Awe et pédagogie, ou *awe* et regard scientifique, ne s'opposent absolument pas. Il n'est pas rare que plus on étudie, plus on creuse un

sujet, plus on a de chance de découvrir des éléments qui non seulement forgent une meilleure compréhension, mais nous passionnent. J'ai précisément interrogé Elizabeth Neucere à ce sujet : son étude approfondie de la chaise électrique surnommée « *Old Sparky* », exposée au *Texas Prison Museum*, a renforcé son sentiment d'*awe*, tout en modifiant légèrement sa « nature ».

> « V.C.L.C : Dans votre mémoire, il y a un chapitre sur les réactions des visiteurs devant la chaise électrique exposée au *Texas Prison Museum*. Mais quelle a été votre réaction ?
>
> Elizabeth Neucere : Quand j'ai commencé à travailler au musée en général, ça me donnait la chair de poule, parce que je savais ce n'était pas une copie, c'est la chaise. [...] Plus j'ai travaillé au musée, plus cet objet me semblait avoir du sens. La réalité des 361 hommes exécutés sur cette chaise, le fait de connaître les crimes qui ont été commis, le fait de savoir que plusieurs personnes innocentes y ont été exécutées... tout cela m'a pesé lourdement. Je me souviens qu'avant de quitter le musée, je devais faire un inventaire des objets utilisés lors des injections létales et des exécutions en général, y compris les éponges utilisées pour l'électrocution. J'en ai mal au ventre rien que d'en parler. J'ai eu cette réaction viscérale face à ces objets, rien qu'en les touchant, sachant que c'étaient les objets utilisés lors de l'exécution de plusieurs individus. Je voulais terminer l'inventaire le plus rapidement possible. Et je sais que j'avais cette réaction parce que j'avais cette connaissance historique derrière l'utilisation de l'objet. [...] Je n'étais plus aussi désensibilisée que lorsque j'ai commencé à travailler au musée. Je sais que les "chocottes" du début signifiaient juste "ce truc là fout les jetons", mais ensuite c'est devenu plus physique, à mesure que je connaissais mieux ce qu'avaient été les exécutions.[71] »

Les musées contemporains liés à la prison et au crime en général comptent parmi les rares endroits où il est possible de voir de façon permanente des images créées par des personnes incarcérées, et des personnes condamnées à mort. Outre ces images, ils possèdent également de nombreux objets symboliques de l'histoire des États-Unis qui méritent d'être rendues accessibles au public, et dont il est difficile de trouver l'équivalent dans d'autres institutions. Cependant, à cause d'un manque de travail muséal au sens large – qu'il s'agisse d'un manque de moyens financiers ou humains, ou d'un manque de sérieux, ces collections se transforment en un *dime museum* moderne, privilégiant la réaction émotionnelle à la contextualisation, l'analyse.

71. Voir texte original en fin de chapitre [4].

II - LA MISE EN SCÈNE DE LA PRISON COMME « ORDRE DU MONDE »

Une autre hypothèse pour expliquer le manque de contextualisation de ces institutions, qui peut s'additionner aux précédentes plutôt que de les remplacer, est un choix politique, destiné à présenter aux spectateurs un certain « ordre du monde ». Dans le *Texas Prison Museum*, les changements du système carcéral sont indiqués dans une frise chronologique, mais les sources de ce changement, c'est-à-dire les évènements, les luttes politiques qui les ont fait aboutir, sont passées sous silence, voire minimisées ou présentées comme contre-productives[72]. Dans l'*Angola Museum*, des photos mises en vis-à-vis comparent les « conditions de vie dans les années quarante » et les « conditions de vie maintenant ». L'histoire de l'évolution du système carcéral se limite à une frise chronologique succincte, et à cette comparaison de cellules décrépites et de cellules propres (fig.38). Le manque de contextualisation des musées liés à la prison est un choix politique. Il permet de présenter une vision positiviste du système carcéral et des forces de l'ordre : l'idée d'un système qui a pu avoir des défauts par le passé, mais qui s'améliore « de lui-même ». Il s'agit soit du « sens de l'histoire », la « destinée manifeste » carcérale, soit d'une affaire personnelle de bonne volonté morale, voire religieuse[73], de la part des travailleurs pénitentiaires, mais surtout des détenus. Dans ce cadre, la production plastique des détenus est avant tout utilisée comme un moyen de présenter au public une catégorie de « bons détenus » et une catégorie de « mauvais détenus », intégré à un « cycle de la vie carcérale » soi-disant naturel. Avant de détailler cet

72. Elizabeth M. Neucere, *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, *op.cit.*, p.109. Neucere note par exemple que certains panneaux du *TPM* suggèrent que la décision *Ruiz v. Estelle* a contribué à la montée de la violence de gang en prison.

73. La boutique de l'*Angola Museum* met par exemple en avant un livre consacré à l'ancien directeur de la prison Burl Cain : « Sous sa direction, la population carcérale de 5 000 personnes est passée des combats réguliers au couteau aux études bibliques. Caïn croit fermement à la capacité de l'Évangile à transformer les pécheurs les plus incorrigibles en citoyens moraux et productifs », « *Under his leadership, the inmate population of 5,000 has gone from regular knife fights to Bible studies. Cain is a strong believer in the ability of the gospel to turn the most incorrigible of sinners into productive, moral citizens* ». Dennis Shere, *Cain's Redemption: A Story of Hope and Transformation in America's Bloodiest Prison*, Athens, Alabama, Northfield Publishing, 2005. Disponible sur : https://www.angolamuseum.org/shop/cains-redemption-a-story-of-hope-and-transformation-in-americas-bloodiest-prison (consulté le 19 mai 2024).

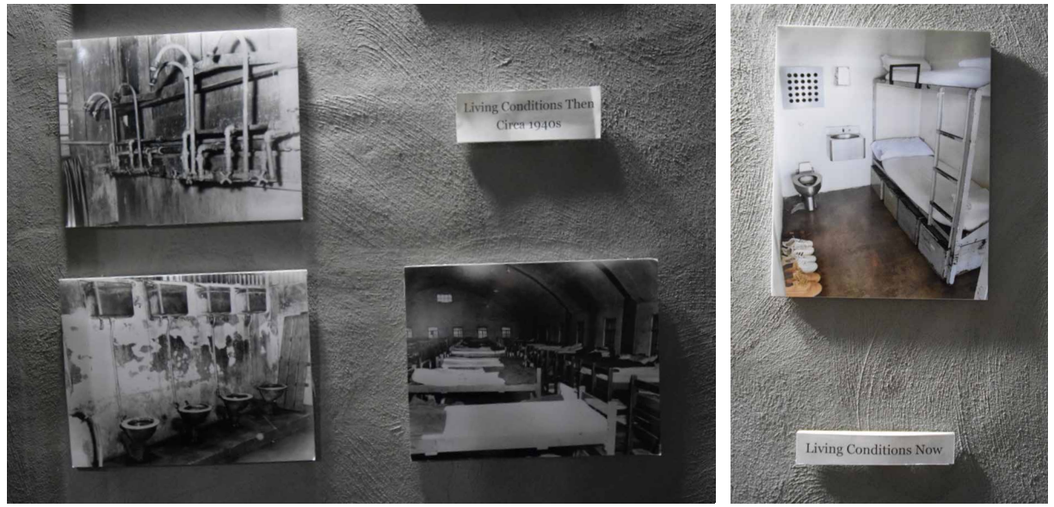


fig.38 - *Angola Museum*, photos présentant l'évolution des conditions d'incarcération. Les étiquettes indiquent : « conditions de vie avant, vers les années quarante », « conditions de vie maintenant ».

usage des images, j'aimerais détailler le contexte politique dans lequel elles sont intégrées : le musée devenu un « hangar », ou un « nid de pie » comme je l'expliquais plus tôt, dépositaire d'une foule d'informations dépolitisées.

1 - La dépolitisation par l'anecdote

J'ai demandé à David Stacks et Joni White quels étaient leurs prochains projets d'amélioration du *Texas Prison Museum*. J'ai posé presque la même question à Elizabeth Neucere, au conditionnel passé, si elle avait pu devenir curatrice en chef du musée. Dans les deux cas, ils m'ont parlé de leur volonté d'ajouter des informations, de la mise en contexte des objets exposés, une volonté en adéquation avec le « mot d'ordre », « *the mission statement* » du musée : « *collect, preserve, and showcase the history and culture of the Texas prison system and educate the people of Texas and of the world* », « collecter, préserver et présenter l'histoire et la culture du système carcéral du Texas, et éduquer la population du Texas et du monde ». Cependant, le type d'informations qu'ils souhaitent voir développées est très différente, et reflète leur perception des objectifs d'éducation du musée. De son côté, Neucere aurait souhaité utiliser les objets comme point de départ d'une mise en contexte historique et politique plus poussée, en mettant en lumière les différentes institutions, enquêtes et procès qui ont fait évoluer le système pénitentiaire.

> « Le budget serré était vraiment une question sur laquelle j'allais travailler au musée. Comme je l'ai mentionné, l'une des vitrines que j'ai analysées dans ma thèse est celle consacrée à l'histoire de la punition dans le système carcéral, et j'ai parlé plus particulièrement des controverses autour de la batte, qui était généralement un morceau de cuir de deux à quatre pieds [60 à 120 centimètres, ndt] qui était utilisé pour battre les détenus quand les châtiments corporels étaient légaux au Texas. Et il y avait une série d'enquêtes sur le système pénitentiaire à cause de l'utilisation violente de la batte, et c'est même devenu un sujet important lors d'une campagne d'élection du gouverneur au Texas. Aucune de ces informations ne figure dans l'exposition actuelle sur les châtiments corporels. La batte est simplement exposée sans ce contexte historique, qui est d'une importance cruciale. L'un des objectifs que j'avais quand je travaillais encore au musée était simplement de faire une refonte de cette vitrine, et d'entrer dans les détails de cette controverse. Expliquer pourquoi il était important que le système pénitentiaire fasse l'objet d'une enquête, faire le lien avec ces premiers combats pour les droits humains des prisonniers, car c'était également à l'époque progressiste aux États-Unis, lorsque la réforme des prisons était vraiment un sujet important dans le pays. Ça aurait été mon idée principale, si j'avais seulement eu un petit budget. J'ai travaillé dans beaucoup de petits musées où j'avais un très petit budget, donc ça aurait été tout à fait réalisable.
>
> Avec un gros budget, il s'agirait d'une refonte beaucoup plus importante du musée, et il s'agirait de l'examiner sous tous les aspects. Si j'avais un montant d'argent illimité, j'embaucherais une entreprise extérieure pour m'aider à réorganiser l'interprétation du musée, réorganiser l'énoncé des objectifs du musée, là où le musée souhaite aller, pour contribuer à ce que les différentes sections du musée soient plus inclusives des voix des personnes incarcérées, des gardes... Qu'il n'y ait pas seulement la voix de l'administration comme c'est le cas aujourd'hui, que le musée s'engage réellement dans un débat sur tous les sujets controversés du système pénitentiaire. Beaucoup d'entre eux ne sont que des notes de bas de page parmi les panneaux explicatifs. [...] Du point de vue des ressources humaines, j'embaucherais des professionnels du musée avec un bon salaire ![74] »

David Stacks quant à lui évoque immédiatement le manque de place dans le musée, et son idée d'un système de *QR codes* pour pouvoir expli-

74. Voir texte original en fin de chapitre [5].

quer plus en détail l'histoire d'objets qu'il estime importants.

> « David Stacks : Il y a beaucoup d'histoires à raconter, et nous n'avons tout simplement pas l'espace pour. [...] Mon objectif, au cours des douze prochains mois, est d'essayer d'avoir certaines de ces histoires que nous connaissons en une version audio, accessible depuis le téléphone des visiteurs. [...] L'autre solution [la création de nouveaux panneaux, ndt] est extrêmement coûteuse. Nous n'avons tout simplement pas les fonds nécessaires pour le faire »
>
> « Joni White : David adorerait que nous mettions à jour notre façon de communiquer avec le grand public et je suis totalement d'accord avec lui. [...] Je veux que nous racontions l'histoire de manière beaucoup plus détaillée. Parce que ce musée a été initié par et a évolué avec beaucoup de personnes qui viennent du *TDC* [sic], et c'est toujours le cas aujourd'hui pour un grand nombre d'entre nous. Nous avons rassemblé les choses à partir de notre perspective : "Oh, vous savez ce que c'est, c'est un objet de contrebande", "C'est une arme". Mais le grand public ne comprend pas de quoi est fabriquée cette arme. Et donc, j'ai l'impression que nous devons raconter toute l'histoire : "C'était un morceau de seau, et l'objet pointu qui faisait partie du seau, la corde, c'était ci, ça"...[75] ».

Dans la suite de la conversation, David Stacks m'a longuement parlé de l'histoire rocambolesque et tragique de « Charley » Harrelson, le père du célèbre acteur hollywoodien, reconnu coupable du premier meurtre d'un juge fédéral au XXe siècle, et ayant purgé une peine de prison au Texas. Le musée présente une paire de chaussures lui ayant appartenu, transformée pour y cacher de la contrebande. Cette histoire fait partie de celles que Stacks aimerait développer plus longuement sous forme de segment audio. Stacks et White souhaitent donner plus de détails techniques sur les objets, leur fabrication. Ils souhaitent également développer les histoires de détenus spécifiques, en particulier des détenus ayant une certaine notoriété. Stacks et White souhaitent donner accès au public à bien plus d'information, mais, d'après les exemples qu'ils m'ont donnés, sous forme anecdotique, et presque atemporelle. Il s'agit d'« historiettes », d'aventures de « gendarmes et bandits ». Chaque « camp » joue son rôle, et garde sa place, à la manière d'un album de bande dessinée opposant les frères Dalton à Lucky Luke.

75. Voir texte original en fin de chapitre [6].

2 -The Good, The Bad : l'image comme pièce à conviction morale

Cet entassement d'anecdotes contribue à renforcer la légitimité du système carcéral, en rendant peu clairs voire invisibles les combats politiques l'ayant fait évoluer – qu'il s'agisse de réformes à tendance libérale ou de réformes répressives. À cela s'ajoute une présence forte des forces de l'ordre, formant un « bloc » honorifique. L'Angola Museum possède par exemple un « *Louisiana Justice Hall of Fame* », « Hall d'honneur de la justice de Louisiane », au panneau décoré du drapeau américain (fig.39.a). Il s'agit d'un mur complet de vitrines avec des effets personnels de membres de l'administration pénitentiaire. On peut supposer, au vu des objets exposés, que chaque personne a choisi le contenu de « son » compartiment dans la vitrine. On y trouve des badges, des décorations, et aussi des symboles politiques : un portrait dédicacé d'une personne avec Donald Trump, des drapeaux *Thin Blue Line*, symbole conservateur présenté comme en faveur de la police[76]. On y trouve aussi des photos de famille, des dessins d'enfants, des symboles chrétiens... Les travailleurs pénitentiaires sont donc présentés comme un bloc solidaire et irréprochable, mais aussi comme des hommes et des femmes se distinguant individuellement, par leurs décorations, et par leur vie de famille, leurs enfants (fig.39.b-d).

Cette mise en scène de la solidarité des forces de l'ordre est également présente dans l'*Alcatraz East Museum*, avec la vente de multiples articles arborant la *Thin Blue Line*[77], une installation commémorative aux forces de l'ordre ayant trouvé la mort en service, mais surtout avec un panneau rassemblant différents badges de policiers et vantant la présence des forces de l'ordre sur tout le territoire (fig.40), à la manière des drapeaux marquant la présence d'une armée en place sur une carte de stratégie militaire.

Ce cadre idéologique d'exposition renforce la légitimité du système carcéral. Face à ce système présenté comme parfaitement structuré et « faisant bloc », il ne reste au détenu qu'à choisir, en son âme et conscience, s'il souhaite se réformer ou récidiver, être un « bon » ou un « mauvais » détenu[78]. En plus des histoires racontées à leur sujet, c'est la

76. Ezekiel Kweku, « *The Thin Blue Line That Divides America* », *The New York Times*, 4 janvier 2024. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2024/01/04/opinion/thin-blue-line-capitol.html (consulté le 28 juin 2024).

77. Le musée vend également de nombreux objets arborant les *mugshots* de tueurs en série.

78. On peut noter que cette division « bon » et « mauvais » est aussi appliquée au personnel pénitentiaire. Cependant, dans le cas du personnel, la présentation diffère : la majorité des représentations sont honorifiques, avec notamment avec la section *Louisiana Justice Hall of Fame* à l'*Angola Museum*. Quelques anciens membres du personnels qui se sont tournés vers le crime, notamment en contribuant à l'évasion d'un détenu, sont présentés comme les « *bad apples* », selon l'expression améri-



fig.39 (a, b, c, d) - *Angola Museum*, détails des vritrines du *Louisiana Justice Hall of Fame*.

production plastique des détenus qui sert de « pièce à conviction » pour justifier ces catégorisations.

Le *TPM* et l'A*ngola Museum* mettent en avant un certain nombre de détenus pour honorer leur mémoire, ou saluer leur parcours, en tant qu'individus ou collectivement.

Dans le cas où un détenu est mis en avant de façon positive individuelle, il s'agit d'une personne intégrée au fonctionnement de la prison, ou symbolique de l'image traditionnelle du Sud des États-Unis. L'*Angola Museum* souhaite par exemple explicitement « honorer la mémoire » de Johnny Brooks. Condamné à mort en 1972, à l'âge de dix-huit ans, sa peine est commuée en peine d'emprisonnement à vie, et un cartel salue « le parcours qui lui a donné une raison d'être et a fait de lui l'un des grands héros du rodéo ». Brooks meurt en 1999 d'une crise cardiaque, à quarante-quatre ans. Le cartel – qui associe son nom à son numéro d'écrou – parle du « plus grand enterrement jamais tenu à Angola, avec plus de trois-cent détenus et cent membres de la famille présents ». Le costume de rodéo de Brooks est mis en avant, ainsi que des photos de lui à l'évènement, et l'affiche du rodéo tenu l'année suivant sa mort, et qui lui est dédié (fig.41). Ces images rappellent l'imagerie classique et grandiose du cowboy américain dépeinte par des artistes tels que N.C. Wyeth ou Frederic Remington (fig.42). Un espace consacré aux « *Famous Inmates* », les « Détenus célèbres », met en avant Jack Favor, une star de télévision des années 60, Freddy Fender, un musicien country des années soixante et soixante dix d'origine hispanique, Michael Pinky Higgins, joueur de baseball des années trente et quarante.



fig.41 (a, b, c) - *Angola Museum*, exposition en hommage à Johnny Brooks, présentant son costume de rodéo, son portrait photo, et son portrait peint sur l'affiche du rodéo de la prison l'année suivant sa mort.

Cependant, le musée passe totalement sous silence l'existence de Wilbert Rideau, ancien détenu du couloir de la mort aujourd'hui libre[79], et ayant initié son travail de journaliste d'investigation en prison. Sous sa direction, le journal publié par les détenus d'Angola, *The Angolite*, remporte de nombreux prix prestigieux de journalisme, dont le *George Polk Award*[80]. Rideau est également co-producteur du film documentaire *The Farm: Life Inside Angola Prison*, récompensé au festival *Sundance* et nommé aux Oscars dans la catégorie « Meilleur documentaire ». Si des numéros de l'Angolite sont exposés dans l'*Angola Museum*, il n'y a, à ma connaissance, aucune mention de Wilbert Rideau ou de son parcours, même s'il est l'une des personnes les plus célèbres a avoir été incarcérée à la prison d'Angola, et ayant acquis sa célébrité par son travail mené au sein de la prison et internationalement salué. Seul problème :

fig.40 - *Alcatraz East Museum*, vitrine consacrée aux membres des forces de l'ordre, photo illustrant l'article de Liz, « *Alcatraz East Crime Museum in Pigeon Forge, TN* », *The Western New Yorker*, 1er juin 2018.



fig.42 - Frederic Remington, *The Cowboy*, 1902, huile sur toile, 40 1//4 x 27 1/8 pouces, Amon G. Carter Collection, Amon Carter Museum of Art, Fort Worth, Texas, États-Unis.

caine : les rares pommes pourries du panier. En revanche, les scandales financiers de détournement de fonds destinés aux détenus par le personnel de la prison d'Angola ne sont évidemment pas mentionnés, car ils supposent une organisation délictueuse entre membres du personnel, plutôt qu'un mauvais choix d'une personne seule. Gordon Russell, « *Ex-Angola officials charged with theft of $140K in rodeo, other funds for employee recreation* », *The Advocat*e, 7 décembre 2016.

79. En 1961, à l'âge de dix-neuf ans, Wilbert Rideau est condamné à mort pour le meurtre de Julia Ferguson, l'employée d'une banque, lors d'un braquage ayant mal tourné. En 1972, la Louisiane rend la peine de mort inconstitutionnelle, et Rideau est intégré à la population générale. En 2005, son crime est requalifié en « *manslaughter* », soir « homicide involontaire », et il est libéré.

80. Au XXe siècle, les journaux de prison étaient relativement communs aux États-Unis, avant de connaître un important déclin au cours des trente dernières années. Ces publications étaient en général comparables à la petite presse locale du « monde libre », traitant de sujets du quotidien de la prison, portraits de détenus exemplaires, rencontres sportives... *The Angolite* est un journal de prison particulièrement exceptionnel : Wilbert Rideau a contribué à en faire une publication de référence dans le monde libre. Scott Howard Whiddon, « *To Live Outside the Law, You Must Be Honest* » -- *Words, Walls, and the Rhetorical Practices of the Angolite,* Louisiana State University, LSU Scholarly Repository, 2006, p.23.



fig.43 - *Angola Museum*, photos de production plastique de détenus et portraits de détenus de dos, au travail.

Wilbert Rideau a abondamment écrit et témoigné contre le système judiciaire et carcéral américain, ainsi que contre certaines traditions de la prison d'Angola, notamment le rodéo[81]. Si le musée n'hésite pas à évoquer des « mauvais détenus », il évite évidemment de le faire quand il s'agit de personnes ayant formulé des critiques largement relayées à l'encontre de la prison.

L'*Angola Museum* présente un grand nombre d'œuvres d'art de détenus, et même des photos d'eux au travail, au chevalet (fig.43). Un cartel décrivant la *Hobbycraft sale*, un événement de vente d'art et d'artisanat des détenus, associé au rodéo d'Angola, stipule : « La création, la fabrication et la vente d'objets artisanaux, comme ceux présentés ci-dessous, sont non seulement thérapeutiques pour les détenus, mais permettent également aux hommes qui se cachent derrière les portes d'Angola de gagner de l'argent qu'ils peuvent utiliser pour acheter des biens ou envoyer de l'argent à leurs familles » . « Angola compte plus de trente organisations dirigées par des détenus. Chacun de ces groupes a un objectif de mission caritative qui les aide à se concentrer sur le fait de redonner à la communauté, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ces murs[82] ». Le cartel présente comme légitime, et potentiellement altruiste, la possibilité pour les détenus de gagner leur propre argent en tant qu'entrepreneurs, et de soutenir leur famille. Cette reconnaissance est à noter, car elle n'est pas forcément évidente pour une administration pénitentiaire, ou pour la population extérieure à la prison, en particulier quand il s'agit de personnes condamnées pour des faits graves. C'est le contexte de la *Hobbycraft fair*, différent d'une galerie « beaux arts », qui permet de rendre le projet « acceptable » aux yeux du public. Il s'agit d'un événement rassemblant un grand nombre de détenus, portant d'avantage l'étiquette d'« artisans » que d'« artistes » : un statut globalement considérée comme moins valorisant, moins « élevé » socialement, mettant moins en avant un détenu de façon individuelle.

81. Ben Leapman, « *Guts but no Glory* », *Inside Time*, 2 août 2021. Disponible sur : https://insidetime.org/comment/guts-but-no-glory/ (consulté le 12 mai 2024).

82. « *The creation, manufacturing, and selling of crafts, like the ones seen below, is not only therapeutic for offenders but it also allows the men behid Angola's gates to make money that they can use to buy goods or send money home to their families* ». « *Angola has over thirty organisations that are run by offenders. Each of these groups has a charitable mission statement that helps them focus on giving back to the community, both inside these walls and out* ».

La création plastique est intégrée idéologiquement au fonctionnement considéré comme normal et positif de la prison, officiellement en tant que pratique propice à la réhabilitation, ou comme moyen de pression pour obtenir « le meilleur comportement » de la part des détenus[83]. La création plastique est alors simplement un des attributs du « bon détenu ». Le « bon détenu » est célébré parce qu'il est intégré à la narration d'une sorte de « cycle de la vie carcérale ». Dans ce « cycle de la vie carcérale », le « bon détenu » peint des paysages et des animaux de compagnie, participe au programme *National Prison Hospice Association*, pour accompagner leurs co-détenus en fin de vie[84] (fig.44-45). Le « bon détenu » travaille dans l'atelier de menuiserie, où il fabrique aussi bien des berceaux, des chevaux à bascule (fig.46), que la chaise électrique sur laquelle seront exécutés ses co-détenus, et les cercueils dans lesquels ils seront enterrés (fig.47).

De l'autre côté de ce « cycle de la vie carcérale », on trouve les « mauvais détenus ». Ils sont représentés par un autre type de création : les armes artisanales, nommées *shivs* ou *shanks* en prison. Dans le *TPM* comme dans l'*Angola Museum*, elles ont une place prépondérante : elles s'étalent ou s'entassent dans plusieurs vitrines (fig.48). Les dégâts cau-

83. « *The inmates know that if they were to act up and mess up and cause something to happen during the rodeo, then I wouldn't have the rodeo. And so, therefore, there's tremendous peer pressure to bring out the best behavior in everyone. And we don't have any incidences.* » « Les détenus savent que s'ils, faisaient du grabuge et provoquaient quelque chose pendant le rodéo, alors je ne ferais pas le rodéo. Il existe donc une énorme pression des pairs pour faire ressortir le meilleur comportement de chacun. Et nous n'avons aucun problème. » Extrait de la conférence de presse donnée par le directeur d'Angola Burl Cain, précédant le *Angola Rodeo* 2003. Cité dans Melissa Schrift, « *The Angola Prison Rodeo: Inmate Cowboys and Institutional Tourism* », *Ethnology*, Volume 43, 2009, p.336.

84. L'engagement des détenus qui participent au programme National Prison Hospice Association est mis en avant dans l'Angola Museum, avec des photos et un cartel mettant en avant son aspect transformateur, le passage de la brute au tendre : « *Hospice caregivers are a special group of prisoners who volunteer and are trained to take care of their dying brothers, knowing full well that they also, may be in that Hospice bed themselves one day. Surprisingly, large and burly, convicted violent offenders turn tender and compassionate taking care of the men in the Hospice beds.* » « Les soignants de l'hospice sont un groupe spécial de prisonniers qui se portent volontaires et sont formés pour prendre soin de leurs frères mourants, sachant très bien qu'eux aussi pourraient être eux-mêmes dans ce lit de l'hospice un jour. Étonnamment, grands et costauds, les délinquants violents condamnés deviennent tendres et compatissants en prenant soin des hommes dans les lits de l'hospice.»



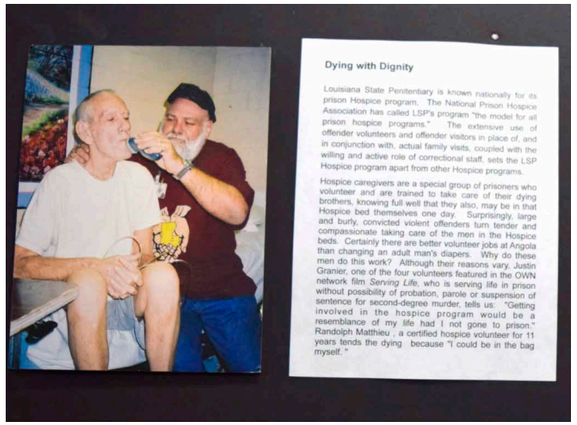






fig.44 - *Angola Museum*, courtepointe en patchwork réalisée par des détenus, en hommage au programme d'accompagnement des détenus âgés et malades, Hospice Care.

fig.45 - *Angola Museum*, photo d'un détenu participant au programme Hospice Care de la prison. La description s'intitule « *Dying with Dignity* », « Mourir dans la dignité ».

fig.46 - *Texas Prison Museum*, Hidee, cheval à bascule fabriqué par un détenu. Le cartel indique qu'il a été donné « Au musée du *T.D.C.J* », autre indice du lien entre le musée et l'administration.

fig.47 - *Angola Museum*, cercueil fabriqué à la main par un détenu. L'étiquette indique qu'il s'agit du type de cercueil fabriqué pour les détenus dont le corps n'est pas réclamé par la famille.

sés par ces armes sont exposés dans l'*Angola Museum*, avec des photos de détenus assassinés, défigurés par leurs blessures, au fond de deux meubles vitrés où sont justement entreposées ces armes artisanales (fig.49). La mémoire des salariés de l'administration pénitentiaire tués par des détenus alors qu'ils étaient en service est en revanche entretenue par une sobre plaque commémorative et des photos d'eux en vie, plutôt que des photos de leurs cadavres (fig.50).

Les *shanks* ou *shiv*s font partie non seulement de l'histoire mais aussi du quotidien des gardes et des détenus en prison. En tant que tels, ils ont évidemment leur place dans un musée[85]. Cependant, leur prépon-

85. Dans la prison désaffectée *Eastern State Penitentiary*, aujourd'hui un musée, des anciens détenus sont à la tête de certaines visites guidées, et n'hésitent pas à parler de ces armes artisanales et du danger qu'elles représentaient pour eux. « Willie L. Smith, aujourd'hui âgé de 80 ans, a été incarcéré à Eastern State à partir de 1947, pendant "20 ans, 8 mois et 29 jours", comme il se souvient précisément, pour un meurtre qu'il dit ne pas avoir commis. "Il y avait toujours des tueries là-dedans", a déclaré M. Smith. "Tout le monde avait un couteau. Si vous vouliez fabriquer une tige, vous le pouviez", a-t-il déclaré à propos de la pratique des détenus consistant à fabriquer des armes ». « *Willie L. Smith, now a sprightly 80-year-old, was incarcerated at Eastern State beginning in 1947, for "20 years, 8 months and 29 days," as he precisely recalls, for a murder he says he did not commit. "There was always killing in there," Mr. Smith said. "Everybody had a knife. If you wanted to do a shank you could," he said of the inmates' practice of making weapons* ». Maura J. Casey, « *In the Big House ... Just Visiting* », *The New York*









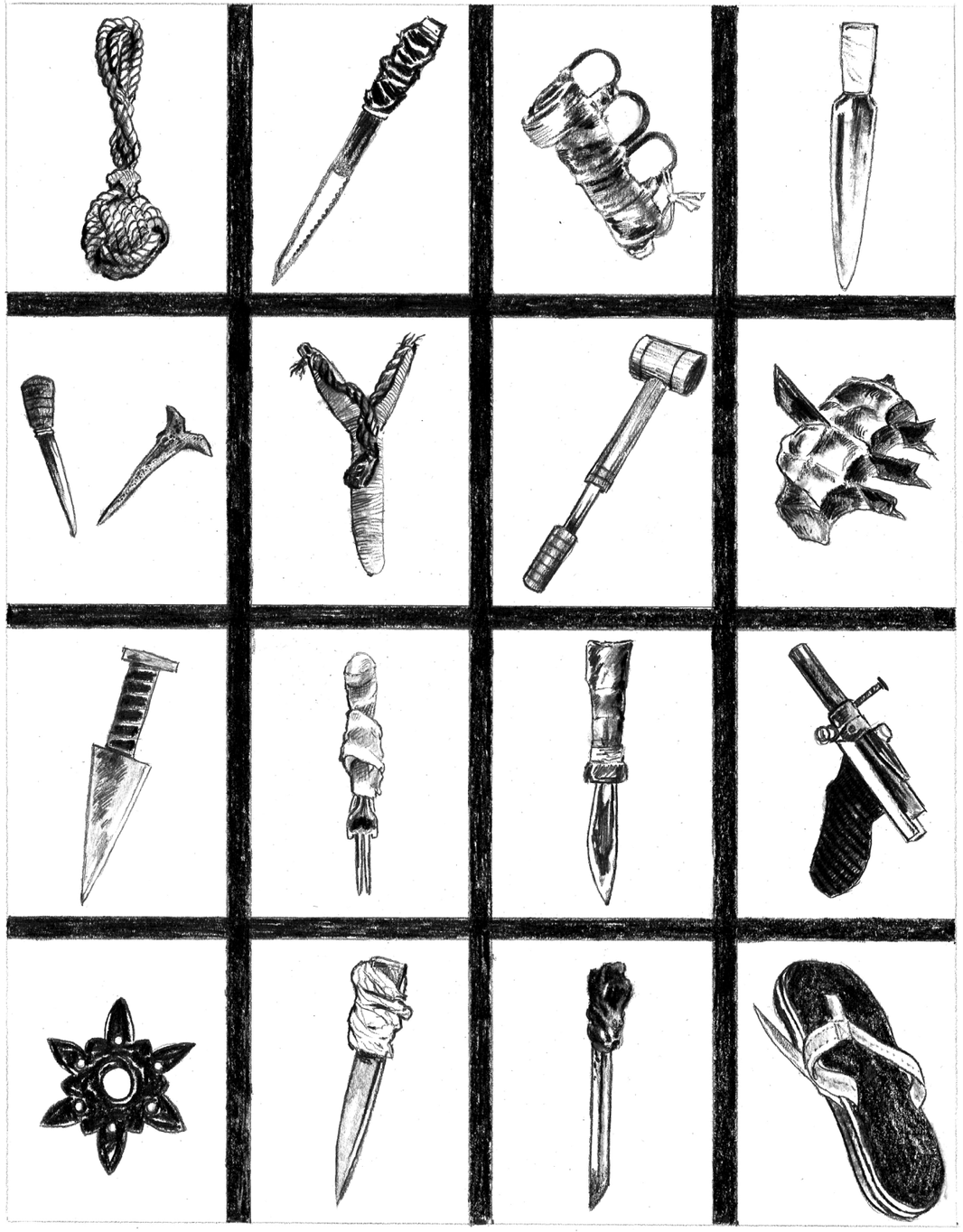
fig.48 (a, b) - *Angola Museum*, vitrines contenant des armes artisanales.

fig.49 - *Angola Museum*, photographie d'un cadavre de détenu tué par un autre détenu.

fig.50 - *Angola Museum*, vitrine exposant les portraits de travailleurs pénitentiaires tués en service par des détenus.

dérance, leur accumulation, et leur mise en regard avec les œuvres des détenus leur donne une place particulière dans un discours politique manichéen. C'est dans le *TPM* qu'on trouve la mise en scène la plus claire de cette opposition, dans une vitrine à deux niveaux. Sur la partie supérieure de la vitrine se trouve une sculpture de moto en bois, décrite par le cartel comme : « *THE GOOD, Wooden Motorcycle* », « LE BON, moto en bois », « *a fine piece of craftmanship* », « une belle pièce pleine de savoir-faire ». En dessous, une sorte d'armure en carton, décorée de monstres, mais surtout bardée de terrifiantes lames de rasoirs. Le cartel affiche « *THE BAD, Assaultive Armor* », « LE MAUVAIS, Armure d'agression » (fig.51-52). Plutôt que le point de départ d'une réflexion qui semblerait plus que nécessaire sur la gestion de la violence en prison[86], cette vitrine, et l'organisation des collections du *TPM* et de l'*Angola Museum* en général, créent implicitement deux catégories de détenus présentées comme mutuellement exclusive. Les objets deviennent un symbole non pas de leur auteur mais de tout un groupe, « les bons » et « les brutes ».

Times, 11 octobre 2007.
86. Il y aurait à ce sujet beaucoup de choses à développer, tant sur l'organisation des conditions de vie des détenus que sur la formation du personnel pénitentiaire. Nazish Dholakia, « *Prisons and Jails are Violent; They Don't Have to Be* », *Vera Institute*, 18 octobre 2023. Disponible sur : https://www.vera.org/news/prisons-and-jails-are-violent-they-dont-have-to-be (consulté le 13 mai 2024).




