Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

Représentation des affins : une expérience d'anthropologie visuelle sur les *Wagenburgen* de Berlin

The Representation of Affines: Doing Visual Anthropology on the Wagenburgen of Berlin

Ralf Marsault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5146>

DOI : 10.4000/jda.5146

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 185-206

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Ralf Marsault, « Représentation des affins : une expérience d'anthropologie visuelle sur les *Wagenburgen* de Berlin », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5146> ; DOI : 10.4000/jda.5146

**REPRÉSENTATION DES AFFINS
UNE EXPÉRIENCE D'ANTHROPOLOGIE VISUELLE
SUR LES WAGENBURGEN DE BERLIN**

Ralf MARSAULT*

L'approche anthropologique se trouve parfois confrontée à certains terrains sensibles où les membres des groupes qui les constituent ne s'expriment pas volontiers par le langage ni n'acceptent aisément d'être photographiés ou filmés. Un terme du secret, lié aux activités qui organisent l'économie du groupe, y est de règle et conditionne ainsi les échanges. Particulièrement, quand cette économie s'inscrit en faux avec les lois alentours (commerce de produits illicites, de biens volés, violations des règles de propriété, questionnements et activités politiques anarchisantes, etc.).

Les acteurs de ce type de terrain se savent l'objet d'attention de la part du voisinage, de journalistes dont la curiosité pourrait être captée par leur transgression, et les échanges qu'ils ont pu avoir par le passé avec cette extériorité se sont révélés décevants. Le regard et les commentaires portés sur eux ne les satisfont pas et ils les évitent délibérément ensuite, par crainte de formes de dénonciation, d'instrumentalisation, voire de possibles blessures narcissiques. A fortiori, si ces acteurs se sont livrés à des excès éthiquement questionnables, résultant de l'usage de drogues ou alcools, ont souffert des addictions qui peuvent y avoir été associées, ils furent autant acteurs que victimes des violences que ces pratiques ont pu

* Phanie, Centre de l'ethnologie et de l'image – 27 rue Léon – 75018 Paris
Courriel : r.marsault@phanie.org

engendrer. Ils n'acceptent plus d'être réduits à l'image des représentations que l'on pourrait sommairement donner d'eux.

Et cela, même si, paradoxalement, ils font montre d'une forme d'affirmation de soi, voire d'arrogance pour certains, qui semblerait pleinement assumer les choix, postures et situations.

Est-il alors tout de même possible d'approcher ces acteurs et leur « être ensemble », surtout quand on souhaiterait pouvoir aussi produire des images, retrouver ou reconstruire une confiance, renouer ces dialogues rompus avec des êtres qui semblent avoir connu ce malaise d'être piégés, de se retrouver : « ... épinglé sur le mur des significations dominantes... » (Deleuze & Parnet, 1996 : 57).

Une expérience a été tentée sur un terrain occidental qui est celui des *Wagenburgen*¹ berlinois.

Ces campements de camions, de caravanes, formes semi-nomades de squats stationnés, autant au cœur qu'à la périphérie de la ville, sont le contexte d'échanges entre les différents acteurs qui vivent là, au quotidien, ou les traversent, à l'occasion.

Depuis le milieu des années 1980, ce mouvement péremptoire est installé sur des friches urbaines, mais cette réappropriation d'espaces demeure toujours menacée d'évacuation par la police, à la merci de transactions immobilières et des planifications d'urbanisme, voire en attente de jugement des procédures judiciaires en cours et engagées contre eux.

Les habitants des *Wagenburgen* (environ 800 personnes, tous espaces confondus dans l'agglomération berlinoise), sont les femmes et les hommes qui les ont institués à l'origine par revendication politique, ou des sympathisants qui ont rallié le mouvement plus tardivement. Ils sont donc, pour la plupart, volontaires dans l'expérience, mais leur position est parfois aussi subie et due à la perte d'un logement ou à des ressources trop limitées pour pouvoir s'intégrer pleinement dans la société civile. Des différentiels importants existent donc entre tous les membres

¹ Le terme *Wagenburg* (*Wagenburgen*, au pluriel), signifie rassemblement de caravanes (*Wagen*) avec une idée de place forte (*Burg*).

du groupe. Et si l'on note une solidarité affichée, un esprit communautaire, ces liens peuvent être, dans le même temps, tout à fait relatifs. Car le *Wagenburg* est, cependant, l'extérieur intériorisé dans la société qu'il contextualise et à laquelle il appartient toujours. Chacun de ses membres sait donc qu'il va devoir, un jour ou l'autre, intérioriser les règles qu'il conteste. Ses relations aux autres et au groupe sont, par le fait même, toujours un peu lâches. Elles jouissent de l'espace du campement comme d'une zone de contact où l'on ne s'implique que marginalement (la potentialité de mouvement du camion ou de la caravane pouvant être comprise comme métaphorique de ce type de posture).

