



## **De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis**

Clément Paradis

### **► To cite this version:**

Clément Paradis. De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis. *Image & Narrative*, 2017, 18 (2), <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/88>. <hal-03983533>

**HAL Id: hal-03983533**

**<https://hal.science/hal-03983533v1>**

Submitted on 11 Feb 2023

**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.



Copyright - All rights reserved

# De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis

Clément Paradis | Université de Saint-Étienne

## Résumé

Après une jeunesse au sein de mouvements contestataires, Antoine d'Agata découvre la photographie. Il questionne alors l'ambiguïté des positions marginales qu'il a connues et la condition de « touriste du réel » que celles-ci imposent. Mais il refuse les pratiques et théories qui font du photographe un « professionnel du regard », voyant au contraire dans le médium photographique un moyen de prendre le pouvoir sur le monde, de tenir une *position* à partir de laquelle il peut, en s'inspirant du mouvement situationniste, s'impliquer dans des *situations*. La photographie cesse d'être descriptive et se découvre comme le moyen de faire l'expérience du monde et de l'économie de la chair. La lecture attentive de l'œuvre du photographe fait toutefois resurgir un certain nombre d'apories – Antoine d'Agata lui-même ne le nie pas. Pour comprendre l'enjeu de celles-ci, notre étude fait appel à la *philosophie de la praxis*, ce courant qui a inspiré les situationnistes et qui propose de penser les relations qui lient la sphère intime de la *psyché* et la sphère de la *praxis*, le monde politique. L'anéantissement réciproque des deux sphères mis en lumière par Antoine d'Agata constitue alors un appel à repenser la photographie et la tâche du critique.

## Mots clés

photographie; Antoine d'Agata; situationnisme; praxis; psyché

## Abstract

Antoine d'Agata came to photography after a politicized youth spent protesting. Camera in hand, he now questions the ambiguities of the marginal positions he has encountered, and the condition as “tourist of reality” they impose. He thus refuses a vision of the photographer as a “professional of the gaze”, investing instead the photographic medium with the possibility of taking power over the world, of holding a *position* from which the artist can, as stated by the situationist movement, be involved in *situations*. Photography here ceases to be descriptive, and is rediscovered as the means of experiencing the world and the economy of the flesh. A careful reading of the photographer's work, however, reveals some contradictions—which d'Agata himself acknowledges. In order to understand what is at stake in these contradictions, our study calls upon the *philosophy of praxis*, a way of thinking which inspired the situationists, and proposes to consider relations

between the intimate sphere of the *psyche* and the political sphere of the *praxis*. The reciprocal annihilation of these two realms, brought to light by d'Agata, calls to rethink both the action of the photographer and the endeavor of the critic.

***Keywords***

photography; Antoine d'Agata; situationism; *praxis*; *psyche*

*Ce travail a été effectué avec le soutien de la région Auvergne-Rhône-Alpes.*

En 1981, l'année de ses 20 ans, Antoine d'Agata perd son œil gauche du fait d'une grenade lacrymogène dans une manifestation contre le PFN (Parti des Forces Nouvelles, un groupe néofasciste)<sup>1</sup> qui se solde en « bataille rangée avec la police » à Marseille, sa ville natale (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 34). Il n'est pas encore photographe, mais est déjà « politisé ». La découverte de la photographie se fait à New York en 1990, à l'International Center of Photography, où il suit les cours de Nan Goldin et Larry Clark. Le style de vie d'Antoine d'Agata ne change pas pour autant ; ses dérives se poursuivent et il faudra attendre l'année 1998 pour voir la publication de son premier livre de photographies, *De Mala Muerte* (1998), un carnet de voyage dystopique réalisé en Amérique centrale. Dans le parcours de d'Agata, cette latence entre la période new-yorkaise et les premières publications est à voir comme celle de la maturation, de la solidification de l'engagement. Antoine d'Agata s'exprime en effet aujourd'hui de manière très critique vis-à-vis de ses premiers combats, dont il perçoit le caractère contradictoire : « J'ai été confronté à un pessimisme qui a marqué ma génération et m'a poussé à vivre dans la marge », explique-t-il. « L'anarchie et le punk ont fait de nous des "touristes du réel". » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 33) L'engagement avait pris la forme du désengagement, la marginalité construisant une position de spectateur exclus d'une partie du réel. Cet éloignement des pratiques sociales, cet abandon de la praxis, ne fut cependant que temporaire : « la photographie, même si elle est une entrave au bonheur, a permis la transformation d'une phobie des rapports trop poussés à l'autre en une lucidité qui me garantit de tout compromis. » (*ibid.*, 28)



Figure 1: Antoine d'Agata, extrait de *Ice*, 2012.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

<sup>1</sup> Voir Champenois, 2016.

La photographie fut donc pour Antoine d'Agata le moyen d'une implication radicale au sein du réel, l'instrument d'une sortie de l'immobilisme. Mais si l'on en croit ses dires, la chose est loin d'être universelle dans l'histoire du médium. Le constat du désengagement, la critique de l'apolitisme, il la formule aussi – et surtout – concernant le monde qui l'entoure, et particulièrement le milieu de la photographie, qui a remplacé la conscience sociale par « l'élégance glacée des êtres et des objets quand leur apparence est mise à plat » (*ibid.*, 88)

dans une société où la mainmise de l'économie sur la vie est écrasante et dont la capacité de recyclage est immense, la photographie limitée à un discours ne peut produire, aujourd'hui, que de nouvelles images prêtes à consommer. Elle devient parodie du système économique dans lequel elle s'inscrit. (d'Agata, 2005a, 2)

Pour d'Agata, cette photographie qui ne fait que prendre acte du monde, qui ne fait que discourir sur le réel, tombe aussi, souvent malgré elle (et malgré les discours des praticiens), dans le piège de la dépolitisation. Se faisant le continuateur d'une rhétorique situationniste<sup>2</sup>, il oppose à l'esthétisation de la vie la « création de situations et d'expériences qui nous permettent de vivre ce que nous voyons » (*ibid.*). Dans son *Manifeste* de 2005, le pur discours n'est plus de mise ; il s'oppose à une *praxis*, à une confrontation avec le réel. L'idée est d'en finir avec le spectacle en faisant primer l'action et non les images. Pour Antoine d'Agata, « la photographie est source de *désordres* parce qu'elle porte en elle les germes de l'action » (d'Agata, 2015b, prologue), aussi, « de sa capacité à s'inscrire dans une réalité, à la pervertir par sa présence, dépend le sort du photographe. » (d'Agata, 2005a, 2) À quoi sert l'art et la photographie, et à qui ? Et comment peut-on transformer sa fonction sociale actuelle ? Telles sont les questions que pose Antoine d'Agata dans son *Manifeste*, comme d'autres artistes devenus théoriciens de leurs pratiques avant lui<sup>3</sup>.

Au fil des projets et publications du photographe se construit un dessein de repolitisation de la pratique photographique, qui appelle aussi un projet de repolitisation du discours sur la photographie. Comprendre les enjeux de ces projets d'Antoine d'Agata est ici notre objectif : après avoir présenté le cadre conceptuel dans lequel s'insère notre réflexion, nous reviendrons sur la stratégie et le discours de l'artiste, jusqu'à en envisager les apories. Que peut effectivement proposer son esthétique, encore mal définie par la critique, dans le monde contemporain ? Le dialogue du texte et de l'image autour du rapport entre la *psyché* et la *praxis* se révélera *in fine* capital pour comprendre la relation que le sujet créateur entretient ici avec le reste de l'humanité.

## La praxis en question

Si Antoine d'Agata s'inscrit par ses écrits dans une tradition plus strictement situationniste, il nous semble ici opportun de confronter son travail avec l'école philosophique qui a littéralement *produit* le situationnisme (sans pour autant le cautionner<sup>4</sup>) et qui a aussi une longue tradition de lutte contre la dépolitisation au xx<sup>e</sup> siècle,

2 On trouve dans son œuvre de nombreuses références, explicites ou implicites à l'œuvre de Guy Debord. La série d'Antoine d'Agata « Psychogéographie » (2005) est ainsi inspirée du concept-clef du situationnisme de Guy Debord qui porte le même nom (Debord, 2006, 204-209).

3 Nous empruntons cette réflexion à Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux (Lachaud et Neveux, 2009, 20).

4 Guy Debord s'est très largement inspiré des travaux d'Henri Lefebvre (1901-1991), philosophe français spécialiste du matérialisme historique (à ce sujet, voir Marcolini, 2007).

la « philosophie de la praxis »<sup>5</sup>.

