

1) *Jean Arlaud, dans le texte qu'il signe en préface à ton ouvrage fait le récit de ta soutenance à l'occasion de laquelle s'étaient rassemblés plusieurs des personnes que tu as prises en photo dans ses Wagenburgs et à partir desquelles tu as construit ta réflexion : « Les jurys s'installèrent, comme le veut l'usage, en rang d'oignons dans une salle anonyme de l'université. En face, un parterre de punks venus soutenir un des leurs, le messenger de leur imaginaire et le chroniqueur de leur vie. Entre les deux communautés, qu'un hasard facétieux avaient réunies, se tenait Ralf pétrifié d'effroi. Il était la passerelle fragile de cet entre-deux-mondes, le point de focalisation d'un rituel dont il ressentait, à l'égard des siens, la vanité -j'en avais conscience. Ne m'avait-il pas énoncé, telle une antienne, ses scrupules à ne pas les trahir, il disait même, « les balancer » ? » (p15)*

*Nous comprenons évidemment ton malaise et ta crainte, non pas de te faire occire par quelques punks berlinois mécontents de l'image que tu aurais donné d'eux, mais pire, de « trahir » ou de « blesser » ceux et celles avec qui tu as partagé cette expérience. A plusieurs reprises effectivement tu te demandes comment exposer les lignes de fracture, la « détresse morale et matérielle » des occupants (p.37), la violence, l'alcool ou la drogue sans alimenter d'une manière ou d'une autre leur stigmatisation, ou ce que Robert Jaulin, que tu cites, appelle leur dénonciation et qui, selon lui, est « au nom de l'histoire, du progrès, bref d'un projet totalitaire, celle du « sauvage », du passé, du mal élevé, du « pauvre », du prolétaire » (p.38). Tu le rappelles, « interpréter la pauvreté, figurer le pauvre, c'est entrer par des mots qui ne sont pas les siens au cœur de son silence ou de ses paroles (de toute façon jamais entendues) » (p.50). Mais de manière quelque peu contradictoire, tu dis avoir compris en feuilletant un ouvrage sur Jörg Ratgeb, Urs Graf et Albrecht Dürer la responsabilité qui t'incombait, « non pas comme un artiste investi d'une mission, mais plutôt comme un passeur acceptant d'être le médium d'une parole ». (p.122).*

*L'anthropologue Laura Nader met en garde ceux et celles qui voudraient faire de la pauvreté un sujet d'analyse ou de recherches en disant : « N'étudiez pas les pauvres et les sans-pouvoir : tout ce que vous direz sur eux pourra être retenu contre eux ». Certes. Mais à ta décharge, de la même manière que dans ton approche photographique, tu ne photographies jamais des punks (le réel), ni même chez les punks (dans le réel), mais avec des punks (avec le réel), dans Résistance à l'effacement, tu te contentes d'être un « médium », de dire « avec eux », en relayant ou en actualisant leur parole, à travers un assemblage assez complexe « d'analogies », de « correspondances » et de « rapports intimes et secrets »*

*(p.372) qui te préserve, autant qu'il est possible de le faire, de l'écueil de stigmatisation qui menace habituellement ce type de travail.*

*Par contre, il nous semble que le risque de « trahison » est beaucoup plus important quand par exemple, tu exposes tes photographies à la MEP ou ailleurs, que lorsque tu soutiens devant quelques universitaires (défraichis ou non) plus de cinq cents pages d'un travail exigeant, très éloigné de l'analyse sociologique ou du reportage journalistique, car les pauvres en général, et ceux et celles qui refusent de l'être, de le rester ou de le devenir en particulier, ont plus à craindre aujourd'hui d'un artiste, d'un galeriste ou d'un musée (très malheureusement) que d'un chercheur en sciences sociales ou en anthropologie (quoique). Ce n'est pas une vue de l'esprit. Berlin, comme toutes les capitales européennes, est rongée par l'artisme qui est un puissant facteur de contrôle social et de réorganisation policière du cadre urbain. Les premières victimes de ces politiques concertées sont les pauvres. C'est une position difficile, en tous cas délicate pour toi, non ?*

Mes craintes concernaient l'ambiguïté qui accompagne ce devoir et ce soin d'exhaustivité exigé en anthropologie. Dans la mesure du possible, le plus doit être connu afin d'éviter le risque des approximations. Cela me semble, intuitivement, un leurre. Je me suis donc prudemment contenté, en effet, d'ouvrir des perspectives. Parce que, c'est en vérité ce que je faisais déjà avec mes photographies, et d'une certaine manière, c'est la seule chose que je pense honnêtement pouvoir faire. Donc, implicitement, on l'aura compris, tout ne peut pas être « dit » avec cette manière de faire. C'est aussi le sens de ce que j'écris (p.453) dans *Résistance à l'effacement*, avec le « *...faut-il absolument tout voir* »? Car je pense, en effet, que cela n'est pas possible. Nous n'avons « *...aucune communication à l'être* », comme nous le dit Montaigne dans l'Apologie de Raimond Sebon, donc nous ne pouvons prétendre à aucune exhaustivité en la matière.

Le but de l'anthropologie est, à mon sens, non pas de chercher un aveu quelconque sous un braquage de projecteur, mais consiste plutôt à faire advenir la rationalité propre d'un terrain là où, justement, nous croyons qu'il n'y en a pas ou que celle-ci ne nous semble pas cohérente. Ce sentiment d'incohérence étant toujours un jugement émis à priori, en rapport à nos propres critères éthiques et usages.

Donc, si nous ne pouvons tout savoir, en revanche, nous pouvons ouvrir ces perspectives, comme mon travail le propose. Je me suis ainsi débarrassé de ce risque du dévoilement et de la dénonciation qui me paraît en effet sourdre dans l'acharnement à vouloir tout savoir.

Ces perspectives que je me propose d'ouvrir sont autant d'hétérotopies possibles pour faire affleurer le devenir (dans la terminologie propre à Deleuze et Guattari). Cela a commencé sur le miroir de mes images, et continue dans l'écriture de mes

textes. Je cherche des lieux pour que l'utopie puisse exister, pour que l'exclusion et la marginalité sauvegardent leur perspectives propres et consolident l'inaliénable légitimité de leur place dans l'unité du social.

Pour ce qui est de Laura Nader: peut-elle préjuger du travail des autres ? L'anthropologue est-il jamais certain de quoique ce soit pour oser s'instituer en expert détenteur d'une éthique de référence? Cette idée de décréter qu'il faudrait faire ou ne pas faire quelque chose me semble un peu péremptoire face à une perception de la réalité, par nature relative, comme je l'ai déjà soupçonné précédemment.

A l'intérieur de groupements qui ont leurs rationalités propres, et ne sont jamais, de surcroît, ni aussi dogmatiques qu'on voudrait bien le croire, ni totalement étanches aux constantes renégociations avec leurs environnements, par ailleurs, il convient de rester prudent. Sujets aux métissages et influences de toutes origines, il n'y a jamais de situations arrêtées où l'alpha et l'oméga d'un instant de référence institueraient une forme d'éternité sur laquelle on pourrait tirer des conclusions définitives. Par rapport à quel paradigme de référence les habitants du wagenburg seraient-il des « pauvres »? Je me demande, si Laura Nader ne fait pas là surtout référence au danger potentiel que représente le concept de *Culture of Poverty* initié par l'anthropologue américain Oscar Lewis. Je ne suis, pour ma part, pas très convaincu par cette théorie qui voudrait croire à une inscription de réflexes ou normes d'usage assurant la permanence des conditions de pauvreté entre générations à l'intérieur d'une même communauté. La notion même de pauvreté appelle, de toute évidence, à une réflexion autrement plus complexe.

Pour ce qui est de mon travail (notre travail, avec Heino Muller) nous n'avons, de toute manière et selon la formule de Klee, jamais eu le sentiment de photographier le réel ou le visible : « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* ». Il s'agit plutôt de faire passer et donc, d'ouvrir une perspective.

C'est l'enseignement que j'ai reçu de Ratgeb, de Graf et des autres, de tous les peintres par exemple (Gauguin est mon guide sur ce chemin-là, avec son : « *ce je ne sais quoi de sauvage en moi...* »). Evidemment, pour faire passer on ne peut que traduire. Et traduire, c'est trahir, d'une certaine manière. Mais les gens qui voient les images savent que ce qu'ils voient ne sont que des images. Ils savent que ce ne sont que des indices, des signes avant-coureurs, de fines pellicules détachées et remarquées (selon la formule de Lucrèce), des affins. Ces empreintes, en quelque sorte, parlent sur le réel, à la façon de traces qui indiquent une trajectoire, un parcours. Il ne m'a ainsi jamais semblé pertinent qu'une photographie d'identité, sur une pièce du même nom, ait quelque chose à voir avec quoi que ce soit de l'identité réelle de celui ou celle à qui elle est censée faire référence. C'est un usage commun, une convention qui l'assume, mais celle-ci ne repose en vérité sur rien de bien légitime. Ce que l'on voit dans un miroir n'est déjà pas soi, alors une photographie...mais je l'avoue aussi, bien volontiers, il est difficile de lutter contre

la croyance et les illusions qui tendent à l'anthropomorphisme des images, des animaux, ou des idoles de toute nature. Un travail de Titan!