Graham executed





fig.51 - *Texas Prison Museum*, *The Good, Wooden Motorcycle*, sculpture en bois réalisée par un détenu.

fig.52 - *Texas Prison Museum*, *The Bad, Assaultive Armor*, armure décorée de dessins au crayons de couleur, recouvertes de lames de rasoir, réalisée par un détenu.

Tout en présentant des objets extrêmement significatifs de l'histoire des États-Unis et de son système carcéral, le *Texas Prison Museum* et l'*Angola Museum* font évidemment écho à la voix de l'administration pénitentiaire[87]. Ils légitiment les rapports de pouvoir en place dans le système carcéral contemporain, en en faisant un cadre présenté comme évident, neutre. Dans un article du *New York Times*, Sean Holt, un ancien détenu de Huntsville visitant le musée, témoigne de son rapport ambivalent au *TPM* : « Le musée reflète assez bien ce que vous voyez lorsque vous êtes à l'intérieur », « Cependant, je n'ai pas beaucoup aimé la vidéo [vidéo introductive du parcours du musée présentant le système carcéral du Texas, ndt]. Cela donne tout simplement une trop belle image. On dit que les prisons sont propres, mais en réalité elles sont sales. Et les gangs raciaux qui sont si puissants à l'intérieur, ils n'en disent rien là-dedans. Ce que vous voyez ici, c'est exactement ce que l'État veut que vous voyiez, rien de plus[88] ».

La narration des panneaux explicatifs et de la vidéo introductive et la mise en scène des objets crée une version binaire de la population carcérale – mais aussi des travailleurs pénitentiaires. Les personnes sont jugées individuellement, sur leur comportement considéré comme un ensemble de choix exclusivement personnels. Dans ce cadre, les œuvres, les images, sont avant tout des preuves, des pièces à conviction de moralité ou d'immoralité.

87. Dans d'autres musées de prison, la voix des anciens détenus et celle des anciens gardes se mêlent. C'est le cas de l'ancienne prison d'Alcatraz, aujourd'hui ouverte aux visiteurs : « à Alcatraz, d'anciens prisonniers et d'anciens gardiens s'expriment sur les enregistrements que les visiteurs entendent lorsqu'ils se promènent dans la prison. Les deux groupes se mélangent même lors des réunions », « *at Alcatraz, both ex-prisoners and former guards speak on the recordings that visitors hear as they walk through the prison. The two groups even mingle at reunions* ». Maura J. Casey, « *In the Big House ... Just Visiting* », *The New York Times*, 11 octobre 2007.

88. « *The museum is a pretty good reflection of what you see when you're inside," Mr. Holt said. "I didn't care much for the video, though. It just paints too good a picture. It says the prisons are clean, but actually they're filthy. And the racial gangs that are so powerful inside, there's nothing about that. What you're seeing here is just what the state wants you to see, nothing more* ». Stephen Kinzer, « *Where the Big Attraction Is a Big-House Museum* », *The New York Times*, 15 octobre 2003.

III - CURATION D'UNE ŒUVRE, CURATION D'UN CRIME ?

Une question centrale, dans tout projet d'exposition d'une personne condamnée à mort, est la place du crime pour lequel cette dernière a été reconnue coupable. Je citais dans le chapitre précédent Nicola White, fondatrice du site internet *San Quentin Death Row artists and writers*, qui a fait le choix de ne mentionner les crimes nulle part. J'ai également interrogé à ce sujet Anne-Frédérique Widmann et Patrick Chappatte, dans le cadre de la création de *Windows on Death Row*. Enfin, ce sujet a occupé une partie de ma discussion avec Treacy Ziegler, artiste et éducatrice en prison. De ces discussions ressortent des problématiques variées : de la tension avec les institutions muséales et galeries, des dilemmes moraux et artistiques personnels ; mais également plusieurs propositions en réponse à ces questions : de la création de cartels présentant clairement les crimes jusqu'à l'anonymisation des artistes incarcérés.

1 - Une échelle des peines officieuse du monde de l'art

Avant que les images des condamnés à mort ne soient en contact avec le public, des tensions ont lieu au sein des institutions qui décident de montrer le travail de personnes condamnées. Des débats houleux peuvent avoir lieu pour décider de ce qui doit être inclus, et surtout de *qui* doit être inclus, notamment en effectuant une sélection selon le type de crime commis par les personnes.

Ces questionnements préoccupent tout particulièrement l'artiste et éducatrice Treacy Ziegler, qui consacre à ce propos un article au titre évocateur : « Est-ce que les musées peuvent présenter l'art créé en prison sans juger à nouveau les condamnés ?[89] ». « Un centre d'art de Toronto souhaitait organiser une exposition en prison et m'a contacté au sujet d'artistes *PE* [*Prisoner Express*, un projet d'enseignement en prison auquel participe Treacy Ziegler, ndt]. Les artistes étaient enthousiastes. Mais peu de temps avant que le centre ne collecte les œuvres d'art, les organisateurs ont découvert que l'un des artistes était un délinquant sexuel et l'ont éliminé. Et comme la majorité des artistes participants avaient également été reconnus coupables de crimes sexuels, cela a finalement affecté la majeure partie de l'exposition. Rien dans l'art lui-même n'était répréhensible. Au lieu de cela, la décision de le retirer était

89. Treacy Ziegler, « *Can museums present art created inside prisons without retrying offenders?* », *Broad Street Review*, 28 avril 2020. Disponible sur : https://www.broadstreetreview.com/essays/can-museums-present-art-created-inside-prisons-without-retrying-offenders (consulté le 19 avril 2024).

basée sur ce que le personnel du musée considérait comme des crimes acceptables et inacceptables[90] ».

J'ai interrogé Treacy Ziegler sur le contenu de cet article, lors d'une interview téléphonique le 1er novembre 2023. Elle y évoque les raisons qui, selon elle, séparent les crimes sexuels des meurtres, et qui expliquent peut-être le rapport particulier des institutions avec les personnes qui se rendent coupables de tels crimes.

> « Il y a une différence à mon avis entre les gens qui tuent une fois et sont incarcérés et ceux qui sont incarcérés pour crimes sexuels... Il me semble – et vous trouverez peut-être des recherches à l'appui de cela – que le meurtre peut être une exception dans la psychologie d'une personne traversant une période particulièrement difficile de sa vie, qui se termine par un meurtre. C'est souvent le résultat de la drogue ou de l'alcool. Je me souviens du voisin de ma grand-mère, Johnny, dont la maison était juste à côté de celle de ma grand-mère. Ma grand-mère vivait seule et après la mort de sa mère, Johnny a vécu seul – après avoir passé dix ans en prison pour le meurtre d'un homme. Il m'est venu à l'esprit plus récemment que ma grand-mère ne s'était jamais préoccupée de sa proximité avec Johnny. En fait, tous les jours, il traversait le jardin pour se rendre à l'arrêt de bus afin de pouvoir parier sur les courses, et ma grand-mère disait tous les jours : "Voilà, le pauvre Johnny". En revanche, il me semble qu'une personne qui commet un crime sexuel peut avoir une relation plus compliquée avec le crime qu'elle a commis, que le crime n'est pas un incident "isolé" et qu'il est plus susceptible de se répéter. Bien sûr, j'ai enseigné à des groupes d'hommes qui ont tué à plusieurs reprises, mais cela s'accompagnait également de viols donc ils s'agissait de crimes sexuels. Ces hommes étaient des récidivistes, et seraient probablement encore une fois récidivistes s'ils sortaient. Mais encore une fois, il s'agissait de meurtres avec une dimension sexuelle. Dans tous les cas, c'est juste mon opinion[91] ».

On pourrait développer longuement les raisons qui poussent une institution à vouloir éliminer les criminels sexuels d'expositions, mais pas les personnes condamnées pour meurtre. Il existe de nombreux débats autour des différences d'impact entre le meurtre et le viol, sur le plan personnel et communautaire, l'usage des termes associés à ces crimes dans le langage courant[92] et dans la production culturelle[93]. La décision de la galerie avec laquelle travaillait Treacy Ziegler d'éliminer les images des criminels sexuels reflète l'opinion américaine, dont 61% des adultes considère que le viol est aussi grave que le meurtre, et 13% que le viol est plus grave que le meurtre[94]. Plus que l'opinion de la population, il s'agit aussi du reflet de différentes règles surnommées les « *blanket exceptions* », excluant les criminels sexuels de certains droits, en prison et en dehors de la prison[95].

2 - Séparer l'œuvre de l'artiste ?

Treacy Ziegler défend une position radicale de séparation de l'œuvre et de l'artiste. Pour les personnes travaillant avec les détenus et n'ayant pas eu, comme elle, une formation de travailleuse sociale, elle suggère de ne pas se renseigner sur les crimes pour lesquels ont été condamnées les personnes. Dans le cadre des expositions, pour des raisons conceptuelles qui s'appliquent autant au travail de ses élèves incarcérés qu'à son propre travail, elle considère bénéfique d'effacer totalement la biographie de l'artiste : dans le cas des personnes incarcérées, il s'agit donc non seulement du crime pour lequel elles ont été condamnées, mais aussi le statut de prisonnier en général.

90. « *An art center in Toronto wanted to curate a prison exhibition and contacted me regarding PE artists. The artists were excited. But shortly before the center collected the art, organizers discovered one of the artists was a sex offender and eliminated him. And since the majority of the participating artists had also been convicted of sexual crimes, that ultimately affected most of the exhibition. Nothing in the art itself was objectionable. Instead, the decision to withdraw it was based on what the museum staff determined were acceptable and unacceptable crimes* ».
91. Voir texte original en fin de chapitre [7].

92. Raghul Chandrasekar, « *If "murder" can be used casually, why can't we use "rape" casually?* », *Medium*, 7 août 2022. Cet article discute de la différence d'impact entre les expressions courantes qui, en langue anglaise, utilisent le mot « viol », et celles qui utilisent le mot « tuer » ou « meurtre ». L'auteur considère que les expressions utilisant le mot « viol » ont un impact plus négatif, sur les victimes et sur la société en général, en utilisant notamment l'argument que les victimes de meurtre ne sont plus là pour entendre les expressions humoristiques autour du fait de tuer, contrairement aux victimes de viol. Sur ce point, l'auteur ne considère pas que les proches de victimes de meurtre sont également victimes, même si elles sont statistiquement en effet bien moins nombreuses que les victimes de viol. Disponible sur : https://medium.com/indian-thoughts/if-murder-can-be-used-casually-why-cant-we-use-rape-casually-32b355558165 (consulté le 19 avril 2024).
93. Kristen C. Elmore, Tracy M. Scull, Christina V. Malik, Janis B. Kupersmidt, « *Rape Myth Acceptance Reflects Perception of Media Portrayals as Similar to Others, but not the Self* », *Violence Against Women*, mars 2021, Volume 27, n°3-4, p.529–551.
94. Richard B. Felson, Eric Silver, « *Rape or Homicide : Which Is Worse ?* », *Archives of Sexual Behavior*, Volume 53, n°3, mars 2024, p.1001-1013. Analyse publiée en 2022, à partir d'un sondage effectué en 2021. Disponible sur : https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/38267597/ (consulté le 19 avril 2024). La galerie concernée se trouvait à Toronto. Je n'ai pas trouvé d'étude semblable à celle que je cite ici, mais qui aurait été réalisée aux États-Unis.
95. Catherine L. Carpenter, « *Blanket Exclusions, Animus, and the False Policies They Promote* », *Social Science research Network*, 11 août 2020. Disponible sur : https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3665638 (consulté le 8 août 2024)

« V.C.L.C. : J'ai lu un article dans lequel vous expliquiez qu'il y avait des pressions de la part de différentes institutions pour retirer des expositions des œuvres d'art réalisées par des personnes condamnées pour crimes sexuels. À tel point que vous avez fini par recevoir une lettre d'une personne incarcérée qui disait : "Un groupe d'entre nous voulait juste vous faire savoir que nous comprenons si vous ne voulez pas montrer notre art à cause de nos crimes particuliers. Nous sommes détestés et nous ne voulons pas contaminer votre projet". Quelle a été votre réaction à la réception de ce message et les démarches que vous avez entreprises par la suite ? Avez-vous une explication sur la raison pour laquelle certaines institutions semblent davantage condamner les crimes sexuels que les meurtres ?

Treacy Ziegler : J'ai répondu à Daniel [l'auteur du message cité dans la question, ndt] et je lui ai dit que mon travail n'était pas de juger qui que ce soit. Vous savez, le programme était ouvert à tout le monde et les crimes qu'ils ont commis ne faisaient pas partie de leur travail artistique.

Beaucoup de gens pensent "Mon Dieu, c'est un excellent programme que nous avons ici, n'est-ce pas ? Nous rendons l'humanité à ces gens-là". Mais s'ils savaient qui faisait partie du programme et ce qu'ils ont fait, ils pourraient penser que ce que je faisais était terrible. Les gens oublient que la plupart des participants à mon programme sont des délinquants sexuels.

Aux personnes qui font du bénévolat en prison, je dis : "Vous n'avez pas besoin de savoir ce que la personne a fait". Quant à moi, je sais toujours ce qu'ils ont fait. Je me suis dit : cela fait partie de leur identité, cela fait partie de qui ils sont et si je ne peux pas gérer ça, je ne devrais pas faire ça. Si je ne peux pas accepter le fait que cette personne ait assassiné trois bébés et les ait violés, alors je ne devrais pas être là. Je ne devrais pas faire ce que je fais.

V.C.L.C. : Pensez-vous que le public devrait avoir accès à ces informations, dans le cadre, par exemple, d'une exposition ou d'un livre ?

T.Z. : Non, je ne pense pas. J'ai des années de formation en tant que travailleuse social. J'ai été formée pour entrer en contact avec des personnes dont le comportement est atroce. Je ne pense pas que la plupart des gens sont formés pour ça. Nous sommes formés pour juger les gens plutôt que pour les écouter.

V.C.L.C. : Vous pensez donc que, dans le cadre d'un livre ou d'une exposition, il ne faut pas faire mention du motif de la condamnation de la personne ?

T.Z. : Probablement pas, parce que cela enlève quelque chose. Ça enlève quelque chose s'ils montrent de l'art. Cela empêche de voir les œuvres. Et en fait, je pense que la plupart des expositions d'œuvres de prisonniers ne devraient même pas dire que les œuvres ont été réalisées par des prisonniers. Ils devraient laisser cela complètement de côté. C'était l'un de mes premiers projets.

V.C.L.C. : L'exposition que vous avez réalisée mélangeant le travail de personnes incarcérées et de personnes non incarcérées et sans préciser quelles pièces étaient faites par qui ?

T.Z. : Oui. Et ça n'a pas marché. C'était une chose stupide à faire parce que ça n'a pas marché. Tout le monde disait : "Oh, c'est tellement bienveillant, vous faites ça pour ces prisonniers". Je me suis dit "Oh mon Dieu, laisse tomber", le public est le public, ils vont voir comme ils veulent le voir, peu importe ce que je fais.

V.C.L.C. : Il me semble qu'aujourd'hui, nous avons tout Internet dans notre poche. À partir du moment où le nom de la personne incarcérée est apposé à côté de l'œuvre d'art, et dans un contexte où le public sait qu'elle a été réalisée en prison, la curiosité est là. Les gens peuvent connaître les raisons de la condamnation d'une personne presque instantanément. Les dossiers judiciaires sont sur Internet, des articles de tabloïds, des messages de forums discutant parfois de manière très raciste de certains crimes.

T.Z. : Exactement. Et cela va à l'encontre de toute mon expérience d'artiste et de ma formation, où mon identité n'est pas cruciale pour quelqu'un qui regarde mes œuvres. En fait, je veux la faire disparaître. La relation n'est pas entre moi et le spectateur, mais entre l'art et le spectateur. Le spectateur regarde l'œuvre d'art ne se dit pas : "Oh mon Dieu, c'est vraiment dommage. C'est une femme d'âge moyen et elle souffre de la maladie de Basedow ou autre, quelle tristesse". Ils regardent ce qu'elle a

> fait et oublient même que l'artiste existe. Ils regardent l'œuvre d'art et s'y connectent à un niveau personnel en fonction de qui ils sont. Et je disais ceci dans mes cours et en prison : « Je veux que vous fassiez une œuvre d'art pour que lorsque le gardien entre ici, il ne dise pas "Je suis content que tu fasses ça". , mais il ou elle peut regarder cette œuvre et dire "Oh mon Dieu, c'est moi, c'est moi là, c'est ce que je ressens". Éliminez totalement l'artiste[96] ».

La volonté de cacher totalement la biographie, voire le nom de l'artiste pour diffuser son œuvre, qu'il s'agisse d'une personne condamnée pour des crimes ou non, peut répondre à différents objectifs. L'anonymat permet évidemment de protéger sa vie privée, voire des potentielles répercussions de la publication d'une œuvre. Dans les publications *Instagram* d'*Ink From The Pen*, des œuvres sont régulièrement présentées avec la mention : « L'artiste actuellement incarcéré préfère rester anonyme[97] ». L'usage d'un pseudonyme peut servir à lutter contre les préjugés d'un lieu et d'une époque donnée, à la manière des nombreuses femmes ayant signé leurs livres d'un pseudonyme masculin. Il peut s'agir de jouer un tour aux institutions, à la manière de la signature « R. Mutt » inscrite par Duchamp sur sa *Fontaine*, ou du pseudonyme d'Emile Ajar utilisé par Romain Gary pour signer *La vie devant soi*, avant de recevoir le Prix Goncourt pour la deuxième fois. Les pseudonymes choisis par ces mêmes artistes forment aussi l'exploration littéraire et plastique d'identités alternatives[98].

Conceptuellement, l'anonymat est aussi un rejet du culte de la personnalité de l'auteur, de sa « starification ». Plus radicalement, il peut s'agir d'un rejet de l'interprétation artistique sous la forme « l'homme et l'œuvre » comme seul révélateur d'une hypothétique signification ultime, définitive. L'anonymat d'un auteur lui permet de revendiquer le fait que le langage littéraire ou plastique qu'il emploie le dépasse. À travers l'anonymat de l'auteur, le lecteur ou spectateur est également reconnu comme créateur de sens : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur », écrit Roland Barthes dans son célèbre essai[99]. Cette position semble être celle de Treacy Ziegler, qui parle en termes de rencontre entre deux entités : l'œuvre et le spectateur. Dans le cadre des images créées par des personnes condamnées à mort, la situation est complexe. D'un côté, la réduction des images à la biographie de leur auteur est particulièrement prégnante pour les images réalisées en prison, qui sont vues et lues à l'aune des crimes. Paradoxalement, la connaissance par un spectateur des crimes commis par une personne peut à la fois faire connaître une image, mais empêcher cette image d'être « rencontrée » sur le plan esthétique. Elles deviennent des images connues mais honnies, offensantes. Cette situation explique la volonté d'anonymat, relatif ou absolu, de l'auteur.

D'un autre côté, de nombreuses images créées dans le couloir de la mort, si elles étaient diffusées sans information les contextualisant, seraient tout simplement ignorées par le public, à cause de leur faiblesse technique ou de leur sujet apparemment banal. Seules des images particulièrement travaillées, « bizarres » ou étonnantes sur un plan ou sur un autre, auraient une chance d'être prises en considération. Pourtant, aussi banales soient-elles, ces images méritent qu'on s'y intéresse, en tant que telles d'une part, et pour ce qu'elles révèlent « en creux » d'autre part. Le « réflexe biographique » est plus que nécessaire pour comprendre ces images : sans une étude attentive du contexte de création, voire de la biographie des auteurs, nombre d'entre elles seraient incompréhensibles. Pour autant, la liberté du spectateur à interpréter une image au-delà de la signification consciente ou inconsciente de son auteur me semble naturelle et légitime. Mais plutôt qu'une rencontre entre une œuvre « finie », absolue, et un spectateur, ces images échappent à leurs auteurs pour former un écosystème, des écosystèmes, en mouvement constant. Ces images résonnent entre elles, peuvent s'entrechoquer dans des combinaisons jamais prévues par leurs auteurs respectifs. Elles peuvent être réinterprétées sous forme de nouvelles images, qui intègrent alors l'écosystème tout en proposant une réflexion sur ses « membres ».

Pour l'exposition des personnes condamnées à mort, l'anonymat peut être l'exploration d'une voie différente, permettant de faire une communauté d'images et d'artistes, sans s'attarder sur l'identité individuelle des auteurs. Cependant, en utilisant l'anonymat pour mêler le travail de personnes incarcérées et de personnes non incarcérées, Treacy Ziegler a réalisé qu'elle avait créé, bien malgré elle, un jeu de piste malsain pour les spectateurs[100]. On pourrait imaginer une exposition

96. Voir texte original en fin de chapitre [8].
97. « *Artist currently incarcerated prefers to remain anonymous* ».
98. Les divers pseudonymes choisis par Roman Kacew impliquent évidemment plus qu'une pirouette. Voir Marie-Pier Luneau, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », *Protée*, Volume 35, n°1, printemps 2007, p.55-61. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n1-pr1756/015889ar/ (consulté le 22 avril 2024). Voir aussi, à propos de l'alter ego Rrose Sélavy créé par Marcel Duchamp : Allen S. Weiss, « *Poetic Justice : Formations of Subjectivity and Sexual Identity* », Cinema Journal, Volume 28, n°1, automne 1988, p.45-64.
99. Roland Barthes, *La mort de l'auteur* [1967], Marseille, Manteia, n°5, 1968.
100. Page consacrée aux expositions passées de Treacy Ziegler, incluant *Without the Wall*, Philadelphia City Hall, juin 2014. Disponible sur : https://treacyzieglerfineart.com/current-exhibitions/ (consulté le 19 juillet 2024).

d'artistes anonymes, mais dont il serait indiqué que tous se trouvent en prison, ou dans le couloir de la mort. Cette démarche permet une rencontre intime, esthétique, avec l'œuvre. Ainsi, il serait impossible pour les spectateurs de se jeter sur leur téléphone pour consulter *Murderpedia*, comparer les crimes, les circonstances aggravantes ou atténuantes, les éventuels doutes concernant l'innocence de la personne. L'anonymat permettrait de « faire bloc », à la manière des artistes activistes du groupe *Guerilla Girls*[101], rassemblées par leur identité de femme, mais gommant leurs particularités en dissimulant leur visage sous des masques de gorille. Politiquement, l'anonymat est une manière de rassembler les mouvements d'abolitionnistes radicaux de la peine de mort, qui mettent très peu en avant la question de l'innocence, et les mouvements abolitionnistes mettant l'accent sur les cas de personnes condamnées à tort[102].

D'un autre côté, de nombreuses images créées par les détenus condamnés à mort sont ouvertement autobiographiques. Elles concernent leur vie, leur cas judiciaire, les conditions d'incarcération dans la prison. Ces images documentent et médiatisent leur cas personnel, ou la situation générale de la communauté condamnée à mort. Anonymiser totalement leur création leur ferait perdre leur légitimité, leur expertise en tant que personnes « sur le terrain », et le lien potentiel créé avec le spectateur : soutiens extérieurs, correspondants... Une autre possibilité, dans le cadre des expositions d'images produites dans le couloir de la mort, est donc de faire le choix de la transparence vis-à-vis des crimes pour lesquels les personnes ont été condamnées.

3 - Images mises en dialogue : artistes et témoins

En 2015, le projet *Windows on Death Row, Art From Inside and Outside the Prison Walls* faisait le pari de rassembler, dans le cadre d'une exposition itinérante (fig.53), des images réalisées par des détenus du couloir de la mort des États-Unis et des *cartoonists* politiques américains de renom[103].

101. Site internet du groupe *Guerilla Girls*. Disponible sur : https://www.guerrillagirls.com/our-story (consulté le 22 avril 2024).
102. La série d'articles de Meera Santhanam « *Prison Abolition and the Innocence Movement* », publiée le 19 juillet 2021 sur le site internet du *Pulitzer Center*, éclaire particulièrement bien les points communs et les dissensions entre ces différentes approches. Disponible sur : https://pulitzercenter.org/projects/prison-abolition-and-innocence-movement (consulté le 24 avril 2024).
103. Pat Oliphant et Jeff Danziger, David Horsey (*Los Angeles Times*), Jack Ohman (*Sacramento Bee*), Kal (*The Economist, Baltimore Sun*), Mike Luckovich (*Atlanta Constitution*), Ann Telnaes (*Washington Post*), Mark Wurtker (*Politico*), Joel Pett (*Lexington Herald-Leader*), Clay Bennett (*Chattanooga Times Free Press*), Rob Rogers (*Pittsburgh Post-Gazette*), et Scott Stantis (*Chicago Tribune*). Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/overview-exhibition-experience (consulté le 18 mai 2024).

fig.53 - Vernissage de l'exposition *Windows on Death Row* à Los Angeles, octobre 2015, photo publiée sur le site internet du projet.

Si on trouve d'assez nombreuses expositions rassemblant des œuvres de personnes incarcérées, voire incarcérées dans le couloir de la mort, elles ont rarement les moyens d'être menées à aussi grande échelle et de rassembler des artistes reconnus acceptant d'avoir leur travail mis en regard avec celui des personnes condamnées dont le travail plastique est généralement inconnu, contrairement aux crimes pour lesquels ils ont été condamnés. Le projet *Windows on Death Row* est initié par Anne Frédérique Widmann, journaliste et réalisatrice, et son époux Patrick Chappatte, dessinateur de presse. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec chacun d'entre eux sur ce projet : je vais ici entrecroiser ces deux interviews, qui ont été réalisées séparément[104].

• Faire sortir les œuvres de prison, faire entrer les œuvres dans des institutions

L'objectif premier de *Windows on Death Row* était de former une exposition se concentrant sur les conditions d'incarcération, la création d'image comme témoignage et analyse politique. Le projet *Windows on Death Row* est un « à-côté » du projet au long cours *Plumes Croisées*, initié par Patrick Chappatte : une série de projets de dessin de presse rassemblant des artistes internationaux sur des sujets politiques spécifiques à différents pays[105].

« Patrick Chappatte : Ce qu'on a voulu faire, c'est témoigner. Porter les voix des condamnés à mort qui se trouvent dans les

104. J'ai interviewé Patrick Chappatte au téléphone en août 2022, et Annenne-Frédérique Widmann en avril 2024.
105. Site internet du projet *Plumes Croisées* : https://www.plumes-croisees.com/ (consulté le 15 mai 2024).

oubliettes contemporaines que sont les cellules à l'isolement. L'incarcération à l'isolement ne touche d'ailleurs pas que les condamnés à mort mais des dizaines de milliers d'autres détenus, c'est un scandale énorme. [...] Il y avait énormément de matière sur laquelle il fallait témoigner : nous, comme dessinateurs de presse et journalistes ; les détenus comme témoins de leur réalité. Il nous fallait porter leur voix à l'extérieur, en les mettant dans le contexte d'une explication vraiment journalistique des questions de l'incarcération de masse aux États-Unis, des questions sociales, raciales. La peine de mort cristallise toutes les questions économiques et sociales des États-Unis, c'est pour ça qu'elle est si emblématique, ce n'est pas seulement une histoire de meurtre qui ne concernerait qu'une certaine population. C'est une question emblématique. Pour nous, Européens, elle est symbolique des grandes questions de droits de l'homme qui séparent les États-Unis du reste du monde occidental. [...]

D'abord il y a eu le projet *Plumes Croisées*. Ce sont des projets que je mène depuis quelques années, de manière plus ou moins régulière, avec l'aide des Affaires étrangères suisses. Le principe est d'utiliser à chaque fois le dessin de presse, de faire travailler des dessinateurs de presse autour d'une thématique problématique dans différents pays (fig.54).

Quand nous [Patrick Chappatte et Anne-Frédérique Widmann, nda] avons décidé de déménager à Los Angeles pour une année en famille, j'ai proposé à mes correspondants des Affaires étrangères de faire un projet spécifique aux États-Unis. Je leur ai proposé de travailler sur la peine de mort. Ça me parlait à plus d'un titre, et je pense que c'est une des grandes problématiques droits de l'homme aux États-Unis. J'avais déjà été amené à travailler à ce sujet en tant que dessinateur de presse, lors du congrès international des associations contre la peine de mort, qui avait eu lieu à Genève des années auparavant.

Mais ensuite, je me suis dit... "Bof". Le principe de *Plumes Croisées* était de prendre des dessinateurs de tous les camps, et de les faire dessiner ensemble sur les thématiques qui les occupent. Ils ne sont pas d'accord entre eux mais ils se rencontrent par le dessin. Et là, on s'est dit : d'une part trouver des dessinateurs qui font des dessins pour la peine de mort va être difficile, d'autre part c'est un peu stérile comme regard.

Ce qui a un petit peu fait "*till*", c'est le souvenir d'une biennale de Venise, quelques années auparavant. Dans le pavillon anglais, il y avait des œuvres dessinées par des soldats de retour d'Afghanistan. Il y avait parfois ce côté art brut, art naïf, ou alors une très belle technique, et les deux se bousculaient. En faisant ces dessins, ils témoignaient de ce qu'ils avaient vécu en tant que soldats.

Alors le projet a évolué : le "côté" *Plumes Croisées* sera plutôt le regard de professionnels dessinateurs de presse, confronté au regard des premiers concernés, des gens qui sont dans les couloirs de la mort. L'idée est née comme ça.

Vu l'ampleur du projet, et l'ampleur des États-Unis, il a fallu qu'on s'adresse à l'attaché pour la peine de mort, qui n'existe plus aujourd'hui mais existait à l'époque aux Affaires étrangères suisses, et qui nous a trouvé un budget. Ensuite, le principe de *Plume Croisées* est de travailler avec les ambassades dans les pays en question. Ça a été un peu plus compliqué puisqu'il s'est avéré que l'ambassade de Suisse n'était pas très enthousiaste pour porter des thématiques sur la peine de mort... elle avait peut-être plus envie de parler économie avec ses interlocuteurs... À partir du moment où on s'était impliqués, on n'allait rien lâcher, donc on a trouvé d'autres ressorts. Il se trouve que, pendant cette année à Los Angeles, j'étais *visiting fellow* à la *University of Southern California*. J'y allais une fois par semaine, je parlais à des étudiants en journalisme, j'étais là-bas quand il y a eu Charlie[106], donc ils m'ont beaucoup mis à profit. On a proposé *Windows on Death Row* dans leur programme artistique, avec des fonds à disposition. Ça nous a permis d'ancrer ça dans une institution, et ça a répondu à la question : « où commencer le projet ». Le département journalisme a accepté notre projet avec un financement, mais surtout avec un cadre. C'est ça qui nous a donné l'idée d'en faire une touring exhibition [une exposition itinérante, ndt] dans différentes universités des États-Unis. [...]

C'est comme ça qu'on a quand même réussi, contre vents et marées, à porter le projet. Le vernissage à Los Angeles s'est fait en octobre 2015. On était rentrés en Suisse puisqu'on avait fini notre année mais on est retourné aux États-Unis à chaque fois

fig.54 - Capture d'écran de la page d'accueil du site internet du projet *Plumes Croisées*, le dessin comme outil de dialogue.

106. L'attentat terroriste islamiste perpétré dans les locaux parisiens du journal *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015, faisant douze morts, dont huit membres de Charlie, un agent de maintenance, un invité de la rédaction de *Charlie* et deux policiers. « Attentat contre "*Charlie Hebdo*" : le récit d'une journée noire », 8 janvier 2015. Page du site internet du journal *Le Monde* répertoriant tous les articles publiés à ce sujet, disponible sur : https://www.lemonde.fr/attaque-contre-charlie-hebdo/article/2015/01/08/ce-que-l-on-sait-sur-l-attentat-contre-charlie-hebdo_4551235_4550668.html (consulté le 18 mai 2024).

qu'il y a eu des vernissages : en Caroline du Nord, Ohio, Texas et finalement New York en 2019. Et puis il y a eu la Maison du dessin de presse en Suisse, un festival de bande dessinée en Suisse et en Allemagne, le congrès contre la peine de mort à Oslo... »

« Anne Frédérique-Widmann : Toute la mise en place du projet, on l'a quand même faite ensemble. Patrick se chargeait de contacter les dessinateurs de presse américains et moi les condamnés à mort. Et c'était bien sûr la partie la plus intéressante, mais un travail très très chronophage. J'ai vraiment jeté des hameçons dans tous les États, dans tous les cercles. C'est compliqué de joindre un condamné à mort, de savoir qui peint, de savoir qui est un artiste, de demander leur accord. C'est de la folie.

Dans ce processus de contacts tous azimuts, j'ai parlé à la personne qui était en charge de *Compassion*, et on a pu y passer une annonce. C'était génial parce que tous les condamnés américains ont été informés du projet, c'était vraiment une grande chance. Ensuite j'ai pu avoir des conversations téléphoniques, pas seulement avec Kenneth, mais aussi avec G'dongalay [Parlo Berry][107], avec [Arnold] Prieto[108]... C'était vraiment très touchant. En tout, trente détenus nous ont contactés, sur les milliers qui sont dans le couloir de la mort. Ça signifie que seules ces trente personnes avaient encore la capacité de se projeter, d'avoir des projets.

Ensuite, il fallait trouver un moyen pour qu'on reçoive les œuvres. Il fallait que quelqu'un aille les chercher à la prison, il fallait que quelqu'un me les envoie, et qu'on puisse financer ce courrier parce que, souvent, les détenus et leur famille n'ont pas d'argent. C'était toute une chaine de bonnes volontés. Je me souviens encore du jour où on a reçu le premier dessin, chez nous, en Californie. C'était un dessin de Karl Roberts[109], d'un détenu qui est à genoux, de dos, et qui regarde une image de jeune fille blonde. Je lui ai demandé s'il pouvait dessiner aussi l'autre côté de la cellule. Il l'a fait et il me l'a envoyé. C'était un moment marquant. »

« Patrick Chappatte : Dans un projet comme ça, on est très impliqués émotionnellement, c'est difficile de regarder ça froidement. Après avoir lancé notre appel, on ignorait qui allait recevoir notre bouteille à la mer, et combien de personnes pourraient faire parvenir leur travail en dehors de la prison. J'imagine que, par rapport à notre appel initial, il y a un bon nombre de réponses qui ont été perdues, et on ne le saura jamais. Il y a cette part d'arbitraire qui est totalement au centre du système carcéral. Une des premières enveloppes qu'on a reçues était celle de Ronald Cauthern, un petit dessin très simple. Et en le découvrant je me suis dit : « ça a réussi à sortir d'une prison de haute sécurité, d'une cellule à l'isolement, ça a réussi à passer ces barrières totalement arbitraires pour arriver jusqu'à nous, c'est magique. » »

« Anne-Frédérique Widmann : En chemin, j'ai aussi rencontré des gens qui étaient très actifs et qui m'ont aidée à contacter des détenus. Il y avait Dina Kennedy Milito, à San Francisco, qui allait beaucoup au Texas, qui avait un blog où elle publiait des récits des condamnés à mort. Il y avait aussi ce groupe au Tennessee, la R.E.A.C.H. Coalition[110], composé de professeurs d'art qui étaient très actifs. À travers eux, on a pu animer avec Patrick, un atelier de dessin à Riverbend [Riverbend Maximum Security Institution], la prison de haute sécurité où les condamnés à mort sont enfermés. On a rencontré une dizaine de détenus.