Qu'entendre dans ces termes ? Chez Aristote, la *praxis* désigne une action engagée dans un certain but et menée jusqu'à sa fin ; l'homme – et non l'animal – peut seul engager une action, car elle est le résultat d'un choix (Aristote, 1998, 299 *seq.*). La dialectique hégélienne remise « sur les pieds » par Marx donne à lire la praxis comme réalité de l'Esprit, concept philosophique ne résistant pas à la lecture idéaliste de l'Histoire : c'est la praxis qui produit à partir d'elle-même le monde dans lequel elle est effective (Marx [1888], 1970, Thèse I), le monde *politique*. La praxis est aussi le processus par lequel un être sort de soi, devient pour soi, pour revenir à soi, accéder à soi par la médiation de ce qui n'est pas soi, bref existe en tant que *sujet*. Quant à la philosophie de la praxis, comme l'écrit Adolfo Sanchez Vasquez, elle « n'est pas philosophie sur la praxis (comme si celle-ci était un objet extérieur), mais plutôt la praxis elle-même prenant conscience d'elle-même » (Sanchez Vasquez, 1977, 142).

La philosophie de la praxis nourrit un vif intérêt pour la critique esthétique, voire même photographique si l'on prend en compte les écrits de Walter Benjamin (Benjamin [1922-1940], 2000) et Siegfried Kracauer<sup>6</sup> (Kracauer [1927-1960], 2014), rattachés tous deux à l'École de Francfort. En ce même début de xx<sup>e</sup> siècle, les autres grandes figures de la critique esthétique et sociologique s'intéressent en effet essentiellement à la littérature et à la peinture (pensons entre autres à Georg Lukács<sup>7</sup>). Mais n'ont-ils pour autant rien à nous apprendre ? La chose n'est pas dite. Antoine d'Agata lui-même insiste sur la nécessité de décroiser la photographie, de la repenser dans un système esthétique plus large : « mes références n'ont jamais été que littéraires », dit-il, « le seul livre qui ne m'ait jamais quitté est le *Voyage au bout de la nuit* de Céline. » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 41)

Avec Céline, d'Agata fait le constat qu'à la dépolitisation et la frivolité des uns correspond un projet politique (plus ou moins conscient) chez les autres ; la dépolitisation, sous ses dehors éthérés, étant dans les faits *précisément* politique. Elle est même un élément décisif des stratégies de prise de pouvoir dénoncées par les deux auteurs. Dans le champ photographique, c'est contre la colonisation de notre imaginaire (y compris politique) par la marchandise et le spectacle qu'Antoine d'Agata se propose de développer de nouvelles *positions* pour de nouvelles *situations*<sup>8</sup>.

---

5 L'expression « philosophie de la praxis » est utilisée pour la première fois par Antonio Gramsci, dans ses *Cahiers de Prison* des années 1930, pour se référer au marxisme. Dans la suite du xx<sup>e</sup> siècle, un certain nombre d'auteurs et de courants de pensée vont se retrouver sous cette appellation, de l'école de Francfort à Michel Clouscard (voir Feenberg, 2016 ; Clouscard, 2015 ; Sanchez Vasquez, 1977).

6 Voir Benjamin [1922-1940], 2000 ; Kracauer [1927-1960], 2014.

7 Georg Lukács (1885-1971), philosophe hongrois qui a inspiré l'école de Francfort, était l'élève de Georg Simmel (1858-1918), un des pères de sociologie allemande avec son confrère Max Weber (1864-1920).

8 Le terme de « position » est un des termes-clés de la pensée d'Antoine d'Agata. Un de ses ouvrages porte ce titre : *Position(s)* (2012). « Situation » est un autre terme-clé de l'œuvre d'Antoine d'Agata. C'est aussi le titre d'un ouvrage : *Situations* (2007).



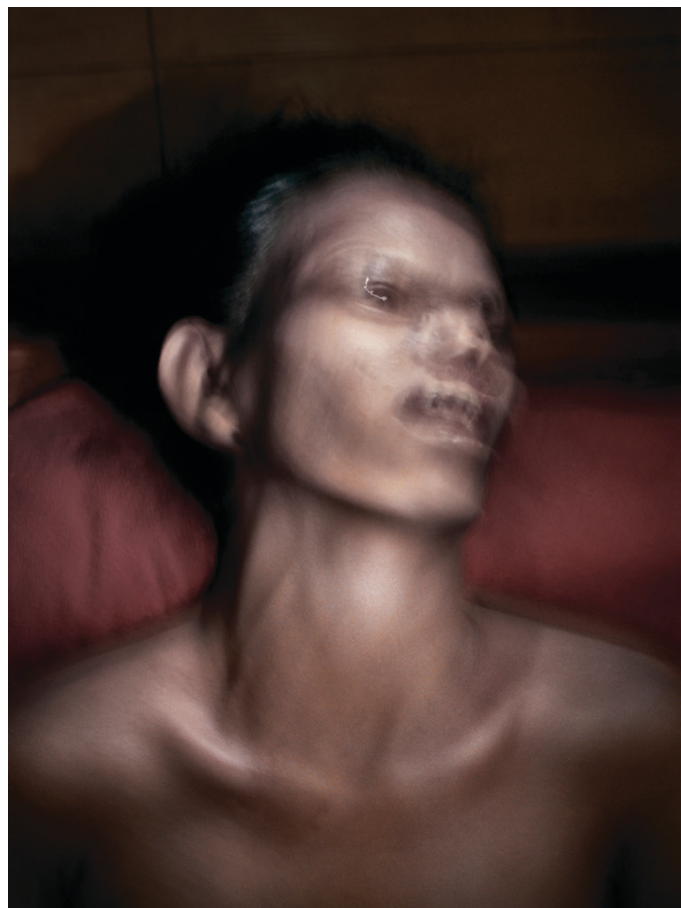
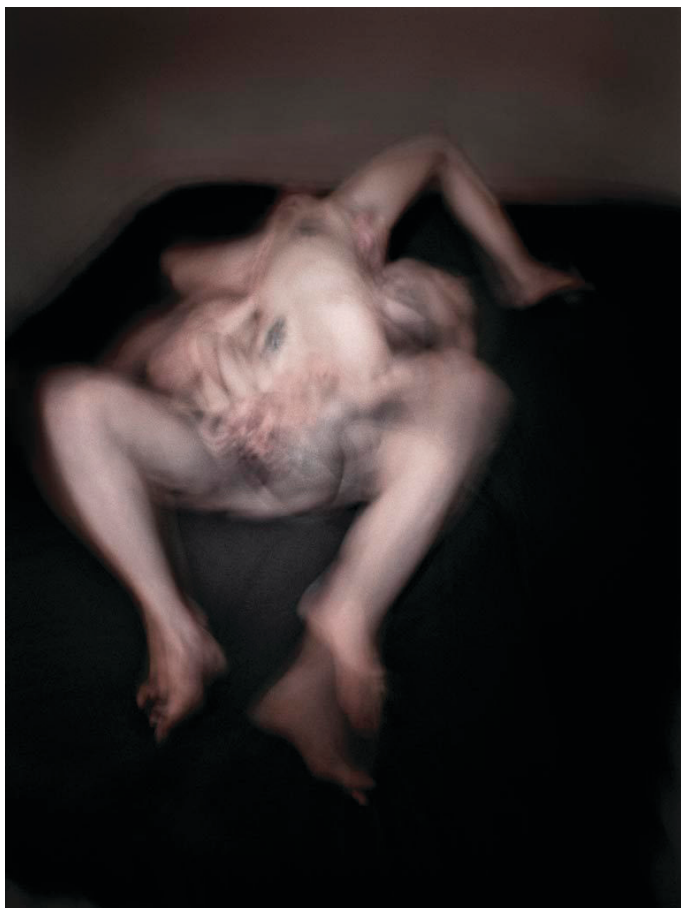


Figure 2 & Figure 2bis: Antoine d'Agata, extrait de *Ice*, 2012.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

## Antoine d'Agata : nouvelles positions et nouvelles situations, la repolitisation de la pratique photographique

Depuis *De Mala Muerte* en 1998, Antoine d'Agata a publié plus d'une trentaine de livres (sans compter les catalogues d'exposition). Chacun d'eux réaffirme l'engagement du photographe pour une lecture politique de la photographie et une sortie du rôle de spectateur qu'impose le champ photographique contemporain. « L'appareil est un objet devenu insignifiant », explique-t-il,

La sociologie, l'anthropologie, la psychologie polluent le langage photographique contemporain. Seule la photographie met face à face le regardeur et l'objet de ses convoitises et c'est un véritable rapport de force qui s'impose au sein de l'acte photographique. Si le photographe n'assume pas cette position d'acteur à part entière de chacune des situations qu'il documente, il est condamné au voyeurisme qui est aujourd'hui une tare on ne peut plus conformiste et lâche. (ibid., 31-32)

Pour Antoine d'Agata,

les critiques n'ont pas compris qu'au-delà des fonctions esthétiques et documentaires, elle restait le seul langage accessible au plus grand nombre, qui autorise et suggère une confrontation directe, physique, entre celui qui porte son regard sur le monde et l'objet de son désir. (ibid., 51)

La prise de vue est ainsi vue comme un moment d'engagement dans le réel, un moment privilégié de mise en contact entre le système du monde et les désirs les plus profonds du photographe. Cet engagement dans le réel va conduire d'Agata à se dédoubler dans sa photographie : il s'autorisera à être à la fois photographe et modèle d'un certain nombre de ses images. La chose est rendue possible grâce à un protocole conceptuel bien particulier : derrière l'appareil se trouve Antoine d'Agata (ou, dans les faits, une personne à qui il fait passer l'appareil), et dans le champ se trouve un personnage, « A », un double hypothétique qu'il peut « charger du poids de sa responsabilité, de son remords, de sa culpabilité » (*ibid.*, 21). C'est de cette *position*, de ce dédoublement théorique de personnalité, de cette présence dans le cadre, que naît le travail photographique d'Antoine d'Agata.