Tous ceux qui observent mes images vont, je l'espère, par ce passage, accéder à autre chose qui leur sera utile. Ces gens qui vont voir mes images, ce sont des êtres qui ne connaissent rien des conditions de la prise de vue, ou justement celles et ceux que j'ai photographiés. Elles et ils vont voir et donc réfléchir. C'est cela que je cherche à transmettre par mon travail. Il ne s'agit pas de faire des images qui réfléchissent quoi que ce soit, mais bien plutôt des images qui font réfléchir. Même si il faut aussi pas mal réfléchir, avant de les faire ces images, n'est-ce pas? Il s'agit de produire une dynamique du questionnement. Il n'y a rien «à voir» dans mes images, par contre, j'ose espérer qu'elles «font voir».

Si je n'en avais d'ailleurs pas l'intuition, il y a longtemps que j'aurais arrêté de faire des images ou d'écrire. Peut-être un jour m'arrêterai-je d'ailleurs, mais pour le moment je pense que ce travail est utile. Avec cet art et de cette manière, qui sont les miens, je transmets ce que je perçois du monde où j'existe. Mais je n'existe pas seul, *ex nihilo* du monde. Mon regard n'est donc ni subjectif ni, encore moins, objectif sur le monde. Il ne s'agit que d'exister «au» monde, et dans cet acte *performatique* de création qui participe du monde, on arrive parfois à produire les formes qui initient la réflexion. Ce n'est pas toujours le cas. Parfois cela ne donne rien, cela s'épuise même. Mais d'autres fois, cela «opère» et produit ce phénomène *apparitionnel* qui m'intéresse tant. Cette fonction symbolique de la représentation opère. Je suis donc, on le comprendra, plus sensible au phénomène du surgissement qu'à la *cosa mentale* à proprement parler, pour être plus précis.

La question concernant l'institution artistique est très intéressante. Cette institution est un des lieux cardinaux du pouvoir qui en est un des principaux mécènes. Elle est donc, dans la foulée, le cadre de toutes les manipulations de sens, de toutes les récupérations et abus de pouvoir pour son propre profit et ses usages. Que ceux-ci soient basement mercantiles, spectaculaires jusqu'à la vacuité, voire carrément bouffons ou frivoles. Tout cela est indiscutable. Mais les gens ne sont heureusement pas aussi naïfs. Ils savent opposer leur ennui à l'esbroufe. Il y aura, certes, toujours des hordes pour suivre les processions, et les célébrations en tous genres de l'institution culturelle. Mais cela n'empêchera jamais aussi d'y rester totalement indifférent. Alors, au *finish*, les effet de prétoire de l'institution artistique, il ne faut pas trop s'en occuper et bien, à mon avis, continuer à chercher et travailler.

Car, l'institution artistique, avec tous ses rouages et roueries (galeries, critiques d'art, curateurs, collectionneurs, musées, etc.), c'est aussi surtout celle qui sanctuarise et protège. Sa fonction est essentiellement patrimoniale : elle inventorie, elle préserve et restaure. Et donc, elle est aussi là, surtout j'ajouterais, pour assurer la survivance des expériences. C'est cela qui m'intéresse. Car l'histoire nous est absolument indispensable pour progresser.

L'exemple vaut certes ce qu'il vaut, mais grâce aussi à ce qui a été conservé au Vatican, par exemple, on peut encore essayer de déchiffrer le codex Maya ou en connaître un peu plus sur les cultures du Pacifique comme celle des îles Australes, par exemple...alors que ce sont pourtant les missions d'évangélisation qui ont détruit ces cultures. On le découvre ainsi dans le superbe bouquin de David King qui vient de sortir *Food for the flames* (Beak Press, San Francisco 2011), et qui explique comment les missionnaires anglais ont détruit les idoles des Tahitiens. Ils le firent d'ailleurs avec l'aide de leur propre roi Pomaré II. Mais en conservant, tout de même, une partie de ces idoles, parce qu'il souhaitaient pouvoir produire les preuves de l'avancée de leur évangélisation d'une part, et aussi, d'autre part, parce qu'il comprenaient, face à l'esthétique d'ensemble et la qualité d'exécution avec des moyens extrêmement modestes de ces objets qu'il pouvaient les considérer avec un certain respect. Ce qu'ils firent en tout cas, et cela nous permet ainsi d'avoir à présent ces objets pour notre étude. C'est dire la complexité de tous ces cas de figure.

Nous ne changerons pas le monde, et pour ce qui me concerne, certainement pas avec mes photographies. Je ne crois pas au Grand Soir (ne serait-ce que parce que le lendemain des Grand Soir, il y a toujours un petit matin, et que ça calme généralement tout le monde). C'est la raison pour laquelle, je continue mon sillon et c'est ce qui me semble préférable, plutôt que faire des commentaires sur les errances de l'institution artistique. Le clinquant de Jeff Koons ou les coloriages de Murakami ne sont pas plus gênant que le *glitter* des sapins de Noël. Ils participent au cirque du monde. Il font leur petit tour de piste, pourrait-on dire. C'est plaisant. On garde, par contre, et de cela je suis absolument convaincu, toujours intacte l'émotion du sublime devant les écuyères de Degas. Et l'on reste pourtant toujours dans l'univers du cirque, n'est-ce pas ?

Malgré toutes les récupérations, les trahisons, les oublis (je pense à Gaston Chaissac, dans la foule des oubliés notoires...), les relègues dans les enfers de bibliothèques etc. (tout est possible avec l'institution artistique), ce que l'on pressent comme quelque chose qui aurait à voir avec la justesse finit toujours par voir le jour et prendre sa place dans l'histoire de l'humanité.

Mes photographies rentreront dans la foire de l'art, elle vaudront peut-être même un jour très cher après ma mort si elles deviennent la proie d'un fétichisme quelconque, tout est possible...je m'en fous, en vérité.

Ce qui m'intéresse c'est qu'elles soient disséminées, protégées et disponibles pour être vues, étudiées, mises en perspective. Qu'elles circulent et ouvrent les commentaires, les critiques, les débats vers les réflexions ! L'art est mon allié. Même si, et je le concède bien volontiers, l'institution artistique célèbre trop de machins dont l'inanité fait mal aux yeux et insulte à l'intelligence, l'histoire finira toujours par faire le ménage dans ses écuries. J'ai aussi surtout confiance dans l'impermanence du temps, sa véritable durée. Car cette impermanence est peut-être

un des fils rouges qui tient aussi mon travail. Ce qui m'intéresse, dans l'acte de faire des photographies, la recherche en anthropologie, c'est d'essayer d'intervenir et composer avec le facteur temporalité (Résistance à l'effacement, le titre est éloquent, ou alors « *Conserver le souvenir de certains qui se laissent flouer par la mémoire...* », dans la préface à l'édition de Fin de Siècle...).

Que cela comporte ou réfère à une angoisse qui me soit propre, je ne le nie pas. Mais dans cette idée d'impermanence il y a le possible aussi des réminiscences, des survivances. C'est cela qui m'«enchante». Ainsi, face au néant, je territorialise. Nous y reviendrons avec ta prochaine question.

Pour ce qui en est de l'artisme, comme forme du contrôle social : fais-tu là référence à la réflexion de Michel Guet ? Nous traversons certainement en ce moment une forme de bulle culturelle spéculative un peu obscène face aux détresses du monde (même si je pense qu'il en a toujours été ainsi, malheureusement...). Faut-il vraiment y prêter attention, la redouter ? L'hystérisation de la représentation semble en effet à pleine puissance et « ça expose », « ça communique » à tout va. Faut-il pour cela en appeler à une réaction iconoclaste ? Passer d'un excès d'orthodoxie à l'inverse ? Détruire les images et interdire les rituels qui les fétichisent ?

Les fondamentalismes s'en donnent, eux, en tout cas à cœur joie. Avec tous les paradoxes qui leur collent aux bottes : je pense à ces autodafés d'images, signalés par l'anthropologue Jack Goody, où des musulmans intégristes brûlent des pellicules et des images...et se laissent photographier en train de le faire !

Il faut prendre acte que la fonction symbolique de la représentation est un évènement incontournable. Mais iconophiles ou iconoclastes travaillent en osmose les uns avec les autres, avers et envers d'une même pièce. Ce qui fut interdit de représenter devient acceptable à d'autres époques et réciproquement, dans un phénomène étonnant d'éternel retour, parfois : de l'institution des tabous pour territorialiser, encore une fois.