Bien qu'illégales à l'origine, ces formes de militantisme pour un habitat et une culture alternative, finissent quand même par accepter aussi quelques compromis afin de se survivre à elles-mêmes. Elles trouvent, au fil des années, un ancrage pérenne dans la société berlinoise. D'ailleurs, si elles semblent tolérées, au-delà du charivari de leurs débordements, c'est peut-être parce qu'on les considère aussi comme faisant partie intégrante du processus de la *Bildung* (les années de formation et d'éducation), avant l'entrée dans l'âge adulte. L'Allemagne doit, de surcroît, se résoudre à accepter la persistance de quelques foyers de pauvreté dans un contexte de crise économique (de nombreux habitants de ces *Wagenburgen* survivent avec les emplois de type « *Ein (1) Euro-Job* » de l'heure qu'ils ont été forcés d'accepter pour pouvoir conserver le minimum de leurs droits sociaux).

L'expérience du *Wagenburg*, dans son flirt avec les transgressions, est donc une aventure à la fois téméraire et fragile. La psychologie de ses habitants se décrypte à l'image de cette ambivalence. Certains de ces jeunes (la moyenne d'âge dépasse rarement les 40 ans), habitants des campements, sont véritablement marginaux et précarisés, doublant l'expérience transgressive du *Wagenburg* d'une histoire de vie conflictuelle. Ils en côtoient d'autres qui, étudiants ou ayant gardé des liens avec leur parenté d'origine, se « jouent » ; ce que l'on pourrait appeler une forme de jeunesse bohème ou rock'n'roll. L'analyse de terrain conduisant parfois à se demander si certains ne vivent ainsi pas plus dans la

relation imaginaire qu'ils entretiennent avec ces espaces des *Wagenburgen*, qu'avec la matérialité même, l'urbanité des lieux (Marsault, 2010a : 210).

Au début des années 1990, on constatait un traitement caractéristique autant dans la vêtue, qu'un soin évident dans l'usage de marquages tégumentaires (tatouages, *piercings*, *brandings*, à une époque où ceux-ci n'étaient pas encore autant banalisés qu'actuellement) et dans la chorégraphie subtile des apparences, l'usage de surnoms d'emprunt. Certains des habitants de ces campements s'enveloppaient ainsi d'une allure. Et les tatouages qui participaient de cette sorte de costume de scène, par la forme des images ou des signes représentés, faisaient figure d'images disséminées, en abyme, dans l'image générale de leur présentation.

Face à cette osmose subtile d'influences esthétiques vers la définition d'une singularité, la revendication identitaire d'une forme *d'en-sauvagement* (Marsault, 2010b : 77), on pouvait être amené à penser la ligne de fuite libertaire et caractéristique d'un groupe, voire l'émergence d'une culture commune spécifique. Cet aspect formel des apparences, était une des clés essentielles qui ouvrait accès à leur univers (*ibid.* : 423), laissant à penser que ce qui n'était pas dit verbalement, était peut-être exprimé là, sous des formes qui cherchaient la connivence, appelaient à la rencontre, justement.

Ce jeu avec les apparences est encore perceptible aujourd'hui, même s'il se relativise car les campements ne sont plus dans l'illégalité radicale du début de leur émergence. Par le fait même, leurs habitants ont moins la nécessité de se cacher, mais ils se jouent encore des représentations, ce qui est peut-être l'indice persistant du nomadisme de leurs affiliations et de leur aspiration à se définir par des formes de projections oniriques. Ils utilisent toujours, pour prendre un exemple, certains des codes de la dégaîne punk, mais en refusent l'appellation. Dans le même temps, se sachant visuellement singuliers, ils se complaisent dans des postures iconoclastes qui refusent, par principe, la photographie ou la vidéo que pourrait leur demander un tiers. Ils veulent exercer le contrôle absolu de leur image, comme si, dans la précarité ou

l'indéterminé de leurs situations, celle-ci était ce qu'ils possèdent de plus précieux. Et cette revendication légitime est peut-être alors à accepter comme masque liminaire, l'instauration d'une distance sur laquelle ils cherchent à négocier leur présence : « Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances » (Deleuze & Gattari, 1980 : 393).

Or cette distance est aussi celle de l'anthropologue qui, au-delà de toute empathie, questionne sa relation avec le groupe vers lequel il se tourne, et soupçonne qu'il n'en fera, sans doute, jamais véritablement ou complètement partie. Il s'agit alors d'inventer un espace intermédiaire, trouver un interstice où ces ambiguïtés, de part et d'autre, vont pouvoir se conjuguer et ouvrir au parcours de la rencontre.

Dans le cadre de l'expérience à laquelle nous faisons référence, l'utilisation de la photographie s'est imposée parmi tous les vecteurs disponibles à la recherche. En cela surtout que, face à la *Weltanschauung* (représentation du monde) anarchisante de cette zone autonome temporaire² que fut le phénomène *Wagenburg* à l'origine, il s'agissait, au plus sensible, de rendre compte d'une quête d'utopie. Et celle-ci pouvait donc, éventuellement au mieux, se révéler sur la surface d'un miroir. On connaît la nature *hétérotopique* des miroirs : « Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface [...] qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas » (Foucault, 1984 : 753). Le miroir de l'appareil photographique, fut ainsi choisi comme espace ouvert à toutes les métaphores et métonymies de l'exercice de création, pour essayer de donner champ à l'ambiguïté des perceptions que l'on ressent face au phénomène *Wagenburg*.