Sortir des sentiers battus de la photographie et du photojournalisme est ici l'enjeu : « je rapporte peu d'images, que je monte en séquences, sans légendes », explique-t-il dans son *Manifeste*.

J'essaie de prendre mes distances avec le photojournalisme qui, dans un souci permanent de témoigner, d'émouvoir, de mobiliser, utilise les symboles les plus assimilables pour rendre compte de faits complexes. [...] Retranscrire la subjectivité d'une expérience me semble plus cohérent et, à ce stade, la seule tentative possible. [...] Dans un équilibre sans cesse remis en question entre la volonté d'informer et une subjectivité inéluctable, la photographie doit aujourd'hui interroger son articulation au réel et le sens que produit cette confrontation. (d'Agata, 2005a, 17)

À la page suivante du même *Manifeste*, l'auteur note : « Tout projet photographique peut être jugé comme un compte rendu autobiographique. » (*ibid.*, 19) La position n'est cependant pas facile à tenir, il ne s'en cache pas

réconcilier l'engagement physique et la lucidité est une tâche désespérante. [...] J'assume simultanément la position d'acteur, immergé dans les situations qu'il traverse, et celle d'observateur, capable de s'extraire mentalement de l'intensité de ses expériences pour pouvoir en rendre compte. (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 34)

Cette position est néanmoins nécessaire, à plus d'un titre : « l'enjeu n'est pas artistique mais philosophique et politique » (*ibid.*, 85).

Les positions d'Antoine d'Agata prennent place dans un réseau de « situations », c'est-à-dire, au sens où l'entendent les situationnistes, de « moment[s] de la vie, concrètement et délibérément construit[s] par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements » (Debord [1958], 2006, 358). Ces situations, le photographe les choisit (bien que représenté par l'agence Magnum, il refuse de travailler sur commande (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 93)) et y participe selon des critères qui lui sont propres. Au fil des ouvrages qui portent sa signature, il s'intéresse ainsi à divers milieux interlopes, dans différents pays du monde, au gré de ses dérives. Parmi les œuvres charnières de d'Agata, deux ouvrages retiennent ici notre attention. *Ice* (2012), tout d'abord, narre l'expérience du photographe au Cambodge où il vécut pendant plusieurs années avec des prostituées droguées à une substance de synthèse, l'*ice*. Conçu comme un journal intime nourri de la correspondance de l'artiste, il emmène le lecteur de l'année 1999 à l'année 2011 et se



présente comme un « voyage au bout de la nuit » ; cette nuit-là étant celle de la toxicomanie de l'auteur, et celle de la misère de la prostitution. L'ouvrage *Odyseia* (2013) quant à lui, concerne la vie des immigrés aux portes de l'Europe, que d'Agata a suivi alors qu'ils tentaient de passer les frontières ou de survivre dans des zones d'attente pour les migrants. Le livre propose ainsi de partager le quotidien des migrants, fait de routes, de foyers, de centres de rétention, de zones portuaires, alors que la mort reste omniprésente. Dans chaque livre s'exposent les relations qu'entretient le photographe à ces laissés-pour-compte, avec lesquels il partage son temps, sa vie, et éventuellement sa pratique photographique.

Au cœur du travail d'Antoine d'Agata, il y a une figure : celle de la prostituée. Et celle-ci agit en un lieu : la chambre dans la maison close. Un grand nombre de photographies ont donc pour unique sujet une prostituée (parfois accompagnée de A) dans un espace clos. À mesure que l'on passe en revue l'œuvre de l'artiste et que l'on se confronte aussi aux œuvres dont le sujet apparent n'est pas la prostitution, la figure de ces personnalités abusées pour de l'argent ressurgit là où on ne l'attend pas ; parmi les migrants exploités par leurs passeurs et les pays qui les accueillent dans *Odyseia*, parmi les travailleurs harassés par la tâche de la série « Fin du travail » (publiée dans l'ouvrage *Désordres* en 2015). Peut-être même derrière les innombrables façades des maisons de *Fukushima* (2015), dont les habitants ont été évacués et dédommagés à la hâte par un gouvernement coupable suite à l'accident nucléaire de l'année 2011. Il semble que pour Antoine d'Agata, comme pour Balzac (et son attentif lecteur Karl Marx<sup>9</sup>), les hommes et femmes de tous milieux soient tous des prostitués, dans les faits ou en puissance. Le photographe s'exprime d'ailleurs sans ambages à ce sujet : « dans les cercles prétendument plus convenables, les règles sont perverses et hypocrites. La beauté, la jeunesse et la chair s'y monnaient tout autant. » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 81) Cette économie de la chair, à n'importe quelle fin, semble finalement être la « situation-cadre » dans laquelle s'immerge le photographe, et à laquelle il participe. D'aucuns verraient ici une forme de lucidité sur le système capitaliste et ses enjeux : comme l'explique le philosophe Michel Clouscard, « la prostituée est la “marchandise-clé” de l'économie politique parallèle et souterraine. Elle est à l'origine de l'engendrement réciproque du marché et du désir. » (Clouscard, 2003, 36)<sup>10</sup> Mais Antoine d'Agata n'est pas économiste, c'est sous l'angle du désir seul et de son assouvissement libérateur, subversif, que cette question est abordée.

Pour le photographe, « la multiplication infinie du désir et l'impossibilité proportionnelle à l'assouvir sont les principes sur lesquels se construit la domination d'une élite » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 69). Dès lors, le bordel, et tout lieu assimilable à celui-ci, n'est plus uniquement une zone d'oppression car une résistance s'y organise

contre les vents de la globalisation triomphante, contre la dictature puritaine du désir inassouvi, les bordels du monde sont des poches de résistance et de contre-pouvoir. [...] Cette résistance à la productivité provoquera à terme un chaos salutaire. C'est pour l'avènement de ce « mal » que je me bats. (ibid., 51)

Au cœur de la « situation », il y a pour Antoine d'Agata un désir de révolution, le fantasme d'un renversement

9 Marx s'exprime en effet ainsi dans ses *Manuscrits de 1844* : « La prostitution n'est qu'une expression particulière de la prostitution générale du travailleur. La prostitution étant un système qui englobe non seulement le prostitué, mais aussi celui qui prostitue – et qui est, de ce fait, encore plus abject – le capitaliste tombe lui aussi sous cette catégorie. » (Marx [1932], 1996, 141).

10 Michel Clouscard (1928-2009) fut lui-même l'élève d'Henri Lefebvre.

de l'ordre qu'il abhorre : « les bataillons d'esclaves sont responsables de leur sort mais la pression exercée sur les individus les plus fragiles conforte la menace d'une explosion irréversible ; l'ancien cycle de la vie, qu'on disait éteint, revient et pousse vers le ciel les cris oubliés » (d'Agata, 2013a, 17). Une classe d'esclave se voit ainsi dépositaire, dans les écrits de l'auteur, de la force motrice d'une révolution qu'il appelle de ses vœux. Ces prostitués et esclaves ont pour l'artiste une probité quasi-essentielle : « la misère engendre la dignité et c'est la seule normalité qui me tient à cœur » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 41)<sup>11</sup>. Ces mots rappellent encore ceux de Guy Debord sur « l'intraitable pègre, le sel de la terre » (Debord [1990], 2006, 1773).

Le « système » que présente d'Agata dans son œuvre, qui articule *position(s)* et *situation(s)*, voit ici son unité apparente se fracturer. Comment articuler cette idéalisation d'une forme de « misère héroïque », ce romantisme révolutionnaire (critiquable en lui-même<sup>12</sup>) avec la fuite en avant, en solitaire, du photographe plongé dans l'exercice autobiographique ? À travers ce double élan se dévoile un réseau d'apories qu'il nous faut désormais questionner.