Par ma culture, peut-être (chrétienne, même si je n'en ai suivi aucun des enseignements ni pratiqué aucun des rituels), je ne connais pas véritablement la méfiance ou la peur des représentations. Disons, que je ne les anthropomorphise pas au-delà du point où elles se révèlent et m'apparaissent. Si elles affleurent du réel, elles ne me semblent pas le fonder, en tant que telles. Elles y participent par un jeu de perspective phénoménologique, mais on ne peut pas précipiter le réel dans une «forme image». Ce me semblerait extraordinairement réducteur. Par contre, les images sont, à mon sens, des vecteurs qui nous servent à construire toute une réflexion qui fonde pour partie le réel. Ce n'est pas tant l'image en soi qui compte, d'ailleurs, mais bien le processus qui aboutit à sa création. Il me semble que c'est justement dans cette praxis, cette forme en acte, cette translation et ce débord, que se trouve une des clés pour déverrouiller le mystère de la fonction symbolique.

Revenant à ta question, on pourrait dire aussi qu'on assiste à cette forme prégnante du *design* dans les objets du quotidien, une affectation du style. Peut-être sommes-nous entrés, sans bien nous en rendre compte, dans une forme d'époque baroque qui se mettrait à affectionner le plis ? Je ne sais pas...mais on peut aussi se cacher dans les plis, non ? Je n'ai pas de réponse. La décoration n'est pas mon métier non plus.

Le développement des galeries d'art, des restaurants chics et des logements *high-techs*, qui, en effet, participent d'une crainte de la souillure, du désordre (dans la foulée des mesures et lois sécuritaires/sanitaires que bombarde à tout va la communauté européenne pour contrôler/réglementer les usages quotidiens et la vie des citoyens), tout ce *sanierung*, cette sécurisation hygiéniste outrancière est, en effet, un facteur d'exclusion et de morcellement de la communauté. Un appauvrissement dans le refus du partage, de la complexité, des différences et ambivalences, du risque et des métissages (mais dans le même temps, cette dérive hygiéniste s'accapare toute cette marginalité, la passe dans sa machine à laver idéologique et la *marketise* pour servir la *weltanschauung* bio de sa bohème...de façon éminemment perverse, on en conviendra).

Nous sommes certainement dans une vision paradigmatique du monde qui nie la souillure, la maladie et la mort. Une ère ou *purity and danger* nous paraissent s'affronter avec acharnement, même si cela est de toutes les époques et de l'usage du monde. On peut en dénoncer la folie déraisonnable. En effet, puisque nous sommes tous condamnés à disparaître, ce fantasme de pureté est indécent, imbécile. On va, peut-être d'ailleurs justement mourir de ce « pètage de plomb » hygiéniste s'il devient trop extrême. On ne connaît pourtant déjà que trop le prix humain des idéologies de la pureté... L'exclusion est pure vue de l'esprit, une paresse ou un sommeil dangereux de la perception.

J'ai essayé de montrer dans mon livre combien il faut relativiser cette crainte d'une soit disante pathologie du désordre et du divers. Le *Wagenburg* semble un chaos, mais seulement en apparence. Certains de ses habitants ont l'air peut-être un peu sales, mais à première vue seulement. Tout est aussi, surtout même, très stylisé et mis en scène. Ne sommes nous pas constamment, plutôt face à un retournement carnavalesque qui redistribue les cartes ? Un jeu de perspectives qui s'affrontent et se nourrissent les unes les autres ? Le nombre de jeunes stylistes qui viennent chercher l'inspiration sur le *Wagenburg* tendrait à le prouver. C'est donc que le *Wagenburg* est riche de quelque chose... de poésie, à l'évidence. La véritable richesse, s'il en est, en vérité.

Pour en finir avec ce contrôle par l'artisme, j'ai l'intuition que l'on ne prendra pas encore longtemps les vessies pour des lanternes. Les gens savent très bien ce qu'ils ont envie de voir, et comment ils ont envie de le voir. Ils ne le formulent pas de façon savante comme le font les curateurs d'expositions, les commissaires de rétrospectives, les critiques d'art ou les anthropologues même, mais ils ne se trompent pas pour autant. Ils savent intimement ce qu'est leur patrimoine commun.

Ce serait une condescendance, à mon avis, de sous-estimer leur faculté de jugement et de résistance.

L'exposition *Wagenburg leben in Berlin* a été réalisée au *Kreuzberg Museum*, en septembre 2008. Un des habitants du *Wagenburg* de Karow, m'a confié quelques mois après : « *On en a fait autrefois des manifs dans la rue, des actions et des concerts etc...mais on n'avait encore jamais réussi à faire venir 3500 personnes pour leur expliquer comment on veut vivre !* ».

L'art est un outil, on peut ne pas y toucher. J'ai choisi de m'en servir, parce que quand on travaille vraiment, on arrive parfois à faire des choses intéressantes qui, à mon sens, valent la peine. C'est ce qui re-enchanté le monde dans lequel je vis. Quelques unes des images que possède la MEP ont été vues non seulement à Paris, mais à Bangkok, à Londres. Quatre sont, en ce moment, à Rio de Janeiro. Il y a pourtant des tas d'autres photographes qui ont fait aussi des photographies, n'est-ce pas ? Si les miennes sont exposées c'est parce qu'elle ont certainement quelque chose qui fait qu'on les remarque, qu'on les sélectionne, qu'on les commentent. Un art et une manière, une dynamique aussi, qui participent d'une *agentivité* commune, d'un bien en commun. Alors c'est déjà cela.

2) *Revenons un instant, si tu le veux bien, à cette notion de pauvreté. Lorsque dans l'entretien que tu consacres à Cris, celle-ci dit : « Putain, on est tous pauvres ici » ( en parlant d'un graffiti entrevu au Rock'ab, à Marseille) (p.275)), nous entendons en réalité exactement le contraire. Il y a de grande chance que le « Kill the poor » dont elle parle ne renvoie pas stricto sensu au troisième single du groupe Dead Kennedy's, car pour beaucoup de punks, ce slogan est devenu le pendant du « Eat the rich » chanté par Motorhead, et qui traduit un refus viscéral – et pour certains quasi aristocratique -, de la pauvreté, au sens où l'entend Georges Darien lorsqu'il écrit dans la Belle France : « Je n'aime pas les pauvres. Leur existence, qu'ils acceptent, qu'ils chérissent, me déplaît ; leur résignation me dégoûte. A tel point que c'est, je crois, l'antipathie, la répugnance qu'ils m'inspirent, qui m'a fait révolutionnaire. Je voudrais voir l'abolition de la souffrance humaine afin de n'être plus obligé de contempler le repoussant spectacle qu'elle présente. Je ferais beaucoup pour cela. Je ne sais pas si j'irais jusqu'à sacrifier ma peau ; mais je sacrifierais sans hésitation celle d'un grand nombre de mes contemporains. Qu'on ne se récrie pas. La férocité est beaucoup plus rare que le dévouement ».*

*Darien était un punk. Sans conteste. Et nous avons la faiblesse de croire -ou d'imaginer- que les occupants du Wagenburg ne se définissent pas comme tels et qu'ils ne le sont en définitive qu'en regard d'une société dont ils refusent les codes et les valeurs, pauvreté comprise ! Ils conchient la pauvreté, car ils refusent en somme la répartition économique des corps et des êtres qu'ils pressentent comme étant la cause de leur condition. C'est une sorte de refus de classe, à travers le refus des classes. Il serait intéressant à cet égard de s'interroger sur ce qu'ils*



auraient répondu à la question de William Vollmann, « Pourquoi êtes-vous pauvres ? »...