Je m'étais interdit d'aller regarder quels crimes ils avaient commis. Patrick et moi, on ne voulait pas le savoir avant de les rencontrer. Peut-être qu'on s'imaginait qu'ils allaient venir vers nous, nous dire qu'ils étaient innocents, plaider leur cause. En fait, pas du tout. Quand on est arrivés, Gary Cone[111] est venu directement vers moi. J'avais l'impression que c'était un Père Noël avec sa barbe blanche. Il était très chaleureux. La première chose qu'il m'a dite c'est : « Je suis coupable. Je suis revenu du Vietnam toxicomane. J'avais besoin de ma dose. J'ai tué ces gens ». Et tout de suite après, il m'a parlé de dessin, il m'a parlé de la bi-

107. Page consacrée au travail de G'dongalay Parlo Berry sur le site internet du projet *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/gdongalay-parlo-berry (consulté le 29 avril 2024).
108. Page consacrée au travail d'Arnold Prieto sur le site internet du projet *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/arnold-prieto (consulté le 29 avril 2024).
109. Page consacrée au travail de Karl Roberts sur le site internet de l'exposition *Windows on Death Row*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/karl-roberts (consulté le 29 avril 2024).
110. La *R.E.A.C.H. Coalition* (*Reciprocal Education And Community Healing*), est une association qui organise et promeut des initiatives de justice réparatrice, notamment par la création artistique. Page du site internet de la *R.E.A.C.H. Coalition* présentant leur philosophie et leurs objectifs. Disponible sur : https://reachcoalition.wordpress.com/about/ (consulté le 29 avril 2024).
111. Page consacrée au travail de Gary Cone sur le site internet de l'exposition *Windows on Death Row* et de la *R.E.A.C.H. Coalition*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/gary-cone et https://reachcoalition.wordpress.com/2014/11/26/gary-cone-geryons-dog/ (consulté le 29 avril 2024).

bliothèque où il travaillait. Et puis il y avait G'dongalay, il y avait Derrick Quintero[112]... Ils nous ont parlé du monde extérieur, des dangers des réseaux sociaux, des téléphones portables... Ils étaient inquiets pour nous, très tournés vers nous ! Ça m'a marquée. Après l'atelier, je leur avais demandé qu'ils m'envoient des œuvres, avec à chaque fois une lettre d'explication, qui est intégrée dans le projet *Windows on Death Row*. Quand tu lis la lettre en relation avec l'œuvre, c'est poignant. Je repense à celui qui dit : "Allez regarder les étoiles, moi j'ai pas vu les étoiles depuis vingt ans. Vous, n'oubliez pas, prenez votre voiture et allez dans la nature."[113] »

• *Du rêve au témoignage : dialogue et contextualisation*

L'intention initiale de *Windows on Death Row* est de rassembler des images qui auraient le statut de « témoignages qui nous donnent à voir leur réalité, puisqu'on ne peut pas filmer ni les rencontrer directement dans leur cellule ». Selon Patrick Chappatte, il fallait éviter d'avoir « des paysages ou des chevaux ou des visions rêvées », une imagerie qu'on retrouve couramment dans les images produites dans le couloir de la mort. Pourtant, les images récoltées auprès des détenus condamnés à mort sont finalement de nature très diverse, reflétant la variété de ce qui fait témoignage dans le couloir de la mort. De quoi témoigne-t-on quand on se trouve dans un lieu où les stimuli sont si limités ? Les images semblent transmettre autant ce qui est vu et vécu par les participants, que ce qui leur manque et qu'ils doivent combler avec leur imagination, jour après jour. Certaines images foisonnantes semblent au premier coup d'œil relever de l'imaginaire, voire du fantastique, puis se révèlent être symboliques, allégoriques, pour appuyer un message politique[114]. Patrick Chappatte me donne l'exemple d'images l'ayant particulièrement marqué en ce sens :

112. Page consacrée au travail de Derrick Quintero sur le site internet de l'exposition *Windows on Death Row* et de la *R.E.A.C.H. Coalition*. Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/incarceratedart#/derrick-quintero et https://reachcoalition.wordpress.com/2015/04/06/derrick-quintero-freedom-to-be-free/ (consulté le 29 avril 2024).
113. Harold Wayne Nichols, *Starry Night*, acrylique sur toile, 24 x 18 pouces. À propos de cette œuvre, Nichols écrit : « La prison m'a appris beaucoup de choses, l'une d'elles est l'importance des petites choses de la vie, comme les étoiles dans le ciel nocturne. À quand remonte la dernière fois que vous êtes sorti en voiture, au-delà des lumières de la ville, juste pour voir les étoiles ? J'espère que vous prendrez le temps de faire cela et de profiter des autres et des petites choses que la vie a à offrir », « *Prison has taught me many things, one of these is the importance of the little things in life such as the stars in the night sky. When was the last time you drove out beyond the lights of the city just to see the stars? I hope you will take time to do that and to enjoy the other and the little things life has to offer* ». Disponible sur : http://www.windowsondeathrow.com/incarceratedart#/harold-wayne-nichols (consulté le 29 avril 2024).
114. Voir partie I, chapitre 2.

fig.55 - G'Dongalay Parlo Berry, *Two Faces*, crayons de couleur, 2015, 40,9 x 43,1 cm.

fig.56 - Ndume Olatushani, *Titre inconnu*, peinture.

« G'Dongalay Parlo Berry, je trouve son dessin particulièrement puissant, avec cette femme qui accouche directement à l'intérieur d'une prison (fig.55). Cela traite du lien entre condition sociale, pauvreté et crime, le fait qu'on est en quelque sorte « né prisonnier » quand on naît pauvre, ce qui est plus souvent le cas quand on appartient à la communauté noire. C'est presque une condamnation à la naissance. Là, il a un message politique surpuissant, pour quelqu'un qui, je crois, ne dessinait pas auparavant. [...] Après, il y a vraiment des artistes inouïs. Ndume Olatushani en est un. Les tableaux sont grands, plein de couleurs, plein de vie, et ce sont des visages et des couleurs qu'il voyait uniquement dans sa tête (fig.56). Il n'avait pas accès à ces images. Dans un genre religieux totalement hallucinant, George T. Wilkerson, avec sa madone (fig.57-58). En le recevant on s'est dit : "qu'est-ce que c'est que ce travail de *Photoshop* ?". On a du mettre l'oeil à un centimètre du truc pour voir que non, il dessinait et lissait son travail avec une minutie complètement dingue ».

Contrairement au site internet de *Windows on Death Row*, qui sépare en deux onglets les images créées par les personnes condamnées et celles réalisées par les *cartoonists* professionnels (fig.59), les différentes itérations de l'exposition physique mêlaient les deux (fig.60-63). Il s'agissait d'une installation dense, créant comme un chemin où l'œil circule entre les images de formats différents. Anne-Frédérique Widmann et Patrick Chappatte se sont alliés à la curatrice indépendante Anne Hromadka pour organiser l'exposition, trouver un équilibre entre les images, dont certaines sont particulièrement marquantes à elles seules, et une solide

fig.57 - George Wilkerson, *Love Nun*, graphite et crayon de couleur sur papier, 2022, image publiée sur le site internet de la maison d'édition *Bleakhouse Publishing*.

fig.58 - George Wilkerson, *Resisting Stereotypes (humanity isn't black and white)*, 2014, graphite et crayons de couleur, 27,6 x 21,6 cm, image publiée sur le site internet du projet *Windows on Death Row*.

contextualisation de la situation de la peine de mort aux États-Unis.

« Patrick Chappatte : L'idée était d'utiliser l'art pour permettre une discussion sur la peine de mort, pour faire entrer les gens sur une thématique très conflictuelle aux États-Unis. C'est un peu contre-intuitif puisque on nous parle beaucoup de problèmes liés à des expos de dessins de détenus, mais en réalité c'est aussi la solution, l'art. Aux États-Unis les positions sont très tranchées donc les mots sont un petit peu épuisés. On connait tous les arguments pour et contre la peine de mort. Si on propose une exposition d'art, on amène des gens qui vont commencer à regarder les œuvres, puis qui vont lire les cartels. Anne, la curatrice, a mis en place un système de *QR codes* qui permettaient d'aller plus loin, d'avoir des infos sur les détenus, sur leur cas. C'était très "multimédia". Une fois qu'on avait fait le tour, qu'on était plongés dans l'exposition, on pouvait vraiment toucher et commencer à regarder la thématique autrement. C'était notre espoir. On a eu un compliment à Los Angeles, qui était pour moi le meilleur compliment fait à ce projet : une dame était venue de Los Angeles et m'a dit qu'elle était pour la peine de mort mais qu'après avoir fait ce tour de l'exposition elle avait changé son regard et qu'elle allait s'impliquer contre la peine de mort ».

• *Censure, autocensure, respect*

Dans leur conception de l'exposition *Windows on Death Row*, Widmann et Chappatte étaient évidemment parfaitement conscients de manipuler des images et des sujets sensibles, particulièrement aux États-Unis où le sujet génère des réactions parfois très brutales. Je les ai chacun interrogés sur les tensions « institutionnelles » rencontrées au cours de la création de l'exposition, mais également leurs éventuelles difficultés morales, et l'équilibre entre le respect des victimes et leur engagement pour le respect des droits humains en prison.

fig.59 - Capture d'écran du site internet de *Windows on Death Row*, page consacrée aux images des détenus, « *Inmate Art* ».

« V.C.L.C. : À propos de la peine de mort, vous dites que "les mots sont un peu épuisés", mais en même temps il peut y avoir des réactions très épidermiques face à n'importe quelle création plastique de détenu, quel que soit le thème. La simple existence d'un dessin ou d'une peinture réalisée par quelqu'un dans le couloir de la mort rend les gens parfois très agressifs à partir du moment où ils savent d'où elle vient.

Patrick Chappatte : Oui, le projet peut et a suscité des réactions. Il fallait le faire adopter par les différentes institutions. Je ne sais pas si cinq ans après on aurait la même expérience. On s'attend à ces réactions, pour les dessins, mais aussi bien pour les poésies, les textes, toute initiative de détenus. Vous voyez la polémique actuellement avec le karting à Fresnes[115]. Et c'est

115. En 2022, une polémique éclate en France suite à la publication sur les réseaux sociaux d'une vidéo montrant des détenus de la prison de Fresnes en train de faire une course en karting. Cette course était organisée dans le cadre d'un événement associatif et caritatif nommé « *Kohlantess* », consistant en une série d'épreuves auxquelles devaient participer des détenus, sélectionnés en fonc-

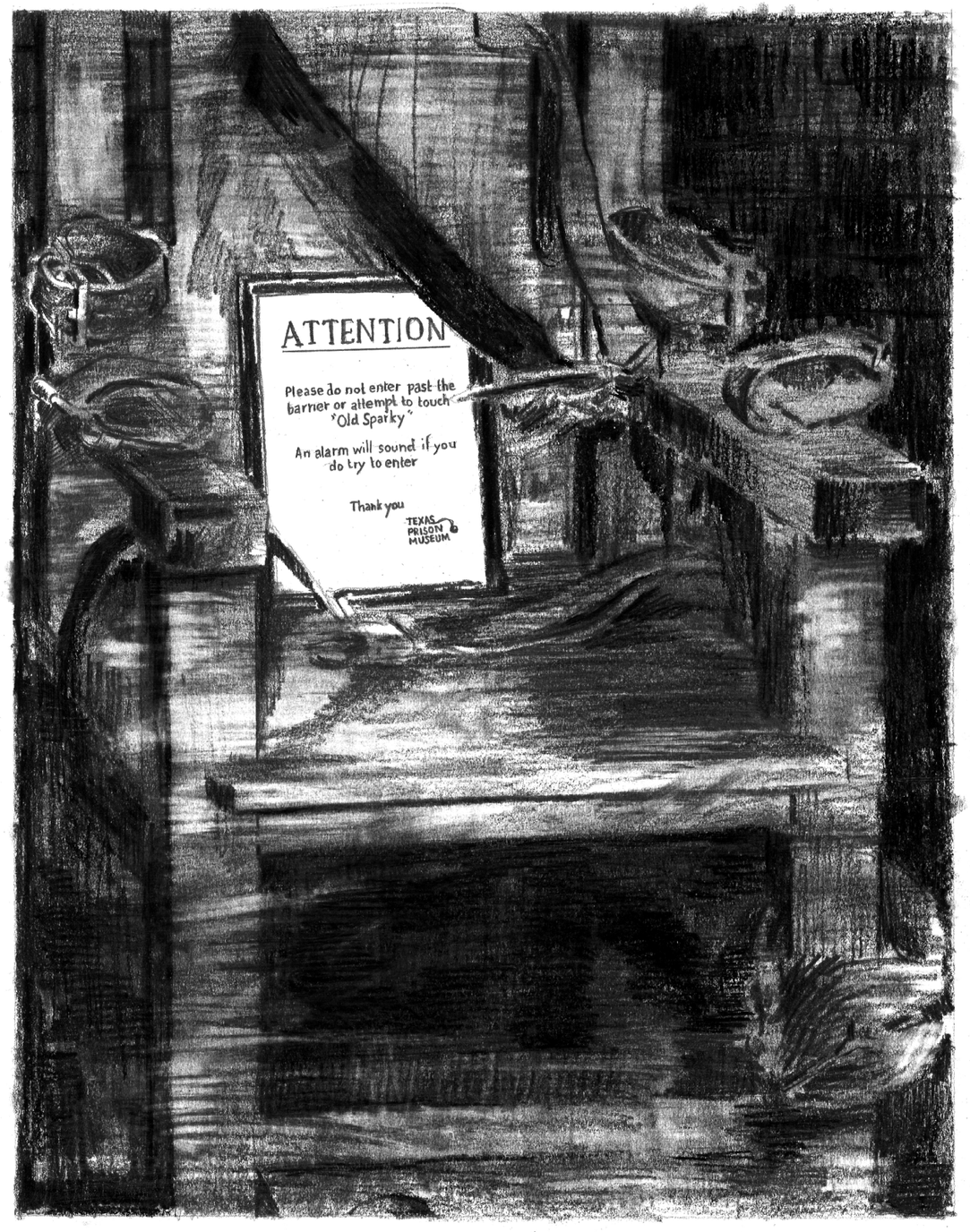


fig.60 - *Windows on Death Row* à la *O'Kane Gallery* de la *University of Houston-Downtown*, Texas, juillet 2017, photo par Michael Hagerty.

fig.61 - *Windows on Death Row* à la *Billy Ireland Library and Cartoon Museum* à la *Ohio State University*, Columbus, Ohio, du 5 novembre 2016 au 12 mars 2017, photo par A.J. Zanyk.

fig.62 - Ndume Olatushani présentant son travail à des visiteurs de l'exposition *Windows on Death Row* à la *University of Southern California (USC) Annenberg School of Communication*, du 22 octobre au 18 décembre 2015, photo par Wilson Pumpernickel.

fig.63 - *Windows on Death Row* à la *University of Southern California (USC) Annenberg School of Communication*, du 22 octobre au 18 décembre 2015, photo par Gue Ruelas.

vrai à chaque étape. Par exemple, à la *University of Southern California*, le département qui gère ses projets a accepté le nôtre. Puis la professeur a tout à coup a eu un *feedback* d'étudiant je crois, notamment sur le fait qu'il y avait un *word cloud* (fig.64). C'était une autre idée de Anne. Elle avait pris les dossiers qu'on avait compilés et les textes des différents détenus, et elle avait mis en plus gros les mots qui revenaient le plus souvent. Il y a avait par exemple le mot "*sentence*", mais il y avait aussi des mots comme "*race*", "*rape*", "*murder* ", puisque ce sont les mots qui ressortaient aussi dans les dossiers pénaux. Donc des étudiants ont fait savoir que cela les heurtait. Il a fallu remonter jusqu'au *dean* de l'université qui a finalement dit "pour moi c'est une exposition nécessaire, et on la garde". Mais il aurait suffit là d'une décision différente pour que l'exposition n'ait pas lieu, et peut-être la suite du projet non plus. Après, entre parenthèse, quand j'ai proposé au *New York Times* la série *Inside Death Row*, qui était, à ma connaissance, la première occurrence de bd journalistique dans le *New York Times*, ils ont voulu l'accompagner d'une sorte de "*disclaimer*" qui dit "Il s'agit de détenus et de criminels. La série qui suit n'est pas à propos de leur crime mais à propos de la prison". Je me souviens de discussions avec le chef des pages "*Opinion*" qui a accepté ce projet pour le *New York Times*. On est entrés dans un débat, pendant une demi-heure, sur la peine de mort. Et il me disait "Quand même, pour les crimes les plus atroces..." Donc là aussi, au *New York Times*, il a fallu convaincre que ça valait la peine d'avoir cette discussion. [...]

V.C.L.C. : Que pensez-vous des "*trigger warnings*", des "avertissements de contenu" mis avant votre travail ?

P.C. : C'est compréhensible. Il ne faut pas se voiler la face. Dans l'exposition, on a décidé de faire apparaître, sur un tableau séparé des œuvres, un récapitulatif des cas pénaux. Et là, c'est gratiné, meurtres multiples, etc... Ça fait partie de la réalité de ce projet. Toute la question, vous savez bien, c'est comment inclure ces informations... Si on le met sous l'oeuvre, ça a une autre hiérarchie, une autre force, parce que les gens ne vont plus regarder l'oeuvre, mais ne pas le mettre ce serait complètement « faux ».

tion de leur casier judiciaire, qui devait être exempt de condamnations pour crimes à l'encontre de l'intégrité physique des personnes. Les images publiées sur les réseaux sociaux choquent une partie des médias de droite et d'extrême droite, provoquant des réactions épidermiques non seulement au sein de la population française mais jusqu'au gouvernement, notamment de la part du ministre de la justice Eric Dupond-Moretti. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/08/22/polemique-apres-une-course-de-karting-a-la-prison-de-fresnes-la-production-de-kohlantess-supprime-sa-video_6138710_3224.html (consulté le 18 mai 2024).

fig.64 - *Word Cloud* de l'exposition *Windows on Death Row*, détail d'une photo publiée sur le site internet du projet, consacrée à la version exposée à la *O'Kane Gallery* de la *University of Houston-Downtown*.

Nous avons également contacté une association qui représentait les victimes et on a voulu leur donner une voix. Il y avait un autre élément de l'aspect multimédia de l'exposition : des "*external voices*" [les voix de l'extérieur, nda]. C'étaient des panneaux oranges sur lesquels il y avait des personnes à qui on avait soumis certaines œuvres et qui donnaient leur point de vue. On a essayé de rendre la discussion un petit peu multiple, mais de toute manière quand vous arrivez avec un tel projet vous allez affronter ces très très fortes réserves à laisser parler des meurtriers.

V.C.L.C. : Donc il y avait un lien avec des associations de victimes ?

P.C. : On en a contacté plusieurs, et l'un d'entre elles est partenaire du vernissage de Los Angeles. C'est évidemment la plus engagée politiquement, c'est la *Murder Victim Families for Human Rights*. D'autres associations n'ont pas voulu s'associer, ce que je peux comprendre aussi. [...]

V.C.L.C. : « Avez-vous refusé certaines œuvres ? Si oui, pour quel motif ?

P.C. : On a eu la question de Karl Roberts. Il a été condamné pour le viol et le meurtre d'une fille de douze ans. Il a fait un dessin qu'on a décidé de pas utiliser, où il y avait une jeune fille blonde.

V.C.L.C : Dans quel contexte ?

P.C. : Je n'ai plus le détail en tête, mais on pouvait lire que c'était sa victime, elle était esthétisée, belle jeune fille, blonde, innocente. D'ailleurs, on a reçu des réactions violentes par rapport au site internet et dans l'exposition. Mais là on s'est dit : s'il a voulu représenter sa victime – ce qui est une possibilité parce qu'il rêvait de cette personne – ou même si on pouvait y voir une jeune fille de douze ans... On entre dans un domaine très très touchy. C'est déjà extrêmement difficile d'intéresser le public, de justifier cette démarche qui donne la parole en très grande majorité à des meurtriers, même si certains clament leur

innocence, même si certains le sont effectivement. Évidemment les victimes et familles des victimes ne sont pas au cœur de la démarche, ce qu'on nous a reproché. Mais si on peut avoir le soupçon que la victime est représentée, c'est juste pas possible, on perd tout. »

« Anne-Frédérique Widmann : La seule réaction difficile qu'on a eue autour de l'exposition était de la part de la famille de la victime de Karl Roberts. La famille était très choquée qu'on expose ses dessins. De notre côté, nous voulions défendre le droit des détenus de s'exprimer et n'avions pas réalisé que la jeune fille blonde que Roberts avait dessinée puisse être la victime. Son dessin nous semblait exprimer le remord. Après de longues discussions, nous avons décidé de garder la lettre de Roberts et son deuxième dessin [celui où le détenu est vu de face, nda], et de retirer le premier dessin, celui avec le visage de la jeune fille blonde. Car à partir du moment où la famille pouvait voir, dans ce visage dessiné, le visage de leur petite fille, c'était trop insupportable. Retirer le dessin, nous a semblé un geste pour cette famille qui souffrait terriblement. »

« V.C.L.C : Vous en avez parlé à Karl Roberts ?

P.C. : Je ne crois pas. On en a parlé avec la curatrice [Anne Hromadka, nda], mais je ne crois pas avoir expliqué ça à Karl Roberts. Peut-être que ce n'était pas du tout son intention ni ce qu'il avait voulu représenter, mais ce qui compte quand on fait une curation d'exposition, c'est l'effet de l'œuvre ».

Organiser une exposition avec les images de personnes condamnées à mort ajoute aux questions d'esthétique et de parcours du spectateur de lourdes questions morales, qui finissent au cœur des choix de curation. Les personnes qui organisent ces expositions courent le risque de blesser et de renforcer l'exclusion de personnes déjà fragilisées, de part et d'autre des murs de la prison. Les controverses régulières autour de ces expositions font courir le risque de rendre les images subissant un genre particulier d'invisibilisation : impossibles à voir pour elles-mêmes, indissociables des crimes parfois atroces pour lesquels leurs auteurs ont été condamnés. Chaque exposition est un défi pour trouver un équilibre, qui peut paraître inatteignable, pour respecter toutes les personnes concernées, et créer un espace où les images peuvent exister pleinement. Anne-Frédérique Widmann et Patrick Chappatte ont mené

fig.65 - Affiche du film d'Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 90 minutes, 2018.

fig.66 - Capture d'écran de la page d'accueil de la série de bande dessinée journalistique de Patrick Chappatte *Inside Death Row,* publiée par le *New York Times*, 2016.
Dessin d'Arnold Prieto, *Any Questions ?!! (In Honor of Willie Trottie)*, 2014, graphite et crayon de couleur sur carton, 35,6 x 46 cm.

à bien le projet *Windows on Death Row* « contre vents et marées ». Ils ont ouvert les « fenêtres » sur le couloir de la mort pour le public, créant ainsi le cadre d'une multitude de débats dans un cadre structuré et riche de documentation et d'expressions variées. *Windows on Death Row* a également été le point de départ d'autres projets, sous d'autres formes, pour prolonger la discussion, mettre à disposition au public un matériau de qualité, avec la mise en contexte nécessaire à sa compréhension. Après avoir rencontré Kenneth Reams pendant la création de *Windows on Death Row,* Anne-Frédérique Widmann s'est lancée dans la réalisation du film documentaire *Free Men* (fig.65). Le projet *Windows on Death Row* a également été en quelque sorte adapté et prolongé sous la forme d'une série dessinée interactive en cinq volets publiée sur le site du *New York Times*, *Inside Death Row*[116] (fig.66). Avec leur formes d'expression singulières, leur voix, leur « patte », les détenus sont des « reporters de terrain » qui documentent leurs expériences et leurs critiques du système pénal et carcéral. Les crimes pour lesquels ont été condamnés les participants – mais pour lesquels ils ne sont pas tous coupables[117] – font partie intégrante de la biographie de ces derniers, mais ne sont pas présentés comme le point central de lecture des images. Il s'agit de rejeter la notion d'exceptionnalité, qu'il s'agisse d'un crime horrible ou d'un cas d'innocence finalement prouvée. Ce choix politique, ne faisant pas de différence entre les crimes, mais se concentrant sur une situation commune, permet une critique systématique du système pénal, et, paradoxalement, créer une place pour la présentation et « la vie » d'expressions graphiques individuelles.

116. Disponible sur : https://www.nytimes.com/interactive/2016/05/04/opinion/the-last-phone-call.html (consulté le 18 mai 2024).
117. Ndume Olatushani, qui participe au projet, avait déjà été innocenté puis libéré du couloir de la mort du Tennessee, après y avoir passé vingt ans. Daniel Gwynn, à l'époque de sa particpation à *Windows on Death Row*, était incarcéré dans le couloir de la mort de Pennsylvanie. Il a été innocenté puis libéré en 2024, après trente ans d'incarcération.

IV - DU DIALOGUE DE SOURDS À LA POSSIBILITÉ D'UN TIERS LIEU ?

Les relations entre les familles de victimes et les organisateurs d'expositions de condamnés à mort – et plus encore les organisateurs de ventes aux enchères – sont majoritairement, sans surprise, des relations tendues. Dans le chapitre de ce mémoire de thèse consacré à la notion de *murderabilia*, j'ai évoqué le bucher organisé par des proches de victimes de John Wayne Gacy, afin de détruire les toiles de ce dernier. Cet événement cathartique, n'est pas un cas unique. La scène finale du documentaire *Collectors*[118], consacré aux images créées par des criminels célèbres et aux personnes qui les collectionnent, montre deux hommes brûlant un dessin d'Elmer Wayne Henley, condamné à la prison à vie au Texas pour sa participation à une série de meurtres extrêmement médiatisés[119]. Après avoir acheté le dessin pour six-cent dollars[120] à la galerie exposant les œuvres d'Henley, les deux hommes – dont l'identité ou le potentiel lien avec les victimes n'est pas précisé – le déchirent, et prennent soin de le brûler entièrement au milieu de la route[121] (fig.67). Le choix de ce dessin n'est pas anodin : la plupart des images d'Henley représentent des paysages, des fleurs, mais celle entre leurs mains représente un jeune homme nu, de dos. Même si l'image n'est ni violente, ni franchement suggestive, les hommes considèrent qu'il y a un lien entre ce dessin et les crimes d'Henley : « C'est un petit garçon, pas une petite fille », « C'est la dernière fois que quiconque verra cette merde. Ce dessin ne sera affiché nulle part. Personne n'en tirera plaisir[122] ».

Détruire les images des personnes condamnées peut remplir plusieurs fonctions : une fonction cathartique, en tant qu'ersatz d'exécution publique, une fonction presque religieuse, façon d'anéantir un

fig.67 - Extraits de la scène finale du film de Julian P. Hobbs, *Collectors*, 90 minutes, 2000.

pouvoir maléfique de l'image, mais aussi une fonction symbolique. La destruction des images devient en quelque sorte un acte curatorial de la part des citoyens, par l'annihilation de l'« image offensante » : « ce dessin ne sera affiché nulle part ».

La volonté de détruire ou d'empêcher toute monstration du travail plastique des personnes condamnées existe. Dans le chapitre précédent, j'ai partagé quelques commentaires sur un post *Instagram* qui présentait brièvement *Perpendiculaire au soleil*. L'idée générale qui traverse les commentaires négatifs est que la voix d'un détenu condamné pour meurtre, quoi qu'elle dise, est en elle-même inacceptable dans l'espace public, et devrait être étouffée. Par voix, on peut entendre textes écrits, interviews enregistrées ou filmées, et œuvres plastiques. Toute diffusion de cette voix, quelque soit le contexte, serait une « glorification » ou une « romantisation » de la criminalité, et aurait un impact négatif non seulement sur les victimes de crimes, mais sur la société en général. Ces problématiques sont particulièrement présentes dans le cadre de l'exposition d'images de personnes condamnées à mort. La présence physique des images originales, et l'aura qui les accompagne, semblent générer encore plus de tension qu'une reproduction au sein d'un livre. La destruction ou la censure généralisée n'est pourtant pas du tout le seul cas de figure envisageable, ni la seule demande de la société civile ou des associations de victimes de crime : un vrai dialogue peut exister entre les différents groupes concernés par la criminalité et l'incarcération. Il s'agit d'un dialogue tendu, qui demande un travail attentif de médiation, et la volonté d'expérimenter – sans certitude de succès – de

118. Julian P. Hobbs, *Collectors*, 90 minutes, 2000.
119. Henley a été condamné à la condamné à la prison à vie au Texas pour sa participation à au moins six meurtres, alors qu'il était encore adolescent. Les meurtres étaient instigués par le tueur et criminel sexuel en série Dean Corll, surnommé par la presse « *Candyman* » ou « *The Pied Piper* », d'après le conte du « Joueur de flûte de Hamelin ». Ce surnom peut faire référence à sa méthode pour attirer ses victimes, avec la promesse de leur fournir de la drogue, ou au fait que sa famille possédait une fabrique de confiseries. Elmer Wayne Henley abat finalement Corll quand ce dernier a tenté de faire de son complice sa nouvelle victime.
120. Un autre article évoque la somme de quatre-cent dollars. Cindy Horswell, « I*nmates sell art despite state 'murderabilia' law* », *Houston Chronicle*, 3 avril 2005. Disponible sur : https://www.chron.com/news/houston-texas/article/Inmates-sell-art-despite-state-murderabilia-law-1636189.php (consulté le 22 avril 2024).
121. Des collectionneurs récupèrent les cendres et les placent dans une enveloppe, disant qu'ils les exposeront plus tard avec la vidéo des personnes brûlant le dessin. Dans le marché des *murderabilia*, rien ne se perd.
122. « *That's a little boy, that's not a little girl* », « *That will be the last time anybody sees that piece of shit. It will never hang on anything. No ones going to get any jollies out of it* »

nouveaux projets collaboratifs.

1 - Le dialogue de sourds

Dans leur article *Representations of Crime : On Showing Paintings by a Serial Killer*[123], Anne Brydon et Pauline Greenhill analysent les évènements survenus autour de l'exposition *The Moral Imagination*, qui s'est tenue du 26 octobre au 30 novembre 1996, à la galerie *Plug In* de Winnipeg, au Canada, et qui devait inclure des toiles de John Wayne Gacy, exécuté deux ans auparavant[124] parmi les œuvres d'une vingtaine d'artistes non incarcérés. À travers leur analyse détaillée de cet exemple, fondée sur les témoignages d'artistes exposés, de critiques d'art, d'associations de victimes, les autrices mettent en avant des problématiques récurrentes de l'exposition d'images réalisées par des personnes non seulement criminelles, mais aussi célèbres. Leur analyse semble s'applique de façon très pertinente à d'autres expositions controversées, notamment *Multiples*, présentant des toiles de Gacy à la *Sin City Gallery* en 2011, ou l'exposition des images d'Elmer Wayne Henley dont je parlais plus haut.

Ces expositions ont généré le même débat hautement polarisé, renforcé par la presse à scandales qui nourrit une rhétorique de division entre des groupes déjà marginalisés. À propos de *The Moral Imagination*, Brydon et Greenhill notent : « Les tabloïds ont représenté le conflit autour du travail de Gacy avec une vision dichotomique et réductrice de la politique de classe. D'un côté, ils ont dit : voici l'élite des curateurs, des universitaires et des artistes dont les actions étaient fondées sur des principes intellectualisés, des visions de l'art et de la morale depuis leur tour d'ivoire », « De l'autre côté, dans cette pure invention des tabloïds, se trouve le public : les groupes de défense des droits des victimes et d'autres personnes réelles qui vivent dans la vraie vie, plutôt que de vivre à travers des idées[125] ».

En réaction au scandale précédant l'exposition, la galerie *Plug In* décide de ne pas exposer les toiles de Gacy, mais d'afficher à la place la première page d'un journal à scandales reproduisant une des peintures qui devait être exposée (fig.68). Si le démarche permet d'interroger la place

123. Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », in Phillip C. Parnell, Stephanie C. Kane, *Crime's Power : Anthropologists and Ethnography of Crime*, New York, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p.145-172.
124. Voir partie I, chapitre 3.
125. « *The tabloid media represented the conflict around Gacy's work in highly dichotomized and reductive terms of class politics. On the one side, they said, were the elite–curators, academics, and artists whose actions were based in intellectualized, ivory tower notions of art and morality* ». « *The obverse in this tabloid creation was the public: victims' rights groups and other real people who experienced their lives directly rather than filtering them through ideas* ». Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », *art. cit.*, p.154-155.

fig.68 - Coupures de presse du *Winnipeg Sun*, reproduisant deux toiles de John Wayne Gacy réalisées pour l'artiste Glen Meadmore, 17 septembre 1996.

des tabloïds dans le débat – est-ce que le statut jetable de la coupure de presse rend la diffusion de l'œuvre détestée plus acceptable ? Est-ce que le problème de la diffusion des images de personnes condamnées repose surtout sur le statut de l'original, son aura particulière ? – c'est aussi une forme de « pirouette » de la part de la galerie. Cet accrochage apparaît comme une stratégie d'évitement, pour ne pas avoir à justifier son choix de curation initial, tout en feignant d'oublier le fait que « Bev Frey, [la présidente, ndt] du groupe *Citizens Against Violence*, avait également dénoncé l'apparition des peintures dans les journaux, lors de la réunion organisée à la galerie *Plug In*[126] ».

De l'étude de Brydon et Greenhill, il apparaît que des acteurs appartenant au monde de l'art et des associations de victimes réclament avant tout un travail curatorial de qualité, et l'organisation d'un dialogue entre les institutions. Grant Guy, un autre artiste exposé à *Plug In* lors de l'exposition *The Moral Imagination* témoigne : « Ils auraient dû impliquer des criminologues, des groupes de victimes, la police, les défenseurs des droits des prisonniers. . . des présentations et des choses qui préparent, pour qu'il y ait un contexte, pas toutes ces diversions que *Plug In* a été forcée de faire parce qu'ils se sont retrouvés dos au mur. . . . Si *Plug In* avait travaillé l'exposition en collaboration avec la communauté, ça aurait coupé l'herbe sous le pied du *Sun*[127] ». Beverly Frey, du groupe

126. « *Actually, Citizens Against Violence's Bev Frey did denounce the paintings' appearance in the papers at Plug In's meeting* ». Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », *art. cit.*, p.150.
127. « *There should have been criminologists involved, victims' groups, police, prisoners' rights people . . . presen-*

Citizens Against Violence, a également témoigné de façon nuancée, en réfléchissant au contexte nécessaire à la présentation des toiles de Gacy, plutôt qu'en réclamant uniquement leur destruction ou leur relégation *ad vitam* loin des yeux du public : « Pour moi, toutes ses toiles auraient dû être détruites. Non, je me trompe, parce qu'il est possible que les gens se disent : "Quand je regarde ces images, j'essaie de comprendre le fonctionnement de l'esprit de cet homme"... Peut-être que [le travail de Gacy devrait être] confié au cabinet d'un psychiatre [qui] essaie de réhabiliter le même type de personne... Ou peut-être qu'il devrait y avoir une galerie d'art pour les peintures des prisonniers... Et si quelqu'un veut voir les tableaux d'un fou, il peut aller précisément dans cette galerie. [...] Peut-être devrions-nous écrire aux parents des victimes et leur demander ce qu'ils en pensent[128] ».

Lors d'expositions des toiles de Gacy, l'histoire semble se répéter inlassablement. Quinze ans après la débâcle à *Plug In*, la *Sin City Gallery* de Las Vegas présente les toiles de Gacy dans l'exposition *Multiples : the Art of John Wayne Gacy*, projet coordonné par la galerie *Arts Factory*. Cette fois, Gacy est le seul artiste exposé. L'annonce de l'exposition crée le scandale, et la presse considère justement que l'évènement appartient au : « Département des Controverses Prévisibles[129] ». Le *Contemporary Arts Center (CAC)*, qui devait accueillir l'exposition à la suite de la *Sin City Gallery*, annule le projet suite aux protestations. Erin Stellmon, membre du comité d'exposition du *CAC*, fait une déclaration épidermique – et réductrice – à la presse, niant la possibilité même d'exposer Gacy, quel que soit le travail curatorial mis en œuvre : « Peu importe comment vous le faites, vous profitez des enfants morts. Peu importe où va l'argent. Si vous prostituez des enfants et donnez de l'argent à la Croix-Rouge, c'est toujours injuste[130] ».

tations and things building up to it so that there's a context, not all these red herrings that Plug In was forced to screen out because they found their backs to the wall. . . . If Plug In would have worked the show through in a more collaborative effort with the community, the Sun would have been castrated from the beginning ». Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », *art.cit.*, p.154. Le tabloïd *The Sun* est l'un des organes de presse ayant relayé avec une certaine délectation la controverse autour de l'exposition.