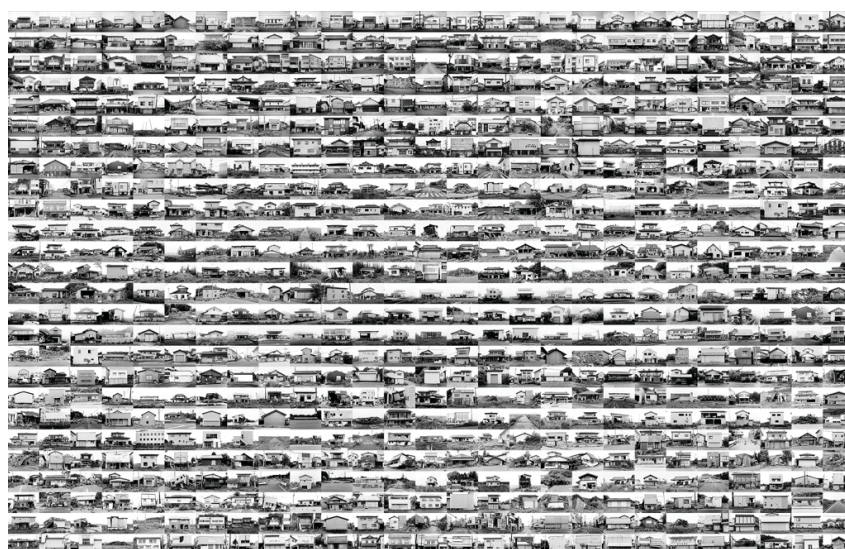


Figure 3: Antoine d'Agata, Fukushima, 2015.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

## Les apories de la politisation d'Antoine d'Agata

Les vœux révolutionnaires et la politisation d'Antoine d'Agata se trouvent parfois battus en brèche par l'omniprésence de l'auteur dans son propre travail, par son obsession pour ce qu'il nomme « le dégoût qui s'immisce quand j'ai le sentiment de ne pas vivre à la hauteur de mes peurs, de mes désirs et de ma folie » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 33). Ces mots témoignent d'un autre pan du travail photographique : celui, centré sur l'individu, de la fascination pour les comportements asociaux. Cette attitude, l'artiste en hérite

<sup>11</sup> Ce thème d'une « classe éthique » existe chez Michel Clouscard, qui – de manière plus logique – attribue ce syntagme à la classe ouvrière « l'éthique n'est autre que la situation objective d'une classe sociale pour qui la nécessité est vertu, la classe ouvrière. Cette classe est doublement éthique, par la production et par la consommation. Par la production, elle “donne”, elle apporte les biens de consommation aux autres, à la bourgeoisie. Pour ce qui est de sa consommation, elle est réduite aux biens de subsistance et d'équipement ménager. L'ouvrier n'existe que par sa classe sociale. Et celle-ci n'est autre que la “situation” éthique, objective. » (Clouscard, 2003, 68)

<sup>12</sup> Marx et Engels, dans leur *Manifeste du parti communiste*, mettaient déjà à distance cet engouement romantique pour un ascétisme empreint de valeurs chrétiennes qu'ils qualifient « d'eau bénite », apte à consacrer le dépit des classes d'opresseurs qui tiennent à s'ignorer comme tels (Marx et Engels [1848], 1998, 105).

en ligne directe de ses prédécesseurs situationnistes. Comme l'explique Patrick Marcolini, le mouvement nourrit un intérêt marqué pour « les états proches du délire » et reconnaît dans « l'excès, quel qu'il soit, une source désirable d'émotion esthétique. [...] Seules des formes d'existence aventureuses ou bouleversantes peuvent alors être envisageable comme libératrices » (Marcolini, 2013, 57). Le résultat d'une telle attitude est pourtant analysable comme tout à fait contreproductif sur le strict plan politique : « ramener l'action révolutionnaire à sa source pulsionnelle immédiate », c'est contribuer à « délier la praxis transformatrice de toute visée stratégique à long terme », « détacher l'individu de toute collectivité politique organisée durablement en vue du changement social », et « fabriquer une subjectivité égoïste repliée sur l'assouvissement de ses propres appétits » (*ibid.*, 313). Il semble en effet que cette posture soit bien celle du photographe dans son travail.

Adoptant, comme un certain nombre de situationnistes (*ibid.*, 57), les vues du *lumpenproletariat*<sup>13</sup> qu'il fréquente, Antoine d'Agata professe une méfiance catégorique à l'encontre du reste du peuple : il fustige « l'abrutissement psychologique de la totalité de la population laborieuse dont il n'y a plus grand-chose à attendre. Ceux qui aujourd'hui collaborent avec le système ou en profitent sont condamnés. » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 116) Le situationnisme de d'Agata, comme celui de Debord, se trouve ainsi dans une position de mépris pour toute tradition populaire occidentale, tout ce qui peut avoir un fond éducationnel. Cette filiation romantique évacue de fait le travail de mobilisation des masses, pour vivre, tout de suite et pour soi-même, en créant des « situations » de libération.

Le paradoxe est ici que ces reproches d'individualisme et de mépris du peuple sont aussi ceux qui sont couramment formulés à l'égard de la bourgeoisie dans le mode de production capitaliste, et notamment dans son incarnation « libéral libertaire<sup>14</sup> » qui succède aux événements de Mai 1968, tant nourris par le situationnisme. Cet individualisme artiste, comme le note Frédéric Lordon, a effectivement la caractéristique d'être tout à fait compatible avec le management capitaliste qu'il abhorre, partageant avec lui l'idée de la valorisation d'une volonté libre, engagée sans réserve, et produisant éventuellement des images (Lordon, 2010, 160-161). Encore une fois, d'Agata n'échappe pas à cette configuration.

Mais loin de vivre dans l'inconscience de ces contradictions, le photographe sait s'y confronter, avouant lui-même se trouver dans un cul-de-sac : « j'ai le sentiment d'être en vie et de me faire entendre. C'est bien sûr un enfermement mais il est volontaire. [...] Ce cul-de-sac est un dernier territoire possible, le seul espace propice à l'élaboration d'un art absolu qui ne cède en rien à la morale commune. » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 110) La situation aporétique finale, pour Antoine d'Agata, est donc celle de l'affrontement permanent de la *psyché* et de la *praxis*, de la sphère du sujet créateur et de la sphère politique et sociale du citoyen, affrontement que le situationnisme ne peut éviter, et dont d'Agata pressent le caractère funeste. C'est à partir de ce « cul-de-sac » que se développent les ambiguïtés du travail artistique du photographe, qui font de son œuvre autre chose qu'un simple travail d'esthétisation de l'économie politique et de ses « dommages collatéraux ».

---

13 Nous entendons par *lumpenproletariat* la « masse nettement distincte du prolétariat industriel, pépinière de voleurs et de criminels de toute espèce, vivant des déchets de la société, individus sans métier avoué, rôdeurs, gens sans aveu et sans feu, différents selon le degré de culture de la nation à laquelle ils appartiennent, ne démentant jamais le caractère de lazzaroni » (Marx et Engels [1848], 1998, 87). Cette classe sociale était considérée par Marx et Engels comme éminemment contre-révolutionnaire.

14 Le concept est formulé par Michel Clouscard (Clouscard [1973], 2007) ; voir aussi Clouscard [1985], 2005.

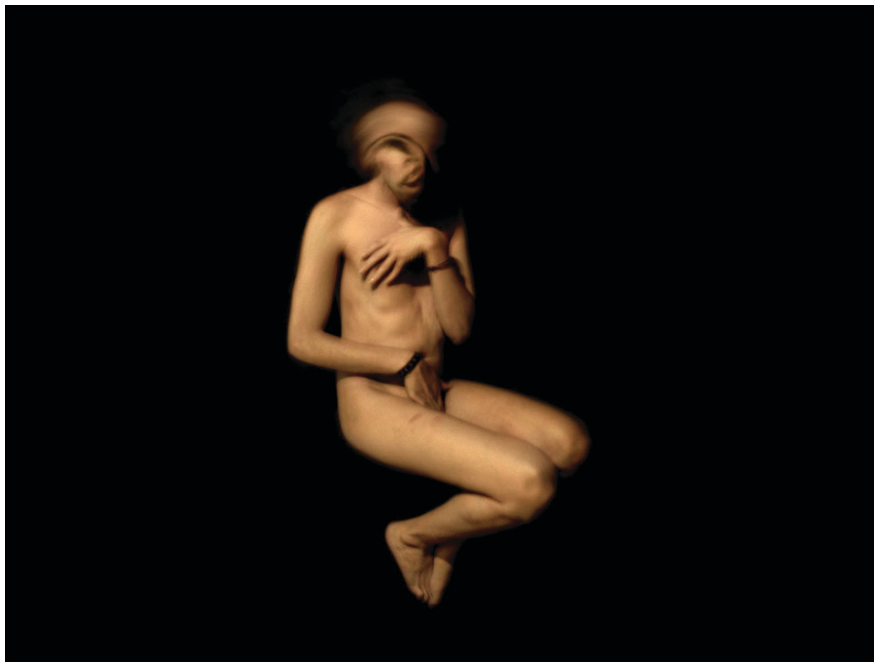


Figure 4: Antoine d'Agata, extrait de *Insomnia*, 2003.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

## Antoine d'Agata : théories pour une esthétique

Les propos sur l'esthétique du photographe sont rares, tant de la part des commentateurs que de l'auteur lui-même. Alors que ses textes descriptifs sont redoutablement clairs, détaillant sans détours les errances de ses pratiques et ses aspirations personnelles, les images semblent être une source intarissable d'ambiguïtés, qui appellent un certain mutisme. Certes, il est indiscutable que le rôle du texte dans l'ensemble de l'œuvre de d'Agata n'est pas de *commenter* l'image, ni de lui servir de *double* dans un autre medium. Les deux formes cohabitent, dialoguent vraisemblablement, se relayent et s'entremêlent de manière inéluctable (tout en ayant des régimes de création bien différents). La raison de cette quasi-absence de commentaire de l'image par le texte est plutôt à déduire logiquement de la pratique erratique du photographe : c'est dans les moments les plus contradictoires de son existence que celui-ci trouve, de son propre aveu, la ressource pour produire des photographies. Les apories de la pensée et du discours s'incarnent donc finalement dans une esthétique photographique qui dépasse son auteur, lui échappe pour partie, et dont il nous faut ici dire quelques mots.