*Nous avons le sentiment que les occupants des wagenburgs ne se caractérisent pas par leur supposée pauvreté (qui est plus souvent une condition de dénuement, une expérience de la chute ou une volonté de rupture), mais par cette affinité élective autour d'une forme de « désenchantement du monde »(p.30) qui est beaucoup plus porteuse que cette catégorie économique vaguement liée au lumpen prolétariat et qui rappelle le travail d'August Sander, un photographe qui fit une espèce d'instantanée de la société allemande au début du vingtième siècle à travers une série de portraits d'hommes et de femmes définis par leur travail et leur fonction au sein du système. Tu écris d'ailleurs à propos d'Hommes du Xxe siècle : « le plaisir à découvrir la profusion de ces visages s'accommodait mal de les voir en même temps rangés par classe sociale ou activité. » (p.41)*

*Puisque nous y sommes, tu cites d'autres photographes de la marge qui vous ont inspirés toi et Heino Muller à l'instar de Brassai et son « Paris secret des années trente ». Formidable hommage au Paris louche des noctambules d'avant la débâcle et qui raconte « cette ivresse faite de danger et de ruptures, d'une nuit » parisienne qui vous fascinait alors. Nous y retrouvons prostituées, marlous, apaches, clochards et autres acteurs de la marge. Tu cites également les photographies du dessinateur berlinois Heinrich Zille que vous ne connaissiez pas encore, mais dont le travail photographique semble singulièrement proche du votre. Peut-être peux-tu nous en dire plus sur cet artiste de la fin du dix-neuvième siècle, plus connu pour ses dessins du Milljöh que pour ses photographies du lumpen-prolétariat et des voyous allemands. Enfin, et surtout, il y a Eugène Atget qui demeure votre référence « tant dans le positionnement de la perspective que dans le soin à rendre compte des textures du songe architectural des rues de Paris ». (p.41). Il y a évidemment les images de la zone – les barrières de Paris (l'actuel boulevard périphérique), auxquelles tu fais référence et qui sont encore une fois une forme élective du passage. La marge représentée par Atget, avec ses roulottes, ses habitats vernaculaires et ses bidonvilles n'est évidemment pas sans rappeler les images de wagenburgs qui sont les vôtres. La photo de Popeye (p.448), allongé au soleil, complètement saoul, et que tu compares au Den Welgezingen, (le bienheureux) de Constant Permeke, est incroyablement proche de celle du clochard prise par Atget, boulevard du Port Royal, en 1888. Sorte de fiction par anticipation ancienne qui prouve, s'il le fallait, que la photographie est autant liée au passé qu'au futur, la « nature morte » étant « prémonitoire » - des mots mêmes de Cris (p.448) – au destin funeste de Popeye.*

*Mais il nous semble que vous devez plus, ou que vous empreintez plus à Atget sur le plan de la praxis qu'à ses images, dont Alain Buisine a montré avec talent qu'elles sont « en état de perte, comme défaillantes, sur le point de s'abolir mélancoliquement dans leur propre vacuité ». (Eugène Atget ou la Mélancolie en photographie, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 1994). Atget, en effet, ne s'est pas contenté de reproduire des bâtiments, des boulevards ou des scènes de rue. Ses images photographiques ne sont nullement documentaires, mais exhalent au contraire une véritable poésie dans leur actualisation d'un rapport photographique (le point de vue, la perspective), avec un état de choses (la ville matérielle). La ville déroule sous les pieds du photographe qui l'arpente une multitude de « visées éphémères », qui ne sont pas des choses matérielles, mais qui sont comme autant de virtualités. C'est ce que nous comprenons lorsque tu écris au sujet de votre appréhension de la matérialité des rues de Paris : « il s'agissait donc plus (...) d'un espace fantasmé qu'autre chose ». (p.41). André Rouillé dit que « l'étendue du réel excède les choses et les corps ne s'inscrivent jamais dans l'image indépendamment d'incorporels ». En quoi réside l'héritage d'Atget dans ta préhension du monde et du réel ?*

Je vis sur le *Wagenburg* de *X-dorf*. J'y suis assez heureux dans ma caravane au milieu de celles et ceux que j'aime. L'hiver, je me retranche, par moments, dans un appartement, car mes poumons ne supportent plus les poussières d'un poêle à charbon et à bois mais j'y retourne dès que je le peux parce que je vis dans le lien qui m'y rattache. Pour beaucoup de regards extérieurs, le *Wagenburg* est un bidonville qui ne se nomme pas. Ce jugement péremptoire n'est d'aucune importance à toutes celles et ceux qui y vivent vraiment et qui savent bien que ce n'est ni un dépôt, et que personne n'y est sale (on est en train de rénover la salle de bain, où il y a une baignoire et deux machines à laver). La représentation du monde des habitants du *Wagenburg* ne regarde qu'eux mêmes et est, elle-même, en constante mutation. Ce qui se passe aujourd'hui sur la *Wagenburg* n'est pas ce qui s'y passait hier. Et chaque campement a ses habitudes, son histoire, sa façon bien particulière de fonctionner.

Pour ce qui est du sentiment de pauvreté chez celles et ceux qui habitent le *Wagenburg*, il faudrait en effet leur demander. Je pense, sans trop m'avancer, pouvoir dire tout de même qu'elles et ils ont très conscience de la difficulté de vivre aujourd'hui dans un monde qui n'est plus tout à fait solidaire. Un monde où la fameuse « Fraternité » du fronton de la république, est laminée par le fascisme larvé de la dictature des marchés. Les habitants du *Wagenburg* ont, par contre, pleinement conscience du luxe de leur être ensemble, même si celui-ci est balbutiant et relatif. Nous sommes tous très différents, certains avec même des caractères trempés, mais ça « tient ensemble ». C'est cela le véritable luxe aujourd'hui, arriver à faire communauté, malgré tout. Il est évident par contre que le jour où on nous dira de partir, il nous faudra batailler contre des puissances d'argent et de coercition redoutables. Est-ce que la communauté tiendra jusque là, et face à ce challenge... ?

La réminiscence qui naît dans ma contemplation des images d'Atget me confirme que nous sommes du même monde. C'est à la fois précis, intense, et indéfinissable. Les perspectives qu'ouvre Atget me sont salutaires, elles lancent des points de fuite, ouvrent des fenêtres. Elles participent de ces faisceaux d'affect et de potentialité (selon la formule de Viveiros de Castro) qui me sont chers.

3) *Tu as cité donc, comme référence, Atget, Sander, Brassäi, Zille. D'autres photographes, plus proches de nous, ont également travaillé sur les marges comme nos amis Polo Garat et son Bal des vauriens ou Yann Lévy et le recueil qu'il a publié l'année dernière, chez Libertalia et qui s'intitule justement Marge(s). Nous pourrions enfin cité quelques photographes plus connus du grand public à l'instar de Marc Pataud ou d'Olivier Pasquier qui, à travers ses portraits d'exclus et de personnes condamnées à une certaine invisibilité sociale, désire les « élever à la dignité de gens célèbres ». Dans Fin de siècle, tu évoquais davantage chez vous (toi et Heino Muller) un désir de « rendre justice » aux voyous que vous photographiez (l'expression est truculente pour des jeunes gens habitués à fréquenter les tribunaux), tandis que dans Résistance à l'effacement, tu parles de « rendre justesse »(p.72), ce qui semble plus à propos et qui traduit pour nous une évolution de ton travail photographique qui prend en compte, ou qui assume totalement, le fait de faire poser tes modèles et non de les prendre sur le vif, à la manière documentaire. Tes images ne désignent pas seulement un état de choses, un donné purement enregistrable ; elles expriment aussi un événement qui implique une écriture. « Le calque se transforme en carte » pour reprendre l'expression de Rouillé. Tu es alors au plus juste, non seulement de ce-qui-a-été (Barthes), mais de ce qu'il s'est passé... En cela on peut dire que Résistance à l'effacement est plus une recherche sur les fondements de l'image photographique (la mémoire), que sur ses fondations (l'empreinte).*

*Marc Pataud a lui aussi photographié les marges, en l'occurrence ceux et celles qui ont habité les abords du périphériques et les terrains vagues sur lesquels a été construit le grand stade à St Denis.*

*Jean-François Chevrier écrit dans un texte (L'Intimité territoriale), à propos des photos de Pataud sur le Cornillon : « Depuis Eugène Atget, Robert Doisneau, ou le néoréalisme italien, pour s'en tenir à l'environnement des villes européennes, une histoire du terrain vague s'est formée, proche de la "psychogéographie" ( Guy Debord ) plus que de l'étude savante des formes urbaines. Il existe un exotisme et une tradition pittoresque du terrain vague. Il en existe également une légende, qui vaut particulièrement pour les métropoles, c'est-à-dire pour les agglomérations qui ont rompu définitivement avec leur environnement rural ( ou l'ont absorbé très*

*fragmentairement, sous forme de vestiges, assimilés aux parcs et aux jardins ); comme si un vide gagné par une végétation sauvage constituait automatiquement une rémanence de la campagne et, par extension, un anachronisme fixant des représentations archaïques. La parenthèse ouverte dans Berlin par la chute du Mur, comme la “Zone” parisienne des anciennes fortifications photographiées par Atget, sont des ruptures chronologiques autant que des interruptions d’une continuité spatiale »*

*Il y a effectivement de ça dans les terrains vagues, véritables accidents de l’histoire, paradigmes de l’espace disparu de la ville au cours de son évolution où s’engouffrent évidemment les exclus, les parias ou selon ton expression les « réfractaires au cauchemar climatisé »(p.116) dans une espèce de mélancolie propre à ces lieux et que l’on retrouve dans les usines désaffectées et les maisons vides.*

