

Université de Lille

ALITHILA – Analyses littéraires et Histoire de la langue – ULR 1061

École doctorale Sciences de l’Homme et de la Société (SHS ED 473)

THÈSE DE DOCTORAT

en vue d’obtenir le grade de Docteur délivré par l’Université de Lille

Discipline : Langue et littérature française

Présentée et soutenue par **Nina Bigot**

Date de soutenance : 20 juin 2025

L’art photolittéraire d’Antoine d’Agata

sous la direction de **Florence de Chalonge**

JURY

Paul Dirkx, professeur des Universités, Université de Lille, ALITHILA, *examinateur*

Liliane Louvel, professeure émérite, Université de Poitiers, FORELLIS, *rapporteure*

Magali Nachtergaele, professeure des Universités, Université Bordeaux-Montaigne, TELEM, *rapporteure*

Philippe Ortel, professeur des Universités, Université Bordeaux-Montaigne, TELEM, *président de jury*

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de thèse ne serait que peu de choses sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes. Merci à

Florence de Chalonge, qui a accepté d'être ma directrice de thèse après avoir été mon enseignante. Je vous remercie pour votre confiance, sans laquelle ce mémoire de thèse n'aurait jamais vu le jour, ainsi que pour votre patience, votre rigueur et votre exigence, qui ont été nécessaires à son bon déroulement.

Paul Dirks, Liliane Louvel, Philippe Ortel et Magali Nachtergaele, qui ont accepté de lire ce mémoire de thèse.

Sophie Hache, Philippe Ortel (à nouveau) et Karl Zieger, membres de mon Comité de Suivi Individuel, et grâce à qui ce doctorat a pu suivre son cours avec une tranquillité salubre.

Frédéric Briot qui m'a accompagnée dans mes premiers travaux de recherche sur l'art d'Antoine d'Agata pendant mes années de master.

Ma famille et mes proches, pour leur soutien, leur patience et leur amour durant ces six années de doctorat. Merci Christophe qui a été *là*, toujours, pour m'épauler, remettre en place quand il le fallait ma tête qui divaguait, m'élever et, souvent, m'aider à me relever ; ton amour m'a porté pendant toutes ces années. Merci à mes parents Patricia et Olivier, à qui je dois mon amour de la littérature et ma passion pour les arts (plastiques comme appliqués) ; cette thèse est l'héritière de votre éducation. Merci à mes frères et ma sœur, qui ont su me pardonner bien des absences. Merci à Gilles, qui a mis entre mes mains mon tout premier ouvrage d'Agata. Merci à Marine, chère amie et collègue que je ne veux point honorer en silence ; ton estime m'honore. Merci Charlotte, pour ces marque-pages confectionnés avec tant de soin. Merci à Iris, Morgane, Dimitri, Sylvia, Amandine, Cécile, Fanny pour votre amitié infaillible.

Les communautés internet à qui je dois tant, de la Paduteam à la Zawa Prod en passant par le serveur de Cathédrale Osseuse, le Neurchi de Doctorants Désœuvrés et Paroles d'Honneur. En bons compagnons de route, vous avez étoffé cette thèse par vos recommandations de lectures, vos analyses et vos prises de paroles. Merci pour ces échanges inspirants, ainsi que pour cette entraide que nous cultivons avec tant de soin.

Je terminerai en remerciant tous les élèves que j'ai pu avoir pendant toutes ces années. Merci pour votre enthousiasme, votre fougue, votre enjouement, votre capacité à vous émerveiller et à vous insurger, à rêver et à créer : sans le savoir, vous m'avez portée.

ÉDITIONS ET ABRÉVIATIONS RETENUES

Corpus primaire de l'auteur

Les références au corpus primaire (pagination et renvoi aux annexes) seront indiquées entre parenthèses avec les abréviations suivantes¹ :

Ice : *Ice*, Marseille, Images en Manœuvre, 2012 (en collaboration avec Rafael Garido)

Ant. : *Anticorps*, Paris, Xavier Barral , 2013.

Atl. : *Atlas*, Paris, Textuel, 2016 (le nom du chapitre sera indiqué en complément).

Cod. : *Codex : Mexico, 1986-2016*, Barcelone (Espagne), RM Editorial, 2017(en collaboration avec Bruno Le Dantec).

Acé. : *Acéphale*, Marseille, Studio Vortex, 2018.

Sta. : *S.T.A.S.I.S.*, Marseille, Studio Vortex, 2019.

Annexes

Pour des questions de droits d'auteurs, les images qui figuraient initialement dans les annexes ont été retirées du présent volume. Les références indiquées permettent toutefois de les retrouver dans les ouvrages mentionnés.

Corpus secondaire de l'auteur

Les références au corpus secondaire seront indiquées en note de bas de page, selon les abréviations suivantes :

Agonie : *Agonie*, Marseille, André Frère Éditions, 2009 (en collaboration avec Rafael Garido).

Aka Ana : *Aka Ana*, Tokyo (Japon), Akaaka, 2017.

A. - New-York : *A. - New-York (1986-93)*, Marseille, André Frère Éditions, 2016 (l'auteur et le titre du livret cité seront indiqués en complément).

Cidade de Pedra : *Cidade de Pedra*, Athènes(Grèce), Void, 2016.

¹ La mention « n. p. » sera utilisée pour *Atlas*, *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, ouvrages dont les pages ne sont pas numérotées.

Désordres : *Désordres*, Arles, Voies Off, 2015 (le titre du chapitre sera indiqué en complément).

Index : *Index*, Marseille, D.Books / André Frère Éditions, 2015.

La Nuit épuisée : *La Nuit épuisée*, Marseille, André Frère Éditions, 2018 (en collaboration avec Léa Bismuth). Le titre du *leporello* et le son de son auteur seront indiqués en complément.

Les Fleurs du Mal : Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1857], ill. Antoine d'Agata, Paris, The Eyes Publishing, 2021.

Manifeste : *Manifeste*, Paris, Le Point du Jour / Le Bleu du Ciel, 2005 (le nom du chapitre sera ajouté en complément).

Odysseia : *Odysseia*, Marseille, André Frère Éditions, 2018 (en collaboration avec Bruno le Dantec et Rafael Garido).

Paraiso : *Paraiso*, Marseille, André Frère Éditions, 2013.

Position(s) : *Position(s)*, Paris/Berlin, Avarie, 2012.

Praxis : *Praxis*, Marseille, Studio Vortex, 2021.

La mention « n. p. » sera utilisée pour les ouvrages dont les pages ne sont pas numérotées.

Ouvrages critiques

Actes : Christine Delory-Momberger, Fanny Escoulen, (dir.), *Actes : Antoine d'Agata, une présence politique*, Marseille, André Frère Éditions, 2014 (le nom de l'auteur et le titre de l'article seront ajoutés en complément)

Le Désir du monde : Antoine d'Agata, Christine Delory-Momberger, *Le Désir du monde : entretiens*, Paris, Éditions Téraèdre, 2008

Le Geste d'Agata : Christine Delory-Momberger, *Le Geste d'Agata*, Marseille, André Frères Éditions, 2016.

INTRODUCTION

Antoine d'Agata est un photographe contemporain français qui a publié plusieurs ouvrages en parallèle de ses expositions et de ses films¹. Ses photographies ont fait l'objet de travaux de recherche ; néanmoins, aucun travail de recherche n'avait porté jusqu'à présent sur ses ouvrages, dans lesquels ses photographies côtoient des textes (qu'ils soient les siens ou non) : là est le point de départ de cette thèse de doctorat, qui s'intéresse à la l'art photolittéraire qui est le sien.

Ce travail de recherche a donc vocation à poser les premiers jalons d'une approche critique à partir d'un corpus choisi d'ouvrages d'Antoine d'Agata.

Du phototexte à l'ouvrage photolittéraire

Pour désigner les créations photolittéraires d'Agata, il nous faut commencer par employer le terme *phototexte*, suivant la définition qu'en donnent Charlotte Foucher Zarmanian et Magali Nachtergaele dans leur ouvrage *Le Phototexte engagé*.

Les autrices ont forgé ce terme sur le modèle de la notion d'*iconotexte* conceptualisé par Michael Neirlich pour désigner un « artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), image(s) et texte(s) qui tout en formant [...] une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie »². Dans le cas du phototexte, « le couple photographie-texte » forme un « dispositif insécable »³ ; il est présenté par Charlotte Foucher Zarmanian et Magali Nachtergaele comme une « restriction de la notion d'iconotexte » :

L'association phototextuelle se fait entre une photographie et des énoncés verbaux au sein d'un appareillage lisible, compréhensible et qui procède d'une intention explicite de faire sens. [...] Le concept de phototexte – comme celui d'iconotexte – opère donc

1 *El cielo del muerte* en 2005, *Aka Ana* en 2008-2010, *Atlas* en 2013

2 Michaël Neirlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy », in Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Clermont, Orphys, 1990, p. 268.

3 Charlotte Foucher Zarmanian, Magali Nachtergaele, « Le phototexte engagé : un siècle de lutte en mots et en photographies », in *Le Phototexte engagé : une culture visuelle et militante au XX^e siècle*, Charlotte Foucher Zarmanian, Magali Nachtergaele (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 11.

la synthèse de deux entités traditionnellement mises en concurrence et pose en axiome la dimension composite du mélange texte-image.⁴

Suite à cette définition, les autrices recourent l'« ensemble formel vaste »⁵ que désigne ce terme pour en dresser une courte typologie, distinguant le « *photobook* (livre illustré de photographies) », le « *photo essay* (reportage illustré de photographies) », la « photographie verbale (photographie contenant un texte déjà inscrit dans la réalité photographiée) » et la « photolittérature (impliquant des œuvres de fiction, narratives ou poétiques) et ses déclinaisons que sont le photo-roman ou roman-photo »⁶.

Après avoir rappelé que Charles Grivel est l'inventeur du néologisme « photolittérature », employé « en titre d'un numéro de la *Revue des Sciences humaines* »⁷ qu'il avait dirigé, Jean-Pierre Montier définit ainsi ce concept : la photolittérature « désign[e] l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère »⁸. Ce faisant, le terme se prête aussi bien aux « productions éditoriales illustrées de photographies » qu'aux « œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de "révélation", la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant »⁹. C'est pourquoi, devant toutes les possibilités que la photolittérature ouvre, Montier préfère parler de « territoire photolittéraire »¹⁰ que de *genre*.

Au regard des expérimentations formelles d'Agata dans ses ouvrages mais aussi des jeux d'influence entre littérature et photographie qu'on y observe, on peut inscrire ces derniers dans ce vaste « territoire photolittéraire ». Les ouvrages photolittéraires d'Agata relèvent de cette « littérature plastique »¹¹ analysée par Magali Nachtergaele, c'est-à-dire une littérature alternative aux formes traditionnelles, redevable d'« une expérimentation qui se détache de la seule forme langagière pour se risquer à l'hybridation »¹². Dressant une typologie de ces expérimentations hybrides, elle distingue la transmédiabilité (une

4 *Ibid.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 12.

6 *Loc. cit.*

7 Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015, p. 20.

8 *Loc. cit.*

9 *Ibid.*, p. 21.

10 *Loc. cit.*

11 Magali Nachtergaele, « Visibilité, visualité et hybridation : nouveaux (en)jeux de la littérature », in *Exposer la littérature*, Jérôme Bessière et Emmanuèle Payen (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, 2015, p. 60.

12 *Loc. cit.*

« transposition sous des formes diverses d'une histoire achevée ou en continuité »¹³), la visualité, qui « négocie [...] avec un environnement polysémiotique, marqué par des dispositifs alliant discours, images, fragments poétiques et performativité »¹⁴ et le « dispositif texte-image »¹⁵ dont la photolittérature fait partie. Parce qu'il induit une « nouvelle matérialité de l'image », l'ouvrage photolittéraire participe « d'un renouveau du littéraire, mais aussi pleinement de l'histoire de l'art contemporain »¹⁶.

C'est pourquoi nous emploierons tantôt le terme « ouvrage » et tantôt le terme « œuvre » pour désigner les créations d'Agata qui constituent notre corpus.

Des dispositifs photolittéraires

Dans son *Manifeste*, Agata rejette toute affiliation au genre du documentaire ou au photojournalisme. Il explique en effet renoncer au photojournalisme, « cette photographie consensuelle [qui] s'approprie les gestes et vomit les signes » en utilisant « les symboles les plus assimilables pour rendre compte de faits complexes »¹⁷ : pour lui « [i]l est urgent de mettre à nu les contradictions inhérentes à la fonction du photographe documentaire, censé retranscrire une réalité prédéfinie, alors qu'il ne relate qu'une somme d'expériences »¹⁸. Son constat est implacable : « Tout projet photographique peut être jugé comme un compte rendu autobiographique »¹⁹. À l'entendre, « [c]et engagement à ne parler que de ce que l'on est, cette subjectivité acharnée est la seule position valide »²⁰.

Mais de quelle forme d'autobiographie parle-t-on à propos des ouvrages photolittéraires d'Agata ? Car l'écrivain-photographe se joue de cette forme, proposant à son lecteur-spectateur une biographie qui « s'invente »²¹, pour reprendre la citation de Louis-Ferdinand Céline figurant à l'ouverture du chapitre qu'il consacre à « A. », son « personnage de fiction », le double qu'il devient lors du processus créateur, au sein de « cet espace où prend forme la tension entre réalité et fiction » et dans lequel il se veut « [s]a propre surface sensible »²². La biographie phototextuelle que compose Agata repose donc sur une identité mouvante, hésitante et complexe qui passe d'Antoine à A., et les mélange

13 *Ibid.*, p. 61.

14 *Ibid.*, p. 62-63.

15 *Ibid.*, p. 61.

16 *Loc. cit.*

17 « Huis clos », *Manifeste*, p. 17.

18 *Loc. cit.*

19 « A. », *Manifeste*, p. 19.

20 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

21 « Une biographie, ça s'invente » (« A. », *Manifeste*, p. 18).

22 *Loc. cit.*

parfois. C'est pourquoi l'on peut parler à propos des ouvrages qui composent notre corpus d'une forme d'autobiographie fictionnelle dont les contours sont volontairement troubles.

Comme l'analyse Clément Paradis, Antoine d'Agata se considère comme un des rares à franchir cette « ligne de démarcation entre documentaire réaliste et réinvention fictionnelle » en multipliant les « déclarations paradoxales, cherchant [ainsi] à provoquer la tradition photographique »²³ (qui repose sur un « consensus de principe qui veut que le véritable document photographique “rende compte fidèlement du monde” »²⁴). Un extrait de ses entretiens avec Christine Delory-Momberger en donne un exemple :

[...] le photographe ne documente rien. Il interprète ou impose un regard sur la chose et la réinvente. En fractionnant l'espace et le temps, il brouille les pistes. L'objectivité, la neutralité, la distance, le réalisme sont autant de visions extrêmes qui pervertissent la réalité d'un événement.²⁵

À travers A, « Antoine d'Agata se retrouve [...] des deux côtés de l'objectif, sous différentes identités »²⁶ : il élabore ainsi ce que Clément Paradis nomme une « fiction plastique » et « paradoxale », « chargée de dire les vérités que le photojournalisme ne peut appréhender »²⁷.

On repère donc une première strate dans cette mise en fiction de l'expérience personnelle : le rapport complexe entre la personne d'Antoine et A., son personnage, repose sur une tension entre réalité et fiction. L'écrivain-photographe en identifie une seconde : la mise en images est fondamentalement une subversion de l'expérience photographiée. Comme il l'écrit dans son *Manifeste*, « [u]ne photographie n'est que mensonge : l'espace y est amputé, le temps manipulé »²⁸. Le passage de l'expérience instauratrice de l'œuvre à l'œuvre en elle-même est donc nécessairement une mise en fiction²⁹. Charles Grivel en vient à la même conclusion : abordant la question de la ressemblance dans le champ de la photographie, il rappelle qu'elle est le fruit d'une altération :

23 Clément Paradis, « “Le réel c'est les autres, la fiction c'est soi” : Antoine d'Agata funambule de l'aliénation », *Focales*, 2022/6, p. 6, URL : <https://journals.openedition.org/focales/976?lang=en#quotation>, consulté le 27 mars 2025.

24 Philippe Dubois, *L'Acte photographie et autres essais*, Paris, Nathan, 2019, p. 19.

25 *Le Désir du monde*, p. 32.

26 *Ibid.*, p. 7.

27 *Loc. cit.*

28 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

29 « Je manipule la perception du temps et de l'espace que le spectateur a de cette expérience pour l'intégrer dans un cadre qui relève de la fiction. » (« Position(s) », *Manifeste*, p. 46).

Ce qu'on appelle « ressemblance », point limite de la représentation photographique, provient d'abord d'une manipulation des corps entrés dans le dispositif et convertis en images ; cet aboutissement d'une macération de tissus, puis d'une transcription photo-chimique modulée de rayons lumineux qu'ils projettent est trouvé pourtant « naturel ». [...] *Ainsi la production « irrécusable » d'une « véridicité » engendre-t-elle une non moins irrécusable fiction.*³⁰

Si l'on peut parler de *dispositif photolittéraire* à propos des phototextes d'Agata, c'est parce que chaque ouvrage de l'écrivain-photographe est, pour revenir à la définition de Philippe Ortel, un « cadre [...] qui favorise la rencontre pratique (matérielle) du texte et de l'image, créant par ailleurs, au niveau pragmatique, un espace d'échanges avec le lecteur, devenu le médiateur de cette interaction »³¹. Bien que les ouvrages de notre corpus s'agencent tous selon des dispositifs photolittéraires, chacun d'eux propose son propre *dispositif*, c'est-à-dire un *agencement spécifique* de textes et d'images ainsi que son mode d'interaction avec cet alliage de photographies et de textes. Dans son article « Du dispositif », Bernard Vouilloux rappelle qu'en dépit du caractère « résolument hétérogène » des éléments texte/image d'un « dispositif », celui-ci implique leur collaboration active³².

C'est un élément sur lequel Philippe Ortel revient dans son avant-propos :

[U]n dispositif est une *matrice d'interactions potentielles*, ou, plus simplement encore une matrice interactionnelle. Un livre illustré, par exemple, génère, chez le lecteur, un parcours de lecture multiples entre textes et images. De même, un thème littéraire comme la fenêtre génère, en poésie, au théâtre ou dans un récit, des interactions multiples entre le personnage et l'objet de sa contemplation. Une métaphore, enfin, en associant deux réalités hétérogènes, déclenche dans l'esprit du lecteur le travail de l'analogie, lui aussi infini étant donné l'irréductible singularité des termes comparés. Que le procédé soit éditorial, thématique, ou stylistique, il contient à la fois l'idée de contrôle et l'idée d'ouverture : à l'intérieur du cadre fixé par la matrice, le nombre des interactions est souvent imprévisible.³³

30 Charles Grivel, « Identifier (Le Modèle photographique) », in *Discours, image, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 130-131 (en italique dans le texte original).

31 Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires : l'exemple symboliste », in *Littérature et photographie*, Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 18.

32 Bernard Vouilloux, « Du dispositif » in *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 20 et 28.

33 Philippe Ortel, « Avant-propos » in *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 6-7 (en italique dans le texte original).

Le dispositif intermédial d'Agata agence la photographie et la littérature pour former cette « matrice d'interactions potentielles » décrite par Philippe Ortel : au lecteur-spectateur de s'emparer de l'œuvre. Dans *Le Tiers pictural*, Liliane Louvel emploie un néologisme pour qualifier ainsi cette expérience : « la lecture du texte/image s'apparente à un phénomène qui se trouv[e] entre la lecture et la vision, un entre-deux dialectique que l'on pourrait nommer une "voyure" »³⁴. Si la « voyure » est dialectique, c'est parce que c'est à partir de cette tension entre texte et image que le lecteur-spectateur s'approprie le dispositif : à lui de créer ses propres associations et dissociations entre les textes et les images. C'est néanmoins une liberté relative qui est laissée au lecteur-spectateur – car le dispositif propose un cadre ouvert et contrôlé à la fois. Dans cette perspective, la création se trouve à la fois du côté de celui qui crée l'œuvre et de celui qui en fait l'expérience : la création commence après tout, selon Philippe Ortel, « quand on sent la *variable* derrière la *donnée*, autrement dit, la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement »³⁵.

Une autre caractéristique des phototextes d'Agata participe à cette expérience *dialectique* du rapport entre les textes et les images : c'est le phénomène de la répétition d'images et de textes, répétition qui s'accompagne souvent d'une variation. D'un ouvrage à l'autre, les images sont souvent réagencées (par une modification de leur format ou une insertion dans une nouvelle série d'images), et les textes souvent recomposés (parce qu'ils sont réécrits, ou parce qu'ils s'inscrivent dans un nouvel ouvrage, à côté de nouveaux textes). Ce phénomène a plusieurs conséquences. D'une part, un jeu d'échos s'instaure entre chaque ouvrage, assurant l'unité de l'ensemble. D'autre part, le resurgissement d'images et de phrases devant les yeux du lecteur-spectateur crée, au fil des « voyures », un sentiment de familiarité, tandis que l'altération nous fait apparaître différemment des phrases et ces clichés auxquels nous nous étions habitués, à la faveur d'un réagencement, d'un changement de format, d'une réécriture, de leur insertion dans une nouvelle série phototextuelle. Enfin, cette répétition-variation permet une *reprise* du côté du lecteur-spectateur, qui pourra ainsi *se saisir à nouveau* de ce texte qu'il a déjà lu ou de cette photographie qu'il a déjà vu. C'est pourquoi nous nous arrêterons sur certains de ces fragments photographiques et textuels repris et remodelés afin d'analyser ce phénomène majeur.

Ce phénomène d'appropriation des ouvrages est accentué par le fait que les ouvrages photolittéraires d'Agata relèvent d'une « littérature ergodique ». Conceptualisée par Espen Aarseth en 1997 dans son ouvrage *Cybertext : Perspective on Ergodic Literature*, cette

34 Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférentes », 2010, p. 47.

35 Philippe Ortel, « Avant-propos » in *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 7 (en italique dans le texte original).

appellation désigne avant tout une « perspective sur la littérature »³⁶ (soit l'organisation d'un ouvrage), puisque « la traversée du texte demande un véritable effort de la part du lecteur »³⁷. Lorsqu'un ouvrage offre une forme de résistance, la lecture *doit* être active. Or, en raison de sa forme fragmentaire, chaque ouvrage photolittéraire d'Agata agit comme un « livre non monté » : « C'est donc au lecteur d'achever le montage : c'est son interprétation qui vient coudre les morceaux restés épars »³⁸. De fait, « [c]haque manipulation du texte produit une œuvre distincte »³⁹, et chaque « voyure » tend à être exclusive : c'est le lecteur-spectateur qui devient *monteur*. Lire les ouvrages photolittéraires d'Agata, c'est faire incessamment ce travail (ou ce jeu) d'association et de dissociation, d'union et de séparation, des textes et des images, réactualisant ce que Denis Roche appelle la « photolalie », pour l'« écho muet, [l]e murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique »⁴⁰. Dans les ouvrages d'Agata, la photolalie se mêle à ce que l'on pourrait nommer, sur le même modèle, une *textolalie* ; toutes deux, ensuite, s'entrelacent, se confrontent, l'image et le texte assumant toujours à la fois leur indépendance l'une vis-à-vis de l'autre tout en entrant en contact et en conversation à la faveur d'une « voyure ».

Les ouvrages d'Agata sont des *dispositifs photolittéraires* : le cadre posé par l'union de la photographie et de la littérature se pense tel ce « concept de l'entre-deux », pour reprendre le titre d'un article de Michèle Bocquillon, situé entre une « approche totalisante mettant en avant l'idée d'une structure, [d']un ordre homogène » et « une approche rhizomatique, mettant en évidence une fluence généralisée, des ensembles [...] plus proches de l'indifférencié ou du chaos »⁴¹.

État de l'art

Au moment de la rédaction de cette thèse, peu d'études ont pris pour objet les productions photolittéraires d'Agata. Les ouvrages les plus importants sur cette question sont ceux de Christine Delory-Momberger. À partir d'entretiens avec Antoine d'Agata, elle

36 Gaëlle Debeaux, « Le livre décomposé » pour le site *Sens Public*, mis en ligne le 15 juin 2021, URL : <https://www.sens-public.org/articles/1491/>, consulté le 11 janvier 2025.

37 *Loc. cit.*

38 *Loc. cit.*

39 *Loc. cit.*

40 Denis Roche, *La Photographie est interminable : entretiens avec Gilles Mora*, Paris, Seuil, 2007, p. 89. Cité dans : Andy Stafford, « Centenaire engagé : vers le phototexte "collectiviste" », *Le Phototexte engagé : ne culture visuelle et militante au XX^e siècle*, Charlotte Foucher Zarminan, Magali Nachtergaele (dir.), *op. cit.*, p. 39.

41 Michèle Bocquillon, « Le dispositif : concept de "l'entre-deux" ou ligne de partage entre discours et image ? », in *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 70 (en italique dans le texte original).

publie *Le Désir du monde* en 2008 puis *Le Geste d'Agata* en 2016. Suite à l'exposition « Anticorps » (qui s'est déroulée au Bal à Paris en 2013), elle compose avec Fanny Escoulen *Actes : Antoine d'Agata, une présence politique* en 2014 : l'ouvrage est composé de textes d'Agata, de ses clichés tels qu'ils étaient exposés, et d'articles composés par des chercheurs, des critiques, des artistes et des auteurs (Léa Bismuth, François Cheval, Xavier Coton, Jean-Baptiste del Amo, Christine Delory-Momberger, Fannie Escoulen, Rafae Garido, Nan Goldin, Fabrice Guénier, Magali Jauffret, Bernard Marcadé, Bertrand Ogilvie, Paule Palacios-Dalens, André Rouillé) à la suite de l'exposition.

Clément Paradis a également consacré trois articles à l'art d'Agata⁴², mais ces derniers se focalisent davantage sur ses photographies que sur leur relation avec ses textes.

En réalité, seul Bertrand Ogilvie, dans son article « Extérieur corps » (*Actes*) affirme qu'Agata est non seulement photographe, mais également écrivain. Dans *Le Geste d'Agata*, Christine Delory-Momberger précise que le photographe n'« a pas tout de suite investis [les mots] »⁴³. Puis elle esquisse brièvement le rôle du texte dans les dispositifs photolittéraires d'Agata : les mots « ne peuvent être des commentaires, des scansions, ils existent de leur vie propre et tout l'art est de les faire venir avec les images sans qu'ils se superposent à elles, qu'ils les renforcent par leur présence [...], mais qu'ils aient également leur vie de mots »⁴⁴. Sans le nommer, elle décrit ici le fonctionnement du dispositif proposé par l'artiste. Dans *Ice et Agonie*, Rafael Garido fait lui aussi quelques analyses de l'écriture d'Agata, notamment lorsqu'il s'interroge sur la manière d'« écrire la chair tremblée » (*Ice*, p. 197), c'est-à-dire sur l'acte d'écrire sous l'influence de drogues. Quant à Agata lui-même, il ne se définit jamais comme écrivain et parle très rarement de son rapport à l'écriture : tout au plus reconnaît-il que « les mots sont dangereux » et qu'il « les accapare et les juxtapose comme [il le fait] avec les images, pour mieux défricher un chemin [qu'il] détermine pas à pas »⁴⁵.

L'enjeu de cette étude est de mettre en évidence le travail d'Agata écrivain, et de le faire à partir des hypothèses et des ébauches d'analyses trouvés dans ces différents ouvrages. Aborder la production d'Agata sous le prisme de la photolittérature aura donc permis de concentrer l'ensemble des travaux de recherche autour de la photographie

42 Clément Paradis, « Antoine d'Agata face au spectacle du flux », *Focales*, n°1, 2017 (URL : <https://journals.openedition.org/focales/1294#quotation>), , « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *Image & Narrative*, vol. 18, n°2, 2017, p. 62-82 (URL : <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1537/1219>) et « Le réel c'est les autres, la fiction c'est soi » : Antoine d'Agata funambule de l'aliénation », *Focales*, 2022/6, p. 1-15 (URL : <https://journals.openedition.org/focales/976?lang=en#quotation>).

43 *Le Geste d'Agata*, p. 25.

44 *Loc. cit.*

45 *Loc. cit.*

d'Agata tout en ouvrant de nouvelles perspectives, tant sur sa littérature que sur les dispositifs qui sont les siens.

Dans les pas de Nan Goldin et Georges Bataille

On repère dans l'art photolittéraire d'Agata ainsi que dans la pratique qui est la sienne deux influences majeures, celle de Nan Goldin et celle de Georges Bataille.

La photographe américaine Nan Goldin fut la professeure d'Agata lors de ses études à l'*International Center of Photography de New-York* entre 1990 et 1993 (date de son retour en France). C'est dans son sillage qu'il choisit comme sujet ce que Dominique Baqué appelle une « famille d'élection »⁴⁶ : comme Nan Goldin, il photographie et écrit sur ses proches, lesquels sont tous membres de communautés marginalisées. Pour décrire sa « famille d'élection » – composée du « milieu underground et homosexuel de l'East End new-yorkais »⁴⁷ dans les années 1970-1980 — Nan Goldin parle de sa « famille d'amis » et précise que leur « intimité [est] aussi forte que les liens de sang »⁴⁸. Un ouvrage comme *La Ballade de la dépendance sexuelle*⁴⁹ se pense comme un journal photographique intime, qui capture des moments de cette vie en communauté. La « famille » d'Agata est tout autre : elle est composée des prostituées des communautés des « zones extrêmes »⁵⁰ que constituent les espaces prostitutionnels des bas-fonds, caractérisés par leur marginalité, leur misère, leur violence et leur consommation de drogues. Comme Nan Goldin, Agata compose tout d'abord des journaux, avant que la forme de ses phototextes n'évolue (comme nous l'observerons). On trouve d'ailleurs dans deux ouvrages d'Agata un échange épistolaire avec Nan Goldin qui atteste du lien entre leurs pratiques : une « Letter to N » dans *A - New-York (1986-93)* et sa réponse, une « Letter to A », dans *Actes*⁵¹.

L'autre grande influence d'Antoine d'Agata est la pensée de Georges Bataille. Le titre choisi par Agata pour l'avant-dernier ouvrage de notre corpus, *Acéphale*, fait explicitement référence à la revue créée et animée par Georges Bataille dans l'entre-deux-guerres (1936-1939), lors de la montée du fascisme en Europe. On y trouve cette même critique contre « les avantages de la civilisation » dont les hommes profitent pour « devenir

46 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 20.

47 Mario Blaise, « Représentations des drogues et de l'addiction dans la photographie contemporaine », *Psychotropes*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 27.

48 *Loc. cit.*

49 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* [*La Ballade de la dépendance sexuelle*] : 1985 pour l'exposition de la série de photographies et la diffusion du documentaire ; 1986 pour la publication de l'ouvrage.

50 *Le Geste d'Agata*, p. 7.

51 « Letter to N : New York (1991), *A. - New York*, p. 17 du livret ; « Letter to A », *Actes*, p. 174-175.

les plus dégradants de tous les êtres qui ont existé »⁵² (l'acéphale devenant alors le symbole du renoncement à la civilisation). La multitude des citations renvoyant à Bataille nous permet également d'identifier dans les ouvrages d'Agata certaines des théories de l'écrivain. D'une part, on observe dans le processus créateur d'Agata une pratique de la dépense⁵³ analogue à celle développée par Bataille dans *La Notion de dépense* : processus de pure perte, la dépense est conçue sur le modèle du *potlatch* – une tradition qu'il attribue aux Indiens du Nord-Ouest de l'Amérique – et qui renvoie aux cérémonies durant lesquels les chefs de clans rivalisent de prodigalité, persuadés que c'est sur le « pouvoir de perdre »⁵⁴ que repose la dignité et l'honneur d'un individu. D'autre part, la manière dont Agata conçoit l'expérience correspond à celle développée par Bataille dans *L'Expérience intérieure*⁵⁵. Le chapitre « Japon » de son *Manifeste* s'ouvre sur une citation de l'ouvrage de Bataille qui s'avère révélatrice : « Tu ne pourrais devenir le miroir d'une réalité déchirante si tu ne devais te briser »⁵⁶. Enfin, on retrouve dans les ouvrages d'Agata cet entrelacs de sexualité, de violence et de morbidité qui caractérise les romans et les récits de cet écrivain.

Méthodologie

Lorsque Jean-Pierre Montier emploie le terme « photolittérature », c'est pour « substituer au faux couple “littérature et photographie” un seul concept, unifié et unifiant »⁵⁷ qui permettrait de dépasser une approche comparatiste pour penser l'union de la photographie et de la littérature. Notre approche des phototextes d'Agata répond à cette volonté de ne pas séparer le texte de l'image et de ne pas postuler de préséance (dépassant ainsi les querelles historiques qui opposèrent la littérature aux arts visuels). À cet égard, notre méthodologie respecte la forme et le fonctionnement du *dispositif* : parce que ce dernier « dit à la fois l'unité et la séparation, la cohérence du projet et la différence irréductible des moyens que ce dernier mobilise »⁵⁸, il nous impose de l'analyser en prenant en compte ce qui fait son unité et sa cohérence, mais également les caractéristiques de ses différentes parties. Ainsi, à chaque étape de nos recherches, nous avons analysé la manière dont photographie et littérature coexistent au sein des ouvrages, et nous avons observé la fécondité de leurs interactions et de leurs entrelacs. Toutefois, nous avons aussi interrogé

52 Georges Bataille, « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, n°1, 24 juin 1936.

53 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense* [1949], Paris, Minuit, « Critique », 1967.

54 *Ibid.*, p. 35.

55 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, « Tel », 1954.

56 *Ibid.*, p. 113, cité dans : « Japon », *Manifeste*, p. 35.

57 Jean-Pierre Montier, *Transactions photolittéraires*, *op. cit.*, p. 16.

58 Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires : l'exemple symboliste », in *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 18.

les potentialités de chacun de ces *medias* en prenant en compte ce qui fait leur singularité et leur différence.

Concernant les sources, nous avons fait le choix de privilégier celles qu'Agata nomme explicitement dans ses ouvrages (tels Georges Bataille, Antonin Artaud, Guy Debord, Gilles Deleuze, Jean Genet ou Clément Rosset), mais aussi de prendre comme point de départ des citations identifiées dans *Acéphale* et *Praxis*⁵⁹ (renvoyant silencieusement à Pier Paolo Pasolini, Anselm Jappe et Georges Didi-Huberman). Ce choix nous a permis d'analyser la manière dont l'écrivain-photographe s'est approprié ces sources et influences. Les sources citées ou mentionnées par Agata n'ont cependant pas été suffisantes pour aborder l'ensemble de notre corpus ; c'est pourquoi il a été nécessaire de les enrichir à partir d'ouvrages spécialisés (comme ceux d'Alain Mons sur la photographie de la ville, ceux de Dominique Baqué sur la photographie plasticienne ou ceux de Judith Butler sur la représentation de la violence et des réactions morales qui en découlent).

Corpus

Au regard de la vaste production d'Agata, il nous a fallu délimiter un corpus primaire qui nous permette de poser une première pierre à cet édifice qu'est l'analyse critique de ses ouvrages photolittéraires. Le corpus se devait donc de refléter les thèmes constants dans ces ouvrages, mais aussi d'observer leur évolution sur une période de temps donnée, tout en proposant une variété d'objets qui rende compte des différentes manières dont Agata s'empare de l'objet-livre et l'investit par ses textes et ses photographies. Il nous fallait penser notre corpus sur le mode de l'échantillonnage, en sélectionnant les ouvrages représentatifs de l'art photolittéraire d'Antoine d'Agata.

Notre choix s'est porté sur les ouvrages suivants : *Ice* (2012), *Anticorps* (2013), *Atlas* (2016), *Codex : Mexico, 1986-2016* (2017), *Acéphale* (2018) et *S.T.A.S.I.S* (2019). Non seulement ces ouvrages proposent différents modes d'articulation entre les textes et les photographies, mais ils rendent compte de l'évolution de la manière dont l'écrivain-photographe a construit ses œuvres, pensées comme des tentatives de retranscription d'expériences intimes.

Ce corpus rend également compte de la répartition entre la parole d'Agata et celle d'autres écrivains (comme Rafael Garido et Bruno le Dantec, respectivement co-signataires d'*Ice* et de *Codex*) et des personnes avec lesquels il vit tandis qu'il écrit et photographie (les marginaux qu'il fréquente sont le plus souvent des prostituées). La parole d'Agata est

59 Ces deux livres sont composés d'un ensemble de citations qui ne sont pas explicitement sourcées.

omniprésente dans *Anticorps* (qui consiste en une accumulation de longs monologues) et *Ice* (où elle s'entremêle avec des mails, des textes de Garido, des paroles rapportées) ; dans *Codex*, elle s'efface davantage, l'espace du livre se partageant entre des textes de Philippe Azoury, Bruno le Dantec, Tania Bohorquez, Antoine d'Agata et des paroles de prostituées (Lucy, Maya, Laura et Alicia). Cette polyphonie s'accroît dans *Atlas*, où le seul texte d'Agata consiste en une sorte de préface, avant que la parole ne soit intégralement donnée aux prostituées. *S.T.A.S.I.S* consiste en une suite de phrases lapidaires rédigées par Agata et Mehdi Belhaj Kacem ; néanmoins, ne seront jamais précisées ni la manière dont ces phrases ont été rédigées (de manière commune ou séparément), ni leur auteur (Agata ou Belhaj Kacem). Dans *Acéphale*, ce phénomène va croissant : la parole d'Agata s'efface devant celles des autres, l'ouvrage étant constitué d'une suite de citations (dont la source n'est jamais indiquée) et de clichés trouvés sur internet qui se mêlent aux photographies d'Agata. Une forte présence, puis un effacement partiel, voire total : ce corpus rend compte de la place qu'Agata donne dans ses ouvrages à ses propres paroles et photographies selon un mouvement qui est celui de l'effacement de l'artiste.

De plus, chaque ouvrage est un dispositif en lui-même : il impose sa propre « *matrice d'interactions potentielles* »⁶⁰ (pour reprendre la formule de Philippe Ortel), tout en s'inscrivant dans cet ensemble que constituent les productions photolittéraires d'Agata. Dans le cadre de certaines démonstrations, nous avons donc fait le choix de nous référer à des ouvrages qui ne sont pas dans notre corpus afin de rendre compte de cette unité formée par tous ces dispositifs hétérogènes, sans pour autant parvenir à aborder tous les ouvrages composés par l'écrivain-photographe. Au regard du phénomène de reprise de photographies d'un ouvrage à l'autre, il a été nécessaire de mentionner *Paraiso*, *Index*, *Cidade de Pedra* et *Odysséia* (dont certains clichés sont repris dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S*), *Aka Ana* (d'où viennent les monologues des prostituées japonaises dans *Atlas*), *Mala Noche* (car on retrouve les photographies issues de cet ouvrage au début d'*Anticorps*).

Au regard des pans de son œuvre abordés et des problématiques qui leur sont propres, chaque partie a nécessité un usage spécifique des ouvrages qui composent ce corpus. Ainsi, suivant les circonstances, certains phototextes sont davantage analysés que d'autres.

60 Philippe Ortel, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 6-7 (en italique dans le texte original).

Un art photolittéraire de la crise

Afin de poser les jalons d'une première analyse critique de l'art photolittéraire d'Antoine d'Agata, nous avons fait le choix d'articuler notre propos selon trois moments.

Les deux premières parties portent sur la pratique artistique (ou poétique) qui est la sienne. « Une expérience poïét(h)ique sacrificielle » s'intéresse tout d'abord à l'implication radicale du corps d'Agata dans un processus créateur qu'il refuse de dissocier du reste de son existence ; une implication conçue par l'artiste comme un sacrifice de soi, condition essentielle de l'éthique qui est la sienne. La deuxième partie s'intitule « Pratique de la transgression : limites et interdits » et s'organise autour des trois limites qu'Agata transgresse au cours de ce processus créateur : par sa pratique de l'excès, il repousse les limites du corps ; son attrait pour l'abjection se joue du sentiment de dégoût qu'elle suscite ; l'animalité et la barbarie deviennent des modèles à suivre, rompant ainsi avec lois et interdits (morales comme juridiques).

Les deux parties suivantes sont consacrées aux deux principales caractéristiques des ouvrages qui composent notre corpus, lesquels sont à la fois *viatiques* et *intimes*. « L'art de l'artiste-voyageur : une poétique de l'espace » se concentre sur la manière dont l'écrivain-photographe représente les espaces qu'il traverse et qui ont tous en commun d'être marginaux, interlopes et néfastes. Ses phototextes sont alors l'occasion de cartographies nouvelles, élaborées à partir d'« espaces hétérotopiques » (pour reprendre le concept développé par Michel Foucault dans le cadre de sa conférence « Des Espaces Autres » prononcée le 14 mars 1967.) qu'il ne traverse qu'à la nuit tombée. « Des intimes pornographiés », quatrième partie, porte sur la manière dont l'intime relève de la pornographie, à la fois dans son sens étymologique de « représentation de prostituées » et dans son sens actuel de « représentation explicite d'actes sexuels ». Dans ses phototextes, Agata s'empare des codes de la pornographie pour mieux les subvertir, donnant forme à une pornographie inquiétante, voire effrayante.

« Un art politique », la cinquième et dernière partie, propose d'interroger la dimension politique de l'art photolittéraire d'Agata, en analysant à la fois la pratique qui est la sienne et les phénomènes de réception engendrés par la « voyure » de ses œuvres à partir de deux ouvrages cités dans *Praxis* et *Acéphale* : la *Logique du pire* de Clément Rosset⁶¹,

61 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013.

conduit à proposer l'hypothèse d'un art « terroriste » et *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman⁶² amène à questionner le rôle politique que peuvent jouer les images.

L'art d'Agata est conçu comme un art photolittéraire de la crise ; elle caractérise en effet chacun des moments de la création de l'écrivain-photographe.

Sa poïétique repose sur une *mise en transe* du corps lors du processus créateur. Expériences sexuelles et consommation de drogues ont en effet vocation à confronter le corps à des sensations intenses et nocives, dans un processus répété d'autodestruction. Cette implication aussi radicale du corps de l'artiste donne au « contrat civil de la photographie » énoncé par Ariella Azoulay, « dans lequel toute image photographique affirme la participation du sujet impliqué »⁶³, une dimension sacrificielle.

La pratique de la transgression qui est la sienne repose quant à elle sur une *transgression des limites* qu'Agata franchit. Sa poïétique de l'excès nécessite que le corps aille au bout de ce qu'il peut éprouver et supporter, en expérimentant sans cesse des états paroxystiques d'une grande intensité. L'abjection – qui l'attire et qu'il place au cœur de ses textes comme de ses photographies – suppose un contact rapproché avec ce qui repousse les limites du tolérable et du supportable. Quant à la barbarie et à l'animalité qu'il observe et expérimente dans les bas-fonds, elles poussent l'être humain aux frontières de ce qui le définit.

Lorsqu'on s'intéresse à la dimension viatique des ouvrages d'Agata, il apparaît que les espaces de prédilection d'Agata sont des espaces *critiques* : lieux de prostitution, marges dangereuses et néfastes de l'espace mondial, espaces interlopes, monde de la nuit, zones d'exclusion, ces espaces qu'il investit ont en commun de se situer au-delà du seuil de l'acceptable et du convenable. À ce propos, il est nécessaire de préciser qu'en y vivant, Agata reproduit les comportements violents qui y ont cours tout en les photographiant et en les écrivant ; une pratique qui n'est pas sans soulever de sérieux problèmes éthiques. On observe en effet des actes qui s'inscrivent dans le cadre de violences qu'on peut qualifier de sexistes et sexuelles (que l'écrivain-photographe ne questionne d'ailleurs pas du tout), et ce d'autant plus lorsqu'il est amené à fréquenter des prostituées dont les âges ne sont pas spécifiés avec clarté, ce qui laisse penser qu'elles sont parfois mineures. Le cadre de l'exercice de la prostitution reste après tout assez flou, et il serait illusoire de supposer un consentement libre et éclairé de la part des prostituées. Ce constat est d'autant plus vrai lorsqu'elle a cours dans cet espace des bas-fonds, au sein duquel la consommation de

62 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

63 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, cité dans : Charlotte Foucher Zarminan, Magali Nachtergaele, « Le phototexte engagé : un siècle de lutte en mots et en photographies », in *Le Phototexte engagé : une culture visuelle et militante au XX^e siècle*, op. cit., p. 42.

drogues et la misère – qui doivent nous amener à nous interroger sur la nature du consentement des femmes à se prostituer – sont monnaie courante.

Pour représenter ces espaces critiques, l'écrivain-photographe se plaît à mettre en crise la représentation de l'espace dans ses œuvres en proposant des cartographies inédites où le monde, expérimenté par le corps de celles et ceux qui y vivent, se fragmente.

La représentation de l'intime se conçoit comme une *crise de l'intime*, dans la mesure où il est pornographié. Tout ce qu'il taisait ou cachait est alors violemment exhibé, en reprenant les codes brutalement explicites de la pornographie. Ainsi est imposé au lecteur-spectateur la « voyure » d'une intimité aussi fascinante que déstabilisante.

Enfin, l'expérience esthétique inhérente aux phototextes d'Agata se veut *expérience de la crise*. Tout d'abord, elle impose au lecteur-spectateur des images d'une grande violence, en faisant le choix de le brutaliser ; ensuite, elle questionne les limites et les cadres des régimes de visibilité qui circonscrivent ce qu'une « époque déclare regardable et représentable », c'est-à-dire, « ce qu'elle *peut* voir, ce qu'elle *vent* voir et ce qu'elle croit *digne* d'être vu »⁶⁴ (comme le rappelle Philippe Ortel).

64 Philippe Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires : l'exemple symboliste », in *Littérature et photographie*, *op. cit.*, p. 28.

PREMIÈRE PARTIE

Une expérience poïét(h)ique sacrificielle

La notion de poïét(h)ique, qui ouvre le premier chapitre de cette thèse, fait écho à la poéthique, que Jean-Claude Pinson mobilise dans deux de ses articles¹. Est poéthique « la mise en œuvre d'une forme de vie susceptible de témoigner en faveur d'une vérité en rupture avec les valeurs dominantes »² :

Pour le « poète », faire œuvre littéraire n'est pas un absolu : il se soucie tout autant sinon plus du poème non imprimé qui invisiblement (mais charnellement), notait Thoreau, s'écrit au verso du poème imprimé. Pour lui, « habiter », exister, non seulement n'est pas séparable d'écrire, mais en est la fin ultime. Son affaire est de contribuer à faire exister, pour lui-même et les autres, à la lumière, certes, de la poésie (entendue au sens large d'Aristote), un *èthos*, une forme de vie, où chacun, cessant d'être un simple *homo œconomicus*, puisse se faire librement le poète de sa propre existence. À la question du nihilisme (question que Foucault formule ainsi : « si je dois m'affronter au “rien n'est vrai”, comment vivre ? »), le « poète » moderne répond par la pratique d'une forme de vie dont il invente le style singulier en rupture avec le mode de vie dominant. Il peut le faire avec plus ou moins d'ostentation ou de discrétion : parce que le texte de l'existence ne va pas, pour lui, sans le texte tout court, le pas de côté, aussi discret soit-il, a toujours valeur de manifeste.³

En substance, la poéthique implique une coexistence entre ce que Jean-Claude Pinson appelle le « texte de l'existence » (*èthos*) et le « texte tout court » (le poème). Elle ne se donne pas comme fin l'œuvre littéraire – le « poème imprimé » – mais l'existence poéthique, le « poème non-imprimé », l'*èthos* (ici au sens de « forme de vie »). La poéthique est conçue comme une réponse qui a « valeur de manifeste », en opposition à un mode de vie dominant.

Le néologisme poïéthique fonctionne sur le même mode : il repose sur l'alliance entre poïétique et éthique, dont voici les acceptions respectives. Discipline se concentrant sur

1 Jean-Claude Pinson, dans « Ricœur et la poésie contemporaine », *Poésie*, vol. 2, n° 172-173, 2020, p. 245-253, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-poesie-2020-2-page-245.htm> et dans « “Lançons donc du blé à travers l'éther” », *Littérature*, vol. 4, n° 156, 2009, p. 16-35, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-litterature-2009-4-page-16.htm>, consultés le 6 juin 2022.

2 Jean-Claude Pinson, « “Lançons donc du blé à travers l'éther” », *op. cit.*, p. 31.

3 *Loc. cit.*

« l'action (créatrice) »⁴, la poïétique est « la promotion philosophique des sciences de l'art *qui se fait* »⁵. Son objet étant « le rapport dynamique qui [unit l'artiste] à son œuvre pendant qu'il est aux prises avec elle »⁶, elle s'intéresse à « la création comme conduite »⁷ et propose une réflexion « sur les attitudes fondamentales qui conditionnent le mouvement instaurateur »⁸. En somme, la poïétique a pour objet le *poien*, à la fois comme acte créateur et comme relation entre l'artiste et sa *poiesis*. Quant à l'éthique, elle est définie ainsi par Wittgenstein :

[A]u lieu de dire : « L'éthique est l'investigation de ce qui est bien », je pourrais avoir dit qu'elle est l'investigation de ce qui a une valeur, ou de ce qui compte réellement, ou j'aurais pu dire encore que l'éthique est l'investigation du sens de la vie, ou de ce qui rend la vie digne d'être vécue, ou de la façon correcte de vivre. Je pense qu'en examinant toutes ces phrases, vous en tirerez une idée approximative de ce dont l'éthique s'occupe.⁹

Pour Wittgenstein, l'éthique est une réflexion critique sur le mode de vie ; elle questionne le sens de l'existence, mais également sa valeur. L'éthique fait de la vie un champ d'investigation, une quête constante et attentive de « ce qui compte réellement », de « la façon correcte de vivre ».

Une poïéthique, conjonction de ces deux termes, prend pour objet les devoirs de l'artiste ou de l'auteur dans le cadre de son processus créateur. La notion d'éthique rassemblant réflexion critique et définition de « ce qui est bien », on peut en déduire qu'une poïéthique suppose que le processus de création se trouve à la confluence de ces deux dynamiques.

Dans l'art d'Agata, la conduite créatrice coïncide avec une conduite éthique : le mouvement qui instaure l'œuvre est inséparable d'une conscience des devoirs de l'artiste (envers ce, celles et ceux qu'il représente tout comme envers sa création en tant que telle). Le processus créateur tout comme l'attitude du créateur se regroupent ainsi sous la notion

4 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 *Loc. cit.*

7 *Ibid.*, p. 26 (en italique dans le texte original).

8 *Ibid.*, p. 28 (en italique dans le texte original).

9 *Praxis*, p. 86. Pour la source de la citation : Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivi de *Conférence sur l'éthique* (1996), traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1992, p. 143. (Concernant *Acéphale* et *Praxis*, sera indiquée la source de la citation lorsqu'elle aura été identifiée ; si ce n'est pas le cas, sera ajoutée la mention « Source de la citation non identifiée »).

d'*ethos*, à la fois « le séjour et [...] la manière d'être, le mode de vie qui correspond à ce séjour »¹⁰. Si l'éthique correspond, chez Jacques Rancière, à « la pensée qui établit l'identité entre un environnement, une manière d'être et un principe d'action »¹¹, la poïétique est l'acte créateur – en tant qu'action – que cette pensée accompagne, l'un(e) agissant sur l'autre tandis que l'artiste est aux prises avec son œuvre.

En définitive, la poïétique prend pour objet la confluence de la *poiesis* et de l'*ethos* ; de la *poiesis* dans le cadre de l'*ethos* ; de l'*ethos* comme moment du *poien*. S'il est possible, à travers ce néologisme, de concevoir une simultanéité de l'éthique et de la poïétique, nuancions : de la *poiesis* peut émerger une éthique, tout comme l'*ethos* peut être à l'origine du mouvement instaurateur de l'œuvre d'art.

L'art d'Agata, nous le verrons, témoigne d'une conception éthique affirmée. Son postulat qu'une photographie « se définit à travers et au sein même de l'acte où elle naît » (*Ant.*, p. 198)¹² s'étend à la pratique photographique et la pratique scripturale. Elle implique la prise en compte de l'*ethos* du créateur dans l'appréhension de la création. À celles et ceux qui se tiennent à distance de ce qu'ils représentent, Agata répond par une implication corporelle ; implication sur laquelle Nan Goldin¹³ insiste dans une lettre qu'elle adresse à A., double fictionnel d'Antoine :

*You've always wondered if your work is more about taking than giving, but you are no voyeur and your photos are never taken for the viewer. You live in symbiosis, giving back as much as you take. [...] There has never been a reason to question the honesty of your work... you are always you. [...] You photographed the drunk when you were drunk. You photographed the junkie when you were high.*¹⁴

Tu t'es toujours demandé si, dans tes productions, tu prenais plus que tu donnais, mais tu n'es pas un voyeur et tes photographies ne sont jamais prises pour un quelconque spectateur. Tu vis en symbiose, donnant autant que tu reçois. [...] Il n'y a aucune raison de remettre en question l'honnêteté de ton travail... Tu es toujours toi-même...

10 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 146.

11 *Loc. cit.*

12 La citation est également présente dans : « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

13 Nan Goldin est un grand nom de la photographie de l'intime. Elle est également connue pour son engagement politique contre la famille Sackler, propriétaire de l'entreprise pharmaceutique Purdue Pharma mise en cause dans la crise des opioïdes que traverse l'Amérique ; engagement qui est le point de départ du documentaire de Laura Poitras *Toute la beauté et le sang versé* (*All the Beauty and the Bloodshed*) sorti en 2022. Rappelons qu'elle a été une des enseignantes d'Antoine d'Agata à l'*International Center of Photography* au début des années 1990 ; depuis, la pratique d'Agata s'inscrit dans le sillage de celle de Nan Goldin.

14 Nan Goldin, « Lettre to A. », *Actes*, p. 174.

[...] Tu photographies l'ivresse quand tu es ivre. Tu photographies la défonce quand tu es défoncé¹⁵.

L'idée de don est omniprésente dans la poïétique d'Agata : il faut opérer un don de soi pour créer une œuvre digne de ce nom. Ce don de soi va jusqu'au sacrifice, comme nous le démontre cette affirmation tirée de *S.T.A.S.I.S.* : « prostituer ma mort, la transformer en objet » (*Sta.*, n. p.). Est ici concentré, en ces quelques mots, ce que l'on pressentait à la lecture du texte liminaire d'*Ice*, qui s'attardait sur les différentes acceptions du verbe « détruire » : la création artistique d'Agata repose sur la prostitution de sa propre destruction. Il est nécessaire, pour comprendre un tel projet, de renouer avec le sens étymologique du verbe « prostituer », tel qu'il est explicité dans *Agonie* :

Étymologiquement, la signification de prostituer – du latin *prostituere*, composé du préfixe *pro* (devant, en avant) et du verbe *statuo* (situer, placer) – est proche du zéro affectif. Prostitution : mettre en avant, ex-poser.

Selon la tradition, une des premières resémantisations – voire affectations – de ce *prostituere* neutre aurait été effectué par Suétone avec la formule suivante : « *prostituere in libidem populi* », dont la traduction possible serait « exposer au désir public ». Ici, la mise en avant cesse d'être un pur placement, une pure station dans l'espace, pour devenir arrachement du milieu privé, mise en communauté, mise en situation à travers laquelle le désir coule.¹⁶

Étymologiquement, la prostitution va de pair avec l'exposition. Si ce terme est (très) couramment utilisé dans le milieu artistique – désignant un des milieux naturels des œuvres d'art, ou en tout cas le lieu de leur monstration – il subit, une fois incorporé dans le lexique agatien, une forme de resémantisation : au cours de ses expositions et au sein de ses ouvrages, Agata s'expose. Les parties, les fragments de ses œuvres sont des éléments arrachés de intimité, mis en communauté lors d'une exposition ou à l'occasion d'un livre.

Il s'agit pour Agata de prostituer sa mort, d'exposer son agonie, de la rendre publique et visible : dans la main de l'artiste, processus de création et processus de mise à mort coïncident. En prostituant ainsi sa mort, Agata s'expose tout en se sacrifiant.

La signification du terme « sacrifice » dessine un large spectre : elle peut désigner un « renoncement », une « privation », « que l'on s'impose volontairement ou que l'on est forcé

15 Traduction par l'auteure de cette thèse.

16 *Agonie*, p. 23.

de subir soit en vue d'un bien ou d'un intérêt supérieur, soit par amour pour quelqu'un »¹⁷, une perte, une suppression, ou la mise à mort d'une victime offerte en offrande à une instance supérieure, souvent d'origine divine. Il n'y a nulle trace de mysticisme ou de religiosité chez Agata qui revendique la nécessité d'un art « athéiste »¹⁸, reporte dans *Acéphale* « La Vérité » (*Acé.*, n. p.), une diatribe de Sade contre la religion, et emprunte dans son *Manifeste* sa citation « [l]'idée de Dieu est [...] le seul tort que je ne puisse pardonner à l'homme »¹⁹. Pour entériner ce postulat, relevons ces quelques mots d'Agata :

Je hais la religion. Les religions monothéistes, par leur histoire et leur arrogance, sont les plus méprisables. [...] Quand il a fallu choisir entre un Dieu théorique, encombrant, artificiel, et la jouissance physique, j'ai choisi la vie et renvoyé la religion à ses délires puritains et autoritaires. La cassure était irrévocable. Le cynisme religieux et l'innocence de la chair sont à jamais irréconciliables.²⁰

Il reste qu'Agata revendique pourtant de nombreux sacrifices : « sacrifice de la raison » (*Ice*, p. 93), « sacrifice de la stabilité amoureuse » (*Ice*, p. 17), « [s]acrifice de la langue » (*Ice*, p. 146), ou encore la conception de « la photographie comme une offrande de soi au réel » (*Ice*, p. 16). Le sacrifice qu'il opère apparaît comme paradoxal, car dénué de tout rapport à une croyance ou un culte quelconque.

Il faut dire que du sacrifice émerge le sacré ; c'est du moins ce que suggère l'étymologie du verbe « sacrifier », issu de *sacrum*, neutre de *sacer* « ce qui est sacré » et *facere* « faire ». Michel Koch, dans son article « Le Sacrifice et le sacré » explicite ainsi le lien indissociable entre sacrifice et sacré :

Le latin *sacrificere* indique expressément une opération qui confère le caractère sacré à un objet qui d'abord en était dépourvu. Mais l'étymologie, explicite sur l'effet de l'opération, se tait sur le principal, le moyen. Ce silence ressemble comme un frère au mutisme que le tabou commande. Tout le monde est au courant de ce qu'il cache, chacun répugne à le désigner. En effet, il s'agit d'une mise à mort.²¹

17 Définition du mot « sacrifice » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/sacrifice#:~:text=masc.-,SACRIFICE%2C%20subst,masc.&text=1,ou%20br%C3%B4le%20sur%20un%20autel>, consulté le 10 juin 2022.

18 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 22.

19 « Huis-Clos », *Manifeste*, p. 16.

20 *Le Désir du Monde*, p. 55.

21 Michel Koch, « Le Sacrifice et le sacré (À partir d'*Acéphale* et de Georges Bataille) », *Lignes*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 163-164, URL : <https://shs-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-lignes1-2000-3-page-158?lang=fr>, consulté le 11 juin 2022.

La mise à mort que requiert le sacrifice confère un caractère sacré à l'objet sacrifié. Mais qu'entend-t-on exactement par « sacré » ? Le terme, dans l'art d'Agata, ne se comprend pas dans un sens religieux ou mystique et n'implique pas la création d'une relique ou d'un objet de culte. Il désigne le *sacer* latin, dans son sens étymologique ainsi défini par Roger Caillois : « À Rome, on sait assez que le mot *sacer* désigne, selon la définition d'Ernout-Meillet : “Celui qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller” »²². Soit l'objet sacré devient intouchable, soit il implique un risque, un danger, si l'on entre en contact avec lui. Un risque de l'ordre de la *souillure*, de l'altération radicale d'une intégrité, devenue sale, tachée, peut-être de façon indélébile.

Pour Agata, le sacrifice de soi repose en effet sur une altération radicale de son intégrité : le corps doit être usé, abîmé, blessé afin de créer. Au sein de cette poïétique sacrificielle, Agata est à la fois la plaie et le couteau, le soufflet et la joue, les membres et la roue, la victime et le bourreau²³ ; bref, le sacrificiant et le sacrifié. La répétition rituelle du sacrifice, qui permet l'émergence de l'œuvre permet la transformation d'Agata en A ; Agata se situe du côté du sacrificiant, tandis qu'A est du côté du sacrifié :

[...] à la fois, programme précis d'intention, plan de travail et technique, la méthode du journal prémédité écrit sur le vif, instaurée pour défier ses propres règles ; rendre visible la possibilité de cette contagion entre le monde et celui qui le regarde nécessite de se trouver d'un côté et de l'autre, d'intégrer la césure comme une partie de soi ; excédé par l'impuissance photographique, débordé par la réalité du monde, je me mets dans la peau de A, personnage de fiction sacrifié au réel ; épicerie d'un champ de filtres, de prismes et de zones d'ombres, d'un dispositif complexe destiné à faire advenir une histoire dont la matière reste ma propre existence ; A incarne une tragédie où l'écriture se mêle aux expériences dont elle émane [...] (*Ant.*, p. 264-265)

A ne représente pas uniquement un « personnage de fiction » ou un double fictionnel d'Agata, dans le sens où l'auteur-photographe affirme la nécessité « de se trouver d'un côté et de l'autre, d'intégrer la césure comme une partie de soi ». Pas de dissociation corollaire d'un dédoublement (à la façon de la gémellité) mais une mutation : tous deux se partagent la même existence prostituée dans et par l'œuvre, « dispositif complexe destiné à faire

22 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2006, p. 45-50, cité dans : Demetrio Paparoni, *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Lausanne, Skira, 2007, p. 63.

23 Nous citons ici « L'Héautontimorouenos » de Charles Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*). L'édition parue en 2021 d'une version des *Fleurs du Mal* illustrée par les photographies d'Antoine d'Agata nous permet d'affirmer une influence (et donc une résonance) de la poésie de Charles Baudelaire sur la photolittérature d'Agata. Nous nous référons donc, à l'occasion de cette thèse, à cet ouvrage (*Les Fleurs du Mal*, p. 114).

advenir une histoire dont la matière reste » leur existence commune. Ils incarnent l'envers et l'avvers, l'obvers et le revers d'une même expérience sacrificielle.

