



HAL
open science

Capaobang! Penser par les images

Emmanuelle Chérel, Stéphane Pauvret

► **To cite this version:**

Emmanuelle Chérel, Stéphane Pauvret. Capaobang! Penser par les images. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2009, L'altérité, entre condition urbaine et condition du monde, 12, pp.150-171. <hal-03228065>

HAL Id: hal-03228065

<https://hal.science/hal-03228065v1>

Submitted on 17 May 2021

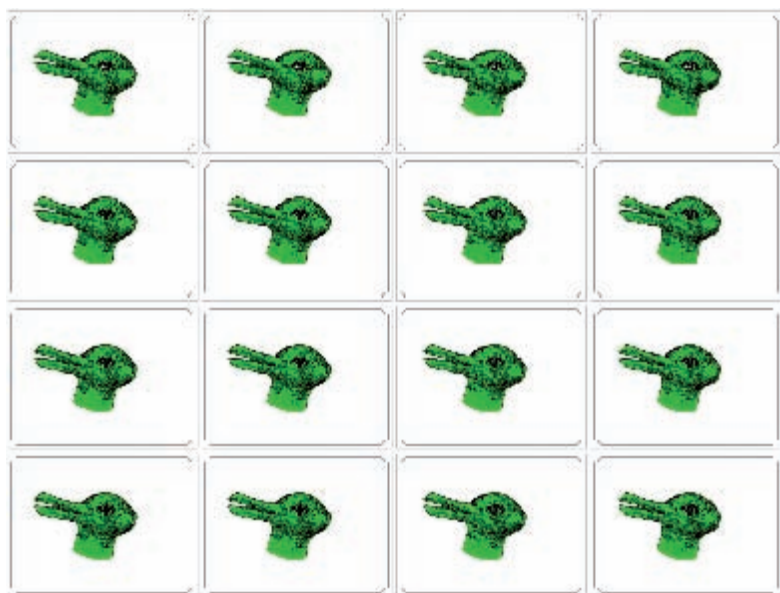
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

▶ PLAY



CAPAOBANG

Images et conception : Stéphane Pauvret

Interprète du jeu : Emmanuelle Chérel

Joueurs : Corinne Diserens, Suely Rolnik, Latifa Laabissi

La règle du jeu de CAPAOBANG!

Qu'est-ce que la créolisation contemporaine ?

Testez vos connaissances et votre imaginaire sur la ville, l'altérité, et la mondialisation.

Provoquez un réagencement inédit d'images prises à Casablanca, São Paolo et Bangkok en retournant 2 cartes parmi les 16 proposées. Commentez votre pioche dans la fenêtre prévue à cet effet.

Cliquez sur envoi une fois votre commentaire fini.

Votre partie sera automatiquement transmise au joueur suivant.

Chaque joueur doit faire appel à sa mémoire, ses connaissances, chercher, tenter une contextualisation, deviner, fabuler, réunir, dissocier. Il fait face à l'imprévu et la surprise.



PENSER PAR LES IMAGES

Emmanuelle Chérel

CAPAOBANG est un jeu conçu par l'artiste Stéphane Pauvret à partir de ses archives photographiques. Des images qu'il a réalisées dans trois villes (Casablanca, São Paulo, Bangkok) au gré de ses déplacements et de ses projets. Pour ce jeu, il a sélectionné celles qui donnent à voir la transformation des identités et l'articulation des différences culturelles générées par la mondialisation contemporaine. Ces photographies documentaires fonctionnent sur le mode métonymique. Elles ont été choisies pour leurs valeurs descriptives ou métaphoriques. Ces photographies documentaires sont des indices, elles sont des fragments du réel. Elles ont été choisies pour leurs valeurs descriptives mais aussi pour les qualités métaphoriques (Schaeffer, 1999). On y voit entre autres : une panoplie pour moto version manga chez un vendeur brésilien, trois Donald bleu, rouge jaune, à la facture approximative, traces d'un parc d'attraction abandonné de Casablanca, le trésor de guerre des sans-terre brésiliens, un bœuf dérobé puis découpé loin des regards.

Le choix des images (quelques images de trois pays différents montrant différentes réalités de ces pays) induit une vision parcellaire, fragmentaire du sujet abordé : des éléments de ces configurations hétérogènes de la modernité et de la mondialisation (avec son processus complexe d'homogénéisation à travers des similitudes entre des lieux du monde ou des images (voir des images des images du monde) et de distinction. Ces observations, ces pistes esquissent le monde dans une vision qui n'est pas frontale mais conçue de biais¹, décentrée².

La règle est simple et évoque le Memory. CAPAOBANG, se joue, sur le net, à plusieurs, entre des partenaires qui peuvent donc être géographiquement éloignés les uns des autres. Seize images, formant un carré, sont cachées. Le nombre de joueurs est indéterminé. Un joueur retourne deux images et les commente en les reliant aux enjeux énoncés. Son jeu et ses commentaires sont transmis à ces compères, qui tirent deux images et les parlent chacun à leur tour. Le jeu n'a ni fin, ni perdant, ni gagnant. Il se déploie par dévoilements, recouvrements, recoupements, associations, disjonctions. Dans cette partie inaugurale, que S. Pauvret nous met sous les yeux : trois joueuses se bravent. Suely

1 L'esthétique (qualité des images, simplicité visuelle, présentant des sujets ordinaires mais porteuse de connotations) et le montage de son film documentaire "Sans terre" coréalisé avec Bérangère Jannelle (2007) induisaient déjà une manière de traiter un sujet (le mouvement des urbains/sans terre vers les campagnes au Brésil) par réflexivité et métaphore (dévoilement et jeu de profondeur historique et poétique de l'acte de représentation, une pièce de théâtre de F. Pasolini, *Pylade*, jouée par les sans-terre). Il s'y jouait aussi un retrait et un écart au sujet.