Ce type de « fabrique d'image » demeure cependant un

² Voir Bey (1997).

processus lent. Il exige une imprégnation du terrain, participe d'un métissage qui libère la confiance et permet ainsi de se livrer à ces essais de « mise en scène » sur lesquels nous voudrions ici témoigner. Il s'agit d'arriver à cette acceptation de la règle d'un jeu par les acteurs du groupe approché, et à l'envie de jouer. Ce temps de latence étant utilisé pour essayer de comprendre comment une proposition plastique dans sa démarche créative, peut trouver la cohérence de ses marques, ouvrir le champ de ses propres perspectives.

Il demeure que cette production sera modeste, les acteurs devant toujours plus ou moins délaissier leur occupations quotidiennes pour se consacrer pleinement à ces apparitions de proscenium, incarner leur propre représentation. On peut d'ailleurs essayer de ritualiser ce travail, en le rémunérant même. Toutes les parties ayant pleinement conscience qu'il s'agit ainsi de *fictionner* le réel.

Pour se donner un exemple concret de ce type de procédé, on fera référence au portrait de Sue et Debbie, sur le *Wagenburg* de Waldemar Strasse à Berlin, en 1993 (Marsault, 2010b : 151).

Cette mise en scène fut suggérée, puis cooptée ensuite, dans la foulée, par les deux jeunes filles. Le « totem », qui apparaît à l'image, n'existait pas dans la culture matérielle du campement. Il est une création complète du photographe, réalisée avec des restes, des objets qui traînaient là (le *Wagenburg* de la Waldemar Strasse au début des années 1990 n'ayant pas de service d'enlèvement d'ordures, ses habitants vivaient au milieu d'amoncellements de sacs poubelle, détritiques de toutes sortes, carcasses de voitures abandonnées et ruines d'un ancien garage de la police des frontières est-allemande). C'est la coiffure de Sue, avec ses *dreadlocks* (tresses de cheveux mêlés, inspirée de la coiffure des musiciens de reggae jamaïcain) qui lui suggéra l'idée d'une évocation formelle de *lance totem*, à l'aspect intrigant, réminiscence d'une sorte d'objet de tribu se préparant pour la chasse ou la guerre. Sue trouva l'idée parfaite et suggéra alors de réaliser la

Sue & Debbie, Waldemar (R. Marsault, 1993)

photographie avec son amie Debbie. Les deux filles demandèrent si elles pouvaient à cette occasion se faire elles-mêmes des *looks* en rapport avec la forme de la lance. Ainsi, non seulement la proposition formelle initiale de jouer cette figuration « guerrière » réussissait à convaincre Sue de poser pour la photographie et à faire participer quelqu'un qui n'était pas prévu à l'origine, mais les deux jeunes filles se sont approprié aussi le projet photographique qu'elles pouvaient, à leur guise, instrumentaliser. Dans la nuit, elles se réalisèrent donc, toujours avec les restes qui traînaient là, ces sortes de tenues d'amazones.

Les éléments mis en jeu (chaînes, crânes animal, chambres à air et éléments de calandre de voiture, etc.) remontaient ainsi, très naturellement, livrant quelques lignes formelles de leur univers onirique : une dégaine liée à la culture des concerts de musique punk, mêlée à celle des *Poseurs de son techno* ou des *Travellers* anglais, à l'imaginaire cinématographique de la série des films australiens *Mad Max*, et évoquant aussi le travail des performances de théâtre de rue du groupe anglais *Mutoïd Waste Company* (Marsault, 2010b : 154).

Tout le monde sur le *Wagenburg* était soudain séduit par le projet. Et, alors que ce groupe vivant au milieu des déchets, se laissant aller à l'occasion à quelques débordements dionysiaques et n'ayant pas véritablement envie de se laisser photographier dans un état pareil, les garçons qui vivaient avec ces jeunes filles rejoignirent même la séance de pose. Les dernières images furent prises en leur compagnie.

Sue commente à présent cette image (le changement de casse, minuscule à majuscule est de son choix) :

The picture of me and Debbie means everything to me. I haven't tried to evaluate why... I just KNOW. However I'll try... 1: That time was so chaotic, not only the times but also my personal life... that photo STOPPED everything... and captured it! I can now look back at that photo and see what was happening to me and around me and learn from it. 2: I remember the day so well... This wasn't a good period and it reminds me why I never want to let again my life slide like that. 3: It also reminds me of THE FAMILY I found and even though we have all been separated, it gives a focus to the feelings in my heart. 4: It is also a DAMN good photo. Artistically,

composition/wise, historically... everything³.