Le sacrifice répond à l'urgence d'une éthique qui suppose une contamination entre l'artiste et ce qu'il représente ; éthique qui ne peut se concrétiser que dans le cadre d'une expérience qui implique le corps, qu'Agata considère comme la matière première de son œuvre ; ces deux points seront donc successivement examinés, avant que nous nous penchions sur les modalités du sacrifice mis en œuvre par l'auteur-photographe.

CHAPITRE 1

De la nécessité de l'engagement corporel

Un questionnement sur ce qu'est et ce que peut la photographie accompagne la pratique d'Antoine d'Agata, qui estime que « [d]ans 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 »¹. « Toute conviction doit être une création »² ; le rapport conflictuel qu'il entretient avec son *medium* est source de création, mais également d'une riche réflexion théorique. Cette lutte est le point de départ de son processus créateur.

La construction de son *ethos* par Agata passe par diverses étapes, dont la première est la critique radicale d'autres *ethos* qu'il considère comme fautifs, voire condamnables. À ses yeux, les conditions de création d'une œuvre et les principes motivant le mouvement instaurateur de l'œuvre d'art entrent en compte dans la perception d'une œuvre d'art : l'œuvre en tant que résultat s'apprécie au regard du processus qui l'a créée. La place importante de ce discours critique dans les textes d'Agata nous invite à en analyser le contenu ; c'est à travers (et en réponse à) ces contre modèles que l'auteur-photographe élabore sa propre pratique. Une pratique qui, nous le verrons ensuite, peut être analysée comme un héritage de la pratique de la performance, ou art d'action, qui suppose une implication radicale et extrême de celui qui la réalise. L'expérience y occupe une place fondamentale, et l'emporte sur l'œuvre qui en est à la fois l'ébauche, le fragment et la trace, le *reste*. À ces fins, seront mobilisés les textes où Agata explicite sa pratique ; explicitation qui coïncide avec « l'affirmation d'une éthique »³.

1. L'art est une lutte : une poïët(h)ique conflictuelle

Dans ses écrits sur sa propre pratique, Antoine d'Agata apparaît comme un artiste en conflit, en lutte (*conflictus*), à la fois contre le milieu artistique, contre certains de ses pairs, mais également contre ses *media* de prédilection, à savoir la photographie et l'écriture.

1 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 17.

2 *Praxis*, p. 102. Source de la citation non-identifiée.

3 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

1. 1. Ni documentariste, ni témoin

Son *Manifeste*, *Ice* et *Anticorps* témoignent d'une critique acerbe envers d'autres photographes, qu'il ne nomme pas précisément, mais dont il dénonce les *ethos* et les pratiques :

Le photographe qui prétend attester d'une réalité simplifiée à travers le compte rendu didactique d'événements dont il est le témoin, se leurre et se rassure, à bon compte, sur la tangibilité de son expérience et la validité de son commentaire. Dans son entreprise prétendument documentaire, à cause de l'impossibilité de son point de vue, il maquille, dissout et annihile par la création de symboles arbitraires. Celui qui prétend faire l'inventaire du réel, proclame des espaces logiques illusoires, et classe les êtres et les objets dans d'hypothétiques catégories dont il est le seul dépositaire. Expert improvisé de son propre discours, il réunit et juxtapose des indices pour transformer le chaos du monde en un ordre des choses aussi cohérent que futile.⁴

Ce paragraphe condense les critiques les plus fréquentes qu'Agata formule. En premier lieu, il vise le statut de témoin qui, selon lui, « se leurre et se rassure » quant à « la tangibilité de son expérience et la validité de son commentaire ». Ce que produira le témoin est un leurre, dans la mesure où il assiste à un événement sans y participer : ce statut est indissociable d'une distance qui le discrédite ou, pour reprendre les termes d'Agata, son expérience n'est pas *tangible* dans la mesure où il la regarde, de loin, sans y toucher (*tangere*), sans s'impliquer physiquement.

L'image ou le texte créé par le point de vue du témoin est donc un leurre : la réalité qu'il tente de retranscrire est « simplifiée » ou maquillée ; en d'autres termes, *déformée*. Une critique similaire est perceptible quand il évoque la prétention à l'élaboration d'un « inventaire du réel », qui constitue une impasse menant à la classification qu'Agata désigne comme la création d'« espaces logiques illusoires ». Toute tentative d'ordonnancement est futile ; le chaos illogique et incohérent du réel doit être restitué le plus fidèlement possible : « [l]a volonté de substituer au chaos du monde une vision intelligible repose sur le besoin médiocre de conjurer le réel en prétendant le dévoiler⁵ », explique-t-il.

La pratique que vise Agata – en filigranes ou très explicitement – est celle du documentaire, dont la fonction est d'informer, d'enseigner (*docere*) en produisant des preuves écrites qui servent de témoignage (*documentum*). « J'ai des doutes sur la pertinence

4 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

5 *Loc. cit.*

d'une pratique professionnelle qui pousse à la schématisation et à la mythification de l'évènement, dans un souci évident de rendement économique »⁶. L'emploi du terme « schématisation » fait écho à la simplification et la classification précédemment citées ; schématiser, simplifier, maquiller ou classer se rejoignent dans la pensée agatienne dans la mesure où elle désigne divers traitements du réel par la représentation, tous condamnables car agissant comme des miroirs déformants. Il s'agit de ne plus prétendre documenter, mais d'assumer l'impasse dans lequel se situe, invariablement et inéluctablement, le photographe documentaire, « censé retranscrire une réalité prédéfinie, alors qu'il ne relate qu'une somme d'expériences »⁷. Pour Agata, le photographe « doit s'émanciper de l'objectif unique de faire évoluer la connaissance que nous avons sur le monde »⁸ ; il doit, en somme, cesser de prétendre à la représentation objective du monde, qui reposerait sur une mise à distance entre lui et ce qu'il représente.

Cette remise en question de ce que Dominique Baqué appelle la « figure épique et héroïsée du photographe témoin »⁹ est, selon l'historienne de l'art, caractéristique de l'art contemporain : si, autrefois, « le tremblé de l'image attestait de l'engagement du photographe et témoignait paradoxalement d'une vérité de l'Histoire »¹⁰, nous sommes entrés dans ce que Baqué appelle, en reprenant les termes de Nathalie Sarraute, une « ère du soupçon »¹¹ :

[C]'est la possibilité même de cette vérité qui s'est aujourd'hui perdue, conjointement à la mise en suspicion d'une subjectivité testimoniale à et une crise sans précédent de l'information, notamment télévisuelle, tandis qu'à la noble figure du journaliste témoin s'est substitué le spectre ignominieux du « chien de garde » dont Serge Halimi¹² a montré avec virulence combien il pouvait être docile et servile, lié par des réseaux de connivence et de complicité aux groupes industriels et financiers [...].¹³

L'heure est à la crise de l'information, qui a pour conséquence, selon Baqué, « un soupçon généralisé quant à la valeur de vérité des images »¹⁴, et donc une crise de l'image, réactivant « la définition platonicienne de la mauvaise image : celle qui, de la vérité, se tient au plus

6 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 17.

7 *Loc. cit.*

8 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

9 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 238.

10 *Loc. cit.*

11 *Ibid.*, p. 239.

12 Serge Halimi est l'auteur du livre *Les Nouveaux chiens de garde* (publié en 1997, il donnera lieu à un documentaire du même nom en 2012) : charge contre les nouvelles pratiques du journalisme et de l'éditorialisme, l'ouvrage dénonce la collusion entre pouvoirs médiatiques, économiques et politiques.

13 *Ibid.*, p. 238.

14 *Loc. cit.*

loin »¹⁵. Agata semble partager le même constat que Dominique Baqué, et en venir à la conclusion suivante : le photographe témoin, celui qui cherche à produire des documentaires, est un leurre ; il est nécessaire de repenser la pratique du photographe qui s'intéresse au monde.

Une telle charge est intéressante, quand on sait que l'étiquette de photojournaliste accompagne fréquemment la mention de son nom. Son discours critique lui permet de réfuter cette appellation : « 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 »¹⁶. Le symbole désignant (dans son acception générale) « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique »¹⁷, il est une représentation tronquée, conçue pour être – en reprenant ses propres mots – assimilée : une assimilation corollaire d'une déformation, les faits complexes devant être simplifiés, symbolisés, afin d'être compris.

1. 2. Échapper à l'artificialité

Cette méfiance envers le symbole s'inscrit dans le sillage de celle qu'il éprouve envers le photographe « styliste » :

Tout aussi réducteur, le « styliste » producteur d'icônes, s'épuise, par son pouvoir d'évocation et ses artifices, à substituer l'harmonie au doute, la forme à l'expérience. La forme vampirise le désir, anesthésie la douleur, et enferme le langage dans le champ stérile du divertissement.¹⁸

Le deuxième pan de son discours critique concerne l'*artificialité* de l'œuvre d'art. L'évolution sémantique de l'adjectif « artificiel » nous permet de faire le tour de ce que désigne ce terme¹⁹. En premier lieu, son acception étymologique (*artificialis*) désigne ce qui est « fait avec art, fait selon l'art » ; une œuvre d'art serait, dans ce sens, intrinsèquement artificielle. Le Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500) désigne comme artificiel ce « qui est modelé, modifié par l'action de l'homme », mais également « ce qui imite la nature ». L'évolution du sens creuse la dimension péjorative du terme ; devient artificiel ce qui

15 *Ibid.*, p. 241.

16 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 17.

17 Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013, p. 192.

18 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

19 Définition du mot « artificiel » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : [32](https://www.cnrtl.fr/definition/artificiel#:~:text=%E2%88%92%20Qui%20est%20d%C3%BB%20%C3%A0%20l,Joubert%2C%20Pens%C3%A9es%2Ct, consulté le 10 juin 2022.</p></div><div data-bbox=)

« contrefait la nature au moyen de l'art » (sens attesté en 1370) ; l'artificiel devient synonyme du factice. La 4^{ème} édition du Dictionnaire de l'Académie considère que ce qui est artificiel est ce « qui se fait par art » et « est opposé au Naturel », et on observe un glissement de sens dans la 9^{ème} édition, où est défini comme artificiel ce « qui remplace la nature par l'art ». Quant à la 10^{ème} édition, elle considère qu'est artificiel ce « qui est dû à la technique de l'homme, par opposition à ce qui est a été créé et s'est développé naturellement », mais aussi « ce qui est manque de naturel ; factice » et « ce qui n'est justifié ni par la nature, ni par la raison ». L'adjectif souffre donc d'une forte connotation péjorative, et crée un jeu d'écho entre l'art et le factice, voire l'inutile. Ce qui est artificiel, c'est également, pour Agata, ce qui est inutile ou « stérile », car relevant du divertissement. L'œuvre ne doit donc pas prétendre documenter, informer, enseigner, tout comme elle ne doit pas se limiter à divertir.

La critique de l'*ethos* du « styliste » s'inscrit dans le cheminement de cette réflexion sur l'artificialité ; pour Agata, le style « enferme très vite le photographe dans une logique de manipulation, de rendement et d'efficacité »²⁰. À ses yeux, le style enserre, empêche, contraint et contient. La réalité ainsi dressée est, en réalité, déformée, comprimée, retenue par le style. « [E]nsemble de marques secrètes »²¹ qui permettent à l'auteur comme à l'artiste d'apposer leur sceau sur leurs œuvres, le style, « marque identifiante », indique « la présence invisible de [leur] signature »²² ; il est la *marque* laissée par la subjectivité de l'auteur comme de l'artiste sur l'œuvre qu'il conçoit. Il existe, pourtant, un style d'Agata ; les teintes charnelles et épidermiques, les clairs-obscurs où le beige des peaux tranchent sur la noirceur de l'espace qui les entourent, le rouge puissant, ou encore le flou qui tord les corps, sont autant de marques de reconnaissance d'une image d'Agata, tout comme les phrases lapidaires, souvent réduites à des groupes nominaux étendus énumérés, mobilisant des images fortes et organiques, portent le sceau de son écriture. Impossible, semble-t-il, d'échapper au style ; le parti-pris d'Agata est au contraire de l'assumer et de l'intensifier.

S'attarder, enfin, sur le mot « icône » – à l'égard duquel Agata exprime sa défiance – permet de déduire ce qu'il considère comme une contre-image : une image qui soulève et entretient une ferveur religieuse (*iconia*) ou une image qui serait un signe, représentant par conséquent quelque chose d'autre qu'elle-même (*icon*). Pas question pour lui de concevoir des icônes, déviant l'attention du spectateur du réel au profit de l'objet le représentant ; l'image ne doit pas se substituer à au réel qu'elle ne représente, ni l'atténuer, mais en restituer la force et la puissance (quitte à ce que cette force *déforme*, affirmant sa prise sur

20 *Le Désir du monde*, p. 61.

21 Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998, p. 27.

22 *Ibid.*, p. 45.

cette création qui s'enracine en elle). L'usage – répété – du flou dans la photographie d'Agata atteste du choix d'Agata de privilégier la force sur la forme. Rejetant la pose, il écarte toute possibilité de *figer*, dans une forme définie, le réel ; l'image d'Agata, bien au contraire, se meut à son rythme. Son rejet de ce qu'il appelle une « photographie consensuelle » qui « s'approprie les gestes et vomit les signes »²³ s'inscrit également dans cette logique.

Le terme « signe » fait écho à celui du symbole ou de l'*icon* : comme le symbole, qui représente de façon détournée par un jeu de correspondance analogique, ou l'*icon*, qui représente autre chose qu'elle-même, le signe est caractérisé par « le fait qu'il est toujours le signe d'autre chose, qu'il est là pour représenter, ou du moins évoquer, ou suggérer, une autre donnée que lui-même »²⁴. Quand Umberto Eco se charge de définir le signe, il fait l'expérience des nombreuses nuances de sens de ce mot : il est « un indice manifeste d'où l'on peut tirer des déductions par rapport à quelque chose de latent »²⁵, tout en entretenant un rapport synecdotique ou métonymique avec avec ce qu'il signifie, « comme si le signe était une partie, un aspect, une manifestation périphérique de quelque chose qui ne se montre pas dans son intégralité » ou le « témoin d'un contact [...] qui, par sa propre forme, révèle quelque chose de la forme de celui qui a laissé sa trace »²⁶. Il peut également être « un *geste*, émis dans l'intention de communiquer, ou pour transférer sa propre représentation ou état antérieur à un autre être »²⁷, et, dans le cas de l'emblème, les signes « reproduisent quelque chose, mais sous une forme stylisée »²⁸. En définitive, symbole, signe et *icon* diffèrent intrinsèquement de ce qu'ils représentent. Dans le cas du photojournalisme, par exemple, l'évènement et son récit n'appartiennent pas au même plan : l'évènement appartiendra au plan du contenu (signifié), tandis que son récit appartiendra à celui de l'expression (signifiant). La photographie ou le texte sera, pour reprendre les termes d'Eco précédemment cités, « une partie, un aspect, une manifestation périphérique » de l'évènement qu'elle représente ou, pire (pour Agata au moins) : une représentation stylisée, simplifiée, dudit évènement. Dans la logique d'Agata, ces deux plans sont fondamentalement séparés, dans la mesure où le signe déforme systématiquement ce qu'il représente. La représentation du réel sera donc, de toute évidence, vouée à l'échec :

23 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 17.

24 Joseph Courtés, *La Sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 32.

25 Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 19.

26 *Ibid.*, p. 19.

27 *Ibid.*, p. 20.

28 *Ibid.*, p. 22.

Les photographes se leurrent sur leur capacité à rendre compte du réel. Ils prétendent produire des documents, mais font, malgré eux, le compte rendu d'expériences intimes, souillé par la biographie, les préjugés, l'hypocrisie, la naïveté. Ils assouviennent leur fantasme documentaire tout en donnant libre cours à la complaisance qui leur permet d'abuser d'un statut privilégié et de traverser sans coup férir les strates sociales, géographiques, émotionnelles. Ils prétendent informer et déforment, participent d'une entreprise généralisée de manipulation. Le visible perd de sa matérialité. Le monde est jeu complexe d'illusions où ils ne peuvent impunément produire du faux. (*Ice*, p. 16)

On retrouve, dans cette citation, la critique de l'artiste qui déforme tout en prétendant informer, qui produit du faux en prônant le vrai. La réalité est que la biographie souille inévitablement l'objectivité que l'on attend d'une démarche documentaire (d'où la dénonciation d'un « fantasme documentaire »). Dans son *Manifeste*, il ajoute une autre nuance en écrivant que « [l']évolution des modes d'information a rendu la nécessité de représenter le monde, désuète »²⁹ : représenter le réel est une entreprise non seulement impossible mais inutile.

1. 3. Un art impuissant

On repère une autre constante de son discours critique : la dénonciation de l'artiste qui n'éprouve pas ce qu'il photographie, qui profite de ce qu'Agata considère comme un « statut privilégié » (celui d'artiste) pour représenter, mais de loin. Quand il dénonce celui qui donne « libre cours à la complaisance qui [lui] permet d'abuser d'un statut privilégié et de traverser sans coup férir les strates sociales, géographiques, émotionnelles », il annonce également, en filigranes, sa propre conception de l'art : renoncer à son « statut privilégié » pour s'immerger dans « les strates sociales, géographiques et émotionnelles » (*Ice*, p. 16). On croise le reproche d'une complaisance – ou « désir de faire plaisir, d'être agréable, de rendre service à autrui »³⁰ – des artistes à de nombreuses reprises dans son *Manifeste*, que ce soit quand il dénonce « la vanité des photographes complices, perdus dans des jeux visuels inoffensifs »³¹ ou quand il le représente comme un être se donnant comme seul fin sa propre satisfaction ; en bref, un être qui a comme seul fin le plaisir (que ce soit le sien ou celui des autres) :

29 « Huis-Clos », *Manifeste*, p. 16.

30 Définition du mot « complaisance » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/complaisance>, consulté le 10 juin 2022.

31 « Position(s) », *Manifeste*, p. 44.

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. Et le monde n'est plus, alors, qu'un autel virtuel devant lequel le photographe pratique ses rituels masturbatoires.³²

La formule est provocatrice. Tout photographe ne produisant que « de nouvelles images prêtes à consommer » est condamnable, tout comme l'est le photographe considérant le monde comme « un autel virtuel » devant lequel il se masturbe, entretenant son propre désir, son propre plaisir, immergé dans ses fantasmes. Une poïétique qui se donne pour but l'élaboration d'un produit consommable, capable de s'inclure dans les rouages économiques du capitalisme, est violemment rejetée. « La vacuité et la vanité des photographes complices, perdus dans des jeux visuels inoffensifs, sont choquantes »³³ ; cette citation vise ce qu'il appelle le « marché du regard »³⁴, où les arts visuels se limitent – pour être rentables – à des œuvres aussi inoffensives et vides de sens qu'inutiles. Quand il affirme que l'art est devenu « quelque chose de très intellectuel, une affaire de spécialistes et de marchands »³⁵, il regrette qu'il s'ancre dans un processus de consommation qui le rend inoffensif (car appétissant ou comestible), qu'il se limite à un cercle restreint de « spécialistes », ou qu'il perde de sa matérialité, devenu trop « intellectuel ».

Car au-delà de la seule figure du photographe, c'est également au milieu artistique en général qu'Agata adresse une critique acerbe, considérant que « l'art aujourd'hui est un constat d'impuissance, ironie amère, analyse distante, esthétisme exacerbé, témoignage désengagé, commentaire inoffensif »³⁶. Sont concentrées dans cette énumération de groupes nominaux, dans un style lapidaire et minimaliste, les reproches que l'auteur-photographe adresse à ses contemporains. Les noms communs – « constat », « ironie », « analyse », « esthétisme », « témoignage » et « commentaire » – qui ont vocation à caractériser l'œuvre d'art contemporaine la résument ainsi : elle répète un événement que l'artiste n'a même pas vécu (tout juste a-t-il pu y assister, mais en tant qu'élément extérieur), ou elle le déforme (en l'esthétisant, en le moquant). Pas d'implication ni d'immersion de l'artiste, et aucune volonté d'agir sur le réel. Les adjectifs épithètes « distante », « désengagé », « inoffensif » et le complément du nom « d'impuissance » tracent les contours de l'*ethos* de l'artiste contemporain selon Agata : une mise à distance doublée d'un

32 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

33 « L'envers du décor », *Manifeste*, p. 44.

34 *Loc. cit.*

35 *Le Désir du monde*, p. 63.

36 *Ibid.*, p. 114.

désengagement. En bref : l'*ethos* de l'artiste d'aujourd'hui repose sur l'impuissance, « manque de force physique ou morale, manque de pouvoir »³⁷, ce qui donne lieu à un art inoffensif, et, de fait, inutile.

À l'égard de la photographie, son *medium* privilégié, notons qu'Agata n'est pas plus tendre. « [U]ne photographie n'est que mensonge »³⁸ ; artificielle (car objet d'art), elle est vouée à falsifier le réel qu'elle cherche à représenter. Ce constat d'échec aboutit à une conception de la photographie comme « pratique ordinaire du mensonge »³⁹, de l'artifice, du factice. À propos de l'écriture, deuxième pan de son entreprise photolittéraire, les choses sont différentes : Agata ne se dit pas auteur, et écrit peu sur son rapport à l'écriture, alors qu'il est prolixe à propos de ses photographies. Les rares phrases qu'il consacre à l'écriture sont les suivantes : « Je ne raconte pas. J'ai du mal avec les mots, les adjectifs surtout. J'ai peur de fermer le sens. Je photographie comme je parle, avec des points de suspension [...] », dans son *Manifeste*⁴⁰. Paradoxalement, il emploie le terme « monologue »⁴¹ pour qualifier ses ouvrages, mettant ainsi l'accent sur la parole (*logos*) solitaire (*mono*) qu'ils contiennent. Celui qui monologue, c'est celui qui parle seul ou qui tient à discours à lui-même ; une appellation qui, si elle se prête à ses premiers ouvrages – dont *Anticorps* est l'échantillon retenu dans notre corpus – est réfutée par le caractère polyphonique d'*Acéphale*, *Ice*, *Atlas*, *S.T.A.S.I.S* qui composent également le corpus retenu. Il y a donc bien une parole écrite ; Agata le reconnaît à demi-mot en évoquant la forme du monologue, qui se prête à un ouvrage comme *Anticorps* (où la seule parole est la sienne), mais moins à *Ice*, *Codex*, *Atlas*, polyphoniques.

1. 4. Assumer la subjectivité de l'expérience

La représentation du réel – qu'elle soit photographique ou littéraire – relève, pour Agata, du mythe ; chaque image produite (par l'appareil photographique ou par les mots) est synonyme de déformation : en raison du caractère déformant du signe ; en raison du style, « marque identifiante enchâssée dans l'œuvre elle-même »⁴² qui atteste de la subjectivité de l'auteur ou de l'artiste. Autant, alors, assumer cette subjectivité inévitable : « [r]etranscrire la subjectivité d'une expérience me semble plus cohérent »⁴³. C'est pour cette

37 Définition du mot « impuissance » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/impuissance>, consulté le 11 juin 2022.

38 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

39 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 16.

40 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

41 « A. », *Manifeste*, p. 19.

42 Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, op. cit., p. 45.

43 « Huis-clos » *Manifeste*, p. 17.

raison que ses ouvrages photolittéraires relèvent à la fois du « compte-rendu autobiographique »⁴⁴ et de ce qu'il appelle une « fiction de rattrapage »⁴⁵ : une fiction qui « n'est légitime que si elle s'appuie sur des actes forcenés » et si elle se juge « comme un compte rendu biographique » (*Ant.*, p. 134). En somme, n'est valide qu'une création artistique entre autobiographie et biographie, entre fiction et compte-rendu d'une expérience personnelle.

« Une biographie, ça s'invente »⁴⁶ : c'est par les mots de Céline qu'il explicite son entreprise créatrice d'un « journal prémédité écrit sur le vif » (*Ant.*, p. 164) : « je ne peux pas prétendre décrire autre chose que ma propre situation – mes états ordinaires, mes déséquilibres intimes »⁴⁷. Dans le chapitre de son *Manifeste* dédié à A – qui dispose du statut ambigu de double d'Antoine et de « personnage » – il écrit n'être « d'abord que scénariste et metteur en scène d'une photographie dont la narration est toujours plus épurée », mais également « l'acteur contraint d'un scénario [qu'il a lui-même] élaboré »⁴⁸. L'élaboration d'A repose sur la dislocation de sa propre existence :

Au fur et à mesure que je me perds dans ma pratique, que ma vie touche à la dissolution, que mon corps se disloque, que ma photographie me devient étrangère et que je cesse d'y croire, mon personnage s'enhardit. Il occupe toute la place, se dénude, se drogue, s'envoie en l'air, ressuscite de ses excès, de ses cendres. [...] Je ne sais plus dissocier mes choix d'existence de ceux du personnage de fiction qui donne à voir son intimité au grand jour.⁴⁹

« La confrontation et la réaffirmation de ce que je suis se fait, aujourd'hui, à travers ma représentation dans mes images »⁵⁰ : de la même façon que la fiction empiète sur sa propre existence, A empiète sur l'identité d'Antoine. La photolittérature d'Agata se tient sur la ligne de crête, entre récit de soi et fiction de soi ; un impératif qu'il résume ainsi : « La redéfinition du réel ne peut être basée que sur une redéfinition de soi, à travers la création de situations et d'expériences qui nous permettent de vivre ce que nous voyons »⁵¹.

En substance, on peut résumer ainsi le principe de sa poïétique : on dit le réel à travers l'expérience (subjective, singulière) qu'on en fait ; la représentation du réel étant fatalement fallacieuse, c'est le rapport au réel – l'*ethos* – qui importe, qui place le curseur de

44 « A. », *Manifeste*, p. 19.

45 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

46 « A. », *Manifeste*, p. 18.

47 « Huis-clos » *Manifeste*, p. 17.

48 « A. », *Manifeste*, p. 19.

49 *Loc. cit.*

50 *Loc. cit.*

51 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

l'appréciation d'une œuvre. Comme Agata le dit lui-même, c'est « dans cette intimité claustrophobe [entre photographe et photographié] que réside l'enjeu essentiel de la photographie » : « D'où la nécessité absolue d'engagement de celui qui photographie vis-à-vis de ce qu'il prétend décrire. Il ne s'agit pas d'un engagement social, politique ou humanitaire. Il s'agit de réciprocité, d'interaction, d'existence »⁵², continue-t-il. Pour lui, « [l]a pire concession serait de renoncer en tant que photographe à une position authentique » ; mais, ajoute-t-il, « [c]e renoncement est pourtant la particularité majeure de la quasi-totalité de la production photographique actuelle »⁵³.

En définitive, Agata place la représentation (par le biais de la photographie et de l'écriture) au cœur d'une contradiction semblable à celle où Georges Bataille plaçait la poésie :

[Ce] qui l'intéresse, c'est de placer la poésie au cœur d'une contradiction qui structure l'homme. On pourrait dire les choses comme ça : on a un besoin irréprensible de représentation de notre rapport au réel, de la résonance du réel en nous, mais en même temps, il n'y a aucune représentation formée qui puisse satisfaire ce besoin de représentation. La poésie commence là : elle commence dans un mouvement de *malgré tout*, de *quand même*. Malgré cette contradiction inhérente – qui est une contradiction de structure – la poésie, c'est ce qui va *quand même* essayer de donner une représentation ; ce qui fait que la poésie est immédiatement ancrée dans l'impossible, et que l'impossible est en son cœur. Alors, ce sera quoi, la poésie, au fond ? Ce sera peut-être garder des traces de ce dehors, ce hors-langue, de cet innommable que l'on perçoit uniquement parce qu'il y a du nommable, et que le nommable, à un moment, atteint sa limite [...].⁵⁴

L'art d'Agata suit le mouvement de ce *malgré tout*, de ce *quand même* bataillien, ainsi résumé par Sylvain Santi : la photolittérature, c'est ce qui va *quand même* essayer de donner une représentation. L'impossible est en – comme c'est le cas dans la poésie de Georges Bataille – en son cœur : un *malgré tout* créateur ; un *malgré tout* qui prend la forme d'un rapport au réel ; un *malgré tout* à l'opposé du cynisme qu'Agata condamne.

Dans son *Manifeste* tout comme dans *Ice* et *Le Désir du monde*, le cynique est en effet sa cible : il considère que « [l]es artistes sont des passeurs installés dans le cynisme » (*Ice*, p. 16),

52 *Le Désir du monde*, p. 51.

53 *Ibid.*, p. 15.

54 Propos de Sylvain Santi, dans le cadre du premier chapitre d'une série de podcasts sur Georges Bataille ; chapitre intitulé « L'Expérience poétique », pour l'émission *Les Chemins de la philosophie* (France Culture). Le texte est retranscrit par l'auteur de la thèse à partir du podcast initial. Émission diffusée le 13 juin 2016, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/georges-bataille-14-l-experience-poetique>, consulté le 12 juin 2022.

que son hygiène mentale repose sur une mise à distance des cyniques⁵⁵ et du cynisme en général⁵⁶. Dans *Le Désir du monde*, il confie en effet à Christine Delory-Momberger s'être « toujours battu pour ne pas verser dans le cynisme » tout en ayant « perdu tout naïveté depuis longtemps »⁵⁷. Pour comprendre ce qu'Agata entend par cynisme, penchons-nous sur ses propres mots : « [e]ntre l'idéalisme et le cynisme, il existe une marge de manœuvre non-négligeable »⁵⁸. Agata place le cynisme à l'opposé de l'idéalisme (tout comme il l'opposait, *supra*, à la naïveté)⁵⁹ ; idéalisme qu'il utilise dans son sens d'usage, c'est-à-dire comme refus de la réalité, comme conception illusoire du réel. L'idéaliste n'accepte pas le réel, et lui oppose ses illusions ; il voit le monde à travers un prisme déformant. *A contrario*, le cynique accepte la réalité telle qu'elle est : il s'en contente, se plie à ses règles. Le dénominateur commun entre ses deux postures philosophiques, c'est l'absence d'acte, ou de tentative d'agir : le cynisme n'a pas la volonté d'agir, et l'idéaliste n'en a pas la capacité.

2. La création comme art martial

La poésie bataillienne, nous l'avons vu à travers les propos de Sylvain Santi, doit « garder des traces de ce dehors, ce hors-langue ». Une même logique anime la photolittérature d'Agata, qui garde la trace de l'expérience éprouvée par l'auteur-photographe ; inaugurer des expériences est la seule possibilité de « vivre ce que nous voyons »⁶⁰.

2. 1. Composer, décomposer, recomposer : le rite poïét(h)ique

« Expérience », un des mots les plus récurrents dans les textes d'Agata, cohabite avec la notion de « situations » : elle sera « provisoire et vécue »⁶¹ – et consistera en « l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner »⁶². Marianne Massin, dont les travaux de recherche portent sur la notion d'expérience esthétique, analyse ainsi la plurivocité du terme « expérience » :

55 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

56 *Le Désir du monde*, p. 15.

57 *Ibid.*, p. 27.

58 *Ibid.*, p. 31.

59 Voir Partie 1, chap. 1, « L'art est une lutte : une poïét(h)ique conflictuelle », p. 29.

60 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

61 *Praxis*, p. 94. Pour la source de la citation : Mohamed Dahou, Henry de Béarn, Guy Debord, Gilles Ivain, Gaëtan M. Langlais et Gil J. Wolman, « Réponses de l'Internationale Lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge », in Guy Debord, *Œuvres*, Jean-Louis Rancçon, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 119.

62 *Loc. cit.*

Attesté vers 1265 en français, le mot expérience provient du latin *experientia* (épreuve, essai, tentative et expérience acquise), lui-même dérivé du verbe *experiri* (faire l'essai de). *Periri* est lié aux mots grecs *peira* (l'expérience, entendue au sens de tentative et d'épreuve – le verbe *peirômai* a le sens de « tenter, s'efforcer de ») et à *peras* (la limite, le terme extrême) ; il se rattache à l'importante racine indoeuropéenne *per* (aller de l'avant, pénétrer dans) qu'on retrouve dans *periculum* (épreuve, risque). [...] L'expérience est celle de l'expertise (*expertus*, « éprouvé » ou « qui a fait ses preuves », participe passé d'*experiri*) ou celle du possible péril (*per*) dans l'épreuve (*peira*) et la mise en jeu des limites (*peras*). Elle est à la fois une percée, un risque et un approfondissement.⁶³

Comme le reconnaît Marianne Massin, « [l]e terme recèle de multiples virtualités »⁶⁴. Chacune d'elles entre néanmoins en résonance avec la poïétique d'Agata. Tout d'abord, il considère qu'est un mauvais photographe celui qui, se tenant à distance, n'a pas éprouvé ce qu'il photographie. Une forme d'expertise est acquise quand « le geste photographique [...] passe par l'épreuve du réel »⁶⁵ : quiconque se fond et s'enfonce dans ce qu'il photographie opère une exploration synonyme d'approfondissement. Au regard de l'expérience qui leur donne naissance, « [l]es images sont une tentative fragile de rendre compte de [son] inscription dans le monde et dans le temps »⁶⁶. Aux yeux d'Agata, ses mots comme ses images sont des essais, des efforts de retranscription de l'expérience constitutive de l'œuvre. L'ouvrage lui-même est une tentative « de retranscrire le monde chaotique [qu'il] expérimente à travers la mise en séquence de fragments de réels bruts »⁶⁷. Quant au péril, au risque, ils constituent les jalons de l'expérience poïétique dans laquelle il s'immerge et s'engage, par le biais d'une pratique « extrême de l'existence »⁶⁸.

L'expérience poïétique d'Agata est fondamentalement dangereuse : il se met – de son plein gré – en péril. Il revendique et justifie l'entreprise d'autodestruction qu'il exerce sur lui-même au début d'*Ice* : « en détruisant ma propre vie devant le regard des autres, je me réapproprie ce pouvoir de destruction, de dilapidation qui me permet d'affirmer en dernière instance que je suis sans Dieu. Que je suis maître de mon espace, que j'y suis seul » (*Ice*, p. 19). En se détruisant, il éprouve sa liberté ; une logique qu'il explicite dans *Le Désir du monde*, où il relie sa pratique de l'autodestruction à celle de la révolte, se battant « tous les

63 Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2013, p. 21.

64 *Loc. cit.*

65 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

66 *Ibid.*, p. 9.

67 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

68 *Loc. cit.*

jours pour préserver les restes d'un désir permanent de destruction qui correspond pour [lui] à une forme de destruction »⁶⁹. C'est là, selon lui, un reste de l'enfance, qu'il qualifie d'« âge d'or de la révolte »⁷⁰. Ces quelques mots, qui font suite à la longue définition (précise) du verbe « détruire », prennent sens au fur et à mesure de la lecture de l'ouvrage : la mise en péril du corps permet la création de l'œuvre (la dernière acception du verbe « détruire » – celle qui clôt la liste qu'Agata en fait – est « [s]e nuire à soi-même »). Alors, « [c]haque image porte en elle le récit d'un risque »⁷¹, et chaque texte également. Prenons l'exemple du corps abîmé : les photographies de bras crevés par une aiguille, boursoufflés, rougis, saignants (*Ice*, fig. 1 ; *Acé.*, fig. 1), de corps morts (*Cod.*, fig. 2 ; *Acé.*, fig. 2) ou épuisés (*Ice*, fig. 2) attestent de cette entreprise de destruction corporelle, qu'Agata montre tout en la pratiquant.

2. 2. Une ritualité entre obsession et compulsion

C'est – en partie – dans ce sens qu'il faut comprendre la définition d'Agata de la photographie comme un « art martial »⁷² : un art synonyme d'un *ethos*, qui se pratique au rythme de l'existence et qui engage le corps. « La photographie comme art martial : la formule est hardie, mais elle souligne bien la part de rituel qui préside à l'élaboration de ces images »⁷³. A la lecture du mot « martial », on perçoit, en filigranes, l'idée d'expérience. Il suppose en effet la coalescence d'une implication radicale du corps et de la prise de risque : le corps qui s'y engage met en danger son intégrité, et le sujet y risque sa vie. De plus, l'art martial suppose une pratique réglée et régulière, et par conséquent rituelle. La spécificité du rite, c'est qu'il consiste en une répétition de gestes dans le cadre d'une cérémonie, qui repose sur un ensemble de formes extérieures et de règles solennelles ; il relève d'une performance physique, où les gestes font sens. A propos du rituel, l'ethnologue Martine Segalen écrit en effet qu'il « est fondamentalement plastique », se transformant « au niveau du sens lorsqu'il change de forme »⁷⁴. Cette considération sur le rite fait écho à la pratique d'Agata ; dans les photographies comme dans les textes, le sens émerge du corps qui se montre en plein rituel. On peut repérer, d'emblée, deux types de rituel qui engagent son corps : le rituel relevant de l'acte sexuel et le rituel relevant de la prise de drogues. Il est en effet question, dans *Ice*, des « gestes inlassables des rituels de l'addiction » (*Ice*, p. 232).

69 *Le Désir du monde*, p. 29.

70 *Loc. cit.*

71 Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d'Antoine d'Agata », *Actes*, p. 125.

72 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 10 ; *Le Désir du monde*, p. 137.

73 Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d'Antoine d'Agata », *Actes*, p. 124.

74 Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, Paris, Eterotopia, 2020, p. 116.

Dans le domaine de l'art cette fois, les observations de Serge Pey sur la place du rituel dans l'art d'action permettent d'approfondir cette hypothèse d'une poïétique rituelle :

Réaliser un rite c'est [...] faire vivre un de nos sujets cachés à l'intérieur de nous-même et qui reste le nous singulier que nous ne connaissons pas. Un lointain compagnon proche, un voisin absolu, un amant infini. Le travail rituel d'un artiste, s'il consiste à faire éclore les personnes qui nous habitent et qui nous sont étrangères, consiste de surcroît à faire naître le participant [...] aussi à lui-même et à faire éclore pour lui aussi un personnage contenu qu'il ne connaît pas.⁷⁵

Pour Pey, le rite, état transitionnel d'éclosion, permet l'émergence d'un sujet caché à l'intérieur de soi-même, à la fois intime et inconnu. Appliqué à la pratique d'Agata, elle nous permet d'appréhender la figure d'A précédemment citée, à la fois double du photographe et « personnage fictif qui vient réaliser, rendre réel le soi en tant que fiction »⁷⁶. Les contours d'A sont troubles ; notons néanmoins qu'il répond à cette définition oxymorique d'un « lointain compagnon proche », qui vit dans l'artiste tout en lui étant étranger. À propos d'A, Agata écrit :

Au fur et à mesure que je me perds dans ma pratique, que ma vie touche à la dissolution, que mon corps se disloque, que ma photographie me devient étrangère et que je cesse d'y croire, mon personne s'enhardit. Il occupe toute la place, se dénude, se drogue, s'envoie en l'air, ressuscite de ses excès, de ses cendres. [...] [J]e suis toujours sur le point de renoncer à ma propre identité. A se reconstitue, renforce mon mode de vie en lui offrant une autre légitimité, se décompose et se recompose.⁷⁷

Au cours du rite poïétique, Antoine d'Agata devient A ; A surgit du corps disloqué, détruit – par la drogue, par l'épuisement – d'Antoine d'Agata. Le rituel opère, sans cesse, une destruction de soi, qui permet la création d'une altérité au sein même de l'identité, d'un autre au sein du même. La composition – en tant que création d'une œuvre – repose sur l'accomplissement d'un rite où alternent et se répondent décomposition et recomposition. La réalisation de ce rite par Agata lui permet de faire naître, puis vivre, A ; l'image comme le texte sont autant de traces, de restes, et de manifestations de ce surgissement.

75 Serge Pey, « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art contemporain sous la forme d'une lettre postée 20 000 ans avant J.-C., depuis les montagnes de l'Ariège, en France », revue *Inter. Art Actuel*, intitulé « Rituels », Québec, Intervention, 2010, n° 105, p. 10. Cité dans : Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, op. cit., p. 16.

76 Rafael Garido, « Être l'œuvre (A., entre vie et parole) », *Actes*, p. 163.

77 « A. », *Manifeste*, p. 19.

Les considérations de Serge Pey sur la place du rite dans l'art ne s'arrêtent pas là : il considère que « [l']art est un rite de passage. Lorsqu'il ne procède pas à ce rite, il cesse d'être de l'art et entre dans les catégories du divertissement. [...] La performance ou la poésie d'action que nous pratiquons n'est pas un divertissement de cirque, mais un sacrifice. [...] La performance est l'art du sacrifice contemporain »⁷⁸. Il faut reconnaître dans cet acte de jeter l'opprobre sur le divertissement une forme de filiation avec les critiques virulentes d'Agata à l'égard des photographes, telles qu'elles ont été présentées *supra*⁷⁹. Divertir, c'est détourner (*divertere*) pour distraire⁸⁰ : une fonction inenvisageable de l'œuvre d'art pour Pey comme pour Agata. L'artiste ne doit pas jouer quand il crée ; sa pratique rituelle ne doit pas se confondre avec celle d'un « divertissement de cirque », qui supposerait une mise en scène de soi à des fins marchandes et (ou) amusantes, récréatives. Elle doit être de l'ordre du « sacrifice », elle doit être une offrande. Le paradigme change radicalement. Le rite permettant l'élaboration de l'œuvre n'est pas léger, mais lourd de conséquences. L'implication de l'intégrité de l'artiste est radicale. Elle relève, pour Agata, rappelons-le, de l'art martial.

À propos du rite, Olivier Lussac met en valeur sa liminalité, à la fois seuil (*limen*) et limbes (*limbus*). Le rite inaugure un « temps de transgression »⁸¹ au cours duquel l'agent – celui qui l'accomplit – se place en bordure (de lui-même, du monde dans lequel il existe). Tout l'enjeu de l'expérience poétique d'Agata se lit dans cette analyse du rite. Notons que cette expérience est également caractérisée par sa répétitivité, voire sa redondance (au sens étymologique de *redudentia*, « excès », « abondance ») : il a vocation à outrepasser les limites du corps d'Agata, jusqu'à sa destruction.

Les marqueurs de répétitivité dans le discours théorique d'Agata témoignent d'une pratique obsessionnelle et compulsive. Au cœur de sa poétique, la répétition occupe une place centrale : « Le *vas-et-vient* de la chair au néant, et du vide à l'extase, se répète *sans fin* », car « [l']essentiel est de *revivre*, *autant de fois* qu'il le faudra, le *même* cauchemar jouissif » où « [é]garé dans le trou noir de [ses] *obsessions* et de [ses] *traumatismes* », il se perd, « *une fois de plus* »⁸². Shinjuku, Boystown, la Cidade de Pedra, *etc* : les lieux dans lesquels il s'ancre sont

78 Serge Pey, « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art contemporain sous la forme d'une lettre postée 20 000 ans avant J.-C., depuis les montagnes de l'Ariège, en France », *op. cit.*, p. 8. Cité dans : Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, *op. cit.*, p. 31.

79 Voir Partie 1, chap. 1, « L'art est une lutte : une poïét(h)ique conflictuelle », p. 29.

80 Dans *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Dominique Baqué rappelle la « connotation pascalienne » du divertissement en Occident (qu'elle oppose à l'*entertainment* américain), qui explique en partie « pourquoi la vieille Europe, hantée par l'Histoire, peine à se divertir sans culpabilité » (Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 49).

81 Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, *op. cit.*, p. 32.

82 « Addiction », *Manifeste*, p. 32 (nous soulignons).

des lieux « où [il revient] à intervalles irrégulières »⁸³. Il fait part de son « besoin irrépressible » de « réjouer, encore et encore, le même scénario », de « réitérer sans cesse les mêmes tentatives frustrées et inabouties »⁸⁴ afin de rendre compte de l'expérience par le biais de l'art. Quand il relate un tournage dans le quartier de Boystown avec deux étudiants de la Fémis, on assiste à la répétition d'un rite : « piqûres de morphine, le jour », « cigarettes de crack, la nuit »⁸⁵, condition nécessaire à la création. Le rite est perpétuellement répété au creux de son existence, devenue rituelle au contact de l'art. A travers ces habitudes qui se répètent, et dont la répétition inaugure le mouvement instaurateur de l'œuvre, se confirme l'hypothèse d'une pratique poïétique rituelle.

Agata revendique par ailleurs le « principe du *disque rayé* comme principe d'existence »⁸⁶. Le modèle du disque rayé fait référence à une forme de répétition caractérisée par la détérioration de l'objet, incapable dès lors de remplir sa fonction initiale : le disque rayé produit une disharmonie par la reprise indéfinie d'un fragment de la musique. Impossible pour la musique de suivre son fil ; le même son repasse toujours, sans pouvoir passer à la suite. Le disque rayé est un objet usé et dysfonctionnel, et la scansion répétitive désagréable remplace le son harmonieux, pensé pour plaire à l'oreille. Suivant le principe du disque rayé, Agata s'use et se raye : il se marque, creuse son corps, laisse des traces lisibles, visibles, sur son corps qui porte alors les marques de cette pratique de la rayure, issue de la répétition d'un rituel, jusqu'à l'usure. Ce principe du disque rayé induit une impossibilité de se transformer, et l'obligation de répéter, en boucle, les mêmes gestes ; rappelons-le, à ses yeux, « [l']essentiel est de revivre, autant de fois qu'il le faudra, le même cauchemar jouissif »⁸⁷.

Pour René Passeron, la création induit une pratique où plusieurs gestes se succèdent, « condition essentielle de la technique opératoire »⁸⁸, notamment dans l'art de la sculpture (ce qui n'est pas anodin, nous y reviendrons) : en créant, l'artiste « arrive à ses fins par insistance répétitive »⁸⁹. Au moment d'analyser le rôle de la répétition dans la poïétique, il distingue différentes formes de répétitions : la répétition dite stérile, « [d]égré zéro de la poïétique », qui est « celle de Sisyphe », celle qui « prend toute la place et ne débouche sur rien »⁹⁰ ; la répétition ascétique qui « trouve hors d'elle-même des justifications

83 « Tournage », *Manifeste*, p. 30 (nous soulignons).

84 « Addiction », *Manifeste*, p. 32 (nous soulignons).

85 « Tournage », *Manifeste*, p. 30.

86 « Addiction », *Manifeste*, p. 32 (nous soulignons).

87 *Loc. cit.*

88 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, op. cit., p. 75.

89 *Loc. cit.*

90 *Ibid.*, p. 78.

doctrinales », qu'il qualifie de « sous-rêverie répétitive »⁹¹ et qui repose sur « l'organisation ritualisée d'une activité répétitrice »⁹² ; la répétition intégrée, qui « dépend moins d'une contrainte intérieure, qui pousserait le sujet à répéter son geste, que d'une contrainte extérieure, imposée par la résistance et par la fragilité du matériau », « répétition opératoire par nécessité technique »⁹³ ; la répétition « avant », où se mêlent deux modèles poétiques de la répétition, à savoir « celui de la répétition préparatoire » et « celui de la reprise interminable »⁹⁴, « réitération acharnée d'une conduite qui se refuse à l'échec »⁹⁵ et qui se donne comme but de faire « ressortir jusqu'à l'épuisement »⁹⁶ l'émotion initiale qui en constitue le creuset ; la répétition structurale, interne à l'œuvre, « objet spécifique de consommation affective » (et qui relève, à ce titre, d'une esthétique de la répétition, comme c'est le cas du leitmotiv, ou encore des chants incantatoires ou hypnotiques).

Le principe du disque rayé comme principe d'existence (et principe créateur, l'un coïncidant de fait avec l'autre) suppose une ritualisation d'actes répétés permettant l'émergence de l'œuvre : prise de drogue, insomnie, actes sexuels. Cette répétition se fait jusqu'à l'usure, voire au-delà de l'usure, comme si celle-ci constituait la marque d'une répétition effective et efficace, dans la mesure où elle laisse des traces qui seront constitutives de l'œuvre. Cette pratique de l'usure fait écho à la forme du palimpseste, cette « œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures »⁹⁷. La pratique d'Agata, qui implique au cœur du rituel le corps et l'existence de l'artiste, relèverait de la *répétition palimpseste*, tant au niveau poétique (l'œuvre, en perpétuelle création, est une succession continue de versions antérieures) que du point de vue de l'objet (où les ouvrages se répondent, où les mêmes images, les mêmes textes, se répètent d'un livre à l'autre tout en étant modifiés). Agata pratique l'art de la série : on repère en effet une répétition interne à ses objets photolithéraires, où les mêmes mots, les mêmes phrases, sont reprises d'un ouvrage à l'autre.

C'est le cas d'*Anticorps* et d'*Actes*. Indiquons, en amont, qu'*Anticorps* et *Actes* ont un lien étroit avec l'exposition *Anticorps*, qui s'est déroulée au Bal en 2013 : *Anticorps* est considéré comme le catalogue de l'exposition (même si l'éditeur Xavier Barral en parle comme d'une « longue autobiographie »⁹⁸), tandis qu'*Actes*, publié un an après, s'inscrit dans

91 *Ibid.*, p. 79.

92 *Ibid.*, p. 80.

93 *Loc. cit.*

94 *Ibid.*, p. 81.

95 *Ibid.*, p. 82.

96 *Ibid.*, p. 81.

97 Définition du mot « palimpseste » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/palimpseste>, consulté le 16 juin 2022.

98 Paule Palacios-Dalens, « Visiter/voir : une énonciation résolument intolérable », *Actes*, p. 153.

son prolongement et consiste en un rappel du dispositif de l'exposition suivis d'articles portant sur celle-ci. Ces deux ouvrages nous offrent deux exemples de phénomènes de reprises, sur le modèle du palimpseste. Le premier, c'est la reprise de phrases, comme « l'outil photographique porte en lui les germes de l'action, le geste équivalent alors à l'acte perceptif en lui-même » et « la photographie comme un art martial dont l'unique principe serait le risque et l'inconscience » à la page 137 d'*Anticorps* tout comme dans *Actes* (pages non-numérotées). *Actes* extrait quelques phrases d'*Anticorps* (ouvrage massif de 555 pages) en les répétant ; répétition qui participe de l'extraction d'une substantifique moelle (pour reprendre l'adage rabelaisien), d'une mise en valeur, mais aussi de l'élaboration d'un *leitmotiv*. *Actes* condense *Anticorps*, reprenant des phrases de l'exposition (imprimées en lettres noires sur fond rouge), la disposition des photographies, les mots d'une vidéo de Cristina, prostituée, en l'agrémentant d'articles sur l'exposition et l'ouvrage *Anticorps*, voire sur l'art d'Agata de façon générale. Le second phénomène consiste en la reprise d'un texte, réécrit, sur un mode qui se rapproche de l'épanorthose, comme si la pensée se précisait d'un ouvrage à l'autre. On repère ce principe dans la répétition d'une même structure phrastique, à l'exception d'un mot : « les seuls points de repères sont quelques images rescapées »⁹⁹ (*Actes*), « seuls points de repères, quelques images orphelines » (*Ant.*, p. 5). On le repère également avec ces deux exemples, tirés de deux ouvrages qui ont six années d'écarts, *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S* :

[...] quête cruelle et sans issue que d'embrasser la violence de la rue, d'en vivre l'expérience dans sa chair : apprendre le silence meurtrier qui dépasse la poésie, traquer l'irruption de la vie, sale et brutale, dans l'ordre des convenances, chercher la vérité fragile des gestes [...] (*Ant.*, p. 27)

Quête cruelle et sans issue que de sombrer dans la violence de la rue, vivre l'expérience de la chair, apprendre le langage mortifère du geste plus fort que celui de la poésie, plus juste, plus exact. (*Sta.*, n. p.)

On observe, à travers ces deux citations, un phénomène de réécriture. Dans *Anticorps*, la première citation est noyée dans un bloc de texte uniforme - chaque passage de texte formant un seul et même paragraphe – tandis que dans *S.T.A.S.I.S*, cette phrase est conçue comme un aphorisme (elle est isolée sur une page, et fait face à une série de photographies miniatures, ordonnée sur une même page). Entre la première phrase, datée de 2013 et la deuxième, datée de 2019, on observe une reformulation : si certains passages sont les

⁹⁹ Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 3.

mêmes (la « quête cruelle et sans issue », « la violence de la rue »), certaines formulations sont remaniées. Il ne s'agit plus de faire l'expérience *dans* sa chair, mais de faire l'expérience *de* la chair : l'étau se resserre et les modalités de l'expérience se précise. Le « silence meurtrier », qui comment des meurtres, devient un « langage mortifère », qui cause la mort. Quand la première citation parlait de ce « qui dépasse la poésie », la deuxième se fait, à ce propos, plus précise : la poésie est dépassé par ce qui est « plus fort », « plus juste, plus exact » qu'elle. Cette réécriture épanorthotique aiguise, peu à peu, la pensée, qui se précise d'ouvrage en ouvrage.

De la même manière, les images se répètent d'un ouvrage à l'autre : certains autoportraits d'Antoine d'Agata, présents dans *Anticorps*, le sont également dans *Agonie*. En changeant d'ouvrage, les images ne sont pas appréhendées de la même façon : si *Anticorps*, ouvrage massif, condense une très grande quantité d'images diverses (prostituées, autoportraits, portraits de migrants, photos de chambres, etc), *Agonie* concentre les autoportraits : en définitive, dans le premier ouvrage, la figure d'Agata (ou d'A) se perd parmi d'autres, tandis que dans le second, sa seule figure, son seul corps, hante l'ouvrage. Même jeu d'échos entre *Anticorps* et *Eclipse*, où la même silhouette fantomatique répète les mêmes mouvements flous, sur le mode du phénakistiscope qui décompose le mouvement, jouant avec la persistance rétinienne pour donner l'illusion que l'image s'anime. Ces exemples ne sont pas exhaustifs, mais témoignent d'une constante dans les ouvrages d'Agata : la reprise de mots et d'images, voire leur recomposition. Dans son article « *Qui vit, qui photographie* », Christine Delory-Momberger analyse ce phénomène, qualifiant d'« images en transit »¹⁰⁰ ces images qui reviennent, « ressurgissant là où on ne les attendait pas » ; postulat que nous appliquons également aux textes, eux-mêmes en transit, revenant, se réécrivant ou s'inscrivant dans d'autres ouvrages, sur d'autres pages, mis en contact avec d'autres mots. Ce phénomène de reprise rend images et textes familiers aux lecteurs et lectrices, les ancrant dans ce qu'elle appelle notre « iconographie imaginaire »¹⁰¹, mais leur permet également de changer de sens, d'un ouvrage à l'autre.

Une autre forme de répétition structure la conduite instauratrice d'Agata, qui repose sur une apparente contradiction : il s'agit de la *répétition de l'éphémère*, c'est-à-dire de l'instant vécu comme instant *éphémère*. Le terme « situation », largement employé par Agata, renvoie à une expérience provisoire et vécue et repose sur la « construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure »¹⁰². « Provisoire », « momentanées » : il est indéniable que la situation dans laquelle l'œuvre

100 Christine Delory-Momberger, « Qui vit, qui photographie », *Actes*, p. 170.

101 *Loc. cit.*

102 *Praxis*, p. 104. Source de la citation non identifiée.

s'enracine est éphémère ; pourtant, elle est répétée, sans cesse. Le concept même d'éthique suppose une répétition d'actes dont la succession permet d'établir et de définir sa conduite. Écrire l'acmé de la sensation – qu'il soit provoqué par la drogue ou le plaisir sexuel – suppose de la saisir dans ce qu'elle a de fugace ; c'est tout l'enjeu de ce qu'il appelle le « processus de l'orgasme » (*Ice*, p. 93) ou la « mémoire de l'orgasme » (*Ice*, p. 152), qui consiste à saisir un instant aussi intense que bref.

La troisième répétition sur laquelle se fonde l'art d'Agata a déjà été évoquée, mais mérite d'être plus clairement définie : c'est la *répétition compulsive*, qui fait référence à une tendance irrépressible à accomplir certains actes. Elle est motivée par ce qu'Agata appelle ses « angoisses », qui sont « la matière d'un récit inabouti d'interaction brèves et douloureuses avec le monde » et « le seul fil conducteur dans ce parcours balisé »¹⁰³, ou encore ses « obsessions », idées fixes dont il accepte l'envahissement, le tourment, au cœur desquelles il ne cesse de s'égarer. La part d'involontaire et l'acceptation de l'immaîtrisable de la peur et du désir, qui occupent une grande place dans son processus poétique, rendent compte également de cette volonté de s'abandonner à elles.

3. *Le geste et la présence*

Cette recherche expérimentale, corollaire d'une mise à l'épreuve répétée du corps, achève de contredire l'idée (répandue) selon laquelle l'art d'Agata relèverait du documentaire ou du photojournalisme. Selon Rafael Garido, avec qui Agata a composé deux de ses ouvrages (*Agonie* et *Ice*), l'art de ce dernier n'est pas celui d'un journaliste. D'après les « critères de la photographie documentaire, la présentation de l'image semble exiger un retrait de l'auteur » ; de ce fait, l'« image documentaire, pour être telle, pour être bonne, devrait, se doit de tenir son auteur à une distance prudente du sujet qu'elle offre au regard du spectateur »¹⁰⁴. Or, Agata abolit toute « distance prudente », affirmant que c'est « [d]e sa capacité à s'inscrire dans une réalité, à la pervertir par sa présence, [que] dépend le sort du photographe »¹⁰⁵.

3. 1. Un art de l'acteur

Quelles sont les conditions de cette perversion – au sens où *pervertio* signale un « bouleversement » – de la réalité, fruit de l'inscription du photographe en son sein ? À

¹⁰³ « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

¹⁰⁴ Rafael Garido, « Être l'œuvre (A, entre vie et parole) », *Actes*, p. 160.

¹⁰⁵ « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

propos d'Antoine d'Agata, Christine Delory-Momberger (coauteure des ouvrages *Le Désir du monde* et *Le Geste d'Agata*) écrit qu'il est « sans cesse “à l'œuvre”. De soi-même ? Du monde ? En tout cas d'une forme de présence au monde »¹⁰⁶. La double signification de « sans cesse “à l'œuvre” » implique une création incessante, ainsi qu'une appartenance à l'œuvre. Entre le créateur et sa création, les rôles s'inversent, et Agata apparaît non plus comme le créateur mais – aussi – comme la créature. L'autre intérêt de cette citation est qu'elle associe l'œuvre à la « présence au monde » d'Agata. Pour Christine Delory-Momberger, l'art d'Agata témoigne d'une « présence *au* monde qui est aussi une présence *du* monde »¹⁰⁷, condition *sine qua non* de la poïétique d'Agata. Sa pratique ne consiste pas à « dire, exprimer la présence mais [à] la *tenir*, dans un à vif de l'expérience qui, pour le rester, doit être sans cesse réaffilé, réaiguisé, réacéré »¹⁰⁸. Répétitive, l'expérience poïétique agatienne est régulée par un mécanisme incessant : l'œuvre naîtra de l'expérience, l'expérience naîtra pour l'œuvre ; l'œuvre naîtra pour l'expérience, l'expérience naîtra de l'œuvre. Tout comme l'expérience *tient* la présence vive, Agata attend de sa poïétique qu'elle soit « une recherche expérimentale qui prend chair dans [ses] actes »¹⁰⁹.

Qu'entend-on par « présence », dans l'art d'Agata ? L'affirmation d'une subjectivité, qui sert de prisme pour représenter – par la photographie comme par le texte – le monde. La présence d'Agata au monde constitue le propos de ses ouvrages. C'est ainsi qu'il faut saisir l'impératif qu'il formule dans son *Manifeste* : « La photographie qui, par nature, est un constat, ne peut se contenter d'enregistrer l'évènement mais doit être la radiographie d'une présence au monde »¹¹⁰ : l'appareil photographique doit s'émanciper de son statut d'appareil d'enregistrement dont la fonction est de reporter (*regerere*), à la façon d'un registre ou d'un catalogue (*regesta*). Il doit attester d'une présence au monde, de l'expérience qu'une subjectivité en fait : l'acte (photographique et scriptural) est « un certificat de présence, ne manière d'absorber le monde et de s'y fondre »¹¹¹. Ce qui est décisif n'est donc pas la photographie, ni le texte en tant qu'objets, mais l'expérience dont ils procèdent ; d'où l'importance de l'*ethos* du photographe ou de l'auteur.

La présence d'Agata n'est cependant pas statique ; elle incite à l'acte¹¹². Pour l'écrivain-photographe, « [u]ne photographie se définit à travers et au sein même de l'acte

106 Christine Delory-Momberger, « Qui vit, qui photographie ? », *Actes*, p. 173.

107 *Loc. cit.*

108 *Loc. cit.*

109 « Dépenses », *Manifeste*, p. 9-10.

110 « A. », *Manifeste*, p. 19.

111 Léa Bismuth, « Antoine d'Agata, de l'atelier du peintre à l'atelier du monde », *Actes*, p. 168.

112 On s'étonnera peu, alors du nom de l'ouvrage *Actes : une présence politique*, qui rassemble ces deux notions chères à la poïét(h)ique d'Agata.

où elle naît »¹¹³. De ses images exposées et visibles, Agata soutient qu'elles « sont la conséquence de [ses] actions » et « qu'elles portent [sa] marque »¹¹⁴. C'est pour cette raison qu'il se définit lui-même comme acteur : il se pense comme « acteur à part entière » d'un espace « dont il est en partie responsable »¹¹⁵, comme « acteur contraint d'un scénario »¹¹⁶ qu'il a lui-même élaboré. L'implication de l'artiste dans son processus créateur doit être totale. À ses yeux, est nécessaire au processus créateur une interrogation constante de son *medium*, « depuis sa pratique jusqu'aux choix esthétiques qui ne peuvent être que l'écho, le prolongement et la démonstration des principes qui ont dicté la prise de vue »¹¹⁷. L'expérience poétique détermine l'œuvre : ainsi que le veut Agata, « [u]ne photographie se définit à travers et au sein même de l'acte où elle naît, et l'exploration de son mode de production est un outil essentiel à sa compréhension »¹¹⁸.

Le langage – visible, lisible – d'Agata est donc, pour reprendre les mots de l'artiste, un « langage de la présence et de l'instant » (*Sta.*, n. p.) où s'opère sans cesse un « [g]lissement de l'inertie vers l'engrenage de l'action » (*Sta.*, n. p.). Agata n'a par conséquent aucun point commun avec le voyeur et affirme son statut d'acteur capable de « pervertir » la réalité qu'il représente au cours de l'instant poétique : créer et pervertir s'inscrivent dans le même mouvement. Si, comme l'écrivain-photographe l'affirme, « [l]'outil photographique porte en lui les germes de l'action »¹¹⁹, l'écriture qui l'accompagne bénéficie de l'influence de la pratique photographique : le lisible d'*Atlas*, d'*Ice*, de *Codex*, sont au même titre que les images des « concrétions d'évènements vécus, de séquences d'existence »¹²⁰, provoqués par le passage à l'acte de l'auteur-photographe. « Il dépend de moi de résister, de briser le miroir des apparences, de redonner à l'action une part primordiale » (*Ice*, p. 16). L'appareil photographique ne sera pas, entre ses mains, un miroir qui réfléchit les apparences, mais un outil qui « porte en lui les germes de l'action ».