2 "Pour savoir, il faut savoir ce qu'on veut mais il faut aussi, savoir où se situe notre non savoir, nos peurs latentes. [...] pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et deux temporalités à la fois. Il faut s'impliquer, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi – parce que trancher l'implique – s'écarter [...]. on ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en-soi dans le terrain du trop près. On ne saura rien, non plus, dans l'abstraction pure, dans transcendance hautaine, dans le ciel du trop loin. Pour savoir, il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu'écart : approche avec réserve, écart avec désir. Il suppose un contact, mais il le suppose interrompu, si ce n'est brisé, perdu, impossible jusqu'au bout". (Didi-Huberman, G., 2009, p. 11-12)

Rolnik, psychanalyste et professeur à l'université, vit au Brésil, Corinne Diserens, commissaire d'exposition, vit en Europe, Latifa Laâbissi, danseuse-chorégraphe, vit en France. Trois femmes qui appartiennent à des territoires, des histoires, des disciplines différentes et qui détiennent des compétences singulières.

CAPAQBANG convie à une activité, soumise à des règles, mais non imposée et gratuite (concedant liberté, badinage, plaisanterie, plaisir) pour se divertir et s'amuser. La proposition invoque différentes significations du terme jouer qui peut désigner le fait :

- d'exercer le métier d'acteur, de tenir un rôle, de donner une représentation,
- de spéculer, de tirer profit;
- de faire usage, de risquer, de déplacer,
- d'être mis en mouvement, de fonctionner ou de ne plus joindre parfaitement,
- de se frayer son chemin en écartant les obstacles,
- de tromper, de feindre, de se moquer ou d'être moqué.

Elle invite ainsi à se souvenir qu'au-delà de ses fonctions ludiques, le jeu peut être utilisé à des fins pédagogiques d'expérience, de réflexion et d'apprentissage. Il permet aussi en tant qu'espace transitionnel (Winnicott, 1971, p.59), de reconfigurer les relations entre l'individu et son environnement, de modérer les rapports de force et ouvre une possibilité de partage de la réalité du monde. Ce jeu se glisse dans la longue histoire des jeux par correspondance, devenus jeux par courrier électronique ou en lignes, permettant de "réunir" des gens qui ne sont ni physiquement au même endroit ni disponibles au même moment et qui inventent sans cesse leur mode d'exposition, leur espace, leur usage. Il peut paraître "désuet" voire déceptif par rapport à l'élaboration sophistiquée de projets artistiques numériques ou de jeux en ligne.

3 Des représentations picturales (des Vanités, George de la Tour, Cézanne, Dada...) du jeu et ses joueurs, en passant par les représentations photographiques (M. Duchamp) ou performatives de l'artiste joueur (R. Filliou, M. Broodthaers, Eric Duyckaerts...).

Il rappelle qu'il est un sujet largement présent dans l'art visuel occidental³. Ses connotations et symboliques varient : hasard, destinée, dérision, provocation, humour, fourberie, résistance.

La place du spectateur et son acte d'interprétatif peuvent eux-mêmes être pensés comme offrant jouissance et plaisir ludiques. Sa participation et son implication croissante caractérisent l'art du XX^e du fait de la structure ouverte de l'œuvre contemporaine (Eco, 1965, Schaeffer, 1999).

Son nom, cacophonique, saccadé, agglomérat de syllabes de trois villes photographiées procède de la poésie sonore tonitruante. Il annonce telle la détonation d'un coup de feu, l'ouverture du jeu et de sa dynamique.

En suscitant interprétation, commentaire, récit, jeu, cette proposition de Stéphane Pauvret travaille la relation discursive aux images. Elle rompt avec leur sacralisation. La photographie ici est retournée, révélée, pratiquée, traversée, manipulée narrée et discutée. En rassemblant des images issues de sources diverses, cet agencement fait émerger du sens, invente une vision à plusieurs strates par la mise en relation d'une image avec d'autres, à partir d'éléments différents, de mouvements de pensée étrangers l'un à l'autre avant leur mise en relation (Didi-Hunerman, 2003). Dans ce montage, l'image n'est pas Une [pas de fétichisation], elle est toujours liée à d'autres images. Aux images réalisées dans des lieux "étrangers" les uns aux autres, à ces images d'archives, viennent s'ajouter les commentaires des joueurs. Face à ces photographies (sans titre, sans indication), le joueur doit faire appel à sa mémoire, ses connaissances, chercher, *activer* sa perception, solliciter ses représentations, tenter une contextualisation, deviner, fabuler – au sens Deleuzien⁴ –, réunir, dissocier. Il fait face à l'imprévu et la surprise. Un sentiment d'étrangeté à soi-même peut alors surgir, comme le décrit S. Rolnik : "d'abord étrangement... impossibilité totale de reconnaître cet ensemble d'objets accrochés aux murs de ce lieu. Après une première excitation qui m'envahit d'un malaise de ne pas savoir quoi en dire – et un peu culpabilisée de me sentir plus distante de *ma* ville que l'artiste, qui l'a prise en photo – j'admets que cette atmosphère m'est bien familière." Cette sensation d'être extérieure à la ville qu'elle habite (au chez elle, à son territoire), photographiée et désignée par un regard étranger, provoque un "intervalle de vide [...], petit à petit, un champ problématique s'est ouvert à ma pensée à partir des affects qui traversent habituellement mon corps sans que je m'en aperçoive et qui se sont imposés à mon esprit par ce jeu". Ce décentrement⁵, cet espace de perte, d'errance, impose une brèche, une trouée et une disponibilité pour une re-présentation, c'est à dire l'apparition et la construction d'une nouvelle image. Ces images, qui représentent pour Pauvret une forme de hors champ, une réalité quotidienne, jugée anodine et délaissée, révèlent les manières de voir et obligent à voir, à ouvrir les yeux, à prendre conscience, à se représenter autrement dit S. Rolnik. Cette dernière a été obligée de sortir de ses propres frontières, de sa place et son rôle social, de son cadre, son angle de vision, et même de son territoire pour s'intéresser à son "hors champ" : "Des lieux qui me sont si proches dans la cartographie empirique et pourtant si invisibles dans ma

4 "L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une histoire privée. Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des intercesseurs, c'est à dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de *fictionner*, de *légender*, de *fabuler*. L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs." (Deleuze, 1985).