Cette image aide effectivement à la mémorisation d'une situation, mais ce qui nous intéresse surtout est ce que Sue déclare : « ...signifie tout pour moi [...] je le SAIS seulement ». Comment peut-elle avoir l'intuition de le « savoir » ?

Cette intuition de justesse descriptive témoigne que l'image semble alors atteindre les affins de la représentation. Comme si cette pose « guerrière » ou menaçante était peut-être la proposition créative qui ferait advenir un non-dit, une capacité.

On peut y décrypter, en tout cas, par l'évocation de la coiffure emmêlée de Sue, la réminiscence de la figure monstrueuse de Méduse (Marsault, 2010b : 163). Et cette forme fantôme d'un personnage mythologique, liminaire entre la vie et la mort, ordre et chaos, « signal d'épouvante, mais aussi arme défensive contre les puissances du mal » (Clair, 1989 : 29-30), est peut-être intuitivement ce qui donne ce sentiment de savoir que l'on est là, au plus juste. Par-delà le factice complet de l'image, un plan d'immanence donne soudain à voir cette forme dynamique, cette infime vibration de forme qui advient. Cet exercice de création pure, permet un placement des parties en présence (observateur et sujet de l'observation) qui révèle les intentions : la volonté de donner à voir, d'une part, et l'instrumentalisation de la pose, de l'autre. Personne

³ « L'image de moi avec Debbie signifie tout pour moi. Je n'ai pas essayé d'évaluer pourquoi... je le sais seulement. Néanmoins j'essaierai...

1 : Cette époque était tellement chaotique, non seulement l'époque mais ma vie personnelle aussi... cette photo a tout stoppé... et l'a capturé. Je peux à présent faire retour sur cette photo et voir ce qui arrivait et m'arrivait et en trouver l'enseignement.

2 : Je me souviens du jour tellement bien... ce n'était pas une bonne époque et cela me rappelle pourquoi je ne veux plus me laisser aller de nouveau ainsi.

3°: Cela me rappelle aussi la famille que j'avais trouvée et bien que nous nous soyons tous séparés cela me rappelle tous ces sentiments dans mon cœur.

4°: C'est aussi une damnée bonne photo... artistiquement, au niveau de la composition, historiquement... tout » (traduction de l'auteur).

n'est assurément dupe dans ce jeu, mais grâce à la dynamique singulière de cette performance, de ces formes qui se conjuguent et adviennent, de part et d'autre, quelque chose d'indicible appert et se dérobe : la représentation de ces intentions semble « en tension ». La médiumnité du processus photographique, nous fait *passer* au-delà du miroir, pourrait-on dire, elle : « nous déboute de la réalité vers le réel » (Van der Meer, 1983 : 43).

Certes, toutes les images produites par ce type de recherche ne fonctionnent pas avec autant d'efficacité et il y aurait lieu de s'interroger sur la nature de ce que l'on pourrait assimiler à de la photogénie. Dans le cas du portrait de Sue et Debbie, c'est cet arc tendu qui nous semble né de la confrontation et de la dynamique des formes esthétiques mises en jeu, la *Gestaltung* (création artistique) produite ou mise en commun, de part et d'autre, entre l'observateur et son sujet, qui instaure une possibilité d'expression, un *devenir* photogénique d'existence. Et c'est la recherche de ce type de *devenir* qui nous sert pour l'approche anthropologique du phénomène observé. Car cet arc, cette tension sur laquelle nous n'avons soudain pas de doute, bien que nous ne puissions le formuler précisément, mais qui : « ressemble à la réalité » (Giacometti, 1990 : 295), nous fait parvenir à ce qui pourrait être notre intuition du réel. Ce que la création et son usage en anthropologie peut nous apporter de remarquable s'exprime ainsi, dans ce moment fusionnel qui nous donne l'intuition de la présence (*prae-sens*) : un moment extatique d'existence⁴.

L'anthropologue sait qu'il participe à une extériorité, tout autant que les deux jeunes femmes. Mais il fallait, au-delà de la répétition qu'implique le procédé (on réalise plusieurs images avant d'obtenir l'intuition de celle qui est « bonne », celle qui atteint la photogénie de la *prae-sens*), produire cet événement de façon à faire coïncider le désir de communication de l'anthropologue avec

⁴ « Exister, au sens non trivial, c'est avoir sa tenue hors soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d'une situation préalable de pure immanence. Cette dimension extatique est celle, pareillement, de l'œuvre d'art : elle ex-iste. Elle a sa tenue hors... qu'elle ne tient que de soi » (Maldiney, 2003 : 7).

l'autoproduction de l'altérité à laquelle il se confronte. En effet, les deux jeunes filles n'ont cessé, lors de cette pose, de ressentir des émotions et de produire des « représentations » d'elles-mêmes. En posant, elles « se voyaient » poser. Ces émotions, ces états de conscience se conjuguant avec un souci de contrôle de leur apparence, on assiste dès lors à une multiplicité de présentations des masques de l'identité. Face à cette impermanence, le doute d'accéder à quoi que se soit ne trouve un répit que dans l'intuition de pouvoir, éventuellement, se conjuguer avec le défilement devant lequel on se trouve. Or l'image de ces deux jeunes filles est finalement celle qui s'est imposée car on y pressent un point de phase entre l'attente du photographe et celle des deux jeunes filles. Un dialogue s'ébauche, un échange se noue et celui-ci atteint un point d'acmé, un point de rupture qui *rassure* les deux parties dans leurs attentes : celles de l'anthropologue comme celles des deux jeunes filles.