Antoine d'Agata ne limite pas son activité de prise de vue aux heures nocturnes. Son œuvre diurne se développe avec plus d'insistance ces dernières années (comme dans *Fukushima*) : sérielle, rêche, minérale, souvent réaliste, cette œuvre n'a pas encore révélé toute ses richesses. Les photographies nocturnes, celles des corps et de la sexualité omniprésente, restent donc aujourd'hui les plus connues, tout en restant peu commentées. Antoine d'Agata lui-même, s'il aime prévenir le spectateur sur la dimension fictionnelle de son travail (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 62) et évoque régulièrement les filiations théoriques de son œuvre avec celles de photographes comme Nan Goldin ou Robert Frank (d'Agata, 2005a, 7), reste peu disert en ce qui concerne l'économie des formes dans ces clichés nocturnes. Lorsqu'il est interrogé sur le sens des formes que l'on retrouve au fil des images, Antoine d'Agata évacue le débat en revenant aux fondamentaux de sa pratique, à l'aspect le plus prosaïque de celle-ci



l'esthétisation, le style ne sont que des mensonges et paradoxes utiles à cette transposition. Je me méfie du style qui, s'il a une fonction précise dans ce processus d'interprétation du réel, enferme très vite le photographe dans une logique de manipulation, de rendement et d'efficacité. Je n'ai pas de style défini. La récurrence du flou dans les images n'a jamais été un parti pris qui m'aurait amené à l'élaboration d'une méthode. Ce flou est l'effet pervers de mon incapacité à m'intéresser à la technique photographique, à appréhender l'utilisation du flash, à m'encombrer du matériel qui me permettrait de donner des formes plus tangibles aux choses. Il est vrai que je m'accommode de ce flou, quand il s'impose, parce qu'il me permet d'enrichir la texture du réel tel qu'il est reproduit dans mes images. Mais le flou n'est jamais un a priori esthétique. Il est l'obscurité dans lequel je cherche ma route, il représente les conditions objectives de cette recherche. (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 61)

Il nous semble pourtant que quelque chose d'autre se joue dans ce flou des clichés nocturnes. La redondance de certaines formes crée un réseau de sens qui dépasse le simple effet fortuit. Intéressons-nous à un cliché extrait du livre *Insomnia* (2003) qui sert régulièrement de point d'entrée dans l'œuvre de d'Agata<sup>15</sup> (fig. 4), quand bien même, comme beaucoup de ses photographies nocturnes, elle est faiblement descriptive. Au centre de cette photographie se trouve un corps humain, nu, dont le visage est déformé par le flou. En dehors du centre de cette image, comme écrin à ce personnage : le vide, un fond noir insondable. De nombreux clichés de l'artiste partagent cette composition axée autour d'un corps nu (parfois plusieurs, dont « A ») flottant dans le néant, présence fœtale hors du temps long, qui ne vit que dans l'immédiateté du soubresaut que suggère le flou partiel dans l'image. Les corps d'Antoine d'Agata sont ainsi pris dans une sorte de stase, une parenthèse désenchantée coupée du spectacle du monde, et les objets de la civilisation ne viennent que rarement contaminer l'espace de la débauche sexuelle représentée. Le flou du soubresaut, ce fragment de temps qui échappe à un temps immobile, extrait définitivement l'œuvre nocturne du photographe du champ du réalisme en dessinant un réseau de figures presque humaines voire inhumaines. Le « fœtus » d'*Insomnia* est en cela caractéristique : à la monstruosité temporelle de ce corps sans âge, partagé entre l'état adulte et la pré-natalité, vient se greffer une figure zoomorphe, aux yeux allongés et à l'appareil buccal incertain. La paréidolie<sup>16</sup> évoque ici un insecte ou une créature mythologique, mais dans d'autres images, les humains prennent la forme de bêtes sauvages, ou même de squelettes anthropomorphes. Les hommes deviennent ainsi des vanités ; vanité de l'être, vanité du corps – on retrouve là le romantisme noir dans lequel verse parfois l'auteur. Antoine d'Agata photographie le sexe jusqu'à l'absurde, figurant le bouillonnement d'énergies qui s'épuisent dans une métamorphose incertaine. L'esthétique de l'artiste a en fait quelque chose de *kafkaïen*.

Il pourrait sembler incongru d'établir un réseau de proximités entre les travaux des deux auteurs, d'autant plus que d'Agata présente lui-même un certain nombre d'autres œuvres littéraires comme déterminantes dans son travail (et elles le sont vraisemblablement). Mais le sortir de cette zone de confort pourrait s'avérer fécond. La parenté entre d'Agata et Kafka ne consiste pas en une simple « métamorphose » : chez d'Agata comme chez Kafka sont présentés des êtres opprimés (les victimes sans défenses que sont les héros kafkaïens comme Gregor Samsa (*La Métamorphose*, 1915) et les sujets que côtoie Antoine d'Agata), et une couche d'administrateurs

15 Notons que ce caractère iconique est absolument décrié par le photographe : « Je photographie mes expériences sur un mode constant. Il n'y a aucune hiérarchie dans mes images » (Delory-Momberger et d'Agata, 2007, 82).

16 La paréidolie est une illusion résultant d'une interprétation fantastique des images visuelles, consistant à associer un stimulus visuel informe et ambigu à un élément clair et identifiable, comme une forme humaine ou animale.

quasi-transcendants de la réalité (les juges suprêmes du *Procès* (1925), les véritables administrateurs du château dans *Le Château* (1926), les « technologies mutantes de l'ordre économique » chez d'Agata (d'Agata, 2015b, prologue)) qui oppresse les premiers sujets mentionnés. La parenté se poursuit jusque dans la représentation de la relation qu'entretiennent ces deux groupes : aucune réalité effective concrète de l'oppression n'est dépeinte dans les romans de Kafka ou dans les images d'Antoine d'Agata ; au contraire est figuré ce que Georg Lukács nomme le « reflet intemporel de ce néant, de cette transcendance, qui, sans exister elle-même, doit déterminer tout ce qui existe » (Lukács [1958], 1960, 82). Ainsi les « technologies mutantes de l'ordre économique » ne sont pas précisément décrites dans les photographies d'Antoine d'Agata, si ce n'est allégoriquement dans cette ombre qui s'étend au-delà des corps et les enserre. Victimes déformées par leur intériorité portée à ébullition, cibles collatérales d'une oppression sans parole et sans forme, irresponsable, telle semble être la condition des sujets nocturnes de l'œuvre d'Antoine d'Agata. L'ancrage réaliste du photographe est en fait au service d'une construction essentiellement allégorique, qui se déploie dans le théâtre étroit de la chambre où se livrent les ébats.

L'unité de lieu devient, dans les photographies nocturnes de d'Agata, le fondement immédiat de la composition, grâce à la création d'une scène rassemblant divers protagonistes (dont le photographe), qui les pousse à se définir autrement qu'ils ne le feraient « normalement » dans la vie quotidienne. Georg Lukács, qui a étudié ce genre de configurations, les décrit ainsi

Il apparaît donc, ce « théâtre », comme le déclencheur effectif et immédiat de problèmes idéologiques existant partout à l'état latent, mais dont il n'est pris conscience, dans leur totalité contradictoire, qu'en ce lieu-là. [...] Règne malgré l'absence de fable homogène, et même en fait par suite de cette absence, une exceptionnelle intensité d'émotion épique, une dramatique interne. [...] Des rapports épiques cohérents peuvent naître des scènes particulières à ressort dramatique, mais dépourvues à ce qu'il semble des liens immédiats entre elles. Et ces rapports peuvent également s'ordonner comme une totalité de réactions à un vaste complexe de problèmes de nature épique. (Lukács [1969], 1970, 84-89)

En effet, pourquoi ne pas penser l'œuvre de d'Agata sous l'angle de la tonalité épique, lui qui explique qu'il « tente de donner une forme décente et honnête au chaos, à la violence et à l'absurdité de notre condition » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 76), et qui a présenté en 2015 l'œuvre *Amoeba*, où se trouvent imprimées sous forme de leporello 1534 pellicules exposées à Tokyo entre 2006 et 2008 ? La succession des chambres et des situations, sans liens immédiats entre elles, tend effectivement à s'organiser dans une totalité gigantesque, qu'Antoine d'Agata fait dialoguer avec les questions fondamentales que pose le système mondialisé : l'économie prédatrice, l'exploitation, les migrations de populations. Au fil des œuvres, le lecteur peut ainsi assister à la construction paradoxale d'un huis-clos épique autour des enjeux de notre époque.