5 "Zones obscures qui étaient claires. Zones légères qui étaient lourdes. Ce n'est plus à vous que vous aboutissez, et la réalité, les objets même, perdant leur masse et leur raideur, cessent d'opposer une résistance sérieuse à l'omniprésente mobilité transformatrice". (Michaux, 1961)



PREMIER TOUR PAR CORINNE DISERENS

Première image

La visite donne son interprétation d'une histoire de nouvelle ville, conçue par un extraordinaire architecte ; lieu de pouvoir, lieu touristique, lieu de vie... mais la maquette photographiée semble ne s'intéresser qu'au centre et probablement les touristes aussi – des amis m'avaient raconté l'organisation de quartiers d'habitation avec pour chacun une école, etc... – ils m'avaient aussi parlé de la difficulté pour la première génération à s'installer dans une ville si peu organique en comparaison de celle qui auparavant faisait office de capitale du pouvoir et comment les enfants de cette génération vivait et aimait leur ville différemment de leur parents.



Deuxième image

Le jaune, le commerce, l'économie officielle et l'économie parallèle, l'avenue et un arbre, femmes et hommes sandwichs, l'or – deviendra-t-il à nouveau une valeur refuge en ces temps de tremblement des capitaux en mouvement ? ... Cette image brésilienne provoque un glissement chez moi - je pense à l'or et à son usage récent dans les guerres de l'Afrique de l'Ouest. Je me suis replongée (je m'y était rendue pour un projet cinématographique il y a plus de vingt ans) ces dernières semaines dans l'histoire récente et tellement violente du Libéria.

cartographie imaginaire de blanche, couche moyenne, intellectuelle, étant née à São Paulo et y habitant.”

Ainsi le joueur se lance dans une interprétation qui peut procéder de différentes manières : observation précise de l'image, description fine, convocation d'informations, de connaissances ou d'éléments de vie personnels (“des amis m'avaient raconté...”), recoupements d'informations, glissements par associations visuelles, affectives ou conceptuelles, dérive, et ouvertures de l'imagination laissant libre cours à la fiction. L. Laâbissi ne cherche pas à contextualiser l'image. Elle invente des personnages agissant dans l'environnement photographié qui devient alors un espace scénique. Son écriture construite d'images fortes et de détails insolites (“Un garçon de café cache un sourire; son crâne très étendu de face et formant le dos d'âne au-dessus lui, adhérentes et poisseuses sont plantées des enseignes lumineuses. On y voit simplement le titre *Massage, Coffee Shop, Spa, Karaoké*”). Sur le ton du polar ou de la série noire, son texte se superpose à l'image. L'image de la ville devient décor d'un récit fictionnel, où se déploient des personnages bizarres, agités, en crise, des parcours individuels fragmentés, proies d'une culture mondiale faite de bric et de broc, de cohabitations culturelles hétéroclites – sans racine, ni direction – et à une série d'actions absurdes et opaques. L'autel bouddhique des rues de Bangkok est relié à des suppositions occidentales (la construction narcissique du héros et l'idée de spiritualité laïque) sujet à des associations incongrues, surréalistes (la consommation de la glace/miroir), tendues, inquiétantes et comiques. Dans cette perte contemporaine de sens, où se trouve la réalité du monde? Toute image est-elle

6 Un univers qui n'est pas sans faire référence à celui de son dernier spectacle, “Histoire par celui qui la raconte” (2008), évoquant l'émiettement de l'être, son inconsistance contemporaine sous l'influence lointaine de S. Beckett.

réduite à n'être qu'un écran/miroir narcissique?⁶ Le récit de L. Laâbissi dénonce l'eurocentrisme (du tourisme? du cosmopolite?) et ses processus d'acculturation. L'irruption inopinée de personnages

nord-américains (“Au même moment Audrey débarque au Jack Massage et se fait enrôler par Black, grâce à son savoir faire avec les queues de cerises!”) comme dans tout roman ou film d'action qui peuple l'imagination mondiale (et ses lieux communs érotiques) interrompue par un nouveau mouvement brusque et inattendu (“Soudain une voix hurle j'aurai ma vengeance. Rendez-vous au Grand

7 C'est à dire une écriture qui joue de l'emprunt, de l'opacité, du hasard, du chaos, du heurt, de l'errance, de la violence du poème, et qui brusque en elle les traces de nos histoires ofusquées et noeuds de relations, dans une fugue, baroque. (Glissant, 1996)

Hôtel de France!”) témoigne d'une écriture de l'imprévu⁷, élaborée par décrochements référentiels comme dans le collage dada et l'écriture automatique. Une créolisation formelle qui se termine

par une invitation à la prise d'assaut de notre “habiter” national, lieu d'une improbable hospitalité, car réservé aux “touristes”, désormais les uniques “résidents de la république”.