128. « *To me all the art should have been destroyed. No, I am wrong, because people will say "When I look at this art I am trying to figure out what is in this man's mind." . . . Maybe [Gacy's work should be] in a psychiatrist's office . . . [who] is trying to rehabilitate . . . the same type of person. . . . Or maybe they should have an art gallery for prisoners' paintings. . . . And if somebody wants to see a madman's paintings, they can go to that particular gallery. . . . And . . . maybe we should be writing one of the victim's parents and asking them how they feel* ». Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », *art.cit.*, p.156.

129. « *Predictable Controversy Department* ». J. Boyett, « *Multiples – John Wayne Gacy at Vegas's Sin City* », *Sensitive Skin*, 27 mars 2011. Disponible sur : https://sensitiveskinmagazine.com/multiples-john-wayne-gacy-at-vegass-sin-city/ (consulté le 22 avril 2024).

130. « *No matter how you spin it, you're profiting off dead children. It doesn't matter where the money goes. If you prostitute children and give the money to the Red Cross, it's still wrong* ». Kristen Peterson, « *Serial killer art in Las Vegas creating controversy* », *Las Vegas Sun*, 10 mai 2011. Disponible sur : https://lasvegassun.com/news/2011/may/10/serial-killer-art-creating-controversy/ (consulté le 22 avril 2024).

La *Sin City Gallery* a tenté de mettre en contexte l'exposition, avec une série de questions qui ne manquaient pas d'intérêt, mais avancées de façon au mieux maladroite et au pire pleine d'autosatisfaction. « L'*Arts Factory* soulève ici des questions importantes [...] des questions qui incitent les artistes, les galeristes et les spectateurs à s'interroger sur eux-mêmes et sur leurs sentiments à l'égard de l'artiste. Pouvons-nous résister à l'envie d'attribuer un aspect maléfique à ces objets inanimés, ces peintures à l'huile ? La galerie est-elle un temple dans lequel seuls ceux jugés dignes devraient être exposés, ou est-elle plutôt une salle d'audience, un lieu où tous les artistes sont également qualifiés pour être jugés ?[131] ». La formulation de ces questions semble inspirée presque mot à mot par l'article de Cliff Eyland « *On Temples, Trials and Taste: Paintings by John Wayne Gacy* », publié quinze ans plus tôt... en défense de l'exposition des toiles de Gacy à la *Plug In* Gallery de Winnipeg[132]. Dans leur étude de 2003, Brydon et Greenhill critiquent d'ailleurs cet article, considérant qu'il déforme les paroles des victimes en insistant négativement sur leurs réactions jugées superstitieuses vis-à-vis des images[133].

Par ailleurs, le journaliste J. Boyett commente un extrait du texte de présentation de la *Sin City Gallery* pour pointer son manque de sérieux et ses contradictions : « "Les psychiatres ont défendu le fait que Gacy n'était pas une personnalité multiple et qu'il était compétente pour être jugé". Même si j'aime la combinaison de l'article indéfini "une" et de la forme singulière "personnalité" avec l'adjectif "multiple", je pense que ce qu'ils veulent dire est "Gacy n'avait pas de trouble de la personnalité multiple". Mais s'il n'avait pas plusieurs personnalités, pourquoi nommer l'exposition *Multiples* ?[134] ». Le journaliste considère que les grandes

131. « *The Arts Factory is raising important questions here* [...] *questions that make artists, gallery owners and viewers examine themselves and their feelings about the artist. Can we resist the impulse to attribute these inanimate objects, these oil paintings, to evil? Is the gallery a temple in which only those deemed worthy should be displayed, or is it, rather, a courtroom, a place all artists are equally qualified to be judged?* ». Cet extrait du texte de présentation de la galerie est cité dans J. Boyett, « *Multiples – John Wayne Gacy at Vegas's Sin City* », *art. cit.*

132. Cliff Eyland, « *On Temples, Trials and Taste: Paintings by John Wayne Gacy* », *Mix Magazin*e, 22 mars 1996. Disponible sur : https://www.cliffeyland.com/gacy.html (consulté le 22 avril 2024).

133. Anne Brydon and Pauline Greenhill, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », *art. cit.*, p.160. Dans le chapitre de ce mémoire de thèse consacré à la notion de murderabilia, j'ai évoqué cette part de « superstition » sous l'angle de la « double conscience » envers les images, concept développé par W.J.T. Mitchell. dans *What Do Pictures Want*. Cette « double conscience » offre une voie cathartique aux personnes blessées, et une possibilité de divertissement, de frissons, mais aussi de mise à distance de la violence pour les personnes « simplement » curieuses.

134. « *"Psychiatrists maintained Gacy was not a multiple personality and was competent to stand trial." As much as I like the combination of the indefinite article "a" and singular form "personality" with the adjective "multiple," I think what they mean is "Gacy did not have multiple personality disorder." But if he didn't have multiple personalities, why name the show Multiples?* » J. Boyett, « *Multiples – John Wayne Gacy at Vegas's Sin City* », *art. cit.* On peut noter que la notion de multiple s'applique au travail de Gacy. Je parle longuement de l'aspect sériel du travail de Gacy, de son travail à la chaîne, dans le chapitre consacré à la notion de

fig.69 - Capture d'écran de la page d'accueil du site de l'exposition *Multiples, the Artwork of John Wayne Gacy*.

questions affichées pour présenter l'exposition n'étaient développées nulle part, et que les expressions ronflantes ne servaient qu'à masquer un manque de réflexion. Le site internet de l'exposition, encore en ligne aujourd'hui, lui donne plutôt raison. La page d'accueil affiche un visuel en rouge et noir, avec un effet flouté, indiquant « *I don't want to see, I don't want to look, I don't want to know* », « Je ne veux pas voir, je ne veux pas regarder, je ne veux pas savoir » (fig.69), suggérant que critiquer le projet reviendrait à se mettre dans la position de ces trois singes en plein déni de la réalité, se couvrant la bouche, les yeux et les oreilles. Pour conclure le tout, la page « *About* », « À propos » du site redirige aujourd'hui sur une page vide.

Même si les textes de présentation de l'exposition laissaient visiblement à désirer, la galerie a tout de même organisé deux conférences, pour contextualiser les images et donner l'occasion d'un échange entre des spécialistes du sujet et le public. Les intervenants des conférences étaient Jack Levin[135], sociologue spécialisé dans l'étude du meurtre et des discours de haine, et David Gussak, enseignant d'art-thérapie spécialisé dans les ateliers menés en prison[136]. Je n'ai pas réussi à savoir si ces conférences avaient été prévues avant ou après le début du petit scandale entourant l'exposition. Dans une interview donnée à J. Boyett pour *Sensitive Skin*, David Gussak explique ses motivations à participer à un tel projet : « le fait que cette exposition soit utilisée pour approfondir les connaissances académiques et scientifiques, tout en fournissant simultanément une restitution d'une manière ou d'une autre, est quelque chose que je peux soutenir[137] ». Boyett ne demande pas à Gussak de préciser en quoi l'exposition a participé à l'approfondissement des connaissances scientifiques. Quoi qu'il en soit, les deux rencontres, organisées avec un temps de présentation et un temps de questions-réponses, ont sans doute permis un échange bénéfique, une confrontation entre le public et les spécialistes, autour d'œuvres dont l'accrochage seul, d'après les spectateurs de l'époque, ne « disait » rien.

murderabilia. Il y avait donc de bonnes raisons de nommer l'exposition *Multiples*. Là où la critique de Boyett tombe juste à mon sens est que la *Sin City Gallery* ne semble pas avoir étudié cet aspect dans sa présentation du travail de Gacy, et avoir utilisé le mot pour ses implications sensationnalistes : les meurtres en série, le soupçon de double personnalité due à la médiatisation du costume de clown de Gacy...

135. Page du site internet de la *Northeastern University* consacrée à Jack Levin. Dipsonible sur : https://cssh.northeastern.edu/faculty/jack-levin/ (consulté le 22 avril 2024). J'ai tenté de contacter Levin à ce sujet, mais n'ai pas obtenu de réponse.

136. Page du site internet de la *Florida State University* consacrée à David Gussak. Disponible sur : https://arted.fsu.edu/dave-gussak/ (consulté le 22 avril 2024). J'ai tenté de contacter Gussak à ce sujet, mais n'ai pas obtenu de réponse.

2 - Restitution et consentement

Quand David Gussak parle de l'exposition des œuvres de Gacy comme occasion de « restitution », il fait sans doute référence à la tentative de la *Sin City Gallery* de donner une part du fruit des ventes des toiles de Gacy au *National Center for Victims of Crime*. Les représentants de cette association ont refusé ce don. « Par respect pour les familles des victimes, nous n'avons pas accepté et n'accepterons aucune contribution provenant de la vente de l'œuvre de John Wayne Gacy, qu'il a réalisée alors qu'il était en prison pour avoir torturé et assassiné des hommes et des jeunes garçons[138] ».

Les organisateurs de l'exposition de Gacy déplorent publiquement cette situation : « J'ai toujours cru qu'ils recevraient l'argent, mais lorsque nous avons fait l'annonce, c'est à ce moment-là qu'ils ont dit qu'ils ne l'accepteraient pas, qu'ils pensaient que c'était de mauvais goût, de l'argent taché de sang », a déclaré Laura Henkel, propriétaire de *Sin City Gallery*, qui a évalué les œuvres et a initialement accroché six pièces dans sa galerie. « Je pense que c'est triste que cela ne puisse pas aider les victimes. » Myles [le propriétaire de la *Arts Factory*] considère

137. « *the fact that this show is being used to further academic and scholarly knowledge, while simultaneously providing restitution in some manner, this is something I can support* ». J. Boyett, « *An interview with art therapist David Gussak* », *Sensitive Skin*. Disponible sur : https://sensitiveskinmagazine.com/an-interview-with-art-therapist-david-gussak/ (consulté le 22 avril 2024).

138. « *Out of respect for the victims' families, we have not agreed and would not agree to accept any contribution that comes from the sale of John Wayne Gacy's work, which he did while in prison for torturing and murdering young boys and men* ». Mary Rappaport, représentante du *National Center for Victims of Crime*, citée par Kristen Peterson, « *Exhibit featuring serial killer art has a community riled* », *Las Vegas Sun*, 11 mai 2011. Disponible sur : https://lasvegassun.com/news/2011/may/11/a-view-to-a-kill/ (consulté le 22 avril 2024).

le refus du groupe d'accepter l'argent avec un certain scepticisme. « Je compatis avec les familles (des victimes) et je comprends leur point de vue, mais j'y ai vu une certaine hypocrisie, ce qui est la norme pour les organisations gouvernementales », dit-il. « Le groupe des victimes n'a pas accepté l'argent de cette vente, mais il a récemment accepté l'argent de la vente aux enchères des effets personnels de Ted Kaczynski (Unabomber)[139] ». Plutôt que de l'« hypocrisie » de la part des groupes de victimes, il s'agit de consentement[140]. L'annonce publique faite par les organisateurs de l'exposition qu'une partie des recettes des ventes serait reversée au *National Center for Victims of Crime* a été faite avant que l'association soit mise au courant. De ce fait, l'offre a été perçue comme un effet d'affichage, comme un moyen pour la galerie de se dédouaner de toute préoccupation morale. Même si les organisateurs de l'exposition avaient sans doute une intention généreuse derrière cette annonce, elle a été perçue comme une agression, une énième violence imposée aux victimes.

Il existe de nombreux cas de collaboration entre détenus et associations de victimes permettant d'organiser respectueusement ce don, cette « restitution » financière. Si je n'ai pas trouvé d'exemple documenté avec des personnes condamnées à mort, il en existe en revanche beaucoup impliquant des personnes condamnées à la prison à vie sans possibilité de sortie anticipée, ainsi que d'autres personnes condamnées pour des faits de violence grave. L'usage des images, des œuvres d'art, comme don indirect aux victimes, dans un contexte de consentement mutuel, permet de créer un lien positif entre personnes incarcérées et victimes[141]. Dans une certaine mesure, elle rend également acceptable aux yeux de la société civile la diffusion et la vente des images des personnes condamnées. Au Nouveau Mexique, la *Inmate Craft Fair* est un événement où des détenus peuvent vendre au grand public des sculptures en métal, des peintures, des meubles qu'ils ont fabriqués. L'argent récolté est divisé pour être reversé aux familles de victimes, aux familles des détenus et à des programmes de réhabilitation destinés aux détenus[142]. En Californie, alors qu'ils participaient à un programme de réhabilitation de prisonniers coupables de violences domestiques, « *52-week Batterers Domestic Violence program* », les détenus de la *Valley State Prison* ont répondu à une demande de l'animateur en charge du programme : donner des œuvres d'art dont le fruit des ventes serait utilisé pour le financement d'une « *safe house* », un foyer d'accueil pour personnes victimes de trafic d'êtres-humains. Plus de trente pièces ont été offertes par les détenus du collectif *Art of Recovery and Therapy (ART)*, co-créé par Scott Behnke, également incarcéré[143].

La plupart de ces initiatives sont créées avec des personnes qui, même si elles ont été condamnées pour des faits graves, sont destinées à sortir un jour de prison. Il s'agit d'une des motivations qu'on pourrait qualifier d'« utilitariste » de la justice réparatrice : préparer des citoyens à leur retour à la vie civile. La situation peut se compliquer quand il s'agit de personnes qui ne sont pas destinées à sortir de prison : les efforts de réhabilitation, ou de lien avec l'extérieur, peuvent sembler inutiles, voire abjects pour une partie du grand public. En cela, le cas d'Elmer Wayne Henley est significatif. Condamné à six peines d'emprisonnement à vie, Henley s'est mis à peindre en prison. Selon ses dires, il refuse catégoriquement, malgré les pressions extérieures et la promesse de gain financier, de faire figurer quoi que ce soit qui puisse rappeler ses crimes[144].

139. « *It was always my understanding they would get the money, but when we made the announcement, that's when they said they're not taking it, that they thought it was blood money and in bad taste,» says Laura Henkel, owner of Sin City Gallery, who appraised the artwork and initially hung six pieces in her gallery. "I think it's sad that it can't go to help victims". Myles views the group's refusal to accept the money with some skepticism. "I empathize with the (victims') families and I understand their point of view, but I found some hypocrisy, which is standard for government organizations", he says. "Like the victims' group didn't accept dollars from this, however they accept money from the sale of (Unabomber) Ted Kaczynski's auction recently"* ». Steve Bornfeld, « *Exhibit of serial killer Gacy's artwork comes to quiet close* », *Las Vegas Review Journal*, 19 septembre 2011. Disponible sur : https://www.reviewjournal.com/entertainment/shows/exhibit-of-serial-killer-gacys-artwork-comes-to-quiet-close/ (consulté le 22 avril 2024).

140. Le jugement de Myles quant à l'« hypocrisie » des victimes ayant bénéficié de la vente aux enchères des biens de Ted Kaczynski semble être proféré à l'emporte pièce. Le contexte de cette vente a été complexe : elle a été décidée alors que Kaczynski cherchait à reprendre possession de ses biens, notamment pour pouvoir tenter de publier ses prolifiques écrits. Quant aux victimes de Kaczynski, toutes n'étaient pas enthousiastes de cette vente aux enchères, et certaines ont exprimé publiquement des protestations quant à l'attention médiatique qu'un tel évènement pouvait apporter à Kaczynski. Finalement, quelques victimes ont accepté de bénéficier du fruit de la vente, afin que l'argent récolté ne soit pas restitué à Kaczynski. Serge F. Kovaeski, « *Unabomber Wages Legal Battle to Halt the Sale of Papers* », *The New York Times*, 22 janvier 2007.

141. On peut idéologiquement être en désaccord avec les méthodes de restitution financière, leur impact sur les personnes condamnées et sur les victimes... par « lien positif » j'entends une opposition avec le lien initial de violence.

142. *KRQE*, « *New Mexico prison inmates using artwork to give back* », vidéo *YouTube*, 3 octobre 2015, 2:04 minutes. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=sBv5A6qvo8A (consulté le 22 avril 2024).

143. Ces dons ont ensuite disparu, peut-être subtilisés par l'employé de la prison chargé de transmettre les œuvres, et transféré depuis dans une autre prison. Ce dysfonctionnement met en lumière les problèmes de transparence dans le transfert des œuvres d'art de prisonniers, l'impossibilité pour eux de tenir des archives documentées par des photographies...
Ghostwriter Mike, « *Valley State Prison Residents Who Donated More Than 30 Works of Art to State's Victim Services Safe House Program Now Asking Officials 'Where Is the Art?'* », 24 janvier 2024. Disponible sur : https://www.davisvanguard.org/2024/01/valley-state-prison-residents-who-donated-more-than-30-works-of-art-to-states-victim-services-safe-house-program-now-asking-officials-where-is-the-art/ (consulté le 22 avril 2024).

144. « [Henley] dit qu'il refuse de peindre tout ce qu'il considère comme une exploitation. Il dit voir d'un mauvais oeil l'art violent de Charles Manson et d'autres tueurs en série. "Mes opinions sont les mêmes que celles que vous me dites que les gens ont à mon sujet", dit-il. "Je pense que c'est répugnant. Je peux comprendre que les gens disent que je ne devrais pas être autorisé à faire ça. Mais tout ce que je leur demande, c'est de regarder d'abord mon art" ».
« [*Henley] says he refuses to paint anything he considers exploitative. He says he takes a dim view of violent art by Charles Manson and other serial killers. "My opinions are the same as the ones you're telling me people have about*

En 1997, un proche d'Henley contacte Larry Crawford, le directeur de la H*yde Park Gallery* de Houston, et lui montre des travaux d'Henley. Il ne révèle l'identité de l'auteur des images qu'après avoir reçu une réaction positive de la part du galeriste. Crawford, qui déclare avoir un proche victime de meurtre, pèse longuement le pour et le contre avant d'exposer le travail d'Henley. Il accepte à la condition que le bénéfice des ventes soit reversé, après paiement des frais de la galerie, pour moitié à la clinique Montrose de Houston, spécialisée dans le traitement des patients atteints du VIH, et pour moitié à la mère d'Henley. Toutes les vingt-deux pièces de l'exposition sont vendues, pour la somme totale de 3600 dollars[145]. Susan McLemore, sœur d'un des garçons assassinés par Dean Corll avec la complicité de Henley, considère que « si Henley avait vraiment des remords, il verserait une partie des bénéfices aux familles des victimes en guise de réparation[146] ».

Un peu moins de deux ans plus tard, une nouvelle exposition est montée par Crawford avec les œuvres d'Henley, et le même système de division des profits. Cette fois, le bénéficiaire est le *Victim's Memorial Fund* du *Crime Victim Office* de Houston. La donation s'est faite avec l'accord du directeur, Andy Kahan, ainsi qu'un vote de la *Municipal Art Commission*, qui coordonne le projet, mais a provoqué la colère de certains membres de famille de victimes, qui considèrent que cet argent ne devait pas être accepté par les familles de victimes, et devait plutôt bénéficier au système carcéral, c'est-à-dire le système qui permet selon elles de séparer les personnes dangereuses, Henley inclus, du reste de la population.

Les dons d'images, ou du fruit des ventes d'images d'Henley ou d'autres personnes condamnées ne pourront jamais faire l'unanimité. L'important pour les personnes condamnées ou leurs représentants est de ne pas chercher à imposer ce don, ne pas forcer les victimes ou

me," he says. "I think that's sick. I can understand how people say I shouldn't be allowed to do this. But all I ask them to do is look at my art first" ». Clifford Pugh Staff, « *Artistic Freedom : Sentenced to life in prison for one of society's most heinous mass murders, it's all Elmer Wayne Henley has. Some say it's too much* », *Houston Chronicle*, 31 janvier 1997. Disponible sur : https://web.archive.org/web/20100529042830/http://www.chron.com/CDA/archives/archive.mpl/1997_1392340/artistic-freedom-sentenced-to-life-in-prison-for-o.html (consulté le 22 avril 2024). Sur des sites de vente en ligne, on trouve tout de même des images attribuées à Henley dont les sujets semblent particulièrement susceptibles d'attirer les collectionneurs de *murderabilia* : l'empreinte des mains d'Henley, des reproductions d'images issues de film d'épouvante classiques. Disponible sur : https://www.supernaught.com/product-page/elmer-wayne-henley-hand-prints (consulté le 22 avril 2024).

145. Steve McVicker, « *To Die For : A mass murderer forges a strange union with Houston crime victims* », *Houston Press*, automne 1999. Disponible sur : https://web.archive.org/web/20091115072019/http://www.abjectfilms.com/news5.html (consulté le 22 avril 2024).

146. « *if Henley were truly remorseful, he would contribute some of the proceeds to the victims' families as a form of restitution. She and others are upset that Henley's mother will benefit from her son's notoriety* ». Clifford Pugh Staff, « *Artistic Freedom : Sentenced to life in prison for one of society's most heinous mass murders, it's all Elmer Wayne Henley has. Some say it's too much* », *art. cit.*

associations de victime à recevoir un cadeau qui feraient d'elles leurs « obligés », mais les laisser en décider, selon un processus démocratique, et de préférence loin du tumulte médiatique. La contribution financière des condamnés est une main tendue, destinée à former un partenariat, même fragile, avec les victimes, et non une « compassion obligatoire[147] ».

3 - Tiers lieu et réparation

Le cas de figure que j'évoque dans la section précédente fait de l'image un moyen, une monnaie d'échange, pour une compensation financière. L'image pourrait être remplacée par n'importe quelle autre source de revenus : aux yeux de certains, il serait même préférable qu'il ne s'agisse pas d'images pouvant être considérée par le public comme des œuvres d'art, ou donnant une quelconque reconnaissance sociale au détenu[148]. Selon ce point de vue, le don devrait être réalisé en toute discrétion pour être considéré comme pur moralement, en respectant la recommandation de l'Évangile de Matthieu : « quand tu fais l'aumône, que ta main gauche ne sache pas ce que fait ta droite, afin que ton aumône se fasse en secret; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra »[149].

D'autres possibilités existent, d'autres projets, qui considèrent la fabrication et l'exposition d'images non pas en tant que monnaie d'échange comme une autre, mais comme un outil destiné à la création d'un « tiers lieu », à l'accueil d'une parole. Dans son ouvrage *Location of Culture*, Homi K. Bhabha présente – plutôt qu'il ne définit – le concept de *Third Space*, le tiers lieu. À l'origine concept décolonial, il s'agit d'un lieu hybride, un « entre-deux[150] » permettant l'échange entre

147. L'expression est le titre d'un ouvrage consacré aux difficultés liées à la justice réparatrice, et critique de ses promesses de réparation, pardon et réconciliation. Annalise Acorn, *Compulsory Compassion, a Critique of Restorative Justice*, UBC Press, Toronto, 2004. Tout en étant caractérisé de livre « *immensely engaging* », « captivant », certains aspects sont critiqués comme étant « *fundamentally flawed* », « avec des défauts fondamentaux », dans l'article de Bruce Archibald, « *Why Restorative Justice is Not Compulsory Compassion* », Alberta Law Review, Volume 42, n°3, 2005, p.941-950. Archibald pointe notamment le fait qu'Acorn présente faussement les initiatives de justice réparatrice comme contraignant les victimes à pardonner leur agresseur, p.944.

148. « De plus, même s'il préférerait que Henley ne reçoive pas ce genre de coup projecteur, Kahan estime que les prisonniers devraient être encouragés à redonner quelque chose à la société », « *Additionally, although he would prefer Henley not be given this kind of spotlight, Kahan believes that prisoners should be encouraged to give something back to society* ». Steve McVicker, « *To Die For : A mass murderer forges a strange union with Houston crime victims* », *art.cit.*

149. Matthieu 6:3-4, version Louis Segond.

150. « *in-between space* ». Homi K. Bhabha, *Locations of Culture*, New York, New York, Routeledge, 1994, p.38. Bhabha écrit *Third Space* en capitalisant chaque mot. En dehors des traductions de citations, où je conserve les majuscules, j'écrirai « tiers lieu » en minuscules : c'est l'orthographe

les personnes, l'exploration des identités culturelles et sociales. Le tiers lieu « crée les conditions d'énonciation pour s'assurer que la signification des symboles culturels ne conservent pas d'unité ou de fixité primordiale, et que ces mêmes signes peuvent être réappropriés, traduits, ré-historicisés et lus de nouveau[151] ». « En explorant ce Tiers Lieu, nous pouvons échapper à la politique de polarité et émerger de nous même pour devenir autre[152] ».

Ce concept est utilisé par exemple dans des projets éducatifs, allant de la maternelle à l'université, visant à créer des conditions qui remettent en cause le système hiérarchique et promeuvent la collaboration entre les personnes[153]. Dans le cadre du système pénal et carcéral, le tiers lieu peut apparaître dans certains projets de *restorative justice*, la justice réparatrice. Le terme de justice réparatrice est complexe à définir, et englobe une grande variété de pratiques : depuis les travaux d'intérêt général, jusqu'à l'organisation de rencontres entre personnes condamnées pour un crime et des victimes du même type de crime. Pour James Dignan, enseignant de justice criminelle et de criminologie comparative à l'Université de Leeds, « le terme "justice réparatrice" est désormais appliqué à une variété de pratiques qui partagent trois caractéristiques principales. L'une concerne l'objectif de réparer le préjudice causé par une infraction. La seconde concerne une attention équilibrée à la responsabilité personnelle du délinquant envers ceux qui ont été lésés ou affectés par une infraction – ce qui peut inclure les personnes victimes et, éventuellement, la communauté au sens large – et sur le droit de ces dernières à une certaine forme de réparation. Le troisième concerne un processus décisionnel inclusif et non coercitif qui encourage la participation par les principaux acteurs pour déterminer comment une infraction devrait être traitée[154] ».

La *restorative justice* peut être l'occasion de la création d'un tiers lieu, notamment à travers les rencontres – volontaires et accompagnées d'une médiation professionnelle – entre personnes victimes et personnes condamnées. Ces rencontres sont évidemment complexes à mettre en place, leurs conditions peuvent être négociées entre les participants, et destinées à provoquer un changement, une transformation des différentes personnes impliquées. Il s'agit également de rencontres « fragiles », voire utopiques. En cela, je partage certains doutes formulés par Annalise Acorn dans son ouvrage *Compulsory Compassion, a Critique of Restorative Justice*. Comme l'autrice, j'ai découvert des pratiques de justice réparatrice qui « semblaient singulièrement capables d'accéder et de rediriger l'énergie de cette sinistre intimité [entre victime et coupable, ndt] – de la faire ressortir au grand jour et de la mettre au service de la justice et de la juste relation. Elles ont fait sortir le lien entre la victime et l'agresseur du placard de la stigmatisation honteuse et mutuelle et l'ont mis au grand jour, là où il pouvait être vu, entendu et guéri[155] ». Dans le même temps, la découverte de la justice réparatrice provoque un inévitable examen de conscience sur nos propres faiblesses[156], notre propre « petitesse » dans nos relations conflictuelles personnelles, comparée aux projets grandioses de réconciliation que nous admirons ou fantasmons chez les autres[157].

En plaçant cette partie « tiers lieu et réparation », après la partie

courante en français.

151. « *which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity ; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.* ». *Ibid.*, p.37.

152. « *by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves* ». *Ibid.*, p.39.

153. Lauren M. Laughlin, « *Third Space, Partnerships, & Clinical Practice: A Literature Review* », *The Professional Educator*, 2021, Volume 44, n°1, p.21-33.

154. « *The term 'restorative justice' has come to be applied to a variety of practices that share three principal features. One relates to the goal of putting right the harm that is caused by an offence. The second relates to a balanced focus on the offender' s personal accountability to those who may have been harmed or affected by an offence – which could include individual victims and, possibly, the wider community – and on the latter's entitlement to some form of reparative redress. The third relates to an inclusive and non-coercive decision-making process that encourages participation by key participants in determining how an offence should be dealt with* ». James Dignan, *Understanding victims and restorative justice,* New York, New York, Open University Press, 2004, p.8. Voir aussi : *What is restorative justice ?*, *brief* du *Center for Justice and Reconciliation at Prison Fellowship International*, mai 2005.

155. « *Restorative practices seemed singularly capable of accessing and redirecting the energy of that sinister intimacy – bringing it out in the open and enlisting it in service of justice and right-relation. It brought the tie between victim and offender out of the closets of shameful and mutual stigma and into the open, where it could be seen, heard and healed* ». Annalise Acorn, *Compulsory Compassion, a Critique of Restorative Justice*, *op. cit.*, p.6.

156. « J'étais beaucoup moins enthousiaste à l'idée de la possibilité d'une récompense, d'une réconciliation, d'un pardon et d'une guérison dans le contexte de [...] mes propres « mauvaises relations » relativement insignifiantes et à faibles enjeux, que dans le contexte des relations entre meurtriers, cambrioleurs, agresseurs sexuels, ou même les criminels de guerre les plus odieux, et leurs victimes », « *I was far less cheery about the possibility for recompense, reconciliation, forgiveness, and healing in the context of* [...] *my own comparatively trivial, low-stakes « wrong relations » than I was in the context of relations between murderers, burglars, sexual abusers, even the most heinous of war criminals, and thier victims* ». Annalise Acorn, *Compulsory Compassion, a Critique of Restorative Justice*, *op. cit.*, p.8.

157. Parmi les nombreux témoignages de proches de victimes de crime que j'ai pu lire ou entendre, on trouve des réactions variant du tout au tout. Certaines victimes souhaitent ne plus jamais avoir à faire à la personne reconnue coupable, et refusent de s'exprimer dans les médias. Certaines victimes sont prêtes à tuer la personne ayant fait du mal à leur proche, à la manière d'Ellie Nester abattant en plein tribunal l'homme accusé d'avoir agressé sexuellement son fils, et qui avait été condamné précédemment pour agressions sexuelles sur mineurs. D'autres enfin s'engagent en faveur de programmes de réhabilitation de prisonniers, et même parfois directement pour la personne ayant agressé ou tué leur proche. C'est le cas de Jacque Vaught, mère de Shanda Sharer, enfant de douze ans assassinée par un groupe d'adolescente. Vaught a contribué au programme de réhabilitation de la principale coupable, Melinda Loveless. Vaught a offert un chien spécifiquement à Loveless, dans le cadre du programme d'entrainement de chiens d'assistance en prison *Indiana Canine Assistance Network*, *ICAN*, et a témoigné publiquement dans les médias de son engagement dans ce programme pour que « du bien sorte du mal ». *The Associated Press*, « *Ellie Nesler killed son's accused molester in courtroom shooting* », *The Denver Post*, 29 décembre 2008. Disponible sur : https://www.denverpost.com/2008/12/29/ellie-nesler-killed-sons-accused-molester-in-courtroom-shooting/ (consulté le 24 avril 2024). Anne Ryder, « *Shanda Sharer's mother and murderer form unlikely alliance* », *Wave*, 21 mai 2012. Disponible sur : https://www.wave3.com/story/18573121/shanda-sharers-mother-and-murderer-form-unlikely-alliance/ (consulté le 24 avril 2024).

« restitution », je ne veux pas dire que la première serait l'évolution de la deuxième, sa « meilleure version ». Les personnes victimes et leurs proches ont le droit de définir elles-mêmes les méthodes adaptées à leur guérison. C'est seulement si elles le souhaitent que ces méthodes peuvent être définies avec une négociation, un échange avec les personnes condamnées, à distance, par institutions interposées, ou en face à face ; de façon personnelle ou collective. Dans tous les cas, pour espérer une forme de réparation, il doit s'agir d'un processus volontaire, consenti à chaque étape, des deux côtés[158].

J'ai trouvé quelques exemples de projets de justice réparatrice centrés sur la création et l'exposition d'images et qui tentent de créer un tiers lieu pour les victimes et les personnes condamnées : aucun n'a été réalisé avec des détenus du couloir de la mort. Cette partie est donc une projection vers un « champ des possibles » plutôt qu'un examen de ce qui est. En 2016, dans la Cour Suprême du Royaume-Uni, les associations *Victim Support*[159] et *Koestler Trust*[160] organisent conjointement l'exposition *Paperwork*, suite à l'invitation de la *UK Supreme Court Arts Trust*[161] (fig.70). L'exposition rassemble des œuvres sélectionnées parmi les six-mille-cinq-cent participants du concours *Koestler Award*, autour de la thématique du papier, du formulaire administratif. Les participants étaient incarcérés, en prison ou en hôpital psychiatrique, ou servaient des peines de travail d'intérêt général. Au travers de l'association *Victim Support*, des personnes victimes de crime ont proposé des « réponses » aux œuvres exposées. Charis Dishman, représentante de la *Koestler Trust*, m'explique le processus plus en détail : « *Victim Support* a aidé à sélectionner les œuvres qui ont été incluses et grâce à cela, les personnes qui ont été touchées par un crime et qui ont participé à *Victim Support* ont écrit des commentaires sur les œuvres, par exemple ce qu'ils appréciaient, ou ce qui les touchaient, et ceux-ci ont été inclus

158. Bruce Archibald, « *Why Restorative Justice is Not Compulsory Compassion* », *Alberta Law Review*, Volume 42, n°3, 2005, p.942.
159. *Victim Support* est une association non gouvernementale active depuis 1974 en Angleterre et au Pays de Galles. Des employés et des volontaires fournissent du soutien pratique, légal et émotionnel aux victimes de crimes : proches de personnes tuées, victimes de violences domestiques, victimes de fraude. Disponible sur : https://www.victimsupport.org.uk/more-us/about-us/history/ (consulté le 22 avril 2024).
160. *Koestler Trust* est la principale association organisant des projets d'arts plastiques en prison au Royaume-Uni. En 1962, l'écrivain Arthur Koestler créé un concours d'art et d'écriture en prison, avec un prix financé de sa poche. Le concours est reconduit d'années en année, et, en 1969, une association est organisée pour encadrer ce concours et centraliser les multiples dotations dont il bénéficie. Depuis, la fondation promeut de multiples projets et expositions d'art créé en prison. Disponible sur : https://koestlerarts.org.uk/about-us/ (consulté le 22 avril 2024).
161. La *Supreme Court Arts Trust* est une association caritative créée en 2016 pour promouvoir l'éducation du public autour de la justice et du système pénal. Disponible sur : https://www.supremecourt.uk/visiting/the-supreme-court-arts-trust.html (consulté le 22 avril 2024).

fig.70 - Exposition de la *Koestler Trust*, *Paperwork*, organisée à la *UK Supreme Court Arts Trust*, du 3 août au 30 septembre 2016, photo envoyée par mail par Charis Dishman, *Arts and Outreach Officer*, 25 avril 2024.

fig.71 - Exposition de la *Koestler Trust*, *Story Time*, organisée à la *UK Supreme Court Arts Trust*, du 25 octobre au 7 décembre 2017, photo envoyée par mail par Charis Dishman, *Arts and Outreach Officer*, 25 avril 2024.

dans les légendes des œuvres[162] ». Le site internet de *Victim Support* relaie également l'exposition : « Lucy Hastings, directrice de *Victim Support*, a déclaré : « Nous sommes fiers d'être associés à la *Koestler Trust* et à son travail pour aider les délinquants à comprendre l'impact de leurs actions sur la vie des victimes. En soutenant des milliers de victimes d'actes criminels chaque année, nous savons que ce que les gens souhaitent le plus, c'est que personne d'autre ne souffre comme eux, et nous accueillons donc favorablement les initiatives comme celle-ci qui aident les délinquants à changer leur vie. L'argent récolté aidera notre personnel et nos bénévoles spécialement formés à apporter à davantage de victimes l'aide pratique et le soutien émotionnel dont elles ont besoin pour se remettre d'un crime et enfin passer à autre chose[163] ». Ce partenariat s'organise à la fois sur le principe de restitution, avec le fruit des ventes destiné au financement de programme aidant les victimes, mais aussi sur l'idée d'organiser un dialogue public entre les images des personnes détenues et les réponses écrites des personnes victimes. Les images ne sont pas reconnues seulement pour leur valeur financière, mais aussi pour le sens qu'elles peuvent porter, et les réponses qu'elles peuvent générer du côté des victimes. Symboliquement, les images sont reconnues

162. « *Victim Support helped to select the works that were included and through this, people who have been affected by crime and were engaged with Victim Support wrote comments about the works e.g. what they liked about them or the impact of them, and these were included on the artwork captions* »
163. « *Lucy Hastings, Director at Victim Support, said: "We are proud to be associated with the Koestler Trust and its work to help offenders understand the impact of their actions on the lives of victims.*
"From supporting thousands of crime victims every year, we know that what people want most is that no-one else should suffer as they have, and so we welcome initiatives like this which help offenders change their lives.
"The money raised will help our specially trained staff and volunteers give more victims the practical help and emotional support they need to recover and move on from crime."». *Victim Support*, « *Artwork exhibition raises money for victims of crime* », 3 août 2016. Disponible sur : https://www.victimsupport.org.uk/artwork-exhibition-raises-money-victims-crime/ (consulté le 24 avril 2024).

fig.72 - Extraits de la vidéo réalisée par Julian Langham, « *Koestler Trust Arts by Offenders curating project 2010* », vidéo *YouTube*, 10:28 minutes, 1er octobre 2010.

comme ayant de la valeur : elles sont sélectionnées au sein d'un vaste groupe de contributions, et exposées dans un bâtiment prestigieux, la Cour Suprême du Royaume-Uni, au cœur de Londres. Charis Dishman m'a également expliqué que, l'exposition *Paperwork* ayant été un succès, l'expérience a été réitérée l'année suivante, toujours en lien avec *Victim Support*, avec l'exposition *Story Time*, incluant cette fois les œuvres de personnes mineures condamnées (fig.71). Le partenariat entre les deux groupes a également donné lieu à d'autres projets de curation dirigés par des victimes : « Nous avons également organisé une exposition au *Southbank Center* en 2010, organisée par des victimes d'actes criminels : sept personnes touchées par un crime et travaillant avec *Victim Support* ont sélectionné les œuvres à exposer (environ 200 pièces) et ont également organisé les visites guidées pour le public. Par la suite, un certain nombre d'entre eux sont restés impliqués dans notre travail. Il y a une vidéo[164] sur le projet de curation[165] » (fig.72).