Les personnages, seuls, isolés dans le vignettage du cliché, métamorphosés, s'isolent d'un univers abscons contre lequel ils sont pris dans une lutte à mort. Au dehors se trouve le labyrinthe absurde de *Psychogéographie* (2005) ou l'infinie répétition des misérables façades de *Fukushima*. Ce labyrinthe est sans issue ; c'est aussi le « cul-de-sac » à la fois désiré et redouté, dans lequel la souffrance face à la technocratie obscène reste vive comme une plaie ouverte, dernière preuve d'une humanité évanescence.





Figure 5: Antoine d'Agata, *Amoeba*, 2015.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

## Praxis et psyché : le piège dichotomique

L'œuvre nocturne d'Antoine d'Agata est un théâtre. Et si les textes de l'auteur étaient déjà le lieu du conflit entre la *psyché* et la *praxis*, l'œuvre photographique, qui prend acte des apories et des errances puis les dépasse, présente le théâtre de l'*anéantissement réciproque* de la psyché et de la praxis.

Histoire de sujets perdus dans le néant, en conflit avec des groupes qui les dominent, histoire d'un photographe maudissant sa société, en perpétuel transit, passant de groupes en groupes, l'œuvre questionne les relations palinodiques entre le sujet et le groupe social. Dans le vide qui nimbe les corps, la praxis est néantisée. Et face à l'objectif, les corps et les visages sont déformés, comme à l'agonie ; la psyché est bafouée<sup>17</sup>. Telle est la dialectique négative de l'artiste, qui dépasse ici les jeux instaurés par les situationnistes. L'esthétique rapporte la fracture vécue *en situation* entre la psyché, la praxis, et la *position* de l'auteur qui se trouve pris dans le cul-de-sac de leur impossible réconciliation.

Nous devons à Michel Clouscard d'avoir présenté au côté du concept de *praxis* celui de *psyché*<sup>18</sup>, grand

17 Nous empruntons l'expression à Michel Clouscard (Clouscard, 2003, 131).

18 Chez Aristote, le mot « psyché » désigne le principe vital aussi bien que le principe pensant (Aristote, 1995). C'est cependant Jung qui fera entrer le terme dans la modernité : « Jung a choisi les termes psyché et psychique pour parler de l'esprit et de l'activité mentale, car si esprit et mental sont principalement associés à la conscience, psyché et psychique couvrent à la fois la conscience et l'inconscient. » (Fordham [1979], 2015, 14)

Cette opposition praxis-psyché n'est pas un hapax, historiquement, nous avons là un nœud particulièrement complexe dans la société occidentale que Hegel nomme l'« opposition éthique la plus élevée » (Hegel [1820], 1998, 266).

impensé ou « mal pensé » de la théorie marxiste. La psyché se présente en effet, avec la praxis, comme l'une des deux sphères dans laquelle l'homme évolue : face à la sphère politique, la sphère sociale du *citoyen*, la psyché est la sphère intime, celle du *sujet*. La psyché désigne donc l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité d'un individu, l'ensemble des phénomènes psychiques qui constituent l'individualité (Clouscard, 2003, 147). Nourries par la culture occidentale des cosmologies séparatives, la psyché et la praxis sont prises dans un conflit que Michel Clouscard pose ainsi : d'un côté la psyché est traditionnellement vue comme une entrave à la praxis, volontiers réduite au narcissisme et au diktat du particulier néfaste à l'épanouissement de l'activité humaine réelle ; d'un autre côté, la praxis est perçue comme une violence contre la psyché, une force aplanissante, standardisante et intrinsèquement réifiante<sup>19</sup>.

Il est donc nécessaire de penser les deux termes de praxis et de psyché conjointement, dans les sciences humaines et les sciences de l'art en général et dans la photographie en particulier. C'est ce propos que défend le photographe et théoricien Allan Sekula, dont l'herméneutique, faite de nombreux emprunts à la théorie marxiste et lukácsienne, se trouve tout à fait engagée du côté de la philosophie de la praxis<sup>20</sup> : « on ne surmontera la foi naïve dans la subjectivité de l'artiste, d'un côté, et dans l'"objectivité" fondamentale du réalisme photographique, de l'autre, qu'au travers de la reconnaissance du travail culturel comme praxis. » (Sekula, 2013, 173) Sekula insiste sur un point capital : la sphère sociale, politique, n'est pas une donnée mais bien le fruit de la *praxis*, de l'activité humaine réelle ; et la *psyché*, la sphère individuelle du photographe, ne se forme que dans sa relation avec la sphère politique créée par la praxis. Psyché et praxis sont donc à comprendre comme étant dans une relation dialectique d'*engendrement réciproque*. Et c'est bien la destruction de cette relation qui est présentée par l'œuvre d'Antoine d'Agata.

Du point de vue de la praxis effective, nous avons en effet affaire dans ses photographies à des groupes de gens qui n'ont aucun pouvoir sur le monde dans lequel ils évoluent. Les prostitués, migrants et autres laissés pour compte dont le photographe croise le chemin ont souvent tout perdu, aucune solution politique ne leur est accessible. Enchaînés à leur état, ils « se défont de leurs chaînes par l'assouvissement de l'instinct, se forgent un destin propre pour s'inscrire comme sujets dans l'espace de la nuit » (d'Agata, 2013a, 18). Pour les « responsables » de leur situation, le photographe y compris, l'action politique semble aussi interdite : dans leur monde corrompu, « le faux se régénère impunément, [...] la promesse hypnogène de la jouissance fait oublier aux hommes une condition imposée et les enferme dans un désert de sens » (*ibid.*)<sup>21</sup>. À ces défauts de praxis correspond (de manière logique, dialectique) une difficile lutte pour la vie psychique : ce n'est qu'avec violence qu'émerge la vie intérieure des sujets dont il est question, que la psyché de ces sujets acquiert une réalité dans le monde réifié, et que le photographe occidental qui partage leur vie (tout en ayant, lui, la possibilité de s'en abstraire) trouve les voies de la réalisation et de la monstration des images qui le préoccupent. Les conclusions aporétiques de l'artiste permettent de comprendre à quel point son œuvre s'impose comme l'expression d'une conscience aux prises avec la réification<sup>22</sup> imposée par le spectacle, une conscience pour qui l'activité de

19 Ce conflit trouve une actualisation sur le plan photographique, dans l'opposition traditionnelle entre la photographie d'« art » et le documentaire « social ». Les contradictions de ce système sont étudiées par Allan Sekula dans son essai « Sur l'invention du sens dans la photographie » (Sekula, 2013, 67 *seq.*).

20 À ce sujet, voir la préface de Marie Muracciole aux essais d'Allan Sekula (Sekula, 2013, 7 *seq.*).

21 On retrouve là toute la dimension de « spectacle » qui paralyse l'action dans la sphère de la praxis (Debord [1967], 2006, 768).

22 La « réification », concept clefs de l'œuvre de Georg Lukács, désigne la sauvagerie secrète de la modernité : une chosification qui conduit à la personnification des objets et marchandises et la réduction à l'état de choses des rapports de production, des rapports sociaux. La réification se présente donc comme le stade suprême de la dépolitisation, le moment où la relation à l'autre

création subsiste péniblement comme lieu de liberté et d'authenticité, « [s]eule idéologie de cœurs asphyxiés par la souffrance et destins sacrifiés : une liberté irrémédiable », écrit d'Agata (*ibid.*). Ne pouvant proposer la réunion de la praxis et de la psyché, le photographe ne peut qu'opposer une pratique d'urgence, le *désordre* de la photographie qui porte en lui les germes de l'action (d'Agata, 2015b, prologue).

Cet état de fait pourrait être résumé de la manière suivante : photographe est à la fois l'expression de l'*aliénation* qui découle de la réification vécue et expérimentée, et une *opposition* à cette même aliénation<sup>23</sup>. Antoine d'Agata, conscient de la situation, qualifie dans son *Manifeste* le photographe de « funambule de l'aliénation » (d'Agata, 2005a, 2), syntagme révélateur des dangers encourus dans un circuit spectaculaire qui confine à l'absurde. En 2013, l'artiste revient ainsi sur son expérience de monstration lors de l'exposition *Odyssée* au micro d'une journaliste de *La Marseillaise* : « j'avais du mal à me faire à cette position de quelqu'un qui est censé photographier les individus qui vivent dans la misère, et j'étais censé montrer ces images à des gens qui, autant que moi, sont responsables de cette situation »<sup>24 25</sup>. Conscient de ses propres contradictions, l'auteur propose, en parallèle de ses aventures photographiques, et tout en essayant de changer la photographie, de ne pas abandonner le projet de la repenser.