Sue aime la photographie, surtout parce qu'elle s'y « retrouve », comme dans une synthèse, au-delà d'elle-même. Probablement aussi, parce qu'elle y décèle la constitution d'une *aura* qui lui est utile dans la recherche de dignité qui l'occupe. En effet, ce regard construit, apporté par l'anthropologue/photographe, crée et donne en partage une forme *auratique* de son sujet. Et, si : « Sentir l'aura d'une chose c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux [...] Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour porter son regard au loin » (Benjamin, 1979 : 200), on aborde à ce point où le sujet conquiert la possibilité de se déployer comme pensée.

Il ne faut cependant pas s'y tromper : devant cette mise en scène, on apprend en définitive, malgré l'efflorescence presque exotique et sidérante de détails, peu de chose. Il s'agit d'une image où, paradoxalement, il n'y a rien « à » voir. Par contre, on pressent qu'elle « fait » voir. On se rapproche ainsi de ce type de proposition qui suggère comme fonction à la création : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Klee, 1985 : 34), pour tenter, justement, de rendre sensible la vie dans ses « zones d'indéterminations » (Alliez, 1993 : 86).

Il s'agit donc de chercher à provoquer une rencontre qui,

au-delà de sa propre visibilité, libère une potentialité de représentations où le sujet existe dans sa capacité à partager l'efflorescence éphémère de ses postures, les images plus ou moins conscientes qui enveloppent sa représentation. L'instant où il se *dérobe*, pour apparaître.

Si l'on considère, à présent, une autre image : le portrait de Skalp, réalisé sur le *Wagenburg* d'East-Side gallery à Berlin en 1996. Là encore, la bille qu'il tient dans la main est un apport du photographe, et le geste, consistant à regarder au travers de celle-ci, est suggéré. La pose est alors mise en scène, et placée dans l'environnement qui est celui du personnage. L'image ne nous apprend rien, si ce n'est d'anecdotique, sur la personnalité de Skalp. Lui-même n'en fait pas de commentaire⁵. Elle ne nous renseigne pas sur son histoire ou sa situation, à ce moment-là. Elle lui préserve ainsi l'intimité de ses choix et usages. Par contre, la confrontation orchestrée entre ce corps et le mouvement des marquages tégumentaires qui l'ornent hante, de façon formelle et réciproque, la réflexion de la lumière passant au travers de la bille, la présence spectrale du crâne de vache et du pli baroque, quasi caravagesque, du rideau qui sort de l'obscurité de la caravane. Le personnage, représenté par ses choix esthétiques, est en dialogue avec l'univers des formes que l'anthropologue/créateur lui propose. Rien n'est dévoilé, dévisagé ou trahi. Cet échange, entre le sujet et l'auteur, conserve aux parties leurs intégrités. Mais, prenant chez l'un comme chez l'autre, il produit une intensification des positionnements. La photographie fait advenir cette intuition du réel qui, sensible de part et d'autre (sujet et anthropologue), n'est pas de même nature. Mais si l'un se met à hanter l'autre, aucun ne se

⁵ On le voit, dans un documentaire réalisé sur la construction de ce travail photographique (*Ça sent l'être*, Skin Under, Victor Ede, 2007, 52', Cinéphage production), feuilleter les images, dont la sienne, et ne rien en dire de particulier. On sait, par ailleurs, qu'il la conserve pourtant soigneusement avec toutes ses photographies.

Skalp, East-Side, (R. Marsault, 1996)

soumet aux propres catégories de l'autre, et seule l'image, jeu de l'être ensemble, métissage de l'advenir ensemble, importe finalement.

Par la suite, pour un observateur qui ne saurait rien des parties en présence, il demeure possible, si l'on accepte de s'en donner les moyens et la contrainte, de participer à la rencontre. En effet, de la même façon qu'a été conçue la photographie, n'importe qui peut *s'envisager*, lui-même, à l'image. Cette approche créative, cette manière de réaliser des photographies, face à n'importe quel type de sujet ou de représentation, partage une intuition. Celle-ci est le fondement de sa démarche : « Accéder à un tableau en visant des signes, c'est se dérober au moment apparitionnel de l'œuvre, de la même manière qu'on se dérobe à la transcendance du visage d'autrui en le délimitant par un contour, où il est enfermé dans une individualité objective close. Voir un tableau, c'est s'envisager à lui, visage à visage » (Maldiney, 2003 : 30).