La situation provoquée par CAPAOBANG dévoile un rapport complexe aux images, figuré à leur dos, par le lapin-canard illustré par L. Wittgenstein dans *Les investigations philosophiques* en 1953. Un dessin qui tient à la fois l'aspect du lapin et du canard. On y voit donc le canard comme un lapin, autrement dit le canard est aussi un lapin, et inversement. Une vision qui oscille entre deux choses, que l'on voit en même temps (dans une entrevision). Sont ainsi désignés, le lacunaire de l'image, son inadéquation avec le réel, son flottement relatif, sa part d'abstraction, son indécision, et le nécessaire recours à l'imagination comme moyen d'investigation, de connaissance, pour faire sens.

Est aussi suscité le doute permanent qui pèse sur les images, et qui oblige à un regard plus exigeant, critique, pour remettre en cause les évidences, tenter de voir et mieux appréhender par l'ouverture du point de vue. Dans quelle situation se trouvent donc ces habitants de Bangkok immergés dans les eaux de la rivière (*Chao Praya*- seigneur des eaux)? Font-ils face à une inondation ou s'adonnent-ils aux plaisirs du bain familial?

Par la "mise en jeu" de ses archives, S. Pauvret provoque une relecture de ses photographies, les réactualise⁸ et propose une forme qui les pense autrement⁹. Chaque joueur construit un commentaire qui peut prendre la forme d'une histoire à partir de ces images. C'est là le pouvoir qu'à chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de là où il se situe, de le lier à son aventure intellectuelle singulière, d'échanger des aventures émotionnelles ou intellectuelles, pour tracer son propre chemin. Le commentaire qui peut basculer dans le récit entremêle les temporalités et parle, entre autres, du temps, de sa perte et de sa réappropriation ("Je me suis replongée [je m'y étais rendue pour un projet cinématographique, il y a plus de vingt ans] ces dernières semaines dans l'histoire récente et tellement violente du Libéria"). Il prend sens et toute sa portée quand il est mis en relation avec une autre(s) histoire(s), énoncée ailleurs et dans un tout autre genre. C. Diserens évoque les différences entre centre/périphérie, maquette/espace réel¹⁰, touriste/habitant mais convoque surtout des récits qui font part de sa connaissance du monde (à travers son entourage, ses expériences), c'est à dire d'un espace vécu (à travers la mémoire et pensée de la trace) qui se constitue par la mise en relation de réalités différentes – traduisant un rapport que l'expérience de l'espace établi avec la

⁸ Cette relecture remet en cause de la question de source et opère comme tourbillon. Pour W. Benjamin, dans sa relecture du temps et de l'histoire, le tourbillon désoriente le cours du fleuve, fait revenir en arrière et surtout attire vers le fond. Il est un mouvement contradictoire du devenir, introduit de la discontinuité, des flexions, des accidents dans une temporalité qui n'a plus rien de linéaire. (Benjamin, 2000).

⁹ En tant qu'auteur, il multiple les collaborations. Ici, en proposant ses images à la discussion, à l'acte critique, au travail de la pensée- il adopte une attitude et une position basée, elle aussi, sur l'écart.

¹⁰ S. Pauvret joue souvent des passages entre réalité et représentations, par leur mise en abîme (renversement d'échelle, du projet/modèle à sa réalité concrète, franchir les oppositions regardants/regardés). Des préoccupations de scénographe – construire un espace de représentation, un lieu scénique, dévoiler ses limites, ses coulisses, ses hors champs ou lever le rideau – qui révèle les conditions d'exercice du jeu et du regard.



DEUXIÈME TOUR PAR SUELY ROLNIK

Première image

D'abord étrangement... impossibilité totale de reconnaître cet ensemble d'objets accrochés aux murs de ce lieu. Après une première excitation qui m'envahit d'un malaise de ne pas savoir quoi en dire – et un peu culpabilisée de me sentir plus distante de “ma” ville que cet artiste français qui l'a prise en photo – j'admets que cette atmosphère m'est bien familière; en fait, je côtoie ce type de lieu tout le temps dans mon quartier même. C'est un de ces petits commerces d'objets ou de services, improvisés à la va vite dans un trou quelconque qui se présente dans l'abandon des villes d'ex-colonies où les droits de citoyenneté sont loin d'être conquis, et où l'improvisation maligne avec des bouts de ce qu'on trouve est plus que requise, pour une question de survie. Des lieux qui me sont si proches dans la cartographie empirique et pourtant si invisibles dans ma cartographie imaginaire de blanche, couche moyenne, intellectuelle, étant née à São Paolo et y habitant. Et puis les jeunes hommes qu'on voit, ceux-là je les reconnais toute de suite. Ce sont des motards, mais pas ceux qu'on trouve dans les villes de l'occident-de-luxe avec tout l'imaginaire du sport et de la virilité musclée du pouvoir d'achat et de domination qui hante cet univers. C'est plutôt ici un redéploiement de ces figures, déjà mixées et transformées dans le bas de l'hierarchie de ces villes de l'occident-pauvre, comme ces