## Conclusion

L'œuvre d'Antoine d'Agata porte les marques de la corruption engendrée par le capitalisme et se construit contre la dépolitisation du monde de l'art, monde qui suscite chez le photographe une critique radicale : « L'art se condamne au commentaire. Aujourd'hui, dans un système qui virtualise nos existences pour les réduire à un spectacle inoffensif, le culte de la surface relève de la soumission, de la lâcheté ou de la complicité. » (Delory-Momberger et d'Agata, 2008, 88) Antoine d'Agata invite à une repolitisation des gestes et des discours à travers de nouvelles *positions* et des *situations* renouvelées. Mais dans sa fidélité aux concepts situationnistes, une partie du projet se délite. Le regard centré sur l'individu voit les sujets se construire dans un rapport à l'autre nourri par l'intérêt, la satisfaction et la jouissance. Cette vision de l'individu, l'artiste la partage, en partie, avec le libéralisme le plus violent – et en un sens, comment pourrait-il en être autrement dans les zones

---

n'existe que comme objet, un moment de pure aliénation (Lukács [1922], 1960).

23 Précisons le sens de ce terme au caractère souvent polysémique. Le sens original du terme d'aliénation est le transfert de propriété, l'achat ou la vente. C'est ce qu'explique Rousseau au chapitre IV du livre I du *Contrat social* : « un particulier, dit Grotius, peut aliéner sa liberté et se rendre esclave d'un maître [...]. Quand chacun pourrait s'aliéner lui-même il ne peut aliéner ses enfants ; ils naissent hommes et libres ; leur liberté leur appartient, nul n'a le droit d'en disposer qu'eux. » (Rousseau [1762], 2001, 50-51) Pour Hegel, le concept peut avoir une double acception : celle d'*Entäußerung*, d'extériorisation, de dessaisissement permettant une réconciliation nécessaire à la vie de l'Esprit ; et celle d'*Entfremdung*, c'est-à-dire de divorce radical, de « devenir-étranger » (voir Hegel [1807], 1941, 49). C'est ce deuxième cas, où l'on constate une réelle perte de soi dans l'autre et le développement d'une « conscience malheureuse », qui va nous intéresser par la suite. C'est aussi à cette deuxième acception que souscrit Marx en écrivant que « l'aliénation, c'est la pratique du dessaisissement » (Marx [1844], 1968, 55) et en décrivant l'aliénation de l'ouvrier et de sa production. Marx supplante ensuite le concept par celui de « fétichisme de la marchandise », mais Lukács y revient avec le sens qui nous intéresse ici, c'est-à-dire celui d'un rapport au fétiche qui empêche le développement de la psyché, qui fait de la psyché une psyché « de classe », une pure production de la praxis de classe avec laquelle elle se trouve systématiquement compatible (voir Lukács [1922], 1960, 115). L'homme intériorise donc comme une vérité relevant de la nature ce qui relève d'un rapport hiérarchique ou social.

24 Voir Thomas, 2013.

25 Kafkaïsme encore : les spectateurs des œuvres de d'Agata ne peuvent-ils pas être vus comme la famille (parasitaire) de Gregor Samsa ? En effet, nous voilà face à une réalité distordue, dérangeante, à laquelle nous nous voulons étrangère... Mais il s'agit pourtant bien face à nous dans ces œuvres de la même *famille*, ces femmes et hommes ne sont pas fondamentalement différents de nous. Les voilà pourtant exploités, assassinés par le système même qui nous nourrit nous, spectateurs... pour combien de temps encore ? Telle est peut-être la question sous-jacente de l'œuvre du photographe.



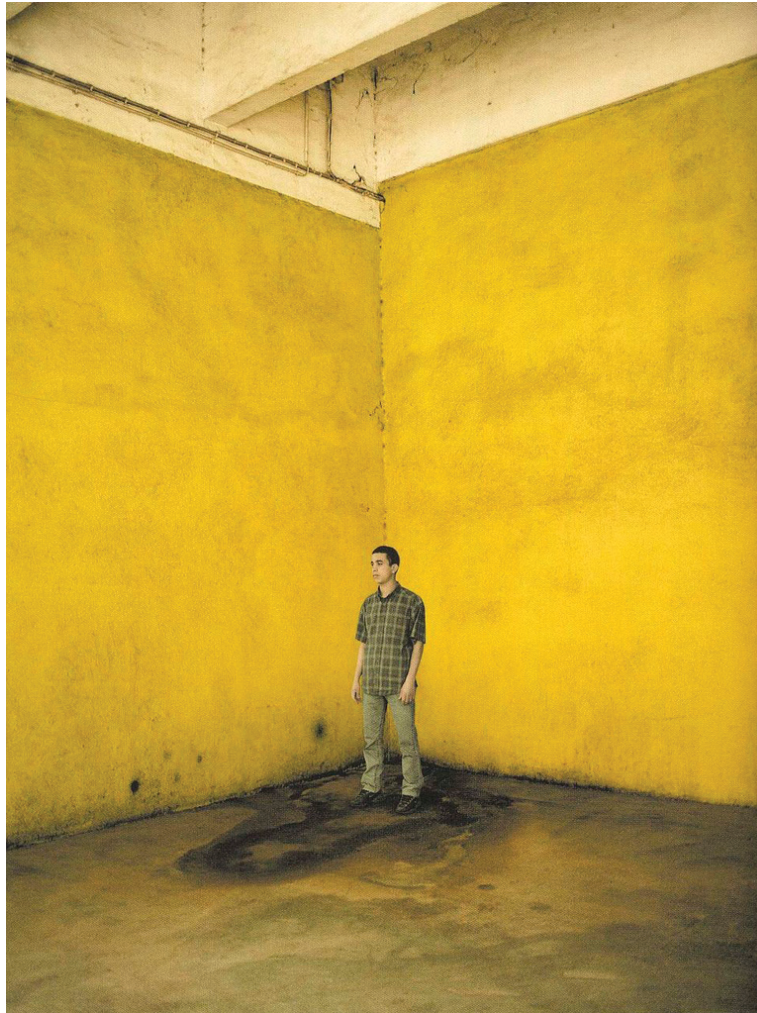


Figure 6: Antoine d'Agata, extrait de *Psychogéographie*, 2005.

© Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

de délestage de la violence capitaliste que visite le photographe ? Dans ses textes, il présente ses errances, sa réclusion métaphorique dans le cul-de-sac où sa subjectivité va pouvoir se développer. Il pourrait être tentant de voir dans cette attitude celle d'un misanthrope fuyant les masses populaires et s'opposant à tout progressisme politique, dans le but de retrouver un Éden perdu sous le joug du capitalisme. Une telle lecture relèverait pourtant d'un dogmatisme faisant fi des subtilités des travaux de l'auteur. Nous sommes, certes, face à une œuvre qui, tout en évoquant des perspectives de repolitisation, insiste sur le développement sans borne de la subjectivité. Mais nous devons ici reprendre à notre compte l'injonction de Michel Clouscard nuançant les positions lukácsiennes trop radicales : « il faut consentir au témoignage d'un certain idéalisme subjectif lorsqu'il fait face à l'obscurantisme cynique de toute bureaucratie » (Clouscard, 2003, 364). Les leçons d'Adorno restent d'actualité, l'art « ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine » (Adorno [1958], 1984, 289). Or c'est bien dans ce cadre-là qu'agit Antoine d'Agata, en proposant une résistance dont les formes sont indissociablement littéraires et photographiques<sup>26</sup>.

Battant en brèche dans ses écrits la division du travail imposée entre artiste et critique, Antoine d'Agata invite au questionnement de toutes les frontières que notre culture tente de faire passer pour *naturelles*, y

<sup>26</sup> Et peut-être bien aussi cinématographiques, car Antoine d'Agata a aussi réalisé plusieurs films. Mais cette matière n'est pas véhiculée par le dispositif du livre, qui rend l'œuvre littéraire et photographique de d'Agata indissociable. Dans chaque volume, l'une sous-tend désormais tout le temps l'autre.

compris celles qui nous concernent et qui séparent le critique, l'exégète, du sujet engagé dans la *praxis*. L'artiste pointe ainsi du doigt les débats sociaux et esthétiques de ces dernières années, dans lesquels l'idéalisme et le spiritualisme se sont réfugiés. Contre une critique idéaliste qui fait de l'artiste le nouvel « homme providentiel », l'œuvre de d'Agata nous pousse à redonner toute sa richesse originelle au concept de *critique* : une activité de discrimination, un tri patient et minutieux entre ce qui aliène les hommes et ce qui les émancipe, dans leur passé comme dans leur présent (Marcolini, 2013, 330) pour aboutir à une transformation réelle de la « situation ».