Un autre projet, mené à Philadelphie, organisait la collaboration entre personnes incarcérées et victimes, non pas sous la forme d'une création des détenus suivie d'une réponse des victimes, mais en tant que collaboration artistique. *Healing Walls*, un projet de création de peinture murale, a été documenté par le film *Concrete, Steel and Paint*[166], réalisé par Cindy Burnstein and Tony Heriza. Ce film unique en son genre n'élude pas les difficultés d'un tel projet, et laisse le temps aux différents participants de s'exprimer sur leur ressenti. Plus que le résultat final, ce sont les étapes de création, et les paroles qui les accompagnent tout du long, qui me semblent précieuses.

Jane Golden, directrice du programme *Mural Arts* sous l'égide duquel le projet *Healing Walls* a été réalisé, explique avoir commencé à enseigner les arts plastiques et l'art mural aux détenus de la *Graterford State Prison*. Ces derniers ont demandé s'il était possible de créer une œuvre qui serait intégrée à l'espace public. Les détenus souhaitaient, selon Jane Golden, « une façon de redonner, de faire une différence d'une manière ou d'une autre. J'ai pensé que c'était une idée intéressante, mais je leur ai dit que la seule manière qui pourrait fonctionner était d'impliquer la communauté. [...] Y a-t-il un endroit pour se rencontrer ?[167] ».

Golden approche différents groupes de familles de victimes, réunies pour donner leur opinion sur le projet. Les opinions sont contrastées, incrédules pour certaines, « Je parle en tant que victime ou survivante. Je ne suis pas intéressée par ce qu'il [la personne condamnée, ndt] a à dire, forcément. Je suis intéressée par ma guérison, mon deuil, mon rétablissement » ; intéressées pour d'autres, « Moi étant victime, je dois entendre l'agresseur. Je dois entendre les remords, je dois entendre leur douleur, parce que je dois entendre qu'ils peuvent comprendre ma douleur[168] ». Le projet est lancé, avec environ seize victimes, à la fois enthousiastes, « Tout ce que nous pouvons faire pour avoir cette conversation et briser le « nous et eux » est bon pour tout le monde[169] », et tendues, « Je ressens des sentiments contradictoires quant à ma loyauté envers les victimes et ma compréhension du point de vue du délinquant[170] ». Lors des visites entre victimes et détenus dans la prison, les conversations sont crispées, et le film n'hésite pas à montrer autant des moments d'incompréhension, de colère, que des moments d'écoute, voire d'accord (fig.73).

Suite à ces échanges, un premier projet de peinture murale est créé par les détenus. Il s'agit d'une scène complexe réalisée sous forme de collages, mêlant figures humaines photo réalistes et symboles plus abstraits en surimpression. Le projet est montré aux victimes par les membres du programme *Mural Arts*, en dehors de la prison (fig.74). Contrairement aux attentes de Jane Golden, personnellement très touchée par ce visuel, les familles de victimes ne sont pas satisfaites de l'image. « Je pense que cette [image] concernait les détenus, et ce n'est

164. Julian Langham, « *Koestler Trust Arts by Offenders curating project 2010* », vidéo *YouTube*, 10:28 minutes, 1er octobre 2010. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Dr0l4q0DbBc (consulté le 19 mai 2024).
165. « *We also had an exhibition at the Southbank Centre in 2010 which was curated by victims of crime – 7 people who had been impacted by crime who were working with Victim Support selected the work for display (around 200 pieces) and also gave public tours of the exhibition. Afterwards a number of them remained involved with our work. There's a video about the curation project* »
166. Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 2009, 55 minutes.
167. « *a way to give back, to make a difference somehow. I thought it was an interesting idea but I told them the only way that could possibly work is if we made the community involved. [...] Is there any place to meet ?* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*
168. « *I'm speaking as a victim or a survivor, I'm not interested in what he has to say necessarily. I'm interesting in my healing, my moving, my becoming whole again" et "Me being a victim, I have to hear from the offender. I have to hear the remorse, I have to hear their pain, cause I have to hear they can understand my pain* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*
169. « *Anything we can do to have this conversation and break down the "us and them" is good for everybody* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*
170. « *I feel some conflicted feelings about my loyalty to the victims and understanding an offender point of view* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

fig.73 - Rencontre entre les détenus et les victimes à la prison. Extraits du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 2009, 55 minutes.

fig.74 - Présentation du projet conçu par les détenus aux victimes. Extraits du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 2009, 55 minutes.

pas grave si c'est l'objectif. Mais la description [textuelle du projet, ndt] donne l'impression qu'il s'agit d'une image [reflétant la voix, ndt] des victimes. Une partie de la description dit : "pour les victimes, nous voulons faire partie du processus visant à leur donner une voix". C'est la voix du détenu jusqu'à présent. Et puis au dernier paragraphe : "que cette fresque soit un catalyseur pour redonner du sens à travers l'expression de la douleur". C'est la douleur du détenu, pas celle de la victime ». « Si nous devons avoir une fresque murale sous les yeux, il faut qu'elle représente toutes les pertes subies par la victime, pas seulement une partie de celle-ci. Les victimes peuvent subir une perte financière, une perte émotionnelle, certains d'entre eux une perte physique et une perte spirituelle ». « Je croyais que c'était pour les détenus un moyen de restituer quelque chose en peignant les victimes, pas en se peignant eux-mêmes[171] ».

Cette dernière remarque me semble particulièrement importante : l'idée qu'une personne coupable de meurtre représente visuellement ses victimes est un sujet extrêmement complexe. Cette démarche peut-être considéré comme une manière de tenir les victimes captives pour toujours, de les contrôler même après la mort par l'image : on peut penser à John Robert Bardo, reconnu coupable du meurtre de l'actrice Rebecca Schaeffer, dessinant des portraits d'elle en prison, où aux séries de portraits de victimes non identifiées de Samuel Little, le tueur en série le plus prolifique connu aux États-Unis[172]. Plus haut dans ce chapitre, j'ai également mentionné le cas complexe de Karl Roberts, et du dessin de jeune fille blonde « flottant » dans sa cellule. Cependant, dans d'autres cas, en particulier quand il ne s'agit pas de représenter « leurs » victimes, mais des victimes, des personnes en souffrance, les portraits réalisés par les détenus peuvent être considérés par les proches de victimes elles-mêmes comme des cadeaux, ou le signe d'une réflexion sincère de la part des personnes condamnées[173].

Les victimes participant au projet *Healing Walls* ne critiquaient pas en eux-mêmes les éléments qui composaient la proposition des détenus. Au contraire, elles en reconnaissaient même la pertinence : leurs protestations venaient de ce qui manquait, de ce qu'elles percevaient comme une part de l'histoire laissée de côté, invisibilisée. Des doutes de plus en plus intenses remettent en cause la faisabilité du projet, à cause de la souffrance psychologique qu'il semblait générer, au sein de deux « camps ». Jane Golden s'interroge : « Où cela nous mène-t-il réellement, à part le fait qu'on a rouvert des blessures ?[174] », tandis qu'une membre d'association de victimes déclare : « Je m'inquiète de la protection des victimes les plus vulnérables, et je ne pense pas que les détenus soient les plus vulnérables dans cette situation. Ils méritent peut-être de la compassion, et de l'empathie, et de l'aide à la guérison, mais je ne pense pas qu'ils soient les plus vulnérables[175] ».

Il est finalement décidé qu'une deuxième fresque serait réalisée, composée par les victimes elles-mêmes. Une séance de création filmée par

171. « *I thought this [image] was about the inmates, and that's okay if that's what it means to be. But the description makes it sound like it's about the victims. Part of the description is "for victims we want to be part part of the process of giving them a voice". This is the inmate's voice so far. And then in the last paragraph : "this mural be a catalyst to restore meaning through the expression of pain". This is the inmate's pain, not the victim's pain* ». « *If we gonna look at a mural, it has to actually be spelled all of the losses that the victim's go through, not just one part of it. They may be at financial loss, they are at emotional loss, some of them have physical loss and they have spiritual loss* ». « *I saw this as inmate's giving back by painting about victims, not about themselves* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

172. Madeline Holcombe, « *The FBI wants help identifying the women in a confessed serial killer's hand drawn portraits of his victims* », *CNN*, 14 février 2019. Disponible sur : https://www.cnn.com/2019/02/13/us/samuel-little-serial-killer-drawings/index.html (consulté le 24 avril 2024).

173. Des détenus de la Willacy County Jail ont par exemple réalisé le portrait des enfants assassinés lors de la fusillade scolaire de la *Robb Elementary School* d'Uvalde, en 2022. Le projet est monté par Joe Arzola, un détenu dont le co-détenu appartenait à la famille d'une victime. Plutôt que de faire le seul portrait de la personne connue de son camarade de cellule, Arzola décide que le projet ne doit se faire qu'avec le portrait de l'ensemble des victimes, et rassemble ceux qu'ils considère comme les meilleurs artistes de chaque bloc de la prison, avec l'accord du directeur de la prison. Les portraits sont exposés à la mairie de la ville par une équipe de travailleurs pénitentiaires. Les familles ont décidé de créer une vidéo , en dehors des médias, destinée uniquement aux détenus, pour les remercier. *KRGV5News*, « *Inmates at Willacy County Jail paint portraits to memorialize Uvalde victims* », non daté. Dans l'ouvrage *Marking Time*, Nicole Fleetwood présente également l'autoportrait peint par Lisette Oblitas, incarcérée pour avoir causé la mort de Phyllis Porter dans un accident de voiture. Oblitas peint son visage vieilli, comme sa victime, et portant des lunettes semblables à celles de cette dernière. « J'ai utilisé les yeux du cadre photo que la famille [de Mme Porter] m'a remis le jour de ma condamnation. J'utilise ses yeux parce que j'ai l'impression que ma vie ne m'appartient plus. C'est aussi la sienne. Une partie d'elle vit en moi. Et grâce à son pardon et à celui de la famille, j'utilise ses yeux comme une lentille où je peux désormais voir avec plus de compassion envers les autres. » « *I used the eyes from the picture frame that I was given on the day of my sentencing by the family [of Ms. Porter]. I use her eyes because it feels as though my life is no longer mine. It's also hers. Part of her lives within me. And through her forgiveness and the family's forgiveness, I use her eyes as a lens where I can see now with more compassion toward others.* » Nicole R. Fleetwood, *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020, édition électronique, sans pagination.

174. « *Where is this really going, other than the fact that we've opened back wounds ?* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

175. « *I'm worried about protecting the most vulnerable victims, and I don't think the inmates are the most vulnerable in this situation. They may be worthy of all compassion and empathy and help healing and everything else but I don't think there're the most vulnerable* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

fig.75 - Détail de la fresque des détenus. Extrait du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 55 minutes, 2009.

fig.76 - Détail de la fresque des victimes. Extrait du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 55 minutes, 2009.

le documentaire montre les victimes décider ensemble très exactement des mouvements et des expressions du visage correspondant à leurs expériences vécues. Le niveau de détail des ressentis partagés dans cette scène est difficilement imaginable dans un contexte où les détenus et les victimes auraient été rassemblées : dans le processus pour composer leur image, les personnes victimes baissent leur garde, se mettent à nu. Lors des séances de rencontre filmées en prison, la tension est au contraire constante, malgré les moments d'échange.

Si la conception des images a donc finalement été effectuée séparément, des éléments communs subsistent, notamment les symboles catholiques, anges, cœurs enflammés, dans les deux images (fig.75-77). La peinture des fresques est réalisée en partie en commun, avec des séances de peinture sur toiles à la prison de Graterford. Les séances de peinture ont été préparées par César Viveros, muraliste et enseignant du collectif *Mural Arts*, sous forme de peinture au numéro (fig.78). Ce procédé de peinture permet de travailler de façon relativement « mécanique », en peignant des zones prédéfinies avec des couleurs mélangées à l'avance. Ce procédé laisse « l'espace de cerveau disponible » pour des discussions entre participants, victimes et personnes incarcérées. L'atmosphère est animée, émaillée de doutes, particulièrement du côté de certaines victimes, qui perçoivent de l'hypocrisie ou du cynisme de la part des participants incarcérés, mais aussi de conversation ressenties comme franches, directes. Une victime témoigne : « Je pense que peindre [ensemble, ndt] était une excellente idée. En se tenant côte à côte avec les délinquants, nous avons eu de très bonnes conversations avec les gars[176] ». La sœur d'un des détenus et quelques autres proches, participent aussi à la peinture de la fresque, mais dans des salles séparées, dont la localisation n'est pas identifiée dans le documentaire, mais qui semblent se trouver en dehors de la prison. Ce n'est qu'après coup,



fig.77 - José de Paez, *L'Adoration du Sacré Cœur de Jésus avec Saint Ignace de Loyola et Saint Louis Gonzaga*, huile sur plaque de cuivre, vers 1770, 41 x 32,7 cm, Denver Art Museum, Denver, Colorado, États-Unis.

176. « *I think painting was a great idea, and sitting side by side with the offenders, we had some great conversations with the guys* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

fig.78 - Extrait du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 55 minutes, 2009.

en échangeant pour savoir quelles portions de l'image ils avaient chacun peint, que le détenu et sa sœur réalisent et se réjouissent d'avoir par hasard travaillé sur la même partie de l'image.

Les deux fresques terminées sont collées à deux façades de bâtiments différents, dans la même rue de Philadelphie : dans le sens de la marche apparaît d'abord le mur conçu par les victimes, puis celui conçu par les détenus (fig.79-80). Plutôt qu'une déception de ne pas avoir pu faire une seule et même image, l'évolution de *Healing Walls* en deux fresques semble être une progression, un enrichissement du projet. Au lieu de former une image devant laquelle le spectateur reste statique, l'œuvre complète est composée de deux images, et du cheminement entre chacune, du mouvement nécessaire à la rencontre. Les différents éléments, mais aussi les motifs en commun, forment des contrastes et des échos pour le spectateur, qui ne peut pas voir les deux images exactement au même moment. Surtout, l'évolution du projet a permis à la fois un temps de rencontre, et un temps réservé à chacun pour exprimer pleinement ses émotions, son ressenti, dans un lieu où cette voix pouvait être accueillie de façon sécurisée, protégée.

Healing Walls est un cas unique aux États-Unis. Il n'est pas étonnant qu'un tel projet ait vu le jour à Philadelphie : la ville est connue pour avoir une certaine ouverture aux projets réalisés en prison, et une culture de la peinture murale. Depuis *Healing Walls*, Jane Golden témoigne du fait que le programme *Mural Arts* a été considérablement étendu et professionnalisé[177]. La ville accueille également le *Eastern State*

177. « nous avons non seulement formalisé nos programmes d'art et de réalisation de peintures murales à Graterford, nous avons également élargi notre travail dans les prisons pour inclure cinq établissements supplémentaires au sein du système pénitentiaire de Philadelphie, ainsi que des programmes de peintures murales pour les jeunes hommes et femmes de *St. Gabriel's Hall*, le tribunal de la famille de Philadelphie et le *Youth Study Center*.
À Graterford, nous proposons désormais un cours d'Arts 101 pour les artistes débutants, un cours de réalisation de peintures murales pour les détenus souhaitant apprendre le processus de réalisa-

Penitentiary, une ancienne prison devenue un musée[178] informant les citoyens sur l'histoire et les problématiques actuelles du système carcéral, et accueillant régulièrement des projets d'art contemporain[179].

Qu'il s'agisse de projets artistiques ou non, les projets de justice réparatrice sont des projets en tension, des projets « sur le fil ». Le film *Concrete, Steel and Paint* ne précise pas combien de personnes victimes ou détenues ont refusé de participer, ou combien de victimes ont peut-être abandonné leur soutien au projet et demandé à être coupé au montage suite à la présentation du premier projet de fresque des détenus. Une chose est sûre, pour qu'il y ait un refus ou un abandon de la part des détenus et des victimes, il faut pour commencer qu'il y ait un projet accepté sur le principe par l'administration pénitentiaire... et de tels projets sont très rares. Pour célébrer la complétion du projet *Healing Walls*, deux cérémonies sont organisées, l'une à l'extérieur et l'autre à l'intérieur de la prison. Lors de l'une d'entre elles, une victime prend la parole : « L'une des choses que j'ai apprises en tant que défenseuse des victimes, c'est que les accusés n'ont pas eu suffisamment d'opportunités pour faire des choses destinées à réparer et payer une sorte de dédommagement, sous une forme ou une autre, aux victimes et à la communauté à laquelle ils ont fait du mal. [...] J'espère que l'écoute continuera tant que les peintures murales seront visibles[180] ».

fig.79 - Fresque des victimes. Extrait du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 55 minutes, 2009.

fig.80 - Fresque des détenus. Extrait du film de Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 55 minutes, 2009.

Dans cette dernière partie consacrée à la possibilité d'un tiers lieu, j'ai cité des projets qui se sont tenus soit en dehors des États-Unis, soit avec des personnes condamnées à des peines inférieures à la peine de mort. On pourrait penser que, si de tels projets n'existent pas avec des condamnés à mort, c'est que les crimes pour lesquels ils ont été condamnés atteignent un niveau de gravité qui coupe court la possibilité de tout dialogue, avec les proches des victimes et avec la société civile dans son ensemble. Il est vrai que nombre de personnes condamnées à mort sont coupables de crimes sordides, parfois associés à ce que l'on appellerait en droit français des actes de barbarie, dont la violence dépasse l'entendement. Cependant, le système judiciaire américain est organisé de telle manière que les peines pour lesquelles les personnes sont condamnées ne semblent pas toujours de façon évidente proportionnelles ou représentatives de la gravité des crimes commis. Elles dépendent plutôt de complexes procédures pénales, ainsi que des conditions sociales, économiques et politiques. Concrètement, une personne présente lors de la commission d'un crime, mais n'ayant jamais touché une arme, peut-être condamnée à mort[181], tandis qu'une personne ayant violé torturé et tué deux femmes et étant soupçonné de plus de vingt

tion de peintures murales, ainsi qu'un cours avancé de réalisation de peintures murales deux fois par semaine. Pour la classe avancée, un muraliste expérimenté travaille avec des détenus affectés à un atelier rémunéré au cours duquel ils peignent des peintures murales à grande échelle pour la ville de Philadelphie. Les cours offrent aux détenus des compétences professionnelles inestimables et une expérience de développement communautaire en vue de leur éventuelle libération.

Dans les cinq prisons de la région de Philadelphie, un nouveau programme de guilde relie nos programmes de réalisation de peintures murales existants sur les cinq sites à un programme de formation professionnelle de réintégration. Le programme permet aux anciens détenus d'accéder à des postes à temps partiel dans quatre domaines différents qui mettent l'accent sur l'acquisition de compétences professionnelles et pratiques pratiques, ouvrant ainsi la voie à un emploi à long terme ». « *we have not only formalized our art- and mural-making programs at Graterford, we have also expanded our work in prisons to include an additional five facilities within the Philadelphia Prison System, as well as mural programs for young men and women at St. Gabriel's Hall, the Philadelphia Family Court, and the Youth Study Center. At Graterford, we now offer an Arts 101 class for beginning artists, a mural-making class for inmates with a desire to learn the mural-making process, and a twice-weekly advanced mural-making class. For the advanced class, an experienced muralist works with inmates assigned to a paid workshop through which they paint large-scale murals for the City of Philadelphia. The classes provide inmates with invaluable work skills and community-building experience in preparation for their eventual release. At the five Philadelphia area prisons, a newly established Guild Program links our existing mural-making programs at the five sites with a re-entry job training program. The program enables former inmates to transition into part-time positions within four different fields that emphasize building practical job and life skills, providing a path to long-term employment.* » Disponible sur : https://socialinnovationsjournal.org/editions/issue-2-winter-2010/77-columns/555-the-mural-arts-a-solution-to-healing-and-restoring-people-who-go-through-the-criminal-justice-system (consulté le 24 avril 2024).

178. Un article publié sur le site internet du projet *Philamonuments* explique le parcours tortueux de préservation et de transformation du bâtiment abandonné pour en faire l musée qu'il est aujourd'hui. *Philamonuments* est le projet d'un groupe d'étudiants de la *Penn University* ayant rédigé une série d'articles sur l'histoire des monuments de mémoire aux États-Unis en 2021, suite à des manifestations contre les statues de Christophe Colomb et du policier et ancien maire Frank Rizzo à Philadelphie. Zack J. Leder, « *Eastern State Penitentiary's Uneasy Transformation from Prison to Museum* », *Philamonuments*, Disponible sur : https://web.sas.upenn.edu/philamonuments/memory-sites/eastern-state-penitentiarys-uneasy-transformation-from-prison-to-museum/ (consulté le 22 avril 2024).

179. Site internet du *Eastern State Penitentiary*. Disponible sur : https://www.easternstate.org/explore/artist-installations/on-view-installations (consulté le 3 mai 2024)

180. « *One of the things I've learned as a victim's advocate was the defenders were not given enough opportunities to do things to restore and to pay sort of restitution in some form to the victims and the community that they've damaged.* [...] *I hope that the listening will continue as long as the murals are up* ». Cindy Burnstein, Tony Heriza, *Concrete, Steel & Paint*, *op. cit.*

181. C'est le cas par exemple de Kenneth Reams, dont la situation est présentée dans le film *Free Men*.

autres meurtres, peut-être condamné à la prison à vie[182]. Autrement dit, les personnes incarcérées qui apparaissent dans le documentaire *Concrete, Steel and Paint* ne sont pas condamnées à mort, mais, pour les mêmes actes criminels, combinés à des circonstances à peine différentes sans être plus graves, elles auraient très bien pu l'être.

La possibilité morale de dialogue et de création de projets reliant personnes condamnées à mort et personnes à l'extérieur existe, y compris, dans certains cas, des proches de victimes. Mais, pour que les idées puissent jaillir, être développées ou rejetées par les personnes concernées, il faudrait en premier lieu que l'administration pénitentiaire autorise cette ouverture, cette porosité des murs qui, même limitée, pourrait avoir des effets positifs de part et d'autre. Aujourd'hui, seul le Tennessee semble permettre, pour une certaine catégorie de condamnés à mort, l'organisation d'ateliers plastiques destinés à l'extérieur, et seulement songer à de tels projets semble une projection idéaliste. La tendance politique de l'époque est à la digitalisation et à la déconnexion, qui se présente paradoxalement comme plus connectée, à grand renfort de machines payantes envahissant les prisons. Ce processus va à l'encontre d'un partage à la fois émotionnel et matériel à partir des images, et à l'encontre de l'idée de tiers lieu.

• CONCLUSION : LE MUSÉE UTOPIQUE ?

« Il existe un musée des Cadillac, il existe un musée des bonbons Jelly Beans, il existe un musée de la crème glacée, en revanche, il n'existe pas de musée sur la peine de mort. Pourquoi pas ? C'est ce que je veux : que la société en crée un. Il y aurait une bibliothèque... Ce musée aurait aussi un endroit où on pourrait s'asseoir et manger [...] Si on m'en laisse le temps, je le ferai[183] ». Le film *Free Men* s'ouvre sur la voix de Kenneth Reams, et sur son projet de monter un jour un musée de la peine de mort aux États-Unis. L'idée peu d'abord paraître saugrenue : une personne se battant pour sa survie, jour après jour depuis une minuscule cellule, imagine l'aménagement d'un vaste bâtiment destiné à l'éducation du public américain. Mais à y regarder de plus près, ce projet s'inscrit parfaitement dans la démarche de Kenneth Reams : toucher un public large, voir les choses en grand, ne pas se limiter, d'aucune façon. J'ai interrogé Anne-Frédérique Widmann sur ses échanges avec Kenneth Reams à propos de cet ambitieux projet.

> « V.C.L.C. : Le film s'ouvre sur l'idée de Kenneth de monter un jour le « musée de la peine de mort » aux États-Unis. Est-ce qu'il vous a donné plus de détails sur la manière dont il conçoit ce musée utopique ?
>
> A.F.W. : Oui, on en a beaucoup discuté, c'est même comme ça que je l'ai rencontré. La première fois que je l'ai eu au téléphone, j'entendais cette voix, qui est quand même une voix marquante, qui me disait : "Alors, il paraît que vous avez le projet de créer une exposition ? C'est pas très original. Ça a déjà été fait de nombreuses fois d'exposer des œuvres de condamnés à mort. Ce qu'il faudrait, ce qui est nécessaire, c'est de créer un musée sur la peine de mort. C'est une partie importante de l'histoire des États-Unis. Ça permettrait de réunir aussi bien les pro que les anti peine de mort, autour de faits communs". J'écoutais cette voix, je visualisais un militant anti peine de mort, un assistant social, un professeur d'université. Et c'est là que je lui demande : "Mais en fait, vous êtes qui ?", et il me dit : "Kenneth Reams, *Arkansas Death Row*".
>
> Depuis, on a parlé plusieurs fois de ce projet de musée de la peine de mort. Ça sera un musée qui racontera toute l'histoire de la peine de mort depuis ses débuts, mais dans un cadre qui ressemblerait à une prison de haute sécurité. On a même parlé des menus ! Il souhaite qu'il y ait une cafétéria où les gens puissent discuter, et avoir de la nourriture de prison. C'est vrai qu'avec Kenneth, dans les heures où on s'est parlé, la nourriture revient sans cesse. Parce que les détenus n'ont pas accès à de la vraie viande, aux produits frais, parce qu'il leur faut de l'argent pour acheter des suppléments. Dans le musée, Kenneth veut aussi qu'il y ait une bibliothèque, et un volet artistique, notamment avec ses tableaux. Il a commencé à faire le portrait de personnes exécutées au cours de l'histoire des États-Unis. Il pense aussi à des enregistrements, il veut bien sûr intégrer *Windows on Death Row*. Et ce n'est pas qu'un fantasme : c'est vraiment quelque chose qu'il veut réaliser. Kenneth dit toujours : "*Watch me, watch*

182. Gerard John Schaefer a été condamné pour le meurtre et la torture de deux femmes. Il a avoué un certain nombre d'autres meurtres, pour lesquels il n'a jamais été jugé. Jesus Jiménez, « *Bones Found in 1974 May Be Linked to Serial Killer, Authorities Say* », *The New York Times*, 7 juin 2022. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2022/06/07/us/susan-poole-gerard-schaefer-cold-case.html (consulté le 19 mai 2024).

183. « *There is a museum on Cadillac, there is a museum on Jellybeans, there is a museum on ice-cream, however we don't have a museum on the death penalty. Why not ? So that is what I'm pushing. Pushing society to create. There would be a library... This museum would actually have a place where you could go and sit down and eat.* [...] *If they gave me enough time, I'm going to do it.* » Anne-Frédérique Widmann, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes.

> *me*" ["Regarde, regarde moi faire", nda]. Je ne serais pas surprise qu'un jour il arrive à concrétiser cette idée avec l'aide d'autres personnes. »

En concevant son musée de la peine de mort, Kenneth Reams envisage de combler un manque, ou plutôt d'équilibrer le discours quasi hégémonique des musées permanents consacrés au crime et à la peine de mort. Il s'agit d'une démarche utopique de « muséologie tactique », selon l'expression de Gustavo Buntinx et Ivan Karp : constituer des institutions « pour profiter du capital symbolique associé à l'idée du musée, mais aussi de présenter une alternative aux affirmations des musées les mieux établis qui cherchent à définir le civisme auprès d'un large public et, souvent, à présenter un point de vue universel[184] ». Que ce musée finisse par se créer ou non, Kenneth Reams nous permet d'oser imaginer ce à quoi un tel musée pourrait ressembler. Le musée de Reams laisserait sa place à des débats d'idées, des paroles contradictoires, qui n'existent pas, ou très peu dans le cadre d'autres institutions consacré à la prison et au crime, comme le *Texas Prison Museum*. Le *TPM* ne présente pas de voix autre que celle de l'administration pénitentiaire, à l'exception notable – et précieuse – de l'installation *Last Statement*. Réalisée par la photographe Barbara Sloan, il s'agit d'une série de portraits et de citations de proches de victimes de crimes et de proches de personnes exécutées, placées tout autour de la zone où est exposée la chaise électrique. Cependant, il s'agit pour David Stacks, le directeur du musée, d'une installation presque « à part » du musée, et surtout dont il ne souhaite pas étendre la démarche : « nous lui avons permis d'installer son exposition ici parce que même si nous sommes neutres, nous pensons qu'il est bon que les gens aient une voix. Mais c'est la voix de ces gens, ce n'est pas la voix du musée[185] ». Quant à la possibilité d'organiser des rencontres au sein du musée, qui pourraient rassembler des personnes avec des opinions politiques différentes sur la peine de mort ou la prison en général, elle n'est pas à l'ordre du jour pour Stacks : « Je n'y ai pas pensé, à organiser un symposium ou quelque chose comme ça, je ne sais pas quel serait le bon mot, ou juste une conversation. Vous savez, cela pourrait vite devenir incontrôlable, et je ne pense pas que ce soit quelque chose que nous voudrions parrainer. Ici, nous disons simplement les faits et vous donnez votre opinion et nous respectons votre opinion et nous ne sommes pas là pour la changer, nous sommes juste là pour vous dire "Ce sont les faits"[186] ».

Le musée de Reams laisserait aussi une place de choix à l'humour. On peut imaginer le décor potentiellement grand guignolesque d'une imitation de prison de haute sécurité, et de plateaux repas pas particulièrement ragoutants autour desquels les visiteurs pourraient se détendre, philosopher ou simplement s'étonner. Cette part de reconstitution théâtrale et d'humour ne va pas de soi. Par exemple, certains articles vendus au magasin du *Texas Prison Museum* – notamment un stylo « injection létale » – ou à l'*Alcatraz East Museum* ont été source de controverses, considérés comme de mauvais goût, ou une « marchandisation de la mort[187] ». Il y a une gêne de la part d'une frange du public, à l'idée de mêler le moindre soupçon d'humour, ou de reconstitution « toc » à un musée, une exposition ou une œuvre consacrée à un sujet sérieux, aux lourdes implications politiques et sociales. Cependant, pour reprendre Desproges, « Il vaut mieux rire d'Auschwitz avec un juif que de jouer au Scrabble avec Klaus Barbie[188] ». Il sera peut-être plus facile de rire de bon cœur à l'idée de manger un « *nutri-loaf*[189] » dans la « fausse » cantine de prison du musée de la peine de mort conçu par Kenneth Reams, plutôt que d'acheter un « stylo injection létale » autrefois en vente au *Texas Prison Museum*, et dont l'ancien directeur, James Willett, a chapeauté quatre-vingt-neuf exécutions pendant sa carrière au *TDCJ*[190].

Surtout, le musée de Reams laisserait sa place aux images, à la fois en tant que témoignages, documents, et en tant qu'œuvres d'art, des

184. « *developed to take advantage of the symbolic capital associated with the idea of the museum, but also to present an alternative to the claims made by better-established museums to define citizenship for a broad public and, often, to present a universal point of view* », Gustavo Buntix et Ivan Karp, « *Tactical Museologies* » *in Museum Frictions*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2006, p.207.

185. « *we allowed her to put her exhibit here because even though we're neutral, we think it is good for people to have a voice. But that's the voice of those people, it's not the voice of the museum.* »

186. « *I haven't given it any thought, to having a symposium or anything like that, I'm not sure what would be the right word, or just a conversation. You know that could get out of hand pretty quick, and I don't think that's something that we would want to sponsor. We believe that... We just tell the facts and you bring in your opinion and we respect your opinion and we're not here to change it, we're here just to tell you "These are the facts" and if it has changed your opinion fine, if it hasn't well that's your opinion... whether it's for or against it.* »

187. Jane Brown, « *Dark Tourism Shops: Selling 'Dark' and 'Difficult' Products* », *International Journal of Culture, Tourism, and Hospitality Research*, Volume 7, n°3, 2013, p.272, citée *in* Elizabeth M. Neucere, *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, *op. cit.*, p.104.

188. Frarantz Durupt, « Mise au point - On peut rire de tout, mais on peut aussi arrêter de citer Desproges n'importe comment », *Libération*, 24 février 2016. Disponible sur : https://www.liberation.fr/debats/2016/02/24/on-peut-rire-de-tout-mais-on-peut-aussi-arreter-de-citer-desproges-n-importe-comment_1435056/ (consulté le 19 mai 2024).

189. Aussi surnommé *nutraloaf*, *meal loaf*, *prison loaf*, *disciplinary loaf*, *seg loaf*, il s'agit d'une sorte de pâté censé contenir tous les ingrédients nécessaires à la nutrition adéquate d'un détenu, mais destiné à être déplaisant à manger. Il s'agit d'une punition, dont les critères varient selon les époques et les prisons.

190. James Willett a également exprimé une position contrastée sur la peine de mort, dans un article du *Death Penalty Information Center*, « *NEW VOICES: Former Texas Warden Reconsiders the Death Penalty* », 20 novembre 2007. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/new-voices-former-texas-warden-reconsiders-the-death-penalty (consulté le 19 mai 2024).

images propices à la résonance et à l'émerveillement. Anne-Frédérique Widmann m'a fait part d'une promesse faite à Reams : quand ce dernier montera son musée de la peine de mort, les images de l'exposition *Windows on Death Row*, aujourd'hui disséminées dans différentes archives personnelles des organisateurs, seront rassemblées pour former le premier fonds de la collection d'art du musée. À partir de là, cette collection pourrait être étendue, rassemblant et peut-être mêlant la voix de détenus, de victimes, de travailleurs pénitentiaires, d'artistes professionnels – qu'ils axent leur travail sur les arts plastiques ou sur le journalisme. Si Musset concevait « un spectacle dans un fauteuil », Kenneth Reams a quant à lui imaginé « un musée dans une cellule ». Sa force morale à se projeter permet aux personnes libres de se projeter à leur tour, elle est comme un appel à reprendre le flambeau, pour faire advenir son musée tactique et utopique.