3. 2. Le jeu de l'acteur

Quelles formes prennent ce « passage à l'acte photographique » qu'Agata appelle de ses vœux ? Nous avons vu que l'acteur s'oppose au voyeur ; pour Agata, « [s]i le photographe n'assume pas cette position d'acteur à part entière de chacune des situations

113 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

114 *Ibid.*, p. 10.

115 *Ibid.*, p. 8.

116 « A », *Manifeste*, p. 19.

117 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

118 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

119 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 10.

120 Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d'Antoine d'Agata », *Actes*, p. 124.

qu'il documente, il est condamné au voyeurisme qui est aujourd'hui une tare on ne peut plus conformiste et lâche »¹²¹. L'acteur est aussi celui qui prend part à un jeu (théâtral). De ce point de vue, ce sont des actes sexuels et des prises de drogues, à travers lesquels s'implique le corps de l'écrivain-photographe. On repère dans ses photographies un motif récurrent : divers clichés le représentent en plein acte sexuel, ou en train de se piquer le bras. De façon plus générale, cette implication corporelle repose sur une mise à l'épreuve de lui-même, dans les expériences et expérimentations nécessaires à l'élaboration de l'œuvre.

L'expression « geste photographique » se substitue parfois à celle d' « acte photographique ». Dans son *Manifeste*, il écrit par exemple que « le geste photographique, qui passe par l'épreuve du réel, devient l'équivalent de l'acte perceptif lui-même »¹²². Le terme « geste » met en valeur le mouvement du corps comme l'attitude (*gestus*) : dans la perspective de la poïétique d'Agata, le geste renvoie au « mouvement instaurateur »¹²³ de l'œuvre, à l'expérience où il s'enracine, mais également à l'*ethos* qui leur est inhérent ; est nécessaire, en effet, pour Agata, l' « homogénéisation du geste et du discours » (*Ant.*, p. 265).

Dans l'art d'Agata, l'implication corporelle va jusqu'à l'immersion :

Le processus est brutal. Ma pratique implique un passage à l'acte permanent. Par la transgression de la frontière séparant le photographe de son sujet, je suis devenu l'objet de mes images, l'acteur contraint d'un scénario que j'ai moi-même élaboré. [...] Je ne peux photographier si je ne suis pas acteur à part entière des situations dans lesquelles je m'immisce ou que je provoque. Épicentre d'un champ de filtres, de prismes et de zones d'ombres, je photographie ce que je fais, je fais ce que je photographie.¹²⁴

De même, écrit Garido dans *Agonie*, « on écrit ce que l'on fait, on fait ce que l'on écrit »¹²⁵ ; comme l'image, le « discours [est] noyé dans le réel »¹²⁶.

121 *Le Désir du monde*, p. 32.

122 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

123 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, op. cit., p. 28.

124 *Le Désir du monde*, p. 12 ; « A. », *Manifeste*, p. 19 ; *Agonie*, p. 6.

125 *Agonie*, p. 6.

126 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

3. 3. L'art et la vie

Si Agata occupe la position d'épicentre, c'est parce qu'il se considère le « [p]oint de départ, l'origine d'un courant nouveau, d'un réveil d'énergie »¹²⁷ à partir duquel son existence et son art confluent. Aucune ligne de démarcation n'est tracée par Agata entre l'existence et la pratique de la photolittérature : toutes deux se confondent, assurant ainsi la permanence de ces « passages à l'acte ». L'artiste assume un *ethos* multiple et mutant, jouant de la porosité des frontières entre sa vie et sa pratique artistique : « en ne concevant pas de vivre hors de la photographie, en laissant toujours plus consciemment l'autre me photographe, je renie une tradition qui n'a jamais connu que les capacités d'observation du photographe »¹²⁸, expose-t-il. Il photographie, certes, mais se laisse également photographe, acceptant de lâcher la *camera obscura* pour entrer dans sa visée : « Pendant longtemps, j'ai photographié à bras levé, sans regarder à travers le viseur », explique-t-il à Léa Bismuth pour *Art Press*, « puis je me suis peu à peu dessaisi de l'appareil et libéré donc de l'instant de la prise de vue, en faisant intervenir dans les stratégies de production d'image les filles avec qui je passais mes nuits [...]. À ce jour, une cinquantaine de personnes ont activé l'appareil à ma place »¹²⁹.

« Où commence l'art, où s'arrête la vie ? Ce sont des questions sans réponses. Mais c'est de cette relation incestueuse que naissent mes images »¹³⁰, confirme-t-il. Son mouvement créateur se confondant avec son existence, les bornes de sa poétique sont imprécises et n'ont d'autres limites que celles de sa propre vie, lui qui tient à « faire de [sa] vie la matière même de [sa] parole »¹³¹. Un passage d'*Ice* est, à cet égard, exemplaire ; l'interruption de la composition de l'œuvre a coïncidé avec les limites atteintes par le corps de l'artiste, comme le précise Garido :

Et soudain, le réel coule sur le livre et le livre s'écroule dans le réel : *long distance call*, Antoine d'Agata a été hospitalisé d'urgence au Bumrungrad International Hospital à Bangkok. [À] travers la chute clinique d'Antoine, le livre subit la grâce de l'écroulement et l'écroulement de son écriture. A quoi bon écrire si l'on est écrit ? Pourquoi essayer de faire vivre le livre si l'on est vécu par une parole faite de la matière même de la vie ? Rien à écrire. Les jours s'écoulent. On prend quelques notes, mais la

127 Définition du mot « épicentre », (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/epicentre#:~:text=masc-,%C3%89PICENTRE%2C%20subst.,%C3%89picentre%20sismique>, consulté le 20 juin 2022.

128 *Le Désir du monde*, p. 18.

129 « 50. Index : La photographie comme art martial », *Art Press*. Janvier 2013. France, 2014 », *Désordres*, n. p.

130 *Le Désir du monde*, p. 60.

131 *Agonie*, p. 10 ; *Le Désir du monde*, p. 48.

chute est déjà écrite ailleurs, avec des mots en chair et en os, en fièvre. Une chute plus radicale, une chute qui effectue le livre à travers l'impossibilité du livre de s'effectuer soi-même, soit en rendant impossible son écriture. (*Ice*, 200)

L'interruption de ce livre écrit avec « des mots en chair et en os » correspond à une mise hors jeu du corps. Quand Garido, ici, parle d'un livre capable de s'effectuer lui-même, il n'est pas question d'une autonomie du livre, mais de la relation de dépendance entre Agata et son œuvre. La poïétique d'Agata repose sur ces mouvements d'« écoulement » et d'« écroulement » du réel sur le livre, du livre dans le réel. Pour Agata, il plane comme un doute, une question essentielle : « [e]st-ce que je documente ce que je suis en train de vivre, est-ce que je vis les choses pour les documenter ? »¹³². Aucun livre n'y répondra franchement, et c'est au cœur de cette confusion que sa poïétique s'effectue : « [j]e ne sais plus si je tiens un journal ou si je plie ma vie à des règles artistiques que je j'ai moi-même instaurées. Il est difficile de penser une pratique de la vie tout en s'y plongeant comme dans un abîme »¹³³, confirme-t-il. Pratique de la vie et pratique de l'art étant indissociables, on saisit mieux la nécessité de revenir au contexte de la prise de vue ou de l'écriture pour comprendre ses ouvrages photolittéraires ; le *poien* atteste d'un *ethos*.

Ce qui constitue l'œuvre est donc à la fois l'acte (l'expérience poïétique) et ce qu'on appellerait sa trace (l'objet-photolittéraire). En effet, si l'on se réfère au genre du journal intime qu'Agata revendique pour la photolittérature qu'il pratique, on voit que celui-ci est défini par Philippe Lejeune comme « une série de traces »¹³⁴. La trace est « ce qui reste d'une action passée » (sens attesté au 1^{er} quart du XIII^e siècle), une « marque laissée par ce qui agit sur quelque chose » (sens attesté au milieu du XIII^e siècle), la « quantité très faible d'une substance qui demeure » (sens attesté en 1377)¹³⁵. La trace est donc aussi bien une *preuve* qu'une *empreinte* que quelque chose a été, que quelqu'un (ou quelque chose) (s') est passé. *Actes* s'ouvre d'ailleurs sur ces mots : « Les seuls points de repère sont quelques images rescapées »¹³⁶. L'image est une *rescapée*, à la fois trace, résidu d'un événement antérieur et survivante d'un accident, d'une catastrophe. Elle dépend de l'instant qui l'a précédée et l'a marquée, à savoir l'instant de la prise de vue : instant qui l'a fait naître tout en la mettant en danger.

132 « A. », *Manifeste*, p. 19.

133 *Le Désir du monde*, p. 17.

134 Catherine Bogaert, Philippe Lejeune, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 24.

135 Étymologie du mot « trace » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/trace>, consulté le 18 juin 2022.

136 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 3.

Par ailleurs, ce caractère accidentel de l'image sous-entend une absence d'intention du photographe : la conception ne serait ni consciente, ni voulue, ni contrôlée. À titre d'exemple, l'utilisation des différentes drogues lors du processus créateur place le corps dans un état second où – selon les formulations antithétiques de Garido – Agata s'exerce à une maîtrise « de l'immaîtrisable »¹³⁷, œuvrant « en se désœuvrant »¹³⁸. De même, le « processus de l'orgasme » (*Ice*, p. 93) (sur lequel nous reviendrons plus amplement) qu'il prend comme modèle poïétique est bien celui d'un corps qui perd tout contrôle. Cette logique de l'image ou du texte comme trace ou comme rescapé entre en écho avec la conception bataillienne de la poésie, que Sylvain Santi explicitait *supra*¹³⁹ : la poésie, chez Bataille, garde les traces d'un hors-langue relevant de l'innommable¹⁴⁰. On peut postuler une même logique dans la photolittérature d'Agata, qui se définit comme trace ou comme rescapée, comme ce qui a survécu de l'expérience poïétique. Une telle approche, qui « signifie que l'acte de création commence bien avant que l'appareil ne soit en place »¹⁴¹, semble renouer la place qu'occupait la photographie dans les années 1960 et 1970, quand elle était de connivence avec l'art conceptuel. À la fois « document et preuve de l'art »¹⁴² (notamment des performances de *body art*), l'image photographique possédait alors un double statut dont, selon Charlotte Cotton, certains photographes actuels sont les héritiers : « on peut [...] suggérer que l'ambiguïté avec laquelle la photographie s'est immiscée dans l'art, à la fois en tant que document sur le geste artistique et en tant qu'œuvre d'art, est l'héritage qui nourrit l'imagination d'un certain nombre de photographes contemporains »¹⁴³, écrit-elle dans *La Photographie dans l'art contemporain*. L'objet photolittéraire d'Agata s'inscrit dans ce sillage, dans la mesure où il se comprend comme ce qui continue d'exister après la disparition de l'évènement qui l'a fait naître, cet évènement étant, dans la conception d'Agata de sa pratique, primordial.

L'interdépendance entre l'art et l'existence, l'implication corporelle d'Agata dans son art au risque de sa vie, le primat de l'expérience, sont au cœur d'une pratique synonyme d'action. On peut postuler que cette pratique est similaire à celle de « l'art-action », ou « art d'action », qui fait partie intégrante de la pratique de la performance et dont les caractéristiques sont, selon Joseph Danan, les suivantes :

137 *Agonie*, p. 119.

138 *Ibid.*, p. 118.

139 Voir partie 1, chap. 1, « L'art est une lutte : une poïét(h)ique conflictuelle », p. 37.

140 Propos de Sylvain Santi, dans le cadre du premier chapitre d'une série de podcasts sur Georges Bataille : « L'Expérience poétique », pour l'émission *Les Chemins de la philosophie* (*op. cit.*).

141 Charlotte Cotton, *La Photographie dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 21.

142 *Ibid.*, p. 22.

143 *Ibid.*

- La mise en jeu de l'artiste lui-même ;
- La non-séparation entre l'art et la vie (ou ébranlement de cette frontière) ;
- L'importance primordiale du corps ;
- L'unicité de l'événement, le rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, voire de l'improvisé ; en tout cas, le caractère éphémère de la chose ;
- Le partage d'une expérience ;
- La protestation, la contestation (de l'académisme/du pouvoir politique) ;
- La transgression, la provocation, la subversion ; [...]
- La marginalité, toujours en tension avec une récupération effective ou possible ; [...]
- L'accomplissement d'une tâche réelle, sans mimésis.¹⁴⁴

La poïétique d'Agata appartient-elle à « l'art d'action » ? L'importance du geste et de l'acte dans le processus créateur, la porosité de la frontière entre l'art et la vie, le caractère transgressif de ses productions artistiques (qui mettent en scène une sexualité particulièrement violente et la consommation de substances illicites afin d'altérer la conscience), la place centrale qu'occupe le corps dans l'expérience poïétique et le caractère contestataire de ses ouvrages (comme *Acéphale*, qui exhibe la violence de la civilisation, à rebours de récits nationaux¹⁴⁵, *Ice*, qui s'ouvre sur un discours critique à l'adresse des photographes ou encore *Anticorps*, où l'explicitation de la pratique artistique est mêlée à un discours de protestation politique dans une veine anarchiste et anticapitaliste) sont autant de données qui semblent vérifier cette hypothèse.

Pour commencer, rappelons l'évolution de la performance en art elle que la décrit Josette Féral : à l'origine forme artistique, elle est ensuite devenue genre répertorié¹⁴⁶. Dans les années 70, une performance « se voulai[t] l'éperon d'un mouvement de rejet de l'œuvre artistique comme objet de consommation ; d'où les multiples prises de position contre l'œuvre achevée, exposée, consommée, contre l'œuvre comme produit » ; bien au contraire, une performance « insistait sur le processus, sur le travail en train de se faire »¹⁴⁷. La performance était « une fonction avant tout », sans « forme spécifique »¹⁴⁸. C'est originellement un art d'action contestataire qui se concentre sur un processus créateur ;

144 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes-Sud Papiers, « Apprendre », p. 23. Cité dans : Olivier Lussac, *Rituel et violence dans la performance*, *op. cit.*, p. 20-21.

145 Nous nous intéresserons plus longuement à ce point dans la partie suivante, « Limites et interdits : pratiques de la transgression ».

146 Olivier Lussac, *Rituel et violence dans la performance*, *op. cit.*, p. 7.

147 Josette Féral, « Qu'est-ce que la performance devenue ? », revue *Jeu : revue de théâtre*, n°94, 2000, p. 161, cité dans : Olivier Lussac, *Rituel et violence dans la performance*, *op. cit.*, p. 7.

148 *Ibid.*, p. 163.

processus créateur et le donne à voir. Le support visible ou lisible qui en résulte, considéré comme un enregistrement, reste potentiellement (très) secondaire.

Éclaircissons, tout d'abord, un point : l'art d'Agata ne relève de la performance au sens strict du terme. D'après Bruno Péquignot, la performance « ne propose pas un objet pérenne » ; les traces « qui attestent que quelque chose s'est produit [...] ne sont pas des œuvres »¹⁴⁹. Si Agata considère ses productions comme des tentatives « frustrées et inabouties »¹⁵⁰, qui ne font pas le poids face au réel qu'elles essaient, tant bien que mal, de montrer, force est de constater qu'Agata produit des œuvres durables, de nature cinématographique, photographique et photolittéraire. Entre lui et son public, il y a une œuvre. Le choix de la photographie n'est d'ailleurs pas anodin ; selon les mots d'Edmond Couchot, « la photographie est ce qui reste »¹⁵¹ d'un événement : une trace, un résidu, une rescapée (une conception de l'image photographique qui par ailleurs est aussi celle de Roland Barthes). Elle est, fondamentalement, ce qui subsiste d'une expérience. On peut en dire de même de ses ouvrages, qu'il décrit comme des journaux « écrit[s] sur le vif » (*Ant.*, p. 164) ; le texte et l'images accompagnent l'expérience tandis qu'elle se déroule. Si Agata ne pratique donc pas *stricto sensu* l'art de la performance, sa poïétique suit néanmoins le sillage de la performance comme forme d'art, où le *poïen* est primordial, quitte à l'emporter sur la *poïesis*.

Pour Olivier Lussac, dans l'art d'action, le rite occupe une place centrale : il considère en effet que « les pratiques du corps, instaurées en art d'action » composent un « langage du comportement »¹⁵². L'artiste plasticienne Tania Bruguera parle de sa pratique d'une manière similaire, la qualifiant d'*Arte de Conducta*¹⁵³ (ou art de conduite). Dans l'art d'action, le comportement de l'artiste entre en ligne de compte dans l'appréhension de l'œuvre ; on a vu qu'il en va de même dans l'art d'Agata, pour qui l'*ethos* de l'artiste occupe une place centrale. De plus, la filiation de l'art d'Agata avec l'art d'action s'affirme également par le biais du rituel qui préside au processus créateur : au cœur du rite, le « corps en acte »¹⁵⁴, couplé à un langage « de la présence et de l'instant » (*Sta.*, n. p.) , élabore, comme l'explique Olivier Lussac, un « langage du corps, des objets et des gestes », « une syntaxe pour assembler l'espace et le temps »¹⁵⁵. L'analyse de la poïétique d'Agata nous permet d'affirmer qu'elle s'inscrit dans le sillage de la « performance-rituel » analysée par Michael La Chance

149 Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts », in *Performance : le corps exposé*, Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), Paris, Seuil, 2013, p. 11.

150 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

151 Edmond Couchot, « Prise de vue, prise de temps », *Les Cahiers de la photographie*, n°8, 1982, p. 108.

152 Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, op. cit., p. 116 (en italique dans le texte original).

153 *Ibid.*, p. 22. En majuscule dans le texte original.

154 *Ibid.*, p. 6.

155 *Ibid.*, p. 29.

comme « une puissance incubatrice d'images »¹⁵⁶, qui repose sur la mise en place de « stratégies phanopoiétiques (de *phanopoeia*) qui font surgir des images viscérales »¹⁵⁷. Rythmé par des moments « de chute ou de surgissement »¹⁵⁸, le rituel est poïétiquement efficient : les images qui en surgissent sont puissantes, et potentiellement *plus* puissantes en raison de leur contexte de création.

Dans cette perspective, il est intéressant de relever qu'Agata n'emploie pas le terme *poien* pour qualifier son processus créateur, mais celui de *praxis* ; c'est d'ailleurs le titre d'un de ses derniers ouvrages. La différence entre *poesis* et *praxis* y est mise en évidence :

À côté des activités qui produisent des œuvres, il y en a d'autres sans œuvre – qu'Aristote illustre par la vision et la connaissance – où l'*energeia* se trouve en revanche dans le sujet lui-même. [...] Au contraire, l'œuvre, l'*ergon*, est en quelque sorte une entrave qui dessaisit l'agent de son *energeia*, laquelle réside non en lui, mais dans l'œuvre. C'est pourquoi la *praxis*, l'action qui a sa fin en elle-même, est, comme Aristote ne se lasse pas de le répéter, d'une certaine manière supérieure à la *poiesis*, à l'activité productrice d'une œuvre. L'*energeia*, l'opération parfaite, est sans œuvre et a son lieu dans l'agent.¹⁵⁹

La prédominance de l'action, l'importance de l'agir, le caractère primordial et fondamental de l'acte établissent une parenté la *praxis* et la façon dont Agata envisage sa démarche. Il est légitime de s'interroger, après la lecture de ce passage, sur cette opposition entre *poiesis* et *praxis* : qu'est-ce qui l'emporte ? La pratique d'Agata relève-t-elle de la *poiesis* ou de la *praxis* ? L'impossibilité de savoir où commence l'œuvre et où s'arrête la vie, le doute d'Agata, qui ne sait s'il documente ce qu'il vit ou s'il vit pour documenter une œuvre, l'importance, malgré tout, de l'œuvre (même en tant que trace, et non pas comme une fin absolue) et les critiques d'Agata quant aux limites de la représentation (qu'elle soit photographique ou textuelle) ne nous permettent pas de trancher. Une tension se crée, un doute se creuse. L'action a, certes, « sa fin en elle-même », mais elle n'est pas sans œuvre.

156 Michael La Chance, « Exercices de paroles et rituel pour soi », revue *Inter. Art actuel*, intitulé « Rituels », Québec, Interventions, 2010, n° 105, p. 13, cité dans : Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, *op. cit.*, p. 17.

157 *Loc. cit.*

158 *Loc. cit.*

159 *Praxis*, p. 32. Source de la citation non identifiée. Nous précisons néanmoins que les articles sur cette question ne mettent pas en exergue la supériorité de la *praxis* sur la *poiesis*. Pour les références des articles en question : György Markus, « Praxis et Poiesis : au-delà de la dichotomie », traduit du hongrois par Jacques Bidet, *Actuel Marx*, n° 10(2), 1991, p. 127-145, URL : <https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.3917/amx.010.0127> et Laurent Danon-Boileau, « Sur la notion de Télos, de Praxis et de Poïésis », *L'Information Grammaticale*, n° 51, 1991, p. 19-20, URL : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1991_num_51_1_3232, consultés le 18 novembre 2024.

C'est de la possibilité de l'œuvre que se comprend l'acte ; c'est au cœur de la fusion entre acte artistique et existence qu'émerge l'éthique. Même si Agata affirme qu'« [i]l ne s'agit pas de capter quoi que ce soit » mais « d'exister », force est de constater qu'il y a œuvre. Le fait qu'une création photolittéraire adienne fait, tout de même, pencher la balance en faveur du *poein*.

* * *

C'est du conflit qu'émerge l'éthique agatienne. Agata est d'abord en conflit avec ses pairs ; s'il ne les nomme jamais clairement, c'est en définissant leur *ethos* comme intrinsèquement voyeuriste qu'il nous permet de, peut-être, les reconnaître. Ce conflit donne lieu à une mise à distance critique d'Agata avec le milieu artistique à qui il reproche « cynisme et [...] médiocrité » et pour condamner le « vide de l'art contemporain »¹⁶⁰. L'écrivain-photographe est également en conflit avec ses *media* eux-mêmes : la photographie, qu'il considère comme intrinsèquement mensongère, et l'écriture, qu'il tient à distance. À ses yeux, penser échapper à sa propre subjectivité est un leurre ; la façon la plus honnête ou la plus authentique de représenter le réel passe donc pour lui par le récit de l'expérience qu'on en fait. Comme il l'écrit, « [c]e n'est pas le regard du photographe sur le monde qui importe, mais ses rapports les plus intimes avec celui-ci »¹⁶¹. Cela lui permet de replacer l'éthique inaugurant l'expérience au cœur de la poétique ; c'est en effet à l'aune de l'*ethos* que l'œuvre ainsi créée sera appréhendée. C'est en réponse au désengagement général des artistes contemporains (qu'il constate) qu'il élabore sa propre éthique qu'il définit comme « une éthique extrême de l'engagement et de l'action » (*Ant.*, p. 137).

160 *Le Désir du monde*, p. 15.

161 « Position(s) », *Manifeste*, p. 45.

CHAPITRE 2

Une poïétique somesthésique

Nous avons évoqué la place centrale qu'occupe l'expérience corporelle rituelle dans la pratique photolittéraire d'Agata ; nous aborderons ici ses modalités. Si l'acte est important pour Agata, c'est parce qu'il est accompli par le corps tout comme il agit sur le corps, en empruntant une conception du corps en acte semblable à celle d'Antonin Artaud :

[L]e corps on se le fait soi-même ou alors il ne
vaut pas et ne tient pas
et il vient du mérite et de la qualité,
il vient des actes faits.¹

Pour Artaud comme pour Agata, il faut « se faire un corps » ; c'est à cette condition qu'il prend de la valeur « du mérite et de la qualité ». Répétons, à cet effet, que la poïétique agatienne repose sur une implication corporelle de l'auteur-photographe dans l'expérience qui inaugure l'œuvre. De plus, la parenté de l'art d'Agata avec l'art d'action repose en grande partie sur l'implication du corps dans le processus de création de l'œuvre : l'image produite est celle d'un « corps en acte »². Commentant l'exposition *Anticorps* qui s'est déroulée dans l'espace d'exposition Le Bal à Paris en 2013 – en lien avec l'ouvrage du même nom – François Cheval écrit que « [c]e qui n'est pas éprouvé n'est pas légitime »³ dans la logique qui préside à la poïétique d'Agata ; il est nécessaire de faire sur soi-même l'expérience de ce que l'on cherche à représenter, et cette expérience mobilise le corps.

Le corps est en effet le support de l'éthique chez Agata, et il se définit comme un organisme : ce ne sont pas seulement les cinq sens qui sont impliqués dans l'expérience poïétique, mais l'ensemble des organes qui constituent l'être humain. L'organique diffère du sensoriel en ce qu'il atteint les profondeurs cachées du corps humain, mais également en ce qu'il met en jeu l'intégrité du corps. C'est pour cette raison qu'il sera question, ici, de somesthésie :

Le terme de « sensibilité somesthésique générale » désigne les sensations conscientes éveillées par la stimulation des tissus du corps, sensations qui ne sont ni visuelles, ni auditives, ni gustatives, ni olfactives. Elles sont provoquées par l'excitation de

1 Antonin Artaud, « États préparatoires. VI », *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 151.

2 Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, op. cit., p. 6.

3 François Cheval, « La Philosophie, l'avenir de la photographie », *Actes*, p. 128.

terminaisons nerveuses réceptrices de types variés, localisées dans le revêtement cutané et divers tissus plus profondément situés : conjonctif viscéral, capsules et ligaments articulaires. Ces récepteurs sont sensibles à un certain nombre de stimulants spécifiques : mécanique, thermique, douloureux.⁴

L'expérience poïétique instauratrice de l'œuvre d'Agata est somesthésique, dans la mesure où elle s'enracine dans les sensations internes au corps de l'artiste.

1. *N'être plus qu'un corps*

L'expérience rituelle poïétique d'Agata vise l'élaboration d'une « biographie de la chair » (*Ice*, p. 93 ; *Ant.*, p. 202), « tactique pour explorer les limites de la pensée » (*Ant.*, 202). Le geste créateur, qui « détermine l'être, supprime l'intelligence, ébranle la mainmise de la pensée sur le corps et du regard sur l'esprit » (*Ant.*, p. 202) si l'on en croit Agata, tout comme les états seconds – où l'œuvre prend racine – « produisent une suite vague de démences du corps » (*Ant.*, p. 202). Ce corps dément est bien un corps privé d'intelligence, comme nous le rappelle son étymologie, alliage du préfixe privatif *de-* et de *mens* (« esprit ; intelligence »)⁵ ; un corps qui n'est rien de plus qu'une substance corporelle et organique.

1. 1. Élaboration d'une pensée adrénaline

La conception agatienne de l'expérience s'apparente à celle que Georges Bataille appelle l'expérience intérieure : « L'expérience intérieure répond à la nécessité où je suis – l'existence humaine avec moi – de mettre tout en cause (en question) sans repos admissible »⁶. Il la définit comme « la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être »⁷. N'ayant comme havres que l'égarement et le non-sens, l'expérience intérieure suppose une prise de contact avec « l'inconnu inconcevable » qui surgit « libre sauvagement » devant le sujet, « [le] laissant devant lui sauvage et libre »⁸ qui « ne se fait pas aimer avant qu'il ne renverse en nous toute chose comme un vent violent »⁹.

4 Définition de Paul Laget pour le site *Encyclopedia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/somesthesie/>, consulté le 10 juil. 2022.

5 Étymologie du mot « démence » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9mence>, consulté le 10 juil. 2022.

6 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 15.

7 *Ibid.*, p. 16.

8 *Loc. cit.*

9 *Ibid.*, p. 17.

L'inconnu : Bataille attend de l'expérience qu'elle aille au-delà de la connaissance comme limite, l'intelligence menant à « un assèchement de la vie qui, par retour, a rétréci l'intelligence »¹⁰. La défiance de Bataille à l'égard de l'intelligence, d'une pensée se limitant à la connaissance, au figurable, au possible, fait écho à la tentative d'Agata d'anéantir la pensée et son impératif de ne pas la considérer comme maîtresse de la poïétique, car « on perd le corps dans la conscience du corps » (*Ice*, p. 151). Si, pour Bataille, l'expérience intérieure se concentre sur des états d'émotion méditée, pour Agata, l'expérience intérieure consiste en une « guerre des sens » (*Ice*, p. 93), succession paroxystique de sensations violentes qui se heurtent les unes contre les autres. Alors s'enclenche une entreprise de « dégradation de la raison » (*Ice*, p. 140) au profit du corps ; un corps qui n'est ni raisonné, ni raisonnable, qui n'est pas conscientisé, mais qui s'appréhende en tant que matière sensible et sensitive. Il l'écrit : « ma pensée se défait et se cristallise en permanence. Je la voudrais nourrie, plus que par des idées, par la chimie de mon corps : une pensée adrénaline, une pensée phéromone »¹¹.

Un corps abreuvé par une *pensée adrénaline* dépend d'émotions intenses. Hormone sécrétée par les glandes surrénales et le système nerveux central, l'adrénaline, une fois libérée dans le sang, se fixe sur des cellules situées dans un grand nombre d'organes : le cœur, dont elle augmente la force et la fréquence des contractions ; les bronches, qu'elle dilate ; les muscles de l'intestin et de la vessie, qu'elle relaxe ; les vaisseaux sanguins, alors en proie à la vasoconstriction. Parce que l'adrénaline irrigue l'ensemble du corps tout en le bouleversant, on peut attendre d'une pensée adrénaline qu'elle soit la source de modifications physiologiques constantes. L'omniprésence de la peur dans la poïétique d'Agata va dans ce sens : à ses yeux, « [l]a peur est fondatrice »¹² : « Le seul critère valide est de mesurer le monde à l'échelle de ses propres peurs. [...] La photographie est l'art idéal, le seul dont je dispose, pour maintenir un état de tension entre la conscience de mes propres peur et l'exorcisme de mes démons intimes »¹³. La peur désigne, dans son acception étymologique, une « émotion qui saisit »¹⁴ (*pavor*) ; elle est, par conséquent, aussi vive que violente. À la fois mordante et perçante, sa puissance va de pair avec sa fugacité. L'état qu'est la peur est prolifique : elle est le noyau à partir duquel prolifèrent diverses notions chères à Agata, comme l'angoisse, le malaise, l'affolement, la fièvre, la nervosité, ou encore la terreur.

10 *Ibid.*, 20.

11 *Le Désir du monde*, p. 91.

12 *Ibid.*, p. 37.

13 *Ibid.*, p. 38.

14 Définition du mot « peur » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://cnrtl.fr/definition/peur#:~:text=%E2%88%92%20%C3%89tat%20affectif%20plus%20ou%20moins,de%20conscience%20ou%20la%20repr%C3%A9sentation>, consulté le 20 nov. 2024.

Précisons que les phéromones consistent en une sécrétion d'hormones à valeur communicationnelle : par l'émission tout comme la perception de phéromones, les corps communiquent sans passer par l'intermédiaire d'une langue gouvernée par l'intelligence (l'intelligible étant une condition essentielle d'une communication fondée sur l'usage d'une langue quelconque). Composé des racines grecques *pherein* (transporter) et *hormon* (exciter), le terme phéromone est une succession d'états de manque, de stimulation, d'attraction, de satisfaction. Aux yeux d'Agata, pour qui « les fonctions vitales sont autant de chants secrets » (*Ice*, p. 92), les corps peuvent communiquer corporellement, physiologiquement. Souvenons-nous que de la chair ne coule que de la chair :

Premières mutations de la chair. [...] L'obscurité moite des corps, le silence hanté d'ombres avides aux halètements sourds, les mouvements de l'ivresse échappent à l'abstraction. Je me glisse dans d'autres corps, leurs formes, leurs matières. C'est dans cette tension que je trouve la force d'exister, de ressentir. Devant le sexe d'une femme, c'est ma propre peur qui me fascine. La performance charnelle libérée de la pensée se plie à la conscience exclusive de la durée, de l'intensité. Le nerf au service de l'intensité, le reste est bavardage, consolation. (*Ice*, p. 146)

Récit d'un corps à corps, cet extrait de *Ice* se concentre sur les sensations et les émotions d'Agata : moiteur des corps, silence et halètements, corps à corps, fascination de la peur, intensité du sexe – et « le reste est bavardage, consolation ». D'un même geste, Agata balaie toute tentative de communication verbale, nommée péjorativement « bavardage », et toute tentative de se protéger des émotions intenses, comme la peur (le terme « consolation » sonnait, ici, comme un synonyme de lâcheté). Le corps s'écrit, le corps est écrit, tandis que les expériences sexuelles et les drogues le libèrent de la pensée qui l'asservissait, l'emprisonnait, l'entravait. Les sensations exultent tandis qu'elles s'émancipent de la raison, et parce qu'elles se sont affranchies de l'intelligence. Qu'est-ce qui a permis cette délivrance ? L'ivresse, dont les mouvements « échappent à l'abstraction ».

« [L]e refus de l'abstraction ouvre la voie vers l'horreur » (*Ice*, p. 93) : à l'instar de l'horreur (saisissement caractérisé par sa violence¹⁵), les émotions fortes – celles qui sont en mesure d'*attenter* à la paix de l'organisme, condition nécessaire d'une raison fonctionnelle – empêchent l'abstraction. Ce faisant, il s'inscrit dans le sillage d'un Bataille qui affirmait :

15 Définition du mot « horreur » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/horreur>, consulté le 20 nov. 2024.

La convulsion de la chair, au-delà du consentement, demande le silence, elle demande l'absence de l'esprit. Le mouvement charnel est singulièrement étranger à la vie humaine: il se déchaîne en dehors d'elle, à la condition qu'elle se taise, à la condition qu'elle s'absente.¹⁶

Chez Agata, comme chez Bataille, la présence pleine et entière du corps nécessite l'absence (toute aussi pleine et entière) de l'esprit. À ce titre, le mouvement instaurateur de l'œuvre d'Agata est un mouvement charnel.

L'expérience vise à maintenir et renouveler un ensemble d'émotions fortes, qui visent une perception plus accrue de l'existence : « [l]a photographie, avant même d'être un langage, est un art martial dont les principes seraient le risque et l'inconscience » (*Ice*, p. 17). Prise de risques et de perte de conscience cheminent ensemble dans cette poïétique : face au danger, la peur annihile le discernement, tout comme l'angoisse dissout les contours du réel, devenu halluciné. La mise en péril a pour conséquence une perception tout à fait déformée du réel et de soi ; sous la peau, les vaisseaux se contractent, le cœur tape plus vite et plus fort, le souffle tremble, et toute cette agitation empêche la pensée de se former clairement et de façon raisonnée.

La prise de risque mène à la perte de conscience, et c'est de cet alliage que surgissent photographies et mots.

Sao Paulo, 11 septembre 2008... crack... nécessité de sentir, incapacité de penser, impossibilité de s'enfuir, espoir que le cerveau se remette à fonctionner, désir tenace d'inventer une trajectoire sans compromis, peur stagnante... l'inertie de la pensée dans un huis-clos (*sic*) de béton et de chair... dans ce monde fermé, désert organique qui condamne le regard à l'impuissance, je suis seul, avec l'obligation d'affronter un destin que j'ai forgé... c'est un fait accompli, je ne peux plus que répéter les mêmes gestes... le sentiment d'enfermement me déborde, me contamine, fige les relents de vitalité qui suintent d'un corps à bout... je ne m'inscris dans le monde que comme surface tangible... l'esprit se dissout doucement dans la matière des sensations... le manque, passage obligé dans le processus déraisonné de rétractation du corps, mutation de l'illusion de l'être à l'état de figure vaine... le corps aux aguets, se retourne sur lui-même... [...] (*Ice*, p. 92)

Une pensée « inerte » et un corps « aux aguets » : cet extrait du journal intime qu'est *Ice* nous donne un aperçu de ce qui s'avérera être une constante de l'ouvrage, à savoir la mise à

16 Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Minuit, « Reprise », 2014, p. 113.

mal – voire la mise à mort – de la pensée, de la raison tout comme de l'intelligence. « [J]e suis le mouvement de l'instinct », « je ne peux pas me soumettre à l'invocation de la pensée » (*Ice*, p. 92) : en proie à une « réalité inaccessible à la pensée » (*Ice*, p. 93), à une « bestialité que la raison ne maîtrise plus » (*Ice*, p. 94), Agata renonce à toute conscientisation. « [L]'esprit neutralisé, toute forme de raisonnement se déploie irrémédiablement sous la forme de géométries démentes » (*Ice*, p. 94), aux frontières d'une folie synonyme de perte totale de la raison, « le fil de l'intelligence rompu » (*Ice*, p. 95) à force de travailler le corps.

Sous la peau se déploie le chaos ; de la *chair* aux *os*.

1. 2. « Le nerf comme principe pur »¹⁷

La tournure restrictive de la formule « je ne m'inscris dans le monde que comme surface tangible » (*Ice*, p. 92) réduit le champ des possibles : la seule façon viable d'appréhender le monde, c'est d'entrer en contact physique avec lui, à la façon d'un Artaud revendiquant : « J'ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. Toutes les choses ne me touchent qu'en tant qu'elles affectent ma chair, qu'elles coïncident avec elle, et à ce point même où elles l'ébranlent, pas au-delà. Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui m'adresse *directement* à ma chair »¹⁸. Agata comme Artaud – qui dit non pas proposer des œuvres mais « montrer [s]on esprit »¹⁹, « un esprit dans la chair »²⁰ – partagent cette position radicale qui répond au besoin de, comme l'écrit Agata, « faire passer le sang dans l'encre »²¹. Il est d'ailleurs fréquent de croiser, aussi bien dans son *Manifeste* que dans *Praxis*, *Anticorps*, *Codex* ou *Agonie*, des citations d'Antonin Artaud. Chez Artaud, la conception d'une poésie inséparable de la vie où naissent ses œuvres, telles des « floraisons glacières de [s]on âme intérieure [qui] bave sur [lui] »²², toutes issues d'une perception accrue de son intériorité organique où la pensée est agrippée à la chair, aux organes, aux os, ou encore aux muscles malmenés par des sensations vives et acérées (comme l'angoisse, sujet de son poème « Qui, au sein... »), partage de nombreuses similitudes avec la photolittérature agatienne. « Il ne me faudrait qu'un seul mot [...] un mot bien macéré dans mes moelles »²³ revendique Artaud. Pour Artaud comme pour Agata,

17 Nous reprenons ici les mots d'Agata (*Ice*, 154).

18 Antonin Artaud, « Ni mon cri ni ma fièvre... », « Fragments d'un journal d'Enfer », *L'Ombilic des limbes et autres poèmes* [1927], Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p. 123.

19 Antonin Artaud, « Là où d'autres... », *ibid.*, p. 51.

20 Antonin Artaud, « Positions de la chair », « Textes de la période surréaliste », *ibid.*, p. 191.

21 *Praxis*, p. 66. Source de la citation non identifiée.

22 Antonin Artaud, « Là où d'autres... », *L'Ombilic des limbes et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 51.

23 Antonin Artaud, « Penser sans rupture minime... », *ibid.*, p. 94.

émotion et sensation – corporelles et intenses – ont un potentiel poïétique qui prend racine dans la chair pour se prolonger dans les nerfs :

Je ne crois plus qu'à l'évidence de ce qui agite mes moelles, non de ce qui s'adresse à ma raison. J'ai trouvé des étages dans le domaine du nerf. Je me sens maintenant capable de départager l'évidence. Il y a pour moi une évidence dans le domaine de la chair pure, et qui n'a rien à voir avec l'évidence de la raison. Le conflit éternel de la raison et du cœur se départage dans ma chair même, mais dans ma chair irriguée de nerfs. Dans le domaine de l'impondérable affectif, l'image amenée par mes nerfs prend la forme de l'intellectualité la plus haute, à qui je me refuse à arracher son caractère d'intellectualité. Et c'est ainsi que j'assiste à la formation d'un concept qui porte en lui la fulguration même des choses, qui arrive sur moi avec un bruit de création.²⁴

L'évidence est « moelleuse », dans son sens étymologique « rempli de moelle » (*medullousus*) tout comme elle est charnelle et nerveuse ; cette évidence n'est pas celle de la raison. Aux yeux d'Antonin Artaud, « l'intellectualité la plus haute » ne relève paradoxalement pas de l'intelligence dans son sens d'organisation mentale du réel, mais prend source dans la matière nerveuse, dans une « la chair irriguée de nerfs ». Cette prééminence du nerf est lisible aussi bien chez Artaud, qui fait l'éloge d'une « image amenée par [l]es nerfs » que chez Agata, qui considère « [l]e nerf comme principe pur » (*Ice*, p. 154), œuvrant « jusqu'à ce que le corps se fasse nerfs, démesure de l'instant vécu » (*Ant.*, p. 28).

En érigeant le nerf en « principe pur » de son processus poïétique, Agata insiste sur le rôle que jouent les excitations extérieures sur son organisme et son comportement. Parce que le système nerveux traverse l'ensemble de l'organisme pour conduire les sensations, les émotions et les mouvements, il a le pouvoir d'en modifier le fonctionnement. Dans cette perspective, l'intérêt de la peur se trouve dans la stimulation nerveuse qu'elle provoque, et il en va de même pour les substances ingérées : des drogues sympathicomimétiques comme l'amphétamine et la méthamphétamine ont comme propriétés de stimuler le système nerveux sympathique (la méthamphétamine étant, de plus, psychoanaleptiques, elle accélère même l'activité du système nerveux de manière globale).

Ce qui est véritablement sculpté, c'est le nerf – car c'est lui l'agent capable de sculpter, en retour, l'organisme. Cette entreprise de sculpture du corps par les sensations et émotions extrêmes réduit, de surcroît, le cerveau – siège de la pensée – à son statut de simple organe, de partie d'un système nerveux, et donc d'un tout organique et sensitif. Sous

24 Antonin Artaud, « Manifeste en langage clair », *ibid.*, p. 192.

l'emprise du nerf, la pensée n'est plus une notion abstraite, la conscience n'est plus immatérielle : elle dépend de l'ensemble du corps. Elle n'est plus supérieure à l'organisme, mais bel et bien sous son emprise, du moins quand il est en proie à la violence d'un fix, d'une angoisse ou de la terreur. Si son rituel poïétique se répète « jusqu'à ce que le corps ne soit plus que nerfs », c'est afin que la pensée se fonde dans l'organique. Il n'est pas anodin, alors, de croiser, dans *Praxis*, ces mots d'Artaud : « [e]t je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien. Rien sinon un beau Pèse-Nerfs »²⁵. L'œuvre d'Agata est telle réductible au « Pèse-Nerfs » artaldien, dont elle serait un reflet fidèle ? Ce postulat serait réducteur, mais la formule « Pèse-Nerfs » a le mérite de mettre en valeur le désir d'une œuvre intéroceptive, concentrée sur la perception par le système nerveux de l'activité physiologique, au moment même où « le système nerveux neutralise la pensée » (*Ice*, p. 94). L'image du « nerf en fleur » en raison des « glandes et [des] organes gonflés par l'aveuglement des sens » (*Ant.*, p. 29) entérine cette idée d'une éclosion nerveuse du corps, ainsi offert aux sensations les plus intenses.

2. *Le corps comme matériau*

Ce long travail poïét(h)ique sur le corps permet donc à Agata d'exploiter ses ressources physiques, sensibles et nerveuses. Il répond également à un impératif pour l'écrivain-photographe : celui de considérer son corps comme « le seul matériau » (*Ice*, p. 94) ; matériau qui, comme sa définition nous l'indique, « entre dans la construction d'un objet fabriqué » comme « dans la composition de quelque chose »²⁶ (à savoir l'objet photolittéraire).

2. 1. Sculpter son propre corps

Un leitmotiv traverse *Praxis* : il renvoie à l'artiste qui, devenu œuvre d'art, se sculpte lui-même. Si « [l]e faire est révélateur de l'être »²⁷, si le « soi est [...] une création de soi-même »²⁸, comme l'affirme Agata à partir d'un assemblage de citations, c'est à l'aune d'une

25 *Praxis*, p. 86. Pour la source de la citation : Antonin Artaud, « Toute l'écriture est de la cochonnerie », *Le Pèse-Nerfs*, *ibid.*, p. 107.

26 Définition du mot « matériau » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/mat%C3%A9riau>, consulté le 26 nov. 2024.

27 *Praxis*, p. 6. Cette citation est attribuée à Sartre à tort, et semble une réécriture d'un passage de *L'Être et le Néant* : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait ».

28 *Loc. cit.* Source de la citation non identifiée.

poiéthique qui repose sur une « sculpture de soi »²⁹. « Sois le maître et le sculpteur de toi-même »³⁰ est une devise qu'il emprunte à Nietzsche : cette résolution suppose, d'abord, une entière indépendance : le sujet étant son propre maître, il est son propre chef, son propre précepteur, son propriétaire. C'est après tout ce à quoi renvoie l'idée d'être maître de soi-même : celui qui a le pouvoir de me conduire, d'user de moi ; celui qui a autorité sur moi ; celui dont je suis le disciple, c'est moi-même. Mais il faut également prêter attention au terme « sculpteur ». Issu du verbe « *sculper* », « graver, inciser dans une matière dure », lui-même emprunté au latin *sculpere*, « tailler », le sculpteur est celui qui façonne en taillant, c'est-à-dire en coupant, en tranchant, en creusant. L'art de la sculpture repose sur un travail de la matière, à quoi on donne forme en la malmenant : tandis que la râpe use et réduit en poudre, que la lime entame, le rifloir égratigne et écorche, le burin coupe.

Jeu d'échos : l'exigence d'être « le sculpteur de soi-même » ricoche contre une conception de l'art nietzschéenne sur laquelle s'accorde Agata, et selon laquelle « [l]'homme n'est plus un artiste, il est lui-même une œuvre d'art »³¹. Ceci n'est pas sans conséquences : la poiéthique d'Agata mise sur la confusion de l'œuvre et de l'artiste, au moyen du corps ; le corps de l'artiste coïncide avec la matière de l'œuvre, il est un *corps à l'œuvre* tout comme elle est une *œuvre du corps*³². Dans le moment où la création a lieu, « le corps a lieu »³³. On peut établir un parallèle entre le corps de l'artiste et l'œuvre d'art d'une part et la vie de l'artiste et sa parole, d'autre part. Quand Agata dit avoir « décidé à vingt ans, de façon lucide, de faire de [sa] vie la matière même de [sa] parole »³⁴, il devient, de fait, « vivant et disant », « dit et vécu »³⁵ :

“J’ai décidé de faire de ma vie la matière même de ma parole”, *on fait de la parole la matière même de la vie*. Ces deux affirmations spéculaires témoignent autant d’une vie et d’une parole à quelqu’un – *ma* vie, *ma* parole – que d’une vie et d’une parole à personne – *la* parole, *la* vie –, à savoir : d’une vie et d’une parole dédoublées, redoublées : vie que l’on vit – *ma* vie – et vie dont on est (le) vécu – *la* vie –, parole que l’on dit – *ma* parole – et parole dont est (le) dit – *la* parole.³⁶

29 *Ibid.*, p. 56. Source de la citation non identifiée.

30 *Ibid.*, p. 58. De même, cette citation est attribuée à tort à Nietzsche ; elle est en réalité une interprétation de son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra*.

31 *Ibid.*, 94. Pour la source de la citation : Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 87.

32 Rafael Garido, « Être l'œuvre (A, entre vie et parole) », *Actes*, p. 159. Nous soulignons ces deux termes, employés par Garido au début de l'article : « Corps à l'œuvre et œuvre du corps ; entre l'un et l'autre, y a-t-il une césure ? ».

33 *Agonie*, p. 30.

34 *Le Désir du monde*, p. 48 ; *Agonie*, p. 7.

35 *Agonie*, p. 10.

36 *Loc. cit.*

La recherche d'une coïncidence entre vie et parole suppose un dédoublement et donne lieu à un redoublement, pour une répétition corollaire d'une croissance en intensité. Si l'on revient au cas de la sculpture de soi, on voit qu'à la fois sculpteur et sculpté, Agata – et, avec lui, son corps, qu'il sculpte et dont il est le sculpté – se divise et se redouble. Dans ses écrits théoriques, il mentionne lui-même une césure qu'il dit avoir intégré comme une partie de lui-même. Cette césure correspond à l'acte, au moment du *poiein*, qui suppose une frontière entre le créateur et la création, ou entre l'artiste et son sujet. Cette incorporation de la césure a pour résultat ce dédoublement d'Agata, créateur et créature, artiste et « [o]bjet de [s]es propres images »³⁷, se tenant d'une part et d'autre de l'objectif photographique. Quant au redoublement, c'est l'implication corporelle qui en témoigne : le rituel poïét(h)ique, impliquant prises de drogues, actes sexuels, insomnies, conduit le corps à l'épuisement tout comme il le marque, peu à peu, de plus en plus. La logique poïéthique à laquelle le corps est soumis semble être celle de l'excès, ainsi qu'en témoigne la récurrence du mot « extrême » par Agata pour qualifier ses conditions de création. « [Q]uand je baise sans capote, ce n'est pas pour risquer ma vie, ce n'est pas du romantisme noir. C'est parce que je n'ai pas le choix pour sortir de mon rôle de client » (*Ice*, p. 19) explique-t-il, associant l'acte de se protéger lors du rapport sexuel avec le statut du client. Cette citation, extraite d'*Ice*, atteste d'une implication corporelle de l'ordre du redoublement, où la répétition de l'acte sexuel – matrice des images – va, aux yeux d'Agata, de pair avec une prise de risque, une mise en danger d'un corps impliqué de façon radicale dans l'acte de création.

Être le sculpteur de soi-même : Agata interprète cette exigence de façon littérale. Sa matière première, c'est son corps – « le seul matériau » (*Ice*, p. 94) – et les corps étant par lui « considérés comme des matériaux dont il faut extraire les formes »³⁸, l'action poïéthique passe par la sculpture de celui-ci. Ce procédé poïét(h)ique est celui du sculpteur, qui modèle, taille, incise, maltraite son corps afin de lui donner forme ; il est après tout le plus à même de rendre compte de l'expérience traversée. Pour Agata, la sculpture suppose un travail en profondeur, pas seulement *sur* mais également *dans* le corps. Peau, muscles, nerfs, chairs, organes sont ciselés, modelés, gravés et fouillés. Il revendique, en somme, une stimulation corporelle similaire à celle promue dans ce poème par ce poème d'Artaud qu'il cite dans *Praxis* :

37 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

38 *Praxis*, p. 30. Source de la citation non identifiée.

Des choses sorties comme de votre rate, votre foie, votre cœur ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l'eau, mais semble appeler à elles les choses et leur commander de se rassembler.

Ce qui sortait de ma rate ou de mon foie avait la forme de lettre d'un très antique et mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche, mais épouvantablement refoulée, orgueilleuse, illisible, jalouse de son invisibilité : et ces signes étaient balayés en tous sens dans l'espace pendant qu'il me parut que j'y montais [...].³⁹

Un alphabet surgissant des organes : cette image correspond à la poïét(h)ique somesthésique d'Agata. La perception sensorielle ne suffit pas, dans la mesure où les sensations n'affectent pas *suffisamment* l'intérieur du corps. Le mouvement qui instaure l'œuvre répond à un *enfouissement* dans l'organisme, et la composition se fait, insiste Agata, au « rythme des organes » (*Ice*, p. 155).

2. 2. Un corps entre absorption et déhiscence

On saisit mieux, alors, tout l'enjeu de l'affirmation du photographe : « [l]a photographie qui, par nature, est un constat, ne peut se contenter d'enregistrer l'évènement mais doit être la radiographie d'une présence au monde »⁴⁰. La fonction d'enregistrement de la photographie est insuffisante à ses yeux ; la radiographie est le modèle à suivre, car elle permet, selon la définition du terme, d'« obtenir sur une surface sensible l'image d'un objet exposé aux rayons X et de déterminer notamment, à l'intérieur du corps humain (ou de l'animal), l'emplacement, la nature de certaines lésions ou la présence de corps étrangers »⁴¹. La présence au monde telle qu'elle est revendiquée n'est pas seulement la station prolongée dans un espace, ni même un contact sensoriel avec celui-ci : c'est une implication corporelle totale, au cours de laquelle Agata absorbe ce qu'il représente. Tout comme sa pratique dont elle est indissociable, son « existence [est] réduite à une forme d'absorption » (*Sta.*, n. p.). Cette absorption suppose que l'organisme tout entier se gorge du monde, au point de le faire déborder. Le processus conduit à une indiscernabilité entre ce qui est extérieur et ce qui est intérieur au corps ; une « absorption *du* monde et *par* le monde »⁴². C'est, du moins, ce que révèle son étymologie : « “absorber” : du latin *ab-sorbeo* – dont le préfixe signifie

39 *Praxis*, p. 22. Pour la source de la citation : Antonin Artaud, « Le Rite du peyolt chez les Tarahumaras », *Les Tarahumaras* [1945], Gallimard/Folio, « Essais », 2017 p. 15-41, URL : <https://shs.cairn.info/les-tarahumaras—9782070324026-page-15?lang=fr>, consulté le 26 nov. 2024.

40 « A. », *Manifeste*, p. 19.

41 Définition « radiographie » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/radiographie>, consulté le 20 juil. 2022.

42 *Agonie*, p. 43.

“éloignement”, “écart”, “achèvement”, la racine verbale signifiant “avalier”, “gober” : réduction totale de la distance, suppression de l’écart »⁴³. Cependant, au moment où il emploie le terme « absorber » pour qualifier la poïét(h)ique d’Agata, Rafael Garido en précise ainsi le sens :

Mais il faut jouer plus serré. Sorption, dans le domaine de la chimie, c’est un terme qui englobe les processus et d’*absorption* et d’*adsorption* et de *désorption*. Un terme donc qui signifie le sens multiple d’une série de mouvements sans direction dans la mesure où, dans la sorption, il n’y a pas de distinction entre absorbant et absorbé.⁴⁴

L’expérience poïétique abolit les limites entre absorbant et absorbé ; l’un fait alors partie de l’autre. Les différents préfixes accolés au radical *« -sorption » dévoilent une série de mouvements qui correspondent à ceux qu’Agata inculque à son corps : « ad- » correspond au mouvement du rapprochement, « ab- », à celui de l’éloignement, « dé- », à celui de la séparation, de la cessation et de l’accentuation. Ces trois mouvements rythment les prises de drogues (dont le rituel sera analysé *infra*), mais également les actes sexuels qui occupent une place centrale dans son processus créateur : rapprochement des corps, accentuation des mouvements, puis éloignement. Dans *Anticorps* (p. 1 à 13), les photographies d’accouplements, mises en page sur le mode de la planche-contact (*Ant.*, fig. 1 et 2), décomposent ces mouvements de rapprochement, d’éloignement, de séparation, où le flou empêche toute distinction entre les partenaires – ou encore, comme l’écrit Garido, « entre absorbant et absorbé »⁴⁵.

Ces mots de Garido dans *Agonie* résument l’entreprise agatienne : « [s]orption : se piquer le réel dans les veines »⁴⁶. Le rapport d’Agata au réel n’est plus seulement un corps-à-corps ; en somme, l’artiste s’inocule le réel, et fait de son organisme sa chambre de résonance. Au-delà d’une stimulation sensorielle, son contact avec la réalité repose sur une stimulation somesthésique. Chez celui qui revendique l’entreprise d’une perversion du réel par sa propre présence s’opère, en retour, une perversion du corps par le réel qu’il s’injecte consciemment. Seule la radiographie peut, alors, permettre de voir, sous la peau, les marques laissées par ce contact ; mais, dans les faits, aucun rayon X n’est impliqué dans la conception des images. Cette intromission dans le corps d’Agata se fait par le biais de l’appareil photographique, prothèse oculaire de son « regard acéré comme un outil

43 *Loc. cit.*

44 *Ibid.*, p. 46.

45 *Loc. cit.*

46 *Ibid.*, p. 58.

tranchant » (« Kei, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.), et de son écriture, qui opère sur le mode du *stripping*⁴⁷ :

Le stripping, méthode américaine alors nouvelle en France, c'est l'éveinage, la dénudation des veines, leur isolation avec un couteau de levage ; les veines sont tirées, coupées, raccourcies. [...]

La veille de l'anesthésie générale, un interne trace au feutre violet, avec désinvolture et maladresse, sur l'arrière de mes jambes, le dessin des incisions. Ce tatouage sur le dessus de ce qui sera le lendemain creusé à l'intérieur entre les muscles et les nerfs, s'il me rappelle à la réalité de l'écriture - où est la plus grande vérité, où est la plus grande beauté, dans les mots qui les suivent en surface comme des détecteurs, ou dans la profondeur de notre vie intérieure, de notre art intérieur ? - renforce l'humiliation dans laquelle je vis sans vivre, mais sans laquelle on ne peut oser penser.⁴⁸

Dans *Coma*, Pierre Guyotat relate cette expérience chirurgicale : ce moment où un interne délimite les zones de ses jambes qui seront incisées à la veille de son opération est, pour l'auteur, une métaphore de l'acte d'écriture. Cette description de la composition, entre perception de ce qui se joue à la surface de soi et incision dans les profondeurs d'une intériorité organique, n'est pas sans rappeler la manière dont Agata conçoit la pratique de la photolittérature. Le crayon est alors comme ce « feutre violet » qui dessine le dessous du corps avant qu'il ne soit ouvert, et l'appareil photographie est comme un « outil tranchant » : images et mots s'unissent dans une entreprise d'écarquille du corps. La photographie doit être en mesure de trancher la peau afin que ce qui se déroule sous la peau devienne visible ; quand à l'écriture, si elle est capable de deviner et de dessiner ce qui se trame sous la surface, à la façon du feutre chirurgical, elle devient chez Agata ce « couteau de levage » qui dénude, puis isole l'en-dessous de l'épiderme.

Les photographies, que François Cheval décrit comme des « substances corporelles en acte »⁴⁹, attestent de cette démarche : l'appareil ne s'attarde pas sur la peau pour elle-même. On la voit tendue, laissant deviner les tendons et les nerfs du cou, ou encore coupée et entaillée, le sang coulant de la peau supposée le retenir. Ainsi, dans *Ice* (*Ice*, fig. 3), une photographie se focalise sur le bas ventre d'une femme, du nombril à ses cuisses ; les veines saillent à travers la peau fine et diaphane, presque transparente. À travers le blanc laiteux et

47 Pierre Guyotat est fréquemment cité par Rafael Garido dans *Agonie* ; nous nous permettons donc de faire référence au *stripping* tel que Guyotat le mobilise dans *Coma* pour métaphoriser son rapport à l'écriture, dans la mesure où cette métaphore fait particulièrement écho à la façon dont Agata conçoit l'acte créateur.

48 Pierre Guyotat, *Coma*, Mercure de France, « Folio », 2006, p. 104-105.

49 François Cheval « La Philosophie, l'avenir de la photographie », *Actes*, p. 129.

translucide de la peau, l'œil suit les tracés de l'adventice violette de la veine, secrète, froide. La photographie devient radiographie, en nous laissant apercevoir ce qui se trame sous la membrane de la peau. L'image qui ouvre *Atlas* (*Atl.*, fig. 1) joue sur les mêmes procédés : dans une image indiscernable, on ne repère que les veines, preuves qu'il s'agit d'un organisme irrigué par du sang, la vision nocturne teintant de vert, de noir et de blanc l'épiderme. En prolongeant le regard, on finit par repérer les ossatures de deux mâchoires, et par comprendre qu'il s'agit d'un baiser, photographié d'en bas. Le corps n'est reconnaissable qu'à travers les veines, qui poignent sous la peau, et les os, qui la tendent. De même, *Paraiso*, un journal photographique tenu par Agata pendant son séjour à Valparaiso, au Chili, nous montre ce corps créant et saignant, les veines piquées dans le creux du coude après l'injection d'une drogue. Ces images de bras perforés réapparaissent, d'un ouvrage à l'autre, affirmant que ce corps qui crée à partir de sa propre matière organique se sculpte en se perçant la peau, incapable de garder plus longtemps l'ensemble physiologique qu'elle maintient et dont elle assure aussi bien la cohésion que la préservation.

« [D]e la chair ne coule que de la chair... » (*Ice*, p. 93) : cette courte citation d'*Ice* annonce une interdépendance entre le corps et la façon dont il se montre et se raconte, ainsi que la nécessité d'ouvrir, d'écarter, de trancher la peau afin que coule ce qui se cache sous elle. Ce *modus operandi* concerne également le texte. Les mots qui le composent surgissent des organes, des membranes, du corps, comme le montre le monologue de Nao, prostituée, tiré d'*Atlas* :

Mes sécrétions sont tièdes.
Rouge foncé, sale puis, comme une gelée,
visqueuses.

Dans mon utérus une mouche bourdonne
en tournoyant.

Une douleur sourd dans mon bas-ventre,
à plusieurs reprises, mon corps crache un sang noirâtre.
(« Nao, Kyoto, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Les mots de Nao sous-tendent une déhiscence ; ce terme médical, synonyme de désunion, désigne l'ouverture ou la rupture d'organes dont contenu se déverse. Cette description se concentre sur son intériorité organique, manifestation corporelle du sentiment qui la

ronge : son corps secrète des matières visqueuses, sanglantes et noirâtre tandis qu'une mouche vrombit, comme si son organisme était en état de décomposition.

En définitive, l'épiderme, en tant que tel, importe peu à Agata, sauf quand il montre ce qui se passe en-dessous de lui, quand l'intérieur du corps cherche à percer, à remonter à la surface. Au cœur du journal intime que constitue *Ice*, l'intériorité d'Agata se raconte également sur le modèle de la déhiscence :

Jeudi 17 février 2011

Bangkok. Je me lève pour quitter la pièce, mes jambes ne me portent pas – les muscles ankylosés provoquent une douleur sourde qui déchire mon corps et remonte la colonne vertébrale jusque dans le cerveau – [...] le vertige, toujours, et l'angoisse qui s'insinue dans le creux de l'estomac [...].