*On a l’impression que tous ces lieux sont porteurs d’une énergie qui traverse les êtres qui les traversent. Nous disions précédemment qu’à l’intérieur de ton processus photographique, le calque était devenu la carte. La mise en scène, l’organisation même de la pose permet aux modèles, selon tes propres mots, « d’investir de leur pleine et complexe revendication », les images devenant en quelque sorte des « âîtres », des espaces en tension susceptibles d’être habités. Et en même temps, tous ces occupants semblent eux-mêmes habités par ce qu’ils ont investi « comme une sorte d’abcès de fixation », un « foyer de lutte et de fièvre ». Tes images ne sont donc pas seulement des portraits, ni même la simple description ou le constat d’une situation, mais l’image complexe d’un territoire, et notamment d’un territoire passé que les flashes comme les étincelles du feu (grands opérateurs d’image, p.256), révèlent. On pense ici aux photos d’hystériques de Charcot chez qui le flash magnésique de la photo provoquait les crises comme s’ils rejouaient une scène primordiale. On a l’impression que le territoire du Wagenburg, comme les terrains vagues, incarne cette scène paradoxale de la résistance à l’effacement où la figure du masque tient une place très importante. C’est ce que tu développes notamment dans le chapitre intitulé Rumble Fish qui s’ouvre sur une citation d’Augustin dans Les Confessions : « Je soupçonnais que ce passage de forme à forme c’était par quelque chose d’informe qu’il se faisait, non par un néant absolu ».*

Oui, en fait là, je ne sais pas qu’elle est ta question. Pour ce qui est du territoire, il est évident que c’est sa recherche qui nous motive depuis toujours. Nos photographies « territorialisent », dans un type de praxis, de geste, que Deleuze et Guattari suggèrent dans leur idée de la ritournelle. Face au néant, le petit enfant lance sa ritournelle, il territorialise sa présence au travers de l’action de chanter. C’est cela qui me paraît important, plus que territoire, les images font territoire. C’est leur mouvement chorégraphique dynamique qui m’intéresse, leur interactivité.

4) *En observant une simple petite statuette, un centaure armé réalisé par Papy Destroy à Berlin en 2004, tu mets en exergue la référence guerrière de l'effigie et tu rappelles que tous les occupants des wagenburgs semblent être « en état de guerre larvée » (p.408) avec le monde qui les entoure convoquant à l'occasion Pierre Clastre et ses exemples de sociétés primitives à guerriers. Se vivre de la sorte implique une surenchère que tous ceux et toutes celles qui ont fréquenté ces milieux connaissent bien. Le hardcore appelle sans cesse ceux et celles qui s'en réclament à en donner les gages dans un processus d'emballage qui confine parfois à l'anéantissement et à « la consommation en part maudite », dans des comportements dits « auto-destructeurs », qu'il s'agisse d'une dynamique d'inflation dans l'attitude vestimentaire, tégumentaire, dans la manière d'être (bagarres, agressivité, polytoxicomanie) ou dans les trajectoires de survie (trafics en tout genre, deal, siphonage, vol, cambriolages, braquages) : « le centaure ivre, fou d'excès dans l'assuétude » (p.409). Cette surenchère s'illustre parfaitement dans la danse, le pogo, dont tu donnes en première lecture une description qui prête à sourire pour quiconque évolue dans la scène punk : « cette danse très physique ressemble à un chahut, mais son apparente confusion est en vérité très contrôlée. Les genoux se détendent, des coups de pied et de coude sont donnés en l'air comme si l'on se débattait, comme si l'on essayait de se débarrasser de quelque chose : le filet d'une nasse, la présence agaçante d'un animal, d'un insecte peut-être, un fardeau quelconque (...) Mais ce qui est visuellement très remarquable est le mouvement dans l'espace opéré par les coiffures. Les arrondis des crêtes de cheveux semblent comme autant de scies circulaires en pleine action s'occupant à fendre quelque chose d'immatériel en suspension dans l'air ». (p.417)*

*On s'aperçoit rapidement en te lisant que le ridicule vient non pas de la description que tu en donnes mais de la danse elle-même à qui tu parviens à donner une consistance et une profondeur grâce à deux analogies pour le moins étonnantes mais qui font particulièrement sens : les photographies de deux statuettes de danseurs de moresque rassemblées par Aby Warburg sur la planche n°32 de son Atlas d'images, en bas à gauche, où l'on retrouve nettement la réminiscence formelle caractéristique du pogo tel qu'il a été décrit ci-dessus. Et le souvenir des crises d'agitation psychomotrice de nature hystérique qu'on attribuait dans l'Italie du Sud à la pique de la tarentule et que l'on nommait l'Argia. A partir de ces deux analogies, tu développes une théorie de la cinesthésie de l'univers des wagenburgs qui paraît pertinente bien que parfaitement iconoclaste. Il semblerait que cette manière de procéder, empruntée à la Mnemosyne d'Aby Warburg, et telle que tu la présentes à la 372ème page de ton livre soit la véritable méthode à l'oeuvre dans ton travail qui s'attelle en somme à révéler dans chacune de tes images ce que Warburg appelle les « rhizomes de la survivance ». Tous ceux et toutes celles qui ont déjà lu Amer auront remarqué qu'il y a du Warburg dans notre manie analogisante. Peux-tu nous en dire davantage sur la manière dont tu as procédé.*

L'Histoire personnelle de Warburg est tragique, mais là encore, je me sens très proche de ses préoccupations et de sa praxis. Comment ne pas être touché par un homme qui parla aux papillons ? Je suis allé plusieurs fois à la bibliothèque Warburg à Londres ? C'est un endroit qui « fonctionne » comme je me pressens moi-même dans mon rapport au monde. Warburg rangeait ses livres par ordre « de bon voisinage », et, dans cette forme de réminiscence qui cultive l'hypertexte dans l'approche du réel, j'entrevois la survivance du rhizome. Je ne cache pas mon goût personnel pour une culture qui aurait plus à voir, métaphoriquement, avec celle de l'igname qu'avec celle du berger. Il me semble qu'on est un peu revenu de cette idée du salut, incarnée par la figure du Berger (de l'homme providentiel, donc du révolté de l'artiste ou du scientifique...) qui guide parce qu'il a la vision, la sagesse, et assure la préservation et le développement du cheptel (donc du capital). Du pastoralisme au paternalisme.

Il y a dans l'idée de l'homme providentiel quelque chose de très suranné, à mon sens . De très sûret même, comme on dit des cerises sauvages. C'est-à-dire d'immangeable. J'attends d'autres nourritures. Quand je parle de la culture de l'igname (*DIOSCOREA alata* L.) je fais référence au texte d'André Georges Audricourt, revue "L'Homme" n°II, 1962, (p.40-50).

C'est une manière de faire, de cultiver (une plante ou une façon de se représenter le monde) qui me paraît intuitivement plus cohérente que celle que nous a donné cette culture du berger qui thésaurise. Je ne me sens pas très proche de cette idée de mémoire qui a toujours à voir avec une façon de thésauriser (ne parlons même pas du « devoir » de mémoire). Je préfère l'idée de la réminiscence, car elle n'est pas spéculative. Indéfinissable mais pourtant bien là, furtive dans la présence. Mon travail s'occupe à tenter de produire ces surgissements de la réminiscence.

5) *Tu remarques au cours de ton exploration la présence récurrente du métal et d'un imaginaire qui lui serait lié au sein des wagenburgs. Pour toi, ce n'est pas innocent si « ces nomades attachés à la culture du métal se sont retrouvées dans Berlin », car on y a produit au dix-neuvième siècle de très nombreux éléments d'architecture et de construction en acier au point de parler du « Fer de Berlin ». Il y aurait par ailleurs un lien entre la nature même du métal et la culture des nomades, concourant à « exprimer métaphoriquement les qualités spécifiques de la vie sur le wagenburg » (p.178). L'historien Huyghe René, dans Les Puissances de l'image rappelle à cet égard « la concomitance de l'apparition d'un registre de formes décoratives incurvée, ondulées ou en spirales avec le développement de la métallurgie » (p.179) : « La contexture du métal, son mode de création, le genre de vie de ceux qui le fabriquaient sont donc placés, non plus sous le signe de la stabilité agraire, mais sous celui de la mouvance ». Cette dichotomie entre sédentaire et nomade permet selon nous de saisir à travers l'imaginaire lié au métal la défiance réciproque (voire une certaine animosité de part et d'autre) observée parfois chez les occupants des wagenburgs à l'égard des squatteurs, des autonomes ou des autres militants*

*politiques de la ville comme semble l'observer Sami dans l'entretien que tu lui consacres : « Pour moi, être à Berlin, c'était pas être juste dans une ville à squatter et être trashé tous les jours, hein... J'étais dans les rues squattés à l'Est où on était politiques (...) ». (p.312). Pour tenter de comprendre ce point, nous proposons de faire un bref détour par l'histoire de la photographie.*

*En 1839, deux mois après que François Arago ait annoncé l'invention de la photographie devant l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts, Désiré Raoul-Rochette présente devant la seule académie des beaux-arts les positifs directs sur papier de Bayard comme une « alternative heureuse aux images sur métal de Daguerre ». Rappelons que le daguerréotype produisait une image sans négatif, nette, sur métal, tandis que le positif direct présentait lui une image estompée sur papier. André Rouillé dit qu'à partir de la fin des années 1840, « cette opposition entre daguerréotype et positif direct de Bayard, c'est-à-dire entre le métal et le papier, met aux prises les tenants du net et les adeptes du vague dans les contours, les partisans du négatif en verre et ceux du négatif en papier, les « gens de métier » et les artistes ».*