ANNEXE : TRANSCRIPTION DES EXTRAITS D'ENTRETIEN DANS LEUR LANGUE ORIGINALE

[1] Elizabeth Neucere, entretien téléphonique du 17 janvier 2022

« If I remember correctly, the archives that the museum has was transferred over from the prison archive that was created at the criminal justice center at Sam Houston, and those archives were collected by an individual called Robert Pierce who used to work for the prison system, and he spearheaded that archive. That archive transitioned to the museum once the museum was created. And then, as far as objects, it's kind of similar, they come directly from the prison system. For instance with the contraband, if there was a shakedown at a unit and during that shakedown they collected a bunch of contraband or shanks, they would essentially put it in a box and take it to the museum and ask the museum if they want any of the items. [...] Or if it was like a guard or a former employee that would just have an object within their own private possession and then donated it to the museum »

[2] David Stacks et Joni White, entretien au *Texas Prison Museum*, janvier 2022

« DS : We get a lot of people who contact us in fact we had a lady contact Joni I believe it was yesterday, or might have been the day before yesterday, about wanting to donate the chair of a sheriff. And they wanted to donate it to us. For us to take a donation, there has to be a connection to our agency, so even though he was a Texas sheriff, he probably sent a lot of people to prison, he never actually do time in our system, so I don't want to say it's meaningless, but it's meaningless to our mission. It doesn't meet our mission statement, but we get lots of people who want to donate things »

« JW : And there is more or less an informal committee if you will, between the director myself as a curator and then we have an historian and we just talk about it : "What do we think", keep this, is this worthwhile , is this something the public will be interested in, does this meet the mission of the museum ? That's basically how we decide. »

[3] Elizabeth Neucere, entretien téléphonique du 17 janvier 2022

« I think this applies to a lot of small museums not just the prison museum, but the prison museum is definitely a case study for it, because this is just a nature of a small museum with a small budget is not having a professional trained museum professional on staff and a consequence of that can appear especially in how collections are managed. For instance, one thing that I experienced was documents would be redacted at the prison museum, and when I say that it would be like not a redacted version provided to a research, but the original document would be redacted and that's against best practices, because you want to preserve the original document in it's original form as best as possible. [...] I think that's just how collections end up being managed, and how exhibits are written, objects labels are written, it's just a consequence of not having that professional training either if it's on staff or like volunteer »

[4] Elizabeth Neucere, entretien téléphonique du 17 janvier 2022

« In your thesis there's a chapter about the reactions of the people in front of the electric chair that is on display at the Texas Prison Museum. But what was your reaction ?

When I started working at the museum in general it just gave me the creeps because I knew what it was, it's not a replica, it is the chair. [...] The longer I worked there the more meaning that object had if that makes sense. Especially the reality of 361 men where executed in that chair, and having the knowledge of the crimes that were committed, the knowledge that several innocent people were executed in this chair laid heavily on me. I remember, before I left the museum, I had to do an inventory of the objects that were used in lethal injection and executions, including the sponges that were used for the execution. I'm getting sick to my stomach just talking about it. I had this visceral reaction to those objects, just touching them, knowing that was the objects used during the execution of several individuals, wanting to finish the inventory as quickly as possible. And I know that I was having this reaction because I had this historical knowledge behind what the object was used for. It wasn't desensitized. I was no longer as desensitized as I was when I first started working at the museum. I know that initial heebie-jeebies as more of "that things creepy" but then it became more physical as I became more knowledgable about executions. »

[5] Elizabeth Neucere, entretien téléphonique du 17 janvier 2022

« The tight budget would definitely be a project that I was going to work on at the museum. As I mentioned, one of the exhibits that I analyzed in my thesis is the history of punishment in the prison system, and specifically I talked about the controversies of the bat, which was usually a two foo to four foot piece of leather which was used to whip the inmates when corporal punishment was legal in Texas. And they were a series of investigation of the prison system because of the violent use of the bat and everything like that, and it even became a major topic during a governor race in Texas. And all of that information isn't seen from the current exhibit on punishment. The bat is just on display with non of that historical context, and critically important historical context. And so one of the goals that I have had when I still worked at the museum was just to do an overhaul of that exhibit and go into the details of that controversy and why it was important that the prison system was investigated and kind of like tie in those early fights for prisoner's human rights because this was also during the Progressive Era in the US, when prison reform was really a big subject in the US and so that would be my low budget ideal. I definitely worked in a lot of small museums where I had a really small budget, so it would be completely feasible to do that.

With a big budget, it would be a much larger overhaul of the museum, and this would be looking at it from all aspects, like if I had an unlimited amount of money I would hire an outside firm to help re-vamp the museum's interpretation, re-vamp the museum's mission and mission statement, where the museum wants to go, to help have a more inclusive voice in its exhibit of both incarcerated individuals and guards, so that it doesn't have the administrative voice that it does, and to where it actually engages in discourse over all the controversial topics of the prison system, because a lot of those are just footnotes amongst the panels. They're not really engaged in. If I had an unlimited amount of money I would definitely hire an outside firm to come in to help re-vamp the whole museum and also, from a human resources prospective, hire museum professionals at a good salary (laugh) cause that's definitely an issue, (glitch time code 11:42), and be able to offer like benefits of some sort. »

[6] David Stacks et Joni White, entretien au *Texas Prison Museum*, janvier 2022

« David Stacks : Cause there's lots of stories in the exhibits that we just don't have the space to tell it all. [...] And what my goal is over the next twelve months is to try and get some of these stories that we know in an audio version, so that when they go up they can hit that, scan it on their phone and then they can tap in that audio. [...] that's the route we're going because the other route is extremely expensive. We just don't have the funds to do that. We would love to have the funds to do that, but we just don't. »

« Joni White : Well, it's connected to what David just said. You know, David would love for us to update the way that we communicate to the general public and I totally agree with him. But not only that is I wanna see us better communicate, I want us to tell the story in much more detail. Because the way that this museum evolved it started and it still is a lot of us, a lot of individuals that work here are from TDC. We have been putting things together from our prospective. "Oh, you know what that is, that's a piece of contraband", "That's a weapon". But the general pubic does not understand what that weapon was made from. And so I feel like we need to tell the whole story. That that was a piece of a bucket, and the sharp item that was part of the bucket, the rope was what, who knows... »

[7] Treacy Ziegler, entretien téléphonique du 1er novembre 2023

« There is difference in my opinion between people who murder once and are incarcerated and people who are incarcerated for sexual crimes.... It seems to me – and you might find research supporting this– that murder can be an exception of a person's psychology, having a particularly hard time in their life that ends in murder. This often is the result of drugs or alcohol. I remember my grandmother's neighbor Johnny whose house was five feet away from my grandmother's. My grandmother lived alone and after the death of his mother, Johnny lived alone - after he spent 10 years in prison for the murder of a man. It occurred to me more recently that my grandmother never was concerned about her close proximity to Johnny. In fact, everyday, he would walk across her front yard to the bus stop so he could bet at the races, and my grandmother said every day, «There goes poor Johnny.» It seems however, that a person committing a sexual crime has more complicated relationship to the crime they committed - that the crime is not an «isolated» incident and may more likely be repeated. Of course, I had classes of men who repeatedly murdered (but this also was accompanied with rapes so they fit into the sexual crimes) and these men had and probably would repeat the crime after release. But again this is more sexual in nature. But that's just my opinion »

[8] Treacy Ziegler, entretien téléphonique du 1er novembre 2023

« VCLC : I have read an article where you explained that there was pressure from different institutions to take away from shows pieces of art made by people who were condemned for sexual crimes. So much so that you ended up receiving a letter from a person incarcerated who said "a group of us guys just wanted to let you know we understand if you don't want to show our art because of our particular crimes. We're hated and we don't want to contaminate your project". What was your reaction upon receiving this message and the steps you took after that? Do you have an explanation for why the institution seemed to be, for some of them, more condemning of sex crimes rather than

murders ?

TZ : I think I wrote back to him, Daniel, and I said that my job was not to judge anybody here. You know, the program was open to everybody and what they [the inmates] did was not part of their art.

Lots of people think " God, this is a great program that we're having here isn't it ? We're giving humanity back to these people". But if they knew who was part of the program and what they have done, they might think what I was doing was terrible. People forget that most of the people in my program are sex offenders.

To the people who volunteer in prison, I say "You don't need to know what the person has done". As for me, I always know what they did. I figured : that's part of their identity, that's part of who they are and if I can't handle it then I shouldn't be doing this. If I can't handle the fact that this person murdered three babies and raped them, then I shouldn't be there. I shouldn't be doing what I'm doing.

VCLC : Do you think that the public should have access to the same information within, for instance, of a show or a book?

TZ : No, I don't. I have years of training as a social worker. I've been trained to connect to people whose behavior is atrocious. I don't think we have that kind of training generally in people. We're trained to judge people rather than to listen to people.

VCLC : So you think that, within the context of a book or an exhibition, there should be made no mention of the reason of the condemnation of the person.

TZ : Probably not, because it does take away. It does take away if they're showing art. It does take away viewing the art. And in fact, I think, you know, most prison shows should not even put down that the art was made by prisoners. You know, they should leave that out completely. That was one of the early projects I had.

VCLC : The exhibition that you made mixing work of people incarcerated and people not incarcerated and non specifying which is which ?

TZ : Yes. And it didn't work. It was a stupid thing to do because it didn't work out. Everybody was like "Oh, this is so nice, you're doing this for these prisoners". I was like "Oh boy, forget it", the public is the public, they're going to see how they want to see it, no matter what I do. »

LES JARDINS SOLITAIRES

Herman Wallace, Robert Hillary King et Albert Woodfox étaient les « *Angola Three* », trois hommes noirs condamnés à la prison à vie en 1974 pour le meurtre de Bret Miller, un des gardes de la prison. Les doutes autour de leur culpabilité en ont fait un symbole du biais raciste de la justice. Wallace et Woodfox ont chacun passé plus de quarante ans à l'isolement, la plus longue période jamais recensée dans l'histoire de la prison américaine. En 2001, l'artiste et activiste jackie sumell[1] entame avec Wallace un projet collaboratif de longue haleine : The House that Herman Built, « la maison qu'Herman a construite »[2].

« Jackie, dans ta lettre tu m'as demandé : "De quel genre de maison rêve un homme qui a vécu dans une cellule de six pieds sur neuf pendant plus de trente ans ? !" – Devant la maison, j'ai trois carrés de jardins. Les jardins sont pour moi les plus faciles à imaginer, et je peux voir qu'ils seraient certainement remplis de gardénias, d'œillets et de tulipes. C'est de la plus haute importance. J'aimerais que les invités puissent sourire et marcher parmi les fleurs tout au long de l'année[3]. »

1. Comme bell hooks, jackie sumell choisit d'écrire son nom sans majuscule, remise en cause de la « starisation » de l'artiste. Site internet de jackie sumell, disponible sur : https://creative-capital.org/projects/the-prisoners-apothecary/ (consulté le 11 août 2024).
2. Le projet dure douze ans, jusqu'à la mort de Wallace. Le 1er octobre 2013, Wallace, atteint d'un cancer en phase terminale, est libéré de prison, pour mourir le 4 octobre auprès de sa famille.
John Schwartz, « *Herman Wallace, Freed After 41 Years in Solitary, Dies at 71* », *The New York Times*, 4 octobre 2013. Disponible sur : https://www.nytimes.com/2013/10/05/us/herman-wallace-held-41-years-in-solitary-dies-at-71.html
3. « *Jackie, in your letter you asked me: "What sort of house does a man who has lived in a 6' x 9' cell for over 30-years dream of?!"– In the front of the house I have 3-squares of gardens. The gardens are the easiest for me*

Quand j'ai lu cet extrait de lettre, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à l'échange que j'avais eu avec Renaldo McGirth, lors d'une de mes premières visites, en 2017, et que j'ai retranscrit de mémoire dans *Perpendiculaire au soleil*. À la question : « que souhaiterais-tu planter dans ton jardin ? », il avait répondu : « Qu'est-ce que je mettrais dans mon jardin ? Mais Valentine, la question est plutôt : qu'est-ce que je n'y mettrais pas ? J'aurais des fleurs, des fruits et des légumes. Des roses, des lys, des herbes aromatiques, et toutes les plantes médicinales possibles[4]. » J'ai fait fleurir ce jardin en images pour Renaldo, au sein des pages de la bande dessinée. Quant au jardin que Wallace a imaginé depuis le mouroir de la cellule d'isolement, des volontaires l'ont effectivement planté, réalisant son rêve. jackie sumell a prolongé l'héritage de son ami, à travers le projet *Solitary Gardens*. Sur les consignes de dizaines de personnes détenues à l'isolement, elle et une multitude de participants ont planté des jardins à travers les États-Unis, à Philadelphie, à Houston, à New York, à la Nouvelle Orléans... Chacun d'entre eux fait la taille d'une cellule d'isolement, et inclut une grille, en métal ou en canne à sucre, un rappel des barreaux de la prison, destinés à être engloutis par la végétation. « Au cœur de ce projet se trouve un appel à mettre fin aux conditions inhumaines de l'isolement cellulaire, et inspirant simultanément la compassion nécessaire pour démanteler les systèmes de punition et de contrôle[5]. »

L'existence de ces jardins en tant qu'œuvre dépend de la mise en lien des personnes incarcérées avec des personnes extérieures, activistes, artistes, volontaires de tous bords. Ils sont des espaces réels de collaboration et de partage, et des espaces virtuels d'utopie. Leur conception, création par procuration, exposition et « reproduction » sont inextricablement liées, formant une œuvre d'art totale, destinée à faire imaginer un monde sans prison. Ils sont une invitation à participer, à la mesure de ses moyens physiques et émotionnels, à prolonger la création, le débat, à faire croître quelque chose au delà des murs. La philosophie des « jardins solitaires » infuse dans de nombreux projets du couloir de la mort, tout en ouvrant un « jardin des possibles ».

to imagine, and I can see they would be certain to be full of gardenias, carnations and tulips. This is of the utmost importance. I would like for guests to be able to smile and walk through flowers all year long. » Herman Wallace, extrait d'une lettre à jackie sumell, 1er février 2006. Disponible sur : https://solitarygardens.org/about (consulté le 11 août 2024)

4. *Perpendiculaire au soleil*, p.195.

5. « *Central to this project is a call to end the inhumane conditions of solitary confinement, simultanously inspiring compassion necessary to dismantle systems of punishment and control.* » Disponible sur : https://solitarygardens.org/about (consulté le 11 août 2024)



fig.1 - *Perpendiculaire au soleil*, page 430.

CONCLUSION

L'une des premières images que j'ai réalisées pour *Perpendiculaire au soleil* est la dernière qui apparaît dans l'album. Il s'agit d'une gravure sur bois représentant le visage de Renaldo McGirth (fig.1). Des branches jaillissent de ses narines, de sa peau, de ses paupières closes. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une scène de sommeil paisible émaillé de rêves, ou le visage d'un mort gravé sur une dalle funéraire (fig.2).

J'ai réalisé ce portrait a une époque d'incertitude quant à sa situation judiciaire. Depuis des années, il attendait une « resentence » après que la première a été déclarée inconstitutionnelle. La resentence devait décider soit d'une commutation de la peine capitale en peine de prison à vie sans possibilité de sortie, soit d'une nouvelle condamnation à mort.

Terminer l'album en suspens était une réponse à de nombreux livres de *true crime* s'achevant soit sur l'exécution d'un coupable, soit sur la libération d'un innocent. En premier lieu, j'avais en tête *De sang froid*[1], de Truman Capote, dont la lecture adolescente m'avait durablement marquée et troublée. Truman Capote attendait et espérait l'exécution de Dick Hickock et Perry Smith – quand bien même il s'était lié d'amitié avec ce dernier, pour pouvoir enfin finir la rédaction de son roman. Pourtant, même après la pendaison des deux condamnés, et même après la publication ovationnée du livre, Capote déclarait : « Je suis encore hanté par tout cela. J'ai terminé le livre, mais, dans un sens, je ne l'ai pas terminé[2] ». Le sentiment d'accomplissement, de finitude, ce que les anglophones appellent le sentiment de « *closure* », n'apparaît pas dans *Perpendiculaire au soleil*, et il n'existe pas non plus dans la vie, pour aucune des personnes concernées. L'image la plus prégnante du couloir de la mort, c'est celle de l'incertitude, et celle de l'attente de détenus « prenant racine » dans cet espace liminal destiné à broyer les individus. Le livre en tant qu'objet se referme, mais le texte et les images qu'il contient ouvrent quelque chose qui se déploie, s'étend[3].

1. Truman Capote, *In Cold Blood*, New York, New York, Random House, 1966.
2. « *I'm still very much haunted by the whole thing. I have finished the book, but in a sense I haven't finished it.* » Chronique nécrologique de Truman Capote par le *New York Times*, « *'In Cold Blood,' Truman Capote's Achievement and Undoing* », 25 juillet 2016. Disponible sur : https://www.nytimes.com/interactive/projects/cp/obituaries/archives/truman-capote (consulté le 28 juillet 2024).
3. Renaldo McGirth n'est pas mort, moi non plus. Certains lecteurs communiquent maintenant avec lui par lettres, indépendamment de moi, indépendamment du livre.

Dans *De sang froid*, Capote tisse ensemble tous les documents rassemblés pendant cinq années de travail acharné. Il fait disparaître ses sources, sa documentation, les conditions de leur rassemblement et les sutures entre elles, en les fondant dans un récit fluide. Il efface les traces de sa présence en tant qu'observateur, pouvant ainsi prétendre à une parfaite objectivité et neutralité. Pourtant, *De sang froid* n'est pas un récit de non-fiction : il contient un certain nombre d'écarts factuels avec la réalité et des extrapolations, destinés à créer des effets dramatiques. Ceux-ci ont notamment été ajoutés sciemment par Capote, entre la parution du récit en épisodes dans *The New Yorker* et sa publication en un seul volume chez Random House deux mois et demi après[4]. Surtout, *De sang froid* n'est pas neutre. David Guest, auteur de *Sentenced to Death : The American Novel and Capital Punishment* évoque par exemple le regard panoptique de Capote : en s'extrayant de la narration, en se rendant invisible, l'auteur masque l'exercice de son pouvoir, notamment sur les coupables, Perry Smith et Dick Hickock. « Puisque nous savons qu'une certaine version narrative ou biographique de la vie du criminel passible de la peine capitale doit être produite pour que l'exécution ait lieu, n'est-il pas possible que des romans sur ces mêmes exécutions participent ou se confondent à ce discours qui les rend possible au niveau systémique ?[5] »

fig.2 - Dalle funéraire gravée de Jean Casse, chanoine et chancelier de la cathédrale de Noyon, vers 1350, 293 x 142 cm, pierre calcaire, Musée du Louvre, Paris, France.

4. Voir Jack De Bellis, « *Visions and Revisions: Truman Capote's "In Cold Blood"* », *Journal of Modern Literature*, Volume 7, n°3, septembre 1979, p. 519-536.

5. « *If we know that a certain narrative or biographical version of the capital criminal's life must be produced in order for execution to take place, is it not possible that novels about those same executions participate in, or become entangled with, this enabling discourse at the systemic level?* » David Guest, *Sentenced to Death, The American Novel and Capital Punishment*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 1997, édition électronique sans pagination.

Les coupables sont enfermés dans le portrait diagnostic[6] de Capote, qui invisibilise le système carcéral. Capote ne mentionne qu'en passant les multiples séjours en prison de Smith et Hickock avant leur arrestation pour le meurtre de la famille Clutter, et il efface le contexte de ses propres rencontres avec eux : le couloir de la mort, qui les a rendus « disponibles » pour l'élaboration de son roman[7]. Capote développe une théorie psychologique faisant des événements de la petite enfance de Perry la source de ses crimes, puis lui diagnostique des troubles psychiatriques dont le procès n'a jamais fait état[8]. Quant à la description d'Hickock, elle relève presque de la phrénologie[9]. Tout en ayant une certaine tendresse pour le personnage de Smith, peut-être due à une identification de l'auteur au condamné[10], Capote tient un discours légitimant une vision ultra-autoritaire du système carcéral, où le pouvoir serait détenu par les psychiatres : « La clé de ce système serait que chaque fois qu'un homme est reconnu coupable d'homicide au premier

6. « La biographie diagnostique fait partie du vaste corpus de documents associés aux exécutions sous l'égide de l'État aux États-Unis au XXe siècle. Les transcriptions des procédures judiciaires dans une affaire où la peine de mort est requise peuvent contenir des dizaines, voire des centaines de milliers de pages, y compris les témoignages oculaires, les témoins experts, les victimes, les agents des forces de l'ordre, les criminels, les médecins et toutes les victimes survivantes. Les psychologues criminels fournissent des profils cliniques élaborés des condamnés, profils utilisés tantôt par l'accusation, tantôt par la défense. Les transcriptions des affaires capitales, ainsi que les codes pénaux qui définissent les crimes passibles de la peine capitale, constituent non seulement le discours officiel sur la peine capitale, mais permettent littéralement chaque exécution. » « *Diagnostic biography forms part of the vast body of paperwork that is associated with state-sponsored executions in the twentieth-century United States. Transcripts of court proceedings in a capital case can run to tens, even hundreds, of thousand of pages, including the testimony of eyewitnesses, expert witnesses, victims, law enforcement officers, criminalists, doctors, and any surviving victims. Criminal psychologists contribute elaborate clinical profiles of the condemned, profiles used sometimes by the prosecution, sometimes by the defense. Transcripts of capital cases, together with the penal codes that define capital crimes, not only form the official discourse of capital punishment but literally enable each execution.* » *Ibid.*, édition électronique, sans pagination. Michel Foucault examine les conséquences du regard diagnostic dans Histoire de la folie à l'âge classique [1961], Paris, Gallimard, 1976, et dans *Naissance de la clinique* [1963], Paris, puf, 2015.

7. À cette disponibilité « spatiale » s'aoute la disponibilité des personnes pour Capote grâce à son statut d'auteur au sommet de sa gloire, après la sortie du film adapté de son roman *Breakfast at Tiffany's*.

8. Phillip K. Tompkins, « *In Cold Fact* », *Esquire*, juin 1966.

9. Truman Capote, *In Cold, Blood*, *op. cit.*, Chapitre I, édition électronique, sans pagination. Capote termine la description physique d'Hickock en ces termes : « *with a venomous sickly-blue squint that although it was involuntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature* », « avec un strabisme venimeux d'un bleu maladif qui, bien qu'acquis involontairement, semblait néanmoins avertir d'un sédiment amer au fond de sa nature ».

10. « *But various commentators have also asserted that Capote's own relation to Smith weakened his ability to restrain his personal vision. Harper Lee found that "every time Truman looked at Perry he saw his own childhood" of disaffection and rejection.* », « Mais divers commentateurs ont également affirmé que la propre relation de Capote avec Smith affaiblissait sa capacité à restreindre sa vision personnelle. Harper Lee a découvert que "chaque fois que Truman regardait Perry, il voyait sa propre enfance" de désaffection et de rejet. » Jack De Bellis, « *Visions and Revisions: Truman Capote's "In Cold Blood"* », *art.cit.*, p.534.



fig.3 - *Perpendiculaire au soleil*, pages 354-355.

degré, il ne recevrait pas de peine précise mais une peine d'une durée indéterminée allant d'un jour à la perpétuité, et la durée réelle de la peine serait déterminée non pas par une commission des libérations conditionnelles, mais par un personnel psychiatrique expert attaché à la prison fédérale.[11] » Le regard panoptique de Capote s'exerce également sur la famille Clutter, rendue « disponible » à l'auteur « grâce » à l'assassinat de chacun de ses membres. Les victimes sont scrutées et disséquées, à partir des informations récoltées sur elles, notamment le dossier médical et psychiatrique de Bonnie Clutter, la mère, partagé et commenté – subjectivement – par Capote. Quant à Nancy Clutter, âgée de seize ans lors de sa mort, elle est disséquée par une écriture adoptant un regard masculin hétérosexuel. Lors de l'attaque chez les Clutter, la menace d'un viol pèse longuement, donne l'occasion d'une description physique de la beauté de la jeune fille sur le point d'être assassinée, mais l'acte n'a finalement pas lieu. Capote parlait du rôle de cette scène au sein du livre comme d'un « calmant pour la libido », « une forme saine de libération[12] ».

Les victimes appartiennent à Capote. Les condamnés appartiennent à Capote. En s'effaçant, ce dernier devient paradoxalement plus puissant que jamais. Il fait des Clutter le symbole de la famille parfaite, de la part lumineuse de la société américaine. Il fait de Perry et Hickock son pendant sombre, tout en exerçant sur eux son pouvoir de diagnostic. Ils sont tous pour lui des outils de catharsis développés pour exciter puis libérer les émotions du lecteur : ils sont enfermés dans cette tragédie qu'ils rejouent sans cesse, et qu'ils sont destinés à jouer, entre les pages de *De sang froid*.

Dans *Perpendiculaire au soleil*, je ne suis pas effacée au profit d'un narrateur omniscient, je suis un personnage intégré au récit. C'est par mon regard que ce dernier se construit, grâce aux échanges d'informations et de documents entre Renaldo McGirth et moi, et mes propres recherches que j'effectue et que je partage par le dessin. Je fais apparaître le détail de mes sources, mais aussi mon propre « brouillard de guerre ». Le brouillard de guerre, c'est la connaissance de l'« autre » à laquelle je n'ai pas accès, qu'il s'agisse de l'ami, de la victime ; c'est aussi ce que j'ignore des situations – juridiques, médicales, qui me dépassent. Là où les documents manquent, l'imaginaire prend le relai : il permet de créer du lien entre les personnes, mais il ne crée pas de certitude. Voilà l'usage fondamental du portrait végétal de Renaldo McGirth. « L'image est foncièrement irréelle, c'est en cela que réside sa force, dans sa rébellion contre toute substantialisation de son contenu. Incarner, c'est donner chair et non pas donner corps. C'est opérer en l'absence des choses. L'image donne chair, c'est-à-dire *carnation* et visibilité, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est désigné[13] ». Dans la création de *Perpendiculaire au soleil*, ni Renaldo McGirth, ni les victimes, ne m'appartiennent comme des « choses » à disséquer. Ce qui m'appartient en revanche, c'est le contrôle sur les documents en ma possession pour faire le portrait d'un système pénal et carcéral qui s'exerce au nom des citoyens. En produisant une archive alternative à l'archive carcérale, *Perpendiculaire au soleil* se place en porte-à-faux par rapport à un système brutal, iconophobe et qui soumet les êtres qu'il contrôle à une incertitude perpétuelle.

Perpendiculaire au soleil a été ma façon d'accompagner Renaldo McGirth dans cette incertitude, tout en travaillant sur la mienne. En anglais, on parle de « *labor of love* », pour désigner un travail que l'on fait par plaisir. *Perpendiculaire au soleil* est plutôt un « *labor of friendship* », un travail qui n'a pas toujours été facile, mais qui est à la fois un témoignage à propos d'une amitié et un témoignage d'amitié. Le soin envers le dessin fait

11. « *The key to this system would be that whenever a man is convicted of first-degree homicide, he would receive no precise sentence but an indeterminate sentence of from one day to life, and the actual length of the sentence would be determined not by a parole board but by an expert psychiatric staff attached to the Federal prison.* » Interview de Truman Capote par Eric Norden dans *Playboy*, mars 1968.
12. « *serve as a tranquilizer for the libido* », « *a healthy form of release* ». *Ibid.*

13. Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* [2002], Bayard, 2015, p39.

fig.4 - Homme vert sculpté sur le chancel de l'église de St Andrew, homme vert, vers 1450, Sampford Courtenay, Angleterre, Photo de Michael Garlick.

fig.5 - Tête de feuilles sculpté au dessus d'un chapiteau, cathédrale d'Auxerre, France, XIIIe siècle, image publiée dans l'ouvrage de Kathleen Basford, The Green Man [1978], Cambridge, D.S. Brewer, 1998.

fig.6 - Tympan de la salle capitulaire de la cathédrale de Southwell Minister, Nottinghamshire, Angleterre, fin du XIIIe siècle.

partie intégrante du *care* envers Renaldo McGirth, et du *care* qu'il m'a lui aussi prodigué par sa création d'images. *Perpendiculaire au soleil* était également une façon personnelle de « digérer » ma colère, mon rapport à la violence, en liant travail physique et mental. D'une part, la pratique du dessin, et celle de la gravure encore plus, est demandeuse pour le corps. Le temps de la conception d'une gravure et de son exécution demande d'être concentré et en tension. Après un coup de gouge, on ne peut pas revenir en arrière : c'est une tâche qui absorbe, et qui demande de faire des choix sûrs, d'aller au-delà de nos blocages. Dans le même temps, l'aspect allégorique de *Perpendiculaire au soleil* m'a fait donner corps à des choses invisibles. J'ai fixé des moments heureux mais fragiles pour mieux les faire durer, et j'ai mis en images des émotions plus troubles que j'avais du mal à exprimer en mots. À défaut de m'étaler textuellement sur ma vie personnelle – essentiellement hors-champ – j'ai mis mon énergie et mes questionnements dans les images : le choc face à la violence du crime pour lequel Renaldo a été condamné, les doutes quant au bien-fondé du projet, quant à mes choix de dessin, quant à mes méthodes pour fournir ce fameux *care* dont je me réclame. Plus que jamais, je suis cette « Valentine Ouroboros », pour qui le dessin est à la fois exutoire et étouffoir (fig.3).

Le 18 juillet 2024, un jury rend sa décision de resentence de Renaldo McGirth, le condamnant à la prison à vie sans possibilité de sortie. Beaucoup de « détails » sont encore en suspens, notamment le choix de la prison où il va purger cette peine « impurgeable ». La *life without parole* est une variation de la condamnation à mort, mais n'est pas du pareil au même : elle donne la possibilité de conditions d'incarcération plus souples, la possibilité d'avoir accès à un travail, d'être davantage au contact de ses co-détenus... Surtout, elle place Renaldo McGirth hors des sables mouvants du couloir de la mort, hors de la menace d'être harnaché à la table d'exécution ou à la chaise électrique, encore utilisée en Floride. Des années après l'avoir gravé, je peux donc « lire » le dernier portrait de Renaldo McGirth recouvert de végétation, le sortir de son incertitude initiale. Ce n'est pas le symbole d'une « résurrection », mais celle d'une pulsion de vie tenace, et d'une transition vers un ailleurs encore mystérieux.

Ce portrait fait écho aux « têtes feuillues » ou « masques feuillus », un motif architectural ayant traversé les siècles sous diverses formes, et dont l'origine exacte est encore trouble aujourd'hui. On les retrouve particulièrement dans des églises, sur des vitraux, des ronde-bosses, des miséricordes. Elles sont tantôt souriantes et paisibles tantôt inquié-

tantes et torturées (fig.4-6)... Leur étude a donné lieu à de surprenantes controverses universitaires, et à de multiples spéculations historiques, spirituelles, artistiques. Pour certains[14], il s'agit d'une représentation d'Adam qui, dans une tradition kabbalistique[15], aurait avalé une graine de l'arbre de la connaissance : après sa mort, la graine aurait germé et poussé à travers sa bouche, pour devenir le buisson ardent grâce auquel Dieu parle à Moïse. Pour d'autres, il s'agit d'une christianisation du dieu romain des forêts Sylvanus[16], ou alors d'une représentation de Jésus Christ, illustration littérale de son expression rapportée dans l'évangile de Jean « Je suis le cep, vous êtes les sarments »[17]. D'autres encore considèrent les têtes feuillues comme des représentations du « *Green Man* », l'homme vert, aussi appelé « *Jack in the Green* » ou « le Feuillu » (fig.7). Ce buisson humain, entouré de serviteurs parfois également couverts de végétaux, est le personnage central d'une parade fêtant le retour du printemps, encore célébrée aujourd'hui en Angleterre[18] (fig.8). Enfin, les têtes feuillues sont parfois assimilées aux victimes de

fig.7 - Simon Garbutt (photographie et costume), Reconstruction des années 1970 d'un Jack in the Green pour une cérémonie de May Day à Kingston and Surbiton, Surrey, Angleterre. Costume réalisé en branches de houx tressées, feuilles de lierre, osier, fleurs de cerisier, sur le modèle d'une photographie de Sir Benjamin Stone, représentant des festivités de May Day à Oxford, vers 1900.

fig.8 (a, b) - Morgan Silk, *Jack in the Green, Mr Tatum, Mrs Tatum.*

14. R.O.M et H.M. Carter, « *The Foliate Head in England* », *Folklore*, 1967, Volume 78, n°4, page 272.
15. Cette histoire est racontée dans la *Vie d'Adam et Ève* ou *De la pénitence d'Adam*, un ensemble de textes mystiques du premier siècle avant ou après Jésus Christ, sorte de « complément » de la Genèse racontant en détails la vie du premier homme et de la première femme après leur expulsion du Paradis.
16. R.O.M et H.M. Carter, « *The Foliate Head in England* », *art. cit.*, p.270.
17. Ven. E. Barber, « *The Cloisters of Chester Cathedral* », *Journal of the Architectural, Archaeological and Historical Society of Lancashire and Cheshire*, Volume 9, 1903, p.11. Sur cette page d'illustrations se trouve la photo d'une ronde bosse sculptée en forme de tête d'homme dont des branches sortent de la bouche et du nez. La légende indique : « *Head of our Lord (?) (Probably representing "I am the Vine")* », « Visage de notre Seigneur (?) (Représente probablement "Je suis le cep") ». Jean 15:5, version Louis Segond : « Je suis le cep, vous êtes les sarments. Celui qui demeure en moi et en qui je demeure porte beaucoup de fruit, car sans moi vous ne pouvez rien faire. »
18. Lady Raglan, « *The "Green Man" in Church Architecture* », *Folklore*, Volume 50, n°1, mars 1939, p.45-57. Brandon S. Centerwall, « *The Name of the Green Man* », *Folklore*, Volume 108, 1997, p.25-33.

sacrifice humain de l'Âge de Bronze : « la théorie selon laquelle un homme était choisi pour représenter le dieu, et que celui-ci, après avoir conféré par les cérémonies magiques appropriées sa force et sa fertilité à son peuple, était sacrifié (peut-être par pendaison), décapité et sa tête placée dans l'arbre sacré[19] ». Plusieurs auteurs ont noté la violence des têtes feuillues : Kathleen Basford parle de « l'Homme Vert, happé dans les branches comme la tête coupée d'un criminel », « abandonnée, envahie et contrôlée par la végétation, est une image de mort et de ruine plutôt qu'une image de vie et de résurrection[20] ».

La liste des théories entourant les têtes feuillues ressemble à un vaste fourre-tout où chacun amène un peu de la religion ou du mythe de son choix[21]. Dans le même temps, les masques feuillus sont un réservoir pour l'imaginaire, offrant une multiplicité des lectures, de jeux de pistes, aucune ne faisant vraiment consensus. Toutes les théories accumulées et contredites d'article universitaire en roman fantastique, au fil de milliers de pages, apparaissent sous forme condensée dans chacune de ces mystérieuses images. Au spectateur d'en faire la lecture – émotionnelle ou scientifique – qu'il souhaite. En cela, la tête feuillue était une image fertile pour conclure *Perpendiculaire au soleil*, mais aussi pour conclure cette étude des images dans le couloir de la mort. Ce sont deux exemples de sujets qui fascinent le public, mais que la recherche a longtemps négligés, et pour lesquels les sources fiables manquent toujours[22].