Mardi 22 février 2011

Bangkok. Je ne me sens plus maître de mon corps que sous l'effet du ya'baa ou de l'ice⁵⁰ – je perçois jusqu'aux battements du cœur, et le flux de sang qui gonfle dans mes veines – mais les gestes s'enlisent graduellement dans l'intensité de la concentration – les muscles qui s'ankylosent, la rigidité des membres qui provoque des crampes plus fréquentes – le sexe, lourd d'un désir pressant et sans objet immédiat [...].

(*Ice*, p. 251-255)

L'écriture, récit de l'intériorité organique, donne à lire les organes, les membres et les muscles ; en somme, elle emmène le lecteur voir sous la peau. Cette écriture-déhiscence, cette écriture-*stripping*, ainsi que cette photographie tranchante s'épanouissent tout particulièrement dans le cadre de la prise de drogues, car pour sculpter son corps, pour édifier son œuvre corporelle, Agata s'appuie sur des substances qui lui permettent de *sentir* de manière plus intense ce corps qu'il montre et raconte

50 Le ya'baa (ou ya ba, yaaba, yaa baa), surnommée « crazy medicine » (ou « médicament qui rend fou ») est une drogue majoritairement produite dans le Triangle d'Or, c'est-à-dire au Laos, au Myanmar (ex-Birmanie) et en Thaïlande. Racémate de méthamphétamine, elle est composée de méthamphétamine et de caféine. L'ice peut être considéré comme un de ses nombreux autres noms, même si l'on également désigne de façon générale l'ice comme toute drogue composée de méthamphétamine. En définitive, à chaque localité sa dénomination : *hiropo* au Japon, *pervitine* en Europe de l'Est, *methedrine* aux États-Unis, et de façon générique *meth*, *crystal* ou *crystal meth*. C'est un stimulant dopaminergique et noradrénergique, qui plonge le corps dans un état d'agitation et d'euphorie pendant la période dite de « flash », qui est suivie par une « descente » rythmée par de l'anxiété, des hallucinations, une paranoïa et un sentiment d'abattement.

3. « Écrire la chair tremblée » : composer au rythme des drogues

L'écriture, comme la photographie, se veulent être la radiographie d'une présence au monde ; une présence au monde tributaire d'une perception et de ses altérations. Au cœur du *poiein* d'Agata se trouve une concordance entre l'acte de créer et l'acte de consommer diverses substances propices à l'ivresse ou à la « défonce »⁵¹ (pour reprendre le terme employé par Agata lui-même dans *Le Désir du monde* et *Le Geste d'Agata* ainsi que par Garido dans *Agonie*, et qui a le mérite de caractériser une ivresse aussi puissante que profonde). Cette poïétique qui relève de la défonce renoue avec le verbe « deffoncier », « ouvrir en enfonçant » (en moyen français) : en *s'enfonçant* dans l'organisme, la substance l'ouvre – c'est d'ailleurs à cet effet qu'elle est consommée. L'enjeu est de une *ouverture* d'où surgira l'œuvre.

3. 1. La poudre rituelle

La chronologie qui constitue un des textes liminaires d'*Ice* témoigne de cet usage poïét(h)ique de la défonce. Les différents états du corps du photographe sont autant d'étapes du récit qu'indiquent les chapitres (chacun d'eux correspondant à une année), et chaque lieu traversé lors du voyage de l'écrivain-photographe est associé à des substances qui y ont été consommées :

1999

- Mexique, première dose d'Ice.

2005

- premier séjour au Cambodge, œuvre à l'héroïne. [...]

2008

- 1 Janvier : vol vers Paris ;

- 11 Janvier : retour à Phnom Penh, A s'installe chez Ka (Street 51, près du marché de Psar Thmey) ;

51 Dans *Le Désir du monde*, Agata confie à Christine Delory-Momberger avoir « replongé ces derniers mois dans la spirale de ce que certains nomment la débauche », à travers « la défonce et la succession de rencontres sexuelles » (p. 49). Dans *Le Geste d'Agata*, il confirme que « [l]a défonce est l'un des rouages essentiels » de sa création photographique et cinématographique. (p. 8). Dans *Agonie*, Rafael Garido décrit le corps d'Agata comme « un corps qui se défonce et sombre » (p. 15), et évoque la « défonce du point de vue » sous l'effet des drogues (p. 34).

- Janvier-mai : début de l'addiction à l'Ice et au Yama⁵² ; prises de vue de plus en plus rares (temps rythmé par le cycle à trois à phases qui caractérise la défonce méthamphétaminique : flash, plateau de charge, écroulement absolu suite à 3 ou 4 jours de consommation ininterrompue) [...].(*Ice*, p. 6)

Agata n'affirme-t-il pas dans *Praxis*, par le biais d'une citation empruntée à Nietzsche, que « [t]outes les espèces d'ivresse, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible, ont puissance d'art »⁵³ ? À ses yeux, la drogue « ne dénature pas la perception mais au contraire l'intensifie, la pousse à l'aberration » (*Ant.*, p. 74). « Je ne peux photographier que lorsque je bois »⁵⁴ : la négation restrictive insiste sur la nécessaire présence des substances dans le processus de création, afin de produire des « images ivres » (*Ant.*, p. 200). Il a recours à une analogie récurrente entre le corps humain et celui du scorpion : « [j]e me dédouble dans l'empathie junkie, dans les corps scorpions » (*Ice*, p. 141), « [s]corpion et cyclope, j'embrasse le temps et la mort »⁵⁵. Ce corps scorpion est un corps porteur d'un poison qu'il est libre d'inoculer et de s'inoculer, mettant en péril l'intégrité du corps. Certains passages d'*Ice* attestent d'ailleurs de cette attention particulière qu'il porte à ce corps peu à peu envahi et altéré par les drogues : « L'ice se répand dans un labyrinthe physiologique », « [l]'amphétamine se fraye un chemin dans la chair en éruption » (*Ice*, p. 230).

Dans son *Manifeste*, Agata définit son écriture comme une « écriture automatique et narcotique », et précise que sa « photographie se lit comme la décomposition, éclatée dans le temps d'un fix d'héroïne »⁵⁶. Celle qu'il appelle « la poudre » ouvre à de nombreuses possibilités poétiques :

La distance que j'instaure dans mes rapports les plus intimes avec le monde, le filtre pervers d'une lucidité hallucinée, ma force, ma résistance, ma patience, ma capacité au silence, ma fascination pour le néant, me viennent de la poudre. Elle est la seule drogue neutre et fiable. Elle est à la source de ce décalage, de ce sentiment d'un froid glacial qui parcourt, paradoxalement, des images supposées brûlantes. [...] Il y a, dans

52 Le *yama* (qui se traduit littéralement par « drogue de cheval ») est le nom formel du *yaba* : dérivée de la méthamphétamine, cette drogue se présente sous la forme d'une pilule destinée à être broyée puis fumée à l'aide d'un *bong* (ou *bang*). Comme la méthamphétamine, elle entraîne une absence de sommeil et une absence de faim.

53 *Praxis*, p. 80. La citation provient de l'ouvrage de Friedrich Nietzsche, « Le Crépuscule des idoles », *Œuvres philosophiques complètes*, éd. de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, vol. VIII-1, § 8.

54 *Le Désir du monde*, p. 56.

55 « 1975-1991. Topographie du vide », *Manifeste*, p. 3.

56 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

les émotions et la pensée de celui qui a pris de la poudre, quelque chose de cassé à tout jamais.⁵⁷

Si ses capacités physiques proviennent de cette « poudre » – qui est tour à tour chez Agata cocaïne, crack, héroïne, MDMA, amphétamine ou méthamphétamine (nommée ice ou ya'baa dans *Ice*) –, les effets de la drogue retentissent aussi bien dans le corps d'Agata que dans l'œuvre à laquelle il est lié. Si Agata emploie le terme « décalage »⁵⁸ pour décrire les effets de la drogue, c'est parce qu'elle le pousse à passer d'un état à son contraire : de la lucidité à l'hallucination, du froid glacial à la chaleur brûlante, de la distance à l'intimité. Dans cet extrait de son *Manifeste*, Agata décrit le consommateur de cette poudre comme un être cassé. Ce faisant, l'ingérer revient à se casser encore et encore ; en somme, à se détruire de façon répétée. Un rituel d'absorption des drogues décrit par Garido nous donne un aperçu de cette entreprise de destruction ritualisée :

Cuillère, koke, eau, briquet, bouillir, enseringuer, piquer, rater, piquer, sortir l'aiguille, piquer, collapser la veine, piquer à nouveau, finir de descendre le piston, sortir l'aiguille, la nettoyer dans le verre d'eau, sucer le sang, attendre, la main sur le papier, rejeter la nuque en arrière, attendre, inspirer, inspirer plus profondément, ouvrir les yeux, se regarder les veines, les piqûres, sucer le sang à nouveau, frotter la peau sur les veines, sucer à nouveau, attendre, préparer la clope mouillée, reprendre l'écriture = 25 minutes, soit 2 cigarettes et une ½ de combustion rapide. 2 piqûres de plus, pas moins de 35 minutes, sûrement plus, tenant compte de ce dont il faut tenir compte, 3 piqûres nous donnent 55 minutes. (*Ice*, p. 84)

C'est une procédure codifiée que Garido retranscrit ; procédure qui est traduite d'une suite d'infinitifs *injonctifs*. Employé en guise de *memento*, il indique avec une grande précision les étapes d'une mise en condition créatrice du corps ; employé pour exprimer un ordre (général ou impersonnel), une marche à suivre ou un conseil, il suppose que le sujet soit celui qui lit l'énoncé. Le lecteur est aussi placé *dans la peau* de celui qui s'injecte de la koke bouillie. La minutie de la description nous prête les yeux et les gestes d'Agata. La précision numérale suppose l'expert, corollaire d'une expérience répétée.

57 *Loc. cit.*

58 *Loc. cit.*

3. 2. Narcriture et écriture speedique

Dans la pratique photolittéraire agatienne, la description scrupuleuse et détaillée du corps mis à l'épreuve est accompagnée d'autres formes, toutes nées d'une perception délibérément altérée. C'est notamment le cas de la tentative, répétée, de ce qu'on peut appeler, en reprenant les mots de Garido, l'écriture de la « chair tremblée » :

Quiconque prétend accéder au système nerveux à travers l'expression fait face à des obstacles pareils : si l'on veut, par exemple, écrire – non pas décrire mais écrire la chair tremblée, comment le faire pendant que la chair tremble ? Comment peindre la fureur neuronale quand les pupilles sont dilatées au point de ne pas voir ? Chanter la fièvre, comment y parvenir en pleine tremblote, juste quand la voix est en train de se briser au milieu du froid ? [...] Avec la photographie, c'est à peu près pareil. Comme la chair, l'air tremble. La lumière aussi. (*Ice*, p. 197)

Ces mots ont une fonction programmatique, opérant pour la quasi-totalité des ouvrages d'Agata : il s'agit « non pas [de] décrire mais [d']écrire » le corps sous l'emprise de la drogue ; entreprise que l'auteur définit comme une forme de *défi* pour l'écrivain-photographe. La dilatation des pupilles et les tremblements du corps, effets secondaires de la consommation de drogues, semblent des obstacles au processus de création puisqu'ils gênent le corps ; c'est néanmoins dans cette gêne du corps qu'Agata ancre son processus créateur. Le journal intime devient alors journal du corps *défoncé*, qui se drogue pour mieux s'ouvrir :

Salvador, 24 septembre 2008 [...] guerre des sens... seulement le geste détermine l'être... il annihile la pensée, l'intelligence, ébranle la mainmise de l'esprit sur le corps et du regard sur l'esprit... c'est le sacrifice de la raison, l'appréhension de la matière vitale... biographie de chair... (*Ice*, p. 93)

Salvador, 2 octobre 2008... descente écroulement, hystérie... dégénérescence de la sensation... passage dans la part sombre de l'expérience narcotique... [...] je m'abîme dans un chaos obscur et menaçant où, aveugle, le corps empêtré dans sa fragilité, n'est plus opératoire... [...] le système nerveux neutralise la pensée... état confus, enivrant, addictif... [...].

Salvador, 3 octobre 2008... hystérie du sexe... hystérie du crack... [...] une force inédite, cruelle, anéantit irrémédiablement les fonctions du cerveau [...]. (*Ice*, p. 94)

Ces textes tirés d'*Ice* nous laissent apercevoir la diversité des perceptions de soi découlant des effets des drogues absorbées. Chaque drogue – et chacun de ses moments, de ses effets – donne lieu à une façon d'écrire particulière. C'est dans *Agonie* que Rafael Garido nomme deux de ces écritures : « narcriture » et « écriture speedique ».

Si la narcriture est une référence aux narcotiques, c'est-à-dire les drogues qui engourdissent (une substance narcotique provoquant l'assoupissement et diminuant la sensibilité), l'écriture speedique⁵⁹ renvoie aux drogues excitantes (qui stimulent l'organisme). Elles désignent donc deux rythmes de composition : « PROSTRATION et HYSTÉRIE » (*Ice*, p. 145). Elles possèdent néanmoins un point commun : comme l'écrit Agata, les molécules artificielles « annihil[ent] la pensée, l'intelligence, ébranl[ent] la mainmise de l'esprit sur le corps et du regard sur l'esprit » et mènent à l'« appréhension de la matière vitale » (*Ice*, p. 93). En s'emparant du corps brouillent l'esprit et affectent les phrases qu'il engendre. « Je photographie comme je parle, avec des points de suspension », avoue Agata, avant de mettre en lien cette constante stylistique et son incapacité à croire « à la transmission fidèle de ce [qu'il voit] et de ce [qu'il vit] »⁶⁰. Contrairement au point, qui a pour fonction principale d'indiquer une fin, de marquer une frontière, les points de suspension permettent de prolonger la phrase. Parce qu'ils indiquent qu'une phrase est laissée inachevée – de façon volontaire ou à la suite d'une interruption brusque – ils cherchent à témoigner d'une incorporation, par le texte, de l'état second qui s'est emparé de l'organisme de l'auteur. C'est bien la substance ingérée qui a la mainmise sur la parole écrite, ou, du moins, son rythme et sa syntaxe. Séparés par ces points de suspension, les mots semblent sortir d'un même souffle, que ces points prolongent ; leur accumulation mime tantôt un essoufflement progressif, ou tantôt un souffle lent, court, continu, au cours duquel les mots sont instillés, goutte à goutte. Les mots, ainsi détachés, sont mis en valeur ; aucune structure ne les incorpore dans le flux normé, habituel, de la phrase.

L'état second se lit aussi dans les points de suspension, qui ont notamment comme fonction d'indiquer « le cheminement capricieux d'un monologue intérieur »⁶¹ : ils expriment la liberté d'une pensée, intérieure, *non adressée*, qui se passe de la structure

59 Cette appellation fait écho au *speed*, autre nom donné aux amphétamines. Les amphétamines ont des effets anorexigènes (appelé plus communément « effets coupe-faim ») et psychoanaleptiques (soit une grande excitation psychique et une accélération du système nerveux) ; de plus, elles plongent le corps dans un état d'euphorie tout en diminuant le sentiment de fatigue.

60 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

61 Maurice Grevisse, « La Ponctuation », *Le Bon Usage*, douzième édition refondue par André Goose, 1988, p. 179.

nécessaire pour communiquer *à l'autre*, où les mots surgissent et flottent, sauvages et libres. Rendant également compte d'« une *sorte* de prolongement inexprimé de la pensée »⁶², ces points de suspension disent des mots qui n'ont pas été formulés, qui se sont perdus dans le souffle, ou des morceaux de la pensée qui, sous l'influence des narcotiques, n'a pas réussi à devenir verbale.

Si les points de suspension sont la traduction ces substances narcotiques, qui engourdissent et endorment, les phrases lapidaires sont par contraste les symptômes d'une « écriture speedique » :

0. J'ai goûté le fruit doux comme le miel, et ne veux plus revenir. L'espace restreint, la pénombre, l'air épais, comme dans un désert. L'ordre monotone du décor. L'ice n'en finit pas de liquéfier ma pensée anémiée. L'écho d'un cri ancien, monstrueux. La drogue laisse le monde s'insinuer dans mes poumons. L'inhalation devient absorption pure, neutre, passive, par les pores de la peau, les terminaisons nerveuses, le sens exacerbés. Chaque phrase est comme un nœud de souffrances inarticulés. Le désir de mort s'assouvit lentement. Immobilité écrasante du temps. Renoncer aux règles, aux principes. Sans discernement. [...] Sensations pures, silence. Lieux sans fin. (*Ice*, p. 140)

Le point, étanche⁶³, suggère une pause forte. Plus brutal que les points de suspension, qui instaure une continuité entre les termes qu'ils séparent (ils sont considérés comme « poreux » ou « suspensifs »⁶⁴), il impose un rythme de lecture dont la scansion relève ici du martèlement, à la faveur d'une coupure nette. Se côtoient phrases averbales, élaborées à partir de groupes nominaux étendus – comme « [l]'ordre monotone du décor », « [s]ensations pures, silence », « [l]ieux sans fin » – et phrases concises. Le rythme de lecture est haché, vif. La parataxe donne l'impression d'une organisation générale arbitraire. Chaque phrase jaillit, telle une entité autonome au sein de cet ensemble.

Quand Agata décrit son corps sous l'emprise de l'ivresse ou de la défonce, temps et espace semblent se diluer : aucun repère spatio-temporel ne vient ordonner le récit, et l'usage implacablement réitéré du présent donne à chaque action la même actualité. Ce qui se raconte est en train de se dérouler ; la drogue s'écrit au moment où elle se répand. Pas de futur, pas de passé : le récit du corps est permanent, atemporel, à l'image de l'« [i]mmobilité implacable du temps » qu'il mentionne. Une structure que l'on repère également dans le recours aux tirets, dont Agata exploite la souplesse d'utilisation :

62 *Loc. cit.*

63 Jean-Christophe Pellat, Martin Riegel, René Rioul, « La Ponctuation », *Grammaire Méthodique du Français* [1994], PUF, 2014, p. 147.

64 *Loc. cit.*

Bangkok. L'ice condamne le corps, expert ou maladroit, à refaire l'apprentissage de la vie, à échapper au sens commun, à se prémunir de sa propre énergie contre l'extinction de l'instinct et la léthargie des sens – mais l'ice épuise la capacité du système nerveux à gérer cette force vitale [...] – je crame mes neurones dans les vapeurs du lithium – chaque geste, chaque mot soulève des enjeux irrésolubles, s'achève dans un cul-de-sac – les blocages psychologiques provoquent paralysie nerveuse et apathie organique – l'effet chimique impitoyable de la méthamphétamine multiplie les obstacles minuscules, m'interdit tout recul [...] – l'ice prend le dessus sur l'instinct de survie, et le corps se désagrège – acidités, aigreurs, brûlures d'estomac, diarrhées, le corps n'est plus qu'une masse de nerfs qu'une raison ne peut plus discipliner [...] (*Ice*, p. 258)

Est isolée par un point, en début de paragraphe, l'indication géographique « Bangkok » ; la suite du texte se déroule, à la façon d'une immense phrase dont les fragments sont séparés par des tirets qui assurent néanmoins la continuité syntaxique et sémantique de l'ensemble. La juxtaposition, qu'elle repose sur l'usage répété de points de suspension ou de tirets, participe de la logique du monologue qu'Agata revendique : l'écriture mime le cheminement de la pensée, flux de mots, de phrases, de pensées informes.

La dernière forme d'écriture issue de cette poétique somesthésique consiste à recourir à la liste pour traduire l'accumulation et la profusion des drogues comme de leurs effets secondaires :

partout l'ice se propage, crystal, piedra, speed, meth, ya'baa, yama, crank, glass, go, hydro, candy rock, whiz, crack, tik, shabu, tina, krank, tweak, blade, chalk, cristy, red, nazi speed, uppers, ventana, trash, tina, quartz (*Ant*, p. 389)

Augmentation du débit de parole, troubles d'élocution, aphasie, augmentation de la libido, sexe compulsif, faiblesse, augmentation de l'énergie, diminution de l'énergie, augmentation du plaisir sexuel, incapacité à atteindre l'éjaculation [...] apathie, hyperactivité, perte de coordination, engourdissement, crampes, convulsions, étourdissements, insomnie, léthargie, déficience du système immunitaire [...], troubles du rein, dommage au foie, hyperthermie, hypothermie, démangeaisons de la peau, asthme, stress respiratoire, douleurs thoraciques, hypertension, hypotension, vasoconstriction, vasodilatation, laxité musculaire, rigidité musculaire. (*Ice*, p. 153)

De la liste, Umberto Eco écrit qu'elle est une modalité de représentation qui s'oppose à la forme finie : il suppose un infini, qui « *ne finit pas* »⁶⁵, qui « ne se conclut pas une forme »⁶⁶. Elle porte en creux l'idée d'excès ; la liste des effets secondaires dans *Ice*, particulièrement longue, s'étale sur plusieurs pages. Elle est même répétée, sous deux formes différentes successives : sous forme d'un paragraphe, puis sous forme de « versets » (*Ice*, p. 145). Cette répétition d'une énumération relève de la « liste par excès »⁶⁷ ; un excès toutefois cohérent, puisqu'il repose sur « l'énumération minutieuse »⁶⁸ d'éléments homogènes : noms de drogues (pour le premier extrait cité ci-dessus) ou symptômes (pour le second). La liste a deux aspects particulièrement intéressant dans l'art d'Agata. D'abord, elle consiste en une « collection obsessionnelle »⁶⁹, ce qui entre en écho avec la répétition compulsive exposée *supra*⁷⁰, et renvoyant à l'un des aspects de sa poétique. D'autre part, elle suggère l'inépuisable : les différents substances ouvrent un large champ des possibles, tout comme les ressources corporelles du corps paraissent illimitées, au vu des différents états qu'il est capable de traverser. À travers les symptômes et les drogues qu'il peut absorber, c'est le corps d'Agata qui semble inépuisable ; les manifestations de ses sensations se renouvellent sans cesse⁷¹. Enfin, elle provoque une sensation de vertige : la perte d'équilibre, la chute, le tournoiement, l'égarement nous sont transmis⁷². De plus, l'accumulation étouffe, le rythme de lecture peinant à suivre celui de l'écriture ; faibles pauses, les virgules empêchent en effet de poser le souffle, ou du moins n'indiquent pas quand il est possible de s'arrêter pour le reprendre.

Au-delà d'une fonction purement descriptive, la liste des effets secondaires de la drogue sur le corps s'inscrit dans la continuité de cette représentation du corps par le biais de la recension des sensations qui l'ont traversé. Elle retranscrit ainsi, en les accumulant, les états par lesquels le corps est passé, d'une substance à l'autre. Si ces multiples effets secondaires sont espacés dans le temps (ici, au cours du voyage d'Agata du Mexique au Cambridge), leur condensation en une seule liste se veut vertigineuse : l'excès procuré par l'énumération donne la vision d'un corps sans cesse perturbé, tordu d'une sensation à l'autre, voire de l'extrême d'une sensation à son autre extrémité. Le corps d'Agata nous

65 Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 17 (en italique dans le texte original).

66 *Loc. cit.*

67 *Ibid.*, p. 254.

68 *Ibid.*, p. 279.

69 *Ibid.*, p. 67.

70 Voir partie 1, chap. 1, « La création comme art martial », p. 40.

71 Définition du mot « inépuisable » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/in%C3%A9puisable>, consulté le 20 juil. 2022.

72 Définition du mot « vertige » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/vertige#:~:text=Sensation%20donnant%20%C3%A0%20une%20personne,pop.%2C%20fam,> consulté le 20 juil. 2022.

apparaît comme celui d'un individu érudit, détenteur d'une connaissance de son organisme dont il a expérimenté la capacité à sentir (compulsion, faiblesse ; hyperthermie, hypothermie ; insomnie, léthargie). Rien, du corps, n'a été épargné : peau, organes, nerfs, muscles, veines. Le corps s'affirme comme instrument qui s'anime au rythme des drogues, alternant « flash/plateau/écroulement » (*Ice*, p. 145). Le corps s'appréhende ici en tant que collection de symptômes, tout comme il nous donne à lire les conditions physiologiques précises dans lesquelles se sont inscrits les mouvements instaurateurs de l'œuvre. Dans *Agonie*, Rafael Garido donne une autre fonction à cette liste de symptômes, qu'il envisage « comme prospectus médical et comme poème à rythme marteau » (*Ice*, p. 145). Sous forme d'énumération rétrospective, le *poien* s'intègre à la *poiesis*.

En définitive, les phrases lapidaires, caractéristiques du style d'Agata, portent les marques des drogues et de l'épuisement d'un corps qui les expérimente sans cesse. Si, au cœur de la défonce, « chaque prise de vue est comme un éclair de conscience »⁷³, il en va de même pour les mots : la concision des phrases les rendent fulgurantes, comme des étincelles qui s'embrasent aussi vite qu'elles s'éteignent. Les mots *surgissent*, à la faveur d'une sensation inopinée, immédiate et ainsi saisie dans son immédiateté. Si Agata cultive l'art de la parataxe de phrase ainsi qu'une ponctuation à l'identique – points de suspension, points, tirets, virgules – sur un bloc de texte, c'est pour rendre compte des différents souffles, animés par les différentes drogues. Souffle de l'ivresse, de la défonce ; prostré ou hystérique ; souffle brutal du flash ou calme du plateau, souffle long de l'écroulement : le rythme de la ponctuation se calque sur celui du corps de l'écrivain-photographe. L'écriture se calque sur le rythme de l'organisme : elle relève de la proprioception – ou sensibilité du système nerveux aux informations provenant des muscles, des articulations, des os – et de l'intéroception – perception par le système nerveux des modifications ou des signaux provenant des viscères, des muscles, tendons et articulations.

La caractéristique de cette écriture est qu'elle relève du *symptôme* du processus poétique. Les signes (c'est-à-dire les mots comme les signes de ponctuation) sont autant de signes d'une affection, d'un état altéré ; ils tirent leur origine des effets secondaires de ce que la drogue trame à l'intérieur du corps. Il en va de même pour les images, qu'Agata considère comme des « conséquences de [s]es actions » qui « portent [s]a marque »⁷⁴. Images et textes permettent à Agata d'opérer une radiographie de lui-même, rendant lisible (à défaut d'être visible) l'intérieur de son corps. Impossible, en effet, de s'ouvrir le corps pour en photographier l'intérieur sans se mettre à mort. C'est le langage qui les formule,

⁷³ « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

⁷⁴ *Loc. cit.*

ou, du moins, s'y essaie : écrire la chair tremblée pendant qu'elle tremble, écrire l'intensité de l'effet secondaire au moment où il a lieu, relève du défi.

3. 3. Une œuvre en guise de souvenir

Cette instillation de la drogue dans le processus poétique influence l'alliage entre texte et image : la drogue ne se *lit* pas de la même façon qu'elle se *voit*. Une des illustrations de ce procédé concerne l'ice, qui donne son nom à l'ouvrage éponyme *Ice*. On voit clairement la drogue : sur les tables, dans les seringues, entre les doigts. On l'aperçoit, à travers le cliché d'une femme fumant à travers une bouteille en plastique (*Ice*, fig. 4). On la devine sur les visages immobilisés dans un état d'extase contemplative, comme celui de cette prostituée dont le regard fixe le plafond, bouche béante, bras relâchés (*Ice*, fig. 5). Elle devient réalité dicible à travers le texte, qui permet de comprendre ses symptômes et ses effets, c'est-à-dire ce qu'elle provoque dans le corps : les conséquences souterraines et invisibles de l'ice, ses effets physiologiques, sensitifs, cognitifs. La mention de l'ice dans les textes qui accompagnent les images permet d'identifier la substance fumée ou prête à être piquée dans la veine, mais également de décrypter les expressions faciales extatiques propres à la défonce. Entité qui oscille entre la visibilité du produit et l'invisibilité de ses effets, l'ice nécessite un commentaire :

[...] commenter, c'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant, un reste nécessairement non formulé de la pensée que le langage a laissé dans l'ombre, résidu qui en est l'essence même, poussée hors de son secret ; mais commenter suppose aussi que ce non-parlé dort dans la parole, et que, par une surabondance propre au signifiant, on peut en l'interrogeant faire parler un contenu qui n'était pas explicitement signifié.⁷⁵

Si, dans l'analyse qu'en fait Foucault, le commentaire textuel permet de « faire surgir le double-fond de la parole »⁷⁶, dans le cas de la photolittérature agatienne, le texte formule ce que l'image a laissé dans l'ombre, la poussant « hors de son secret » en exprimant ce « non-parlé » qui dort en elle. Dans le cas des effets de la drogue, le texte a une fonction d'explicitation de l'image ; l'écriture devient un outil de vivisection, ouvrant le corps pour qu'il nous récite son altération, tout comme elle affirme son statut de déhiscence, de couteau de levage.

75 Michel Foucault, « Préface » à *Naissance de la clinique*, Paris, Quadrige/PUF, 1963, p. 12.

76 *Loc. cit.*

« Je photographie dans des états d'inconscience provoquée mais lucide »⁷⁷ affirme Agata, forgeant une relation de nécessité entre photographier et se droguer : « on peut seulement shooter si l'on se shoote »⁷⁸, affirme-t-il. De ses images, Agata écrit qu'elles sont les « rescapées de nuits éthyliques et narcotiques » et que, de fait, « [elles] ont été faites dans un état second »⁷⁹.

L'image rescapée constitue un *topos* dans l'art d'Agata : elle est nécessaire et récurrente car elle représente la trace d'un accident aussi brutal que non intentionnel. Ce constat se vérifie d'autant plus quand on prend conscience de la place – majeure – qu'occupe l'oubli dans sa poïétique.

Après une nuit violente dans un port sur l'Océan pacifique, je me réveille un matin sur le bord d'une route, au milieu de nulle part, dans l'incapacité de retrouver le chemin vers la ville. Le souvenir de ce moment parfait m'obsède. Le sentiment de suspension, de détachement absolu, de présence au monde pure, est une sensation dont je ne peux plus me passer. [...] La connaissance que j'ai de mes activités nocturnes ne tient souvent qu'à la lecture, après coup, des planches-contacts. Depuis des années, j'oublie systématiquement la nature des actes commis à l'ombre de la moindre ivresse.⁸⁰

Pour Agata, l'instant poïétique parfait est un instant oublié ; l'ivresse qui l'a rendu intense l'a également rendu insaisissable, du moins pour la mémoire. Seuls le texte alors écrit et l'image, à cet instant passé prise, constitutifs de ce qu'il appelle une « fiction de rattrapage »⁸¹, peuvent restituer cet instant disparu, rendre visible et lisible ce qui a été oublié. L'oubli est constitutif de cette pratique poïétique de l'ivresse et de la défonce. On saisit davantage le statut de rescapé qu'Agata attribue aux images : elles ont été conçues dans un état second, hors de toute maîtrise. Les « corps à l'abandon »⁸² qu'il mentionne dans son *Manifeste* sont des corps qui s'abandonnent à la jouissance, mais également à l'ivresse et à la défonce. L'abandon du corps suppose une « maîtrise sans maîtrise », une pratique de l'immaîtrisable ; il n'est pas anodin qu'il qualifie son écriture d'automatique, reposant sur une perte de contrôle. Dans la poïétique d'Agata, « l'oubli fait la mémoire »⁸³,

77 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

78 *Agonie*, p. 155.

79 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

80 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

81 *Loc. cit.*

82 « Dépenses », *Manifeste*, p. 9.

83 *Agonie*, p. 98.

comme l'analyse Garido : en les oubliant, en les abandonnant, images et textes deviennent les garants de la mémoire, et l'ouvrage gagne une fonction mnémonique.

L'abandon, la perte de maîtrise, répond à l'exigence d'Agata de saper la mainmise de la raison et de l'intelligence sur le processus créateur ; ainsi peut émerger une perception intéroceptive, proprioceptive, somesthésique de soi. Le matérialisme radical dont fait preuve Agata va jusqu'à l'anéantissement d'une intériorité rationnelle, abstraite, impalpable, au profit de l'avènement d'une pensée corporelle, physiologique.

* * *

Un corps à corps qui ne se limite pas à un contact peau à peau : la poïét(h)ique somesthésique d'Agata repose sur l'attention portée à l'intériorité organique, dans la mesure où elle est brutalement altérée, que ce soit par les drogues ou les sensations vives et fortes. Sculpteur et sculpture à la fois, Agata respecte une procédure proche de celle que René Passeron observe chez tout sculpteur : en sculptant, on « arrive à ses fins par insistance répétitive »⁸⁴ de toute une série de gestes, « sorte de quantum opératoire dans la continuité d'une instauration »⁸⁵. Dans cette perspective, le rituel poïét(h)ique d'Agata se pense comme une perversion, une corruption de sa propre matière corporelle.

« Corps à l'œuvre et œuvre du corps ; entre l'un et l'autre, y a-t-il une césure ? »⁸⁶ : cette question, posée par Rafael Garido, met en évidence la coïncidence le corps de l'écrivain-photographe entre et l'œuvre photolittéraire. Tout comme, *supra*⁸⁷, nous évoquions la fusion de l'existence d'Agata avec sa pratique, nous constatons un phénomène semblable à l'égard, cette fois, du corps d'Agata : est-il l'œuvre ou est-il à l'œuvre ? Là encore, impossible de trancher, mais force est de constater que l'œuvre ne pourrait advenir sans le corps, et réciproquement. Et si le corps advient, c'est en tant que matière malmenée, altérée par les consommations de drogues ou l'exacerbation de la peur et de l'angoisse, qui participent d'une mise en condition créatrice du corps.

« La photographie, avant même d'être un langage, est un art martial dont les principes seraient le risque et l'inconscience » (*Ice*, p. 17 ; *Ant.*, p. 137) ; un art martial « de la défaite »⁸⁸, précise Garido, qui est synonyme de désastre : « [d]ans un désastre du maître, un art martial de l'adrénaline, des phéromones, des couilles »⁸⁹. Pour être à l'œuvre, le corps

84 René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, op. cit., p. 75.

85 *Loc. cit.*

86 Rafael Garido, « Être l'œuvre (A, entre vie et parole) », *Actes*, p. 159.

87 Voir partie 1, chap. 1, « Le geste et la présence », p. 49.

88 *Agonie*, p. 122.

89 *Loc. cit.*

d'Agata doit tourmenter son intériorité organique jusqu'au désastre ; l'artiste doit être un fléau pour son propre organisme, qu'il ravage, détruit, écrase. Le modèle poïétique agatien est celui de l'agonie : une lutte, une agitation (*ἀγωνία*), une angoisse (*agonia*) qui place le corps à l'orée de la mort.

CHAPITRE 3

Agonie sacrificielle

Agonie : tel est le titre par Rafael Garido et Antoine d'Agata pour leur ouvrage en commun où les analyses de Garido coexistent avec les productions visuelles d'Agata. Un tel choix est loin d'être anodin. Dans le langage courant, l'agonie désigne une mort lente, ou un « état transitoire correspondant aux derniers instants de la vie »¹ ; littéralement, elle renvoie à une « extrême souffrance morale entraînant un grand abattement spirituel, et parfois certaines répercussions physiques », tandis que de manière figurée, elle est synonyme d'« approche de la fin »¹. Quant à son sens étymologique, nous l'avons vu, il fait référence à un état d'angoisse et d'agitation. Toutes ces définitions permettent de cerner la poïétique d'Agata : mise à l'épreuve du corps progressivement éprouvé dans l'agonie rituelle, en frôlant en permanence la mort lors d'expérience physique extrêmes – jusqu'à ce que le corps (à l'instar du disque rayé qu'Agata a choisi comme « principe d'existence »²) soit rayé, tandis qu'il se raye, qu'il creuse encore et encore ses rayures, jusqu'à ce qu'il se brise. L'agonie agatienne, chevillée au corps, tient à distance toute dimension spirituelle. Comme l'écrit Garido, le corps d'Agata « n'a lieu que dans sa destruction, dans son plus méthodique suicide »³ ; suicide qui consiste en un sacrifice lent, ritualisé, « une offrande de [lui-même] au réel » (*Ice*, p. 16).

La clef de compréhension de cette poïétique comme offrande sacrificielle de soi-même au réel (pour reprendre les termes d'Agata) à travers la photographie et l'écriture, ce n'est pas Agata qui nous la donne, mais Cristina, prostituée, dans un mail qu'elle lui adresse :

Dedicatoria

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía :

1 Définition du mot « agonie » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/agonie>, consulté le 10 juil. 2022.

2 « Addiction », *Manifeste*, p. 32 (nous soulignons).

3 *Agonie*, p. 95.

yo que todo lo prostituí, aún pudeo
prostituir mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema.

[Dédicace

Au-delà d'où la vie
se cache encore, il reste
un royaume, il reste à cultiver
comme un roi son agonie,
faire fleurir comme un royaume
la sale fleur de l'agonie :
moi qui ai tout prostitué, je peux
toujours prostituer ma mort, et faire
de mon cadavre le dernier poème.] (*Ice*, p. 174)⁴

Un texte de Leopoldo Maria Panero⁵, rapporté par Cristina, prostituée : c'est à travers les mots de l'autre qu'Agata définit⁶ la pratique qui est la sienne ; une pratique de l'agonie, jusqu'à l'exhibition de sa propre mort.

Agata est attaché au mot « prostitution », en raison de son sens étymologique (« placer devant », puis « exposer au désir public », comme cela a été expliqué plus tôt), en raison de sa connotation provocatrice – associer l'acte de créer à la pratique de la prostitution revient à ne marquer aucun *distinguo* entre un acte communément glorieux et une pratique considérée comme avilissante – mais également parce qu'en affirmant se prostituer, il ne trace aucune ligne de démarcation entre lui et celles qu'il cherche à représenter. « [T]oi et moi sommes égaux » (*Ice*, p. 113), lui dira Nino, prostituée géorgienne. À travers ce poème, il indique une filiation entre ce qu'il fait et ce que Cristina fait ; Panero, Cristina, Agata, se cachent derrière le « moi » qui affirme avoir tout prostitué. Dans la photolittérature d'Agata, les mots changent sans cesse de main pour être mis en communauté.

4 L'ouvrage restitue les mots de Cristina dans leur langue originale (l'espagnol) et par le biais d'une traduction en français, en note de bas de page. Nous faisons le choix, ici, de mettre côte à côte ces deux versions.

5 Leopoldo Maria Panero (1948-2014) est un traducteur, poète, essayiste et nouvelliste contemporain espagnol. Il s'est illustré dans son engagement contre le régime de Franco. En raison de son homosexualité et de sa consommation de drogues, il fut interné à de nombreuses reprises dans des établissements psychiatriques sous la dictature franquiste.

6 L'écriture collaborative et l'acte de passer par les mots d'autres personnes pour se dire est une tendance qui ne fera que s'accroître au fil des productions d'Agata, nous y reviendrons.

Dans une métaphore filée de la royauté, le sujet, devenu « roi », est invité à cultiver son agonie, à la faire fleurir comme un « royaume » situé « [a]u-delà de la vie ». Il n'est pas question de l'au-delà mystique ou métaphysique, mais d'un territoire caché, en marge, dont le sujet est invité à être le maître. Réveillant la souveraineté d'Agata, Cristina, par l'intermédiaire des mots de Panero, l'invite à régner sur son agonie, non pas en exerçant un pouvoir brutal, mais avec la délicatesse de celui qui cultive des fleurs, avec sa patience et son attendrissement attentif au moment de l'éclosion. On peut dire, d'ailleurs, beaucoup à propos de la « sale fleur de l'agonie » (formule qui n'est pas sans rappeler les fleurs du mal baudelairiennes) : qu'elle associe deux oxymores, la vie, symbolisée par le processus de floraison, et la mort, que connote l'agonie ; la dépréciation inattendue de la fleur (qualifiée de « sale ») qu'une longue tradition littéraire associe à la beauté, et que l'imaginaire collectif, quant à lui, associe à la fraîcheur ; l'agonie, rendue aussi gracieuse et gracieuse qu'une fleur. À la fois répugnante et délicate, l'agonie émeut.

Le souhait exprimé en dernier lieu par le poète de faire de son cadavre le dernier poème suppose que chaque blessure, chaque mise en danger, est susceptible d'engendrer un poème qui s'inscrit dans le vaste recueil qu'est son existence. S'affirme une gémellité entre l'acte de (se) détruire et l'acte de (se) créer :

13. Octobre 2007 : la seule perspective que je m'autorise est celle de ma propre disparition. Le refus de toute forme d'échappatoire, même éphémère, me permet de rester lucide, à travers des expériences toujours plus violentes. La logique et la détermination de cette démarche me donnent le sentiment d'être un monstre de froideur. (*Ice*, p. 17)

Quelques lignes avant ce passage, Agata écrit que « [s]a pratique, peu à peu, devient la négation même de l'acte artistique tel qu'il est habituellement envisagé » (*Ice*, p. 17); la perspective de l'expérience, son aboutissement, n'est pas l'œuvre, mais la destruction, la mort, le suicide – la disparition. Images et textes sont les restes « d'une collision, d'une disparition qu'imposent les conditions extrêmes de captation »⁷. La description d'Agata par Yannick Haenel comme « l'homme qui ne se protège pas, celui qui, délivré de toute protection, affronte chaque instant en état absolu d'existence » entre en résonance avec cette idée de collision : « il n'y a que des impacts : vivre, c'est éprouver la violence d'une impactualité continue »⁸, ajoute-t-il d'ailleurs. Un art fait de collisions, d'impacts, qui attestent des conditions extrêmes de sa poétique, d'un art indissociable de son existence,

7 « A. », *Manifeste*, p. 19.

8 Yannick Haenel, « La Souveraineté sauvage », *Praxis*, p. 3.

art qui « capte et enregistre des atteintes », car « [t]out ce qui atteint la vie, tout ce qui attente à la vie est précisément (intensément) la vie elle-même »⁹. Est vie, est art, ce qui est tellement intense qu'il peut être léthal ; une pratique que Yannick Haenel décrit comme une « protocole passionné » au cours duquel Agata éprouve la souveraineté, « souveraineté qui réside dans le risque »¹⁰. Quant à la disparition, elle est synonyme de mort, qu'il sait en corrélation avec sa pratique. Une mise en contact avec l'extrême suppose une mise en péril. Si on a l'habitude de considérer le terme « disparition » comme un euphémisme pour parler d'un décès, dans les mots d'Agata, ce terme, purement descriptif – quiconque meurt disparaît, n'est plus visible, plus audible, plus tangible, perd sa matérialité – est peut-être plus cruel encore. Il décrit un fait, en évinçant toute la dimension métaphysique ou religieuse qui plane autour du mot « mort ».

« La photographie s'est greffée sur ma vie, s'en nourrit comme d'une chair vivante »¹¹ : la personnification de la photographie comme un parasite anthropophage fait d'Agata un sacrifié, et de sa pratique – photographique comme littéraire – un sacrifice au cours duquel il fait l'offrande de son corps à l'art. Une telle conception de l'acte créateur conduit Yannick Haenel à faire d'Agata, en introduction à *Praxis*, un « *homo sacer* »¹². Pour Haenel, l'*homo sacer* serait l'homme « souverainement nu », qui s'expose consciemment à la mort, qui s'offre à elle ; « un homme qui n'a peur de rien, un homme qui a avalé la peur, qui mange le réel », un homme « qui, en un sens, étant tout entier réel, est également tout entier peur, et qui étant « tout entièrement peur n'a plus peur de rien »¹³. Mais en tournant autour de l'étymologie du mot « sacré », Haenel ouvre à d'autres perspectives :

Le mot grec *bágos* « souillure » signifie aussi « le sacrifice qui efface la souillure ». [...] Le grec *bosíōn*, le latin *expiare* « expier » s'interprètent étymologiquement comme « faire sortir (de soi) l'élément sacré (*bósios*, *pius*) que la souillure contractée avait introduit ». [...] À Rome, on sait assez que le mot *sacer* désigne, selon la définition d'Ernout-Meillet : « Celui qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller ». [...] C'est en effet cette vertu (ce *mana*, si l'on tient aux termes exotiques) qui, au repos, suscite les sentiments ambivalents qui viennent d'être décrits. On a peur et on voudrait s'en servir. Elle repousse et fascine à la fois. Elle est interdite et dangereuse : c'est suffisant pour qu'on souhaite s'en approcher et la posséder, au moment même où l'on s'en tient à distance respectueuse.¹⁴

9 *Loc. cit.*

10 *Loc. cit.*

11 « A. », *Manifeste*, p. 19.

12 Yannick Haenel, « La Souveraineté sauvage », *Praxis*, p. 3.

13 *Loc. cit.*

Une gémellité antinomique associe le sacré et la souillure : est sacré quiconque ne peut toucher ou être touché sans souiller ou être souillé. L'*homo sacer* est à la fois souillant et souillé, selon qu'il touche ou qu'il soit touché ; le sacrifice – le faire sacré – qu'il inaugure lui donne ce pouvoir, tout comme ce devoir de faire sortir de lui « l'élément sacré que la souillure contractée avait introduit » ; l'œuvre, en somme, à la fois repoussante et fascinante, dans la mesure où toute la poïétique de l'*homo sacer* est sacrificielle. Il côtoie l'interdit et le danger, un danger de mort, devenant lui-même interdit, dangereux. L'*homo sacer* est celui qui *prostitue* sa mort ainsi que l'agonie qui la précède, la rendant visible, provocante, susceptible de souiller et d'outrager.

1. Poïét(h)ique de la dépense

La pratique sacrificielle d'Agata s'inscrit dans le sillage de la notion de dépense conceptualisée par Georges Bataille.

Chez Bataille, cette notion découle d'une analyse de l'utilité ; « prétendue matérielle », l'utilité « se laisse limiter à l'acquisition (pratiquement à la production) et à la conservation des biens d'une part – à la reproduction et à la conservation des vies humaines d'autres part »¹⁵. Si cette utilité a, aux yeux de Bataille, pour but le plaisir, celui-ci n'est admis que sous une forme tempérée – « le plaisir violent étant donné comme *pathologique* »¹⁶ – et est réduit à « une concession, c'est-à-dire un délassement dont le rôle serait subsidiaire »¹⁷. Ainsi en déduit-il que « [l]a part la plus appréciable de la vie est donnée comme la condition – parfois même la condition regrettable – de l'activité sociale productive »¹⁸. Dans une société capitaliste, chaque conduite doit être justifiée utilitairement, et chaque être humain dispose de droits somme toute restreints, qui s'inscrivent dans cette logique : « le droit d'acquérir, de conserver ou de consommer »¹⁹. C'est afin d'enrayer ces mécanismes que Bataille conceptualise la « *dépense improductive* »²⁰.

14 Roger Callois, *L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, dans : Demetrio Paparoni, *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p.63.

15 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 25.

16 *Loc. cit.*

17 *Ibid.*, p. 26.

18 *Loc. cit.*

19 *Ibid.*, p. 27.

20 *Ibid.*, p. 26.

1. 1. S'avant-donner

Bataille distingue deux types de consommation : la première « est représentée par l'usage du minimum nécessaire [...] à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productrice » ; la seconde, *a contrario*, est représentée par ce qu'il appelle « les dépenses dites improductives »²¹, relevant de la perte, comme le luxe, la fête, les arts, les jeux, ou encore l'activité sexuelle qui n'est pas de l'ordre de la reproduction. Attardons-nous sur les spécificités de la « dépense poétique », qui nous intéresse particulièrement :

Le terme de poésie, qui s'applique aux formes les moins dégradées, les moins intellectualisées, de l'expression d'un état de perte, peut être considéré comme synonyme de dépense : il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de *sacrifice*. [...] [P]our les rares êtres humains qui disposent de cet élément, la dépense poétique cesse d'être symbolique dans ses conséquences : ainsi, dans une certaine mesure, la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume. Elle le voue aux formes d'activités les plus décevantes, à la misère, au désespoir, à la poursuite d'ombre inconsistantes qui ne peuvent rien donner que le vertige ou la rage. Il est fréquent de ne pouvoir disposer des mots que pour sa propre perte, d'être contraint à choisir entre un sort qui fait d'un homme un réprouvé, aussi profondément séparé de la société que les déjections le sont de la vie apparente, et une renonciation dont le prix est une activité médiocre, subordonnée à des besoins vulgaires et superficiels.²²

La dépense poétique implique un sacrifice de celui qui la commet, ainsi qu'une mise à distance du symbolique. Quiconque fait une dépense réelle crée au moyen de la perte de soi. Ce postulat *a priori* antithétique est celui d'Agata, dont la création s'enracine dans la destruction, comme l'annonce cette phrase lapidaire tirée d'*Ice* : « [m]a propre fin comme origine de mes actes » (*Ice*, p. 141). Si l'on peut parler de dépense poétique à propos de la conception que présente Agata de sa propre pratique artistique, si l'on peut inclure cet auteur-photographe dans le cercle restreint des « rares êtres humains » pratiquant la dépense poétique, c'est parce qu'il engage sa propre existence, jusqu'à sa propre perte ; ainsi « l'œuvre témoigne du sens produit par un sacrifice réel »²³.

Dans la suite de sa réflexion, Bataille mobilise un exemple désormais célèbre : celui du *potlatch*, une tradition attribuée aux Indiens du Nord-Ouest de l'Amérique, où, lors d'une

21 *Ibid.*, p. 28.

22 *Ibid.*, p. 30-31.

23 « Séquences », *Manifeste*, p. 15.

fête en lien avec le changement de situation d'une ou plusieurs personnes (comme une union ou des funérailles), est fait un « don considérable de richesses » ; celles-ci sont « offertes ostensiblement dans le but d'humilier, de défier ou d'*obliger* un rival ». De plus, ajoute-t-il, « il est également possible de défier des rivaux par des destructions spectaculaires de richesses »²⁴. Ce que montre le *potlatch*, c'est que la dignité et l'honneur ne relèvent pas de l'acquisition ou de l'accumulation de richesses, mais du « pouvoir de perdre »²⁵ ; pouvoir de perdre qui permet également de mettre au défi un adversaire.

Agata s'est emparé de ce pouvoir : puisqu'à ses yeux, s'auto-détruire revient à éprouver sa liberté, il accomplit est un « don sans merci »²⁶. Si Garido parle du corps d'Agata comme d'un « [c]orps à l'œuvre dont un ethos sans merci découle »²⁷, c'est en écho à cette idée de don de soi sans merci, c'est-à-dire sans pitié, sans cette faveur ni cette grâce accordée, à une personne dans le but de l'épargner (*mercedem*). C'est à cet effet que Garido forge le néologisme « s'avant-donner », qu'il définit en ces termes : « faire le don de la donation infinie, de ce que personne peut donner »²⁸. Remarquons la polysémie de ce mot composé : s'avant-donner, c'est, avant de créer, se donner ; c'est également, dans la création comme dans le processus créateur, se mettre en avant. On décèle, en tout cas, ce qui s'avère une constante dans la poïétique d'Agata : il n'y a pas de création valable, digne d'honneurs, digne de ce nom, sans don de soi. Le pouvoir de créer se pense en corrélation avec le pouvoir de perdre.

1. 2. Pour créer, se perdre et se consumer

L'expérience de la perte de soi est capitale, dans la mesure où elle ne peut pas être dissociée de l'authenticité chère à Agata. Reprenant les mots de Bataille, il mobilise dans son *Manifeste* cette citation tirée de *L'Expérience intérieure* : « Tu ne pourrais devenir le miroir d'une réalité déchirante si tu ne devais te briser »²⁹. La création d'Agata oscille entre don et perte : le choix de l'agonie, de la prostitution de sa propre mort, montre que le don de soi (s'avant-donner) qu'opère Agata tend vers une perte de soi (s'abandonner), le tout au sens matérialiste du terme. Le soi, l'ethos, est indissociable du corps. ; quand il se donne, Agata donne son corps. Il le donne à voir dans son intimité, recroquevillé, une seringue dans le

24 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 33.

25 *Ibid.*, p. 35.

26 *Agonie*, p. 99.

27 *Ibid.*, p. 30.

28 *Ibid.*, p. 123.

29 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 113, cité dans : « Japon », *Manifeste*, p. 35.

creux du coude (*Ice*, fig. 1 ; *Cod.*, fig. 1 ; *Acé.*, fig. 1 ; *Sta.*, fig. 1) ou écartelé par l'orgasme (*Ice*, fig. 6).

Le chapitre « prémices 2005-2007 » d'*Ice* s'ouvre sur longue analyse lexicologique du verbe « détruire », qui a une fonction programmatique et annonce que cette création prend sa source dans une entreprise de destruction. Ce faisant, Agata partage avec Bataille une conception de la destruction. La reliant, dans *La Part Maudite*, à l'idée de sacrifice, ce dernier lui attribue un pouvoir de (re)création :

Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une *chose* (un *objet*) de ce qui, profondément, est de même nature que le *sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime. Il n'est pas nécessaire que le sacrifice détruise à proprement parler l'animal ou la plante dont l'homme dût faire une *chose* à son usage. Il les faut du moins détruire en tant que choses, *en tant qu'ils sont devenus des choses*. La destruction est le meilleur moyen de nier un rapport utilitaire entre l'homme et l'animal ou la plante.³⁰

Détruire afin d'enrayer le mécanisme de l'utilité et celui du travail – lequel, d'après Bataille, « fond[e] le monde des *choses* »³¹ – ou celui de la réification ; détruire afin de restaurer un lien intime, dépourvu de toute dimension utilitaire : le projet de Bataille rejoint celui d'Agata. « Pour me rencontrer, tu t'es détruit »³² ; telles sont les paroles que Cristina adresse, à lui et sa caméra, et que le chapitre « Abattage » d'*Actes* retranscrit. La destruction permet la rencontre, et elle est primordiale dans cette photolittérature qui représente, avant tout, des rencontres entre Agata et ceux qui vivent en marge ; à le lire, sa photolittérature ne porterait d'ailleurs que sur ses « relations avec des êtres considérés comme des parias »³³.

Cette destruction va de pair avec le sacrifice qui « détruit ce qu'il consacre »³⁴. La destruction par le sacrifice permet d'entreprendre une réappropriation ; si Bataille parle ici de plante ou d'animal, le paradigme n'est pas le même pour Agata. Cette auto-destruction lui permet de se réapproprier son propre corps : « 17. Novembre 2007 : en détruisant ma propre vie devant le regard des autres, je me réapproprie ce pouvoir de destruction et de dilapidation qui me permet d'affirmer en dernière instance que je suis sans Dieu. Que je suis maître de mon espace, que j'y suis seul » (*Ice*, p. 19). L'usage du verbe « détruire » est ici littéral : dans *Ice*, textes et images attestent d'une destruction rituelle de soi par le biais de la

30 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 94.

31 *Ibid.*, p. 95.

32 « Abattage », *Actes*, p. 56.

33 *Le Désir du monde*, p. 15.

34 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 95.

drogue, du sexe et de leurs effets secondaires qui entament le corps (jusqu'à l'hospitalisation, et donc l'arrêt momentané du livre, comme nous l'avons vu *supra*³⁵). Expérimenter la destruction, c'est expérimenter la liberté et affirmer son empire sur soi. « Ce qui assure le retour de la *chose* à l'ordre *intime* est son entrée dans le foyer de la consommation »³⁶ ; ces mots de Bataille entrent sans peine en résonance avec ceux d'Agata, quand, parlant de sa pratique comme d'une « lutte sans merci avec le visible », il « traque les fractures susceptibles d'ouvrir un accès à l'autre »³⁷. Agata ne considère pas en effet les personnes qu'il photographie et à propos desquelles il écrit comme des *objets* (au sens de « choses à son usage », pour reprendre les mots de Bataille), mais bien comme des *sujets* avec lesquels il entretient une relation de l'ordre de l'intime.

L'expérience rituelle que répète Agata, c'est celle du sacrifice de soi, qui lui permet de devenir autre, de devenir « A. », et d'inaugurer un nouveau rapport à l'autre (qui n'est donc pas utilitaire mais intime). L'acte sexuel tel qu'il l'envisage – c'est-à-dire comme don de soi jusqu'à l'anéantissement de soi dans l'autre – s'inscrit dans cette logique – nous y reviendrons. Précisons néanmoins que « [l]e sacrifice est fait d'un mélange d'angoisse et de frénésie »³⁸ pour Bataille ; un sacrifice similaire à celui que met en place Agata par la poïétique somesthésique et intéroceptive qui est la sienne, mais également par l'exacerbation constante de ses propres peurs et angoisses.

Pour Bataille, l'essence de la destruction « est de consumer *sans profit* ce qui pouvait rester dans l'enchaînement des choses utiles »³⁹ ; si l'absence de profit est discutable – dans la mesure où l'œuvre qui émerge de cette destruction de soi peut être considérée comme un profit –, elle nous permet d'encore mieux saisir le rapport conflictuel qu'Agata entretient avec la pratique de son art, qu'il soit photographique ou littéraire. Il confie, dans *Ice*, qu'il peine à photographier, qu'il passe de longues périodes sans le faire, sans pour autant achever l'expérience dans laquelle il s'immerge pour créer ; les mots ont alors vocation à expliquer l'absence des images, excusant presque leur absence. De la même manière, dans sa lettre adressée à A., la photographe américaine Nan Goldin relate une rencontre avec Antoine d'Agata à l'issue de son voyage au Cambodge :

We met on one of your return from your house in Cambodia. [...] You told me that when you went the deepest into your world there – the Ice, the sex – you stopped

35 Voir partie 1, chap. 1, « Le geste et la présence », p. 53.

36 *Ibid.*, p. 96.

37 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

38 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 98.

39 *Ibid.*, p. 95.

photographing, sometimes for weeks. You told me you couldn't be bothered to pick up your camera. Life preempted the recording of life.⁴⁰

Nous nous sommes vus à l'un de tes retours de ta maison au Cambodge. [...] Tu m'as dit que quand, là-bas, tu avais plongé au plus profond de ton monde – l'ice, le sexe – tu avais arrêté de photographier, parfois pendant des semaines. Tu m'as dit que tu n'avais pas pris la peine de sortir ton appareil. La vie avait pris le dessus sur l'enregistrement de la vie.⁴¹

Dans cet extrait de sa lettre, Nan Goldin met en évidence la préséance de la vie sur l'enregistrement de celle-ci, de l'expérience sur la conception de l'image. On saisit mieux cette expérience que rencontre Agata en 2007 et qu'il relate dans *Ice* : « ma pratique, peu à peu, devient la négation même de l'acte artistique tel qu'il est habituellement envisagé. Seule l'expérience subsiste, aussi restreinte soit-elle » (*Ice*, p. 17). En 2007, l'écrivain-photographe marque un temps d'arrêt dans sa production littéraire et photographique ; l'expérience est en effet devenue pure perte et a perdu sa fonction créatrice pour n'être plus qu'une entreprise d'auto-destruction. Si cela ne l'empêche pas de reprendre ensuite, ce moment est révélateur de la menace que peut constituer l'agonie rituelle, c'est-à-dire empêcher le rituel poïét(h)ique de s'accomplir (et de donner ainsi naissance à une œuvre). L'expérience apparaît comme première, l'objet photolittéraire à qui elle profite, second ; c'est ce qui lui permet d'affirmer qu'il « ne cède qu'en dernier recours aux impératifs de la monstration de [s]es images » tandis qu'il « donne [s]on énergie à des recherches plus solitaires »⁴². On retrouve, ici, le modèle de la *praxis* (où l'action se suffit à elle-même) dont s'inspire sa poïétique.

Le corps en acte – qui se donne et se perd dans un processus de destruction créatrice – se comprend comme à rebours des mécanismes d'accumulation de richesses et de propriétés, ou encore comme une tentative de réponse à la valeur marchande et utilitaire du corps et de son image :

« Image du corps », ici, désigne l'image pervertie du corps que donne, ou plutôt vend, la société marchande, et non l'image du corps que la performance va permettre de partager... [...] contre une civilisation qui détourne et manipule la libido en valeur marchande, qui transforme la menace que contient le corps en un jeu divertissant,

40 Nan Goldin, « Letter to A. », *Actes*, p. 174.

41 Traduction par l'auteure de la thèse.

42 *Le Désir du monde*, p. 16.

ostentatoire, pervers [...] donnant l'illusion à l'individu de se libérer alors qu'en réalité la Société l'aliène, transformant sa psychomotricité en puissance de rendement.⁴³

Dans le champ de l'art d'action, une réappropriation de son propre corps est possible : « le corps en acte [...] prend dans une cas une fonction désaliénante »⁴⁴, et le langage corporel auto-destructeur qui est le sien « s'oppose à ce que la société assigne »⁴⁵.

Si l'érotisme occupe une place considérable dans la pratique d'Agata, c'est notamment parce qu'il le considère comme « un gaspillage, du point de vue social, mais une dépense nécessaire en terme de survie face aux artifices de la morale »⁴⁶. Il ne s'inscrit pas dans la logique de rendement qui régule les corps utiles ; l'érotisme est dépense improductive (car « gaspillage »). Dans le cas du *chemsex*⁴⁷ (qui caractérise la forme d'érotisme récurrente dans notre corpus), l'érotisme prend une autre dimension : il implique une mise à nu (grâce à la désinhibition), mais également une focalisation plus forte sur les sensations tactiles. « La force du plaisir lié au toucher est dévastatrice. Le plaisir qui naît du regard est plus que trouble »⁴⁸ : par ces mots, Agata trace une ligne de démarcation entre la scopophilie et le corps à corps, le sexe ou la stimulation sensorielle propre à l'érotisme. Regarder se fait à distance, tandis que toucher implique le contact ; si Agata encense le tactile, c'est parce qu'il rétablit une « certaine tangibilité de l'existence »⁴⁹. S'il admet que le désir « existe à travers le regard d'abord », il se fait sentir « par le corps, inéluctablement »⁵⁰ : la logique du désir est la quête d'un plaisir tactile, capable de dévaster, d'exercer une action qui aboutit à une destruction, à un gaspillage du corps « en dépenses désordonnées, inutiles, excessives »⁵¹. En définitive, son penchant pour la notion de dépense s'ancre dans une volonté de « résistance à la productivité [qui] provoquera un chaos salutaire »⁵², mais également une promotion du gaspillage, dans la mesure où « [l]e gaspillage sexuel ou social est la conséquence parasite et bâtarde de l'omniprésence des

43 Françoise Néau, « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique*, n° 52, 2008/4, p. 112, cité dans : Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, op. cit., p. 5-6.

44 Olivier Lussac, *Rituels et violence dans la performance*, op. cit., p. 6.

45 *Loc. cit.*

46 *Le Désir du monde*, p. 71.

47 Le *chemsex* désigne une pratique sexuelle impliquant la consommation de drogues lors du rapport. Ces drogues ont généralement un effet désinhibant ou stimulant (comme c'est le cas de la cocaïne, de la MDMA, de l'ecstasy, de la kétamine ou du GHB).