*L'opposition entre le lisse et le compact de la plaque de métal d'une part, et le rugueux et le fibreux du papier d'autre part nous permet de mettre en lumière les imaginaires que portent les différentes communautés antagonistes en termes politiques. Il y aurait d'un côté les wagenburgers qui se posent comme les purs et durs, brut de décoffrage qui refusent la société en ne lui laissant aucune prise quitte à ne jamais se poser, à se noyer dans l'alcool ou à se fondre dans la boue et d'un autre côté ceux qu'ils considèrent comme des mièvres, des « Scheisse hippies », c'est-à-dire les alternos et les militants anarchistes qui eux transigent et tentent en un sens de composer avec ce que les premiers rejettent en bloc et qui s'ancrent dans le réel en luttant et en tissant des réseaux. De leur côté, les « politiques » se considèrent comme les vrais agents de la révolution, les véritables acteurs de l'Histoire et fustigent les rebelles qui sont à leurs yeux des complices de la contre-révolution et qu'ils rejettent dans l'orbe de la nature en les qualifiant de « punk à chiens ». Métal contre papier, soudure contre littérature, mobilité contre ancrage, révolte contre lutte, rebellion contre révolution, nature contre culture.*

*Toi même tu évoques ce hiatus lorsque tu écris : « On s'étonnera que cette posture politique ne soit pas revendiquée ouvertement ni encore moins affiliée à des réseaux de luttes déjà existants tels que ceux des anarchistes et des militants alternatifs, alter-mondialistes, mais cela est cohérent puisque le salut n'est apparemment plus pensable. Certains wagenburgers portent le logo représentant la lettre « A » dans un cercle, mais ils ne participent à aucune manifestation ni rassemblement anarchiste. On l'a déjà constaté, les wagenburgers se méfient même de leurs propres amis (les incessants plénums d'organisation et de structuration du lieu de vie dans les squats, qu'évoque Patricia, les « Scheisse bla-bla... » de la rhétorique militante ou le graffiti sur la porte de Heile Haus : « Autonomes et gauchistes = Nazis sympas », par exemple). Il s'agit donc d'une revendication*

*sincère mais nomade qui refuse toute attache et se vit plutôt dans la brièveté d'une étincelle. (...) « Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non certain, inébranlable, rigoureux, qui les tient unis et solidaires »(Blanchot) » (p.447). Ce Non qui serait fait de métal. Y-a-t-il un regret de ta part dans ce constat ?*

Oui, évidemment, il y a du regret. Parce que dans cette revendication d'intransigeance, je pressens aussi une dérive extrémiste/intégriste toujours possible qui n'aurait, de toute façon, aucun sens puisque les Wagenburgers ne sont pas totalement autonomes mais composent au quotidien avec la société contre laquelle ils voudraient tant se rebeller. Il y a, chez eux, plus une aspiration au *hardcore* d'une position politique, qu'une réalité dans la posture. Au point où je me demande parfois si les habitants du *Wagenburg* ne vivent pas plus dans le rapport qu'il entretiennent avec cet espace hétérotopique que dans l'espace lui-même à proprement parler ? D'ailleurs, ils ne sont jamais là. C'est-à-dire qu'ils y sont, mais ils ne cessent aussi de s'en échapper ou d'y revenir. On rejoint là mes craintes sur l'existence d'une communauté réelle, où la solidarité serait sans faille... Il y a des solidarités mais aussi du chacun pour soi. On voit bien, en tout cas, que les personnages du *Wagenburg* qui apparaissent dans mon livre se mentent un peu à eux-mêmes. Le livre est là pour montrer ces failles dans l'argumentaire, et Godz lui-même l'avoue volontiers dans sa lettre pour dire que leur « famille » n'en était vraisemblablement et réellement pas tout à fait une. Pourtant l'aspiration était sincère, déterminée, urgente et vitale même.

L'éclairage que tu proposes au travers du prisme formé par la querelle entre les adeptes du daguerréotype et du positif direct de Bayard (que je te remercie de m'avoir fait connaître...) est subtil. Je me demande, par contre, si le *Wagenburg* n'aurait pas tendance (dans le cas de figure de cette perspective) à préférer les contours vagues du tirage avec positif direct de Bayard, qui correspondrait mieux, en vérité, à ses ambiguïtés et incertitudes personnelles..? Est-il besoin de rappeler, par exemple, que sur certains *Wagenburgen* où l'on conchait allègrement la société de consommation, les *ayatholas* du propos n'hésitèrent pas à se livrer (pour survivre et subvenir à leur propre consommation), à de petits échanges dignes de *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme..?*

6) *Nous te sentons très influencé par le cinéma que ça soit dans tes références (chaque chapitre porte le titre d'un film : L'Enfant sauvage, La Strada, La Règle du jeu, Les Maîtres fous, Le Diable probablement, La Monstrueuse Parade...), dans certains de tes cadrages ou de tes mises en scène (le fameux plan américain), ou dans ton approche cinesthésique du wagenburg. Il y a par ailleurs une véritable bande sonore qui se dégage de tes dérives puisque sont*



*convoqués tour à tour Camera Silens, un opéra de Wagner, Légitime Défonce, le Boléro de Ravel, Black Flag, Bob Marley, Négativ Approach et une pléthorre de groupes punks, crust ou hardcore.*

*Il y a quelque chose d'identitaire dans le rapport que nous entretenons à la musique et que tu relèves très bien dans l'aventure des Wagenburgs. C'est le thème de la chanson des Camera Silens « Identité », que tu cites dès le début de ton livre et dont les paroles nous semblent toujours aussi énigmatiques. Il n'y a sûrement que Gilles, le chanteur, qui pourrait nous éclairer sur leur sens, mais elle te permettent néanmoins de poser le problème de l'identité, du selfawareness, et des rapports complexes entretenus avec la photographie en général et l'image de soi en particulier. Pour aller plus loin, il nous semble qu'elle pose également la question de l'activité photographique en tant que telle. En tous cas, comme tu le rappelles, le groupe Camera Silens et ce qu'il représente sur les wagenburg ou ailleurs, semblent traduire un « esprit punk », bien qu'on soit incapable de le définir précisément.*

*Dans l'entretien réalisé avec Soubi, celui-ci revient sur la ritualité du concert punk et dit « oui, les paroles c'est la révolution » (p.439). Tu semble à raison douter de la potentialité révolutionnaire de la musique lorsque tu rétorques « à la fois c'est un catalyseur, mais ce n'est pas avec un concert qu'on peut changer le monde ». Nous dirions même, pour aller dans ton sens mais d'une manière un peu plus provocatrice, du moins polémique, que c'est notre rapport à la musique, que d'aucuns qualifieraient d'ensorcelé, qui empêche à la fois le monde de changer et de changer le monde.*

*Si l'on s'intéresse rapidement au mouvement de la musique à l'oeuvre dans l'histoire, force est de constater que la musique n'est plus simplement l'ensemble des sons humains et l'organisation de ces sons mais qu'elle est devenue l'organisation sonore de la marchandise gérée par les marchands, bref qu'elle nous échappe comme mensonge au monde autant que comme mensonge du monde. C. de Chusrople disait en parlant de la musique qu'il était urgent « que cessent de s'illusionner sur quoi je ne succombe plus ceux qui comme moi sont des jeunes prolétaires dont le but est de faire succomber ce qui est à l'origine de nos illusions »... Penses-tu que la musique, au moins sur les wagenburgs, participe d'une illusion, d'un spectacle pour revenir à la thématique du cinéma, au même titre que l'alcool ou que les drogues ?*

La territorialisation de la ritournelle musicale qui scande les moments du Wagenburg me semble échapper à cette organisation sonore de la marchandise que tu dénonces. La musique y est jouée assez bruyamment, donc elle fonde aussi le collectif, car tout le monde la partage, plus ou moins de son plein gré d'ailleurs. C'est peut-être moins prégnant aujourd'hui mais dans l'expérience que j'ai décrite c'était le cas. On écoutait « ensemble » les sons, les morceaux de musique, les

bruits couplés et métissés des cris, des rires, des aboiements de chiens, et qui tous ensemble composaient ainsi la « partition musicale » du *Wagenburg*.