lieux qu'on improvise avec des brèves. Les “motoqueiros” sont des livreurs, employés en grand nombre par de petites entreprises, qui les font circuler en moto portant des documents et/ou des objets d'un lieu à un autre (souvent des bureaux ou des banques). Il y a en des milliers, espèces de pigeons humains traversant la ville dans tous les sens. Cette prolifération s'expliquerait-elle du côté des employeurs par le bas prix de leur service et du côté des employés par l'absence d'autres types d'emplois ? Certainement, mais pas que ça. Il y a un autre plan encore, incontournable, qui rend ce travail désirable auprès de ceux qui le choisissent. Par ce biais, ils se faufilent dans des lieux qui leur sont interdits dans la carte urbaine officielle de ce genre de villes (tracée par des préjugés de classe rigides comme du béton), dans une frénésie jouvissive de vitesse. Ils transgressent cette carte et la percent dans notre imaginaire. Là on les voit en train de préparer des paquets de ces mystérieuses pièces pour les livrer quelque part... Je finis quand même par reconnaître vaguement des pièces de moto, qui par coïncidence sont la marchandise vendue dans ce petit commerce (ou serait-il plutôt la centrale d'un réseau de ce type de service, qui fournit des pièces de rechange pour les motos déglinguées dont ils se servent, dans une espèce d'appropriation anthropophagique de la technologie?). Mais maintenant, ceci n'a plus aucune importance; c'est mon “étrangeté” initiale qui importe vraiment et non pas



cette simple reconnaissance immédiate des choses. En fait, après ce premier temps de malaise de ne pas se reconnaître dans la ville où l'on habite depuis si longtemps, un intervalle de vide s'est installé et, petit à petit, un champ problématique s'est ouvert à ma pensée à partir des affects qui traversent habituellement mon corps sans que je m'en aperçoive et qui se sont imposés à mon esprit par ce jeu fou d'artiste auquel on m'a invité. Bonheur de ne pas pouvoir tout soumettre à la "récognition" (et pourtant il s'agit d'une photo...); bonheur surtout d'avoir mon corps-esprit interpellé (serait-il un indicateur de la consistance artistique de cette photo?). Cette étrangeté parle de l'hybridation continue qui constitue cette ville et moi-même...

Deuxième image

Un autre flash du paysage urbain, cette fois-ci pouvant être dans n'importe quelle grande ville occidentale ou occidentalisée, et pas nécessairement une ville d'ex-colonie, s'il n'y avait les drapeaux, ni les textes et les enseignes écrits dans les pancartes. Une forme de présence sur la scène publique marquée par une revendication envers l'État. Le lieu devant lequel on revendique s'offre facilement à la reconnaissance: un de ces édifices de l'administration publique; et puis, avec un peu de patience pour déchiffrer l'enseigne qui nomme le sujet de la revendication, on la situe... mais oui, PC c'est tout simplement

"plan de carrière". Ce sont des fonctionnaires d'État! Importance certes de cette action macropolitique, mais aussi insuffisance sur le plan micropolitique. Je pense à l'indispensable déplacement des politiques de subjectivation qui donnent de la consistance existentielle aux figures qui peuplent la cartographie dominante, ainsi qu'à leur relation préétablie dans la hiérarchie d'après laquelle elles sont distribuées – une dimension essentielle de l'objet de leur combat qui ne peut pas être ignorée sous peine de ne rien déplacer (à commencer par leur propre mode fonctionnaire de subjectivation). Cette image là n'excite pas mon esprit à sortir de son état de repos pour dévoiler ce qu'annonce ces signes. Pas de champ problématique s'ouvrant à ma pensée.

Le drapeau est l'élément commun entre ces deux images : il situe le lieu où se passe la scène et où s'opère une résistance – celle-ci, un autre élément commun entre les deux, mais appartenant à des régimes tout à fait divers. Dans la première, la résistance est imperceptible dans la photo, se trouvant sur un plan invisible, où des petits gestes en fuite agitent la cartographie dominante et affaiblissent nos certitudes. Alors que dans la deuxième, elle se trouve sur le plan visible de cette cartographie, fonctionnant à l'intérieur de sa logique même. Cette séparation entre ces deux régimes de résistance – micro et macropolitique – en dit beaucoup du mode de vie de ces villes...

représentation et dans une co-présence des choses qui font monde. Ce lien à l'espace correspond à la fois à la fragmentation contemporaine de l'individu tissant entre les réalités qu'il connaît et à un mode de connaissance, comparatif et associatif. Cette association d'un lieu du monde (Brésil) à un autre (Libéria)

11 Cette vision a été explorée dans l'exposition "Peripheral vision and collective body", Bolzano, 2008. Elle s'élabore dans la dispersion, la divagation, le décalage. Cette exposition regroupait une sélection de d'œuvres, films, performances, documents et textes en explorant la création et l'usage du corps collectif comme une stratégie critique pour questionner les héritages de notre histoire récente.

à travers l'économie de l'or (guerre, exploitation) énonce une vision périphérique¹¹ opposée à la vision centrale. Cette vision désigne la capacité à voir des objets et le mouvement en dehors d'une ligne directe de vision et d'explorer divers moyens de provoquer des expériences singulières et publiques.

Elle est manière de lier des éléments hétérogènes du monde (sans dialectique, c'est à dire sans accentuer l'hétérogénéité des éléments pour provoquer un choc témoignant d'une réalité marquée par des antagonismes). Elle met plutôt l'accent sur la parenté des hétérogènes, dans un jeu d'analogies où les éléments témoignent d'un monde commun où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible.