L'enjeu d'une critique repolitisée est de forger un regard englobant, permettant de comprendre comment les œuvres fonctionnent dans notre vie et de quelles idéologies elles participent. L'observation de ce « funambule de l'aliénation » qu'est le photographe doit donc nous ouvrir à une lecture qui n'est pas uniquement historique et esthétique : en pensant conjointement *praxis* et *psyché*, il devient possible de « dépasser ce destin préfabriqué du hiatus métaphysique et scientifique entre le besoin et le désir pour retrouver en chaque homme l'unité de l'individu et de l'être social » (Clouscard, 2003, 34). Il s'agit donc de battre en brèche l'aliénation et la dépolitisation en ne « philosophant » pas sur la *praxis* (des photographes ou de leurs modèles) mais en incarnant une *praxis* prenant conscience d'elle-même, et en percevant consciemment les racines sociales, de classe, de ces idées, ainsi que les conditions qui les ont engendrées et les solutions pratiques qui permettront de les dépasser.

## Liste des illustrations

Fig. 1. Antoine d'Agata, extrait de *Ice*, 2012. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Fig. 2 & Fig. 2bis. Antoine d'Agata, extrait de *Ice*, 2012. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Fig. 3. Antoine d'Agata, *Fukushima*, 2015. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Fig. 4. Antoine d'Agata, extrait de *Insomnia*, 2003. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Fig. 5. Antoine d'Agata, *Amoeba*, 2015. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Fig. 6. Antoine d'Agata, extrait de *Psychogéographie*, 2005. © Antoine d'Agata - Magnum photos. Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature* (1958), traduit de l'allemand par Sybille Müller, Paris, Flammarion, 1984.
- D'AGATA, Antoine, *De Mala Muerte*, texte de Paco Ignacio Taibo II, Le Point du Jour Éditeur, Paris, 1998.
- , *Insomnia*, textes de Christian Caujolle et Bruno Le Dantec, Marseille, Images en manœuvres, 2003.
- , *Manifeste*, Paris, Le Point du jour, 2005.
- , *Psychogéographie*, texte de Bruno Le Dantec, Paris, Le Point du jour, 2005.
- , *Situations*, Tokyo, Hysteric Editions, 2007.
- , *Ice*, édité par Rafael Garido, Marseille, Images en manœuvres, 2012.
- , *Position(s)*, édité par Giuliana Prucca, Paris, Avarie, 2012.
- , *Anticorps*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2013.
- , *Odyseia*, catalogue de l'exposition au Mucem, Marseille, André Frère Éditions, 2013.
- , *Amoeba*, Tokyo, Superlabo, 2015.
- , *Désordres*, Arles, Éditions Voies Off, 2015.
- , *Fukushima*, Tokyo, Superlabo, 2015.
- D'AGATA, Antoine et Christine DELORY-MOMBERGER,, *Le Désir du monde*, Paris, Téraèdre, 2008.
- APPEL, Karl-Otto, *Expliquer - Comprendre. La controverse centrale des sciences humaines* (1979), traduit de l'allemand par Sylvie Mesure, Paris, Le Cerf, 2000.
- ARISTOTE, *De l'âme*, traduit et présenté par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Éthique à Nicomaque*, traduit et présenté par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1998.
- AZOULAY, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* (1965), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres* (1922-1940), 3 t., traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- CHAMPENOIS, Sabrina, « Antoine D'Agata : L'œil kamikaze », *Libération*, 16 novembre 2016, [http://www.liberation.fr/france/2016/11/16/antoine-d-agata-l-oeil-kamikaze\\_1528879](http://www.liberation.fr/france/2016/11/16/antoine-d-agata-l-oeil-kamikaze_1528879) (page consultée le 12 mai 2017).
- CLAASS, Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Paris, Filigrane, 2014.
- CLOUSCARD, Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir* (1973), Paris, Delga, 2007.
- , *Critique du libéralisme libertaire, généalogie de la contre-révolution* (1985), Paris, Éditions Delga, 2005.



- , *Refondation progressiste face à la contre-révolution libérale*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003.
- , *Les Chemins de la praxis*, Paris, Delga, 2015.
- DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
- DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique* (1895), Paris, Flammarion, 2010.
- FEENBERG, Andrew, *Philosophie de la praxis, Marx, Lukács et l'école de Francfort*, Québec, Lux Éditeur, 2016.
- FORDHAM, Frieda, *Introduction à la psychologie de Jung* (1979), traduit de l'anglais par Marie-Jeanne et Thierry Auzas, Paris, Imago, 2015.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GOLDMANN, Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Gallimard, 1966.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'Esprit* (1807), 2 t., traduit de l'allemand par Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.
- , *Principes de la philosophie du droit* (1820), traduit de l'allemand et commenté par Jean-François Kervégan, Paris, PUF, 1998.
- KAFKA, Franz, *La Métamorphose* (1915), traduit de l'allemand par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, Paris, LGF, 1989.
- , *Le Château* (1926), traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Points, 2011.
- , *Le Procès* (1925), traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1987.
- KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie* (1927-1960), traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Claude Orsoni, de l'anglais par Daniel Blanchard, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.
- LACHAUD, Jean-Marc et Olivier NEVEUX, « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », *Actuel Marx* 45, 2009.
- LEFEBVRE, Henri, *Du rural à l'urbain*, Paris, Anthropos, 1970.
- LORDON, Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, La Fabrique, 2010.
- LOSURDO, Domenico, *Critique de l'apolitisme, la leçon de Hegel d'hier à nos jours*, traduit de l'italien par Ludmila Acone, Paris, Delga, 2012.
- , *Contre-histoire du libéralisme*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, Paris, La Découverte, 2013.
- LÖWY, Michaël, « L'irréalisme critique », *Actuel Marx* 45, 2009.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman* (1920), traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1989.
- , *Histoire et conscience de classe* (1922), traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit, 1960.

- , *La Signification présente du réalisme critique* (1958), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- , *Soljenitsyne* (1969), traduit de l'allemand par Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 1970
- MARCOLINI, Patrick, « L'Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis* 11, 2007.
- , *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Paris, L'Échappée, 2013.
- MARX, Karl, *La question juive* (1844), traduit de l'allemand par Jean-Michel Palmier, Paris, 10/18, 1968.
- , *Le Capital, livre I* (1867), publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 1993.
- , *Le Capital, livre II & III* (1885-1894), publié sous la direction de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 2008.
- , *L'Idéologie allemande* (1932), traduit de l'allemand par Jean Quétier et Guillaume Fondu, Paris Éditions Sociales, 1970.
- , *Manuscrits de 1844* (1932), traduit de l'allemand par Jacques-Pierre Gougeon, Paris, Flammarion, 1996.
- MARX, Karl et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste* (1848), traduit de l'allemand par Émile Bottigeli et Gérard Raulet, Paris, Flammarion, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social* (1762), Paris, Flammarion, 2001.
- SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo, « La philosophie de la praxis comme nouvelle pratique de la philosophie », *L'Homme et la société* 43, 1977.
- SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo, *The Philosophy of Praxis*, Londres, Merlin Press, 1977.
- SEKULA, Allan, « Sur l'invention du sens dans la photographie », dans *Écrits sur la photographie 1974-1986*, édition établie et préfacée par Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013.
- THOMAS, Marie-Laure, « Rencontre avec Antoine d'Agata – exposition Odyssea » (entretiens), *lamarseillaise.fr*, 12 août 2013, <http://m.lamarseillaise.fr/galleries-videos/culture/909-rencontre-avec-antoine-d-agata> ou [http://www.dailymotion.com/video/x12zvn7\\_rencontre-avec-antoine-d-agata-qui-expose-odyssea-au-fort-saint-jean-a-marseille\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x12zvn7_rencontre-avec-antoine-d-agata-qui-expose-odyssea-au-fort-saint-jean-a-marseille_news) (pages consultées le 2 mai 2017).
- TORT, Patrick, *Marx et le problème de l'idéologie. Le modèle égyptien*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- , *Qu'est-ce que le matérialisme ?*, Paris, Belin, 2016.

**Clément Paradis** enseigne l'esthétique et la théorie de la photographie à l'Université de Saint Étienne (CIREC - EA 3068). Il rédige actuellement une thèse de doctorat sur les publications du photographe Félix Thiollier. Ses domaines de recherche incluent l'esthétique, l'histoire de l'édition et la photographie. Par ailleurs auteur et éditeur de plusieurs livres de photographie, il expose régulièrement ses travaux en France et à l'étranger (Arles, Tokyo, Athènes...).

Email : [c.paradis@live.fr](mailto:c.paradis@live.fr)