7) *A la fin des années 80, tu as réalisé avec Heino Muller, sous le pseudonyme « 25/34 photographe », un ouvrage intitulé Fin de siècle qui est devenu dans les années qui ont suivi sa sortie et son épuisement un véritable bréviaire pour de nombreux voyous européens. Le titre frappé en grands caractères a très certainement contribué à l'engouement suscité par ce livre d'images, sans qu'on comprenne vraiment à quoi il faisait référence. Marc Partouche, dans La Ligne oubliée, écrit : « on classe aujourd'hui, un peu trop rapidement, ce qui se rattache à la fin du XIXe siècle – l'ensemble des artistes, groupes, revues, et les modes de vie qui leur sont liés – sous l'étiquette « esprit fin de siècle », en donnant à cette appellation un sens péjoratif, synonyme de décadence et de dégénérescence. La hotte « fin de siècle » est emplie de fantasmes sexuels, de pratiques religieuses obscures, de paradis artificiels, de pulsions mortifères, de complaisances existentielles... Huysmans, le sâr Péladan, Maurice Maeterlinck ou Jean Lorrain cachent Charles Cros, Alphonse Allais, Alfred Jarry ou encore Erik Satie. Le torturé, le sérieux, l'emphase ont enfoui le ludique, la gaieté, le dérèglement social. Thanatos contre Éros. Au sein de cet ensemble flou, le seul élément commun relèverait de la subversion, que celle-ci se manifeste par l'humour, par l'innovation formelle, ou les deux à la fois. On ne distingue pas plus les Illuminations des Délivrescences, que Mallarmé, Manet et Rodin. Les esthétiques qui dérèglent l'ordre établi ou perturbent les convenances, tenues pour indignes, se voient fondues en un magma où ne surnagent que la provocation ou la maladie mentale. »*

*L'expression « Fin de siècle », notion littéraire assez floue empruntée à la philosophie de l'histoire et qui renvoie à la décadence de l'Empire Romain, est communément associée aux mouvements culturels et artistiques français et européens à la fin du XIXe siècle, mais elle ne constitue pas un mouvement à proprement parlé. Elle ne déclare d'ailleurs aucun manifeste à sa postérité. Il s'agissait plutôt de caractériser à travers cette expression une réaction au Romantisme et aux notions d'harmonie et d'équilibre qu'il véhiculait. Nous sommes loin des punks, des redskins et des skinheads. Pourquoi avez-vous choisi ce titre ?*

Pour ce qui concerne le choix du nom pour ce livre, *Fin de siècle*, je dois avouer que je suis toujours étonné par tout ce que l'on peut y voir ou suspecter comme sous-entendu. Nous avons un jour, Heino et moi, vidé la pièce principale de notre appartement et posé les photographies à même le sol. Toutes les images que nous voulions pour ce livre. Ensuite, en un quart d'heure chrono sans mentir, nous avons fait la mise en page. Il a fallu trouver un titre, évidemment. Nous étions en 1990 et nous avons pressenti la fin du siècle. Je suis incapable de dire pourquoi. C'est une intuition, peut-être un acte manqué, je ne sais pas, mais

cela s'est passé ainsi. Nous avons tout de suite aimé le titre *Fin de siècle* et nous l'avons conservé. Voilà, décevant sans doute, mais c'est tout. Il n'y a qu'une précision que je peux apporter, si cela est intéressant à connaître, et elle concerne le choix de l'image de couverture. J'étais fermement opposé à l'utilisation de cette image (le portrait de Julien et Jeff à Paris). Heino la voulait, moi je préférais celle qui est reproduite en quatrième de couverture (le portrait de Reece à Londres). Je trouvais que la photographie de Reece incarnait extraordinairement bien, de façon synthétique, cette idée de perspective que nous tentions d'ouvrir. Dans l'enfilade des colonnes, premièrement (et là je pense aux *Stèles* de Ségalen), mais aussi dans le passage très subtil des tatouages situés sur son bras gauche avec la texture du béton de la colonne contre laquelle il s'appuie. La petite pierre blanche que j'ai placée sous son pied droit avant la prise de vue, participe de cet équilibre. La cohérence, le lien avec les portraits de toutes celles et ceux qui sont dans ce livre sont donc écrits là, très simplement. Et ce n'est, en conséquence, pas un hasard si ce portrait ouvre la série dans le corps du livre.

Je n'aimais pas le portrait qui a été finalement choisi pour la couverture, car notre travail n'est pas de l'ordre du *rentre dedans* ou de la menace implicite. Cette photographie, placée à cet endroit, ne saurait, à elle seule, en être une synthèse. Notre travail évoque plus, je le suppose, un ouvrage où la dentelle du faire participe de la poésie des réminiscences. Je n'aimais donc pas ce choix (et je pense, rétrospectivement, avoir eu vraiment raison), mais j'aimais par contre passionnément Heino Muller, alors je me suis rangé à son avis.

*8) Dans le dernier numéro d'Amer, Tai Luc disait à propos justement de Fin de siècle : « Je connais le mec qui vit à Berlin maintenant et j'ai vu un reportage dont il est à l'origine sur des mecs qui vivent en camion là-bas. Si tu veux, ce bouquin, Fin de siècle, ça concerne la fin des années 80, et moi la période dont je te parle, celle que je connais bien, c'est la fin des années 70 et le tout début des années 80. Donc si tu veux, je pense que ce bouquin, c'est le reflet de la fin des années 80 : tous les gens qui y figurent ont le droit d'y être, parce qu'ils représentent cette époque à Paris, mais la fin des années 70, c'est pas ça, c'est d'autres gens. C'est normal qu'on soit pas dans ce bouquin là par exemple. D'ailleurs, je tiens à faire remarquer que tous les gens qui appartiennent à ces mouvances de la fin des années 80, ce qui les différencie des jeunes gens des années 70, c'est qu'ils se laissent photographier alors que les autres, si t'arrivent à chopper des photos d'eux, c'est très rare. J'en ai vu, qui datent de fin 81, début 82, et moi-même j'ai quelques clichés de cette époque, mais si tu veux, pour arriver à les photographier, pour avoir le droit de photographier ces mecs là, il fallait des passe droits. Ceux de la fin des années 80, c'est déjà différent, ils se laissent photographier parce qu'ils aiment bien se montrer alors que les autres, non. Je ne te parle pas des artistes, des musiciens, mais de ceux et celles qui font*

*partie de la zone, la raïa, la racaille : eux, ils se laissent pas acheter pour une bière, même pour un livre de qualité, un livre à vocation culturelle, ou un truc fait par quelqu'un qui vient de leur milieu. Ils volent l'appareil photo ». Quelque chose à répondre ou à rajouter ?*

Je ne pense pas que Taï Luc soit dans le juste quand il dit : « *Ils se laissent photographier parce qu'ils aiment bien se montrer* ». Ce n'est en tout cas pas ma propre perception des filles et des garçons que nous avons approchés. Je ne peux pas dire que je les connaisse tous très bien personnellement, mais je les ai fréquentés assez pour savoir que la majorité d'entre eux n'aiment pas particulièrement se « montrer », se laisser photographier. D'ailleurs ni Heino, ni moi-même n'aimions non plus être photographiés. Je le redoute toujours, même quand ce sont des amis qui font une photo. Il n'y a qu'un seul photographe qui a réussi à me photographier (Marc Martin). Avec lui, j'ai par contre beaucoup communiqué. Enormément, même, c'est très étrange...Donc celles et ceux que nous avons approchés ne nous ont pas donné l'impression d'être particulièrement « en attente » face à la photographie.

On leur a proposé un commerce, dans cette idée d'échange d'argent et de photos, mais ce n'est pas non plus cela qui a fait tellement avancer les choses, je le pense. Il me semble plutôt qu'un rapport d'une autre nature s'est institué entre eux et nous. Je ne dis pas d'ailleurs que j'en étais parfaitement conscient. Avec Heino, nous avançons à l'instinct, sans chercher à conceptualiser notre démarche. Nous n'avons, par ailleurs, photographié que très peu de musiciens, ou d'artiste en effet. Il nous semblait que là ne se trouvait pas notre recherche.

Par contre jamais, à aucun moment, nous n'avons utilisé les termes de « *zone, raïa, racaille...* », parlant de celles et ceux que nous approchions. Ce ne sont pas nos mots. Et je pense que ce ne sont pas véritablement les mots de celles et ceux à qui on les associe, non plus. Même si ils les utilisent parfois...parce que malheureusement ils ou elles intériorisent aussi le discrédit. C'est un des ressorts de la fabrique d'identité et d'identification.

Cette question du choix des mots est, à mon sens, très importante. Au-delà de ces mots qui sont vraisemblablement des paresse pour ne pas dire des condescendances, il s'est passé autre chose. Un autre type de dialogue. Personne ne nous a volé notre appareil photo. On a eu de la chance.. ? Je pense qu'il n'y avait pas de raison véritable à cela. On parlait une autre langue. Laquelle, je ne sais pas. Mais je sais que c'est de cet ordre-là. De l'ordre d'un autre type de communication. Ceux que nous photographions et nous-mêmes, nous entendions pour essayer de transmettre quelque chose. Ils/elles ne savaient pas quoi, nous non plus, très honnêtement, mais on savait comment s'y prendre et ils/elles savaient aussi que nous étions juste dans notre manière de faire. Le pourquoi et l'intensité de Fin de Siècle, ils sont donc là : dans l'affin.