La tête feuillue est à la fois interprétée par les chercheurs comme le symbole du retour des jours meilleurs et la figure d'une personne exécutée. Tantôt bonhomme tantôt inquiétante, elle reflète la diversité des

19. « *the theory that a man was chosen to represent the god, and he, after conferring by the proper magical ceremonies his strength and fertility upon his people, was sacrificed (perhaps by hanging), decapitated, and his head placed in the sacred tree* ». Lady Raglan, « *The "Green Man" in Church Architecture* », *art. cit.*, p.54.
20. « *The Green Man, caught up in the branches like the severed head of a felon, « « the derelict head, invaded and taken over by vegetation, is an image of death and ruin rather than that of life and resurrection. It is, indeed, "a thing of sorrow"* ». Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge, Massachusetts, D.S. Brewer, 1978, édition électronique sans pagination.
21. Le philologue Walter F. Otto écrivait avec dérision au sujet de ces analyses religieuses ou mythologiques vagues : « Cette faille est à peine couverte par un nom aussi futile et pourtant aussi prétentieux que "Déité de la végétation" ». « *This rift is barely covered over by a name as futile and yet as pretentious as "Vegetation deity".* » Walter F. Otto, *Dionysus, Myth and Cult* [1933], Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1965, traduit de l'allemand par Robert B. Palmer.
22. Lady Raglan, initiatrice de la recherche sur les têtes feuillues, concluait d'ailleurs son article publié dans la revue *Folklore* en 1933 par d'étonnantes excuses : « Je dois m'excuser pour le caractère brouillon de cet article, mais il est vraiment impossible, jusqu'à présent, de rendre justice à l'importance et à la variété des sujets qui semblent être abordés. J'espère que les images compenseront dans une certaine mesure les lacunes du texte ». « *I must apologize for the scrappiness of this paper, but it is really impossible, as yet, to do justice to the significance and variety of the subjects which seem to be involved. I hope that the pictures will atone in some measure for the deficiences of the text* ». Lady Raglan, « *The "Green Man" in Church Architecture* », *art. cit.*, p.56-57.

condamnés se dédiant à la création plastique. Certains revendiquent leurs crimes, d'autres les nient. Quelques-uns sont finalement innocentés et libérés après des décennies d'incarcération. Certains souhaitent vivre et se battent pour cela, notamment par l'image. D'autres choisissent de renoncer à tous leurs appels[23], ou prévoient leur suicide, mais continuent pourtant de créer jusqu'au bout, sans espoir que l'art ne les sauve[24].

Dans le couloir de la mort, la « tête feuillue » est celle d'une personne tête en bas, se trouvant dans une situation périlleuse, mais qui foisonne d'idées. La végétation germe depuis ces têtes feuillues, comme les idées des personnes détenues pour transformer la matière pénale autour d'eux, au travers de multiples méthodes de *DIY*.

La végétation s'étend, comme un réseau d'entraide en rhizomes et de greffons entre personnalités dissemblables. Elle crée du lien entre les membres de cette « famille mal assortie » qui, dans leur étrange maison, partagent matériaux et techniques, et cultivent ensemble leurs images. La végétation est tout ce qui croît hors champ, hors du contrôle de la prison : les liens tissés à l'extérieur, les images faites seules ou à plusieurs, ce qui donne aux personnes condamnées quelque chose vers quoi tendre, un mouvement tandis que le corps subit l'immobilité carcérale. Les objectifs de la création d'images sont variés : source de revenus, don à ceux qu'on aime, outil dans une campagne médiatique, réaffirmation de soi, pure recherche plastique. Dans tous les cas, il s'agit de laisser une trace, et surtout de « faire », dans un monde en vase clos où la liberté d'action est réduite à son strict minimum par les contraintes physiques et parfois chimiques de l'écosystème pénitentiaire.

Par les images, les détenus fabriquent leur propre « masque feuillu ». La végétation est tout ce que la *mugshot* ne montre pas, toutes les images créées par les détenus pour redéfinir leur « moi » hors des limites de

23. Depuis la fin du moratoire sur la peine de mort en 1976, environ dix pourcent des condamnés à mort rejettent leurs possibilités d'appel afin d'accélérer le processus d'exécution. On les appelle les « volontaires ». *Death Penalty Information Center*, « *Execution Volunteers* ». Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/executions/executions-overview/execution-volunteers (consulté le 28 juillet 2024)

24. Scott Raymond Dozier a été condamné à mort dans le Nevada pour le meurtre d'un de ses associés dans le trafic de drogues. Il produisait de nombreuses images, notamment pour sa famille, qui les publiait sur une page *Facebook* à son nom. Dans le même temps, il tentait par tous les moyens légaux possibles de hâter son exécution, malgré les controverses autour des produits chimiques prévus, écrivant notamment au juge : « *I've been very clear about my desire to be executed ... even if suffering is inevitable.* » « J'ai été très clair quant à mon désir d'être exécuté... même si la souffrance est inévitable. » Dozier finit par se suicider dans sa cellule. *Death Penalty Information Center*, « *Scott Dozier, Who Unsuccessfully Tried to Force Nevada to Execute Him, Dead of Apparent Suicide* », 7 janvier 2019. Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/news/scott-dozier-who-unsuccessfully-tried-to-force-nevada-to-execute-him-dead-of-apparent-suicide (consulté le 5 août 2024)



fig.9 - Vincent Rocher, photographies de plantes envoyées par MMS.

l'index carcéral. Les images sont le reflet d'une identité mêlant parfois réalité et fiction, sincérité et mensonge : l'identité de l'innocent, celle d'un individu politisé appartenant à la « race des détenus », celle d'un artiste engagé corps et âme dans sa pratique, celle d'une personne aimante, celle d'un monstre fascinant.

Sur les têtes feuillues, la végétation sort de tous les interstices possibles, du nez, de la bouche, des yeux, comme les images que les détenus redoublent d'ingéniosité pour envoyer au-delà des murs, à défaut de pouvoir eux-mêmes en sortir. Les images sont transplantées hors de la prison, mais aussi hors du contrôle de la personne qui les a fait germer, grâce au *care* de proches, ces « jardiniers » extérieurs. Les images vivent leur vie, dans un nouvel écosystème incertain où elles peuvent tantôt se dessécher dans l'indifférence, tantôt continuer de croître, respectées, admirées ou détestées. Façonnées par le milieu carcéral qui les a vu naître, elles forment un témoignage sur ce dernier, mais aussi des narrations aternatives à son discours dominant et normatif. Parfois, ces images sont des plantes envahissantes, étouffant tout sur leur passage, à la manière des images *murderabilias*, brutalisant les victimes et vampirisant le débat public. Elles peuvent aussi revenir dans le giron de la prison dans le but de légitimer cette dernière, en étant exposées comme pièces à conviction morales. Enfin, les images sont cultivées par des proches, voire par des victimes de crime, dans une démarche d'éducation et de guérison.

Depuis le couloir de la mort, « *life, uh... finds a way* », « la vie, heu... trouve son chemin ». Cette phrase est prononcée par le docteur Ian Malcolm, héros du film *Jurassic Park*[25]. Il suggère aux créateurs du parc de dinosaures que, malgré leurs efforts, le contrôle total de la popula-

25. Steven Spielberg, *Jurassic Park*, Universal Pictures, 1993, 127 minutes.

tion de dinosaures « ressuscités » sera impossible. « *Life, uh, finds a way* » est devenu un *meme* internet qui sert de sous-titre à des images improbables ou grandioses de végétation poussant dans des lieux hostiles[26]. Il peut également s'agir d'un usage ironique de l'expression, par exemple pour accompagner une photo de moisissures toxiques, de germes spectaculaires sur des légumes abandonnés, ou alors un usage poétique, face à une minuscule fleur se frayant un chemin dans le bitume... Un de mes amis m'envoie régulièrement ces plantes « courageuses » accompagnées de la fameuse phrase. C'est un signe de soutien, discret, non-intrusif, mais sans cesse renouvelé de sa part. Parfois il s'agit de photographies prises au hasard de ses balades (fig.9), parfois ce sont des croquis (fig.10). Un jour, il m'a envoyé les images de douilles d'obus gravés par son arrière grand-père dans les tranchées[27] (fig.11), recouvertes de plantes entrelacées. J'imagine la volonté du soldat Maurice Bonneau de se perdre dans les méandres végétaux, patiemment poinçonnés, son besoin de faire fleurir quelque chose, au contact de la mort, et même sur des instruments de mort.

La phrase « *Life, uh... finds a way* », et les images qui l'accompagnent font écho au contrôle des images que tente d'exercer la prison, sans jamais y parvenir totalement : « Ce type de contrôle que vous voulez est ... ce n'est pas possible. S'il y a une chose que histoire de l'évolution nous a apprise, c'est que la vie ne peut pas être contenue. La vie se libère, s'étend vers de nouveaux territoires, écrase les barrières, douloureusement, peut-être dangereusement, mais... c'est comme ça[28] ». Dans le couloir de la mort, les détenus font des images malgré tout, malgré leur situation psychologique et psychiatrique, malgré les limites matérielles et idéologiques de l'institution. Dans ce mouroir qui voudrait les déraciner, faire terre bétonnée à défaut de terre brûlée, les images sont une réaction de résistance, une pulsion de vie. Ainsi, contre toute attente, elles foisonnent tout de même.

26. On surnomme ce type d'images le « *earth porn* », littéralement le « *porno de la terre* ».
27. « Les informations que j'ai sur eux :
- douilles en laiton d'obus pour canon de 75mm, fabriqués (et sans doute tirés) en 1915 (d'après les codes à la base, à l'usine de Puteaux, complétés avec la poudre et l'obus puis vérifiés à Rennes).
- travaillé au poinçon par mon arrière grand-père maternel Maurice Bonneau (né le 2 septembre 1887, mort le 7 août 1918).
- Ils les a donnés à sa femme (Fernande Hervé, épouse Bonneau. Elle ne s'est jamais remariée et a élevé ma grand-mère seule), puis ils sont passés par ma grand-mère et ma mère. A priori, ce sont les seuls souvenirs qu'il reste de mon arrière-grand-père, en plus d'une photo prise en 1914, à son départ pour la guerre : sa femme a choisi de tout garder pour elle, jusqu'à son lieu de sépulture (nous ne l'avons retrouvée qu'au début des années 2000, après l'ouverture des archives militaires) ». Extrait d'un email de Vincent Rocher à propos des douilles d'obus gravées de son arrière grand-père.
28. « *John, the kind of control you're attempting simply is... it's not possible. If there is one thing the history of evolution has taught us it's that life will not be contained. Life breaks free, it expands to new territories and crashes through barriers, painfully, maybe even dangerously, but, uh... well, there it is* ». La traduction que je propose est légèrement différente du doublage français du film.



fig.10 - Vincent Rocher, croquis de fleurs envoyé par MMS, 12 avril 2024.



fig.11 - Maurice Bonneau, Douilles d'obus gravées, 1915.

TABLE DES MATIÈRES

3 NOTE SUR LE TITRE

9 AVANT-PROPOS : LES COULOIRS DE LA MORT

10 *1 - Qu'est-ce que la peine de mort, aux États-Unis ?*
16 *2 - La spécificité du couloir de la mort aux États-Unis ?*
- *Solitary Confinement : la lutte légale des détenus contre une torture largement répandue*
- *Death row phenomenon : le syndrome du long couloir*
- *La Liste*

25 INTRODUCTION

25 I - DE LA CORRESPONDANCE À LA RECHERCHE

25 *1 - Une correspondance, un récit, une bande-dessinée*
33 *2 - De la bande dessinée à la recherche doctorale*

35 II - LES IMAGES RESCAPÉES

36 *1 - Images rescapées de l'imaginaire du détenu*
36 *2 - Images rescapées de la prison*
37 *3 - Images rescapées d'une documentation parcellaire*
38 *4 - Images rescapées de biais de sélection*

39 III - QUELLES SONT LES CONDITIONS LÉGALES DE LA VENTE DES IMAGES DEPUIS LE COULOIR DE LA MORT ?

40 *1 - La loi du fils de Sam*
43 *2 - Pay to stay : le cas de Curtis Dawkins*
44 *3 - Quelles plateformes permettent aux détenus de vendre leurs images ?*

45 IV - OBJECTIF ET PLAN DE LA RECHERCHE

45 *1 - Raison d'être*
47 *2 - Plan général de la recherche*

48 V - MÉTHODOLOGIE

48 *1 - Whose side are we on ?*
51 *2 – Entretiens*
56 *3 - Traduction des textes et usage de termes anglophones*
57 *4 - Écosystème d'images*
61 *5 - Deux architectures*

67 PARTIE I : CRÉER DES IMAGES ENTRE LES MURS

69 I.1. DIY : QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN

77 I - LE « COMMENT ? » DU DIY : MUSHFAKE ET CONTREBANDE

77 *1 - Hobbycraft List*
82 *2 - La désobéissance technologique*
91 *3 - La réponse carcérale : création de la notion de contrebande, zone grise*

103 II - LE « POURQUOI ? » DU DIY : ENTRE RÉSISTANCE À L'EMBARGO CARCÉRAL ET RÉAFFIRMATION DE LA PUISSANCE DU « FAIRE »

103 *1 - Embargo carcéral, lucha, hustle*
111 *2 - DIY : l'open source carcéral*
- *« Misfit family » : la « famille mal assortie »*
- *Partage de techniques et homogénéité : l'exemple du tatouage*

120 *3 - Les difficultés de la collaboration artistique : entre envie et méfiance*
125 *4 - Une réaffirmation de la puissance du faire*
- *L'œil et la main : la liberté comme matière à travailler*
- *DIY « Rebelle, hors la loi, extraoridnaire » : la liberté comme action*

130

141 • UNE NATION DE « RIENS » ?
I.2. ESPACE CARCÉRAL, ESPACE INTÉRIEUR

147 I - L'IMPACT DE L'ESPACE DE LA REPRÉSENTATION

148 *1 - Petitesse comme signe de fragilité et de préciosité*
150 *2 - Grandeur comme signe d'une implication totale*

154 II - DESCRIPTION CRITIQUE D'UN ESPACE INHABITABLE

154 *1 - Le couloir de la mort comme trou noir*
166 *2 - Le ventre de la bête*
174 *3 - La cellule au crible : l'espace détaillé, l'espace découpé*
• *Le sens du détail comme stratégie de survie*
184 • *L'image comme relevé topographique et critique*
4 - La grille, outil de délimitation de l'espace et symbole du système carcéral
• *L'écrasement*
• *La déstructuration*
• *La perspective*

190 III - LA CONSTRUCTION D'ESPACES ALTERNATIFS ET DE NARRATIONS ALTERNATIVES

193 *1 - L'espace comme décor d'une narration mythique*
198 *2 - Le reclusoir, la cellule monastique, le scriptorium*
• *Le reclusoir : espace liminal entre la vie et la mort, espace de rédemption*
208 • *La cellule, le scriptorium, l'atelier d'artiste*
3 - La prison perméable ? Passages secrets, lucarnes et jardins
• *Passages secrets*
240 • *L'ambivalence du jardin tapissé*
4 - Prison hantée et solidarité carcérale

248

255 • DÉSERTEUR OU ÉVADÉ ?
I.3. *MURDERABILIA*

265 I - LA PRODUCTION D'IMAGES DE JOHN WAYNE GACY ET D'OTTIS TOOLE

265 *1 - John Wayne Gacy*
271 *2 - Ottis Toole*

278 II - UNE ENTREPRISE COMME UNE AUTRE : L'EXPLOITATION DE L'IMAGE PRÉCONÇUE DU TUEUR

278 *1 - Rectifier l'image d'un innocent businessman*
282 *2 - Pour une cigarette*
284 *3 - Jouer sur les deux tableaux*
288 *4 - La Main de la Mort*

291 III - PISTES BROUILLÉES, ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

291 *1 - Le dialogue médiatique*
296 *2 - Entrer dans la culture populaire*
300 *3 - Une biographie romancée, jusque dans les milieux universitaires*
304 *4 - Une possible pratique thérapeutique ?*
311 *5 - L'héritage murderabilia*

318 IV - LES PRATIQUES DE L'IMAGE MURDERABILIA

319 *1 - L'empreinte, l'icône*
323 *2 - L'exécution en effigie et la damnation mémorielle*
325 *3 - Murderabilia et subversion*
331 *4 - Cheap thrills : l'horreur sous contrôle*

336

347 • DES IMAGES BANALES ?
PARTIE II : COLLABORER DE PART ET D'AUTRE DES MURS

359 ## II.1. CENSURE ET ÉCHANGE MALGRÉ TOUT

361 ### I - ÊTRE SES YEUX : 1 ENVELOPPE, 15 IMAGES

362 *1 - Photo Requests from Solitary*
366 *2 - La bonne voisine*
371 *3 - Pas de côté : vagabondage et sport de combat*

378 ### II - CENSURES SUCCESSIVES

380 *1 - La prison comme culture industrielle hors-sol*
382 *2 - Menace sexuelle : sensualité DIY*
385 *3 - Menace politique : un dialogue au scalpel*
394 *4 - Menace extraordinaire : iconophobie généralisée*

400 ### III – ICONOPHOBIE ET MATÉRIAPHOBIE : LA FIN DE LA CORRESPONDANCE PAPIER

401 *1 - Rien que des cartes postales*
406 *2 - Correspondance digitalisée, images abimées*

415 ### IV – L'ÉCHANGE D'IMAGES COMME STRUCTURE DE L'ALBUM

415 *1 - Le rythme de lettre en lettre*
417 *2 - La rencontre avec les documents*
- *Le dessin analytique ou tendre*
- *La plongée dans l'imaginaire*

426 *3 - L'entre-deux lettres*

429 ### • CARTES ET LETTRES À JOUER ?

437 ## II.2. DE L'INDEX AU PORTRAIT

440 ### I - IMAGES SUBIES : L'ICONOGRAPHIE CRIMINELLE

440 *1 - Omniprésence de l'image de l'homme noir criminel, effacement de la victime*

451 *2 - L'anti-portrait : anthropométrie et mise à l'index*
458 *3 - L'hydre raciste*

462 ### II - DE L'INDEX AU RÉCIT : SE RÉAPPROPRIER LA *ROGUE'S GALLERY*

464 *1 - Devenir ses mains*
469 *2 - Débusquer la nuance, découper la silhouette*
476 *3 - Silhouettes d'enfance*
480 *4 - Portrait et livre d'emblèmes*
485 *5 - Faire bloc : solidarité par l'image*

489 ### III - L'OMBRE ET LA SUBSTANCE : DES IMAGES POUR RENDRE PRÉSENT

489 *1 - Poster child, être de chair*
494 *2 - Partitions captives*
502 *3 - L'utopie photographique*
511 *4 - Photographies choisies du couloir de la mort*

518 ### • PORTRAIT OU AUTOPORTRAIT ?

525 ## II.3. IMAGES DE VIOLENCE, VIOLENCE DES IMAGES

537 ### I - L'« ÉPIPHANIE NÉGATIVE » : LA PHOTOGRAPHIE DE L'EXÉCUTION DE RUTH SNYDER

537 *1 - La disparition de Ruth Snyder*
542 *2 - Construction et destruction d'une image-monument*
548 *3 - La « première rencontre »*

549 ### II - CARTES POSTALES DE LYNCHAGE : OUTIL DE DESTRUCTION ET TRAVAIL DE MÉMOIRE

553 *1 - Les images source : tableaux de chasse et cartes postales*
559 *2 - Réappropriations artistiques et militantes*
- *La figure de la victime comme « trou noir »*
- *Christ noir*
- *Portraits d'une foule*
- *Marqueurs mémoriels*

• *Le cri de la nature*

589 **III - DOYLE LEE HAMM : DROIT DE REGARD SUR LA VIOLENCE**

590 *1 - Photo floue et photo-défense*
593 *2 - Le théâtre de l'exécution*
596 *3 - L'autopsie d'un Christ, l'image qui sauve ?*

600 **• IMAGES MALGRÉ TOUT ?**

611 **PARTIE III : FAIRE VIVRE LES IMAGES HORS LES MURS**

613 **I.1. PARTAGER LA PEINE, PARTAGER LA PUBLICATION**

617 **I - COUPABLES PAR ASSOCIATION : ENGAGEMENT DES PROCHES ET (IL)LÉGITIMITÉ PUBLIQUE**

617 *1 - La famille, les conjoints : la prisonisation secondaire*
621 *2 - Conjoints rencontrés après l'incarcération : une stigmatisation particulière*
632 *3 - Amis rencontrés après le début de l'incarcération : une prisonisation tertiaire ?*

639 **II - QUELLES MÉTHODES DE PUBLICATION ?**

639 *1 - Sites internet, personnels ou communs*
648 *2 - Magazines : Ink From The Pen, Compassion*
663 *3 - L'autobiographie comme partage*

672 **III - PUBLIER PAR ET AVEC QUELQU'UN D'AUTRE**

672 *1 - « Écrire avec une autorité limitée »*
675 *2 - L'espace privilégié du livre*
678 *3 - Préserver ses images dans mes planches*

682 **IV - CONTINUER À RENDRE PRÉSENT**

683 *1 - Faire le lien*
692 *2 - Faire communauté*

698 **• PUBLIER OU RELIER ?**

715 **I.2. EXPOSER : DU FREAKSHOW AU TIERS-LIEU**

719 **I - DIME MUSEUMS MODERNES**

722 *1 - Le musée « nid de pie »*
• *Texas Prison Museum, Angola Museum : « objet = fait »*
• *Alcatraz Museum : réalité et fiction*
737 *2 - Awe : effroi et émerveillement face à l'objet-relique*

747 **II - LA MISE EN SCÈNE DE LA PRISON COMME « ORDRE DU MONDE »**

748 *1 - La dépolitisation par l'anecdote*
751 *2 - The Good, the Bad : l'image comme pièce à conviction morale*

761 **III - CURATION D'UNE ŒUVRE, CURATION D'UN CRIME ?**

761 *1 - Une échelle des peines officieuses du monde de l'art*
763 *2 - Séparer l'œuvre de l'artiste ?*
768 *3 - Images mises en dialogue : artistes et témoins*
• *Faire sortir les œuvres de prison, faire entrer les œuvres dans des institutions*
• *Du rêve au témoignage : dialogue et contextualisation*
• *Censure, autocensure, respect*

784 **IV - DU DIALOGUE DE SOURDS À LA POSSIBILITÉ D'UN TIERS LIEU ?**

786 *1 - Le dialogue de sourds*
791 *2 - Restitution et consentement*
795 *3 - Tiers lieu et réparation*

808 **• LE MUSÉE UTOPIQUE ?**

820 **CONCLUSION**

BIBLIOGRAPHIE

Afin de faciliter la consultation de la bibliographie, celle-ci est divisée selon le plan des chapitres. Ces derniers étant chacun focalisés sur une thématique, cette organisation permet de naviguer de notion en notion, et peu d'ouvrages sont répétés entre les différentes sections.
Les articles de presse et le détail des ressources issues d'internet ne sont pas listés ici, par souci de lisibilité, à l'exception d'articles notables ayant donné lieu à des republications ultérieures, et d'une première section de ressources générales de référence en ligne.

DOCUMENTATION ÉLECTRONIQUE DE RÉFÉRENCE SUR LA PEINE DE MORT ET LA PRISON AUX ÉTATS-UNIS

Rapport annuel sur la Peine de mort aux États-Unis de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture.
Disponible sur : https://www.acatfrance.fr/public/manuel-pdm2018-web.pdf

Site internet du *Death Penalty Information Center*.
Disponible sur : https://deathpenaltyinfo.org/

Site internet de *Prison Insider*.
Disponible sur : https://www.prison-insider.com/en

Site internet de *Prison Legal News*.
Disponible sur : https://www.prisonlegalnews.org/

Site internet du *Marshall Project*
Disponible sur : https://www.themarshallproject.org/

I.1 : DIY : QUELQUE CHOSE À PARTIR DE RIEN

Livres et articles

ANNE & JULIEN, GALLIOT Sébastien, BAGOT Pascal, *Tatoueurs, Tatoués*, Paris, coédition Actes Sud et musée du Quai Branly, 2014

ATKINSON Paul, « *Do It Yourself: Democracy and Design* », *Journal of Design History*, Volume 19, n°1, 2006

BENGUIGUI Georges, « *Contrainte, négociation et don en prison* », *Sociologie du travail*, 39e année, n°1, janvier-mars 1997

BERGER Berger, *Meanwhile*, Londres, Drawbridge Books, 2008

BRAND Stewart, *Whole Earth Catalog*, 1er septembre 1968

BRATICH Jack Z., BRUSH Heidi M., *Craft-Work, Popular Culture, Gender, Utopian Studies*, Volume 22, n°2, *Special Issue Craftivism*, 2011

CALDWELL Beth, « *Reifying Injustice: Using Culturally Specific Tattoos as a Marker of Gang Membership* », *Washington Law Review*, Volume 98, n°3, novembre 2023

CUMMINGS Tanner, *DIY For Prisoners*, North Dighton, Massachusetts, Freebird Publishers, 2019.

DALTON Penelope, « *Housewives, Leisure Crafts and Ideology: De-skilling in Consumer Craft* », *in* ELINOR Gillian, *Women and Craft*, Londres, Virago Press, 1987

DOGAN Zehra, *Prison n°5*, Paris, Delcourt, 2021

DUNCOMBE Stephen, *Notes from the Underground, Zines and the Politics of Alternative Culture* [1997], Cleveland, Ohio, Microcosm Publishing, 2001

FLEETWOOD Nicole R., *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020

FRIEDMAN Brittany, « *Carceral Immobility and Financial Capture: A Framework for the Consequences of Racial Capitalism Penology and Monetary Sanctions* », *UCLA Criminal Justice Law Review*, Volume 4, n°1, 2020

GOLDSTEIN Carolyn, *Do It Yourself Home Improvement in 20th-century America*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1998

HENDERSON Margaret E., « *A Qualitative Exploration of the Use of Contraband Cell Phones in Secured Facilities* », Minneapolis, Minnesota, Walden Dissertations and Doctoral Studies Collection, 2016

HERNANDEZ-REGUANT Ariana (sous la direction de), *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*, New York, New York, New Concepts in Latino American Cultures, Palgrave MacMillan, 2009

JONES Albert Ru-Al, *Our Last Meals : San Quentin Death Row Cookbook*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016

KERSH Daliany Jerónimo, *Women's Work in Special Period Cuba, Making Ends Meet*, New York, New York, Palgrave Macmillan, 2019

LYND Staughton, *Lucasville, the Untold Story of a Prison Uprising, Seven – Overcoming Racism, The Lucasville Redemption*, Binghamton, New York, PM Press, 2011

MURRAY Damon, SORREL Stephen, *Russian Criminal Tattoo Encyclopedia*, Volume I, Londres, FUEL Publishing, 2009

OROZA Ernesto, *Rikimbili : Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Saint-Étienne, PU Saint-Etienne, 2009

PROFANE EXISTENCE, *Introduction in Book Your Own Fucking Life*, Maximum Rocknroll, n°1, 20 avril 1992

SCHRIFT Melissa, « *Angola Prison Art: Captivity, Creativity, and Consumerism* », *The Journal of American Folklore*, Volume 119, n°473, été 2006

SHUKLA Rochisha, PETERSON Bryce E., KIM KiDeuk, « *Contraband and Interdiction Strategies in Correctional Facilities* », *The Urban Institute*, février 2021

TRUONG Ashley Q., MACMADU Alexandria, PETERSON Meghan, BRINKLEY-RUBINSTEIN Lauren, POTTER Nathan, GREEN Traci C., CLARKE Jennifer G., RICH Josiah D., « *Fentanyl-related overdose during incarceration: a comprehensive review* », *BMC, Health and Justice*, n°9, article 13, 2021

UGELVIK Thomas, *Power and Resistance in Prison, Doing Time, Doing Freedom*, Londres, Palgrave Studies in Prisons and Penology, Palgrave Macmillan, 2014

WILKERSON George T., JOHNSON Robert, *Bone Orchard, Reflections on Life Under Stentence of Death*, Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022

Cinéma et télévision

DARABONT Frank, *Shawshank Redemption*, Columbia Pictures, 1994, 142 minutes

RICCIARDI Laura, DEMOS Moira, *Making a Murderer*, Netflix, 2015-2018, 20 épisodes

I.2 : ESPACE CARCÉRAL, ESPACE INTÉRIEUR

Livres et articles

ABBOTT Jack Henry, *In the Belly of the Beast*, New York, New York, Random House, 1981

AUSTEN Victoria, *Analysing the Boundaries of the Ancient Roman Garden: (Re)Framing the Hortus*, Londres, Bloomsbury Academic, 2023

BAILEY Alice A., *A Treatise on the Seven Rays* [1936], New York, New York, Lucis Publishing, 1960

BECKWITH Martha Warren, *Hawaiian Mythology* [1940], Honolulu, Hawaii, University of Hawaii Press, 2021

BEHAN Brendan, *Borstal Boy* [1958], Londres, Arrow Books, 1990

BERGOUIGNAN Loretxu, NYBERG Lars, EHRSSON Henrik, « *Out-of-body memory encoding causes third-person perspective at recall* », *Journal of Cognitive Psychology*, Volume 34, n°1, 2022

BERNSTEIN Lee, *America is the Prison*, Chapel Hill, Caroline du Nord, University of North Carolina Press, 2010

BISHOP Elizabeth, *In Prison* [1938] *in* William Phillips et Philip Rahv (sous la direction de), *The Partisan Reader, Ten Years of Partisan Review 1934-1944: An Anthology*, New York, New York, The Dial Press, 1946

CARLSON David L., BLAIR Landis, *L'accident de chasse* [2015], Paris, Sonatine, 2020

CARROLL Lewis, *Through the Looking Glass*, [1872], Londres, Penguin Books, 1998

COHEN Stanley et TAYLOR Laurie, *Escape Attempts, The Struggle of Resistance in Everyday Life*, New York, New York, Routeledge, 1992

CHROSTOWSKA Sylwia Dominika, INGRAM James D., *Political Uses of Utopia*, New York, New York, Columbia University Press, 2016

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* [1844-1846], Paris, gallimard, Folio classique, 1998

EARLE Joe, HIBI Sadao, MOIR MESSERVY Julie, *Infinite Space: the Art and Wisdom of the Japanese Garden, based on the Sakuteiki* [2000], Clarendon, Vermont, Tuttle Publishing, 2013

ECHOLS Damien, *High Magick: a guide to the spiritual practices that saved my life on death row*, Boulder, Colorado, Sounds True Inc, 2018

ERNEST (collectif), Container Corps, *Demos: Wapato Correctional Facility*, Portland, Oregon, 2015

FLEETWOOD Nicole R., *Marking Time. : Art in the Age of Mass Incarceration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020

FLUDERNIK Monika, *Metaphors of Confinement, The Prison in Fact, Fiction, and Fantasy*, Oxford, Oxford University Press, 2019

FOUCAULT Michel, *Des espaces autres* [1967], conférence retranscrite *in Dits et Écrits, 1954-1988, Volume IV, 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994

GASPAR DE ALBA Alicia, *Chicano Art, Inside/ Outside the Master's House*, Austin, Texas, The University of Texas Press, 1998

GOODMAN Nelson, *Ways of Worldmaking* [1978], Indianapolis, Indiana, Hackett, 2013

HERBERT MCAVOY Liz Herbert, *The Enclosed Garden and the Medieval Religious Imagery*, Cambridge, D.S. Brerewer, 2021

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris – 1482 [1831]*, Ebook libres et gratuits, 2006

MCLUHAN Marshall, *Undertsanding the Media : the Extensions of Men* [1964], Berkeley, Californie, Gingko Press, 2013

MEADOWS Matthew, *Insider Art*, Londres, A&C Black Publishers, 2010

MILLER Mara, *The Garden As an Art*, Albany, New York, State University of New York Press, 1993

MULDER-BAKKER Anneke B., *Lives of the Anchoresses: the Rise of the Urban Recluse in Medieval Europe*, traduit du néerlandais à l'anglais par Myra Heerspink Scholz, Philadelphie, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 2005

NOGUERA William Adolf, *Escape Artist, Memoir of A Visionary Artist on Death Row*, New York City, New York, Seven Stories Press, 2018

RAMOND Charles, *Le Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, 2004

SACKS Olivier, *L'Odeur du si bémol*, Paris, Seuil, 2014

SALISBURY Harrison E., *The Gates of Hell*, New York, New York, Random House, 1975

SCHWENGER Peter, *Asemic: The Art of Writing*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 2019

SEKULES Veronica, *Medieval Art, Oxford, Oxford History of Art*, Oxford, Oxford University Press, 2001

SHAMALOV Varlam, « *The Berth of Hell* » [1967], *in The Resurrection of the Larch, Kolyma Tales*, New York, New York, W.W. Norton & Company, 1980

STEINER John, *Psychic Retreat* [1993], Londres, Routeledge, 2003

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* [1839], Paris, Gallimard, 2006

WILKERSON George T., JOHNSON Robert, *Bone Orchard, Reflections on Life Under Stentence of Death*, Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022

WRIGHT Paul, HERIVEL Tara, *Prison Nation: The Warehousing of America's Poor*, Londres, Routledge, 2003

ZIMMERMANN Carolyn M., LASKAY Ünige A., JACKSON Glen P., « *Analysis of Suspected Trace Human Remains from an Indoor Concrete Surface* », *Journal of Forensic Science*, Volume 53, n°6, novembre 2008

Cinéma et télévision

AVNET Jon, *Fried Green Tomatoes*, Act III Communications, 1991, 130 minutes

CRONENBERG David, *Videodrome*, Canadian Film Development Corporation, 1983, 87 minutes

LURIE Rod, *The Last Castle*, DreamWorks SKG, Robert Lawrence Productions, 2001, 132 minutes

PONTUTI Kevin, *The Yellow Wallpaper*, Hysteria Pictures, 2021, 99 minutes

WIDMANN Anne-Frédérique, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes

ZEMECKIS Robert, *Who Framed Roger Rabbit*, Touchstone, 1988, 99 minutes

I.3 : *MURDERABILIA*

Livres et articles

AMIRANTE Sam L., BRODERICK Danny, *John Wayne Gacy, Defending a Monster*, New York, New York, Skyhorse Publishing, 2011

BEAUMONT Lesley A., *Childhood in Ancient Athens, Iconography and Social History*, Londres, Routeledge, 2013

BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2011

BILLEN Carole, BILLEN Jacques, *Augustin Lesage*, Bruxelles, Harmakhis, février 2019

BORTNICK Barry, *Deadly Urges*, New York, New York, Pinnacle Books, Penguin Publishers, 1997

BUGLIOSI Vincent, GENTRY Curt, *Helter Skelter : The True story of the Manson Murders*, New York, New York, W.W. Norton & Company, 1974

CAHILL Tim, *Buried Dreams: Inside the Mind of a Serial Killer*, Bantam, New York, New York, 1986

CALL Max, *Hand of Death, The Henry Lee Lucas Story*, New York, New York, Vital Issues Press, 1985

CHIREAU Yvonne P., *Black Magic, Religion and the African American Conjuring Tradition*, Berkley, Californie, University of California Press, 2003

CHITTICK Kyler, « *On Refusal, Negativity, and Hustler White* », *Pride on the Margins*, n°106, août 2023

COLLINS Lydia, « *The Private Tombs of Thebes: Excavations by Sir Robert Mond 1905 and 1906* », *The Journal of Egyptian Archaeology*, Londres, Vol. 62, 1976

COSTIN Lela B., KARGER Howard Jacob, STOESZ David, *The Politics of Child Abuse in America*, New York, New York, Oxford University Press, 1997

DOUGLAS John E., BURGESS Ann W., BURGESS Allen G., RESSLER Robert K., *Crime Classification Manual, a Standard System for Investigating and Classifying Violent Crimes* [1992], New York, New York, Jossey Bass, Wiley, 2006

DUBUFFET Jean, *L'Art Brut 3,* Paris, Compagnie de l'Art Brut, 1965

EDELMAN Lee, *No Future, Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2004

FINKEL Michael, *True Story : Murder, Memoir, Mea Culpa*, New York, New York, Harper, 2005

FOUCAULT Michel, *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1979

GEKOSKI Anna, *Murder by Numbers: British Serial Sex Killers Since 1950*, Londres, Andre Deutsch, 1998