48 *Le Désir du monde*, p. 23.

49 *Ibid.*, p. 46.

50 *Ibid.*, p. 52.

51 Définition du mot « gaspillage » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : [https://www.cnrtl.fr/lexicographie/gaspillage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20gaspiller%20\(de%20,partiel%20%C3%A9pargne,consulté le 15 juil. 2022](https://www.cnrtl.fr/lexicographie/gaspillage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20gaspiller%20(de%20,partiel%20%C3%A9pargne,consulté le 15 juil. 2022).

52 *Le Désir du monde*, p. 51.

logiques de rentabilité et de spiritualité qui nous sont imposées »⁵³. Ceci explique en partie la place capitale qu'occupe la sexualité dans les clichés photographiques comme dans les textes : le corps y est pure dépense, pur gaspillage.

« Écrire contredit l'instant, la fulgurance de la dépense telle qu'elle apparaît dans l'énergie du soleil et les mouvements terrestres qu'elle permet. Pourtant il faut bien vivre, et ce paradoxe est au cœur de la démarche littéraire de Bataille [...] »⁵⁴ ; le paradoxe de l'art bataillien est similaire à celui de l'art d'Agata. L'un et l'autre revendiquent la dépense improductive, qui tend vers la destruction et l'inutilité, mais qui donne lieu à une création utile, c'est-à-dire qui sert, profitable ; une création *utile* au sens où l'entend Horace. Ce paradoxe d'une dépense improductive et cependant productrice d'une œuvre, c'est encore Bataille qui en explicite le mieux les enjeux, en ayant recours au modèle du *potlatch* :

Si [celui qui donne] détruisait l'objet dans la solitude, en silence, nulle sorte de *pouvoir* n'en résulterait [...]. Mais s'il détruit l'objet devant un autre, ou s'il le donne, celui qui donne a pris effectivement aux yeux de l'autre le pouvoir de donner ou de détruire. [...] [I]l est riche d'avoir ostensiblement consumé ce qui n'est que richesse que consumé. Mais la richesse effectuée dans le *potlatch* – dans la *consommation pour autrui* – n'a d'existence de fait que dans la mesure où l'autre est modifié par la consommation. En un sens, la consommation authentique devrait être solitaire mais elle n'aurait pas l'achèvement que l'action qu'elle a sur l'autre lui confère. Et l'action exercée sur autrui constitue justement le pouvoir du don, que l'on acquiert du fait de *perdre*.⁵⁵

Le pouvoir qu'exercent les images et les textes s'explique par la mécanique du *potlatch* : en se donnant et en se consumant devant nous, les images tendent à nous modifier. Le rituel du *potlatch*, s'il fait écho à la poïétique d'Agata, justifie également la nécessité de (se) donner à l'autre : sans cette ostentation, pas de pouvoir sur l'autre. Ce qu'Agata cultive, c'est le caractère ostentatoire de la dépense. La photographie, art visuel, repose sur la monstration, tandis que l'écriture s'appuie chez lui sur des images fortes qui exhibent, montrent, (*ostendere*) le don de soi, le sacrifice : les prostituées comme Agata se donnent, dans les très nombreuses photographies représentant des actes sexuels. Il y a une coïncidence entre l'instant du sacrifice et celui de l'intervention consistant à évacuer ou à prélever *quelque chose* – une image, un texte – du corps qui se donne et qui se perd. Une part de la violence de l'image ou du texte repose dans notre perception ou notre connaissance du sacrifice qui fut nécessaire à sa conception. Nous voyons comme nous lisons ce corps qui se donne à

53 *Loc. cit.*

54 *Praxis*, p. 90. Source de la citation non identifiée.

55 Georges Bataille, *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense*, *op. cit.*, p. 107.

l'œuvre dans son entièreté, sans se cacher ni se protéger. Devant le texte, devant l'image, nous voyons le don, nous voyons la perte – un don et une perte qui exercent sur nous une puissance que nous ne pouvons détruire, dans la mesure où nous ne savons comment rendre le don. Dans le *potlatch*, la gloire, pense Bataille, « conséquence d'une supériorité », exprime « un mouvement de frénésie insensée, de dépense d'énergie sans mesure »⁵⁶ ; elle revient au dilapidateur, car « une fois les ressources volatilisées, demeure le prestige de celui qui gaspille »⁵⁷, c'est-à-dire, dans le cas d'Agata, les traces (photographiques et écrites) de ce gaspillage. Une part de la richesse des textes et des images d'Agata repose sur la dépense excessive qui leur a donné naissance. Notons que, prenant à rebours la définition d'usage de la richesse – comme accumulation de biens précieux – Bataille regrette le fait que « nul ne saurait retrouver désormais le sens de la richesse, ce qu'elle annonce d'explosif, de prodigue et de débordant »⁵⁸.

En définitive, l'exercice de la liberté par le sacrifice – qui ôte au sacrifiant son statut de chose servile et utile – tout comme celui du don expliquent l'attraction produite par la photolittérature ostentatoire d'Agata.

Un des *éclaboussements* – car c'est le titre donné à l'ensemble des articles et textes qui composent *Actes* – provoqué par l'œuvre d'Agata et mis en mots par Fabrice Guénier se clôt sur ces mots : « Qu'emporteriez-vous de votre maison dévorée par les flammes ? Réponse : "le feu" ».⁵⁹ Ce qu'emporte avec lui Agata, ce ne sont pas les biens, mais la puissance de consommation et d'embrasement du feu. C'est ce feu qui brûle au cœur des textes et des images : le feu qui a embrasé le corps sacrifié, le feu qui nous menace, un feu comme prélevé du soleil qui donne sans jamais recevoir et dont le rayonnement coïncide avec une dilapidation.

2. Logique de la lésion

La répétition rituelle du sacrifice au cours duquel le corps ne cesse de se détruire laisse invariablement des marques sur les corps ; marques que l'on retrouve dans de nombreuses photographies et de nombreux textes.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

⁵⁹ Fabrice Guénier, « L'Abandon », *Actes*, p. 158.

2. 1. Plaies, blessures et cicatrices

Dans l'art d'Agata, si le corps est « couvert de plaies, de cicatrices et d'hématomes »⁶⁰, si les chairs sont « lacérées »⁶¹, c'est parce qu'il existe, aux yeux de l'artiste, une « beauté inintelligible des cicatrices, des plaies, des abcès » (*Ice*, p. 232), mais également parce que la peau blessée se déchiffre et se lit :

[La peau] est une zone privilégiée de la conscience, au sens élargi, où se croisent les flux de perceptions provenant de l'environnement et des sensations émergeant de l'intérieur corporel. Elle est un tissu dans l'épaisseur duquel s'impriment, se nouent et se dénouent les traces de l'expérience vécue. Elle est un support privilégié de la topologie en tant que science des déformations subies par la superficie d'un corps soumis à des forces.⁶²

Sur la peau s'imprime l'expérience ; la logique de la trace, déjà perceptible à l'échelle des textes et des images – résidus de l'action menée par l'auteur-photographe – s'applique à la peau, qui porte les marques des actes. Comme l'écrit Rafael Garidot « il y a un savoir du corps, un savoir-stigmate du corps »⁶³ dans les iconotextes d'Agata, comme en témoigne la description du corps de Da « couvert de marques funestes, [de] plaques rougeâtres qu'elle gratte, [de] croûtes qu'elle écorche au sang » (*Ice*, p. 267). L'état du corps, abîmé, est un signe de la vie violente qu'elle mène en se prostituant dans les bas-fonds de la ville. L'impression comme la diffusion du savoir passent par des marques profondes, durables, dans l'épiderme. Les photographies d'avant-bras tailladés de prostituées, aux pages 450, 451 et 489 d'*Anticorps* (reprises des pages 123 et 160 d'*Ice* pour les deux premières, et d'*Aka Ana* pour la dernière) (*Ice*, fig. 25) racontent la souffrance silencieuse d'un corps scarifié. Chez Agata, la peau n'est pas une surface lisse, auquel cas elle serait muette. Ses cicatrices et incisions la rendent loquace. Aux pages 491 d'*Anticorps* et 169 d'*Ice* (*Ice*, fig. 24), on trouve le même cliché du corps d'une femme, nue ; sa tête étant hors cadre, ce ne sont pas ses traits que nous décryptons, ni son visage, siège de l'identité, que nous lisons ou tentons de décrypter, mais son seul corps. Et sur ce corps, les cicatrices, les incisions, les aspérités sont autant de signes qui nous disent la douleur tout comme ils nous révèlent la vie d'un corps qui vit de la prostitution dans les bas-fonds de la société humaine. On observe, dans

60 François Cheval, « La Philosophie, l'avenir de la photographie », *Actes*, p. 129.

61 *Loc. cit.*

62 Stéphane Dumas, *Les Peaux créatrices : esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014, p. 22-23.

63 *Agonie*, p. 58.

certaines photographies de *Codex* et *Acéphale* un redoublement de cette violence : les corps brûlés, pourrissants, lardés de coups, saignants dans le premier ouvrage (*Cod.*, fig. 7 à 12), tout comme les corps pendus d'*Acéphale* (*Acé.*, fig. 2) disent la violence de la société mexicaine. La blessure se comporte comme un signe, articulant signifiant (le coup porté au corps) et signifié (l'origine de ce coup, ce qu'il est capable de dire sur l'environnement dans lequel s'ancre le corps blessé).

Rafael Garido fait, dans *Agonie*, une analogie entre bouche et blessure, décrivant la bouche d'A comme « une bouche détruite », comme une « [b]lessure ouverte au milieu du visage »⁶⁴. Affirmant que « comme la bouche, le corps n'a lieu que dans destruction »⁶⁵, la plaie semble douée de parole, comme en écho avec le théâtre de Shakespeare⁶⁶. Dans *Richard III*, Lady Anne attire notre attention sur les blessures de son époux mort qui, par un mécanisme de cruentation, se remettent à saigner en présence de son assassin : « Voyez, voyez, les blessures d'Henry mort / Ouvrent leurs bouches glacées »⁶⁷. Marc-Antoine, dans *Jules César*, use d'un procédé similaire à deux reprises. S'adressant à un Jules César qui vient de mourir, il décrit ses plaies « comme autant de bouches muettes, [qui] entr'ouvrent leurs lèvres de Rubis »⁶⁸ ; plus tard, alors qu'il prononce un discours à la foule suite au meurtre de Jules César, il leur dit : « [...] je vous montre les blessures de mon cher César, pauvres, pauvres bouches muettes, et je les charge de parler pour moi »⁶⁹. L'analogie formelle entre les lèvres et les plaies invite à cet amalgame, voire cette personnification de la lésion, capable de s'exprimer. De fait, l'association entre texte et image rend concrète ce qui est, chez Shakespeare, métaphorique : si la blessure peut parler, c'est parce qu'à l'image de la plaie s'ajoute le texte qui lui donne la parole. Dans *Ice*, si les histoires des plaies couvrant les corps de certaines prostituées ne sont jamais relatées, l'insertion des monologues de prostituées géorgiennes (des pages 111 à 113) donnent la parole à celles dont les photos ne nous mettent sous les yeux que les corps. C'est dans *Codex* et *Atlas* que les paroles de femmes font parler les blessures, comme Lucy, qui écrit que certaines filles « croient sentir des bêtes à l'intérieur de leur corps » (*Cod.*, p. 142⁷⁰ ; « Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), ou encore Vivi, qui dit :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ Si ni Agata ni Garido ne font référence à Shakespeare, nous nous permettons de le faire dans le cadre de cette analyse de la lésion et de la blessure.

⁶⁷ William Shakespeare, *Richard III* [1597], traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1995, p. 24.

⁶⁸ William Shakespeare, *Jules César* [1599], traduit de l'anglais par Christine et René Lalou, Paris, Armand Colin, « Bibliothèque de Cluny », 1959, p. 57.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁰ Concernant *Codex*, pour faciliter le repérage dans l'ouvrage, les numéros de page indiqués entre parenthèses renverront à la page du texte original (en anglais) ; nous nous référerons pourtant à la traduction française dans le livret joint à l'ouvrage (qui n'est pas paginé).

Je veux que ma peau devienne vivante. Je ne sais pas s'il y a du sang juste en dessous de la peau. Je la coupe, je la brûle, la presse contre différents objets. Je n'arrive pas à faire sortir ce qu'il y a à l'intérieur. [...]

Je lis des livres de biologie, je rêve de disséquer des corps. J'essaye de m'imaginer les différentes parties, la colonne vertébrale, le crâne, le sang, les veines, la peau.... et toi comme un être réel.

(« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.)

Aux yeux de Vivi, le corps écorché et disséqué est mis en relation est celui d'un « l'être réel », tandis que la peau « vivante » est une peau abîmée, rougie par la pression, saignante. La peau n'existe que pour être crevée ou percée ; elle est une frontière qu'il faut traverser entre l'extérieur et l'intérieur du corps. Il est vrai que l'épiderme recouvre ses entrailles secrètes. Vivi rêve de révéler ce qui, pour elle, est synonyme de réalité et de vie, toutes deux organiques. Une définition qu'elle partage, dans un sens, avec Antoine d'Agata, qui prête attention à l'intériorité du corps en exhibant les fonctions métaboliques et les mécanismes organiques auxquels on ne peut accéder, sous peine de mort. Telle est la malédiction du corps : le porter sans jamais le découvrir, le vivre sans jamais y accéder. Le monde organique échappe au regard ; il est un grand secret qui ne peut être directement révélé ; il est interdiction vitale, interdit, secret. Seul le sacrifice brise, d'un même coup, la membrane épidermique ainsi que l'interdiction qui dissimulait la part secrète du corps. Après tout, « c'est dans ce qui n'apparaît pas en surface que se trouve l'essentiel » (« Sayo, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; il est nécessaire de plonger sous la surface pour saisir l'essentiel. La coupure, qui libère le sang, permet d'accéder au monde organique recouvert par l'épiderme ; elle n'est néanmoins pas le seul procédé, nous y reviendrons.

Le corps s'appréhende comme une matière à malmener, jusqu'à le blesser, jusqu'à l'ouvrir. Si le corps lisible et visible est un corps blessé, plane l'idéal d'un corps écorché (*excoricare*), qui soulève son enveloppe ou ce qui le recouvre (*cortex*). Pour atteindre cet écorché qui n'apparaît que lorsque sa surface est crevée, le récit scriptural et la photographique s'écrivent tout en écorchant. François Cheval met en valeur cette entreprise d'écartement et d'écorchement du corps dans son article « La philosophie, l'avenir de la photographie », où il décrit les cris d'agonies, les odeurs « du stupre et de la charogne » qu'il devine dans les photographies, les « visages défigurés et décharnés », « [l]a

chair traversée par les sutures, les mutilations et les scarifications » qui est « rendue au plus haut point désirable » dans l'art d'Agata⁷¹.

Pour écrire, il faut « passer le sang dans l'encre »⁷² : ce constat s'applique aussi bien aux prostituées qu'à Agata.

2. 2. Un corps craqué

« Le corps craqué : faut-il le craquer encore ? Il le faut »⁷³, lit-on dans *Agonie*. Si le corps d'Agata est « craqué », et s'il doit le « craquer encore », c'est parce que de ce craquement surgit l'œuvre. Le craquement n'est pas à prendre au sens métaphorique : le corps se fend, s'ouvre, se brise *littéralement* sous l'effet de sensations extrêmes. C'est le cas de l'orgasme, « point de cassure » (*Ice*, p. 93) au cours duquel « [l]e désir explose » (*Ice*, p. 149) tandis que le corps expérimente un « [p]laisir insupportable qui le déchire » (*Ice*, p. 150) ; la déchirure devient une métaphore de l'extase, permettant de rendre compte de l'acmé du plaisir. C'est également le cas de la seringue plantée dans une peau qu'elle perce :

[...] plus froide que l'héroïne ou le crack, l'ice, absolue, combustion du néant, quand ce qui embrase ne fait plus mal mais, à l'inverse, est délectation et guérison ; et ce, à condition de ne pas permettre à la blessure de guérir, de répéter incessamment le geste qui, du bout du doigt, y enfonçant l'ongle, élargit la plaie, ravive la douleur, excède la réalité [...]. (*Ant.*, 29-30)

Le sacrifice exige un don de soi qui dépasse la surface épidermique ; le corps *doit* s'ouvrir. Il ne faut donc pas seulement maintenir la plaie vive, mais faire en sorte de l'élargir, afin que la douleur rende la perception du réel plus vive : « [j]'ai avancé pour oublier la douleur, je me suis arrêté pour faire face à la douleur. J'ai vu sa beauté, aussi, j'ai aimé » (*Ice*, p. 155). À l'instar de la peur, la souffrance est féconde d'un point de vue poétique. Ici associée au sentiment de délectation, elle offre la possibilité d'éprouver le monde plus vivement, plus intensément. L'antithèse entre la « guérison » et la « blessure » élargie par l'ongle qu'on enfonce en elle indique un inversement des valeurs : le plaisir surgit de la sensation de la blessure. Les termes itératifs, comme le verbe « répéter » ou l'adverbe « incessamment », insistent quant à eux sur les modalités du sacrifice, dont l'énumération rappelle les étapes successives, et dont l'enjeu est de ne jamais cesser de souffrir, car de la plaie à vif surgira

71 François Cheval, « La Philosophie, l'avenir de la photographie », *Actes*, p. 128-129.

72 *Praxis*, p. 66.

73 *Agonie*, p. 127.

l'œuvre. On peut comprendre le corps d'Agata comme une plaie qu'il maintient vive ; c'est tel qu'il se montre, exhibant le sang coulant de son bras piqué. La plaie est, alors, prise dans son sens littéral : le corps créateur est un corps abîmé, creusé, tailladé – et maintenu dans cet état, constamment blessé. Quand Agata écrit suivre « la méthode d'un journal prémédité écrit sur le vif » (*Ant.*, p. 164), l'adjectif « vif » ne fait pas seulement référence au vif du vécu (le journal se composant tandis que l'expérience est éprouvée), mais également au vif de la douleur, de l'intensité de la douleur ; un vif, alors, qu'il est difficile de saisir, le vécu de la douleur vive coïncidant difficilement avec le moment de l'écriture ou de la prise de vue photographique. Ce vif correspond simultanément au vivant et au violent, à la chair mise à nu et à l'état exacerbé ; il fusionne l'idée de vie et l'idée d'intensité (l'un n'allant pas sans l'autre dans la poïétique agatienne). Néanmoins, la plaie peut également être prise dans son sens figuré, lorsqu'elle est associée au désir, représenté par l'image de la « plaie vive » (*Ice*, p. 152). De façon *a priori* contradictoire, désir et douleur sont de connivence :

Nous continuons à nous chercher et nous battre, à toucher avec force, jusqu'à ce que ça fasse mal.

Comme si c'était la seule chose que nous pouvions nous donner. [...]

Pendant tout ce temps,
nous sommes restés au bord du précipice.
C'est le moment où nous nous laissons tomber.

(« Cristina, Centro Habana, La Havane, Cuba, 2009 », *Atl.*, n. p.)

Le contact physique, initié par le désir, coïncide avec la douleur : avoir un rapport sexuel revient à se « battre », tandis que les gestes censés éveiller le plaisir consistent à « toucher avec force, jusqu'à ce que ça fasse mal ». Dans les mots de Cristina, il semble n'y avoir aucune autre alternative, tout comme dans ceux de Garido, qui affirme : « il n'y a que déchirement, communion avec et dans la fracture, affirmation de la fêlure »⁷⁴. L'emploi de la négation restrictive met en exergue le lien entre déchirement et communion, comme s'il n'existait de communauté humaine que dans la douleur. On devine un même constat, quand Agata utilise le groupe nominal « humanité douloureuse » (*Ice*, p. 154) pour définir « [c]eux qui vivent en marge, qui s'injectent la vie à doses de chimie cinesthétique, qui vendent leur corps aux moins offrants » et qui lui apprennent « lentement, à accepter la douleur et le plaisir comme seuls choix possibles »⁷⁵. La représentation de la sexualité joue

⁷⁴ *Agonie*, p. 35.

⁷⁵ *Le Désir du monde*, p. 71.

de cette représentation ambivalente : à la façon du récit de Cristina ci-dessus, la sexualité s'inscrit à la limite du plaisir et de la douleur comme sensations corporelles. La représentation de l'orgasme est, à cet égard, particulièrement intéressante : il est « plaisir insupportable » déchirant le corps, qui « n'est plus que douleur vive, étincelante » (*Ice*, 150). En tant que sensation, l'orgasme – ou l'extase, les deux termes se confondent dans le lexique d'Agata – se situe à la jonction de ces deux sensations *a priori* opposées que sont le plaisir et la douleur. On retrouve cette ambivalence dans notre déchiffrement du visage exprimant l'extase. Devant les séquences d'images aux pages 298-299, 482-483, 484-485 d'*Anticorps* (*Ant.*, fig. 3), après le récit de Sayo dans *Atlas* (*Atl.*, fig. 2), dans les séries de photographies de Ka qui ouvrent *Ice* (*Ice*, fig. 7) comme dans les photographies des pages 186-187 ou 190-191 du même ouvrage, il est complexe de trancher : cette face exprime-t-elle une grande douleur, ou un grand plaisir ? L'ambiguïté demeure, mais une chose est sûre ; la sensation est intolérable, au point que le corps en prise avec elle se débat. L'usage du flou, qui défigure des faces déformées par les cris – de plaisir, nous dit le texte, alors que l'image est parfois ambiguë – n'aide en rien au déchiffrement des visages, voire accentue la double lecture qu'on peut en avoir. La plupart des photographies semblent même représenter l'acte sexuel comme un assaut d'une grande violence (*Ant.*, p. 306-307 ; p. 408 et 409) (*Ant.*, fig. 4), jouant de cette ambiguïté entre plaisir et douleur. L'extrême de la sensation orgastique permet à Agata de se tenir sur cette ligne de crête, là où le plaisir et la douleur se confondent, là où le sentiment d'exister est si fort qu'il est excessif.

Or, une fois l'extrême atteint, c'est la chute qui attend le corps, à ce « moment où nous nous laissons tomber », pour reprendre les mots de Cristina. L'image de la chute porte en creux celle d'un écrasement du corps, au moment où il touchera le sol. Une des modalités du sacrifice est cette mise à mal du corps dans l'expérience répétée d'une chute, d'où le « pressentiment du vide » (*Cod.*, p. 197) qu'il ressent à de maintes reprises, au point de le mentionner plusieurs fois dans l'ensemble de ses ouvrages. « Je me suis jeté dans le vide » (*Ice*, p. 155), écrit-il dans *Ice*, dans « [l]e cours inexorable du vide vers le vide, l'annihilation imminente [...], le manque apaisé » (*Ice*, p. 154), au point d'avoir la certitude qu'il « n'y a plus rien de tangible », sinon « le vertige intérieur, l'existence qui s'échappe », tandis que la pensée est « au bord du vide » (*Ice*, p. 152). À l'égard du vide, notons qu'il entretient un rapport ambivalent et ambiguë : si, pendant l'acte sexuel, il « [s]'agrippe aux corps » pour « ne pas céder la place au vide » (*Ice*, p. 146), il éprouve une sensation similaire à celle de la chute au moment de la jouissance, au cours de laquelle « [l]e corps en mouvement imperceptible, finit de chuter, de se déverser dans le néant », et après laquelle il

se sent « plus vide, plus lourd, exténué, vaincu, hermétique, chair morte, opaque, froide » (*Ice*, p. 152).

S'approcher du vide, chuter, devenir chair morte : se dessinent les trois étapes d'un sacrifice par la sensation extrême, ou ce que Georges Bataille appelle « se supprimer avec une gymnastique de l'esprit ou des sensations »⁷⁶, au contact de sensations intenses, à la limite du supportable. Nao le fera d'ailleurs remarquer à Agata : « Je me détruis physiquement, / toi, mentalement » (« Nao, Kyoto, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.).

De ce corps sacrifié surgissent mots et photographies, où la peau déchirée, écartée, en pleine chute, se donne à lire et à voir. Agata n'opère pas un recours métaphorique au sacrifice ; il donne et perd son corps, puisant dans la douleur inhérente à la meurtrissure physique une perception plus vive de l'existence. De la plaie à vif, tour à tour blessure (*paga*), chose insupportable, lésion, s'écoule l'œuvre.

3. Monstration d'une mise à mort

« Y a-t-il une vie avant la mort ? »⁷⁷ : prenant à rebours l'habituel questionnement d'une vie après la mort, Rafael Garido pose cette question suite à sa lecture des images et des textes d'Agata. La réponse pourrait sembler aller de soi, et être de moindre importance ; néanmoins, au regard de l'art d'Agata, elle est particulièrement intéressante dans la mesure où l'artiste emploie le terme « agonie » pour désigner l'ensemble des phénomènes énergétiques et des fonctions essentielles se manifestant au cours de son existence (ou ce qu'on peut appeler, de façon plus succincte, sa *vie*).

3. 1. Le coït cannibale

Il n'y a pas de vie ; l'agonie l'a remplacée, pour l'auteur-photographe qui considère « [s]a propre fin comme origine de [s]es actes » (*Ice*, p. 141), et pour qui chaque création implique la nécessité d'en « payer le prix, jusqu'au sacrifice » (*Ant.*, p. 27)⁷⁸. Ce postulat s'applique, nous l'avons vu, à son rapport à la drogue, qui use sûrement le corps, mais également à la sexualité, autre thématique maîtresse de ses iconotextes. Chaque exhibition de l'acte sexuel coïncide avec la monstration d'une mise à mort ; c'est ce qui lui permet

⁷⁶ Propos de Georges Bataille pour l'ORTF, dans le cadre de l'émission *Qui êtes-vous ?* produite par André Gillois du 20 mai 1951, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/georges-bataille-ecolier-je-lisais-buffalo-bill-je-voulais-etre-sioux-5787731>, consulté le 12 avr. 2020.

⁷⁷ *Agonie*, p. 101.

⁷⁸ La formule est également reprise dans : Antoine d'Agata, « situations », p. 14, *Actes*, n. p.

d'écrire, à propos de ses images (et cela s'applique également à ses textes) : « Chair vive de mémoire taboue, elles sont chaleur et silence, pressentiment d'un état d'agonie permanent, entourées d'une solitude absolue que l'acte sexuel contribue à renforcer »⁷⁹.

Dans ses ouvrages, Agata nous convie à un « [b]anquet funéraire de la chair »⁸⁰ dont il est toujours l'un des participants. La formule est parlante : repas d'apparat rassemblant de nombreux convives autour d'un évènement important, le banquet, festif, prend un tour autre sens dès qu'il est associé à la chair : est-il orgiaque, quand la chair est comprise dans son sens figuré d'amour physique (pensons au péché de chair, aux choses de la chair ou à l'acte de chair), ou cannibale, quand la chair est une partie comestible, proche de la viande ? Dans *Ice*, la confusion entre chair et viande lors de l'acte sexuel est une constante :

Célébration barbare de la chair. Désirs anorexiques. Corps cannibales. Nos membres se cherchent. Anéantissement du regard dans le toucher. [...] Contagion de la viande. Mon sexe s'attarde dans son sexe. Son corps écartelé qui s'ouvre à un autre corps. Premières mutations de la chair. Je décrypte les fêlures. Dévoré, contaminé par ce qui a le pouvoir de m'anéantir. La pensée se nourrit de la défaillance du corps. Mais seul l'acte sexuel participe de l'abondance passionnelle de la vie, focalise la chair sur la mort. [...] Perte, donation totale et destructrice à l'autre. L'anéantissement qu'impose la rencontre charnelle. Payer avec sa propre existence. [...] L'odeur de la viande envahit cette solitude où je ne suis plus seul. (*Ice*, p. 145-146)

« Chair », « corps », « viande » se mêlent et se confondent dans ce texte où on observe une mutation du corps humain vers la chair comestible, comme un retour à l'étymologie (le latin *carnem* les désignant tous trois). Les verbes d'actions mobilisés pour raconter l'acte sexuel participe de cette mutation de la chair vers la viande : ceux qui relèvent de l'isotopie de la nourriture (dévorer, nourrir) font coïncider accouplement et dévoration, tandis que les verbes contaminer et envahir indiquent une fusion progressive de deux organismes, sur le mode de l'infection (contaminer) ou de la prise de pouvoir (envahir). L'odeur qui plane, à cet instant, n'est plus celle du corps, mais celle de la viande. L'image du corps écartelé instaure un rapport d'équivalence entre accouplement, vivisection, ou torture, insistant sur la violence de la copulation ; violence que l'on décèle également dans l'allitération cassante, coupante, vibrante, des sons [k] et [r] de la phrase « carcasses de caresses expertes et de regards cannibales... la peur d'être dévoré, supplicié... » (*Ice*, p. 92). Le polyptote « anéantir »,

79 « Dépense », *Manifeste*, p. 10.

80 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

« anéantissement » (répété à deux reprises) met en exergue la mort, inhérente à ce coït qui prend alors une dimension cannibale.

Nous assistons, ici, à un sacrifice, à une « donation totale et destruction à l'autre », dans la lignée du *potlatch* bataillien⁸¹. La persistance des photographies d'accouplement nous indique la répétition, compulsive, rituelle, de cette cérémonie charnelle qui mêle coït, sacrifice et dévoration. Dans la série de photographies de la page 400 à la page 412 d'*Anticorps* (*Ant.*, fig. 5), le flou participe d'une double indistinction : suite à la contagion, lors du coït, d'un corps par un autre (ou deux autres), on ne sait discerner où commence et où termine le(s) corps, fusionné en un seul organisme, amas de peaux et de chairs, et on peine à identifier comme humaine cette forme, du fait de la déformation subie. Cette indiscernabilité participe d'une confusion entre l'homme et l'animal, entre la chair humaine et la viande, comme le remarque Gilles Deleuze : « La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité [...] »⁸². Dans *S.T.A.S.I.S.*, les mots « [a]veuglements, mutations de la chair, confrontation immenses de solitudes et de désespoirs » (*Sta.*, n. p.) font face à une photographie (*Sta.*, fig. 2) où le flou donne l'impression d'un acte cannibale, où le corps situé au-dessus d'un autre corps possède, à la place de la tête, une forme de trompe enfoncée dans le corps de son partenaire, trompe qui lui permet d'aspirer son organisme.

Si l'acte sexuel est ritualisé, c'est pour inaugurer itérativement le « [r]ite sombre de la chair » (*Ice*, p. 152) au cours duquel Agata se « donne la mort par le sacrifice de l'orgasme » (*Ant.*, p. 165). Le surnom de l'orgasme, la « petite mort », est riche de sens ; au moment de la jouissance, immortalisée par les photographies, « la chair exhibe son plaisir infini d'être au plus près de la mort »⁸³, ce que l'on retrouve dans cette citation d'*Ice* alors qu'Agata évoque « l'anéantissement qu'impose la rencontre charnelle » (*Ice*, p. 146). Placés côte à côté, l'action de sacrifier devient équivalente à celle d'étreindre ; placer son corps entre les mains de l'autre, c'est faire une offrande de soi, mais également de son intimité, de ce qui est au plus profond de nous (*intimus*). Le contact des muqueuses, tout comme l'acte de la pénétration, repose en effet sur une mise à disposition de notre intériorité physiologique : « je me tue à travers chaque orifice de ton corps » (*Ice*, p. 151), écrit Garido, dans un texte qui s'inspire de ceux que lui envoie Agata, amalgamant pénétration et autodestruction. On saisit mieux l'enjeu des mots suivants : « La pénétration, seule interaction concevable avec l'autre » (*Ice*, p. 146).

81 Pour rappel, le *potlatch* se déroule lors d'événements festifs célébrant des changements de situations personnelles ou collectives (ici, le banquet ou la célébration)

82 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2002, p. 30.

83 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p.13.

Lors de l'orgasme « la mort déborde dans la vie, inonde le corps » (*Ice*, p. 155). On ne peut ignorer, au vu de l'affinité entre leurs pensées, le lien qu'Agata entretient avec la conception bataillienne de l'érotisme. La conception agatienne de la sexualité (et de l'orgasme) fait écho à la phrase qui ouvre *L'Érotisme* : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »⁸⁴. Si les images et les textes d'Agata s'inscrivent dans le sillage de cette conception de la sexualité comme exultation sensible qui ravive la sensation de la vie tout en suscitant celle de la mort, ils sont également des clefs de compréhension de cette phrase. Un pan de l'art d'Agata peut être interprété comme une illustration de cette citation de Bataille. Au cœur de l'orgasme sacrificiel, au moment où le corps se donne et se perd, dévoré par l'autre, la vie exulte ; elle fait entendre ses derniers gémissements, qui résonnent d'autant plus fort qu'elle est mise à mal. La vie se savoure quand elle frôle la mort (ou la petite mort). La mise à l'épreuve et en péril du corps passe par la sensation orgastique, qui semble anéantir le corps tout en l'exaltant. Le goût de l'extrême trouve, chez Agata, tout son intérêt dans la fusion des contraires qu'il inaugure, entre plaisir et douleur, nous l'avons vu, mais également entre vie (plaisir, surexcitation et exultation) et mort (violence, effroi et anéantissement) : « [...] je ne cherche plus que ce que contient de peur hallucinée un regard chaviré par la jouissance. Tout y est. Là, dans ces brefs instants où la douleur se fond à l'extase et la conscience de la chair » (*Ice*, p. 17).

Quelques fragments de *Praxis* insistent sur le caractère sacrificiel de la sexualité. Dans « La Souveraineté sauvage », la préface de cet ouvrage, Yannick Haenel met en évidence la « violence cérémonielle des actes sexuels », au cours desquels « [l]e désespoir des copulations rédime le monde en proie à la mise à mort »⁸⁵. La violence sexuelle répond à la violence du monde, dans une logique d'équivalence et de rachat. La mise à mort par l'orgasme se veut contrepartie d'une mise à mort d'un autre ordre, qu'illustrent les photographies de corps pendus (*Acé.*, fig. 2), ou entassés sur les tables d'une morgue (*Cod.*, fig. 2). Mais c'est une autre citation qui affirme : « L'intimité sexuelle est sacrificielle. [...] Le sacrifice et l'étreinte ne sont la nostalgie de rien d'autre que d'une expérience dont nous sommes radicalement sortis pour pouvoir exister et qu'on approche à chaque fois qu'on croit mourir de peur ou de désir »⁸⁶. La seule possibilité de contact avec l'autre est l'acte sexuel et, *de facto*, le sacrifice à l'autre. La sensation du mourir rejoint celle de l'orgasme, dans l'intensité qu'elles ont en commun, tandis que le désir marche dans les pas de la destruction :

84 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 13 (en italique dans le texte original).

85 *Praxis*, p. 3. Source de la citation non identifiée.

86 *Ibid.*, p. 90. Source de la citation non identifiée.

[...] le désir comme technique de destruction dans des univers restreints et extrêmes où se côtoient ceux qui n'ont rien... me fondre dans l'autre et, pour y parvenir, violenter son intégrité... c'est par la bouche béante que le corps s'échappe, qu'il se fond, et se répand... le baiser comme point d'entrée... (*Ice*, p. 92)

Rappelons les mots de Cristina : « [p]our me rencontrer, tu t'es détruit »⁸⁷. Le rite initiatique (et créateur) repose sur une destruction : en amont de la rencontre, par la mise en danger, et au cours de celle-ci, dans le cadre de l'acte sexuel. Si la fusion des corps va de pair avec une violation de l'intégrité, c'est en raison de confusion entre sexualité et dévoration. En s'accouplant, les corps cannibales s'entre-dévorent, engloutis par les « bouches cannibales » (*Ice*, p. 149), les « lèvres affamées » (*Ice*, p. 240), les « bouches sombres » (*Ice*, p. 149) qui avalent tandis qu'elles embrassent ou qu'elles sucent, lèchent, le corps qui leur est donné. Le banquet charnel marque l'avènement d'un « corps buccal »⁸⁸, où le corps de l'autre devient nourriture.

3. 2. La vulve comme déchirure

« Je rampe, je réagis au monde qui m'entoure et je nourris cette déchirure, en prenant garde de ne pas la laisser se refermer », écrit Agata, ajoutant ensuite que « [l']intime est fait de blessures profondes à travers lesquelles les êtres communiquent »⁸⁹. Si cette citation met en relief le lien entre déchirure et création (explicité plus haut), elle mobilise le motif de la blessure afin d'imager l'intime. Si blessure et déchirure sont ici comme jumelles, c'est parce que la déchirure a, dans l'art d'Agata, un double sens. D'abord, elle est une déchirure de la peau ; si Agata s'en nourrit, c'est parce que son corps, ou le corps de sa ou ses partenaires, est la matière première de sa création. L'autre sens, c'est George Bataille qui nous l'apporte :

Je bois dans ta déchirure
et j'étale tes jambes nues
je les ouvre comme un livre
où ce que je lis me tue.⁹⁰

87 « Abattage », *Actes*, p. 56.

88 *Agonie*, p. 94.

89 « Positions », *Manifeste*, p. 46.

90 Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes* [1944], Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, p. 149.

Cette déchirure dans laquelle il faut boire a deux significations : d'une part, elle désigne l'intimité au sens figuré d'organe génital féminin, ce qui lui donne une dimension érotique ; d'autre part, elle renvoie à l'intimité au sens où l'entend Agata, c'est-à-dire cet intime « fait de blessures profondes à travers lesquelles les êtres communiquent »⁹¹. Le motif de la déchirure image, chez Bataille mais également chez Agata, la vulve. Pour définir la femme, Kei recourt à cette image de la déchirure :

La femme est source de vie,
et aussi blessure profonde,
de ce trou béant, de cette blessure profonde,
les hommes s'approchent pour chercher la mort.

[...] La souffrance et la beauté d'être nu
doivent être montrées,
c'est parce que je le crois que je ne peux pas ignorer en silence ce que tu essaies de
faire, ta tentative d'élargir la blessure de la femme, de t'en approcher désespérément
pour y chercher la mort,
et c'est parce que je le crois que je te parle ainsi.
(« Kei, Shinjuku, Tokyo, Japon », *Atl.*, n. p.)

La représentation du sexe féminin comme un « trou béant », comme une « blessure profonde » qui fascine les hommes renvoient, dans les mots de cette prostituée, à une certaine réalité de son métier : les hommes paient pour s'approcher de son sexe, pour le toucher, le pénétrer. La fente que dessine la vulve, associée à une blessure, tisse un lien entre sexualité et douleur. Le souhait d'Agata d'« élargir la blessure » prend un autre sens, quand est précisé qu'il s'agit de « la blessure de la femme » ; elle renvoie alors à l'obsession compulsive d'Agata pour le corps de la femme, et en particulier pour son sexe – d'où l'aveu de sa part : « [d]evant le sexe d'une femme, c'est ma propre peur qui me fascine » (*Ice*, p. 146). On s'étonnera peu, alors, de la profusion d'images de sexes de femmes. Dans *Codex*, une photographie se concentre, en gros plan, sur un sexe féminin (*Cod.*, fig. 3). Sa couleur n'est pas celle de la peau humaine : elle est rouge, d'un rouge vif, agressif, puissant :

Avec le rouge, on est dans l'hypersensibilisation, dans l'excès, dans l'"ubris" , dans la démesure. Démesure de l'affect et démesure du geste. Le champ visuel induit une perception et une réaction excessive, affirme Merleau-Ponty à la suite de Goldstein.

91 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

On est dans l'excès parce qu'on est au plus haut point de la tension, point limite où l'appareil psychique (psychomoteur), surchargé, décharge, ou plutôt explose. Le rouge monte (comme la colère) et jaillit (comme le sang). [...] "Le rouge s'enfonce dans l'œil", dit Goethe⁹².

Si le rouge évoque la couleur du sang et donc celui de la blessure, la brutalité de cette couleur est conçue pour blesser la rétine, rendant ainsi compte de la violence inhérente à l'acte sexuel concentré autour du corps féminin (et du sexe féminin). Le contraste avec le noir, qui dessine les contours de la vulve, rend la photographie percutante, frappante. C'est, par ailleurs, la seule photographie de *Codex* qui use de couleurs aussi vives. Les photographies de vulves, dans *Ice*, sont quant à elles plus proches du réel, respectant la carnation de la peau. Trois d'entre elles se concentrent sur le sexe féminin : d'abord, une photographie prise de côté d'un corps à quatre pattes ne donne à voir que les lèvres du sexe (*Ice*, fig. 8). Puis deux photographies frappent l'œil : ce sont deux gros plans sur des entrejambes, qui occupent le centre de l'image (*Ice*, p. 206 et 236). Sur la première (*Ice*, fig. 9), le corps est à quatre pattes ; la tension produite par la position donne à voir les orifices entre les cuisses et les fesses, de façon très explicite. Sur la seconde (*Ice*, fig. 10), les mains d'une femme écartent volontairement une vulve, laissant apparaître les muqueuses qui tapissent l'entrée du vagin. En face de celle-ci, un visage révolté, aux lèvres elles aussi écartées, comme pour affirmer la gémellité entre les deux orifices qui constituent la bouche et la vulve, toutes deux organes de dévoration lors de l'accouplement cannibale. Dans *Anticorps* (p. 330), une série de photographies (que l'on retrouve dans *Codex* également) (*Ant.*, fig. 6) concentre notre regard sur un entrejambe, où la forme de la vulve ressemble à celle fente vue comme blessure qui donne accès à l'intérieur du corps. C'est également une séquence de photographies d'une seule et même vulve qui clôt *Ice* (*Ice*, fig. 3) ; séquence isolée au milieu d'un texte, elle concentre notre attention sur ce sexe, à la fois « source de vie » et « blessure profonde », aux yeux de Kei comme à ceux d'Agata ou de Bataille.

Tous ces clichés rendent compte de la fascination d'Agata pour le sexe féminin, à la fois point d'accès à l'intérieur du corps, blessure dont il s'approche itérativement et désespérément pour « y chercher la mort » (pour reprendre les mots de Kei), et déchirure à laquelle il s'abreuve. S'il s'en nourrit, c'est pour marquer la dépendance, cette fois, entre la sexualité et le processus créateur. Dans une sexualité cannibale, le corps *littéralement* se donne à manger à l'autre : « la bouche entre les aines, il l'entend balbutier. Il boit ce qui sort d'elle pendant cinq heures jusqu'à l'épuisement » (*Ice*, p. 151). D'où la nécessité de placer ses

92 Gérard Gassiot-Talabot, Pierre Gaudibert, Bernard Lamarche-Vadel *et al.*, *Figurations : 1960/1973*, Paris, UGE, 1973, p. 270-271.

« lèvres nues sur la plaie vive » (*Sta.*, n. p.) ; toute déchirure a, pour Agata, des vertus nourricières. Si la vulve peut prétendre au statut de plaie vive, c'est parce qu'elle génère ce plaisir amalgamé à la douleur qui caractérise la sensation de l'orgasme, et parce qu'elle est la source de sensations intenses : le désir, l'excitation, le plaisir, la fascination, la jouissance, mais également la souffrance.

* * *

« Meurt dans la vie au lieu d'y naître. Jour spectral de l'agonie, ersatz de la vie, préambule étouffant de la mort. La très lente attente de la mort. Ce n'est pas une attente mais une lutte dont la seule tension est perceptible. [...] Je m'efface » (*Ice*, p. 155) : l'inversion des valeurs qu'opère Agata – mourir au lieu de naître, détruire au lieu de créer – fait de son existence une agonie permanente, au cours de laquelle son corps – un « corps légitimé par l'agression »⁹³ – est en lutte avec la mort.

Pour désigner sa vie personnelle et sa vie artistique, Agata utilise le terme « ruines »⁹⁴ ; son existence et ses œuvres seraient, plus que des traces, des débris. Il en va de même lorsqu'il écrit avoir « provoqué [s]on propre naufrage pour venir voir la mort » (*Ice*, p. 155). La ruine comme le naufrage rendent compte de l'entreprise méticuleuse de destruction de soi, sans laquelle l'œuvre ne peut advenir ; une destruction qui va de pair avec le projet d'Agata de ne pas se protéger, de s'impliquer radicalement : « l'exposition est totale, la perméabilité absolue » (*Ant.*, p. 79). Cette agonie est, chez Agata, sacrificielle : sacrifice du corps, par le sexe et la drogue, mais également de l'esprit, éprouvant des sensations extrêmes. De ce sacrifice, nous pouvons dire qu'il suit un rituel répétitif, un incessant « [c]ycle de destruction et de désir » (*Ice*, p. 141) au cours duquel Agata « [s]e détrui[t] et [s]e régénère sans cesse » (*Ice*, p. 141), ou ce qu'il appelle une « fuite en avant » à laquelle il ne renoncera que lorsqu'elle l'aura mis « hors-jeu »⁹⁵. Un cycle de destruction et de régénérescence, propice à la floraison de la « sale fleur de l'agonie » (*Ice*, p. 174), à même la peau et enracinée dans la chair.

* * *

Le processus créateur d'Agata repose sur une poïétique qui se traduit par une implication radicale du corps, sacrifié dans et pour l'œuvre. La consommation de drogues

93 *Agonie*, p. 22.

94 *Le Désir du monde*, p. 15.

95 *Loc. cit.*

occupe une place centrale dans l'expérience poïétique rituelle de laquelle l'objet photolittéraire tire son origine. Cette expérience au cours de laquelle le corps est malmené, menacé et traité avec violence, voire avec une cruauté, à la manière dont la conçoit Clément Rosset :

Cruor, d'où dérive *crudelis* (cruel) ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi sanglante qu'indigeste.⁹⁶

Les racines étymologiques du mot « cruauté » (*cruor*, *crudelis* et *crudus*) le relient à la chair écorchée et sanglante. Un corps traité cruellement outrepassa la limite de la peau, afin de donner à voir ce qu'elle dissimule. Que serait une poïét(h)ique cruelle ? Dans *Praxis*, la notion de cruauté est mise en lien avec « la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il ne faut pas la payer »⁹⁷. La cruauté est le prix à payer de l'éthique qui est la sienne ; le don de soi, à l'origine de l'œuvre, est fondamentalement cruel.

On peut avancer l'hypothèse selon laquelle Agata applique à sa photolittérature le théâtre de la cruauté conceptualisé par Antonin Artaud :

[Je] me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas
on agit.⁹⁸

96 Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit, « Critique », 1988, p. 18.

97 *Praxis*, p. 64. Source de la citation non identifiée.

98 Antonin Artaud, Lettre à Paule Thévenin in : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *op. cit.*, p. 104.

Le statut d'acteur qu'Agata revendique entre en écho avec le comédien du théâtre de la cruauté ; c'est un théâtre dans lequel l'acteur ne joue pas, mais agit. L'importance de l'action s'oppose ici à celle jeu, où l'acteur endosse pour un rôle un personnage qu'il n'est pas. Chez Agata, la logique est similaire. Elle revendique le primat de l'action, du geste, accompli dans le cadre d'une pratique artistique indissociable d'une pratique de la vie. Le passage d'Antoine à A., au cours du processus créateur, peut être analysé à l'aune du théâtre de la cruauté d'Artaud : « [l]a fonction [d'A.] est d'agir »⁹⁹, explique Agata, précisant qu'il lui « force la main », qu'il le « pousse à aller plus loin [qu'il] ne le ferai[t] seul »¹⁰⁰. À la fois double d'Agata et personnage qu'il met en scène, A. lui permet d' « assumer le rôle d'acteur »¹⁰¹.

D'autre part, Agata gagne bien quelque chose en pratiquant sa photolittérature de la cruauté, au cours de laquelle le sacrifice signe l'avènement d'un « plus-que-le-corps », d'un « sur-corps », un « corps glorieux » ; car l'art, apprend-on dans *Praxis*, c'est « faire voir ce que c'est qu'un corps glorieux », c'est-à-dire « des incorporations nouvelles, ce dont l'humain est intérieurement capable et qui est bien au-delà de lui »¹⁰². Le corps glorieux est, par définition, plein de gloire (*gloriosus*), digne d'estime, dont l'éclat est ostentatoire¹⁰³ ; c'est également ainsi qu'est qualifié en théologie le corps ressuscité, c'est-à-dire un corps transfiguré, porteur d'une dignité nouvelle. Cette gloire, Agata l'acquiert par le don de lui-même, par le sacrifice et le *potlatch* où il engage son corps et son existence toute entière, tous deux mêlés – jusqu'à être indissociables – à la pratique de son art.

Ce faisant, la pratique d'Agata réintroduit dans la photographie contemporaine ce que Dominique Baqué appelle « le corps de résistance » des « avant-gardes libertaires », qui s'oppose au « corps de repli »¹⁰⁴ qui caractérise la production contemporaine depuis les années quatre-vingt dix :

Le corps de résistance revendique la transgression des codes sociaux et culturels : traversé de flux énergétiques, animé de « forces actives », au sens où Nietzsche entendait ce terme, il se constitue comme bastion de résistance contre les multiples formes que revêt l'aliénation dans les systèmes capitalistes avancés. C'est dire qu'il est de part en part politique, même lorsqu'il opère dans l'intimité. À l'inverse, le

99 *Le Désir du monde*, p. 24.

100 *Loc. cit.*

101 *Loc. cit.*

102 *Praxis*, p. 84. Source de la citation non identifiée.

103 Définition du mot « gloire » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/gloire>, consulté le 25 juil. 2022.

104 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, op. cit., p. 75.

corps de repli s'assume dans le refus du politique, dans l'absence totale de conscience historique.¹⁰⁵

Le corps résistant d'Agata est, en effet, fondamentalement transgressif, et s'attache à dépasser les limites et brutaliser les interdits ; nous nous y intéresserons à présent.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

DEUXIÈME PARTIE

Pratique de la transgression : limites et interdits

Un même mouvement anime la poïétique d'Agata, celui de la transgression. Il le revendique lui-même à l'orée de son *Manifeste*, en affirmant que « [l]a seule entreprise légitime est la transgression des limites »¹.

Si l'on peut en effet considérer la transgression comme un mouvement, c'est en raison de son acception étymologique : *transgressio* désigne l'action de franchir. Ce mot néanmoins un tout autre sens dans le latin chrétien, où il n'est plus question de *franchissement* mais de *faute*. Le mouvement est, en un sens, le même : il consiste à aller au-delà d'une limite, qu'elle soit d'ordre spatial², religieux ou moral. On observe en effet une évolution sémantique de cet ordre dès le moyen français, où la transgression désigne le « fait de transgresser (une obligation, une prescription, un interdit) »³. Pas de transgression, donc, sans frontière, sans limite, sans interdit. C'est d'ailleurs ainsi que Michel Foucault la définit dans son ouvrage *Préface à la transgression* :

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable.⁴

La transgression est, pour Foucault, l'expérience⁵ du franchissement d'une limite ; limite qu'il conçoit comme un lieu de passage à partir duquel la transgression, comme mouvement – de l'ordre de « l'éclair » – tire son origine comme sa trajectoire. Foucault insiste sur le caractère répétitif (ou *obstiné*, pour reprendre ses termes) de ce mouvement, mais également sur la force qu'il imprime sur cette limite, qu'il fait reculer. Transgression et

1 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2 ; *Agonie*, p. 19.

2 En géologie, la transgression a encore tout son sens spatial : elle désigne l'« envahissement des continents par la mer » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/transgression>, consulté le 10 avr. 2022.

3 Définition du mot « transgression » selon le Dictionnaire du Moyen Français (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/convenance>, consulté le 10 avr. 2022.

4 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2012, p. 16.

5 Michel Foucault associe à de nombreuses reprises la transgression à une expérience : celle de la limite.

limite sont, pour Foucault, indissociables, et « se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre »⁶. En substance, toutes deux ont en commun l'effraction ; une effraction que la limite suscite ; une effraction que la transgression accomplit. Un postulat que Georges Bataille partage, dans la mesure où il considère que « *la transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais [qu']elle le dépasse et le complète* »⁷.

Dans cette partie, nous nous intéresserons à la transgression non pas dans son sens spatial⁸, mais dans la mesure où celle-ci désigne le fait de transgresser une *doxa* normative, qu'elle relève de la morale, de la norme, de la religion, de la loi. La transgression sera ici comprise comme le « fait de ne pas se conformer à une attitude courante »⁹, de ne pas respecter les « convenances »¹⁰ – pour reprendre un terme utilisé par Agata – c'est-à-dire les « usages de la société », les « règles morales » ou celle du « bon usage imposées par la vie en société »¹¹. Cette acception de la transgression fait écho, toujours chez Michel Foucault, à la contestation, qu'il définit comme « le geste qui reconduit [chaque existence et chaque valeur] à ses limites, et par là à la Limite où s'accomplit la décision ontologique » dans la mesure où « contester, c'est aller jusqu'au cœur vide où l'être atteint sa limite et où la limite définit l'être »¹² : « Là, dans la limite transgressée, retentit le oui de la contestation »¹³. La contestation désigne une attitude, proche de l'*ethos* d'Agata tel que nous l'avons défini dans le chapitre précédent : il est celui qui conteste, « met en cause », « met en doute » et « remet en question », avec « une attitude critique »¹⁴, un certain nombre de limites qu'on lui assigne. La poïétique d'Agata est en effet indissociable d'un discours contestataire, qui se greffe de façon différente sur chaque ouvrage : dans *Ice*, ce discours se mêle à la forme du journal intime, de la correspondance et du récit viatique ; son *Manifeste* mêle l'explication de sa propre pratique (dans la pure tradition du genre) à la contestation où elle prend sa source, à

6 *Ibid.*, p. 17.

7 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 67 (en italique dans le texte original).

8 La troisième partie de cette thèse portera sur la transgression dans son sens spatial, c'est-à-dire l'obsession d'Agata pour les espaces et les lieux qui se situent au-delà d'une limite géographique : les lieux que traversent Antoine d'Agata, « territoires délaissés, zones urbaines aliénées » (*Ant.*, 27), sont des lieux considérés comme interdits, car relevant des bas-fonds de la société.

9 Définition du mot « transgression », Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (*op. cit.*).

10 Dans *Anticorps*, Agata insiste sur l'importance de « traquer l'irruption de la vie, sale et brutale, dans l'ordre des convenances », opposant ainsi l'idée de la salissure et de la brutalité à celle des règles (de la société, de l'usage, de la morale) (*Ant.*, p. 27).

11 Définition du mot « convenance » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/convenance>, consulté le 10 avr. 2022.

12 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, *op. cit.*, p. 21.

13 *Loc. cit.*

14 Définitions des termes « contestation » et « contester » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/contestation> et <https://www.cnrtl.fr/definition/contester>, consultés le 10 avr. 2022.

la façon de *S.T.A.S.I.S.*, qui suit également ce principe, mais sous la forme d'une somme d'aphorismes (exs : « Contrôle global du désir, vénération des biens et traite des humaines dessinent les nouvelles perspectives de la jouissance passive » ou « Tout est visible, mais il n'y a plus rien à voir que la célébration barbare de la chair qui se meurt ») (*Sta.*, n. p.). *Acéphale*, quant à lui, inventorie diverses citations qui ont toutes une valeur contestataire. À cet égard, *Anticorps* est exemplaire :

[...] pour ne pas sombrer dans la folie et rester éveillé, je glisse doucement la lame du rasoir sur mon corps ; pétales de sang, fleur froide de la viande dans le vent de l'esprit, ample coquelicot doré de l'apocalypse que nul ne contemple ; les mots s'égarent dans l'ellipse du sens, les viscères du visage tremblent, la lucidité narcotique engendre l'horreur qui me libère, soulage l'existence du fardeau de la passivité, nourrit la peur, la conforte, devient source perpétuelle de désir jusqu'à rendre tangible le contexte ; dans le cours inexorable du vide, la souffrance de l'autre, anodine, insidieuse, rend impérieux le devoir de vivre l'ignominie du monde [...] (*Ant.*, p. 387)

En quelques lignes, cet extrait condense plusieurs modes narratifs et figuratifs. Il débute par un récit de soi au présent de l'indicatif, qui évoque une coïncidence entre l'événement et le moment où il est raconté, entre scarification et écriture, et poursuit par l'emploi d'images métaphoriques (les « pétales de sang », la « fleur froide de la viande », l'« ample coquelicot de l'apocalypse ») où sont composées, sur un mode antithétique, de belles et inquiétantes images florales qui témoignent d'une volonté de poétisation. Suivent des considérations d'ordre sémiologique (sur les mots et leur sens), puis un texte introspectif, qui relate la perception d'Agata de son propre corps, de ses propres émotions. Il finit sur un impératif transgressif et contestataire qui incite au déshonneur et à la honte (*ignominia*). Chaque expérience traduit le choix d'une vie transgressive. Les ouvrages d'Agata étant les traces de ces expériences, ils montrent la transgression tout comme ils l'analysent, dans une alternance de consignation d'actes transgressifs et des développements introspectifs.

Ce mouvement de transgression, Agata l'illustre en recourant à une image violente quand il exprime le désir « d'aller [s]'éclater la tronche contre le mur qui [l]'empêche d'aller plus loin » (*Ice*, p. 19). Une citation de *Praxis* nous en montre tout l'intérêt : « C'est en allant trop loin que l'on avance un peu »¹⁵. L'adverbe intensif « trop » insiste sur la démesure, le degré excessif qui est atteint : en allant *trop* loin, j'outrepasse une limite qui était considérée comme courante ou comme normale. L'antithèse entre le « trop loin » et le « un peu » met en valeur la nécessité de dépasser cette limite, sous peine de ne pas avancer : il n'est même

¹⁵ *Praxis*, p. 100. Source de la citation non identifiée.

possible d'avancer qu'en dépassant cette limite, ce qui fait de la transgression la condition *sine qua none* de l'avancement, ou de la progression. Pour Agata, toute action suppose la transgression tandis que la passivité – qu'il rejette et dénonce – est associée au licite et à une forme de stagnation.

Dans *Le Désir du monde*, Antoine d'Agata indique que ce choix de la transgression est aussi une façon de combattre le milieu de l'art contemporain : « Vouloir me positionner au-delà de toute limite acceptable est probablement un trait d'orgueil, mais cet isolement est la dernière arme possible contre le vide de l'art contemporain »¹⁶. La transgression est une arme, que ce soit contre la complaisance ou contre ce « vide », c'est-à-dire contre la vacuité inhérente à ses yeux au caractère inoffensif des œuvres contemporaines. Il émet dans son *Manifeste* une critique similaire, cette fois adressée au milieu photographique, quand il dénonce « [l]a vacuité et la vanité des photographes complices, perdus dans des jeux visuels inoffensifs » qui « délivrent une masse d'images où ne subsistent, au mieux, que des ponctuations »¹⁷. Afin de se prémunir du vide, il fera le choix de manier le transgressif et l'inacceptable (ce qui n'est pas accepté, ce qui ne peut être subi, ni reçu, ce qui n'est pas convenable).

En terme de poétique, qu'implique ce maniement de l'inacceptable ? Elle suppose une conduite poétique de l'ordre de la déviance. Aux yeux d'Agata, « la seule issue au mensonge » est « dans l'authenticité du passage de l'histoire vécue à l'histoire racontée », mais également « dans l'invention de pratiques photographiques déviantes »¹⁸. Dans *Anticorps* et dans son *Manifeste*, Agata mentionne « l'harmonie collective artificielle et aseptisée où il n'y a aucune place pour la déviance » (*Ant.*, p. 16)¹⁹ ; cette dernière lui apparaît alors comme une possibilité d'échapper à l'aseptisation mais également à l'artificialité. Nous avons vu *supra*²⁰ que cette dernière relevait du factice, mais également du stérile (au sens de vain comme d'inefficace). Quand à l'aseptisation, elle fait référence à la stérilisation – dont le sens est voisin de celui de la stérilité de l'artifice – mais également à l'action d'assainir ; or, le mot « sain » est, dans le lexique d'Agata, marqué péjorativement. Ce refus s'exprime notamment par le rejet de ce qu'il appelle des « corps sains », ceux qui « reflètent l'acceptation de la norme et l'aptitude au conformisme »²¹ ; il ne sera en effet jamais question de corps dits sains dans l'art d'Agata, mais de corps « en butte au combat que leur livre la société »²², de corps « dysfonctionnels, grotesques » (*Ant.*, p. 321), car eux

16 *Le Désir du monde*, p. 15.

17 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

18 *Loc. cit.*

19 La citation est également présente dans « Promised Land », *Manifeste*, p. 28.

20 Voir partie 1, chap. 1, « L'art est une lutte : une poét(h)ique en lutte », p. 35.

21 *Le Désir du monde*, p. 47.

22 *Ibid.*, p. 46.

seuls l'intéressent et l'émeuvent. Est sain, aux yeux d'Agata, ce qui est conforme, stérilisé ; ses images et ses mots préfèrent se concentrer sur ce qui n'est pas sain, ou pas assaini, ou, en d'autres termes, ce qui n'est pas conforme.

La pratique d'Agata témoigne de son intérêt pour la transgression : il fréquente (et est attiré par) celles et ceux qui l'ont adoptée. Les prostituées, auxquelles Agata s'attache, les plaçant au centre des œuvres de notre corpus, en est l'illustration ; elle incarne une transgression des règles morales comme des règles d'usage, puisqu'elle brave les interdits relatifs à la sexualité : elle la montre tout comme elle en fait le commerce. Dans *Ice*, la figure d'A (double fictionnel d'Agata) fusionne avec celle de Ka, une prostituée avec laquelle il vit une histoire ; sur les clichés, leurs deux crânes rasés se confondent, empêchant parfois de les distinguer l'un de l'autre. *Anticorps* relate également, avec précision, les rencontres d'Agata avec les prostituées (comme le chapitre « Excès », des pages 320 à 324). Quant à *Atlas*, il concentre leurs paroles, recueillies à divers endroits du globe. Le choix du titre est loin d'être anodin, et témoigne d'une volonté de replacer dans l'espace mondial ces femmes marginalisées. La logique d'immersion qui gouverne la poïétique d'Agata implique une pratique déviante en reflet à celles qu'il représente : comme elles, il adopte des comportements limites (le corps s'épuisant dans le sexe), illicites (avec la consommation de drogues) et ignominieux (il vit, comme elles, dans la misère).