Maintenant, rétrospectivement, on peut essayer de lire dans les images comme dans le marc de café. Pas pour essayer de comprendre, parce que justement à aucun moment, il n'est question de comprendre (prendre avec). Comprendre était un mot qui m'a toujours posé problème. Cette idée de thésauriser de la connaissance ne me convient pas. C'est la langue allemande qui sur ce point apporte quelque chose d'intéressant. Elle traduit comprendre par le verbe « *verstehen* ». Mais *verstehen* vient de *stehen* qui, littéralement, veut dire « être debout » et le préfixe *ver* indique une « inflexion vers l'extérieur », et donc la traduction de *verstehen* signifie presque littéralement « exister ». C'est cela qui était notre position véritable et demeure la mienne, il s'agit d'exister à côté de l'autre, sans s'emparer de quoi que ce soit de lui-même. Il n'y a aucune sorte de possession.

Par contre, on est dans l'affin de la reconnaissance et c'est cela qui vibre intensément dans nos images. Il y a reconnaissance au-delà de la perception du réel et de ses représentations. Et toutes celles et ceux que nous avons approchés l'ont implicitement compris, ils ont sû que c'était cela la production de sens : une mise en perspective, qui pouvait pour eux d'ailleurs, devenir même une manière possible de sortie de crise, une argumentation possible pour se reconnaître...même si elles ou ils ne l'utilisent pas toujours (car cette reconnaissance pourrait les conduire à un changement pour lequel ils ne sont pas prêts... peut-être?)

Dans la praxis de nos images, Il est question de mise en scène et d'orchestration qui implicitement conduisent parfois à une sorte d'effet de transe provoqué. Tout le monde sait très bien que l'on est dans la représentation, donc : « ... *tout le monde ment. Ce serait mentir que de ne pas le dire* » comme dans la très belle formule de Prévert pour le film de Carné « *Le jour se lève* ». Mais dans ce mensonge qui est en l'occurrence la ritualité d'une photographie, nous offrons le possible d'une forme de transcendance.

A chacun, ensuite, d'y croire ou non. De l'utiliser pour se défaire de ce qui l'accapare. Se défaire d'un *moi-peau*, d'un masque qui n'est pas le sien, ou plus exactement qui est certes de son propre fait mais pas véritablement soi-même. C'est cela que nos images proposaient, exister au-delà de soi-même, à l'affin de soi-même. En deçà de la représentation, et des apparences.

9) *Dans Résistance à l'effacement, les protagonistes de ton travail de réminiscence sont majoritairement des punks antifascistes. Dans Fin de siècle se succèdent par contre des portaits en plan américain de squatteurs, de motards, de voyous, de redskins et de skinheads ou de birds néo-nazis. Un beau bordel ! Que des gens qui se détestent ! J'insiste sur le format du portrait qui implique une pose de la part des modèles, un dialogue certain entre l'opérateur du cliché et le*

*sujet de la prise de vue, une connivence quand à l'organisation de la séance (transaction financière, échange de tirage, etc., p.), bref une complicité, brève peut-être, mais réelle avec les personnes représentées. Ne tournons pas autour du pot, le travail au moyen format implique nécessairement de travailler avec son modèle, et donc de manière circonstancié avec des nazis, ce qui n'implique nullement une adhésion aux thèses et à la praxis qu'ils incarnent, mais une responsabilité en tant que passeur à l'occasion d'un ouvrage particulièrement aride sur le plan de l'appareil critique. La question que je me pose n'est pas morale, chacun compose comme il peut avec le réel, mais esth-étique. Elle concerne non pas ce qu'a été l'élaboration ou la construction de cet ouvrage, mais ce qu'il est devenu, une véritable référence pour de nombreux voyous politisés ou militants endurcis. Il y a dans cet ouvrage une esthétisation du politique qui personnellement nous interroge. N'es-tu pas mal à l'aise avec ce devenir de Fin-de-siècle et n'y-a-t-il pas dans Résistance à l'effacement une volonté très benjaminienne de politiser l'art en questionnant ou plus exactement en déconstruisant la fascination qu'exercent sur chacun d'entre nous les images photographiques ?*

On peut porter sur Fin de siècle tous les jugements que l'on veut. Il me semble cependant que le réduire à un catalogue de « tribus » urbaines, si tant est que l'on puisse définir en quoi cela correspond véritablement, me semble tout de même un peu court. Ces images nous parlent d'autre chose, enfin j'ose l'espérer. Elles cherchent à aborder un fond commun d'humanité où les masques tombent. Et il me semble que, ne serait-ce que de ce point de vue-là, le résultat est assez probant.

Nous n'avons pas eu de complicité avec celles et ceux que nous avons photographiés, certainement pas été séduits par des idées fascistes ou nazis. Les images le démontrent dans l'usage de cette pose, justement, dans cette théâtralisation de la distance sur laquelle la réflexion critique peut se construire. Face aux images de la série Fin de siècle on est, à mon sens, plus devant l'intuition d'un partage d'humanité. En cela, ces photographies peuvent demeurer troublantes dans un monde qui semble ne promouvoir que l'individuation, la discrimination.

Ces images ne veulent justement ni stigmatiser, discriminer ou ranger des personnages dans un inventaire ou des catégories. Elles tentent d'aborder une autre rive, et dégagent, dans leur intention, une perspective qui embrasse la diversité et les avatars de l'apparence, dans ce qu'ils ont de paradoxal parfois. On assiste donc au possible d'une ouverture où cette question des ambiguïtés est la problématique à l'étude.

Nous savions, intuitivement, que le mal (tu parles de nazis) est une figure complexe qui échappe toujours très subtilement aux caricatures. Nous savions aussi, que certaines et certains qui semblaient, en apparence et au départ,

« justes » dans leur posture anti-fasciste, pouvaient aussi s'avérer peu recommandables par la suite. Etonnement, même. De ce point de vue là, nous n'avons pas voulu porter un jugement pour lequel nous n'avions ni la compétence ni le droit. Nous avons par contre instruit le débat. À chacun son rôle.

La question de photographier des hommes et des femmes avec lesquels nous ne nous sentions pas très en phase, pour le dire d'une formule un peu mince, s'est posée face à quelqu'un comme Nicky Crane, par exemple. Nous l'avons photographié parce que nous savions qu'il était homosexuel (nous l'avions rencontré au *Craven club*, un club de rencontre entre prostitués mâles et leurs clients à Londres) et que, donc, entre le quotidien d'un affect et une posture politique qui la dénonce, une fêlure majeure traversait son personnage. Il n'a fait état lui-même de sa sexualité qu'au moment où, mourant des suites de son infection par le VIH, il ne pouvait plus le cacher à ses amis politiques. Je sentais que nous étions face à quelque chose de très complexe, une forme de haine de soi, peut-être aussi, qui transpirait (quand nous nous sommes serré la main, sa paume était moite), et nous n'étions pas bien certains, Heino et moi, que notre photographie en rendrait compte. Ce n'est pas à moi de juger du résultat, mais nous avons fait ce que nous pensions devoir faire face au phénomène. Par la suite, il m'est apparu que, du texte aurait pu accompagner parfois certaines images dans *Fin de siècle*. Mais cela aurait été un dévoilement de l'intimité inacceptable. Nous pensions, peut-être naïvement, que les images se suffisaient à elles-mêmes. Je n'en suis plus si certain. C'est dire si une image n'est jamais l'émanation pure et indiscutable de son sujet.

Il ya eu d'autres personnages avec lesquels nous n'étions pas vraiment d'accord politiquement non plus, c'est le moins que l'on puisse dire. Batskin savait que les Red Warriors participaient au projet donc il a accepté de poser à son tour. Nous avons fait la photographie considérant que notre sujet s'ancrait dans la rue et ses territoires. Il y avait aussi sa place. Certains se référaient de lui, contre lui, par lui...tout comme Nicky Crane, d'ailleurs. Dans les concerts londoniens (ceux d'Angelic Upstart, particulièrement), j'ai assisté à des scènes où des skinheads faisaient le salut nazi à côté des punks en train de danser le *Pogo*. Je m'interroge toujours sur ce genre de cohabitation... Les images sont là, à présent. Elles sont faites pour faire voir et peuvent, peut-être, nous aider à analyser ces formes qui nous parviennent, chercher à mieux les appréhender dans leur ambivalence. Si on veut bien s'en donner la peine. Et il fallait les faire ainsi, à notre avis, ni plus ni moins, pour recueillir suffisamment d'informations nécessaires aux décryptages qui s'opéreraient ensuite. Les récupérations et manipulations idéologiques de *Fin de siècle* sont, certes, toujours possibles, mais elles contredisent, on l'aura compris, son propos véritable.