GRANT Barrett, *The Official Dictionary of Unofficial English: A Crunk Omnibus for Thrillionaires and Bampots for the Ecozoic Age*, New York, New York, McGraw-Hill, 2006

GUINN Jeff, *Manson: The Life and Times of Charles Manson*, New York, New York, Simon & Schuster, 2013

GUSSAK David E., *Art on Trial: Art Therapy in Capital Murder Cases*, New York, New York, Columbia University Press, 2015

GUSSAK David E., *The Frenzied Dance of Art and Violence*, New York, New York, Oxford University Press, 2022

HARRIS Thomas, *Silence of the Lambs*, New York, New York, St Martin's Press, 1988

HOGAN Shanna, *Picture Perfect: the Jodi Arias Story*, New York, New York, St. Martin's Press, 2013

JENKINS Philip, « *Catch Me Before I Kill More : Seriality as Modern Monstruosity* », *in Cultural Analysis*, Volume 3, Berkeley, Californie, University of California Press, 2002

JENKINS Philip, *Using Murder, The Social Construction of Serial Homicide* [1994], New York, New York, Routeledge, 2017

KING Stephen, *It*, New York, New York, Viking Press, Penguin Random House, 1986

LEROUX Gaston, *Le Mystère de la chambre jaune*, Paris, Pierre Laffite, 1907

MALTONI Davide, MAIO Dario, JAIN Anil K., PRABHAKAR Salil, *Handbook of Fingerprint Recognition*, New York, New York, Springer, 2003

MITCHELL W.J.T., *What Do Pictures Want, The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005

MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?* [2002], Bayard, 2015

MOORE Alan, CAMPBELL Eddie, *From Hell*, Marietta, Georgie, Top Shelf Productions, 1999

NAULT Curran, *Queercore, Queer Punk Media Subculture*, 2017, New York, New York, Routeledge, 2018

NEWTON Michael, *The Encyclopedia of Serial Killers*, New York, New York, Checkmark Books, 2006

PARNELL Philip C., KANE Stephanie C., *Crime's Power, Anthropologists and the Ethnography of Crime*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003

PENTCHEVA Bissera V., « *The Performative Icon* », *The Art Bulletin*, Vol. 88, N°4, New York, New York, College Art Association, décembre 2006

PHEGLEY Lauren « *Fiction and reality: Serial Killers as a Product of Postmodern Fiction* », *ESSAI*, Volume 15, College of DuPage, Glen Ellyn, Illinois, 2017

PROTHERO Mark, *Defending Gary, Unraveling the Mind of the Green River Killer*, San Francisco, Californie, Jossey-Bass, 2006

RADFORD Benjamin, *Bad Clowns*, Albuquerque, Nouveau Mexique, University of New Mexico Press, 2016

REBELLO Stephen, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Londres, Marion Boyars, 1990

DE RIVERA Joseph, SARBIN Theodore R., *Believed-in imaginings: The narrative construction of reality*, Washington D.C., American Psychological Association, 1998

RULE Ann, *The Stranger Beside Me*, New York, New York, W.W. Norton & Company, 1980

SCHECHTER Harold, *Deviant : True Story of Ed Gein, Original Psycho*, New York, New York, Pocket Books

SULLIVAN Terry, MAIKEN Peter T., *Killer Clown: The John Wayne Gacy Murders*, New York, New York, Penguin Publishing Group, 1983

VAN ARMAN Derek, *Just Killing Time*, New York, New York, Dutton Adults, Penguin Books, 1992

VARNER Eric R., *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Boston, Massachusetts, Brill Academic Publishers, 2004

VICTOR Jeffrey S., « *Social construction of satanic ritual abuse and the creation of false memories* », *in* DE RIVERA Joseph, SARBIN Theodore R. (sous la direction de), *Believed-in imaginings: The narrative construction of reality*, Washington D.C., American Psychological Association, 1998

WENHERT Jay, *Outsider Art in Texas, Lone Stars*, College Station, Texas, Texas A&M

University Press, 2018

WENZL Roy, *Bind, Torture, Kill: The Inside Story of BTK, the Serial Killer Next Door*, New York, New York, Harper Collins, 2008

WUORNOS Aileen, BERRY-DEE Christopher, *Monster, Inside the Mind of Aileen Wuornos*, Londres, John Blake Publishing, 2004

Cinéma et télévision

BROOMFIELD Nick, *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, Jo Human, 2003, 90 minutes

BURTON Tim, *Batman*, Warner Bros, 1989, 126 minutes

CARPENTER John, *Halloween*, Compass International Pictures, 1978, 91 minutes

CLARK Bob, *Black Christmas*, August Films, 1974, 98 minutes

CRAVEN Wes, *Nightmare on Elm Street*, New Line Cinema, 1984, 90 minutes

DEMME Jonathan, *Silence of the Lambs*, Orion Pictures, 1991, 118 minutes

DISNEY Walt, *The Skeleton Dance*, Walt Disney Studios, 1929, 5 minutes

FANKHAUSER Anthony, *8213: Gacy House*, The Asylum, 2010, 90 minutes

GOOLD Rupert, *True Story*, Regency Enterprises, Plan B Entertainement, 2015, 99 minutes

HAND David, *Blanche Neige et les Sept Nains*, Walt Disney Studios, 1937, 83 minutes

HAWKS Howard, *Scarface*, United Artists, 1932, 93 minutes

HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, Shamley Productions, 1960, 109 minutes

HOBBS Julian P., *Collectors*, 2000, 90 minutes

HOLLAND Tom, *Child's Play*, United Artists, 1988, 87 minutes

HOPPER Tobe, *The Texas Chainsaw Massacre*, Vortex, 1974, 84 minutes

HORVATH Imre, *Murder: no apparent motive*, 1984, 75 minutes

KRIPKE Eric, *Supernatural*, Kripke Enterprises, 2006-2020, 327 épisodes
saison 14, épisode 13, « *Lebanon* », réalisé par Robert Singer, 2019
saison 14, épisode 20, « *Moriah* », réalisé par Phil Sgriccia, 2019
saison 15, épisode 1, « *Back and to the Future* », réalisé par John F. Showalter, 2019

MURPHY Ryan, *American Horror Story : Coven*, FX, 2013-2014, 13 épisodes

LABRUCE Bruce, PARKER Candy, *Bruce and Pepper Wayne Gacy's Home Movies*, GayTown productions, 1988, 12 minutes

LABRUCE Bruce, CASTRO Rick, *Hustler White*, 1996, 79 minutes

LANG Fritz, *M Le Maudit*, Nero-Film, 1931, 117 minutes

LUSTIG William, *Maniac*, Magnum Motion Pictures, 1980, 88 minutes

PHILLIPS Todd, *Hated : GG Allin and the Murder Junkies*, Skinny Nervous Guy Prod., 1993

PHILLIPS Todd, *Joker*, Warner Bros, 2019, 122 minutes

POWELL Michael, *Peeping Tom*, Michael Powell, 1960, 101 minutes

SPHEERIS Penelope, *The Boys Next Door*, New World Pictures, 1985, 91 minutes

STARDUST Chelsea, *Satanic Panic*, Fangoria, 2019, 80 minutes

WALLACE Tommy Lee, *It*, Allen S. Epstein, 1990, téléfilm en deux parties, 192 minutes

Musique

Acid Bath, *When the Kite String Pops*, RoadRunner Records, 1994, 69:02

STEVENS Sufjan, *Illinois*, Asthmatic Kitty/Secretly Canadian, Rough Trade, 2005, 73:69

THE BEATLES, *The Beatles* [*Album Blanc*], Apple Records, 1968, 93:45

II.1. CENSURE ET ÉCHANGE MALGRÉ TOUT

Livres et articles

BALSAMO Jean, *La parole de Montaigne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 2019

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris* [1869], Paris, Flammarion, 2016

BECHDEL Alison, *Fun Home, une tragicomédie familiale* [2006], Paris, Denoël Graphics, 2013

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *La reproduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1970

BOUVIER Jean-Baptiste, *Manuel Secret des Confesseurs*, Paris, Les licencieux, Éditions d'Arléa, 1999

BRADY C., « *From Punishment to Expression: History of tattoos in corrections* », *Corrections Compendium*, Volume 18, n°9, septembre 1993

CARDON Carole, « *Relations conjugales en situation carcérale* », *Ethnologie française,* Volume 32, janvier 2002

CVETKOVICH Ann, « *Drawing the Archive in Alison Bechdel's "Fun Home"* », *Women's Studies Quarterly*, Volume 36, n°1-2, *Witness*, printemps-été 2008

DOGAN Zehra, *Prison n°5*, Paris, Delcourt, 2021

FERRIS Emil, *Moi ce que j'aime, c'est les monstres*, Bordeaux, Monsieur Toussaint Louverture, 2017

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2013

GOMBRICH E.H., *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1970

HOOKS bell, *Art on My Mind*, New York, New York, The New Press, 1995

HOOKS bell, *Race and representation*, Boston, Massachusetts, South End Press, 1992

MITCHELL William John Thomas, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2005

South African Student Organization (SASO), *Black Student Manifesto*, Johannesburg, Afrique du Sud, 1972

STEVENSON Bryan, *Just Mercy: A Story of Justice and Redemption*, New York, New York, Spiegel & Gruau, 2014

TIBERGHIEN Gilles A., *Amitier*, Paris, Le Félin, 2008

Cinéma

MONTY PYTHON, *The Meaning of Life*, Josh Goldstone, 1983, 107 minutes.

MOORHOUSE Jocelyn, *Proof*, 1991, House & Moorhouse Films, 86 minutes.

II.2. DE L'INDEX AU PORTRAIT

Livres et articles

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie* [1931], traduit de l'allemand par André Gunthert, Paris, Société française de photographie, 2005

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015

CHYN Eric, HAGGAG Kareem, « *Lasting Effects of Segregation on Political Behavior and Economic Opportunity* », Cambridge, Massachusetts, National Bureau of Economic Research, 31 décembre 2023

COLLECTIF, *Hey ! Modern Art & Pop Culture*, Paris, Ankama, 2011

COMFORT Megan, *Doing time together : love and family in the shadow of the prison*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2007

DIEDRICH Maria I., *From Black to Schwarz: Cultural Crossovers Between African America and Germany*, East Lansing, Michigan, Michigan State University Press, 2011

DUCROS Albert, « Phrénologie, criminologie, anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », Paris, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1998

EMERSON Ralph Waldo, *The Poet*, *in Essays, the Second Series*, Boston, Massachusetts, James Munroe and Company, 1844

ETHERIDGE Eric, *Breach of Peace* [2008], Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2018.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues* [1913], Gallimard, Paris, 1979

FLEETWOOD Nicole R., « *Posing in Prison : Family Photographs, Emotional Labor, and Carceral Intimacy* », *Public Culture*, Volume 27, n°3, Duke University Press, Durham, Caroline du Nord, États-Unis, septembre 2015

GILCHRIST Kristen, « *"Newsworthy" victims ?* », *Feminist Media Studies*, Londres, Routeledge, décembre 2010

GRIMALDI Nicolas Grimaldi, *Traité des solitudes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003

HOOKS bell, *Art on My Mind*, New York, New York, The New Press, 1995

JOANNON Pierre, « Terence Mac Swiney : la grève de la faim qui fit vaciller un empire », *Études irlandaises*, Volume 4, 1979

LEE Hiu Ham, SUDHAKARA Preethi, DESAI Shreena, MIRANDA Kildare, MARTINEZ Luis R., « *Understanding the Basis of METH Mouth Using a Rodent Model of Methamphetamine Injection, Sugar Consumption, and Streptococcus mutans Infection* », *mBio*, mars-avril 2021

LINERMAN Travis, WALL Tyler, « *'This is your face on meth': The punitive spectacle of 'white trash' in the rural war on drugs* », *Theoretical Criminology*, Volume 17, n°3, 23 janvier 2013

LOMBROSO Cesare, FERRERO William, *The female offender* [1895], New York, New York, Appleton and Company, 1898

LOMBROSO Cesare, *L'homme de génie* [1877], Paris, Félix Alcan, 1889

LYND Staughton, *Lucasville, the Untold Story of a Prison Uprising, Seven – Overcoming Racism, The Lucasville Redemption*, New York, PM Press, Binghamton, 2011

MONROE Gary, *The Highwaymen Murals*, Al Black's Concrete Dreams, Gainesville, University Press of Florida, 2009

DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, XXVII : De l'Amitié [1595], Paris, Librairie Générale Française, 2001

REGNARD Céline *in* PIAZZA Pierre, *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011

REISS Rodolphe Archibald, *Manuel du portrait parlé*, Lausanne, Th. Stack, 1905

STAUFFER John Stauffer, TRODD Zoe, *Picturing Frederick Douglass : An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York, New York, Liveright, 2015

VAN TENAC (sous la direction de), *Histoire générale de la marine*, tome quatrième, Paris, Eugène et Victor Penaud frères, 1844

TIBERGHIEN Gilles A., *Amitier*, Paris, Le Félin, 2008

Cinéma et télévision

BYRNE Brendan J., *Bobby Sands: 66 Days*, Cyprus Avenue Films, 2016, 105 minutes

PORTER Dawn, *John Lewis: Good Trouble*, CNN Films, 2020, 96 minutes

FAROUX Bernard, « La Tuerie D'auriol », *Faites entrer l'accusé*, saison 7, épisode 4, 17 Juin production, première diffusion 7 janvier 2007, France 2, 85 minutes

AKOMFRAH John, *Peripeteia*, Smoking Dogs Films Production, 2012, 18:12 minutes

II.3. IMAGES DE VIOLENCE, VIOLENCE DES IMAGES

Livres et articles

ALLEN James, *Without Scantuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Nouveau Mexique, Twin Palms, 2000

ANDERSON Devery S., *Emmett Till, The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 2015

ARENDT Hannah, *Eichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil* [1962], Londres, Penguin Classics, 2006

B. David, *L'Ascension du Haut Mal* [1996-2003], Paris, L'Association, 2015

BERG Manfred, *Popular Justice : A History of Lynching in America*, Lanham, Maryland, Ivan R. Dee, 2011

BRAZELTON Bennett, « *Ethical Considerations on Representing Slavery in Curriculum* », *The Radical Teacher*, n°121, *Radicalizing the Liberal Arts*, hiver 2021

BRIGHT Stephen B., « *The Role of Race, Poverty, Intellectual Disability, and Mental Illness in the Decline of the Death Penalty* », University of Richmond Law Review, Volume 49, Issue 3, *Allen Chair Issue : Lethal Injection, Politics, and the Future of the Death Penalty*, 2015

CULLEN Countee, *My Soul's High Song: The Collected Writings of Countee Cullen*, New York, New York, Anchor Books, Doubleday, 1991

DUBOIS W.E.B, « *Criteria of Negro Art* », discours prononcé lors d'une conférence de la *NAACP* en juin 1926, publié sous forme d'article dans *The Crisis*, Volume 32, octobre 1926

FRISKEN Amanda K., « *"A Song Without Words": Anti-Lynching Imagery in the African American Press, 1889–1898* », *The Journal of African American History*, Volume 97, n°3, été 2012

HALE Grace Elizabeth, « *Making Whiteness: The Culture of Segregation in the South, 1890–1940* » [1998], *in* Christopher Waldrep (sous la direction de), *Lynching in America, a History in Documents*, New York, New York, New York University Press, 2006

HARDING Harding, « *Spectacle Lynching and Textual Responses* », *Miranda*, Volume 15, 2017

HUDSON-WEEMS Clenora, « *Emmett Till : The Catalyst of the Modern Civil Rights Movement* », Journal of Black Studies, Volume 29, n°2, novembre 1998

LYFORD Amy, « *Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment* », in *The Art Bulletin*, Volume 85, n°1, mars 2003

MILLS Robert, *Suspended Animation, Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres, Reaktion Books, 2006

MUNCH Edvard, *The Private Journals of Edvard Munch : We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005

ROBIN Marie-Monique, *Les 100 photos du siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 1999

SCARRY Elaine, *The Body in Pain, the making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press, 1985

SEGUIN Charle et RIGBY David, « *National Crimes: A New National Data Set of Lynchings in the United States, 1883 to 1941* », *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, American Sociological Association, Volume 5, janvier 2019

SCHOTSMANS Eline M.J., DENTON John, DEKEIRSSCHIETER Jessica, IVANEANU Tatiana, LEENTJES Sarah, JANAWAY Rob C., WILSON Andrew S., « *Effects of hydrated lime and quicklime on the decay of buried human remains using pig cadavers as human body analogues* », *Forensic Science International*, Volume 217, Issues 1-3, 10 avril 2012

SONTAG Susan, *On Photography* [1977], New York, New York, Rosetta, 2005

STAUNTON Mathew, JOYCE Ian, « *Thinking Into The Bog* », *in* Anne Goarzin, Valérie Morisson et Mathew Staunton (sous la direction de), *Études irlandaises, Irish Arts: New Contexts*, Volume 45, n°1, 2020

VENDRYES Margaret Rose, « *Hanging on their walls, an art commentary on lynching, the forgotten 1935 exhibition* », *in* JACKSON FOSSETT Judith, TUCKER Jeffrey A. (sous la direction de), *Race Consciousness, african-american studies for the new century*, New York, New York, New York University Press, 1997

TILL-MOBLEY Mamie, BENSON Christopher, *Death of Innocence : The Story of the Hate Crime That Changed America*, New York, New York, Random House, 2003

WELLS Ida B., *A Red Record. Tabulated Statistics and Alleged Causes of Lynchings in the United States, 1892-1893-1894*, Chicago, Illinois, Donohue & Henneberry, 1895

WELLS Ida B., *Southern Horrors, Lynch Law in All Its Phases*, 1892

WILLIAMS Rachel Mary-Crane, *Elegy for Mary Turner*, New York, New York, Verso, 2021

WOOD Amy Louise, *Lynching and Spectacle, witnessing racial violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill, Caroline du Nord, University of North Carolina Press, 2009

Cinéma

LANG Fritz, Metropolis, UFA, 1927, 153 minutes

III.1. PARTAGER LA PEINE, PARTAGER LA PUBLICATION

Livres et articles

ARMSTRONG Lancelot, *Dreams from the death cell*, livre autopublié, 2020

BERNSTEIN Lee, *America is the prison : Arts and Politics in Prison in the 1970s*, Chapel Hill, Caroline du Nord, University of North Carolina Press, 2010

BREEN Jessica, « *Prisoners' Families and the Ripple Effects of Imprisonement* », *Studies: An Irish Quarterly Review*, Volume 97, n°385, *The Family Today*, printemps 2008

CLEMMER Donald, *The Prison Community*, New York, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1940

COBBINA Jennifer E., HUEBNER Beth M., BERG Mark T., « *Men, Women, and Postrelease Offending: An Examination of the Nature of the Link Between Relational Ties and Recidivism* », *Crime & Delinquency*, Volume 58, n°3, 2012

COMFORT Megan, *Doing time together: love and family in the shadow of the prison*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2007

COMFORT Megan, MCKAY Tasseli McKay, LANDWEHR Justin Landwehr, KENNEDY Erin Kennedy, LINDQUIST Christine et BIR Anupa, « *The costs of incarceration for families of prisoners* », *International Review of the Red Cross*, Volume 98, n°3, 2016

FRIEDMAN Brittany, « *Carceral Immobility and Financial Capture: A Framework for the Consequences of Racial Capitalism Penology and Monetary Sanctions* », *UCLA Criminal Justice Law Review*, Volume 4, n°1, 2020

HORTON Donald, WOHL Richard, « *Mass Communication and Para-Social Interaction* », *Psychiatry*, Volume 19, n°3, 1956

JIANG Shanhe, WINFREE Thomas, « *Social Support, Gender, and Inmate Adjustment to Prison Life Insights From a National Sample* », *The Prison Journal*, Volume 86, n°1, mars 2006

JOHNSTON Denise, « *Parent–Child Visits in Jails* », *Children's Environments*, Volume 12, n°1, Children in Environments of Stress, mars 1995

JONES Albert Ru-Al, *Our Last Meals ? San Quentin Death Row Cookbook*, ouvrage auto-publié, 2015

MASSOGLIA Michael, REMSTER Brianna, KING Ryan D., « *Stigma or Separation? Understanding the Incarceration-Divorce Relationship* », *Social Forces*, Volume 90, n°1, septembre 2011

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [1925], *in Extrait de l'Année Sociologique*, tome I.

MAZÉAS Marine, *L'aimé meurtrier, Femmes de criminels et de voyous*, Monaco, Éditions du rocher, 2022

OLIVIER Nicolas, *Compte rendu de Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige Grands textes », 2007

PATIN Christelle, « Les vies post-mortem de Saartjie Baartman », *in* BLANCKAERT Claude (sous la direction de), *Muséologie et économies morales, La Vénus hottentote, entre Barnum et Museum*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2013

PINES Ayala M., « *Burnout in Political Activism: an Existential Approach* », *Journal of Health and Human Resources Administration*, Volume 16, n°4, 1994

PRICE Brian, *Meals to Die for*, Los Angeles, Californie, Dyna-Paige Corporation, 2004

SUNDARESH Ram, YI Youngmin, HARVEY Tyler D., ROY Brita, RILEY Carley, LEE Hedwig, WILDEMAN Christopher, WANG Emily A., « *Exposure to Family Member Incarceration and Adult Well-being in the United States* », *Jama Network Open*, Volume 4, n°5, mai 2021

TRAVIS Jeremy, Elizabeth Cinotta McBride, Amy L. Solomon, « *Families Left Behind : The Hidden Costs of Incarceration and Reentry* », Urban Institute, Justice Policy Center, octobre 2003, version revue juin 2005

TRONTO Joan, *Moral Boundaries, A political argument for the ethic of care*, New York, New York, Routeledge, 1993

TRONTO Joan, *Who cares ? : How to reshape a democratic politics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2015

WILKERSON George, JOHNSON Robert, *Bone Orchard*, Washington D.C., Bleakhouse Publishing, 2022

WOLFE Tom, « *Radical Chic : That Party at Lenny's* », *New York Magazine*, 8 juin 1970

Cinéma

DALDRY Stephen, *The Reader*, The Weinstein Company, 2008, 124 minutes.

WIDMANN Anne-Frédérique, *Free Men*, Intermezzo Films, 90 minutes, 2018

III.2. EXPOSER : DU FREAKSHOW AU TIERS-LIEU

Livres et articles

ACORN Annalise, *Compulsory Compassion, a Critique of Restorative Justice*, Toronto, UBC Press, 2004

ARCHIBALD Bruce, « *Why Restorative Justice is Not Compulsory Compassion* », *Alberta Law Review*, Volume 42, n°3, 2005

BARNUM P.T., *Barnum's Own Story*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2017

BARTHES Roland, *La mort de l'auteur* [1967], Marseille, *Manteia*, n°5, 1968

BHABHA Homi K., *Locations of Culture*, New York, New York, Routeledge, 1994

BRYDON Anne, GREENHILL Pauline, « *Representations of Crime: On Showing Paintings by a Serial Killer* », in PARNELL Phillip C., KANE Stephanie C., *Crime's Power : Anthropologists and Ethnography of Crime*, New York, New York, Palgrave Macmillan, 2003

BUNTIX Gustavo, KARP Ivan, « *Tactical Museologies* » *in Museum Frictions*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2006

DENNETT Andrea Stulman, *Weird and Wonderful : the dime museum in America*, New York, New York, New York University Press, 1997

DIGNAN James, *Understanding victims and restorative justice*, New York, New York, Open University Press, 2004

ELMORE Kristen C., SCULL Tracy M., MALIK Christina V., KUPERSMIDT Janis B., « *Rape Myth Acceptance Reflects Perception of Media Portrayals as Similar to Others, but not the Self* », *Violence Against Women*, mars 2021, Volume 27, n°3-4

FELSON Richard B., SILVER Eric, « *Rape or Homicide : Which Is Worse ?* », *Archives of Sexual Behavior*, Volume 53, n°3, mars 2024

GREENBALT Stephen, « *Resonance and Wonder* », Cambridge, Massachusetts, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, janvier 1990, Volume 43, n°4

GUSSAK David E., *The Frenzied Dance of Art and Violence*, New York, New York, Oxford University Press, 2022

HOWARD WHIDDON Scott, « *To Live Outside the Law, You Must Be Honest* », *Words, Walls, and the Rhetorical Practices of the Angolite*, Louisiana State University, LSU Scholarly Repository, 2006

KIRBY TALLEY Mansfield, GROEN Karin, « *Thomas Bardwell and His Practice of Painting : A Comparative Innvestigation between Described and Actual Painting Technique* », *Studies in Conservation*, Volume 20, n°2, mai 1975

LAUGHLIN Lauren M., « *Third Space, Partnerships, & Clinical Practice: A Literature Review* », *The Professional Educator*, 2021, Volume 44, n°1

LENNON John, « *Dark Tourism* », *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, Glasgow, Glasgow Caledonian University, 2017

LENNON John, FOLEY Malcolm, *Dark Tourism : the attraction of death and disaster*, Boston, Massachusetts, Cengage Learning, 2000

LUNEAU Marie-Pier, « *L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix* », *Protée*, Volume 35, n°1, printemps 2007

LUSTER Deborah, WRIGHT C.D., *One Big Self*, Twin Palms Publishers, 2003

NEUCERE Elizabeth M., *Inmates on display: The reinforcement of social exclusion and silences through the presentation of history at the Texas prison museum*, Master of Arts (Public History), Huntsville, Texas, Sam Houston State University, décembre 2015

OROSZ Joel J., *Curators and culture: the museum movement in America. 1740-1870*, Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press, 1990

SCHECHTER Harold Schechter, *Deviant, The Shocking True Story of the Original « Psycho »*, New York, New York, Pocket Books, 1989

SCHMID F.Schmid, « *The Painter's Implements in Eighteenth-Century Art* », *The Burlington Magazine*, Volume 108, n°763, octobre 1966

WALSH John, SCHINDEHETTE Susan, *Tears of Rage*, New York, New York, Pocket Books, 1997

WEISS Allen S., « *Poetic Justice : Formations of Subjectivity and Sexual Identity* », *Cinema Journal*, Volume 28, n°1, automne 1988

Cinéma

BURNSTEIN Cindy, HERIZA Tony, *Concrete, Steel & Paint*, New Day Films, 2009, 55 minutes

HOBBS Julian P., *Collectors*, 2000, 90 minutes

WIDMANN Anne-Frédérique, *Free Men*, Intermezzo Films, 2018, 90 minutes

INDEX DES NOTIONS

A

amitié : 18, 28-30, 49-50, 54, 110-112, 120-124, 240-248, 319, 349-435, 437-440, 464, 641, 664-665, 669-672, 825

anonymat : 53, 316, 446-451, 543, 725-726, 763-768

argent, capture financière, *hustle* : 39-45, 103-109, 149, 256-284, 315, 503, 513-514, 618-620, 630, 643, 660-663, 670-671, 754-755, 791-794

autobiographie, autoportrait : 168-169, 190-197, 200-208, 212-213, 241-244, 266-267, 289, 316, 437-519, 663-672, 768

B

bande dessinée : 25-32, 57-58, 415-428, 442-451, 460, 531-532, 540-548, 551-553, 563-566, 571-573, 577-579, 623, 675-682, 821-827

C

care, soin, don : 109, 148-150, 180-183, 359-377, 613-713, 678-691, 827

cellule, architecture : 16-18, 61-65, 81, 97, 102, 110-114, 141-253, 491, 494-502

collaboration : 120-124, 347-356, 402-403, 464-469, 498-502, 659-660, 673-682

communauté : 19-23, 110-124, 240-248, 316-317, 485-490, 683-699

contrebande : 36, 77, 91-102, 728-729, 756-760

correspondance, courrier : 25-32, 148, 261-262, 276-277, 283, 349-435, 684-686, 772-773

D

digitalisation, kiosque, tablette, *Jpay*, *Securus* : 406-414, 515-518, 528-531, 618-619, 687-691, 776

Do It Yourself, *DIY* : 69-139, 147-154, 191

E

exécution, lynchage : 10-15, 199-201, 246-248, 265, 525, 537-608, 667-668, 724, 726, 746

exposition, musée, galerie : 37, 235-237, 257, 378-379, 561-563, 644, 648, 715-818

F

famille : 146, 180-182, 170-173, 383-385, 487-488, 504, 525, 617-631, 664, 685-686

fiction : 143-145, 190-248, 286-330, 424-426, 730-737

freakshow, *dime museum*, *awe* : 719-760

H

hétérotopie : 140-253

I

iconophobie : 154-163, 257-258, 271, 323-325, 349-435, 550, 581, 591-593, 782, 784-791

image de référence, copie : 118-120, 143-145, 222-223, 266-270, 311-319, 361-378, 385-397

immobilité carcérale : 74-76, 359-377

L

lifer, *life without parole*, *LWOP*, prison à vie : 19-23, 657-659

livre : 29-31, 158-160, 206, 209, 366-367, 373, 663-675, 681-682, 821-824

M

magazine, zine, fanzine : 71-73, 648-663, 673

monstre : 166-174, 271-278, 291-299, 304-311, 460, 528-532

murderabilia : 38-39, 254-344, 730-745

mushfake, matière pénale : 77-91

P

photographie, *mugshot* : 438-440, 446-458, 469-472, 484-489, 502-518, 537-608

pièce à conviction, preuve : 162, 174-183, 747-760

presse : 291-299, 442-448, 454-456, 537-549, 559-560, 630, 634-635, 686, 753, 769-771, 786-789

prisonisation secondaire : 487-488, 502-511, 617-638, 647, 674

R

racisme : 13-14, 385-393, 458-462, 473-479, 514-515, 533-535, 549-589, 721

restitution : 661-662, 791-797

S

sculpture : 150, 179-182, 209-215, 227-230, 245-249, 545

site internet, réseaux sociaux : 28, 38, 109, 179, 257, 259, 277, 315-317, 333-336, 445-450, 462, 515-516, 624, 637-638, 639-657, 694, 775

spiritualité, religion : 171-172, 190-240, 288-291, 304-311, 319-325, 480, 485, 494-496, 565-569, 596-600, 658, 693-697

T

télévision, cinéma : 259, 263, 270, 277, 287, 297-299, 321, 327-331, 627-628, 687-691, 753, 800-807

tiers lieu : 795-812, 817-818

true crime : 280, 284-286, 311-319, 730-747, 821-824

V

végétation, nature : 120-121, 219-240, 580-588, 679, 821-832

victime : 15, 31, 178, 257-258, 265, 271, 284-287, 290, 314-315, 323, 325-330, 387-391, 441-451, 537-608, 755-756, 780-781, 784-808

visite : 28-32, 49, 93, 97, 128, 170-173, 270, 502-511, 641, 670-672, 773-774

INDEX DES FABRICANTS D'IMAGE

Cet index rassemble les noms des fabricants d'images, incarcérés ou anciennement incarcérés, cités dans cette thèse. Je n'utilise pas le terme d'« artiste », car ce n'est pas un statut revendiqué par toutes les personnes listées. Ce qui les rassemble, c'est le fait de travailler de leur mains pour créer des images.

A

ABDUR'RAHMAN Abu Ali : 227-229, 245

Adam (Anonyme, Arizona) : 84, 113-114, 118

ALLEN Billie : 153-154, 526-528, 532, 549, 551

ANDRUS Terence : 513-514

B

BAEZ Teodoro : 259

BARDO Robert : 313-314

BEN SHOLOM Chay'im : 34

BERKOWITZ David : 293

BERRY G'Dongalay Parlo : 150-151, 227, 229, 245, 772-773, 775

BESH Declicho « Ironhawk » : 245, 248-249

BOGGESS Clifford : 182-183, 206-207

BUENO Martin : 650

C

CASTLIN Aaron D. : 162

CAUTHERN Ronald : 245

CHALMERS Tyrone : 491-493

CLARK Ronald Wayne : 34, 177-179, 212-213

CLARK Royal : 219-220, 222-224, 226, 621-629

COMBS Michael : 219-220, 222, 234-235

CONE Gary : 87-91, 208-209, 245

COOPER Kevin : 185

CUEVAS Ignacio : 727

CUMMINGS Tanner George : 129-130

D

DANSBY Ray : 74-75, 106-107

DE JESUS Rafael : 143

DEFRANCE Ernest Jerome : 160-167

DENNES Reinaldo A. : 549-550

E

ECHOLS Damien : 192, 244

EDMISTON Stephen : 231

Emilio (Anonyme, Californie) : 114-115

Emma (Anonyme, Alabama) : 80-81

F

FREELAND John : 245

G

G. George : 496-502

GACY John Wayne : 258, 263-271, 278-282, 284-287, 291-300, 311-319, 321, 323-340, 734, 741-745, 786-792

GWYNN Daniel : 526-527, 661

H

HAISLEY Scotlund : 144

HALEY Kevin : 207-208

HAMPTON Bobby Lee : 107-108, 259

HARTEZ HENDERSON Kennath : 185, 490-492

HARTLEY Kenneth : 32-33, 221

HENLEY Elmer Wayne : 784-785, 793-795

HUNNICUTT Carnell : 162

J

JABLONSKI Phillip : 314-319, 321

JONES Albert Ru-Al : 78, 123-124, 639-640, 663-672, 693-698

JONES Frank : 308-311

JONES Jeremy Brian : 319-320

JUDAH ANGEL Arthur : 34, 491, 493

K

KEIGNEY Arthur : 143

KRIMES Jesse : 210, 235-236

L

LAMARCA Anthony : 661

LANDRY Daniel : 492-494

M

MACIAS Armando : 156-157

MACIEL Luis : 194

MANSON Charles : 264, 630, 734-735

MARINELLI Kevin J. : 661

MATTHEWS Ricky D. : 162

MCGIRTH Renaldo : 25-32, 148-150, 175-177, 210-212, 220-221, 231-232, 319-320, 347-435, 437-523, 526, 528, 532-535, 676, 678-683

MEDINA ANTHONY : 526-528

MÉRIMÉE Prosper : 204-205

MIDDLEBROOKS Donald : 189-190

N

NEGRETE Freddy : 116

NICHOLS Harold Wayne : 245

NOGUERA William : 144, 152, 191, 196-197, 241-243

O

OCHOA Abel R. : 201-202

ODOM Richard : 230

OLATUSHANI Ndume : 34, 210, 775, 779

P

PARADES Miguel Angel : 168, 598

PARKER Kristen : 653

PAYEN Roger : 181-182

PIKE Christa : 320-321

« POMPA » : 653

PRIETO Arnold : 169, 526-528, 598, 772, 783

Q

QUINTERO Derrick : 186-187, 199-200, 202-204, 206, 213, 215, 245, 774

R

RABY Charles : 109-110, 168-170, 201-202, 598

RADDER Dennis : 293

RAMIREZ Richard : 278, 292-293, 315-318

RAMON Tiger : 653

REAMS Kenneth : 170, 179-181, 188-190, 200-201, 525-526, 549, 621, 687-691, 808-812

REYES VALDEZ Alfredo : 195

RHODES Richard : 224-225

ROBERTS Karl : 772, 782

ROBINSON John E. : 185, 259-262, 598, 657

S

SCHAEFER Gerard : 303

SCHIELE Egon : 144

SOWELL Anthony : 306-308, 661

SPEER William : 223

SPENCER Christopher : 210-212

STEVENS Charles : 227-228

SUTTON Karimi : 653

T

TOOLE Ottis : 271-278, 282-284, 288-291, 300-311, 336-340, 740-741

TRACY Billy : 98-102, 126-127

TRAN Cuong Quoc « Mike » : 145

TYLER Arthur : 157

V

VALDEZ Alfredo : 653

W

WHITMORE Kenny Zulu : 162

WILKERSON George : 18-22, 80, 82, 96, 112, 115, 118-119, 121, 126, 174-175, 618-619, 657-660, 672-673, 775-776

WILL Robert Gene : 83-88, 96-98, 151-154, 382, 639-640