Quelles sont ces limites qu'Agata transgresse ? Tout d'abord, ce sont celles du corps. Nous l'avons explicité *supra*²³, en étudiant le rôle des états extrêmes, indissociables d'une mise en condition créatrice du corps : la poïét(h)ique somesthésique d'Agata éprouve le corps par le biais de rituels. Comme il l'écrit dans l'épilogue de son *Manifeste*, « [l]a conscience des possibilités extrêmes de la vie passe pour moi par une transgression douloureuse et la nécessité de témoigner, dans la contrainte, d'épreuves réelles »²⁴. La transgression engendre la douleur : le corps va au-delà de ses propres limites. Pourtant « [i]l faut porter le corps à sa limite »²⁵, comme l'écrit Garido dans *Agonie*. Ces limites sont également les normes tacites et les lois ; dans cette seconde acception, Agata se veut « artiste en immoralité »²⁶, ou, de façon plus générale, il s'affirme comme un artiste dont le geste créateur rejoint celui du franchissement de la frontière qui le sépare de l'interdit : « il ne s'agit plus d'outrepasser les tabous [...] mais de mettre à profit, sans aucune limite morale, l'espace de l'interdit » (*Ant.* p. 323). Chez Agata comme chez Bataille, « l'interdit est

23 Voir partie 1, chap. 2, p. 60 et chap. 3, p. 88.

24 « Épilogue », *Manifeste*, p. 47.

25 *Agonie*, p. 82.

26 *Ibid.*, p. 83. La formule est de Maurice Blanchot, et est tirée de son ouvrage *L'Écriture du désastre* (Paris, Gallimard, « Blanche », 1980).

là pour être violé »²⁷ ; alors, la poïétique agatienne franchira, un à un, une série d'interdits que nous analyserons ici.

Ces actes transgressifs s'inscrivent tout d'abord dans le sillage de l'excès, à savoir le débordement, la démesure, cristallisés par ce qu'Agata appelle le « processus de l'orgasme » (*Ice*, p. 93) : la quête ininterrompue d'une *acmé*, d'un *climax* de la sensation, qui n'a d'intérêt et d'importance que lorsqu'elle met le corps à l'épreuve. Cette pratique transgressive tend également vers une attraction pour l'abjection, c'est-à-dire ce qui rebute et ce qui dégrade, ce qui est jugé méprisable ou honteux. Une abjection avec laquelle il est en contact permanent, et au cœur de laquelle il puise la matière de ses ouvrages, comme si le contact avec l'abjection souillait le livre ; comme s'il en portait la marque. La représentation de l'abjection transgresse une limite implicite, en donnant à voir un qui rebute et importune. Quant à la dernière entreprise de transgression, elle porte sur le sujet, l'individu, l'humain. Agata décortique ce qui fait l'humanité, pour faire l'éloge de l'inhumanité : la barbarie, contre la civilisation ; l'animalité, contre l'humain ; le cri, contre la parole.

27 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 72.

CHAPITRE 4

Être en tant qu'excès

La drogue, la peur, l'angoisse sont, dans la poïétique agatienne, autant d'agents qui participent à la construction du corps de l'artiste-photographe, comme nous l'avons vu *supra*¹, à l'aune de la poïétique somesthésique qui est la sienne. Injectées dans l'organisme, elles permettent l'élaboration d'une photographie et d'une littérature somesthésiques, qui rendent compte de ce qui se trame sous la peau, à même les organes, les muscles, les nerfs. Cette poïétique somesthésique s'inscrit néanmoins dans un paradigme plus large : celui de l'excès, en tant que transgression d'une limite, en tant que dérèglement, en tant que démesure.

Le corps – qui est, rappelons-le, la matière première de l'art d'Agata – est rythmé par ces mouvements d'excès, au cours desquels les sensations se manifestent avec violence. Chaque ouvrage d'Antoine d'Agata rend compte d'une tension originelle, qui s'enracine dans le corps de l'auteur-photographe tout comme de celles qu'il représente : un corps qui n'est jamais en repos, qui subit une force et une pression continues, toujours en situation d'équilibre précaire qui entraîne des risques de chutes ou de crises² ; un corps qui tend perpétuellement vers l'excès. Antoine d'Agata voit en effet dans l'excès, comme dans la déviance ou encore dans le paroxysme, un modèle éthique, technique et poïétique. Or, cette poïétique de l'excès impose son rythme à la poétique : dans le processus créateur tout comme dans la création, la *tension* continue trouve son point d'orgue dans l'*intensité* brusque et fugitive.

1. Démesure de l'intensité

Chaque ouvrage constituant notre corpus atteste d'une préoccupation constante d'Agata pour l'excès et le paroxysme ; toutefois, loin de s'en tenir à une compréhension unique du terme, l'auteur-photographe semble dans chacun des ouvrages explorer un nouvel aspect de ces notions.

1 Voir partie 1, chap. 2, p. 60.

2 Définition « tension » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/tension>, consulté le 13 avr. 2022.

1. 1. Excès et paroxysme

Dans *Ice*, Agata considère « l'excès comme [une] technique pour explorer les limites du corps » (*Ice*, p. 93). Si l'excès est une technique, il relève de la *technè*, qui embrasse « ce que nous nommons “métier”, “science”, “savoir-faire”, “art” ou “technique” »³. Insistant sur le caractère polysémique du terme, Isabelle Warin, dans son article analysant la notion de *technè* en Grèce ancienne, rappelle qu'il « dérive de la racine indo-européenne “*tek^s -”, à laquelle on associe le sanskrit *taksati*, signifiant “construire, tailler, former”, *taksan* “charpentier”, et le latin *texere*, que l'on traduit généralement par “tisser, tresser, ourdir, construire” »⁴. La *technè* relève donc du faire, de la fabrication. Néanmoins, à cette même racine indo-européenne, « on associe également le verbe *tiktô* (τίκτω) qui signifie chez Homère “mettre au monde, enfanter” lorsqu'on parle de personnes ; il porte par extension le sens de “créer, produire” et ainsi de “faire naître une chose” »⁵. Dans ce sens, la *technè* désigne la création au sens de naissance. Continuant son analyse étymologique, Isabelle Warin met ensuite en exergue le lien entre *technè* et *poièsis*, indiquant que « [l]e verbe *teuchô* est cependant synonyme du verbe *poiêô* (ποιέω) qui signifie “fabriquer, construire” et a donné naissance au concept de création, la *poiësis* (ποίησις), à laquelle Platon et Aristote rattachèrent la notion de *technè* », et que ce même verbe *teuchô* « a également donné le substantif *teuchos* qui désigne “l'outil”, “l'instrument” et par extension “les armes” »⁶. Si l'excès relève de la *technè*, il est à la fois un faire, une mise au monde, un outil, un instrument, une arme (ce qui n'est pas anodin pour une personne qui affirme que sa pratique relève de l'art martial, c'est-à-dire d'une pratique de l'ordre du combat).

L'excès est également pour Agata la condition nécessaire de l'expérience, qui donne naissance à l'œuvre ; comme il l'écrit pour la préface d'*Atlas*, il lui faut « [t]raverser, être traversé d'expériences dont le dénominateur commun est l'excès » (*Atl*, n. p.). L'action de traverser comme l'état d'être traversé par des expériences excessives constituent, continue-t-il, des « [m]écaniques qu'enraye l'idée même de moralité »⁷. Dans *Praxis*, l'excès est associé « à l'exubérance des forces », qui « se lie aux dépenses d'énergie sans mesure, à la violation de l'intégrité des êtres »⁸ : il relève donc de la dépense, ou encore un gaspillage improductif. Son *Manifeste* s'ouvre, quant à lui, sur une citation de la préface que Georges Bataille écrivit à son récit *Madame Edwarda* :

3 Isabelle Warin, « La Notion de *technè* en Grèce ancienne », *Artefact*, n° 15, 2021, p. 45, URL : <http://journals.openedition.org/artefact/11251>, consulté le 13 avr. 2022.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 *Loc. cit.*

6 *Loc. cit.*

7 *Loc. cit.*

8 *Praxis*, p. 90. Source de la citation non identifiée.

Que signifie la vérité, en dehors de la représentation de l'excès, si nous ne voyons ce qui excède la possibilité de voir, ce qu'il est intolérable de voir, comme, dans l'extase, il est intolérable de jouir ? Si nous ne pensons ce qui excède la possibilité de penser ?⁹

Sont ici mis en parallèle la vérité et l'excès, qui va de pair avec l'intolérable : un excès transgressif, qui dépasse ce que l'on peut endurer, ce que l'on peut supporter (*tolerare*) ; un excès capable de mener l'être vers une vérité, laquelle n'est accessible qu'aux êtres transgressifs. Bataille mobilise le modèle de l'extase, tout comme – nous le verrons ensuite – Agata prend pour modèle l'orgasme : tous deux mettent le corps à l'épreuve d'une sensation excessive qui le dépasse. Cette mise à l'épreuve, Bataille comme Agata souhaitent l'appliquer à la vision et à la pensée : il faut voir ce qui excède la possibilité de voir, il faut penser ce qui excède la possibilité de penser. Il faut, en somme, aller au-delà de ses propres limites pour accéder à la vérité. On reconnaît là le mouvement de la poïétique agatienne : l'expérience doit être une épreuve éprouvante. Si tel n'est pas le cas, elle est – pour reprendre un terme cher à Agata – artificielle.

La position privilégiée de cette citation – qui ouvre son *Manifeste*, accompagnée d'une photographie d'une femme nue, au centre de ce qui semble être un bar, les cuisses écartées face à l'objectif (*Ant.*, fig. 21) – doit nous amener à nous concentrer plus longuement sur ce que Rocco Ronchi et Thomas Berni-Canani nomment non pas une ontologie de l'excès, mais un « excès de l'ontologie [qui] peut avoir le sens d'une éthique et, plus précisément, une éthique de l'écriture »¹⁰ dans la littérature bataillienne. Bataille pose sur la littérature un regard qui s'apparente à celui qu'Agata pose sur la photographie : si, pour ce dernier, la photographie est le simulacre du document, pour Bataille, « [l]a littérature est plutôt le simulacre, la parodie, la caricature, le double trompeur de la communication »¹¹. En somme, s'il « y a dans la littérature une vérité défigurée que l'on doit apprendre à reconnaître »¹², il en va de même pour la photographie. Si l'on suit Rocco Ronchi et Thomas Berni-Canani, pour Bataille, « [l]a différence fondamentale entre communication et littérature réside [...] dans le fait que la communication est une mise en jeu réelle, un excès qui engage », alors que « la littérature est inoffensive, dénuée de risques »¹³ :

9 *Manifeste*, p. 1. Pour la source de la citation : Georges Bataille, *Préface à Madame Edvarda* in : *Romans et récits*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 320.

10 Thomas Berni-Canani, Rocco Ronchi, « Une ontologie de l'excès », *Lignes*, n°1, 2000, p. 108, URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-107.htm>, consulté le 13 avr. 2022.

11 *Ibid.*, p. 109.

12 *Loc. cit.*

13 *Loc. cit.*

[C]e qui fonde la communication, ce qui m'ouvre l'immensité dans laquelle je me perds, c'est l'être en tant qu'excès, un être désubstantialisé, palpitant, rythmique – un être qui a en lui-même une transcendance constitutive, un être incontenable dans la forme de l'identité et qui excède l'espace révélatif du jugement apophantique. L'être n'est pas immobile, sa manière d'être – son essence au sens verbal – réside justement dans le fait de se transcender, de tournoyer hors de soi [...], de se perdre et de se mettre en jeu. « Excéder » dérive du latin *ex-cedere* qui signifie justement « aller au-delà, abandonner, tomber hors de soi ».¹⁴

Bataille appelle de ses vœux un être en tant qu'excès, et *de facto* un être transgressif, à l'instar d'Agata qui, rappelons-le, considère que « [l]a seule entreprise légitime est la transgression des limites »¹⁵. Chez Agata comme Bataille, l'être en tant qu'excès est *incontenable* : il excède les bornes de son identité, mais également celles des lois. Il est un être de débordement, de démesure, à l'image d'un Agata qui se donne comme impératif de « céder à la démesure » (*Ant.*, p. 324).

Chez Agata particulièrement, l'excès possède une dimension éthique, voire morale. Il écrit en effet, dans *Codex*, que « l'excès devient [la] condition de la décence » (*Cod.*, p. 203). Le propos semble antilogique : la décence, associée à la bienséance¹⁶ ou à la mesure, s'oppose à l'excès, qui outrepassa ce qui est permis, convenable, ou normal. Avec l'impératif d'une décence indécente s'opère un inversement des valeurs, qu'il justifie ainsi dans *Anticorps* : « malgré les mots d'ordre d'une idéologie omniprésente, l'humanité asservie ne vit pas sous le sceau de la jouissance mais sous le règne du manque, et remédie à ce manque permanent par une jouissance mesurée, qui proscriit l'excès » (*Ant.*, p. 323). L'excès permet de se soustraire à une forme d'asservissement, et d'accéder à une jouissance démesurée ; il est fondamentalement libérateur. L'excès, condition de décence, est une possibilité de s'opposer à ce qu'Agata nomme les « idéologies corrompues » (*Ice*, p. 256) ; c'est d'ailleurs cet acte de résistance qu'il admire chez les prostituées qu'il fréquente :

[...] elles savent d'instinct qu'elles sont un dernier rempart contre les épidémies puritaines ou sécuritaires qui pourrissent le monde – les autres marchent tête basse, étalent leur lâcheté sans vergogne, brisés sous le joug d'idéologies corrompues : apologie du bien-être, logiques de rentabilité, jouissance hygiéniste, rationalisation des

¹⁴ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁵ « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2 ; *Agonie*, p. 19.

¹⁶ C'est le cas dans les 4^e, 8^e et 9^e éditions du dictionnaire de l'Académie, mais également en ancien français où la *decence* est considérée comme « conforme aux bonnes mœurs ».

rapports sociaux – par l'excès de chair, les filles se défont de cette pensée insidieuse [...] (*Ice*, p. 256)

Les prostituées sont, dans la photolittérature d'Agata, des figures complexes, et le présent travail de recherche entend rendre compte de cette complexité. Notons toutefois qu'ici, Agata fait de celles qu'il appelle « les filles » des figures héroïques (voire guerrières), sur un plan éthique et politique ; leur pratique de « l'excès de chair », aux antipodes des « épidémies puritaines ou sécuritaires », relèvent d'une *technè*, à la fois technique, outil, arme, qui lui permet de lutter contre l'« apologie du bien-être », la « jouissance hygiéniste », la « rationalisation des rapports sociaux », autant de logiques qu'Agata récuse.

Si, dans ses ouvrages, Agata élabore une éthique de l'excès, on note également une récurrence du terme « paroxysme ». Ainsi, dans *Anticorps*, il écrit que « le paroxysme [est la] base minimale de tout comportement décent » (*Ant.*, p. 517), idée qu'il développe dans *Le Désir du monde* :

Être là ne suffit pas. Surtout dans nos sociétés où il s'agit de plus en plus de survivre. Aimer ne suffit plus. Penser ne suffit plus. Parler ne suffit plus. Souffrir ne suffit plus. Le paroxysme est la base nominale de tout comportement décent, le plus petit dénominateur commun d'une humanité à construire.¹⁷

À l'instar de l'excès, du paroxysme dépend la décence. Le parallélisme où est martelé l'adverbe « plus », qui suppose une temporalité révolue, énumère les options qui ne sont valables dans la mesure où elles ont échoué dans la construction d'une humanité ; le paroxysme est brandi, comme seule possibilité de libération et de redéfinition d'une humanité fondée sur l'interaction, l'échange, ou la communication. Comme il l'écrit dans *Anticorps*, c'est « l'absorption de la chair de l'autre, de son humanité, pour échapper à sa propre pensée, à sa propre volonté, par la création de situations paroxystiques, érotiques ou guerrières qui arrachent l'être à lui-même et à son inertie, le débordent, le ramènent à la réalité misérable du monde » (*Ant.*, p. 30). Le paroxysme est un gage d'une meilleure perception du monde et de l'autre : une perception plus force, débordante même, qui permet d'appréhender le réel. Rappelons que, pour Agata, le réel est avant tout rapport au réel, par le biais d'expériences intimes et extrêmes. Si « le paroxysme des sens prend rang de programme » (*Ant.*, p. 14), c'est à la fois à l'échelle de l'œuvre – qui ne peut pas être élaborée si elle n'est pas précédée par une expérience sensitive paroxystique – mais

¹⁷ *Le Désir du monde*, p. 33.

également de l'existence. Sa formule « dégénérescence de la pensée, paroxysme des sensations » (*Ant.*, p. 513) dessine quant à elle les contours d'un être paroxystique, semblable à l'être en tant qu'excès bataillien : débordant lui-même, tournoyant hors de lui-même, il échappe à la pensée – souvent associée à la raison ou la logique chez Agata – par la violence de ses sensations.

Dans la poétique d'Agata, l'excès avoisine donc le paroxysme ; un choix lexical qui s'inscrit dans une poétique qui emprunte à l'isotopie médicale. En ancien français, comme en atteste le DMF, le paroxysme est « l'accès d'une maladie ». Dans la 8^e comme la 9^e édition du dictionnaire de l'Académie, le mot « paroxysme » est avant tout un terme médical : il désigne « le moment le plus aigu d'une maladie, d'un état morbide » (8^e édition), puis « le moment où les symptômes d'une maladie ou d'un état morbide sont les plus aigus » (9^e édition). Le TLFi confirme l'inscription de ce terme dans la terminologie médicale ; son sens premier est en effet la « phase d'une maladie, d'un état morbide pendant laquelle tous les symptômes se manifestent avec le maximum d'acuité »¹⁸. En se concevant paroxystique, Agata construit une humanité constituée de malades : un contre-modèle à l'image de son entreprise de renversement des valeurs, mais également à l'image de son rejet d'un corps qui incarne « l'acceptation de la norme et l'aptitude au conformisme »¹⁹.

L'excès, qui se confond avec le paroxysme, est à la fois *technè*, condition de décence et modalité de l'expérience poétique. Le corps poétique paroxystique est un corps en tension, que menacent la chute et la crise, mais également un corps affamé de sensations intenses. « [J]e ne renonce pas à l'intensité de l'instant vécu, alors même que je le documente » (*Ant.*, p. 264), écrit Agata dans *Anticorps*, entérinant le lien entre l'œuvre et l'expérience qu'il retranscrit. Rappelons qu'il ne s'agit pas tant, pour Agata, de documenter le réel, mais de documenter son rapport (excessif, paroxystique, intense) au réel, comme il l'explique dans son *Manifeste* : « [l]'expérience réelle se mue en vision hallucinée, par une remise en question de la relation, intense autant que séparée, entre le photographe et son sujet »²⁰. Or, la possibilité, voire la condition, de cette remise en cause (car il ne s'agit pas pour l'artiste d'être un voyeur ou un témoin) renvoie à l'intensité de la relation qui les unit. S'il est question d'une *technè* de l'excès, Agata revendique également dans *Ice* une « technique de l'intensité » (*Ice*, p. 92). L'intensité prend la forme d'un savoir-faire, mais également d'un ensemble de procédés, permettant la réalisation de l'œuvre et son fonctionnement. L'« Addiction Intensive » théorisée par Rafael Garido dans *Agonie* relève de cette technique :

18 Cette analyse s'appuie sur le site du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

19 *Le Désir du monde*, p. 47.

20 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

elle est « la manie de vivre en *gradient*, de ne vivre que l'intensité absolue »²¹. Cette vie « en *gradient* » varie, selon Garido, de « l'excès » à « la cesse »²². Cette variation est, pour Agata, une addiction aux sensations excessives, intenses, paroxystiques, qui permettent au corps de passer de l'intensité absolue au répit (ou repos). Attardons-nous, pour le moment, sur l'impératif que Garido met en exergue : « ne vivre que l'intensité absolue ». La négation restrictive fait écho à l'emploi répété de cette même forme de négation syntaxique dans l'écriture d'Agata ; répétition constitutive de sa poétique, qui permet de restreindre les possibilités pour mettre en valeur ce qu'il considère comme essentiel. N'importe que l'expérience d'une intensité qui permet à l'écrivain-photographie de dépasser toute mesure et de n'admettre aucune limite.

1. 2. Se faire un corps sans organe

L'expérience répétée d'une transgression permet l'élaboration d'un « Corps intensif »²³ que Garido met en lien, dès qu'il le mentionne, avec le « Corps sans Organe » (ou « CsO »), théorisé par Gilles Deleuze dans son analyse de la peinture de Francis Bacon, et dont l'expression a été reprise à Antonin Artaud :

Le corps est le corps
il est seul
et n'a pas besoin d'organes,
le corps n'est jamais un organisme
les organismes sont les ennemis du corps,
les choses que l'on fait
se passent toutes seules
sans le concours d'aucun organe,
tout organe est un parasite,
il recouvre une fonction parasitaire
destiné à faire vivre un être
qui ne devrait pas être là.
Les organes n'ont été faits que pour donner à manger aux êtres,
alors que ceux-ci ont été condamnés dans leur principe et qu'ils n'ont aucune raison
d'exister.

21 *Agonie*, p. 143.

22 *Loc. cit.*

23 *Ibid.*, p. 47.

La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés.

Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprise, par une danse nouvelle du corps de l'homme, un déroutement de ce monde de microbes qui n'est que du néant coagulé. —

Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils, et qu'on le voie.²⁴

Pour Antonin Artaud, « [l']homme est malade parce qu'il est mal construit » : « Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organe,/ alors vous l'aurez libéré de tous ses automatismes/ et rendu à sa véritable liberté »²⁵. Le corps sans organe s'oppose au corps malade et asservi, qui ne se meut que par automatisme ; s'il peut être élaboré, c'est par le biais du théâtre de la cruauté, qui rompt la structure de l'organisme pour « faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, des fémurs et des orteils ». Nous avons développé dans la conclusion de la partie précédente la possibilité de qualifier la photolittérature d'Agata de photolittérature de la cruauté ; ce poème nous permet d'aller plus loin dans ce postulat. Si Agata ne se réfère pas explicitement au Corps sans organe (*a contrario* de Garido, qui en fait une des clefs de voûte de son analyse de l'art d'Agata dans *Agonie*), ses textes comme ses images tendent à instaurer une « danse nouvelle du corps » où les organes se mêlent les uns aux autres. *Anticorps* est, à cet égard, l'ouvrage qui nous délivre les extraits les plus frappants :

L'homme s'attarde dans le corps de la femme, dans la fêlure rouge du con qui s'ouvre derrière les poils, dans le ventre rond et pâle, entre les cuisses doucement puantes ; tendresse de la sueur, de la peau, des poils, des sucs, des rythmes, des bouches et des os, des muscles, des nerfs, des cervelles, tendresse du sang, des vagins, des côtes et des fesses, des giclées traversant le corps [...] (*Ant.*, p. 320)

La fusion, voire la confusion des corps, cette « danse nouvelle du corps » qu'Artaud appelle de ses vœux a lieu, chez Agata, dans le cadre de l'acte sexuel : les corps s'y confondent, et les organes perdent toute hiérarchie dans flux continu de l'énumération. Les parties du corps dansent « couple à couple » (pour reprendre la formule d'Antonin Artaud) : les

24 Antonin Artaud, « États Préparatoires. I. », *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, op. cit., p. 167-168.

25 Antonin Artaud, « Conclusion » du chapitre « La question se pose de... » (*ibid.*, p. 60).

bouches avoisinent les os ; les côtes se rapprochent des fesses ; les cervelles se mêlent aux nerfs. Si le corps est tendre – comme l’indique la répétition du substantif « tendresse » – c’est parce qu’il se laisse émouvoir, parce qu’il suscite l’affection, mais également parce qu’il est d’une complexion délicate, son épiderme étant vulnérable aux influences extérieures, ou parce qu’il se laisse entamer sans opposer de résistance, notamment aux morsures²⁶. N’oublions pas que, dans la poétique d’Agata, la chair humaine se transforme en viande, particulièrement lors de l’acte sexuel. Il en va de même dans les photographies, et plus particulièrement les flous, où les corps, tout comme leurs parties, sont indiscernables. Tel est le cas, toujours dans *Anticorps*, dans la série de photographies des pages 406 à 411 (*Ant.*, fig. 4 et 5) : le corps, tel qu’on le connaît – en tant qu’organisme, dirait Artaud – y est détruit, au profit d’un amas de peaux, de membres, qui ne répondent à aucune structure reconnaissable, voire existante.

Dans *Francis Bacon : logique de la sensation*, Gilles Deleuze reprend cette idée de l’organisme comme prison²⁷, et applique le concept artaudien à la peinture de Francis Bacon ; à ses yeux, « Bacon n’a pas cessé de peindre des corps sans organe, le fait intensif du corps »²⁸. L’intensité de la sensation est, pour Deleuze, libératrice :

Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l’organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l’activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l’onde nerveuse ou l’émotion vitale. On peut croire que Bacon rencontre Artaud sur beaucoup de points : [...] le corps sans organe est chair et nerf ; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux ; la sensation est comme la rencontre de l’onde avec des Forces agissant sur le corps [...].²⁹

Avec ce corps composé de chair et de nerfs, on retrouve la conception du corps telle qu’Agata la conçoit, et telle que nous l’avons développé *supra*³⁰. En ce qui concerne la sensation, Deleuze définit celle-ci comme « la rencontre de l’onde [nerveuse] avec des Forces agissant sur le corps ». Ainsi s’élabore le Corps intensif (chez Garido), ainsi advient

26 Ces différentes acceptions du mot « tendre » sont tirées des ressources du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (TLFi et DMF), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/tendre> et <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/tendre>, consulté le 13 avr. 2022.

27 « Au-delà de l’organisme, mais aussi comme limite du corps vécu, il y a ce qu’Artaud a découvert et nommé : corps sans organe. [...] Le corps sans organe s’oppose moins aux organes qu’à cette organisation des organes qu’on appelle organisme. [...] Toute une vie non organique, car l’organisme n’est pas la vie, il l’emprisonne » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 48).

28 *Loc. cit.*

29 *Loc. cit.*

30 Voir partie 1, chap. 2, « N’être plus qu’un corps », p. 65.

le « fait intensif du corps » (chez Deleuze) : la sensation intense permet l'élaboration d'un corps libre, traversé d'une onde qui, parcourant le corps sans organe, « trace en lui des niveaux » ou, pour reprendre les termes de Garido, des *gradients*.

Dans son ouvrage *Deleuze, penseur de l'image*, Judith Michalet revient sur ce « Corps sans Organe », « notion complexe, difficilement réductible à une seule définition, qui connaît plusieurs déclinaisons, variations et modulations »³¹. En premier lieu, il désigne « un corps qui se défend contre toutes les formes d'amputation et d'accaparement de sa puissance vitale », où le rejet des organes exprime « le refus d'une vie appauvrie par sa soumission à une organisation en parties »³². En d'autres termes, il est un corps excédé et excessif ; un corps, donc, qui applique l'impératif agatien du paroxysme comme « base minimale de tout comportement décent » (*Ant.*, p. 517), mais également un corps transgressif, qui fait l'expérience répétée de l'intensité absolue. Il ne s'agit pas d'une expérience corporelle qui fonctionne en vase clos ; expérimenter le corps sans organe est libérateur, dans la mesure où le terme « organe » s'oppose à l'organisme en tant qu'il est hiérarchie, structure, organisation. L'organisme est ordonné, or Deleuze promeut un désordre libérateur :

Autrement dit, l'expérience du régime d'existence qui suppose de « se faire un corps sans organe » est ce qui fait exploser notre carapace : celle de notre corps structuré, mais aussi celle de nos grilles de lecture, de nos catégories de pensée, des schèmes structurant notre perception – tout ce qui « ordonne » notre rapport au monde.³³

La définition de la notion de corps sans organe ne s'arrête néanmoins pas là. Judith Michalet distingue, en second lieu, deux versants de cette notion ambivalente (aussi bien chez Deleuze que chez Artaud) : d'une part, le corps sans organe est « un corps qui reconquiert une intégrité en luttant contre le morcellement » et d'autre part, il est « un corps désorganisé qui fait voler en éclat une armature rigide qui l'emprisonne »³⁴. Le corps sans organe est un corps en tension, un corps en lutte, qui « cherche à la fois les distorsions violentes et les mouvements perturbateurs, et l'état pacificateur d'une lutte contre le morcellement »³⁵ ; un corps qui s'apparente à celui-ci d'Agata. Régi par « [u]ne tension dont le gradient maximal produit la cassure, voire la destruction de la tension même dans une

31 Judith Michalet, *Deleuze, penseur de l'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2020, p. 29.

32 *Loc. cit.*

33 *Ibid.*, p. 32.

34 *Ibid.*, p. 33.

35 *Loc. cit.*

distension épuisée »³⁶, le corps d'Agata ne vit que pour et par l'épreuve de sensations violentes, qui lui permettent de conquérir son intégrité tout en la menaçant. L'élaboration d'une œuvre autobiographique au cours de laquelle on assiste à la destruction de son propre corps, voire de son individualité lors de la mutation d'Antoine à A. (ou encore de l'indistinction, dans *Ice*, entre A. et Ka du fait de leurs deux crânes rasés) suit cette logique d'un morcellement corollaire de la conquête de sa propre intégrité. Quant à l'alternance entre la violence et la paix, elle entre en écho avec les gradients de « l'excès » et « la cesse »³⁷, ou l'écroulement et la grâce. Le Corps intensif, régi par l'excès, dont les principes de vie sont de l'ordre du paroxysme, s'inscrit dans le sillage du corps sans organe. Agata se fait un corps poïétique – c'est-à-dire un corps engagé dans la création – qui n'est attiré que par des sensations intenses ; elles seules sont capables de le déborder, et par conséquent de le refonder. Dans les pas de Clézio, Agata trouve dans l'épuisement une condition créatrice nécessaire qui lui permet d'accéder à une forme de vérité dans le processus créateur, engageant l'artiste « jusqu'aux limites de ses forces » :

Ce qu'il faudrait faire, pour vraiment percer le mystère de l'écriture, c'est écrire jusqu'aux limites de ses forces. Penser, et déterminer cette pensée avec des signes, sans arrêt, jusqu'à ce que l'on tombe endormi, évanoui, ou mort. C'est la seule expérience à peu près probante. Après cela, on n'aurait plus qu'à se taire.³⁸

2. *Le processus de l'orgasme*

Dans l'art d'Agata, le corps doit être excédé, dépassé par une sensation aussi violente qu'intense ; il doit être excessif, car il dépasse toute mesure, tout degré convenable ; il doit être intensif ; il doit être paroxystique, et donc parcouru de symptômes qui se manifestent avec le maximum d'acuité. Ce processus poïétique a un modèle vital : celui de l'orgasme. Dans *Ice* est en effet mentionné le « processus de l'orgasme » (*Ice*, p. 93), mais également la « mémoire de l'orgasme » (*Ice*, p. 152) ; on lit également dans *Anticorps* la formule lacunaire suivante : « praxis de l'orgasme » (*Ant.*, p. 202). « État de tension, d'excitation, de turgescence d'un tissu ou d'un organe », « effervescence des sentiments », « mouvement incontrôlable », « point culminant de jouissance »³⁹ : l'étude lexicographique du terme

³⁶ *Agonie*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁸ Michel le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1967, p. 132.

³⁹ Définition du mot « orgasme » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/orgasme#:~:text=Point%20culminant%20de%20jouissance%20g%C3%A9n%C3%A9rique%20qui%20accompagne%20la%20relation%20sexuelle%20normalement%20acco>

permet de mieux saisir l'intérêt d'Agata pour cette sensation, voisine de l'excès. L'orgasme *incarne* cette sensation excessive, intense, paroxystique, qu'il appelle de ses vœux, tout comme elle excède le corps, le dépasse, le déborde. Sensation exemplaire, elle sert de modèle (*exemplaris*) au processus poïétique. Dans le chapitre « Notes inabouties » d'*Agonie*, Garido dresse la liste des éléments qu'il n'a pu développer dans son analyse de l'art d'Agata : on y trouve le néologisme « orgasmation »⁴⁰. Au substantif « orgasme » est ajouté le préfixe « -tion », utilisé pour exprimer une action ou le résultat de cette action. En ne le définissant pas, Garido n'entache pas le double sens de ce terme, car le vocable désigne d'une part ce qu'Agata nomme « processus de l'orgasme » – un développement, une progression, une suite d'actions – et d'autre part le résultat de ce processus, à savoir la sensation excessive que représente l'orgasme.

2. 1. Orgasme, jouissance et extase

Le terme « orgasme », dans les textes d'Agata, avoisine fréquemment les deux termes « jouissance » et « extase ». La jouissance va de pair la sensation de l'orgasme : elle désigne une tension physique menée à son terme et à son acmé. Ce faisant, la jouissance s'inscrit dans la dynamique tension-intensité tout comme elle relève de l'orgasmation : elle désigne la tension, mais également le résultat de celle-ci.

Lors de ses entretiens avec Christine Delory-Momberger, Agata explique avoir « chois[i] la jouissance » en opposition au travail ; un acte qu'il qualifie d' « idéologique et politique »⁴¹. Il existe, à ses yeux, une idéologie de l'orgasme, mais également une politique de l'orgasme. Dans *Ice*, il développe également cette idée lorsqu'il écrit avoir « le pressentiment d'une jouissance nouvelle, purement physique, moins égoïste... politique », et ce « à partir de l'orgasme où se diluent les corps entremêlés » (*Ice*, p. 94). L'orgasme symbolise une jouissance dite « nouvelle », dans la mesure où elle est « purement physique » et « moins égoïste ». Il oppose cette nouvelle jouissance à l' « injonction de la jouissance » (*Ice*, p. 149) non pas du corps mais de la marchandise. Il faut donc distinguer deux formes de jouissance, dans la pensée d'Agata : celle qui relève de l'« obligation de jouir, sur un mode toujours plus aliénant, des bienfaits de la marchandise » (*Ant.*, p. 17), et celle qui repose sur « le déchaînement des passions, seule force qui rende la vie digne d'être vécue, en dehors des rapports régis par les principes de la production ; les excès de la chair protègent les esprits et les comportements de la proclamation du profit comme valeur

implie, consulté le 16 avr. 2022.

40 *Agonie*, p. 154.

41 *Le Désir du Monde*, p. 62.

absolue » (*Ant.*, p. 17). Ainsi se comprend la dimension politique et idéologique de l'orgasme pour Agata : elle oppose la jouissance aliénante et obligatoire de la marchandise (qu'elle désigne un objet ou un sujet considéré comme tel) à la jouissance physique, excessive et transgressive, puisqu'elle occasionne « déchaînement des passions » et « excès de la chair ». Ambivalente, la jouissance possède donc deux faces, l'une étant opposée à l'autre :

[...] désacralisée, réduite à une essence bestiale, banale et assumée comme mode d'existence et de survie, elle annihile toute velléité de rébellion ou de résistance mais reste la seule issue ; ultime protection contre l'abstraction du monde et outil subtil à l'usage totalitaire de l'inassouvissement planifié, l'orgasme soulage du fardeau d'être [...]. (*Ant.*, p. 269)

Outil d'asservissement ou de libération, la jouissance nécessite tout un apprentissage relève de la *technè* : il faut savoir la manier pour en faire une arme. C'est du moins l'un des objectifs d'Agata, qui voit dans la sensation de l'orgasme ou de la jouissance un moyen de « baisser l'interdit, d'éprouver le sentiment voluptueux de transgression » (*Ant.*, p. 268) ; en somme, elle représente l'une des conditions de la décence, nécessairement paroxystique et excessive, mais également de son œuvre, dont l'essentiel du processus poétique « est de revivre le même cauchemar jouissif »⁴².

L'orgasme est donc associé à la jouissance, mais également à l'extase. Dans l'écriture d'Agata, le terme « extase » est débarrassé de toute connotation religieuse⁴³. L'extase est, chez Agata, tout simplement synonyme d'orgasme ; elle est une sensation intense, ancrée dans le corps, résultat d'une stimulation sensorielle qui peut être d'ordre sexuelle ou relever de la consommation de drogues. Elle n'est en somme en rien métaphysique, mais puissamment physiologique. Comme il l'écrit dans *Anticorps*, « la pensée se dérobe dans l'extase, état éphémère de répit et de rupture dévastatrice ; hors de lui, le corps se brise pour mieux se libérer » (*Ant.*, p. 268). On retrouve la même idée dans *Ice*, quand il écrit que l'extase « avale le visible, anéantit la peur, épuise le corps jusqu'au vide, l'arrache à la vie, le brise pour mieux le libérer » (*Ice*, p. 149). Si l'extase est un modèle, c'est parce qu'elle libère le corps en annihilant la pensée. Le corps, au moment de l'orgasme, de l'extase, de la jouissance, n'a conscience que de lui-même, parce qu'il est dépassé par une sensation qui le

42 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

43 On sait qu'elle peut désigner un « transport mystique », comme en témoigne la célèbre sculpture du Bernin, *L'Extase de Sainte-Thérèse* (circa 1645-1652), exposée l'église Santa Maria della Vittoria à Rome.

submerge et qu'il ne peut penser. À ce moment précis, il ne peut *que* ressentir. Là est la liberté, chez Agata, et la vérité, chez Bataille⁴⁴.

Comment définir ce processus de l'orgasme ? Quelles sont ses spécificités, en matière de poïétique ? À quelle poétique donne-t-il lieu ? Une citation d'*Ice* peut nous offrir les premiers éléments de réponse à ces questions :

[...] pousser la sensation à son niveau le plus brutal... processus de l'orgasme... la maîtrise de mon propre corps passe par l'apprentissage de l'abandon total... la pensée qui lâche prise comme le corps se tend et retrouve la pleine possession de ses moyens... actif, inquisiteur, il fouille, répand ses fluides, absorbe, intègre les corps étrangers, débordés, excédés, dépossédés de toute volonté propre... jusqu'à ce que le rythme prenne le dessus... jusqu'à ce que les contractions se fassent plus cruelles... guerre des sens [...]. (*Ice*, p. 93)

Après avoir mentionné ce « processus de l'orgasme », Agata explicite ses caractéristiques. L'orgasme est associé au degré le plus brutal d'une sensation, mais également à l'abandon de son propre corps ; un abandon qui, de façon antinomique, permet toutefois d'acquérir une maîtrise de son corps. Au moment de l'orgasme, la pensée « lâche prise », au même titre que la volonté. Le moment de l'orgasme est donc celui d'un corps qui n'est plus que rythme et convulsions. Ce moment fascine Agata au point qu'il en devient une des pierres angulaires d'un ouvrage comme *Ice* où l'auteur-photographe cherche à saisir, par les mots comme par les photographies, cette sensation intolérable et ineffable qu'est l'orgasme.

Quand l'orgasme est sexuel, il conserve la dimension sacrificielle propre à la représentation de la sexualité dans la poétique d'Agata. « [J]e me donne la mort par le sacrifice de l'orgasme » (*Ant.*, p. 265), écrit-il dans *Anticorps*, faisant de l'orgasme « le sacrifice de la raison, l'appréhension de la matière vitale » (*Ice*, p. 93). Au cours de l'orgasme est sacrifiée la pensée, afin de permettre l'exacerbation de la conscience du corps et de l'organisme, ou du moins un ancrage physique. « [P]oint de cassure, et de plénitude » (*Ice*, p. 93), expérience d'un « [p]laisir insupportable » qui met le « corps hors de lui » (*Ice*, p. 150) et qui conduit à la « nullité de la pensée » (*Ice*, p. 149), le processus de l'orgasme est un moment de rupture, où le corps se brise et où la pensée s'éteint. S'élabore, alors, une écriture du paroxysme, de l'intensité et de l'excès qui débordent les corps qui jouissent, ou, du moins, une tentative d'écriture d'une extase qui déborde le langage.

44 On se réfère ici à la citation de Georges Bataille sur l'excès, citée *supra* : voir partie 2, chap. 4, « Démonstration de l'intensité », p. 124.

D'un point de vue poïétique, le processus de l'orgasme repose également sur une pratique de l'abandon. À propos de la genèse de ses images, Agata écrit qu'« [e]lles sont réalisées dans un état de perte absolue de contrôle pour que le point de vue ne se fige pas en pratique maîtrisée ou en parole réfléchie »⁴⁵. Poïétiquement parlant, cela implique que la conception de la photographie soit forgée sur la perte de maîtrise inhérente à la sensation orgasmique, ce qu'Agata et Garido appellent une « maîtrise de l'immaîtrisable » (*Ice*, p. 149)⁴⁶. Dans son *Manifeste*, Agata insiste sur ce processus créateur, indiquant que ses images « sont commises dans la fièvre, blessures illicites, immorales, écorchées, secrètes de leur nature intime, jalouses de leur origine »⁴⁷. Une des modalités d'application poïétique du processus de l'orgasme repose sur la réalisation de l'image tout en perdant le contrôle de l'appareil photographique ; perte de contrôle générée par la prise de drogues.

2. 2. La photographie comme mémoire de l'orgasme

Pour achever cette présentation du processus de l'orgasme, il convient de s'arrêter sur la « mémoire de l'orgasme » (*Ice*, p. 152) que mentionne Agata dans *Ice* sans la définir. Qu'elle est-elle ? Le processus poïétique de l'orgasme implique que l'œuvre en porte la mémoire ; en somme, qu'elle assume une fonction mnémonique. L'ensemble des textes – particulièrement dans *Ice* et *Anticorps* – où Agata décrit la sensation paroxystique que provoque en lui la drogue ou le sexe témoigne de cette fonction de l'œuvre. Celle-ci exige d'être composée d'un ensemble de traces pérennes, attestant d'une expérience fugitive et oubliée. D'un point de vue poétique, remarquons que la représentation d'une sensation paroxystique – orgasmique ou générée par les drogues – est un *leitmotiv* dans la photolittérature d'Agata ; il travaille donc bien à une mémoire de l'orgasme, puisque l'ouvrage montre, à diverses reprises, un tel phénomène. Cette entreprise de monstration est au cœur de la poétique d'Agata, comme en atteste ces deux citations, tirées d'*Ice* :

11 Octobre 2007 : je ne cherche plus que ce que contient de peur hallucinée un regard chaviré par la jouissance. Tout y est. Là, dans ces brefs instants où la douleur se fond à l'extase et la conscience de la chair. (*Ice*, p. 17)

À travers l'art, je suis condamné à chercher comme eux la jouissance. [...] Je ne peux que pousser l'expérience à son paroxysme, répéter encore et encore les mêmes gestes,

45 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

46 On retrouve la même formule dans *Agonie*, p. 119.

47 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

butter contre les parois amorphes et desséchés de vagins fatigués, chercher dans les regards révoltés la trace de folie que provoque la jouissance quand elle fait face au néant. (*Ice*, p. 19)

L'art du portrait est un art oculaire, qui se concentre sur le « regard chaviré » ou les « regards révoltés » par la sensation de l'orgasme. Dans *Anticorps* (p. 446) comme dans *Ice* (p. 209), on retrouve une même photographie : celle d'une femme, assise sur un lit, les genoux repliés à hauteur d'épaules, les bras détendus, les poignets appuyés sur les chevilles – et le visage tourné vers le ciel (*Ice*, fig. 5). La bouche est ouverte, tout comme les paupières. Son regard échappe à celui du lecteur-spectateur, qui ne peut pas voir ce qu'elle voit : ce qu'elle fixe n'est pas seulement hors cadre, mais invisible. Elle a ce « regard chaviré » par une sensation secrète qui traverse son corps. Elle est seule, sur l'image, tout comme elle nous laisse seul, tandis qu'elle est prise par une sensation dont elle seule a connaissance. Nous, nous la voyons ressentir. Sa posture laisse à penser que cette sensation orgasmique qui la traverse trouve son origine dans la drogue, *a contrario* d'autres clichés où le regard dit l'orgasme sexuel, comme ce portrait d'une femme, les yeux révoltés (*Ice*, p. 137 : fig. 11), ou cette série de photographie du visage d'une femme allongée sur un lit (*Ice*, p. 234 ; fig. 12), qui décompose la sensation de l'orgasme, nous donnant à voir les déformations successives du visage, en proie à cette sensation : les yeux se ferment, la tête se renverse, la bouche s'écarter. Ce portrait sériel d'un visage qui exprime l'extase ou la jouissance est récurrent d'ailleurs dans les ouvrages d'Agata : on le trouve donc dans *Anticorps* (p. 484-485 ; fig. 3), *S.T.A.S.I.S.*, mais également dans *Atlas*, après le récit de Sayo (« Sayo, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) et après celui de Rei (« Rei, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) (*Atl.*, fig. 2 et 3).

Un autre portrait, cette fois tiré de *Codex* (*Cod.*, p. 42 ; fig. 4), s'attarde sur le visage d'une femme, la bouche ouverte, les paupières closes, comme pour cacher ce regard qui se révolte tandis que la tête se renverse. Plus loin (*Cod.*, p. 118 ; fig. 5), dans le même ouvrage, la tête est tellement renversée que nous ne voyons plus le visage ; seules les ossatures de la mandibule, du cou et des épaules sont visibles. S'exhibent, à travers la peau, l'os hyoïde, le cartilage thyroïde et le cartilage cricoïde, mais également les clavicules saillantes. Quand le corps se tend, ce que la peau dissimule se devine. Le visage se dérober sous l'effet de l'orgasme, empêchant le portrait dans ce qu'il a de codifié, à savoir une représentation du visage. Le processus de l'orgasme occasionne un portrait contrarié, pour lequel la face, au dernier moment, est dérobée (parce le visage s'est renversé, ou parce qu'il se cache, comme cela semble être le cas sur la couverture d'*Atlas*, qui montre un visage qui se cache et qui

semble se mordre le bras, tandis qu'il jouit). À défaut du visage, nous voyons les tensions et torsions d'un corps qui cache ce visage que nous nous attendions à voir. Et, quand un de ces portraits parvient à saisir un visage en proie à la jouissance, le regard s'échappe toujours : soit les paupières sont closes, soit l'œil est révulsé ou blanc, soit le regard est hors champ. Le visage du corps en extase ne nous regarde pas. Nous lui faisons face, mais pas lui ; s'échappant, il nous échappe.

L'autre motif prégnant de ce portrait du corps en extase renvoie à la bouche, déformée, écarquillée, de laquelle surgit un cri muet. La première photographie d'*Ice* est d'ailleurs un portrait, flou, d'une femme en mouvement qui crie (*Ice*, p. 8 ; fig. 13), les yeux fermés. Dans un autre portrait de cet ouvrage (*Ice*, p. 237 ; fig. 14), du visage, nous ne voyons que la bouche qui hurle, dévoilant les dents et le palais ; ce portrait fait face, dans un jeu d'association, à une vulve que des doigts écartent. Le corps qui crie est donc un corps qui jouit, comme dans la série de photographies qui décompose le mouvement de l'orgasme (*Ice*, p. 234 ; fig. 12), nous montrant la naissance du cri et la coïncidence entre le moment où les paupières se ferment abruptement et celui où la bouche s'ouvre, et comme dans des photographies d'*Ice* (*Ice*, p. 321 ; fig. 15) reprise dans *Anticorps* (*Ant.*, p. 453) et *S.T.A.S.I.S* (*Sta.*, n. p.), où le visage se résume à une bouche qui hurle. Le cri, qui écarte la bouche a une valeur indicielle : il dit l'orgasme, cette sensation qu'il n'est pas possible de dire ni d'énoncer grâce au langage, à la langue ou la parole ; cette sensation qu'il n'est donc possible de dire que par le mot jaculatoire ou le cri, qui relève du son, de la vibration des cordes vocales, qui ne cherche pas à construire de mot(s)⁴⁸.

Le processus de l'orgasme inaugure un art du portrait qui relève de ce que Dominique Baqué appelle la « défiguration de la visagéité »⁴⁹ propre à la photographie contemporaine et héritée du postmodernisme. « [A]près Sherman et Boltanski, le visage n'est plus un donné mais une figure à reconquérir, ou, au contraire, une figure à laquelle il convient de renoncer » analyse-t-elle, dans une entreprise de « [r]econquête ou [de] renoncement qui ne peuvent se penser sans faire retour à la mise en procès du sujet lui-même »⁵⁰. Les autoportraits de Cindy Sherman, qui sont autant de « fiction du moi »⁵¹ et les albums remplis d' « images délibérément stéréotypés »⁵² de Christian Boltanski, cette « proliférante et cannibale imagerie collective »⁵³ attestent, à titre d'exemples, de cette crise de la représentation du visage dans le champ de l'art contemporain. Le renouvellement

48 Nous reviendrons plus précisément sur le cri dans le dernier chapitre de cette partie.

49 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, op. cit., p. 210.

50 *Ibid.*, p. 200.

51 *Ibid.*, p. 201.

52 *Ibid.*, p. 202.

53 *Loc. cit.*

nécessaire du genre du portrait est symptomatique, d'après Baqué, d'un « effacement du sujet ou plus exactement [de] sa résorption dans un vaste système de signes, de codes et d'«images-modèles»⁵⁴. La défiguration du visage implique alors un renoncement à un système de signes, de codes ou d'images-modèles, ou une tentative de reconfigurer le visage au-delà de cet attendu. Le portrait orgastique, défiguration ou échappée du visage, s'inscrit dans ce sillage : l'identité du sujet importe moins que la sensation qui le traverse. Dans ces portraits, les visages ne nous disent pas tant l'identité – c'est un rôle du visage, siège de notre singularité, qui a ce statut ambivalent d'être en permanence à la vue de tous, et rarement de nous-mêmes – que la sensation qu'ils éprouvent ; une sensation qui, durant un bref laps de temps, défigure et incite le visage à se cacher. Cette défiguration met à mal la fonction première du portrait (pictural puis photographique), à savoir décrire (*portraire*) un visage afin d'en dresser une représentation suffisamment fidèle pour y reconnaître le sujet du portrait.

Le portrait du corps en extase, dans l'art d'Agata, est pris sur le vif de la sensation de l'orgasme ; il n'en va pas de même pour le texte. Dans *Ice*, on trouve à plusieurs reprises (aux pages 93, 149 et 150 pour les plus exemplaires) des textes descriptifs qui cherchent à décortiquer, après-coup, la sensation de l'orgasme :

Le désir explose. Figurer le cri, inventorier ces instants où l'horreur touche à son paroxysme, s'évanouit dans l'intensité et le corps touche le fond, enfermé dans un cul-de-sac. Aberration nerveuses et émotionnelles, débordements incontrôlés de sperme et d'adrénaline. Seulement une modulation, modification légère du niveau d'intensité, de plaisir et tout bascule dans l'obscurité. L'extase est une absence monstrueuse, un manque intense qui brûle les entrailles. Le corps se rétracte jusqu'au vide, jusqu'à se fondre dans ce qui l'entoure, incertain, intangible, instable, immuable, haletant. Le corps hors de lui, le corps en attente, face au temps démesuré, le corps infime, fragile mais irréductible. Plaisir insupportable qui le déchire. Le regard qui se retourne contre lui-même, plonge vers la terre. Et le corps se désagrège, s'éloigne. (*Ice*, p. 149-150)

« Le désir explose » ; les trois premiers mots de cet extrait rendent compte de l'état du corps d'Agata, durant le processus de l'orgasme : c'est un corps désirant, que le désir met en tension de façon continue, qui se « désagrège » au moment même où le désir explose. La description de la sensation orgastique par Agata est corporelle : les entrailles sont brûlées, le corps, enfermé et déchiré, touche le fond – bref, il est détruit et sacrifié.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

L'autre pan de cet extrait consiste en une explicitation des enjeux photographiques du processus de l'orgasme : il faut dresser un inventaire du moment de l'orgasme (comme en attestent une partie de ses portraits), du cri, qu'il faut « figer » grâce à la photographie, du regard qui « se retourne contre lui-même » ou se révolte, mais également de ce corps dont il décrit les mouvements. La répétition du groupe nominal « le corps » et la pratique de la juxtaposition (avec les diverses énumérations, comme « incertain, intangible, instable, immuable, haletant ») rend compte d'une véritable observation minutieuse du corps animé par l'orgasme, comme s'il s'agissait d'une prise de notes compulsive ; sur le vif, s'il l'observe chez ses partenaires, ou juste après coup, avec la mémoire de l'orgasme ancrée dans l'esprit et dans le corps.

2. 3. Restituer le corps orgastique

La sensation orgastique – d'origine sexuelle ou toxicomane – coïncide avec une prise de conscience du corps. C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce qu'Agata appelle une « biographie de la chair » (*Ice*, p. 93), une appellation que l'on peut donner à l'ensemble de ses premiers ouvrages, qui sont autant de récits d'un corps qui s'explore par le biais de sensations paroxystiques. Par l'extase et lors de l'extase, le corps va au bout de lui-même, comme nous le montre le texte ci-dessous ; il transgresse perpétuellement ses propres limites pour se construire un corps transgressif :

[...] la drogue annule les symptômes physiologiques inutiles et encombrants – elle soulage la douleur dans les os et les muscles – en attendant le manque – les membres figés dans une tension plus perceptible, qui me prend la nuque – l'impact de la chimie sur le flux sanguin, sur les battements du cœur – le sexe se fait lourd, les muscles se contractent – le corps saturé d'adrénaline, incohérent, réagit aux moindres sollicitations, bénéficie des expériences et des excès passés – accumulations de symptômes plus insidieux : la peur omniprésente, les sueurs froides, la maîtrise obscène des gestes, les démangeaisons obsessionnelles, les blocages de la pensée, les aberrations nerveuses encombrantes, le plaisir lent qui se mue en douleur subtile [...].
(*Ice*, p. 252)

À la façon de l'excès, l'orgasme est une *technè* qui permet au corps de transgresser ses limites, et qui lui offre un savoir sur lui-même ; ce corps, qui porte de la mémoire de l'orgasme, est un corps savant. Dans cette logique, le symptôme est synonyme de trace comme de connaissance de soi : il est le reste des expériences toxicomanes passées qui

servent de matériau à l'élaboration de cette biographie de chair. Par le biais de cette *technè* de l'orgasme (et des sensations inoculées par la drogue), le corps se comprend tout en s'altérant, dans la logique du sacrifice explicitée *supra*⁵⁵. La sensation excessive, qui prend modèle sur la sensation orgastique permet de mieux appréhender le corps et ses organes, tout en les abîmant progressivement.

En définitive, la poétique paroxystique qu'inaugure le processus poïétique de l'orgasme ne s'arrête pas au domaine de la sexualité, auquel est habituellement rattaché le terme « orgasme » ; Agata ouvre le sens de ce mot en le prenant comme modèle, et l'applique aussi bien à la sexualité qu'à la prise de drogue. Le défi poïétique que se donne Agata est de photographier et de dire le corps traversé par une sensation excessive au cours de laquelle le corps perd tout contrôle de lui-même. Cet enjeu met en exergue une dissemblance entre image et texte : l'appareil photographique peut saisir la sensation au moment où elle advient, mais il n'en va pas de même pour le texte. Le modèle de l'orgasme met en lumière les différences entre le mouvement créateur de l'image, et le mouvement créateur du texte : au moment où la sensation – furtive et brutale – éclate dans le corps, il n'est pas possible de la mettre en mots car, comme il l'indique dans *Praxis*, « écrire contredit l'instant »⁵⁶. En d'autres termes : je ne peux pas transcrire par le biais de l'écriture la sensation de l'orgasme au moment où je l'éprouve. La prise de vue, quant à elle, est instantanée ; elle peut avoir lieu en même temps que la sensation est ressentie (dans la mesure où la perte de contrôle est assumée, ce qui est le cas). Une zone d'ombre plane sur certaines photographies, notamment du visage d'Agata, flou, qui semble tendu par une sensation intense. Le visage cherche à s'échapper, hors du cadre ; ne sont visibles que les muscles tendus (*Ice*, p. 235 ; fig. 6) ou les os saillants, à travers la peau (*Ant.*, dernière photographie de la série p. 455), la bouche ouverte tandis que la tête se renverse (*Ant.*, p. 401), ou le cou et la mandibule (*Cod.*, p. 151, 155 et 164) (*Cod.*, fig. 6) . Qui prend la photographie ? Qui est derrière l'appareil ? Est-ce un autoportrait, pris au moment même de l'orgasme, alors que le visage lui-même se cache ? La photographie est-elle prise par une des prostituées ? Pour l'heure, on ne peut trancher avec certitude ; on peut néanmoins d'une part constater que ce phénomène répond à la tendance d'Agata de composer des œuvres collaboratives, et d'autre part faire l'hypothèse que cette tendance à lâcher tout contrôle sur l'appareil entre dans la logique du processus de l'orgasme. L'orgasme constitue bien un *leitmotiv*, aussi bien en terme de poïétique que de poétique, dans la photolittérature

55 Voir partie 1, chapitre 3, p. 88.

56 *Praxis*, p. 90. Source de la citation non identifiée.

d'Agata. Les mots cherchent à décortiquer toutes les sensations paroxystiques, tandis que les photographies s'efforcent de les saisir dans leur surgissement.

En définitive, le processus poïétique de l'orgasme repose sur divers impératifs : que le mouvement instaurateur de l'œuvre ait lieu au même moment qu'une sensation paroxystique ; que le corps de l'auteur-photographe soit un corps en tension continue, qui tende vers l'acmé d'une sensation physique ; que l'image soit réalisée dans une perte absolue de contrôle ; que l'œuvre possède une fonction mnémonique dans la mesure où elle tente de représenter une sensation furtive, intense, ineffable. Ce processus de l'orgasme agatien semble, là encore, une application d'une phrase tirée de *L'Expérience intérieure* rédigée par Georges Bataille : « Je suis et tu n'es, dans le vaste flux des choses, qu'un point d'arrêt favorable au rejaillissement »⁵⁷.

3. Composer au rythme des spasmes et des convulsions

Le processus poïétique de l'orgasme implique une composition au rythme des spasmes et des convulsions qui agitent le corps en extase. Dans *Ice* et *Anticorps*, Agata fait part de sa fascination pour ces mouvements spasmodiques et convulsifs : « [E]ntre deux spasmes, deux contractions, j'entrevois une unité, une cohérence mystérieuse, non résolue mais compacte... toute tentative de compréhension ou d'explication désormais futile, je me raccroche à une force vitale qui, plus profonde que la logique, emporte tout... » (*Ice*, p. 95 ; *Ant.*, p. 429). La fascination d'Agata pour le corps parcouru de spasmes, de convulsions ou de contractions s'inscrit dans la poétique du paroxysme : l'auteur-photographe cherche en effet à représenter « la contraction à son paroxysme » (*Ice*, p. 93), affirmant que désormais « [s]es images ne figent plus que les convulsions de l'excès » (*Ant.*, p. 265).

Dans la photolittérature d'Agata, un rapprochement peut être fait entre ce corps en extase et des modèles tirés de la nosographie représentant l'épilepsie et l'hystérie, lors de descriptions où le corps en crise se présente comme un corps agité de spasmes et de convulsions. La crise d'épilepsie se traduit par des mouvements convulsifs, tout comme la crise d'hystérie place le corps dans un état d'excitation violent et spectaculaire⁵⁸. Ces deux modèles corporels que constituent l'épilepsie et l'hystérie vont dans le sens de ce qui était explicité *supra*⁵⁹, à propos du sens premier du mot « paroxysme », terme d'abord médical : le modèle corporel est un corps malade, un corps en crise, dont les mouvements convulsifs

57 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 112.

58 Pensons aux photographies que Jean-Martin Charcot fit de ses patientes diagnostiquées comme « hystériques » à la Salpêtrière et que Georges Didi-Huberman analyse dans son ouvrage *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Macula, « Scènes », 2021).

59 Voir partie 2, chap. 4, « Démesure de l'intensité », p. 125.

sont autant de symptômes. Dans *Ice*, par un jeu de parallélisme, Agata établit une équivalence entre le sexe et la drogue par le biais d'une référence à l'hystérie : « hystérie du sexe... hystérie du crack » (*Ice*, p. 94). Le sexe et le crack, exaltant et excitant le corps, dont le pouvoir de le rendre hystérique. L'hystérie est également prise pour modèle dans le prologue d'*Atlas* lorsqu'Agata désigne l'acte sexuel comme un « [m]élange de corps hystériques » (*Atl.*, n. p.) ; de corps pris de convulsions, en proie à l'orgasme. À la fin d'*Ice*, de la même façon la « fornication » et l'« orgie » (*Ice*, p. 283) sont associées à l'hystérie dans un poème. On repère le même motif d'un corps convulsé dans *Agonie*, mais ce sont les mots de Garido, qui évoque la « jouissance épileptique de la baise »⁶⁰ à l'œuvre dans la photolittérature d'Agata. De façon *a priori* antinomique, chez Agata, seul le corps malade peut éprouver une force vitale ; lui seul a accès à des instants de puissantes excitations, jusqu'à perdre le contrôle de lui-même. Chez Agata, « le corps n'est plus objet de spasmes, du mouvement, mais sa source » (*Ice*, p. 92). Le terme « source », forme substantivée du participe passé féminin du verbe « sourdre » (*sursus*), suggère le mouvement du *surgere* latin : celui de l'élévation, de l'émergence, de l'apparition. Dans la logique d'Agata, le corps ne subit pas les spasmes ; il choisit de les générer, de les faire apparaître, quitte à ce que cela occasionne une perte de contrôle.

3. 1. Décrire le corps et ses rythmes contraires

La poétique du paroxysme est attentive au rythme d'un corps qui n'est pas continuellement spasmodique : il passe en effet par plusieurs états, ou plus précisément par diverses séries d'états antinomiques. La mise en condition créatrice du corps d'Agata repose sur un passage brutal d'un état vers un autre, en tant qu'il est son radical opposé.

La jouissance, acmé d'une sensation, s'oppose chez Agata au manque, « passage obligé dans le processus déraisonné de rétractation du corps » (*Ice*, p. 92), exigence de cette jouissance ; dans *Codex*, Agata évoque d'ailleurs « [s]a dépendance à la jouissance, à l'ivresse qui anesthésie le manque » (*Cod.*, p. 143). Le corps sous tension, dans un état continu de manque, appelle la jouissance, sensation vive, brève et intense.

Dans *Praxis*, ce sont l'« élan » et la « résistance »⁶¹ qui s'opposent, et qui constituent deux états du corps créateur selon Agamben :

⁶⁰ *Agonie*, p. 111.

⁶¹ *Praxis*, p. 106.