Après s'être interrogée sur ce qui fait et défait les distances, le proche et le lointain, S. Rolnik désigne cette "économie de la survie" représentée par les images de Pauvret, celle des "ex-colonies", des villes brésiliennes, et leur "plan en creux" lié à l'exploitation capitaliste. Ces livreurs informels qu'elle nomme des "espèces de *pigeons humains* traversant la ville dans tous les sens. Par ce biais, ils se fauillent dans des lieux qui leur est interdit dans la carte urbaine officielle de ce genre de villes (tracée par des préjugés de classe rigides comme du béton), dans une frénésie jouissive de vitesse. Ils transgressent cette carte et la percent dans notre imaginaire" traduisent "un redéploiement de ces figures, déjà mixées et transformées dans le bas de l'hierarchie de ces villes

12 "Oui, je crois qu'il existe un peuple multiple, un peuple de mutants, un peuple de potentialités qui apparaît et disparaît, s'incarne en faits sociaux, en faits littéraires, en faits musicaux..." propos de F. Guattari sur le Brésil en 1982, in Guattari, Rolnik, 2007

de l'occident-pauvre, comme ces lieux qu'on improvise avec des bribes.¹²" La comparaison que fait S. Rolnik des deux images lui permet de distinguer deux types de pratiques et de revendications :

celles des fonctionnaires (macropolitique) et celles des travailleurs informels (micropolitique). "Je pense à l'indispensable déplacement des

13 Voir sur la culture de masse et la production de la subjectivité capitaliste (avec ses principes de modélisation, de détériorisation, d'instrumentalisation), le chapitre "subjectivité et histoire", *Micropolitiques*, déjà cité, p. 37-177.

politiques de subjectivation¹³ qui donnent de la consistance existentielle aux figures qui peuplent la cartographie dominante, ainsi qu'à leur relation préétablie dans la hiérarchie d'après laquelle elles

sont distribuées. Cette séparation entre ces deux régimes de résistance, micro et macropolitique, en dit beaucoup du mode de vie de ces villes". Plus précisément, dit-elle, elle affectionne ces "pigeons humains" car ils

inventent de nouveaux usages et de nouvelles subjectivités¹⁴ par “appropriation anthropophagique”, un concept qui marque la pensée de l’hospitalité et de l’altérité au Brésil¹⁵.

Ainsi en exigeant une nouvelle interprétation des images, CAPAOBANG invite à prendre la parole à partir de positions subjectives déterminées (celle de l’auteur, celle du joueur) qui ne sont jamais démenties dans un faux universalisme mais qui sont au contraire assumées, explicitement pour produire un discours novateur, poétique et critique.

5. Pauvret applique aussi sur le plan formel une sorte de résistance à une certaine conception de la photographie documentaire et de la narration – notamment occidentale (Gribaldo, Zapperi, 2007 ; Glissant, 1996) –, qui présuppose un regard et un récit objectif, une documentation du réel par un sujet unique, imaginé comme au-dessus des parties et détaché de la réalité qu’il représente.

Les concepts de “métissage” (Laplantine, 2003) et d’écriture parataxique¹⁶ peuvent décrire cette recherche visuelle. Avec la dissolution du point de vue unique, Pauvret renonce implicitement au compte-rendu objectif pour laisser libre cours, au contraire, aux subjectivités diverses qui interagissent dans la narration. Il déplace la question de la dialectique et sa dynamique : en tenant compte du jeu ambigu des identités faites d’éléments contradictoires qui agissent les uns sur les autres (Marcuse, 1970 ; Simmel, 1988). Il s’agit également de ne pas considérer la culture comme une unité homogène, un isolat étanche, un bloc et unique. Elle est flux, mouvements et échanges complexes (qui s’opèrent souvent dans des rapports de force et des conflits d’intérêts).

CAPAOBANG se réalise dans l’entrelacs de la subjectivité et de l’observation objective ainsi que dans cet espace intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l’individu et la réalité partagée du monde. Pour S. Rolnik, l’étrangeté qu’il génère “parle de l’hybridation continue qui constitue cette ville et moi-même.” Elle est également l’inflexion où il commence à ne plus y avoir de l’autre (individu ou lieu) et du moi, mais du moi dans l’autre et de l’autre dans le moi : transformation dans le contact.

14 Dans son article *Politics of hybridisation. Avoiding false problems* – non publié (2009) – S. Rolnik affirme que la cohabitation et l’hybridation d’une multiplicité de cultures et de modes de subjectivation sont centrales à la construction de l’individu aujourd’hui. Ces politiques de l’hybridation produisent de nouveaux territoires existentiels avec leurs cartographies culturelles qu’il faut désormais étudier.

15 L’anthropophagie est le désir de l’autre en tant qu’autre dans l’interdépendance de la relation et par une ouverture dévoratrice. L’avant-garde brésilienne émerge en 1920 à travers les manifestes anthropophages d’Oswald De Andrade. Ce poète, entre 1924-28, lance le mouvement “anthropophage” que l’on peut définir comme une relecture de l’histoire coloniale et un indianisme à rebours et qui va participer à constitution du modernisme littéraire et artistique brésilien.

16 Une écriture parataxique est créatrice d’une intrication complexe entre les éléments par absence et refus de subordination. Elle n’impose pas mais suggère en mettant à égalité chaque image ; elle se refuse à hiérarchiser ainsi qu’à stabiliser le flux de la proposition. Elle résiste à la synthèse, n’est ni à proprement élatée ni pourtant accordée et orientée dans une direction à laquelle il conviendrait de se tenir.



TROISIÈME TOUR PAR LATIFA LAÂBISSI

Première image

Lorsque le jeune homme, avec une grande émotion, sortit dans la rue et s'aperçut qu'on ne se retournait pas sur son passage, le sentiment de gloire et la luminosité s'éteignirent brusquement ! Alors commença une véritable crise de dépression mélancolique avec une forme bizarre de délire de persécution prenant la forme de l'obsession et de l'idée délirante du dénigrement universel des hommes les uns par les autres. Il cherche alors désespérément le vendeur de glace, c'est typiquement le moment où l'envie d'en manger surgit, un genre de spiritualité laïque. Ah l'énergie spirituelle tient à si peu ! se dit-il ! Ah cette sensation du soleil moral, je n'ai jamais pu la retrouver, je la cherche et je la chercherai toujours.