Enfin, on choisira une dernière image : le portrait de Beethoven, réalisé sur le *Wagenburg* de Kreuzdorf, à Berlin en 2008. La mise en scène consistait à lui proposer d'observer l'intérieur d'un poisson, comme s'il lui avait ouvert lui-même le ventre avec un couteau, qui, d'ailleurs, apparaît à l'image. Le poisson n'a été ni pêché, ni même acheté ou trouvé, *a fortiori* éventré, par celui qui le tient. Ce geste, pourtant, « fait voir », bien au-delà (on l'espère, pour le moins) d'une image que l'on pourrait considérer, un peu sommairement, comme allégorique de la lecture (les mots tatoués, et la lecture/divination des entrailles d'un animal). En effet, ce qui est écrit au moyen de l'usage du tatouage n'est peut-être pas le plus intéressant à l'anthropologie. D'ailleurs, volontairement (ce plan est extrait d'une série réalisée), la pose retenue est celle qui cache en partie la graphie du tatouage sur l'abdomen, par exemple. On cherche, par l'entremise de cette mise en scène, à se dégager de l'emprise du signifié de ces mots, auquel ce garçon ne peut, en aucune manière, être réduit. Et cela, même si c'est lui qui les a choisis délibérément, comme on le suppose, et qui les a fait tatouer. Il s'agit de recueillir et essayer de faire partager son point de vue, dans l'efflorescence de sa diversité et

Beethoven, Kreuzdorf (R. Marsault, 2008)

de ses capacités, hors de tout acharnement à : « signifiante *et* interprétable » (Deleuze & Parnet, *op. cit.* : 58).

Ce qui semble peut-être le plus fécond, est que l'image dont nous parlons, cherche surtout à instituer un dialogue entre intériorité et extériorité (la palissade en arrière-plan ayant aussi son d'importance) qui appelle à l'abord du sujet, par le biais de ce questionnement sur l'apparence. Le mouvement suggéré de l'ouverture d'un corps (couteau/poisson) est un diagramme actif qui invite à l'échange, essaie de faire advenir une présence. Et le projet esthétique est construit sur la base du côtoiement proche avec le sujet⁶. Car ce que la création peut véritablement apporter à la recherche anthropologique est surtout, il nous semble, de l'ordre de cette dynamique, cette auto-formation ou involution des formes. On suit toujours ici l'intuition de Maldiney : « L'acte d'une forme est celui par lequel une forme se forme : il est son autogénèse. Une forme figurative a donc deux dimensions : une dimension "intentionnelle-représentative" selon laquelle elle est image, et une forme "génétique-rythmique" qui en fait précisément une forme [...]. Or, entre Gestalt et Gestaltung, entre la forme thématisée en structure et la forme en acte, il y a toute la différence du rythme. Gestaltung et rythme sont liés » (Maldiney, 1994 : 155-156). Les tatouages de Beethoven (tout comme ceux de Skalp, d'ailleurs, ou même ses *piercings* et le *branding* sur sa poitrine) ne nous parlent qu'en tant qu'acte en mouvement, par le rythme qu'ils initient au travers du mouvement de leur graphie, leur chorégraphie. C'est cela qui appert et vibre dans ces portraits, pas uniquement le sens précis et figé des mots, la symbolique signifiée, convoquée par les images de ces tatouages (on se doute, d'ailleurs, que les deux personnages

⁶ On sait que Beethoven est, à cette époque-là, occupé par l'idée de tatouage, d'une aiguille de métal qui perce la surface d'une peau. Il travaille le métal (un patch avec le mot « metal » est cousu sur sa casquette), pour réaliser des sculptures dont celle d'une machine à tatouer. Dans sa caravane, à plusieurs endroits, on voit reproduit un pochoir qu'il a dessiné : *Metal is the answer* [le métal est la réponse]. Et, bien sûr, il ne veut pas (ne peut pas) dire « pourquoi » ou « de quoi », justement, le métal est la réponse...

doivent rendre des comptes en permanence et expliquer *pourquoi* ils se sont fait ces types de marquages. L'expérience de terrain révélant combien ces marques tégumentaires sont autant revendicatives/affirmatives qu'elles sont difficiles à être assumées. Seul, le *comment* de ces marques nous permettra d'entrer véritablement en communication avec ceux qui les ont effectuées. Au-delà de leurs justifications, fussent-elles la prose intense d'une explication exhaustive, ou celle d'un onirisme touchant.

C'est donc en instituant un proscenium et en organisant la ritualité, l'évocation *apparitionnelle* d'une rencontre que l'on espère faire advenir le partage qui motive notre recherche. On pourra arguer que cet exercice de fiction du réel a quelque chose de factice, assume le risque d'une manipulation. Mais c'est, effectivement, le sens de la démarche recherchée : reconnaître l'interactivité, de part et d'autre, pour en faire un projet dynamique de l'échange.