Dante a concentré ce caractère amphibie de la création poétique en un seul vers : « *l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* » [« l'artiste / qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] (*Paradis*, XIII, p. 77-78). Dans la perspective qui nous intéresse ici, la contradiction apparente entre usage et tremblement n'est pas un défaut, mais exprime parfaitement la double structure de tout processus créatif authentique, intimement suspendu entre deux poussées contradictoires : élan et résistance, inspiration et critique. Et cette contradiction traverse l'acte poétique tout entier [...].⁶²

L'élan et la résistance, tout comme l'inspiration et la critique, sont deux « poussées contradictoires » que l'on observe dans l'art d'Agata. En ce qui concerne la seconde opposition, comme nous l'avons développé *supra*⁶³, la poïétique agatienne s'appuie, en grande partie, sur un regard critique porté aux autres photographes et artistes, dont il entend être le contre-modèle ; de ce conflit émerge sa propre pratique. Quant à la première tension, elle renvoie à l'importance d'Agata du désir et de la peur dans son processus créateur : le désir, force d'attraction, œuvre de concours avec la peur, force de répulsion. « La peur est fondatrice »⁶⁴ chez Agata, qui considère que « [l]e seul critère valide est de mesurer le monde à l'échelle de ses propres peurs »⁶⁵ ; il la lie au désir, affirmant qu'elle « est source de désir » (*Ice*, p. 276). « Sans le désir, je ne pourrais aller nulle part »⁶⁶, affirme-t-il, avant d'ajouter, en écho à la célèbre phrase issue du *Huis clos* de Sartre (et en contradiction avec elle) : « Je suis mon propre enfer. Mon seul espoir est l'autre »⁶⁷. Les deux mouvements contraires que sont l'attraction et la répulsion animent la poïétique d'Agata, à la façon du désir et de la peur (de l'autre, de soi-même) ; ils suscitent réciproquement l'élan et la résistance.

La notion d'hystérie, qui revient constamment dans les propos d'Agata – s'inscrit dans la même dynamique : « le corps bascule entre hystérie et apathie » (*Ant.*, p. 14) tout comme il oscille « entre catatonie et hystérie »⁶⁸. Le corps, intrinsèquement spasmodique, répond à la logique de l'excitation puis de l'inertie. Une logique nosologique régit cette poïétique : un corps hystérique, apathique n'est pas un corps sain, mais affecté, lequel passe par divers états qui sont tous pathologiques. Termes médicaux ou psychopathologiques, hystérie, apathie et catatonie désignent l'état physique comme psychique d'un corps souffrant, en proie à des mouvements incontrôlables ; état qui correspond à la mise en

62 *Ibid.* Pour la source de la citation : Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, Paris, Payot et Rivages, 2015, p. 53.

63 Voir partie 1, chap. 1, « L'art est une lutte : une poïét(h)ique sacrificielle », p. 29.

64 *Le Désir du monde*, p. 37.

65 *Ibid.*, p. 38.

66 *Ibid.*, p. 52.

67 *Ibid.*, p. 53.

68 *Agonie*, p. 170.

condition créatrice du corps, dans la mesure où Agata compare son propre corps⁶⁹ avec ces trois pathologies, qui apparaissent comme des exemples à suivre, ou du moins des expériences à éprouver.

Il en va de même pour l'excès, opposé au « déclin »⁷⁰ dans *Praxis* et à « la cesse »⁷¹ dans *Agonie*. Pris dans cette dynamique, le corps passe donc d'un état où il fait l'épreuve de l'excès (grâce aux sensations, mais également aux actions, excessives) avant que n'advienne la cesse, c'est-à-dire le répit, l'arrêt, de façon répétée et cyclique. Le couple que forment l'excès et la cesse sont introduits par Garido dans un chapitre intitulé « L'écroulement et la grâce ». L'écroulement correspond au mouvement de la chute, aussi brutale que bruyante, ou, dans son sens figuré, à une « destruction brutale et complète »⁷² ; il est synonyme à la fois d'effondrement et d'anéantissement. Quant à la grâce, elle est sémantiquement attachée à la religiosité ; postulons néanmoins que ce terme subit, comme l'extase ou le sacrifice, une forme de désacralisation afin de l'éloigner de son sens religieux ou mystique. En tant qu'état corporel, la grâce désignerait un état de bien-être, proche du bonheur ou de la paix intérieure ; un état relevant du repos, en somme, en marge des excitations ou des agitations. Ce couple formé par l'écroulement et la grâce, Garido s'amuse à en montrer les différentes imbrications :

L'écroulement, la grâce de l'écroulement,
Et grâce à l'écroulement, la grâce.

La grâce de l'écroulement de la grâce.
Et, encore, l'écroulement de la grâce de l'écroulement.⁷³

Grâce et écroulement s'inscrivent dans un processus dynamique, où l'un entraîne l'autre, où l'un suscite l'autre. Il ne s'agit plus, alors, de les opposer, mais de montrer la façon dont ces opposés s'unissent : « [e]n haut, en bas, en cercle, se meuvent »⁷⁴ ces sensations contraires (pour reprendre une formule de Marc-Aurèle à propos des mouvements des éléments).

L'extase s'inscrit de façon similaire dans trois couples. Tout d'abord, Garido évoque, dans *Agonie*, les « forces d'ascension et de descente » qui parcourent une chair « entre

69 Garido fait de même et reprend le lexique d'Agata : *Agonie* est parcouru des termes nosographiques précédemment cités.

70 *Praxis*, p. 90.

71 *Agonie*, p. 143.

72 Définition du mot « écroulement » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9croulement>, consulté le 23 avr. 2022.

73 *Agonie*, p. 146.

74 Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même* [170-180], traduit du latin par Mario Meunier, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 89.

l'agonie et l'extase »⁷⁵. Ces deux notions ne varient pas en degré, puisque l'agonie désigne une extrême souffrance, une agitation et une angoisse (*agonia*), et l'extase un sentiment intense, un transport de l'ordre du ravissement ; agonie comme extase sont des états paroxystiques. Leur différence relève de l'appréciation, de leur estimation, en tant que phénomènes, par les sens : l'agonie est un sentiment *a priori* négatif (puisqu'il relève d'un état précédant la mort ou de l'angoisse de la mort), tandis que l'extase est associée à un mouvement de stupeur, d'enchantement, ou de félicité. Dans la littérature d'Agata, il est intéressant d'indiquer que ces termes ne sont probablement aussi franchement opposés que les couples analysés ci-dessus : l'agonie et l'extase vont de pair, dans son processus poïétique, qui relève du sacrifice corollaire d'une agonie permanente car répétée⁷⁶, mais également du processus de l'orgasme, qui nécessite l'expérience de sensations relevant de l'extase. Agonie comme extase sont les deux pans de la mise en condition créatrice du corps : il doit frôler la mort pour créer. Tous deux placent le corps entre ascension et descente, le faisant osciller d'un état extrême à l'autre. Une même logique anime deuxièmement les « mécaniques du vide et de l'extase » (*Ant.*, p. 74). Cette mécanique place le corps entre la sensation vertigineuse du vide et celle du transport qui met le corps hors de lui-même (sensations presque jumelles), mais également en équilibre entre le manque et la jouissance, évoquées plus tôt. Enfin, dans *Agonie*, Garido oppose enfin le « statisme de l'extase et la transe »⁷⁷ : deux états du corps, à savoir l'immobilité de l'extase qui fige brusquement le corps, et l'ensemble de mouvements exaltés propres à la transe au cours de laquelle le corps s'agite, sont en contraste.

Le corps d'Agata, à l'instar de celui des prostituées, est un corps parcouru continuellement par des sensations contraires qui s'unissent et se croisent. Dans *Ice*, ces différents états du corps vont de pair avec la prise de drogues. Plusieurs échanges entre Garido et Agata attestent d'une attention portée au rythme d'un corps dont ils cherchent à classer les différents états qui sont autant de symptômes de la prise de drogues. Le 27 avril 2009, Agata écrit :

- Doses d'ice par jour : [...] L'ice fonctionne par cycle et d'une certaine façon, tu ne peux pas aller à l'encontre de ces cycles car il est impossible d'échapper aux phases de flash/intensité. [...]

⁷⁵ *Agonie*, p. 183.

⁷⁶ Voir Partie I (« Une expérience poïét(h)ique sacrificielle »), chapitre 3 (« Agonie sacrificielle »), p. 95.

⁷⁷ *Agonie*, p. 147.

- dates des premiers symptômes : dès la première prise, effets de la première phase, accentuation rapide des effets de la deuxième phase au fil des jours/semaines. Premières crises de paranoïa aiguë au bout d'un mois. Les journées effondrement deviennent inidentifiables en tant que telles au bout de quelques jours/semaines.

- d'autres données qui peuvent te sembler significatives : comme si mon corps était imprégné. Je suis reparti en décembre pour refaire le plein. Addiction maîtrisée, sous contrôle aujourd'hui mais non éradiquée... bombe à retardement qui te bouffe de l'intérieur en attendant de te sauter à la gueule, à n'importe quel moment et pour n'importe quelle durée, cela par contre est incontrôlable, c'est ma situation aujourd'hui. (*Ice*, p. 110)

Dans ce mail écrit à Garido, Agata rend compte avec précision des différents états corporels – ou « phases » – qu'il expérimente. L'ice, écrit-il, condamne le corps à des « phases de flash/intensité » ; des sensations aussi brèves que violentes. L'image du *flash* met en valeur le caractère soudain de la sensation, mais également son potentiel aveuglant. Quant à l'addiction, elle est une « bombe à retardement » dont Agata ne maîtrise pas le décompte : elle peut éclater « à n'importe quel moment et pour n'importe quelle durée ». Le corps *addict* est, de fait, un corps en tension permanente, que menace l'intensité, du fait de son caractère aléatoire.

Quelques pages après, on assiste à un échange entre les deux hommes, toujours à propos de ce rythme corporel. Le 8 juin 2009, Garido revient sur « la note de l'ice » envoyée plus tôt par Agata, à savoir la longue liste de symptômes (des pages 142 à 145) :

[...] pour la note sur l'ice, j'ai pensé à 2 façons d'inclure les symptômes :

- à l'état brut : [...] à mon avis, tous les symptômes peuvent se distribuer dans 2 ensembles : PROSTRATION et HYSTÉRIE. Si l'on fait comme ça, l'accumulation compte, et c'est mieux, je crois, les transcrire comme tu l'as fait dans ce dernier mail, en versets. Pour que l'accumulation marche je pense à juxtaposer : genre INSOMNIE/EXCÈS DE SOMMEIL, PROBLÈMES COGNITIFS/AUGMENTATION DE LA CONCENTRATION, etc.
[...]

- selon 3 phases : flash/plateau/écroulement. Cette option exige plus d'organisation, et un choix plus précis des symptômes, qu'il faut distribuer selon les 3 phases. On peut toujours diviser en prostration et hystérie : flash, plateau, écroulement et retour au flash. (*Ice*, p. 145)

Garido écrit ce mail après avoir repéré, dans la liste des symptômes, des couples d'états opposés qu'il classe en deux catégories, la prostration et l'hystérie : c'est le cas des couples de mots « insomnie » et « excès de sommeil » (*Ice*, p. 143), mais également « hypertension », « hypotension », « anorexie » (*Ice*, p. 142) et « surcharge de l'alimentation » (*Ice*, p. 143), ou encore « aphasie » (*Ice*, p. 142) et « convulsions » (*Ice*, p. 143). Le corps traverse, selon lui, trois phases qui constituent un *leitmotiv* autant corporel que littéraire : la sensation intense et soudaine du *flash*, les sensations continues du « plateau » puis de l'écroulement s'emparent du corps, puis des mots qu'il rédige.

Ce à quoi Agata lui répond, le même jour :

Les deux solutions sont ok avec moi, peut-être que je préfère instinctivement la première parce que les différents paliers se succèdent, se mélangent, s'annulent les uns les autres au fil des prises successives et que ce chaos d'effets secondaires fait partie du quotidien quand on en prend tous les jours. Je comprends ce que tu entends par plateaux et j'ai rien contre, même si le mot n'est pas très excitant. Peut-être que je préfère un mot comme charge mais je n'ai pas trop d'avis. (*Ice*, p. 145)

Les effets secondaires, s'ils peuvent d'après Garido puis Agata se classer en deux catégories (prostration et hystérie) transgressent continuellement leurs frontières respectives en se succédant, se mélangeant, s'annulant quotidiennement. On retrouvera d'ailleurs dans *Anticorps* les mêmes termes : à propos de l'ice, Agata écrit qu'il lui est « impossible d'échapper aux trois phases : flash-intensité, plateau de charge, écroulement » (ou « phases d'effondrement ») puis « apathie, épuisement, dissolution » (*Ant.*, p. 324). L'énumération « compulsions, obsessions, contractions, paralysies, précipitations, retards, blocages » (*Ant.*, p. 324) suit la dynamique prostration/hystérie relevée par Garido dans *Ice*.

Cette association de deux états radicalement opposés du corps est constante dans cette poétique du paroxysme : elle règle le rythme des mots (comme l'ont montré ces extraits d'*Ice*, où les deux auteurs réfléchissent sur les couples de mots) mais également des ouvrages.

Toujours dans *Ice*, on repère deux textes qui rendent compte de ces états corporels :

Salvador, 26 septembre 2008... orgasmes, jouissances, corps extasiés... la peur de l'impensé se dissipe dans le plaisir... corps en perpétuelle reconstruction... viande qui cède à l'assaut de la viande... viande qui se répand... de cette transmutation naît le cri... d'extase, de douleur, d'horreur... [...] (*Ice*, p. 93)

Salvador, 2 octobre 2008... descente, écroulement, hystérie... dégénérescence de la sensation... passage dans la part sombre de l'expérience narcotique... le corps entraîné dans sa chute, diminué, en manque, amputé, la chair glisse le long de la structure osseuse... [...] (*Ice*, p. 94)

En l'espace d'une semaine, le corps est passé d'un état à son contraire. Le 26 septembre, il expérimente l'orgasme, la jouissance l'extase, le plaisir ; le corps se reconstruit pendant qu'il jouit. Le 2 octobre, le corps est en ruines : il est amputé, en manque, en cours de dérégulation (comme en atteste l'image de la chair glissant le long des os). Le rythme ternaire qui ouvre chacune des entrées du journal est annonciateur : « orgasmes, jouissances, corps extasiés » s'oppose à « descente, écroulement, hystérie ». S'opposent ici l'excès, la jouissance, l'extase à la cesse, au manque, au vide – avant que le cycle ne reprenne.

3. 2. Photographie des corps spasmodiques

Dans la composition des images, on décèle la même logique d'une alternance entre des états dichotomiques : les ouvrages sont composés de photographies floues de corps en mouvement, en alternance avec des photographies nettes de corps immobiles. C'est le cas dans *Agonie*, dans deux photographies d'Agata : on trouve une photographie floue de son corps, dont les contours sont incertains du fait du mouvement qu'il fait (p. 184-185) puis une photographie nette de lui tandis qu'il est allongé sur un lit, immobile (p. 188-189). C'est aussi le cas dans *Ice*, où la composition des images joue sur cette alternance entre deux rythmes contraires. Page 20 (*Ice*, fig. 16), on fait face à une série clichés nets de portraits de femmes aux visages colorés (en raison de leur maquillage) mise côte-à-côte avec un cliché en noir et blanc, flou, d'un acte sexuel (*Ice*, p. 21). La gamme chromatique et la netteté (ou l'absence de netteté) des contours s'opposent, sur un mode dichotomique. Sur les pages suivantes (*Ice*, fig. 17), on remarque une composition similaire : page 22, deux corps flous sont entrelacés, mais page 23, une femme immobile, les mains posées sur sa poitrine, regarde l'objectif.

Ces diptyques de photographies animées de mouvements contraires sont légion dans *Ice* : pages 28 et 29, le cliché d'une femme à quatre pattes, le corps flou, fait face au visage net d'une femme (peut-être la même, le flou rendant les contours du visage imprécis), le visage crispé ; pages 44 et 45 (*Ice*, fig. 18), la photographie de Ka, allongée, immobile, entre en conflit avec un autre cliché (peut-être d'elle, peut-être d'A.) flou ; page 46, un planche-

contact décompose les mouvements de son visage, tandis que page 47, l'objectif photographique se concentre sur son visage immobile et endormi. Quelques pages après, une série de clichés photographiques immortalisent divers actes sexuels (ou plusieurs étapes d'un même acte) par le biais de clichés où, en raison du flou, le corps d'A. et celui de Ka se fondent l'un dans l'autre sans que l'on sache discerner les limites de chacun d'entre eux (de la page 72 à la page 74 puis pages 78 et 79) (*Ice*, fig. 19) ; au cœur de cette série, à la page 76 (*Ice*, fig. 20), un cliché parvient à saisir avec netteté une position sexuelle (où A. est couché sur Ka), offrant, au sein de cette tornade de mouvements indiscernables, tumultueux et désordonnés, une forme d'accalmie pour l'œil. Plus loin, un jeu de contrastes (*Ice*, p. 116-117 ; fig. 21) oppose l'image floue d'une orgie entre prostituées et celle, nette, d'une prostituée enceinte et endormie ; il en va de même pour les pages 120 et 121, où le corps flou, en plein acte sexuel, fait face au corps net et immobile d'une femme recroquevillée sur un sol, et aux pages 124 et 125, où une femme assise brûlant avec précision et à l'aide d'un briquet une drogue fait face au visage flou d'un visage qui se tourne, les yeux mouillés de larmes. Le procédé est répété à plusieurs autres reprises (p. 132-133, p. 136-137, p. 164-165, p. 166-167, p. 206-207, p. 208-209, p. 224-225). L'alternance entre image floues et nettes, entre images du corps immobile et en mouvement, est au cœur de la composition d'*Ice* ; une composition qui suit les mouvements du statisme et de l'extase, de l'écroulement et de la grâce, de l'aphasie (ou de la prostration) et de l'hystérie, de l'élan et de la résistance, de la jouissance et du manque, reproduisant les mouvements poétiques et somatiques où l'œuvre a pris racine.

Il n'est pas question de dire que les photographies s'enchaînent systématiquement sur ce modèle, mettant face à face ou côte à côte une photographie floue et une photographie nette sur le mode du diptyque (ce qui serait inexact), mais de relever que cela arrive parfois, ou qu'à l'échelle d'un ouvrage, des photographies éloignées l'une de l'autre semble se répondre. C'est par exemple le cas de deux d'entre elles, dans *Ice*, dont le cadrage similaire découpe le visage et le haut du buste d'une femme, allongée sur un lit : sur la première (*Ice*, p. 214 ; fig. 22), le corps est immobile, et l'expression faciale tout comme la position des cheveux qui s'écrasent et se croisent sur son visage sont autant d'indices qui nous indiquent que cette femme se remet d'une émotion intense ; sur la seconde (*Ice*, p. 228 ; fig. 23), le visage est déformé par le flou, tandis qu'il est traversé par une sensation forte (les yeux fermés, la bouche à la fois écartée par le flou et serrée (on voit le blanc des dents)).

Se met en place un même jeu d'opposition dans la composition d'*Anticorps*, où une grande part des portraits se rangent dans deux catégories : d'un côté des visages flous, issus de clichés pris durant l'acte sexuel ; de l'autre, des visages nets, pris dans d'autres contextes

(comme les photographies de femmes emprisonnées, des pages 524 à 549). Toujours dans cet ouvrage, une série de photographies (p. 298-299) décompose les différentes expressions faciales d'une femme qui alterne moments de jouissances et moments de répit ; le flou est alors circonstanciel : il n'advient que si le corps fait un mouvement brusque, l'objectif parvenant parfois à saisir « le statisme de l'extase »⁷⁸ (pour citer Garido), ou ce moment bref d'immobilité, quand le corps se tend.

La composition de *Codex* répond à cette même alternance entre netteté et flou, dont l'association la plus prégnante se joue entre les mouvements d'une femme nue, allongée sur un lit rouge (mouvements qui rendent les contours de son corps indiscernables, la déformant jusqu'à lui donner un aspect qui ne paraît plus humain) aux pages 126 et 127, et les photographies de corps morts à la fin de l'ouvrage (de la page 180 à la fin). Le flou et la netteté sont ici des indices qui rendent compte du mouvement de la vie, qui s'oppose au statisme de la mort. Ce n'est néanmoins pas toujours le cas : dans la série de photographies de corps, aux pages 170 à 178, toutes les images sont nettes et partagent la même gamme chromatique (profondeur du noir, que ce soit celui de la chevelure ou de la pénombre, beige glacé de la peau, rouge sombre du sang) ; pourtant, certains clichés représentent des corps vivants, et des corps morts, entassés sur des tables de dissection. Le corps allongé, nu et immobile d'une femme (*Cod.*, p. 173) entre en écho, par sa posture et par le traitement de l'image, avec ceux des cadavres (*Cod.*, p. 174 à 177), comme un pressentiment funeste, ou une mise en évidence de la proximité entre la sexualité et la mort, dans la société mexicaine – *Codex* retraçant le voyage d'Agata au Mexique de 1986 à 2021 – et d'une façon plus générale dans ces espaces mis au ban de la société en raison de leur violence, de leur misère, de leur caractère immonde (ce qui, étymologiquement, est considéré comme étant indigne de faire partie du monde visible⁷⁹).

Dans *Atlas*, ce n'est plus le couple netteté/flou qui rend compte du statisme puis du mouvement du corps, mais l'alternance entre une page présentant une photographie unique, et une autre présentant une série de photographies décomposant un mouvement. C'est le cas de la coexistence de l'image de Vivi, prostituée norvégienne, recroquevillée dans un coin de ce qui semble être une salle de bains, et de la série d'images qui la montrent en train de se recroqueviller (« Vivi. Oslo, Norvège. 2012 », *Atl.*, n. p.) ou de celui entre le portrait de Sayo, prostituée japonaise, en extase (le visage échappant à l'objectif, ne nous donnant à voir que son cou) avec la série d'images où l'on perçoit son visage

⁷⁸ *Agonie*, p. 147.

⁷⁹ « Le double sens du mot latin *mundus* jette les bases d'une connexion essentielle : en tant que nom il signifie "monde", en tant qu'adjectif, "propre". L'immonde est littéralement ce qui ne fait pas monde [...] » (Julia Peker, « Le Spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, n° 30, 2008/2, p. 214, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2008-2-page-213.htm>, consulté le 27 avr. 2022).

progressivement déformé par l'orgasme (« Sayo. Shinjuku, Tokyo, Japon. 2007 », *Atl.*, n. p.). Tout le travail de composition d'*Atlas* repose sur ces associations entre des images, uniques ou sérielles, sur l'espace de la page.

En définitive, la composition des textes comme celle des images et des ouvrages cherchent à rendre compte du rythme spasmodique d'un corps en proie à des sensations paroxystiques, comme si l'ouvrage, chevillé au corps, devenait comme lui une source de spasmes.

* * *

Comme Agata l'annonçait dans le prologue d'*Atlas*, il est nécessaire d'entreprendre une « [a]ppréhension du monde par l'aberration, [par] l'excès » (*Atl.*, n. p.). Il rappelle l'enjeu et les risques de cette entreprise dans *S.T.A.S.I.S* : « Parce que le paroxysme est la base minimale de tout comportement décent, il est impossible d'arrêter de se tuer » (*Sta.*, n. p.). Condition de la décence, le paroxysme, appliqué au corps, s'inscrit dans la continuité de la logique sacrificielle à l'œuvre dans la poïétique d'Agata. Parce que « l'excès offre un accès privilégié à la conscience du monde » (*Cod.*, p. 142), l'artiste en fait une pierre angulaire de sa pratique, à la façon de celles et ceux avec lesquels il vit tandis qu'il les photographie : comme il l'écrit, « [p]ar l'aberration et par l'excès, ils ont un accès à la conscience d'être » (*Cod.*, p. 142). Ceux qui pratique l'excès sont érigés au rang de modèle ; ils sont, pour Agata, les seuls capables d'accéder à une claire connaissance (*conscientia*) d'eux-mêmes et du monde. Le processus poïétique de l'orgasme est une tentative, pour Agata, d'accéder à cette connaissance.

Ce processus donne lieu à une poétique paroxystique, perceptible dans les textes, les images, et dans leur agencement au sein de l'ouvrage. Mais notons que, hors du livre, la pratique de l'excès, condition de décence, ouvre à la conscience de soi et du monde ; Agata met en place une philosophie et une politique de l'excès, voire une ontologie de l'excès.

Dans un fragment d'*Anticorps*, Agata invoque « déraison, dérèglements, débordements » ; transgresser la raison, les règles ou tentatives de régulation, déborder, permettent « de sentir et non d'être, de ne plus voir pour se laisser trembler ; dire ce qui ne veut pas être dit » (*Ant.*, p. 470) ; en somme, d'oser représenter l'interdit.

CHAPITRE 5

Attraction de l'abjection

Nous venons de voir qu'Agata cherche à éprouver, à ressentir, la transgression, par le biais de l'expérience, répétée, de l'excès ; cette épreuve donne lieu à une poétique paroxystique. La transgression passe également, dans l'art d'Agata, par la tentative de dire et de photographier ce qui ne veut, ni ne peut être dit ; en d'autres termes, sa pratique se confronte à l'interdit, et plus précisément à l'interdit lié au corps, qui prend chez Agata les traits de l'abject.

Comment définir l'abject ? Adjectif (*abjectus*) issu du participe passé du verbe *abicere*, il désigne à l'origine ce qui abaisse, ce qui est rejeté et méprisé. Ce mouvement déjà perceptible dans le sens premier d'*abicere*, « pousser loin ; chasser ; repousser »¹, mais qui prend une valeur morale : ce qui est abject est rejeté parce qu'il est vil, méprisable. En somme, l'abject se définit d'abord par l'effet qu'il produit. Dans *Cet obscur objet du dégoût*, Julia Peker² associe l'abject, l'immonde, le dégoûtant, le répugnant par le même mouvement de rejet qu'ils suscitent. « [E]n deçà de toute argumentation »³, l'abject repose sur des « réponses automatiques de l'organisme » et des « sensations physiologiques impérieuses »⁴. Cet « effet physiologique » produit une « véritable disqualification affective »⁵ qui occupe une fonction sociale :

Si l'immonde est surqualifié symboliquement, c'est parce qu'on tente d'annuler ces excréments et exceptions qui perturbent l'ordonnement des apparences [...]. La répulsion accomplit son tour de passe-passe quotidien sans parvenir à les éliminer, s'efforce de les tenir aux marges du monde, mais ce qu'on cherche à faire disparaître insiste, et tout le problème est d'organiser la circulation de cette matérialité qui se soustrait à la fois aux cadres de l'objectivité, aux formes de l'appropriation et au régime des valeurs.⁶

1 Analyse étymologique du mot « abject » à partir du Gaffiot et du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=abject> et <https://www.cnrtl.fr/definition/abject#:~:text=%5BEn%20parlant%20d'une%20personne,sa%20basse%20sa%20d%C3%A9gradation%20morale>, consultés le 23 avr. 2022.

2 L'analyse de l'abjection dans l'art photolittéraire d'Agata dans ce chapitre s'appuie principalement sur les travaux de recherche de Julia Peker autour de la question du dégoût en philosophie, en les croisant à l'analyse qu'en fait Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*.

3 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Diagnostics », 2010, p. 7.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 *Ibid.*, p. 141.

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva définit quant à elle l'abjection comme ce qui « sollicite une décharge, une convulsion, un cri »⁷, suscitant « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »⁸.

En définitive, l'abjection se comprend comme une (ab)réaction⁹ physiologique devant un objet ou un phénomène, qui peuvent prendre différentes formes et dont la seule vue menace mon intégrité, comme si le contact avec l'abjection pouvait me rendre abject à mon tour, ou du moins me souiller. L'abjection semble murmurer à mon oreille non seulement *noli me tangere*, mais *noli me videre*.

Cette abjection qui doit être tenue à distance, Agata ne fait pas que s'en approcher ; il est en contact permanent avec elle. Son travail photolittéraire, qui se veut être la trace de cette expérience de l'abject, en porte la marque. L'abject qui l'intéresse est corporel, et il l'intéresse car le corps abject est un corps rebelle aux injonctions sociales, comme il l'explique dans *Le Désir du monde* :

Je suis fasciné par le corps dans tous ses états, dès l'instant où il brise le carcan où l'enferme le contrôle social. Dans un monde où la réalité se dérobe chaque jour un peu plus aux regards et aux sens, le corps est le dernier rempart contre un processus de virtualisation générale, le dernier espace propice à une certaine tangibilité de l'existence [...]. C'est cette substantialité irréductible du corps qui me pousse à écumer des territoires restreints que je considère comme des poches de résistances à l'anesthésie des sens et de l'esprit.¹⁰

Pour Agata, l'économie néolibérale qui régule les sociétés humaines assigne le corps à la rentabilité, à l'utilité, à la sujétion ; son dévolu se jette sur les corps résistants à ces processus et leur « substantialité irréductible ». Le corps qui échappe au contrôle social est un corps qui accepte sa nature physiologique pour ce qu'il a de charnel, de fluide, de sale, d'abject, ou ce qui est, pour reprendre les mots de Kristeva, « là, tout près, mais inassimilable »¹¹. Aux yeux d'Agata, « [l]a chair, qu'elle se répande ou qu'elle se raréfie, est une matière subversive »¹² : elle s'oppose à la peau, la membrane qui protège tout comme elle dissimule ce qui se trame sous le corps, et ne doit pas être montré.

7 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Points, « Points Essais », 1983, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 9.

9 « [Ç]a abrégait. Ça abjecte », écrit Kristeva pour traduire ce mouvement de riposte (*Ibid.*, p. 11).

10 *Le Désir du monde*, p. 46.

11 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 9.

12 *Le Désir du monde*, p. 46.

La meilleure façon de prendre à rebours cet assujettissement et cette aliénation passe par la représentation d'un corps qui « refuse de devenir un produit de consommation, en gardant son pouvoir fondamentalement perturbateur et critique aux systèmes »¹³. Le corps abject (ou ce que le corps a d'abject) possède ce pouvoir, du moins aux yeux de Kristeva qui considère qu'est abject « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre »¹⁴. L'abject serait donc intrinsèquement transgressif. Le désir d'Agata pour « les corps décharnés »¹⁵ ou « les corps lourds et fatigués »¹⁶, l'amour qu'il a ressenti pour des femmes « anorexiques et desséchées par la maladie »¹⁷ s'inscrit dans cette logique. Il déprécie alors tout naturellement « [l]es corps sains, qui reflètent l'acceptation de la norme et l'aptitude au conformisme »¹⁸.

L'abjection a pour Agata une vertu libératrice ; c'est du moins l'idée qu'il défend quand il insiste sur l'exutoire qu'elle représente pour les communautés dans lesquelles il s'immerge : « la promiscuité abjecte [des corps] est le seul exutoire à l'aliénation des corps et des esprits que génère le capitalisme pour englober l'énergie de l'homme dans le travail et faire un sujet docile de son corps castré » (*Ant.*, p. 14). Le corps abject n'est pas un corps docile : il échappe aux tentatives d'hygiénisme, à la normativité, mais aussi aux logiques de rentabilité et de productivité propres au capitalisme. Il s'oppose au « corps castré » (*Ant.*, 14) dont l'énergie est réduite tandis qu'il est amputé.

Par la poétique de l'abject, Agata entend inverser le système de valeurs, en partant du principe que ce qui est digne d'être représenté, c'est ce qui est dédaigné. Une logique qui relève de l'abjection ; l'abject, comme le rappelle Kristeva, est « radicalement un exclu », qui possède la qualité « de s'opposer au *je* »¹⁹. Cette poétique tend à représenter ce qui, du corps, ne peut pas être montré : la maladie qui l'entame et l'abîme, s'opposant aux impératifs du corps beau et sain ; les sécrétions et les déjections, habituellement dissimulées car jugées sales ; la mort qui s'empare du corps, devenu charogne ou cadavre (que Kristeva décrit comme « le comble de l'abjection »²⁰).

13 Françoise Néau, « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *op. cit.*, p. 112, cité dans : Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, *op. cit.*, p. 5-6.

14 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 12.

15 *Le Désir du monde*, 46.

16 *Ibid.*, 47.

17 *Ibid.*, 46.

18 *Ibid.*, 47.

19 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 9.

20 *Ibid.*, p. 11-12.

1. Corps abject, corps infecté, corps contaminé

Le modèle – dans ses deux acceptions de « personne qui pose pour un artiste » et « ce qui est destiné à être imité » – corporel d'Agata est un corps malade, dont la santé est altérée. Nous l'avons développé en évoquant les corps hystériques, catatoniques ou épileptiques. Dans le cas de la catatonie, de l'hystérie ou de l'épilepsie, la maladie est visible grâce aux convulsions et aux spasmes qu'elle suscite. Néanmoins, le recours à ces modèles pathologiques était métaphorique : les mouvements spasmodiques du corps malade étaient associés, par analogie, à ceux du corps saisi par l'extase (ou l'orgasme). Ici, non seulement il sera question d'un autre aspect du corps malade (à savoir le corps infecté, dont l'apparence physique dit la maladie qui le ronge), mais encore la maladie ne sera pas prise dans un sens métaphorique : elle renverra à une réalité du corps altéré, devenu abject parce que son aspect dit la déchéance possible du corps sain mais également la réalité physiologique d'une vie de prostituée exerçant dans les bas-fonds de la société. Comme le rappelle à juste titre Dominique Baqué, « [t]oute société, toute culture, on le sait, fabrique, sculpte ses propres corps : en ce sens, rien de moins naturel qu'un corps, tout entier façonné par des paradigmes culturels »²¹. Le corps malade est un signe, au sens sémiologique du terme ; « sémiologie » désignant à la fois la science qui étudie les systèmes de signes linguistiques et la discipline médicale qui étudie les signes (ou symptômes) des maladies.

1. 1. Les corps maladifs

Dans l'art photolittéraire d'Antoine d'Agata, le corps malade est en effet un signe lisible (dans le texte) et un signe visible (dans le cliché photographique). Le milieu où évoluent les corps des prostituées – le bordel, lieu de prédilection de la « contamination des chairs » (*Ant.*, p. 28) – est en lui-même un lieu insalubre voire infectieux, où, lit-on dans *Anticorps*, « la puanteur tiède prend à la gorge et la saleté colle au moral » (*Ant.*, p. 27). Comme Agata l'écrit « dans cet espace suintant, apparaît la monstruosité du bordel : un piège des sens dense et hermétique » (*Ant.*, p. 78). La monstruosité du bordel est mise en évidence dans un autre passage d'*Anticorps*, où Agata écrit que « dans l'obscurité du freak-show, les filles malades, obèses ou décharnées se dépoussièrent, maquillent leurs plaies purulentes » (*Ant.*, p. 28). Sale, humide, puant, le lieu où les filles exercent est associé au *freak-show*, un endroit d'exhibition des difformités physiques ; une appellation en apparence contradiction avec le bordel qui est un lieu de désir et non d'effroi. Le bordel est un freak-

21 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, op.cit., p. 226.

show dans la mesure où, dans les coulisses, le corps qui s'apprête et se farde est monstrueux : les corps des filles « malades, obèses ou décharnés » ne correspondent pas aux idéaux de beauté, et leur « plaies purulentes » sont en opposition avec le modèle du corps sain. L'image des corps qui « se dépoussièrent » (*Ant.*, p. 28) est à double tranchant : elle dit la vieillesse d'un corps immobile que la poussière ou la saleté recouvrent. La présence de pus sur ce corps, pourtant dévoué au désir – car prostitué – suscite d'ordinaire l'aversion ; tel ne semble pas être le cas pour Agata, qui évoque les « plaies béantes et poisseuses [qu'il doit] adorer » (*Ice*, p. 275) sur le corps des filles. Les liquides gluants et visqueux qui coulent des plaies purulentes et poisseuses causent *a priori* le dégoût car ce sont des excréments qui fonctionnent comme des signes de la maladie ; le gluant fait, de plus, partie des sensations abjectes que le corps a appris à repousser. Le pus – issu du radical *pu*, « pourrir »²² – liquide poisseux qui s'écoule d'une blessure infectée, provoque ce que Julia Peker nomme « le sentiment d'une présence insupportable »²³ (qu'un sentiment comme la nausée traduit). En bref, ce qui est insupportable dans le pus, c'est qu'il associe maladie, viscosité et écoulement corporel ; l'association de ces trois éléments provoque un fort sentiment de dégoût. Selon Julia Peker le spectacle de ce qui est dégoûtant met à mal tout un « mécanisme tacite d'occultation du réel »²⁴ en rendant visible « une zone obscure et menaçante au cœur du réel, aussi dévalorisée qu'insupportable »²⁵. Agata écrit à diverses reprises, dans ses ouvrages, que la peur est un moteur ; il semble en aller de même pour le dégoût ou l'abject. En s'y intéressant et en les rendant visibles, il prend à revers cette entreprise de stigmatisation et de dévalorisation tacite, qui « engage à détourner l'attention ou même à éliminer cette présence »²⁶ jugée abjecte : plutôt que de détourner les yeux et de chercher à supprimer l'objet jugé répugnant et dégoûtant, il se focalisera sur lui et en fera un élément important de sa poétique.

A la fin d'*Ice* se situent un ensemble de textes tirés de son journal, où Agata raconte ses interactions avec des prostituées, qui s'avèrent être toutes des « filles malades » (*Ice*, p. 267). Leurs portraits, très brefs, portent essentiellement sur leurs corps abîmés par les maladies. Agata décrit le corps de Sens comme un « corps maladif qui cherche prise, son regard éteint, une trace de bave à ses lèvres » (*Ice*, p. 254). Quand il arrive chez Keo, « elle est malade, sous perf » (*Ice*, p. 232). Décrivant le corps de Tae, il évoque « la peau desséchée et crevassée de ses talons » et précise que « son haleine [lui] soulève l'estomac, ses dents

22 Julia Peker le rappelle dans son ouvrage *Cet obscur objet du dégoût*, *op.cit.*, p. 57.

23 *Ibid.*, p. 16.

24 *Loc. cit.*

25 *Ibid.*, p. 15.

26 *Loc. cit.*

sont aussi abîmées que les miennes » (*Ice*, p. 255). Dans le portrait qu'il fait de Vi²⁷, il décrit « les taches, les boutons, les cicatrices » qu'il voit « sur la peau de son visage » et qui sont rendus visibles par « son maquillage [qui] a fondu » (*Ice*, p. 262). Lors d'une nuit passée avec elle dans un « bidonville triste », Mae les rejoint ; l'odeur de l'alcool mêlée à celle de ses « dents cariées cassent le désir » (*Ice*, p. 264), écrit-il. C'est ensuite le corps d'Oun, avec « ses seins trop gros, les proportions imparfaites de ses jambes, sa peau sale » (*Ice*, p. 264), qui est dépeint. Pour finir, il s'attarde sur « le corps de Da » qui « est couvert de marques funestes, plaques rougeâtres qu'elle gratte, croûtes qu'elle écorche jusqu'au sang » (*Ice*, p. 267) ; Da, dont il nous dit ensuite : « elle est maigre – elle est malade aussi – sur ses jambes, une éruption de plaques rouges – il lui manque des dents » (*Ice*, p. 269). Plaques rouges, bouches édentées, cicatrices et boutons, peaux crevassées, peaux sales (*Ice*, fig. 24 et 25) : les corps de ces filles sont des corps marqués, abîmés ; des corps rendus malades par leur mode d'existence.

Dans *Ice*, le HIV est également plusieurs fois mentionné : Vi dit à Agata qu'« elle est malade, HIV » (*Ice*, p. 263), et lui-même mentionne que le « sida [...] [est] devenu une obsession » (*Ice*, p. 19) au Cambodge et au Mozambique en 2005. Ces maladies qui se transmettent lors des rapports sexuels non protégés ou par le partage de seringues lors des injections de certaines drogues disent la réalité d'un corps qui se prostitue et se drogue dans la misère, sans possibilité de se protéger.

Dans *Atlas*, plusieurs prostituées parlent de leur corps malade. C'est le cas de Vivi, qui se décrit comme « une personne très, très malade avec mille diagnostics cousus sous la peau » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.). C'est aussi le cas de Cristina, quand elle explique que « [n]ous oublions que le sang est malade » (« Cristina, Centro Habana, La Havane, Cuba, 2009 », *Atl.*, n. p.):

Un corps embrasse l'autre,
un corps qui ne peut être sauvé,
qui cherche l'immonde
quand il ne reste que l'écho d'une confession inutile.
Je suis malade et je ne veux pas mourir.
Pas encore.
(« Cristina, Centro Habana, La Havane, Cuba, 2009 », *Atl.*, n. p.)

27 Elle n'est pas nommée dans ce récit, mais dans le suivant qui se déroule au même endroit (Siem Reap), ce qui permet de l'identifier.

Se racontant, Cristina se décrit comme un corps. La suite d'extensions du mot « corps » nous indique la façon dont la prostituée le conçoit : il est un corps destiné au contact physique avec l'autre, un corps en quête de ce qui est sale et ignoble, et qui ne pourra bénéficier ni du salut, ni d'une quelconque protection. De plus, il apparaît comme un corps condamné par la maladie à une mort prochaine ; le souhait qu'elle formule (« je ne veux pas mourir. / Pas encore. ») reflète sa détresse, mais également le caractère prématuré de cette mort (son âge n'est pas donné, mais on devine sa jeunesse à la vue des clichés photographiques).

Si ce corps malade est lisible, il est également visible. Une série de photographies du corps de Laura, dans *Atlas*, montre des plaques rouges sur la peau de son thorax ; une photographie de Vivi montre, quant à elle, quelques boutons et des croûtes sur ses jambes. Dans *Ice*, certaines photographies mettent en évidence les traces et les taches laissées par d'anciennes lésions sur la peau (*Ice*, p. 15, p. 169 et p. 170), ou le corps qui saigne (comme la série de photographies p. 96). L'épiderme devient une surface d'« expeausition »²⁸, pour reprendre le néologisme inauguré par Jean-Luc Nancy dans *Corpus*, que Stéphane Dumas définit dans *Les Peaux Créatrices* en indiquant que l'expeausition « confère à la présence phénoménologique du bord d'un corps la dimension du déploiement d'un sens »²⁹. La surface de la peau se lit à la façon d'un palimpseste : les cicatrices récentes se mêlent aux taches laissées par les anciennes. Leur forme, leur profondeur, leur emplacement sont autant d'indices qui peuvent donner lieu à l'hypothétique des interprétations. Dans le cas du cliché situé à la page 169 d'*Ice*, les nombreuses entailles, taches, cicatrices sur l'épiderme ne sont pas explicitées ou expliquées par un texte (rappelons que chez Agata l'image n'a pas vocation à illustrer un texte, ni le texte à commenter une image). Le lecteur-spectateur ne peut que constater l'état du corps, abîmé, tailladé, usé. Les cicatrices sont autant de marques laissées par les bas-fonds sur le corps de celles qui y vivent.

Notons que les textes sont, à propos du corps malades, plus éloquents (car en plus grand nombre) : on compte plus de textes évoquant les corps malades que de photographies les montrant explicitement³⁰.

28 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, « Sciences Humaines », 2000, p. 31-34.

29 Stéphane Dumas, *Les Peaux créatrices : esthétique de la sécrétion*, *op. cit.*, p. 162.

30 Ce n'est pas le cas de *Virus* et *Psychodémie* qui recensent des photographies prises pendant la pandémie de la COVID-19, et notamment dans les hôpitaux. Le procédé de la caméra thermique mobilisé dans cet ouvrage met en relief la réalité physiologique des corps hospitalisés (notamment par l'opposition entre les couleurs chaudes et lumineuses du corps vivants, et celles bleutées et sombres du corps mort). Le court-métrage *La Vie Nue*, réalisé en collaboration avec l'Opéra de Paris, en offre un aperçu (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aexsJAeHlGM&t=1s>).

Le corps malade constitue donc un modèle au sens artistique du terme, à savoir un objet « dont l'artiste veut représenter l'image ou reproduire la forme »³¹. De cette démarche, Agata ne dit pas grand-chose, sinon qu'il est attiré par les corps qui ne correspondent pas aux impératifs hygiénistes de la société. Refusant l'objectification et l'objectivité, il semble opérer un renversement des valeurs, en prenant pour modèle – cette fois au sens d'« idéal à imiter » – ces corps malades. Comme il l'écrit au début d'*Ice*, c'est pour lui une façon de ne pas être considéré comme un client par ces femmes (son corps doit vivre au même rythme que le leur) ; c'est également une façon de faire l'offrande de lui-même au réel, à ce réel qu'il représente (celui de la prostitution dans les bas-fonds de la société).

Dans cette perspective de l'écriture du corps rongé par la maladie, il est intéressant de relever les deux extraits de *La Guerre du Péloponnèse* de Thucydide, envoyés par Garido à Agata dans *Ice*. Ces textes tirés du Livre II font le récit de l'arrivée d'un « nouveau mal » (la peste qui touche Athènes) dont les symptômes sont, à l'instar des maladies, physiques et visibles. Le premier est daté du 23 novembre 2010 :

On s'accordait généralement pour constater que cette année-là, les autres maladies avaient été exceptionnellement rares et ceux qui, antérieurement, avaient pu se trouver souffrants, furent tous atteints finalement par le nouveau mal. Quant aux autres, sans aucune cause apparente et alors qu'ils étaient en pleine santé, ils commençaient par ressentir brusquement à la tête une chaleur brûlante, accompagnée de rougeur et d'inflammations aux yeux. Les parties internes, c'est-à-dire la gorge et la langue, devenaient aussi sanguinolentes ; la respiration était irrégulière et l'haleine fétide. C'étaient ensuite des éternuements avec enrouement de la voix. Bientôt le mal descendait dans la poitrine, provoquant une toux violente. Lorsqu'il atteignait le cœur, des troubles graves s'y produisaient et le patient évacuait avec de vives souffrances toutes les espèces d'humeurs bilieuses que les médecins ont distingués. Puis, dans la plupart des cas, on était pris de spasmes entraînant non plus des vomissements, mais de violentes convulsions. Cette crise survenait tantôt après que les nausées se fussent calmées, tantôt beaucoup plus tard. Extérieurement, le corps ne semblait pas tellement brûlant quand on le touchait et la couleur n'en était pas bilieuse ; il était rougeâtre, livide, parsemé de petits phlycènes et d'ulcères. Pourtant, les malades ressentaient intérieurement une fièvre si dévorante que les vêtements les plus légers et les plus fines étoffes de lin leur étaient insupportables ; ils tenaient à rester nus et leur plus grand désir était de se jeter dans l'eau froide. C'est du reste ce qu'ils firent souvent,

31 Définition du mot « modèle » dans le domaine des arts plastiques (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mod%C3%A8le>, consulté le 25 avr. 2022.

quand ils n'avaient personne pour les garder : en proie à une soit inextinguible, ils allaient se jeter dans les citernes. On pouvait les faire boire plus ou moins, cela ne changeait rien à leur état. Ils étaient continuellement torturés par une agitation impossible à calmer et par le manque de sommeil. Pendant la phase la plus aiguë de la maladie, les forces du patient ne déclinaient guère et il opposait à la souffrance une résistance surprenante. Ainsi la plupart des malades étaient emportés par le feu qui les brûlait intérieurement soit le septième soit le neuvième jour, alors qu'il leur restait encore quelque vigueur. Ou bien, quand on franchissait ce terme, le mal descendait dans les intestins, où il provoquait une forte ulcération et de violentes diarrhées, si bien que, dans la majorité des cas, on finissait par mourir d'épuisement. La maladie, qui se déclarait dans la tête, parcourait ainsi tout le corps de haut en bas. Ceux qui avaient échappé au pire, se voyaient atteints aux extrémités. Leurs organes génitaux, leurs doigts, leurs orteils étaient attaqués et beaucoup ne se rétablirent qu'après les avoir perdus. Certains devinrent aussi aveugles. Quelques-uns se trouvèrent frappés d'amnésie complète dans les jours qui suivirent leur guérison. Ils ne savaient plus qui ils étaient et ne reconnaissaient pas leurs amis. (*Ice*, p. 226)³²

Est ici fait un récit à l'échelle du corps, ou plus précisément d'une communauté de corps frappés d'une maladie inconnue, mais dont les symptômes sont spectaculaires. Dans ce récit, le point de vue alterne entre une description en surface du corps et une plongée à l'intérieur du corps. Le texte entre en écho avec l'appellation de « prospectus médical » (*Ice*, p. 145)³³ que Garido utilise pour décrire ce qu'il attend de la mise en forme de l'énumération que fait Agata de ses symptômes (aux pages 142 à 145). Cet extrait de Thucydide apparaît comme la possibilité d'une poétique de la pathologie, dont les seuls protagonistes seraient le corps et la maladie qui s'en empare ; cette poétique donne lieu à des récits qui oscillent entre description et action. Dans cet extrait, Thucydide décrit un ensemble de corps, où chaque protagoniste possède un rôle sémantique défini : la maladie se comporte comme un agent et le corps comme un patient, dans la mesure où elle est à l'origine d'une action que le corps subit. Une poétique de la pathologie est intrinsèquement abjecte : elle s'oppose à l'hygiénisme, qui, nous dit Julia Peker, « prescrit à la fois un régime de santé individuel et un grand *nettoyage* de l'espace public, où se joue le salut physique et moral de l'ordre social »³⁴. Toujours selon Julia Peker, le sentiment d'aversion suscité par le corps blessé avoisine celui suscité par le corps malade : il « a pour charge inconsciente de tenir à distance le déchet excrété, cette trace vivante d'une contradiction redoutable qui tout

32 Comme référence, Garido indique : « J'ai sorti ça de Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, V^e siècle av. J.-C.

33 A propos de la liste de symptômes, Garido écrit : « Je crois qu'il faudrait que ça fonctionne comme prospectus médical et comme poème à rythme marteau » (*Ice*, p. 145).

34 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 85 (en italique dans le texte original).

à la fois menace et assure l'équilibre global de l'ensemble auquel elle échappe »³⁵. En définitive, le corps malade est perçu comme une menace visuelle par le corps sain, d'où une mise à distance, suscitée par l'inquiétude de voir une intégrité saine, une et indivisible, mise en péril : « [s]i le dégoût surgit pour détourner le regard c'est parce qu'elles réveillent la douleur de voir la peau comme un écran frêle sur lequel se projette nos illusions d'unité »³⁶.

1. 2. Et pour créer, s'infecter

Ce corps repoussant car malade, soigneusement mis à distance, est pourtant celui qui attire Agata ; et, plus étonnant, il cherche la contamination :

Rien ne change,
ni cette vision horrible,
ni toi, répugnant,
ni ce corps répugnant qui est le mien.
(« Nao, Kyoto, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Les corps des filles et celui d'Agata suscitent, d'après Nao, le même sentiment de répugnance. Si la poïétique corporelle d'Agata est intrinsèquement autodestructrice, c'est afin que son propre corps ne soit pas à l'abri de la réalité qui est celle des filles : si leur corps est malade, le sien doit l'être. Rappelons néanmoins qu'il ne s'agit pas d'affirmer que la réalité du corps d'Agata est exactement la même que celle des prostituées, mais qu'il s'efforce d'abolir la distance entre son statut de photographe occidental et leurs statuts de femmes qui se prostituent dans les zones les plus pauvres de l'espace mondial. C'est dans cette perspective qu'il évoque dans *Ice* « la maladie comme rédemption » (*Ice*, p. 268), et dans *Anticorps* « l'idée obsessionnelle de la contagion » (*Ant.*, p. 432).

Le corps d'Agata est donc un corps abîmé au cours et à l'occasion du processus poïétique, non plus selon les logiques du sacrifice (et de la blessure), ni suivant le processus de l'orgasme (et ses spasmes), mais selon les stigmates de la maladie (qui ronge le corps, que l'apparence rend visible et lisible) ; en témoigne le récit des « vicissitudes que le corps endure » (*Ice*, p. 258) qu'il faut dans *Ice* :

[...] ulcère duodénal, tassement de la colonne vertébrale, hépatite latente, champignons qui rongent la chair et les ongles des orteils, troubles de la vision, globe

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

oculaire gauche exorbité, muscles anémiés, amibiase récurrente, abcès purulent sur le foie, herpès, infections génitales, démangeaisons psychotiques, infections dentaires, haleine fétide, douleur obscure au creux de la poitrine, crises de paranoïa, accès de rage incontrôlée, dépression chronique, épuisement sexuel, excroissance mutante du sentiment amoureux, émotions débridées, ongles incarnés qui infectent la chair, hallucinations sensorielles – liste non exhaustive [...] (*Ice*, p. 258)

Cette énumération permet à Agata de peindre, par touches, le corps qui est le sien : un corps que la maladie dégrade. Sur le duodénum pousse un ulcère, sur les pieds, des champignons, et sur le foie, des « abcès purulents », comme sur les corps des filles ; la chair est infectée par les ongles incarnés et l'herpès ; la colonne se tasse, les muscles s'anémient, et l'œil gauche surgit de son orbite. Son corps, peu à peu, porte la marque de la réalité de sa vie quotidienne auprès des filles, à savoir le sexe et la misère : dans *Anticorps*, il décrit son « sexe qui brûle de quelques gonorrhées », mais également « le scorbut et les infections » qui rongent son organisme (*Ant.*, p. 390). Le corps, malade, se déforme peu à peu – ou devient de plus en plus dysfonctionnel, comme le montre cet autre extrait d'*Ice* : « mes reins douloureux, les os qui réapparaissent sous la peau, la tête lourd, le battement des veines, les tympanes sous pression, les pieds enflés, mon corps n'est plus qu'un amas de chair tourmentée - [...] la migraine me colle au crâne » (*Ice*, p. 253). Le journal qu'est *Ice* se fait journal d'un corps malade, qui décrit soigneusement et précisément la façon dont, jour après jour, l'agent qu'est la maladie agit sur le patient qu'est le corps. On peut y lire :

malgré l'insertion épisodique de nourriture, je perds du poids, chaque jour, tente d'imposer une hygiène de vie illusoire à mon corps, jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à la nausée, jusqu'à ce que mon ventre gonfle et se dégonfle sur un rythme malsain – l'ice prend le dessus sur l'instinct de survie, et le corps se désagrège – acidités, aigreurs, brûlures d'estomac, diarrhées [...] (*Ice*, p. 258)

Dans ce journal intime qu'est *Ice*, c'est son corps malade, son intimité infectée et altérée, son organisme en lente désagrégation, qu'Agata raconte. Nous assistons alors au devenir abject de son corps, arrivé aux antipodes d'une « hygiène de vie » qu'il ne peut s'imposer : son corps maigrit, son ventre se « gonfle et se dégonfle », tandis que l'énumération finale de symptômes se focalise sur son système digestif, usant de l'isotopie médicale pour nous faire le récit de ce corps qui se délite et s'abîme. La forte occurrence de termes issus du domaine médical montre bien – dans cet extrait comme dans l'ensemble des ouvrages de notre corpus – l'obsession d'Agata pour la maladie, à laquelle il offre son corps.

La maladie permet en effet à Agata d'explorer autrement un propre corps devenu « corps symptôm[e] » (*Ice*, p. 258) : il se heurte à ses limites, en les repoussant, jusqu'à devenir abject ; les filles, raconte-t-il, « rient de [s]on œil exorbités, des veines saillantes sur [s]es tempes » (*Ice*, p. 263). L'expérience poïétique relève de la contamination et de l'infection ; sa « violence se retourne contre [lui] », écrit Agata, parce que « c'est la condition inévitable pour revenir à l'essentiel » (*Ice*, p. 253). Quand il évoque ses images « commises dans la fièvre »³⁷ ou l'impératif de « se nourrir de tous les déséquilibres, de toutes les fièvres » (*Ant.*, p. 28), on comprend que la mention de la fièvre dans ses écrits n'est pas seulement à prendre dans son sens figuré de « désir ardent », mais également dans son acception médicale d'« élévation pathologique de la température du corps au-delà de la normale »³⁸.

On peut considérer le corps malade comme un corps transgressif, dans la mesure où, comme le rappelle Julia Peker, « [l]a vision d'une pullulation organique habituellement dissimulée aux regards et aux esprits fait éclater une précieuse illusion unité, et impose une figure insaisissable de la vie »³⁹.

2. Sécrétion, excrétion et déjection

Nous avons vu que la poïétique somesthésique était fondée sur les « pénétrations, inhalations, injections » (*Ant.*, p. 132), ou ce qu'Agata appelle également la « manie des injections et des pénétrations » (*Ant.*, p. 320). Dans cette perspective, ce qui était injecté dans le corps (ou ce qui, de façon plus générale, entrait en lui) participait d'un processus poïétique permettant une altération du corps. Ici, nous nous concentrerons sur le mouvement contraire : celui des sécrétions, des excrétions, des déjections, des éjaculations – en bref, ce qui sort du corps.

La sécrétion désigne à la fois l'opération par laquelle les cellules d'un organisme élaborent des substances qui peuvent s'introduire dans le sang ou être évacuées, et à la fois la substance qui résulte de cette opération ; l'autre substance était le récrement, produit de la sécrétion qui demeure dans l'organisme et qui n'a pas besoin d'être évacué (comme la bile ou la salive), dont la racine latine (*recrementum*) signifie « déchets, ordures ». L'excrétion désigne quant à elle l'action par laquelle certaines matières ou substances, considérées comme des déchets, sont évacuées de l'organisme, mais également l'action par laquelle une

37 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

38 Définition du mot « fièvre » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fi%C3%A8vre>, consulté le 25 avr. 2022.

39 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût, op. cit.*, p. 66.

glande évacue les substances qu'elle a élaborées (comme la sueur). La déjection désigne l'évacuation des excréments, des déchets (et plus particulièrement les matières fécales). Le dénominateur commun entre ces trois termes repose justement sur l'idée de rebut, de déchet et d'ordure, dont l'analyse étymologique révèle qu'ils relèvent tous d'un mouvement de rejet ou de dépréciation motivé par un sentiment d'aversion : « déchet » est le déverbal de « déchoir » (état de chute, au sens de dégradation, d'abaissement à un état inférieur), et « rebut » le déverbal de « rebuter » (action de repousser de façon humiliante, de rejeter une chose que l'on juge sans valeur, ou de susciter du dégoût) ; l'ordure, quant à elle, dérive du latin *horridus* « qui fait frissonner, terrible »⁴⁰.

Les substances et les matières qui sortent du corps sont associées à un sentiment de répulsion et de dégoût qui entraîne leur éviction voire leur élimination ; c'est le destin, en somme, chacune de ces choses considérées comme abjectes. Ces « excréments corporelles dégradées par le dégoût » sont pourtant « des matières inoffensives », indique Julia Peker ; néanmoins, « leur qualité de résidus les convertit en irrécupérables déchets »⁴¹ :

Poils, ongles, pellicules, merde, menstrues, morve, bave⁴², toutes ces parties intimes de notre être tombent sous le coup de la répugnance, et chacun se doit d'éviter aux autres le spectacle de cette part de lui-même. L'énergie considérable consacrée à les faire disparaître est vouée à un éternel recommencement, et l'espoir de les éliminer s'évanouit pour renaître chaque jour à l'horizon de nos gestes, car toute production d'un organisme vivant se solde inévitablement de ces restes inutiles, encombrants [...]. Ordures et sécrétions corporelles parasitent ainsi la scène de la réalité, embarrassantes par leur amoncellement, par la vision désagréable qu'elles imposent, et de surcroît par leur puanteur.⁴³

Ce que le corps rejette est ce que le corps doit cacher selon une injonction sociale ancrée dans notre éducation ; comme le rappelle en effet Julia Peker, « l'apprentissage de la dissimulation [de nos déchets] est la première et la plus urgente tâche de l'éducation »⁴⁴. La poïétique d'Agata prend à revers ce code social. Les fluides sexuels (la cyprine, le sperme, la

40 Cette analyse s'appuie sur le site du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9cr%C3%A9tion#:~:text=F%C3%A9m.,S%C3%89CR%C3%89TION%2C%20subst,F%C3%A9m.&text=A.,osmose%20ou%20peuvent%20%C3%Aatre%20%C3%A9vacu%C3%A9es,> <https://www.cnrtl.fr/definition/excr%C3%A9tion> et [https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9jection#:~:text=%C2%AB%20d%C3%A9pravation%2C%20abjection%20%C2%BB%20\(Dialogue,%20DL,](https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9jection#:~:text=%C2%AB%20d%C3%A9pravation%2C%20abjection%20%C2%BB%20(Dialogue,%20DL,) consultés le 26 avr. 2022.

41 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 59.

42 Les fluides impliqués dans l'acte sexuel manquent à cette liste ; néanmoins, au regard de leur récurrence dans les textes et les photographiques, nous les incluons dans notre analyse des excréments corporelles.

43 *Ibid.*, p. 54.

44 *Ibid.*, p. 56.

salive), mais également, dans une moindre mesure, les excréments, sont au cœur d'une poétique de l'excrétion ; c'est-à-dire qu'ils s'éloignent des « *productions* » pour nommer des « scories vouées au rebut »⁴⁵. Cette poétique est particulièrement significative dans les récits et les photographies de ses unions sexuelles avec les prostituées, régies par ce qu'il appelle la « mécanique des fluides » (*Ant.*, p. 75) ; l'acte sexuel est retranscrit dans toute sa réalité organique, sans chercher à le nettoyer les corps pour les rendre plus acceptables⁴⁶.

2. 1. Ce que le corps sécrète

Le sperme et la cyprine sont les fluides récurrents, dans les ouvrages d'Agata. Pour qualifier une nuit passée avec les filles, Agata parle d'« une autre nuit au goût de sperme » (*Ice*, p. 268) associant, par une hypallage, le goût de cette sécrétion à la nuit, pour mieux mettre au jour l'existence nocturne des prostituées. Dans un passage d'*Ice*, il les décrit « gisant coites sur le lit, saignant entre leurs cuisses ouvertes, et puant le sperme d'autres clients » (*Ice*, p. 275) ; dans *Anticorps*, à propos d'une prostituée avec laquelle il est en train de coucher, il évoque l'odeur de sperme dans sa bouche – « l'odeur de sperme qui a tourné colle à ses gencives » (*Ant.*, p. 430) – mais également « entre ses cuisses, la substance épaisse, poisseuse » (*Ant.*, p. 430) qu'est la cyprine, qui sera également qualifiée de « substance épaisse, âcre » (*Ice*, p. 254) dans *Ice*. Les textes rendent compte de la réalité de ces « fluides amers » que sont le sperme et la cyprine, insistant sur les « odeurs noires » (*Ice*, p. 254) qui imprègnent ces corps marqués par la répétition des actes sexuels qui constituent la réalité de leur quotidien. Il en va de même pour les quelques photographies où le sperme est visible : le visage de Ka s'étale une tache de sperme (*Ice*, p. 77 ; fig. 26) ; le portrait d'une femme qui bave ce qui semble être du sperme (*Ant.*, p. 196) ; un autre, flou, où le visage semble humide de sperme (*Ant.*, p. 329 ; fig. 7). Ces photographies, qui répètent une pratique répandue dans le cinéma pornographique (l'éjaculation faciale) sont néanmoins rares.