Deuxième image

Un garçon de café cache un sourire ; son crâne très étendu de face et formant un dos d'âne, au-dessus lui, adhérentes et poisseuses sont plantées des enseignes lumineuses. On y voit simplement le titre "Massage, Coffee Shop, Spa, Karaoké"... Le garçon dans son froc large à la taille, n'a rien d'un homme du monde. Son nez domine tout, stupéfiant, immonde. Un autre garçon à l'avant ayant reçu un récent coup de soleil ; la peau devenue incolore et sèche se détache et tombe jusque sur sa lèvre sans moustache. Au même moment Audrey débarque au Jack Massage et se fait enrôler par Black, grâce à son savoir faire avec les queues de cerises ! Soudain une voix hurle : j'aurai ma vengeance ! Rendez-vous au Grand Hôtel de France !

Ce jeu brouille les conceptions classiques du rapport à l'image (rompant par exemple la dichotomie corps/esprit ou fiction/réalité et primauté de l'œil sur le reste du corps). Il brouille aussi les frontières entre les disciplines (psychanalyse, danse, histoire de l'art, sociologie), les hiérarchies entre les discours (description, analyse, récit, fugue poétique, extrapolation), les dualismes et les binarités entre concepts. Il conduit à penser qu'il n'y a pas d'un côté le récit des faits, de l'autre l'explication scientifique ou philosophique découvrant la raison d'un phénomène et de l'histoire ou la vérité cachée derrière. Ici, il n'y a pas les faits et leurs interprétations. Il y a des manières de raconter une histoire, ou de construire l'histoire, à partir de récits distincts qui en dialoguant, en se côtoyant se traduisent mutuellement et s'organisent en

17 "les univers de référence ne sont pas assimilables à des idées platoniciennes : ils varient selon leur point de surgissement.", "Notes sur quelques concepts", *Micropolitiques*, *Op. cit.*, p 445-463

constellation¹⁷.

Il ne s'agit donc ni de saisir (avec tout ce que ce terme comporte de prédation), ni de s'emparer du monde, du réel ou de l'image, mais de tourner autour, d'enrouler, d'effleurer, dans l'alternance, de s'en approcher en multipliant les relations et les perspectives – en laissant advenir ambiguïté et tension (Adorno, 1991) – sans ramener le multiple à l'un, sans réunir toutes les innombrables facettes en un tout. Sans chercher d'achèvement, mais en laissant courir le décalé, le désaccordé, le désynchronisé, les élaborations signifiantes provisoires...

CAPAQBANG invite à citer J. Rancière : "L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète ; il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues en d'autres sortes de lieux [...] L'émancipation intellectuelle est la mise en jeu de la capacité qui fait que chacun est égal à tout autre. Elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations" (Rancière, 2008, p.19 et 23).

C'est bien là le propos de CAPAQBANG, il brouille les frontières entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif, entre spectateur et auteur, savant et ignorant. Il laisse aussi le soin aux joueurs de prendre position, de choisir et de définir leur manière de jouer : il s'agit de raconter des histoires mais chacun peut décider de reprendre le commentaire d'un autre joueur, de le poursuivre, de le contredire, de le laisser de côté. La proposition détient un nombre important de possibilités : "Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de

départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre territoires" (Rancière, 2008, p. 23)¹⁸. Les interprètes élaborent, au gré du hasard du dévoilement des images, leur propre traduction pour s'approprier la proposition, en faire leur propre histoire et produire une forme de conscience, voire même réaliser "Une communauté émancipée" c'est à dire "une communauté de conteurs et de traducteurs" (*id.*). Il s'agit alors de rejouer à la fois la connaissance et l'expérience du monde, à travers celles des images, et les processus de subjectivation et de singularisation pour proposer de nouvelles dynamiques.

¹⁸ "Ce qui compte ce ne sont pas les débuts ni les fins mais le milieu. Les choses et les pensées poussent qui grandissent pas le milieu". (Deleuze, 1990, p 209).

Ainsi, la proposition de S. Pauvret participe-t-elle de l'invention de nouvelles cartographies c'est à dire "l'invention de stratégies pour la constitution de nouveaux territoires, d'autres espaces de vie et d'affect, une recherche de sorties hors de territoires qui semblaient sans sortie" (Guattari, Rolnik, 2007, p.21). Le fait de publier ici une partie met à distance la proposition pour cependant tout de suite la rejouer cette fois avec les lecteurs-spectateurs que nous sommes. Il est nécessaire tout à la fois d'observer, de critiquer, de poursuivre, autrement, interprétation, traduction, récit et d'engager un processus qui invite à la relecture du statut et du rôle de l'image en sciences sociales et dans une revue réflexive à cet égard (Chérel, 2006, p. 47).

Les planches montrées ici ne sont qu'un tout début de jeu. Allez-y, la partie est en cours.



QUATRIÈME TOUR PAR CORINNE DISERENS

Première image

Proposition pour une rencontre-projection à partir de cette image :

Jimmie Durham, The Man Who Had a Beautiful House, 1994, vidéo transférée sur DVD, 7'27" / Harun Farocki, Vergleich über ein Drittes (Comparaison via un tiers), 2007, installation vidéo (16mm transféré en MPEG) 2 écrans, 24' / Stéphane Pauvret, Bérangère Jannelle, Sans terre, 2007, vidéo transféré sur DVD, 80'

Carton d'invitation à la rencontre :

Recto/Verso: Marcel Broodthaers Briques, 1967-68 et a - architect, c. 1972

"Le solde d'une édition de poème par moi écrit m'a servi de matériau pour une sculpture. J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, Le Pense-Bête. On ne peut ici lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Tiens, des livres dans du plâtre. Aucun spectateur n'a la curiosité du texte. Ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucun ne s'est ému de l'interdit."