Par contre, cette façon de construire des images ne consiste pas tant à accumuler des preuves ou à créer des « œuvres », orphelines de leur contexte. La photographie que l'on cherche à obtenir n'a valence que dans la praxis de l'échange, dans le mouvement de son agencement. Elle cherche à *faire corps* commun, à œuvrer au scellement des affins, dans un devenir avec son sujet, pour que chacun y nourrisse sa propre expérience. Il s'agit d'une praxis qui conduit plus à l'involution qu'à l'évolution des parties en présence, comme si l'on se redéfinissait, par le fait même de son implication dans l'expérience commune. En cela, il nous semble que la *Gestaltung* de la création peut vraisemblablement opérer pour la recherche anthropologique et rendre ainsi aux sujets un travail qui : « sera jugé sur sa bonne foi envers eux et sa compréhension de leur perception du monde sans pour autant se substituer à leur propre vision des choses » (Macdougall, 2004 : 98-99)

Et c'est ce qui nous amène à considérer une pratique, certes éloignée géographiquement, mais qui nous servira à faire ressentir le sens de notre démarche, non pour l'expliquer ou la justifier, mais pour essayer de la traduire. Il s'agit de la fabrication de ces

sculptures *malangan* qui entrent en jeu dans les rituels de deuil, et originaires de l'île de Tabar, au nord de la Nouvelle-Irlande. Le rituel a été déjà analysé⁷. Nous retiendrons quelques-unes de ses caractéristiques. Ces objets sont créés par des artistes, appelés *sculpteurs de peau*, pour être seulement exposés brièvement aux regards lors d'une cérémonie. Ils sont ensuite jetés ou vendus à des collectionneurs car ils n'ont plus d'usage ni de valeur pour les habitants de l'île : « Le but du rituel malangan [...] consiste à transmettre un pouvoir social ancestral [...] en exposant des sculptures commémoratives que les successeurs intègrent sous la forme de souvenirs (des images visuelles intériorisées) [...] le malangan médiatise et permet la transmission de l'agentivité du passé vers l'avenir [...]. Se souvenir de l'image permet de se doter intérieurement d'une nouvelle peau, et de projeter une nouvelle identité pour l'avenir » (Gell, 2009 : 268 & 271-272).

Ce rituel de création et d'exposition, destiné à œuvrer pour un souvenir que les participants intègrent et partagent, est une des formes similaires à notre façon de construire des images. Celles-ci sont comme des *peaux* qui, entre l'anthropologue et leur sujet d'approche, transmettent la capacité d'instruire les affins.

Sur cette question de peaux communes, on se situerait, d'ailleurs, presque dans la filiation de cette thèse qui appréhende la perception des êtres comme reconnaissance des peaux qui se détachent d'eux-mêmes (Lucrèce, 1995 :152). Mais nous insistons sur cette recherche des affins, et de leurs traductions par un rituel photographique de l'échange qui permettrait, de part et d'autre, d'en faire advenir le sensible, parce que nous espérons, au plus juste, faire ainsi partager la perception que nous avons, concernant ces femmes et ces hommes qui habitent les *Wagenburgen*. Le style, cette *Gestaltung*, ou forme en mouvement, de leurs allures et de leurs dégaines qui, à la manière du *pahutiki* (cet enveloppement du corps dans les images, que l'on connaît dans la technique du tatouage traditionnel marquisien), est en attente de constantes interactions pour exister autant à lui qu'à nous-mêmes. Et le terme

⁷ Küchler (1992 : 94-112) ; Gunn (1999).

de *dégaine* est, pour le cas, celui qui doit effectivement être retenu. Dans le sens où ces peaux, recouvertes, elles aussi, de tatouages et de marquages tégumentaires divers, peuvent être comprises, à notre sens, comme l'expression d'une intériorité révélée qui viendrait de l'extérieur : « Le schéma de base de la pratique du tatouage est ainsi définissable comme l'extériorisation de l'intérieur, qui est simultanément l'intériorisation de l'extérieur. On peut comprendre cela comme un processus d'involution, la création d'une couche supplémentaire par repliement de la peau sur elle-même [...]. Cette double peau, repliée sur elle-même, crée la possibilité infinie des composants interactifs de la personne sociale. Le corps démultiplie » (Gell, 1993 : 39, trad. de l'auteur).

L'image photographique mise en scène cherche donc à s'inventer comme un de ces plis de peaux qui déterminent le liminaire des échanges. Mais elle se doit aussi d'être une présentation d'affin, à la manière d'un *malangan* exposé, qui fonde la présence et l'intuition du réel dans le même moment où celui-ci se dérobe. Car, de même que les *malangan* ne « fonctionnent » que parce qu'ils deviennent quasi immédiatement obsolètes au-delà du rituel duquel ils participent, les photographies n'opèrent aussi, de façon « photogénique », que lorsqu'elles atteignent un point de rupture, ce moment d'advenir qui se dérobe toujours dans son *ex-istence*. Et c'est cela que Paul Klee appelait peut-être le *point gris* : « point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt » (Klee, 1964 : 56). La création et l'usage de la photographie, dans le cas qui nous occupe, consiste donc bien à chercher ensemble, avec la participation du sujet auquel on se confronte, la réalisation d'une peau de circonstance qui exprime les potentialités multiples de la personnalité, une image de l'extériorité qui médite sur l'intériorité, puissamment présente dans son éternité au sens où : « il faut que l'image comprenne l'avant et l'après, qu'elle réunisse ainsi les conditions d'une nouvelle image-temps directe, au lieu d'être au présent "comme dans les mauvais films" » (Deleuze, 1985 : 202). Cette image se veut au plus proche de ce qu'elle pressent du sujet, au point de se laisser hanter, autant par lui que par celui qui en est le créateur : *image-peau*, enveloppe qui entre en dialogue avec les

deux parties, opère une synthèse de leur communication et ouvre champ à leur révélation. Image perçue d'un terrain qui se joue autant des images que, surtout, de la sienne propre : l'image qu'il se figure être, dans l'absolu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLIEZ É., 1993. *La signature du monde*. Paris, Cerf.
- BENJAMIN W., 1979. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Payot.
- BEY H., 1997. *TAZ. Zone autonome temporaire*. Paris, Éditions de l'Éclat.
- CLAIR J., 1989. *Méduse, contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris, Gallimard.
- DELEUZE G., 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE G., GUATTARI F., 1980. *Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE G., PARNET C., 1996. *Dialogues*. Paris, Flammarion.
- FOUCAULT M., 1984. « Des espaces autres » in *Dits et écrits*, t. IV, n° 360. Paris, Gallimard.
- GELL A., 1993. *Wrapping in Images. Tatooing in Polynesia*. Oxford, Clarendon Press.
- GELL A., 2009. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon, Les Presses du réel.
- GIACOMETTI A., 1990. *Écrits*. Paris, Hermann.
- GUNN M., 1999. « Taxonomic Structures and Typology in the Malagan Ritual art Tradition of Tabar, New Ireland » in CRAIG B., KERNOT B. & ANDERSON C. (eds), *Art and Performance in Oceania*. Honolulu, University of Hawaii Press.
- JAULIN R., 1984. *Le cœur des choses*. Paris, Christian Bourgeois.
- KLEE P., 1964. *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël.
- KÜCHLER S., 1992. « Making Skins: Malangan and the Idiom of Kinship in Northern New Ireland », in COOTE J. & SHELTON A. (eds), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press.

- LUCRECE 1995. *De la nature des choses (De rerum natura)*. Paris, Arlea.
- MACDOUGALL D., 2004. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues*, 98-99 [en ligne],
Url : <http://jda.revue.org/1751>.
- MALDINEY H., 1994. *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MALDINEY H., 2003. *Art et existence*. Paris, Klincksieck.
- MARSAULT R., 2010a. « On the Road again! Nomadisme de l'appartenance et citoyenneté européenne : les Wagenburgen de Berlin », *Le sujet dans la Cité*, 1 (nov.) : 193-211.
- MARSAULT R., 2010b. *Résistance à l'effacement*. Dijon, Les Presses du réel.
- VAN LIER H., 1983. *Philosophie de la photographie*. Cahier de la photographie.
Url : http://henrivanlier.com/anthropogenie_locale/semiotique/al_semiotique_philo.html

Résumé

Les habitants qui vivent sur les *Wagenburgen* de Berlin cultivent l'ambiguïté d'une présentation de soi singulière. Leur désir d'utopie les conduit à se penser autant dans une relation imaginaire avec leur environnement qu'ils envisagent leur propre identité sur la distance figurée d'une manipulation de masques. Volontiers iconoclastes, ils se prêtent tout de même parfois au jeu d'une mise en scène photographique, dans laquelle ils peuvent confronter le spectre des formes qui définissent leur style, avec celui proposé par le créateur/anthropologue qui les approche. La réalisation d'une *image-peau* des affins lors de l'échange, à la manière d'un objet *malangan* de Nouvelle-Irlande, sert de médiation. Mais celle-ci ne témoigne vraisemblablement du réel que lorsqu'elle atteint au *point gris fatidique* de photogénie, et qu'elle permet au sujet de *devenir* au moment même où il se dérobe.

Mots-clefs : *Wagenburg*, photographie, hétérotopie, *malanga*.

Summary

The Representation of Affines: Doing Visual Anthropology on the *Wagenburgen* of Berlin

The inhabitants who live on the *Wagenburgen* of Berlin cultivate the ambiguity of a distinctive self-presentation. Their desire for utopia leads them to project themselves as much in an imaginary relation with their environment, as they envisage their own identity through the figurative distance of a manipulation of masks. Iconoclasts by nature, they are nevertheless willing sometimes to participate in staged photography, in which they can compare the specter of the forms that define their style with the one proposed by the artist/the anthropologist who approaches them. The creation of an « image-skin » of the affines during the exchange, like a *malangan* object in New Ireland, serves as a form of mediation. But this probably only testifies accurately to the reality of the subject when it reaches a photogenic *fateful grey point* (Paul Klee), allowing the subject to « become », at the very moment they disappear from sight.

Key-words: *Wagenburg*, photography, heterotopia, *malanga*.

* * *