Deuxième image

Fin de la projection - une phrase sur l'écran :

"Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache" M.B.

Une pièce au sol : Souvenir-écran, une pièce attribuée à Christophe Duran-Ruel, acquise en 1988 par le Musée National d'Art Moderne, Paris. Il s'agit d'un écran de cinéma posé sur le sol, sur lequel est placé un "clap" tenant lieu de cartel.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, T. W., (1991)

Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée, Paris, Payot.

BENJAMIN, W., (2000)

Sens unique, Paris 10/18.

CHÉREL, E., (2006)

“Lui et l’histoire des miroirs – une épopée entre art et anthropologie”, in *Lieux communs* n°9.

DELEUZE, G., (1985)

L’Image-Temps, Paris, Minuit.
[1990], *Pourparlers*, Paris, Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G., (2003)

Images malgré tout, Paris, Minuit.

[2009], *Quand les images prennent position – l’œil de l’histoire*, Minuit.

ECO, U., (1965)

L’œuvre ouverte, Paris, Seuil.

GLISSANT, É., (1996)

Introduction à une poétique du divers, Paris, Gallimard.

GRIBALDO, A.,

ZAPPERI, G., (2007)

“Un autre regard : ethnographie, narration et postcolonialisme”, *Multitudes*, n°29 Narrations postcoloniales, p. 63-73.

GUATTARI, F.,

ROLNIK, S., (2007)

Micropolitiques,
Les empêcheurs de penser en rond, Paris.

LAPLANTINE, F., (2003)

De tout petits liens, Mille et une nuit, Paris.

MARCUSE, H., (1970)

Culture et société, Paris, Minuit.

MICHAUX, H., (1961)

Connaissance par les gouffres, Paris, Le Point Du Jour, Gallimard.

RANCIERE, J., (2008)

Le spectateur émancipé, Paris, La fabrique.

SCHAEFFER, J.-M., (1999)

Pourquoi la fiction ? Paris, Seuil.

SIMMEL, G., (1988)

La tragédie de la culture, Paris, Rivage.

WINNICOTT, D. W., (1971)

Jeu et réalité - l’espace potentiel, Paris, Gallimard.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Artiste, documentariste et scénographe, **Stéphane Pauvret** met en avant la rencontre humaine à travers de nombreuses collaborations – musiciens, danseurs, acteurs, chercheurs. Son travail aux dimensions poétiques, politiques et expérimentales est toujours en lien avec un contexte précis ouvrant des champs d'investigations inédits. Dernièrement, S. Pauvret a réalisé au Brésil, un documentaire sur un campement de paysans Sans-terre. Le film convoque l'histoire du Brésil, celle des militants sans terre, la vie des paysans, la construction d'une utopie, le combat politique, la recherche théâtrale. Cette expérience a fait l'objet d'une exposition personnelle, *Juste une illusion* au Frac des Pays de la Loire en 2008.

Docteur en Histoire de l'art, membre du LAUA, **Emmanuelle Chérel** enseigne à l'École supérieure Régionale des Beaux arts de Nantes.

Historienne de l'art et commissaire d'exposition, **Corinne Diserens**, d'origine suisse, a été conservatrice à l'Institut d'arte moderno de València (Espagne), puis a dirigé successivement les musées de Marseille, le Musée des beaux-arts de Nantes et le Museion à Bolzano.

Suely Rolnik se définit comme squizionalyste, brésilienne, fille des juifs émigrés de l'Europe de l'Est, un peu française (une stratégie de restauration des dégâts de la dictature militaire en Amérique Latine des 60/70). Elle a fait de la prison pendant la dictature par son engagement dans la contre-culture et s'est exilée en France (1970-1979) où elle a étudié la Sociologie et Philosophie à Paris 8, et puis à Paris 7, les Sciences Humaines Cliniques. Elle enseigne à l'Université Catholique de São Paulo (où elle a fondé le noyau d'Études sur la Subjectivité), ainsi qu'au Programme d'Études

Independants (PEI) du Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MacBa) et au Master Officiel en Histoire de l'Art Contemporain et Culture Visuelle de l'Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS). Son travail est consacré à l'invention des dispositifs d'activation de la puissance poétique-politique, dont les formes dependent des problematiques singulières des milieux où ils interviennent. Ces dispositifs peuvent aussi bien se manifester dans l'écriture, que dans la parole publique, des expositions d'art, et même la pratique clinique au sens strict. Sa recherche porte sur les politiques de subjectivation, d'une perspective transdisciplinaire, privilégiant depuis les années 1990, l'art contemporain. Elle a notamment créé un projet de "recherche et d'activation de la mémoire de l'expérience sensible" consacrée à l'oeuvre de l'artiste Lygia Clark En 2007, elle fut chercheur invité Fondation de France à l'INHA dans le cadre du programme "Art contemporain et mondialisation". Elle est auteur entre autres de "Micropolítica. Cartografias do desejo", en collaboration avec Félix Guattari (1989) qui a été traduit en plusieurs langues.

Latifa Laâbissi est danseuse-chorégraphe. Depuis 1990, après sa formation au studio Cunningham à New York, L. Laâbissi est danseuse et chorégraphe. Elle a été l'interprète de Jean-Claude Gallotta, Thierry Baë, Georges Appaix, Loïc Touzé, Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Boris Charmatz. En 2006, sa pièce chorégraphique "Self portrait camouflage", puis "Histoire par celui qui la raconte"[2008], travaillent le corps colonisé, chargé d'une histoire complexe et paradoxale. À Rennes, Bordeaux, Rabat ou Casablanca, le projet *Habiter*, un solo dans l'espace urbain ou chez les habitants explorait vie quotidienne, relations au "chez soi", à l'hospitalité et à l'étranger.