Agata, dans ses textes, met en relief la réalité tactile, olfactive et gustative du sperme et de la cyprine. Ces liquides sécrétés par l'organisme sont – comme le pus mentionné *supra*⁴⁷, ou comme la salive, qualifiée de « bave collante et tiède » (*Ant.*, p. 267) – des substances visqueuses. Leur omniprésence mérite que l'on s'attarde un instant sur la

45 *Ibid.*, p. 63.

46 Ce procédé de nettoyage ou d'embellissement est relatif à la plupart des œuvres érotiques ou pornographiques, qui donnent à voir ou à lire un corps et des actes sexuels idéalisés : tenir à distance tout ce qui pourrait dégoûter est un impératif, pour des productions qui cherchent à susciter le désir. Nous en parlerons plus longuement dans la quatrième partie de cette thèse.

47 Voir partie 2, chap. 5, « Corps abject, corps infecté, corps contaminé », p. 158.

viscosité qui les caractérise. Rappelons d'abord, à toutes fins utiles, que le terme « visqueux » désigne à la fois un liquide épais qui peine à s'écouler, et ce qui inspire de la répulsion⁴⁸ ; l'un et l'autre semblent liés, comme si le contact tactile avec ce qui relève de la viscosité ne pouvait susciter que la répulsion. Dans son article « De la souveraineté de l'inutile », Antonio Teixeira rappelle l'analyse de la viscosité entreprise par Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le néant* :

L'élément visqueux, écrit Sartre, est un être qui, tout en se laissant posséder, ne se laisse jamais approprier, puisqu'il roule sur nous et s'unit à nous au moment où l'on veut se débarrasser de lui. Il a « une instabilité fixe qui décourage sa possession ». Il nous échappe comme de l'eau, mais on ne peut pas s'approprier cette propriété qu'il a de s'échapper (pour se laver, par exemple), car il se renie également en tant que fuite, en se collant au corps sur lequel il fuit. Sa fuite liquide ne demeure pas moins une permanence solide qui s'en va sans vraiment s'en aller.⁴⁹

La matérialité du visqueux relève, à l'instar de l'abject, d'une forme de *noli me tangere* : au moindre contact avec lui, on s'expose à être sali, souillé (ce qu'illustre la formule « s'en va sans vraiment s'en aller »). Le visqueux, continue Teixeira, « se laisse comprimer, on a le sentiment que l'on peut le posséder, mais c'est lui qui se colle à moi, c'est lui qui me possède quand je crois le posséder »⁵⁰. Cette substance s'empare du sujet qui entre en contact avec elle :

[...] je veux le lâcher, mais déjà le visqueux s'est adhérent à moi. Il m'aspire, il veut de moi une participation. [...] [J]e n'arrive plus à le détenir, il continue, malgré moi. Quand bien même il se donne avec la docilité suprême de l'être possédé, au moment où l'on ne le veut plus, il réalise, sous cette docilité, une "appropriation dissimulée du possesseur par le possédé".⁵¹

Le visqueux est une substance puissante, qui opère un retournement des rapports de pouvoir : quiconque entre en contact (tactile) avec lui ne peut échapper à son emprise. Il possède la propriété de contaminer, c'est-à-dire de souiller par contact et de corrompre (les

48 Définition du mot « visqueux » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/visqueux>, consulté le 26 avr. 2022.

49 Antonio Teixeira, « De la souveraineté de l'inutile », *Les Lettres de la SPF*, n°22, 2009/2, p. 130, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-les-lettres-de-la-spf-2009-2-page-119.htm>, consulté le 27 janv. 2025. Pour la source de la citation, l'auteur indique : Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 654.

50 *Loc. cit.*

51 *Ibid.*, p. 131.

deux sens du verbe *contaminare*). Il menace le sujet dans son intégrité, mais également dans son autorité. Le visqueux relève de l'abject, dans la mesure où comme lui, il « ne respecte pas les limites, les places », et également parce qu'il « perturbe une identité »⁵². Comme affirme Antonio Teixeira, « auprès de lui, je risque de perdre l'identité qui m'en sépare, comme si j'étais voué à me dissoudre dans sa viscosité »⁵³. Une menace pèse sur tout organisme, toute identité, qui s'approche du visqueux ; une menace que Garido, dans *Agonie*, associe au pouvoirs de certaines photographies :

Quand la photographie, comme du foutre, tue la pensée.

Vas-y, n'arrête pas, « parle-moi de l'instant où ton cœur s'est brisé. Parle-moi de l'effet que la plus horrible photo a eu sur ta vie »⁵⁴.

Cette citation tisse un lien entre le fluide organique puissamment sexuel qu'est le foutre – désignation triviale du sperme – et le sentiment de l'horreur, analogue à l'*horridus*, racine étymologique de l'ordure : la triade horreur, viscosité et sécrétion s'avère redoutable. La comparaison entre la viscosité du foutre et la photographie donne à cette dernière le pouvoir de s'en aller sans vraiment s'en aller (pour reprendre la formule de Teixeira), de posséder celui qui croit la posséder ; c'est là un des pouvoirs esthétiques de la poétique de l'excrétion.

Ce fluide qu'est le sperme est, de plus, inhérent à la vie des prostituées, comme le rappelle Saki en interpellant Agata et, par un phénomène de double-adresse, le lecteur, dans *Atlas* :

Je veux que tu écoutes
l'histoire de quelques-unes de ces filles.

[...] Celle pour qui le mélange de salive, de sperme,
de vomissure a le goût rassurant de la vie.

[...] Celle qui se demande pourquoi
des hommes sales la payent, elle qui se trouve sale,
mécanique sale qui répond à leur appétit sexuel.

52 Ce sont là deux propriétés de l'abject mises en évidence par Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 12.

53 Antonio Teixeira, « De la souveraineté de l'inutile », *op. cit.*, p. 131.

54 *Agonie*, p. 131.

[...] Celle qui, aspergée du sperme de dix hommes,
se met à jouir,
(« Saki. Kabukichō, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Ces fragments sont tirés d'une énumération bâtie sur une anaphore pronominale, où le pronom démonstratif « celle », repris en tête de chaque strophe, désigne une à une les prostituées dont Saki nous enjoint à écouter les histoires. L'« appétit sexuel » y est associé à la saleté, comme c'est le cas des fluides. Le premier récit entrepris par Saki unit quant à lui le goût de la vie à celui des substances visqueuses que sont la salive et le sperme, mais aussi, de façon antinomique, à la vomissure. Le mouvement d'ingestion est associé à des substances excrétées, dont la saveur ne correspond pas aux attentes gustatives habituelles (ou, si l'on veut, au *bon* goût, dans son sens gustuel).

Prenant à rebours le sentiment d'aversion, la poétique de l'excrétion d'Agata – à la façon de cette fille « pour qui le mélange de salive, de sperme / de vomissure a le goût rassurant de la vie » – rend compte d'une attraction pour les sécrétions ; certains textes témoignent d'une volonté de rendre attirantes ces substances dénigrées. C'est particulièrement à la fin d'*Ice* que surgissent des textes poétiques, où la sécrétion est magnifiée. Dans ce qui ressemble à un poème, Agata parle du sexe de Keo comme d'un « diamant brillant de tous ses fluides » (*Ice*, p. 277), associant la pierre précieuse, parangon de luxe et de raffinement, à la vulve couverte de cyprine et de sperme ; cette association antinomique a pour effet de magnifier le fluide capable de faire briller, à la façon d'un diamant, le sexe qui le secrète.

Dans la grande majorité des autres textes et œuvres, les sécrétions sont représentées dans toute leur crudité. C'est le cas des menstruations dans *Anticorps* – « odeurs, écoulements, menstruations » (*Ant.*, p. 432) – associées, dans une courte énumération, à la sensation de l'écoulement continu qui les caractérise et à leur odeur. C'est également le cas de la merde, terme utilisé par Agata pour désigner les excréments. Dans son *Manifeste*, l'entrée « Reeperbahn » s'ouvre sur une citation d'Antonin Artaud : « Là où ça sent la merde, ça sent l'être »⁵⁵. Comme Artaud, Agata associe la réalité organique que constitue l'excrément à la l'existence de l'être. La polysémie du verbe « sentir » met en lien l'odeur de l'excrément – que le corps exhale et qu'il peut sentir – au sentiment, à la perception, à la conscience que l'être a de lui-même. Il suffirait (comme l'indique l'adverbe « là ») de suivre l'odeur pour trouver l'homme ou la femme. Les récits les plus crus du corps ne font pas l'impasse sur sa nature excrémentielle ; c'est particulièrement le cas des actes sexuels, où

55 « Reeperbahn », *Manifeste*, p. 11. La source de la citation est la suivante : « La recherche de la fécalité », dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *op. cit.*, p. 39.

Agata décrit les mouvements de « [s]on index qui s'enfonce dans son anus » et de « l'ongle qui fouille la merde et le sang » (*Ant.*, p. 431), « l'envie de vomir [s]es tripes qui [lui] secoue le ventre » et « le goût de la merde dans [s]a bouche, la merde sur [s]es doigts » (*Ice*, p. 163), la langue de Keo « qui lèche la merde » (*Ice*, p. 239), ou la comparaison brutale entre les bouches et les toilettes pour décrire des activités urophiles et scatophiles : « les bouches anonymes comme des waters avalent la pisse et les excréments produits par d'autres corps, de corps à corps » (*Ant.*, p. 516). Dans *Atlas*, c'est Vivi qui énumère les mouvements qu'elle fait : « Je m'essuie, mets un tampon et titube vers une vie de merde et de pisse » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.). L'emploi des deux termes triviaux que sont la « pisse » et la « merde » rend compte de la dimension abjecte et répugnante de l'existence, tout comme la mention du tampon évoque, implicitement, les menstruations qui s'écoulent de son corps.

Choisir de représenter menstruations, excréments et urine va à l'encontre de ce que Julia Peker nomme « la croisade purificatrice de l'hygiène »⁵⁶ au cours de laquelle le corps devient propre, dans ses deux sens de propreté et de propriété comme elle le formule dans une question qui s'avérera être rhétorique : « *Ce que nous avons de plus propre n'est-il pas ce que nous avons de plus sale ?* »⁵⁷. Comme elle le remarque, « l'apprentissage de la sociabilité commune nous inculque dissimulation et discrétion »⁵⁸ : doivent être dissimulés les éléments susceptibles de susciter de la répugnance, bien que ces éléments soient pourtant excrétés par notre propre corps, ou plus précisément par – et pour reprendre le terme choisi par l'auteure – par notre *intimité*. La notion d'intimité est, selon elle, « le nom donné à ce complexe de propreté et propriété »⁵⁹ : elle « puise sa force dans la réserve imposée par le sentiment de pudeur, et dans le dégoût que nous inspire tout ce qui vient faire intrusion dans ce spectacle ordonné de corps et d'odeurs »⁶⁰. Ce qui est nous est propre est donc ce que nous avons de plus sale, dans la mesure où il nous est formellement interdit de le rendre visible à l'autre. Suivant les règles dictées par le code social, nous gardons alors pour nous, dans le giron de notre intimité, ce que nous avons de plus sale : nos ordures, nos déchets, nos rebuts. Quand ces éléments outrepassent la limite de notre intimité, a lieu l'abjection : réaction aux allures d'alarme, l'abjection informe qu'une transgression a lieu.

56 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 118.

57 *Ibid.*, p. 127 (en italique dans le texte original).

58 *Ibid.*, p. 113.

59 *Ibid.*, p. 123.

60 *Loc. cit.*

2. 2. Déhiscence⁶¹ des orifices

Le récit des actes sexuels se joue de la transgression et du sentiment d'abjection qu'elle provoque : il met en scène les orifices et les fluides, autour desquels l'action se concentre.

Décrivant le corps nu de Sen, Agata s'attarde sur « les trous de son corps » qui « sont comme autant de précipices » (*Ice*, p. 250). Le même terme est employé lorsqu'il évoque « l'odeur du trou noir [que les filles] portent à la place du ventre » (*Ice*, 253 ; *Ant.*, 429) ou le « trou noir [qu'il] retourne à la force du poignet pour en tirer un jus épais » (*Ice*, 240).

La noirceur de cette cavité organique est aussi inquiétante que fascinante : « la noirceur du vagin bat au rythme du monde », écrit-il dans *Anticorps*, avant d'évoquer le « rêve noir de la douceur utérine, la vulve, chemin invisible d'où surgit la vie et où la mort se perd » (*Ant.*, p. 267). Les trois métaphores poétisent l'appareil génital féminin : l'utérus devient un organe rêvé dont la noirceur est associée implicitement à la nuit, comme c'est également le cas de « la nuit vaginale » (*Ant.*, p. 430) qui confond l'obscurité de la cavité du vagin et du ciel noir de la nuit. Organe nocturne, le vagin revêt l'aura de mystère associé à la nuit, mais également sa puissance – « Le jour appartient au pouvoir, la nuit à la puissance »⁶², comme l'écrit Léa Bismuth dans son *leporello* « Action » pour l'ouvrage collectif *La Nuit épuisée* – et sa fonction subversive. Loin d'être immonde, le vagin « bat au rythme du monde » et il est source de vie. C'est ainsi que s'affirme la volonté d'Agata de le magnifier, *a contrario* de l'habitude sociale de le dissimuler, voire de le mépriser. L'appellation « trou noir », quant à elle, est à la fois purement descriptive et évocatrice, renvoyant, dans l'imaginaire collectif, à ces objets célestes dont la gravité est si forte qu'elle attire et absorbe ce qui s'en approche.

Dans *Ice*, certains clichés exposent ces « trous », comme à la page 206 (*Ice*, fig. 9), où une photographie place au centre de l'image les « trous » du vagin et de l'anus. Aux pages 236-237, un diptyque de photographies met côte à côte le cliché d'une femme accomplissant, avec ses doigts, une éversion – c'est-à-dire le renversement d'une muqueuse vers le dehors – (*Ice*, fig. 10) et une autre qui ouvre la bouche dans un cri (*Ice*, fig. 14). Bouche et vagin se répondent par un jeu d'écho : tous deux sont tapissés d'une muqueuse de la même teinte rose et humide. Cet écho photographique entre ces trois orifices s'avère une constante dans les textes également, où bouche, anus et vagin se confondent sous

61 Le terme « déhiscence » désigne l'ouverture spontanée de certains organes pour répandre leur contenu (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9hiscence>, consulté le 27 janv. 2025.

62 Léa Bismuth, « Action », *La Nuit épuisée*, n. p.

l'hyperonyme « orifices » (parfois remplacés par le terme « trous » dont il est un synonyme). Dans *Ice*, Agata décrit la « frayeur du corps qui s'échappe par tous ses orifices » (*Ice*, p. 93) et « le corps qui s'échappe par tous ses orifices » (*Ice*, p. 228), les « chairs tassés qui s'offrent par tous leurs trous » (*Ice*, p. 92). S'inspirant des mails d'Agata, Garido compose un texte où un « je » (qui semble être A) dit à une prostituée : « Je me tue à travers chaque orifice de ton corps » (*Ice*, p. 151). On perçoit également une poétisation de l'orifice, à l'œuvre à la fin d'*Ice*, où s'élabore un corps difforme et monstrueux, que la confusion des orifices rend indiscernable. Lors d'un ébat avec Keo, Agata parle des « lèvres de son sexe qui se confondent à celles de son vagin » (*Ice*, p. 239). Dans les premiers vers d'un poème daté du 18 avril, s'élabore une autre confusion : « S'ouvre la bouche au cri né de l'horreur qui dévore son visage / la gueule et l'anus se confondent dans une ressemblance païenne qui unit nos corps » (*Ice*, p. 275). L'union – sexuelle – des corps coïncide avec la confusion de la gueule et de l'anus, deux orifices pareillement pénétrés. Quelques pages plus loin, on retrouve la même confusion entre les divers orifices du corps :

car il s'agit de sentir et non pas d'être, de ne pas voir pour se laisser trembler,
tel un pharynx ingurgitant la bouffe informe vers l'anus du visage à bouche qui mange
et suce, avec les lèvres bleues du langage, le sexe des putes ravagées par la violence des
hommes
[...] rendre la dissolution plus dense, l'instiller,
comme ma verge étranglée au bord de l'éjaculation, je ne sais plus si par l'anneau de
tes lèvres ou par la couronne de ton anus,
syntaxe des muscles,
relâche-toi, ouvre-moi l'abattoir des fleurs. (*Ice*, p. 284)

Dans ces deux fragments, on retrouve la même indistinction entre la bouche et l'anus : « l'anus du visage à bouche » joue de cette confusion, cet amalgame de deux orifices habituellement séparés sur le corps suit la logique du corps sans organe analysée *supra*⁶³ : il n'y a plus d'organisme, mais un informe de chair où les lèvres et le pharynx de la bouche s'unissent à l'anus. Les orifices se mélangent, au point que le « je » du poème ne peut différencier « l'anneau » des lèvres et « la couronne » de l'anus. L'injonction qui clôt ce poème – « ouvre-moi l'abattoir des fleurs » – peut se comprendre de deux façons. La couleur et l'aspect des muqueuses peuvent faire écho à celle de pétales de fleurs écrasés. « L'abattoir des fleurs » peut également faire écho à la violence qui ravagent les prostituées qui sont, dans *Anticorps*, qualifiées de « fleurs mortes » (*Ant.*, p. 27). Se confondent le bordel

⁶³ Voir partie 2, chap. 4, « Démesure de l'intensité », p. 130.

et l'abattoir, deux lieux jugés abjects en raison des activités qui s'y déroulent, tandis que le corps devient la viande. Dans *Ice*, lors d'un ébat, il décrit « le sexe traînant sa bouche de rêves sur la surface du miroir de la viande » (*Ice*, p. 276). Les deux orifices que sont le sexe féminin et la bouche s'amalgament, du fait de leur apparence commune – ils sont tous deux des fentes encerclées par des lèvres – mais également de leur fonction commune : ils sont deux orifices pénétrables lors de l'acte sexuel, deux « trous », pour reprendre une appellation *a priori* triviale, mais dont s'empare Saki, dans *Atlas*, pour se décrire :

Tu entres en moi, au fond de moi,
plus tu entres,
plus tu te perds.

Je suis un trou béant.

Un trou rouge.

(« Saki, Kabukichō, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Se désignant comme « trou béant », Saki se définit comme pénétrable et pénétrée, comme une entrée vers un espace où l'on se perd. Les « trous noirs » du corps de Sen, qualifiés de « précipices » (*Ice*, p. 250) par Agata, revêtent une signification similaire : à l'image du précipice, les orifices de son corps sont des anfractuosités profondes et dangereuses dans lesquelles il risque de chuter.

Dans les récits d'actes sexuels, les orifices points d'entrées à l'intérieur des corps, œuvrent de concert avec les fluides, sécrétions évacuées par les corps, dans les récits d'actes sexuels. « Et des semaines durant » écrit Agata à propos de Ka, « j'ai fouillé son sexe, enfoncé mes doigts dans sa chair, éjaculé dans tous ses orifices, léché ses blessures, les tâches sombres sur sa peau » (*Ice*, p. 268). Dans le récit d'un de ses ébats avec Thi, il décrit leurs « deux corps qui lapent, sucent, se lèchent, se pénètrent sans autre but que d'être là et d'y rester, implacablement soudés » (*Ice*, p. 269). Couverts de fluides, les corps qui copulent sont visqueux ; ils « se dévorent, se pénètrent, secrètent fluides amers et odeurs noires, se fondent irréversiblement dans une masse indistincte et irréversible » (*Ice*, p. 154) et « s'enserrent, s'aspirent, gluants » (*Ice*, p. 150). Ils semblent n'avoir plus de contours précis et définis ; leurs viscosités respectent participent d'un mouvement de souillure réciproque et répété. Ils sont mus par ce qu'Agata nomme une « géométrie sale, brutale, aléatoire » (*Ant.*, p. 75). Les corps qui copulent se réduisent à des surfaces luisantes de fluides et à des orifices qui boivent, lapent, sucent, lèchent ces fluides, s'entre-dévorant, comme en

témoignent ces deux extraits d'*Ice*. Dans le premier, couchant avec Sen, il écrit : « entre ses cuisses blanches, je lèche la chair souillée, je me grise de l'odeur et du goût d'une substance épaisse, âcre » (*Ice*, p. 254). Le récit de ce cunnilingus est cru et purement descriptif. Il n'en va pas de même dans le second où, couchant avec Avi, il écrit : « J'enfouis mon visage dans sa chair, suce ses lèvres comme une moelle fielleuse, comme la sève rare d'une fleur venimeuse » (*Ice*, p. 239). Agata recourt alors à deux analogies pour décrire la cyprine. Celle d'une « moelle fielleuse », d'abord : une substance à la consistance molle et au goût de fiel⁶⁴, « liquide amer, verdâtre »⁶⁵. Cyprine, moelle et fiel ont comme dénominateur commun d'être des substances contenues dans différentes parties du corps – respectivement dans les glandes de Bartholin, les os et la vésicule biliaire – des substances bues par Agata lors de l'acte sexuel. La cyprine est ensuite comparée à « la sève rare d'une fleur venimeuse », liquide vital et mortifère à la fois dans la mesure où il anime la fleur qu'il irrigue mais empoisonne celui qui la boit. Par ces analogies, la cyprine devient un suc, liquide vital et substantiel, qui s'écoulant hors du corps qu'elle habite et qu'elle maintient en vie, a une saveur désagréable et empoisonnée.

L'acte sexuel est le moment où les corps « se fondent dans leurs déjections, avalent les fluides, se perdent dans la tiédeur des entrailles » (*Ice*, p. 150) ; en témoignent l'ensemble des longs récits des actes sexuels dans *Anticorps* (des pages 267 à 269, 321 à 322, 428 à 432, 468 à 473) et dans *Ice* (des pages 233 à 238, 239 à 240, 254, 262 à 263) où le récit du coït déborde de fluides en interaction avec des orifices :

[...] approche tes lèvres, ouvre la bouche, montre les dents, mets-toi nue pour moi, j'entre en toi, plonge avec moi dans le silence, désire-moi sans patience, donne-moi ta mort, dans un vomissement noir, abreuve-toi de mes larmes, je suis sale, ta peau est moite [...] je crache un liquide amer et visqueux dont je souille ses lèvres et ses cuisses ; je recherche refuge dans les orifices de son corps, l'effroi raidit nos membres, les paralyse jusqu'à la douleur, bêtes à deux dos et chimères qui se dévorent [...] (*Ant.*, p. 267)

Cet extrait est typique des textes d'Agata qui décrivent l'acte sexuel, avec larmes, moiteur, cyprine, fluides organiques qui se mêlent aux lèvres, à la bouche, aux orifices. Le fluide, substantifique liquide dégoulinant du corps de cette « bête à deux dos », coule dans les

64 Le terme « fiel » renvoie aussi bien au liquide sécrété par la vésicule biliaire (dans son sens littéral) qu'à une amertume et une animosité (dans son sens figuré). Si le mot s'inscrit dans une poétique de la sécrétion, on peut légitimement opter pour cette première acception. Néanmoins, un doute subsiste : cette « moelle fielleuse » peut donc aussi bien être une sécrétion organique qu'une animosité.

65 Définition du mot « fiel » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fiel>, consulté le 30 avr. 2022.

orifices : c'est là l'essentiel, semble-t-il, de chaque acte sexuel. Si les corps se dévorent concrètement, c'est parce qu'ils se boivent l'un l'autre au cours des débats sexuels. À la page 79 d'*Anticorps*, on trouve une réécriture d'un passage d'*Ice* (situé à la page 92 et daté du 17 septembre 2008), qui condense les différents éléments de cette poétique de l'excrétion :

corps affamés qui ignorent la prudence, se préoccupent de la sensation, assument leur beauté infâme, leurs odeurs, leurs fonctions métaboliques, creusent des lignes de fuite, se perdent dans le labyrinthe de la chair ; accouplement, vomissements, cris, excréments, éjaculations de l'être, fonctions vitales qui éclosent comme autant de chants secrets... poussée des corps qui laissent la vie s'échapper à travers leurs orifices ; l'échange, sa condamnation, sa peine... dans la masse de ses congénères, le possible s'inscrit dans la chair : l'opportunité de se prolonger, de se doubler, de s'allonger, de s'étirer, de se disperser... (*Ant.*, p. 79)

Les sécrétions sont, aux yeux d'Agata, « autant de chants secrets » répétés par les corps qui « assument leur beauté infâme », c'est-à-dire ce qu'ils ont d'abject : les vomissements, les éjaculations, les excréments, c'est-à-dire ce que le corps excrète en corps étrangers – alors même qu'ils faisaient, quelques secondes avant, partie de lui-même⁶⁶. Au contraire, ces corps affamés se nourrissent les uns des autres en buvant, en léchant sueur, sperme, cyprine.

En poétisant ainsi les sécrétions, Agata en fait une possibilité pour la chair de « se prolonger, de se doubler, de s'allonger, de s'étirer, de se disperser » (*Ant.*, p. 79) ; en somme, il s'agit de se transformer au contact de l'autre. Le sperme, la cyprine, la sueur, sont autant de prolongements du corps ; ils sont, comme le rappelle Julia Peker, ce que nous avons de plus sale mais également ce que nous avons de plus propre (au sens de propriété). Celui qui les ingurgite s'approprierait alors une part de nous-mêmes. A lieu un partage entre un corps et ses pertes, les ordures, les déchets d'un autre ; partage au cours duquel l'individu se divise. Une nouvelle ontologie s'esquisse à travers cet échange de sécrétions dans la poétique de l'excrétion à l'œuvre dans la photolittérature d'Agata : par le dégoût qu'elle suscite, elle joue avec « l'effet d'ouverture » inhérent au dégoût, « rappelant, selon les mots de Julia Peker, à qui veut l'entendre que toute unité ne se tisse jamais qu'en pointillé, qu'elle tient en son sein un réel qui échappe à la dimension totalisatrice de l'ordre »⁶⁷ : s'y confronter permet de « dénouer les mécanismes de totalisation » et de « déjouer les valeurs

⁶⁶ Comme le rappelle Julia Kristeva, ces excréments signifient « ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir *autonome, distinct* » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.* p. 127).

⁶⁷ Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, *op. cit.*, p. 189.

inculquées à notre insu »⁶⁸. Le corps assumant ses déchets corporels est qualifié par Georges Banu dans son article sur l'esthétique du laid dans le théâtre allemand de la fin du XX^e siècle de « corps anti-publicitaire »⁶⁹ : « [l']ordure intervient ici par réaction à une sorte d'aseptisation générale de la société, de la propreté comme système dont les publicités sont les diffuseurs médiatiques les plus actifs »⁷⁰. Dans le théâtre de Castorf comme chez Agata, « [s]alir, c'est s'affranchir »⁷¹ : tous deux représentent le « “corps brut” dressé contre le “corps social” »⁷².

3. La « chair avariée »⁷³ : cadavres et charognes

Le corps malade comme le corps sécrétant ses fluides, ses déjections et ses excréments participent à l'instauration d'une poétique transgressive, car abjecte ; toutefois, l'entreprise de transgression entreprise par Agata ne s'arrête pas là. Le corps mort est également présent dans cette entreprise de représentation de l'abjection. On le trouve sous deux formes qui seront étudiées successivement : le cadavre, c'est-à-dire le corps mort, et la charogne, rongée par la pourriture.

La représentation du corps mort suscite, selon Julia Kristeva, un mouvement d'abjection bien plus violent que celles des corps malades ou des excréments corporels :

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagis ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masques, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue un objet.⁷⁴

68 *Loc. cit.*

69 C'est le titre donné par Georges Banu à une des parties de son article « La scène allemande et "l'esthétique du laid" », in Murielle Gagnebin, Julien Milly, *Les Images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2006, p. 228.

70 *Ibid.*, p. 229.

71 *Loc. cit.*

72 *Ibid.*, p. 230.

73 Nous nous reprenons ici une expression employée par Agata (*Ant.*, p. 15).

74 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 11. Les mots en italique le sont également dans le texte original.

Mobilisant un adverbe d'intensité (« ce qui [...] bouleverse plus violemment) et un superlatif (« le plus écœurant des déchets »), Kristeva distingue le cadavre des autres objets suscitant l'abjection : il est « le comble de l'abjection » dans la mesure où il est « un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas »⁷⁵. Quand l'ordure « signifie l'autre côté de la limite », le cadavre est « une limite qui a tout envahi », une limite devenue objet. Devant « la pollution fondamentale »⁷⁶ qu'il incarne, écrit-elle, « mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre »⁷⁷.

« Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face »⁷⁸ nous avertissait déjà François de La Rochefoucauld ; la poïétique d'Agata consiste, à l'inverse de cet avertissement, à regarder la mort en face, pour mieux l'écrire et la photographier.

3. 1. Omniprésence des cadavres

La mention des cadavres est, dans un premier temps, métaphorique. Dans *Ice*, il désigne les habitants des bas-fonds comme « la tribu des morts » (*Ice*, p. 152). Les prostituées qui coexistent dans cette zone vivent au plus près de la mort : dans *Anticorps*, Agata évoque la « danse macabre des corps prostitués » (*Ant.*, p. 75), devenus squelettes qui entraînent avec eux les corps des clients. D'une prostituée, il écrit d'ailleurs qu'elle « a l'odeur d'une morte » (*Ant.*, p. 265), comme si elle était parvenue à réaliser le vœu que formule une autre prostituée dans le même ouvrage, qui, elle, « crève de ne pas mourir » (*Ant.*, p. 322). Les bas-fonds sont, chez Agata, un lieu rempli de morts ou de personnes cherchant la mort : son périple dans cette zone urbaine prend une allure de catabase (point sur lequel nous reviendrons prochainement, quand nous aborderons plus précisément la place de l'espace dans la photolittérature d'Agata).

Néanmoins, le cadavre n'est pas uniquement présent de façon métaphorique dans ses ouvrages : en témoignent *Codex* et *Acéphale*, où se trouvent les images les plus violentes de cadavres. *Acéphale* est, en partie, un recueil de photographies trouvées sur internet par Agata ; il insère ces photographies qui se mêlent aux siennes. Sont visibles des images d'archives datées de 1945, provenant des camps de concentration nazis en Allemagne (trouvées sur internet en 2014) (*Acé.*, fig. 3), mais également une photographie de la dissection d'un cadavre de bébé, à Bogotá, en Colombie, datée de 1987 (trouvée en novembre 2018), la série de photographie isolant différents moments de la vidéo d'un

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁸ François de La Rochefoucauld, *Maximes* [1665], Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1991, p. 80.

corps de Rohingya mutilé (la série de photographies découpant alors peu à peu le mouvement de la machette dans le bras), non-datée mais venant de la ville de Myanmar (trouvé en février 2018), une série d'images de cadavres pendus dans les rues de Nuevo Laredo, Mexico (trouvées en 2013) (*Acé.*, fig. 2) ou une image d'archive du XIX^{ème} siècle d'un homme noir lynché aux USA mise en parallèle avec la photographie d'un prisonnier d'Abou Ghraïb (*Acé.*, fig. 4). À l'exception de la dernière photographie, ces images sont de mauvaise facture, car très pixelisées. L'imprécision de ces images fait songer au flou récurrent dans les clichés d'Agata, à l'exception près que le flou, chez lui, naît du mouvement du ou des corps. Ici, la piètre qualité de l'image joue un rôle ambigu. D'abord, elle en atténue la violence : lors d'une lecture rapide de l'ouvrage, l'œil n'est pas arrêté par une image, très indistincte. De même, le contact rapproché du lecteur (ou de la lectrice) avec l'ouvrage peut empêcher de comprendre l'image : c'est en reculant que celle-ci prend forme plus nettement. Cependant, quand on s'attarde sur l'image, les zones d'indistinction de l'image sont bientôt comblées par l'imagination du lecteur ou de la lectrice.

Le mouvement instaurateur d'*Acéphale* est un mouvement de collecte d'images et de mots : la présence de ces photos de cadavres au sein de l'ouvrage témoigne d'un mouvement d'attraction d'Agata pour ce comble de l'abjection qu'il représente (pour reprendre la formule de Kristeva). En amont de l'œuvre, il y a eu une prise de contact entre Agata et ces images, qui ne sont pas les siennes ; il est partie en quête des images de corps morts qui circulent sur internet.

Ces images étrangères se mêlent à deux photographies de cadavres faites par Agata : deux portraits de femmes mortes, au Mexique. Sur la première (*Acé.*, fig. 5), datée de 2013-2014 et prise à Oaxaca, Cuernavaca, on voit le visage en sang d'une femme suivie, à la page suivante, d'une immense flaque de sang sur un sol bétonné où se devinent des fragments de corps, substances organiques éclatées et indistinctes (sont-ce des fragments de chairs, de muscles, d'organes ?). Ce visage en sang semble nous fixer, même si son regard éteint nous échappe ; on pense au procédé frappant, qu'une artiste comme Jenny Saville mobilise dans sa peinture *Reverse* (2002-2003) (fig. XXX)⁷⁹. Quelques pages plus loin (*Acé.*, fig. 6), on trouve un autre portrait, daté de 2014 et pris à Semefo, Mexico, dont l'expression faciale inerte, le vide des yeux et la carnation blême nous disent qu'il s'agit bien d'un cadavre. Un face-à-face nous est imposé, chez Saville comme chez Agata, par le biais de ces portraits de cadavres. À la suite d'Agata, qui a pris ce cliché, le lecteur-spectateur doit se confronter à

⁷⁹ Huile sur toile réalisée en 2002-2003, *Reverse* met le spectateur face au regard vide d'une femme qui semble morte, le visage ensanglanté. La texture épaisse de la peinture sur la toile est proche de la méthode employée par le peintre figuratif britannique Lucian Freud (1922-2011). Dans les toiles de Jenny Saville, le corps est de manière générale représenté comme un amas de chair et de peaux avec une grande brutalité, ce qui n'est pas sans rappeler le traitement du corps par Antoine d'Agata.

cette image d'un mort, qui menace sa propre existence et qui dit la violence de la société mexicaine à l'égard des femmes.

Ces corps morts entrent, dans *Acéphale*, en écho avec une citation – l'ouvrage est, rappelons-le, constitué de fragments de textes qui ne sont pas sourcés – qui paraît justifier une telle entreprise de monstration : « ... l'Histoire n'est pas l'histoire du bien, mais de l'horreur. La philosophie ne doit plus consoler, vendre des paradis artificiels, mais ouvrir une bonne fois pour toutes un “regard médusé sur l'abattoir qu'est l'Histoire” » (*Acé.*, n. p.). Ces cadavres sont comme les preuves du postulat de l'Histoire comme un abattoir où se succèdent abattages et massacres. La photolittérature d'Agata endosse, avec ces représentations de cadavres, le rôle que cette citation attribue à la philosophie : ouvrir les yeux du lecteur-spectateur sur la réalité de l'Histoire. « Il est nécessaire à la vie commune de se tenir à *hauteur de mort* » (*Acé.*, n. p.)⁸⁰, affirme une citation d'*Acéphale*, entérinant la démarche poïétique de quête ou de prises de vues de corps morts.

Deux ans avant *Acéphale*, qui date de 2018, *Codex* mettait sous les yeux de son lecteur-spectateur la réalité violente de la société mexicaine. On recense dans cet ouvrage trois moments où les clichés représentent des corps morts. Deux d'entre eux – un diptyque représentant un espace naturel nocturne et des clichés de corps entassés dans une morgue, noircis par la pourriture – représentent des corps en putréfaction : relevant de la charogne, il seront étudiés plus tard. Il reste une série de seize photographies de cadavres d'Agata, pris peu après leur mort, qui clôture l'ouvrage ; photographies prises par Antoine d'Agata. Certaines de ces photographies sont immédiatement visibles, quand d'autres demandent un effort de la part du lecteur-spectateur, qui doit déplier des pages pour accéder aux clichés qu'elles dissimulent.

De ces cadavres, rien n'est dit, et tout n'est pas montré. La plupart des clichés représentent des corps allongés, dans des espaces urbains ou naturels. Les taches ou mares de sang possèdent une valeur indicielle, et nous indiquent que l'immobilité de ce corps est le fait d'un violent assassinat. On peut classer des clichés dans trois catégories, en fonction du degré de monstration du cadavre. Certaines photographies sont peu explicites, comme deux d'entre elles, qui montrent des corps allongés dont seuls les jambes et les pieds sont visibles, mais dont la posture nous indique que le corps est bien mort. C'est le cas également de la dernière photographie de la série : une femme est allongée sur une serviette rouge, au bord d'un point d'eau, et son visage nous est inaccessible en raison de sa position (*Cod.*, fig. 7). La posture, rigide, et la couleur presque grise de l'épiderme nous indiquent qu'il s'agit là d'un cadavre, et non d'une baigneuse endormie. Sur un autre cliché, un

80 La citation est tirée de l'ouvrage de George Bataille *La Limite de l'utile* (1943).

homme semble endormi dans l'herbe, le chapeau et les chaussures ôtées, posées à côté d'un verre rempli d'un liquide blanc et opaque. Rien ne nous dit qu'il est mort, sinon le fait que le cliché fasse partie de la série de prises de vues de cadavres. Sur trois autres photographies, des corps sont allongés dans des espaces naturels (une prairie, un tas de pierre dans un coin de forêt, un ravin) ; leurs postures (la tête renversée, les angles formés par les bras et les jambes pliées) et leur inscription dans cette série indiquent qu'il s'agit de cadavres. D'autres photographies sont beaucoup plus explicites. L'une (*Cod.*, fig. 8) représente un corps allongé sur le ventre, dont nous ne voyons que le crâne ensanglanté et le haut du dos – le reste du cliché est occupé par la terre qui recouvre le sol sur lequel il s'est écroulé. Une tache de sang, visqueuse, encercle sa tête. Sur un autre cliché (*Cod.*, fig. 9), un cadavre est allongé sur le ventre, dans une rue, sous un arbre chargé de fleurs blanches. De minces filets de sang s'écoulent de son corps, par contraste avec un cliché où le sang coule en cascades sur corps allongé dans ce qui semble être un bar, ou de celui où le corps d'un homme sur un sol bétonné, une arme posée à ses côtés, est encadré par des éclaboussures de sang. Sur un autre cliché, la tête est hors du cadre, et nous ne percevons que le côté gauche d'un buste dont la chemise est couverte de sang. Quant au dernier cliché, il ne montre pas de corps mais une flaque de sang qui déborde d'un dessin réalisé à la craie des contours d'un corps (*Cod.*, fig. 10). Le rougeur du sang est un signe : elle dit la fraîcheur d'un sang qui ne s'est pas encore oxydé au contact de l'air. La dernière catégorie de photographies est la plus violemment explicite : pour celles-ci, la mort n'est pas uniquement signifié par le sang, la couleur de la carnation ou la posture. De gros plans se concentrent ici sur des zones du corps torturés, insistant sur la violence de l'acte. L'un des clichés représente le dos tailladé d'un homme, dont des morceaux de peau ont été retirés par les coups de lame qu'il a reçus. Ce dos partiellement dépecé laisse entrevoir la chair creusée, rose et sanglante. Un autre cliché relève du portrait de cadavre : le visage n'est néanmoins pas visible, du fait des compresses et des tissus qui l'enveloppent (*Cod.*, fig. 11). Ils sont imbibés de sang, comme l'encolure de sa chemise. La dernière photographie (*Cod.*, fig. 12) représente un tronc ouvert en deux : la chair, les muscles (pectoraux et abdominaux), le tendon abdominal, l'aponévrose abdominale, sont mis à nu. La peau, les cheveux et la barbe sont quant à eux couverts de sang.

Une série de clichés de *S.T.A.S.I.S* consistera d'ailleurs en une compilation de ces clichés de cadavres (*Sta.*, fig. 3 et 4), à la suite d'un aphorisme qui fait office de clef de compréhension : « Intégrer à l'économie globale les marges bénéficiaires générées par une violence inouïe et aveugle, sans revendication ni objet et dont les acteurs apparents sont les premières victimes » (*Sta.*, n. p.).

Ces différents clichés ont comme dénominateur commun – à l’exception du dernier, qui ne s’ancre pas dans un espace reconnaissable – d’être issus de ce qui semblent être des scènes de crime. Ce faisant, cette série fait écho au travail de la photographe et photojournaliste italienne Letizia Battaglia, dont les clichés ont immortalisé la violence de la *Costa Nostra* durant les années dites « de plomb »⁸¹. La photographie était, pour elle, un outil de dénonciation, comme en témoigne l’affichage sauvage de ses clichés représentant des victimes de la mafia sur la place de Corleone à la fin des années 70, ou les expositions sauvages qui suivirent. Ses clichés de scènes de crime avaient vocation à immortaliser, mais également à montrer toute la violence de cette organisation. La représentation de cadavres dans la photolittérature agatienne tend à exhiber cette abjection qu’est la violence propre à la société mexicaine (dans *Codex*) ou à l’Histoire de l’humanité (dans *Acéphale*). Si Battaglia comme Agata violent l’interdit que constitue la représentation du cadavre, c’est pour exhiber une violence mise indûment sous silence. Le cadavre, rappelle Kristeva, est un corps « devenu tout entier déjection »⁸², qui doit donc connaître le destin des déjections : être caché. Le montrer est un acte transgressif et politique. Dans l’art d’Agata, le cadavre est un symptôme de la violence humaine, mais également un signe qui désigne et qui dit cette violence. Comme le rappelle en effet Georges Bataille, le sentiment d’horreur provoqué par la vue du cadavre est le « *signe de la violence* » mais aussi la « *menace de contagion de la violence* »⁸³ :

[...] longtemps l’horreur des morts a probablement dominé de loin les sentiments que développa la civilisation adoucie. La mort était le signe de la violence introduite dans un monde qu’elle pouvait ruiner. Immobile, la mort participait de la violence qui l’avait frappée : ce qui était dans sa « contagion » était menacé de la ruine à laquelle il avait succombé.⁸⁴

La présence du cadavre a donc deux conséquences : dire la violence, mais également la répandre. Face à eux, le mouvement de recul suscité par le sentiment d’abjection est une abréaction nécessaire, corollaire d’une prise de conscience de la violence du monde.

81 Les « années de plomb » s’étendent de la fin des années 1960 au début des années 1980. L’Italie fait alors face à des actes d’une grande violence (comme des affrontements violents avec les étudiants et la police, des attentats à la bombe, voire une ambiance de guérilla urbaine due aux conflits armés entre des factions politiques opposées et dont les habitants furent des victimes collatérales).

82 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, op. cit., p. 127.

83 C’est le titre d’une partie du chapitre 2 de *L’Érotisme* (« L’interdit lié à la mort ») : « *L’horreur du cadavre en tant que signe de la violence et menace de contagion de la violence* » (en italique dans le texte original). Georges Bataille, *L’Érotisme*, op. cit., p. 48.

84 *Ibid.*, p. 49.

3. 2. Lentement, la chair se corrompt

Dans *Ice* puis dans *Anticorps*, déjà, on percevait cette menace de la mort sur les organismes : dans les bas-fonds, il aperçoit « la mort en marche, partout – la pourriture qui ronge les corps de l'intérieur » (*Ice*, p. 253 ; *Ant.*, p. 429), personnifiant la mort, la voyant en tous lieux sans cesse en mouvement. Quant à la pourriture, elle est animalisée : pourvu de dents, elle détruit et dévore lentement les corps. À l'instar du corps mort, le corps pourrissant – la charogne – revient fréquemment dans les textes d'Agata ou, métaphoriquement, il est évoqué au sein des paroles retranscrites des prostituées. Toutefois, les clichés des corps en décomposition restent rares.

Dans son analyse du dégoût suscité par un corps mort, Julia Peker distingue la charogne du squelette, qui, contrairement à elle, n'est pas considéré comme dégoûtant :

La mort qui nous dégoûte, n'est-ce pas la charogne rongée par les vers plutôt que le squelette ? Le squelette peut faire peur par surprise lorsqu'il fait brutalement irruption, mais une fois la surprise dissipée, il redevient un personnage inoffensif et presque familier, qu'on exhibe tantôt comme un accessoire d'anatomie dans une salle de classe, tantôt à titre de témoin du passé dans les musées d'histoire naturelle. Le squelette décharné nous paraît figé dans une éternité illusoire, vidé de tout ce qui peut pourrir et par là exhaler les odeurs fétides de la putréfaction, comme s'il représentait la structure formelle du corps privé de sa vie organique. De cette façon il offre l'illusion d'une mort réduite à l'abstraction anatomique, dès lors au-delà du dégoût.⁸⁵

Figure familière, le squelette ne peut susciter dégoût ou abjection. S'il n'écœure pas, c'est également, suivant le postulat de Julia Peker, en raison de son absence de vie organique. Le squelette est propre, au contraire de la charogne et son « ventre plein d'exhalaisons » dont la puanteur est violente, tel le « ventre putride » où bourdonnent les mouches et d'où surgissent les larves (pour reprendre quelques fragments du fameux poème « Une charogne » de Charles Baudelaire)⁸⁶. Ses « os blanchis n'ont plus l'aspect intolérables des chairs corrompues, dont la vermine se nourrit » tout comme ils « n'abandonnent plus les survivants à la menace gluante qui commande le dégoût »⁸⁷. Dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, on trouve des photographies de squelettes ; elles ne produisent pas le même effet que celles des cadavres pourrissants. Car la « vision d'une décomposition active, où le corps est en

85 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 165.

86 Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, p. 61.

87 Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 60.

proie à la pourriture »⁸⁸ suscite l'horreur ; cette destinée inévitable du corps s'accomplit à l'abri des regards, dans la terre des cimetières, ces « *lieux de vie* fleuris qui font oublier la putréfaction inimaginable à l'œuvre sous nos pieds »⁸⁹, comme le souligne Peker, des espaces paradoxaux où la profusion de fleurs et la propreté des tombes tranche avec la lente décomposition d'un ensemble de charognes.

Dans *Ice* et dans *Anticorps*, Agata reprend la même citation attribuée à Karl Marx : « Dans l'histoire comme dans la nature, la pourriture est le laboratoire de la vie » (*Ice*, p. 250 ; *Ant.*, p. 30)⁹⁰. La pourriture est en effet dans l'art d'Agata un motif récurrent et particulièrement prolifique.

La perception de son propre corps – entamé par la drogue ou la maladie – est celle d'un corps en décomposition : il mentionne « la vermine qui grouille dans les organismes infectés par la peur, les amibes, la maladie, le temps même » (*Ice*, p. 253), et de « toujours, la sensation poisseuse que [s]on corps grouille de germes » (*Ice*, p. 259). Si le corps d'Agata grouille de germes et de vermines, c'est parce qu'il grouille de drogues ; les insectes nécrophages comme les drogues trament sous la peau la lente décrépitude du corps : ils ont le pouvoir d'atteindre le corps dans ses profondeurs, de se diluer sous la peau, de faire émerger et de métamorphoser cette chair. « L'ice se répand dans un labyrinthe physiologique », « L'amphétamine se fraye un chemin dans la chair en éruption » (*Ice*, p. 230) : les mouvements de la drogue sont semblables à ceux de la vermine. Comme la vermine se nourrit de la charogne, y vivant en la transformant, la drogue s'implante dans son environnement charnel et l'âme. Son corps fait partie de la masse des « [c]orps avariés » et des « corps larvaires » (*Ice*, p. 103) (la formule est de Garido) que la drogue ronge, à l'instar de la pourriture. Ce corps pourrissant peut être qualifié de laboratoire corporel, où le sujet expérimente ses propres limites au moyen de son corps ; toute limite franchie occasionne une décomposition du corps.

Il en va de même pour les prostituées : en elles, « touchée par la grâce de l'abjection, la chair avariée et fardée s'ouvre et se déverse à travers plaies béantes, pénétrations déchirantes, décharges aphrodisiaques et excroissances nerveuses » (*Ant.*, p. 15). Les fards recouvrent les corps malades et les corps avariés, qui se décomposent de leur vivant ; une lente décomposition qui résulte de l'usage des drogues, ou plus généralement de la vie dans les bas-fonds. Les filles sont nommées, dans *Ice*, « [c]harognes dansantes » (*Ice*, p. 230) ; appellation que deux textes d'*Atlas* viennent confirmer. Racontant ce qu'elle ressent à

88 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 165.

89 *Ibid.*, p. 168.

90 La source de la citation est la suivante : Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, IV^e section, Chapitre XV, section IX, 1867.

chaque passe, Vivi confie : « Je ne veux pas monter dans la voiture, avec ce type répugnant... Mais j'y vais quand même, m'assois, les jambes écartées et la bouche ouverte en espérant le pire... La bouche, la bouche pleine de mouches... » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.). Les mouches tournoyant dans cette bouche ne sont pas sans rappeler « l'excès de virulence active de la pourriture »⁹¹ (pour reprendre les termes de Georges Bataille) : si la bouche de Vivi est remplie de mouche, c'est parce qu'elle se nourrit de sa chair avariée, de sa pourriture intérieure, ou de substances en liquéfaction sur sa langue, ses dents, ses gencives. En tant qu'orifice, la bouche est promesse de jouissance dans le cadre des ébats sexuels : c'est le lieu du baiser, de la succion, de la caresse de la langue ou de la morsure. L'orifice désirable devient ici source d'aversion ; les mouches, insectes nuisibles, dérangeants, qui bourdonnent autour de la chair en putréfaction ont élu domicile dans la bouche de Vivi, mais aussi dans l'utérus de Nao :

Mes sécrétions sont tièdes.

Rouge foncé, sale puis, comme une gelée, visqueuses.

Dans mon utérus une mouche bourdonne
en tournoyant.

Une douleur sourd dans mon bas-ventre,
à plusieurs reprises, mon corps crache un sang noirâtre.

Ma cervelle prend une couleur blanchâtre,
dans son centre un insecte fait un bruit strident.
(« Nao, Kyoto, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Dans le récit de son intériorité organique, Nao commence par évoquer la saleté et la viscosité de ses « sécrétions », qui semblent être des menstruations : tièdes comme le corps qui les évacue, elles sont « rouge foncé » puis noires. Les menstrues constituent un tabou, en raison de leur nature (le sang et l'endomètre), de leur substance (liquide, visqueuse, capable de tacher) et de leur source (l'appareil génital féminin). Le sang en lui-même est un liquide ambigu, à la fois vital et mortifère ; cependant, le sang qui coule d'une plaie est une image familière, quand il n'en va pas de même du sang des menstruations. Ce sang est rarement montré dans les clichés d'Agata (l'une des occurrences est le sang coulant du sexe de Ka, à la page 96 d'*Ice*) (*Ice*, fig. 27) , et ce texte de Nao est le plus explicite de tous. La

91 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 60.

prostituée décrit les différents états du sang des menstrues, avec précision, avant de mentionner une mouche qui « bourdonne en tournoyant » dans son utérus, comme si, à la façon de la vermine, elle se nourrissait de sa muqueuse saignante. La noirceur du sang menstruel s'explique par son oxydation au contact de l'air ; noircissant, elle prend une teinte inquiétante, qui se confond ici avec celle d'un corps en putréfaction. Les orifices (bouche, vagin) sont habités par l'insecte nécrophage qu'est la mouche ; mais, chez Nao, un insecte a également élu domicile sous son crâne, dans sa cervelle blanchâtre. Le suffixe -âtre charge le mot d'une connotation péjorative⁹². Cette altérité appréciative (le blanchâtre est, *a contrario* du blanc, une couleur imparfaite) est également une altérité notionnelle dite *partielle*, dans la mesure où « les valeurs exprimées [par l'adjectif et son suffixe] coexistent sans s'exclure mutuellement »⁹³ (on peine à définir la couleur blanchâtre, dont la teinte se rapproche du blanc sans vraiment être blanche). La présence du suffixe -âtre indique donc que la couleur de la cervelle est indéterminé : à la façon du jaunâtre et du verdâtre, le blanchâtre tire vers le blanc sans parvenir à être aussi homogène et immaculé que lui. Le blanchâtre est, de fait, un blanc sale et impur. Il est la coloration de la cervelle, mais également de la cyprine et du sperme dont la teinte hétérogène relève du blanchâtre. Au cœur de cette cervelle blanchâtre vit un insecte, qui produit « un bruit strident », aigu et perçant (*stridere*) qui se mêle au bourdonnement grave et lourd de la mouche. Sous la peau, la vermine est assourdissante.

Dans les textes, l'emploi métaphorique de la charogne permet de mettre en exergue, pour Agata comme pour les prostituées, une perception dégradée de son propre corps, en état de décomposition permanente. Dans les photographies, la charogne n'apparaît pas sous une forme métaphorique, mais de façon littérale. Dans *Codex*, on trouve un diptyque qui repose sur une association de deux photographies se faisant face. Sur la première (*Cod.*, p. 168 ; fig. 13), est représenté un paysage, la nuit ; le premier plan est occupé par un arbre (qui occupe la majorité de la partie haute du cliché) au bord d'un cours d'eau (qui occupe la partie basse de l'image). L'arrière-plan est plongé dans l'obscurité, mais on devine un amas de pierre et de la verdure. Les teintes froides et le clair-obscur plonge l'image dans une atmosphère inquiétante. Sur le deuxième cliché (*Cod.*, p. 169 ; fig. 14), on retrouve les mêmes teintes et le même clair-obscur ; il nous empêche d'ailleurs de comprendre au premier abord qu'un corps en décomposition jonche les pierres, les os ayant la même

92 « Dans le cas des adjectifs de perception chromatique ou gustative, la difficulté de nommer avec exactitude la propriété de la réalité perçue est souvent due au caractère imparfait (*mur blanchâtre*) ou fade (*cheveux jaunâtres, sirop douceâtre*) de l'occurrence » (Tatiana Bottineau, « Les Valeurs sémantiques du suffixe français -âtre, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », *Syntaxe et Sémantique*, 2010/1 (N° 11), p. 35-54, URL : <https://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2010-1-page-35.htm>, consulté le 28 avr. 2022).

93 *Ibid.*, p. 44.

couleur que les pierres. Des lambeaux de chair et de tissu le recouvrent. La charogne est allongée sur le ventre, et son état laisse entendre qu'elle est là depuis longtemps, comme si elle s'était fondue dans le paysage. Opposant un paysage bucolique nocturne et une photographie de corps décomposé, Agata rend compte de la mort omniprésente dans le paysage mexicain.

Dans le même ouvrage, on trouve des pages 174 à 178 des clichés de corps noircis, en décomposition dans ce qui semble être une morgue. Dès la page 171 (*Cod.*, fig 15), on voit le portrait d'un homme dont le visage est incliné dans la direction opposée à celle de l'objectif : seuls les coutures le long du buste nous indiquent qu'il s'agit d'un cadavre disséqué dans une morgue. Un tel cliché peut faire écho à la série d'Andres Serrano *The Morgue* (1992) (fig. XXXI) : les deux artistes s'intéressent à la question de la photographie de cadavres dans l'espace où on les entrepose, bien que leur traitement soit différent. Tout d'abord, la luminosité froide et sombre d'Agata s'oppose à celle de Serrano. De plus, dans *The Morgue*, on observe deux types de traitements de l'image. Sur certains clichés, le corps est immobile, lisse, propre, nettoyé. L'objectif se concentre sur des parties du corps, frappée par une lumière éclatante : le front et les yeux clos d'une enfant ou d'une femme, les pieds, les mains y sont enveloppés d'un drap souvent blanc. Sur d'autres, les chairs sont sanglantes, brûlées, bleuies et noircies par la pourriture. On trouve dans *Codex* ce même état du corps en décrépitude : dans la série des pages 174 à 175 (*Cod.*, fig. 16), des corps de femmes et d'hommes sont entassés sur une table, dans un espace indistinct. Leur peau noircie laisse entrevoir la chair encore un peu rose. Ces corps semblent avoir été brûlés, et sont maintenant en train de pourrir ; la peau se détache par endroits, et des taches brunes poussent sur leur épiderme. Ces corps noircis, desséchés, dont la peau se décompose n'ont rien à voir avec les photographies de Serrano. Le traitement des bouches est à cet effet exemplaire : dans *The Morgue*, les lèvres de ces bouches immobiles sont roses, et les dents sont blanches, alors que dans *Codex*, les bouches de certaines charognes, asséchées et décomposées, laissent entrevoir des dents dans une grimace. La morgue new-yorkaise où les corps sont apprêtés afin de ne rien laisser deviner de leur prochaine décomposition s'oppose à la pièce où s'entassent les corps des Mexicains. Les photographies d'Andres Serrano relèvent de l'impudeur, quand celles d'Agata relèvent de l'abject. Comme l'indique Julia Peker, dans le cas de la charogne, « le dégoût intervient [chez celui qui contemple] pour préserver l'image d'une forme parfaite [...] d'un corps qui ne suinte ni ne grouille »⁹⁴. Dans les clichés de Serrano, le corps « ne suinte ni ne grouille » ; ses clichés renseignent moins sur le passage du cadavre à la charogne que sur la capacité de la thanatopraxie à

94 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 171.

parer, à apprêter et à arranger (*parare*) le corps mort afin d'invisibiliser sa décrépitude (à l'exception peut-être du cliché d'un homme brûlé). Par contraste, Agata quant à lui s'efforce de photographier la charogne, de mettre en avant ce que Julia Peker décrit comme cette « part irréductible, rebelle à toute identification et menaçant d'altération nos idées, cette part bien vivante [qui] devient aveugle et maudite »⁹⁵. L'abjection se traduit alors par ce que Georges Bataille appelle « le triomphe de la nausée »⁹⁶, ce mouvement de recul et de rejet de l'organisme tout entier face à l'anticipation de sa putréfaction, se manifeste, nous dit Julia Peker, pour « barrer l'irruption du réel dans ce qu'il a d'indéterminé, et préserver ainsi les contours de la réalité familière »⁹⁷.

Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille rappelle le rôle des interdits qui ont pour objectif de répondre « à la nécessité de rejeter la violence du cours habituel des choses »⁹⁸. Si le cadavre hurle la violence tue de la civilisation humaine, le charogne dit le destin caché du corps : la monstration de l'interdit coïncide avec une forme de révélation nécessaire (du moins aux yeux d'Agata). Sa démarche poétique, comme son esthétique, répond à une logique de confrontation. La charogne, à l'instar du cadavre, fonctionne comme un signe indiquant la réalité sociale et politique des cadavres. Les corps apprêtés dans *The Morgue* disent la préparation du corps mort à New-York : ils ne deviendront charogne qu'une fois sous terre, à l'abri des regards. Dans *Codex*, les cadavres brûlés et putréfiés, entassés dans une pièce disent la violence des meurtres et le débordement de corps, qui n'auront pas l'occasion d'être apprêtés. Si le premier extrait de *La Guerre du Péloponnèse* de Thucydide envoyé par Garido à Agata mettait en scène la maladie entamant les corps, le deuxième (à la page 245 d'*Ice*) décrit longuement le sort des cadavres. Morts d'une maladie, ils restent contagieux : les charognards ne s'en approchent pas ou meurent après les avoir mangés. Du fait de leur trop grand nombre, les habitants sont dépassés :

Les morts et les moribonds gisaient pêle-mêle. On voyait des agonisants tituber dans les rues. Des malades à demi-morts et dévorés par la soif assiégeaient les fontaines. On mourait dans les sanctuaires, où campaient les réfugiés et dont le sol était juché de cadavres. Les gens, dépassés par l'ampleur du fléau et ne sachant ce qu'ils allaient devenir, en vinrent à ne plus se soucier des lois divines ou humaines. On ne respectait plus aucun des usages qu'on observait avant dans les funérailles. Les familles que la mort avaient frappées à plusieurs reprises manquaient des objets nécessaires aux obsèques et beaucoup eurent alors recours à des pratiques indécentes. Trouvant des

95 *Loc. cit.*

96 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 61.

97 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, *op. cit.*, p. 172.

98 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 58.

bûchers dressés par d'autres, ils y déposaient avant eux les cadavres des leurs et y mettaient le feu. Ou bien, sur les bûchers où des corps étaient déjà en train de brûler, ils jetaient des cadavres qu'ils avaient apportés et prenaient la fuite. (*Ice*, p. 245)

À cette panique généralisée où les usages et cultes funéraires sont piétinés s'ajoute une prise de conscience affolée : d'une part, « [c]omme la vie et la richesse paraissent également précaires, on s'empressait de dépenser ce qu'on avait et de jouir de l'existence », d'autre part, « quant aux délits que l'on pouvait commettre, nul ne s'attendait à vivre assez longtemps pour subir le châtement » (*Ice*, p. 245). Devant la multitude des cadavres et des charognes, l'ordre et le système sont perturbés ; c'est là, après tout, pense Kristeva, le « pouvoir » de l'abject⁹⁹. Parce que les cadavres, en grand nombre, font partie de leur quotidien, les corps jouissent et enfreignent les règles ; à l'inverse, ceux qui ne les voient pas, ceux qui les dissimulent, semblent voués à ne pas accéder à cette prise de conscience. Le récit de Thucydide a des allures de parabole – dans un sens débarrassé de toute connotation religieuse, à savoir celui de « récit symbolique quelconque » – dans la mesure où il entre particulièrement en écho avec la coexistence d'une jouissance éperdue et de l'omniprésence du cadavre et de la charogne dans les ouvrages photolittéraires d'Agata : la fréquentation de la puissance transgressive du cadavre et de la charogne pousse à la jouissance et au délit, hors de toutes règles sociales et de toutes lois.

* * *

La photographie et l'écriture de l'abjection supposent, de la part de l'auteur-photographe, d'être en contact permanent avec cette dernière et d'en faire continuellement l'expérience. Comme Hal Foster, Agata considère qu'« une vérité spécifique semble résider dans les états abjects ou traumatiques, dans les corps endommagés ou malades »¹⁰⁰ : maladie, sécrétion, mort sont autant d'interdits qui attirent Agata, alors même qu'elles suscitent habituellement, d'instinct, un mouvement recul. N'oublions pas qu'Agata considère que « [l]a peur est fondatrice »¹⁰¹ dans son processus poétique ; or, la peur avoisine la crainte qui, pour Bataille, « est le fondement du dégoût »¹⁰². Expérimenter ses propres limites, qu'elles soient physiques, psychologiques ou morales, fait partie intégrante

99 L'abject est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 12).

100 Hal Foster, « Obscene, Abject, Traumatic », *October*, vol. 78, automne 1996, p. 106-124. Citation traduite de l'anglais par Olivier Lussac dans son ouvrage *Rituels et violence dans la performance*, *op. cit.*, p. 128.

101 *Le Désir du monde*, p. 37.

102 George Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 61.

de la poïétique agatienne. Comme le rappelle Julia Peker (en citant *Malaise dans la civilisation* de Sigmund Freud) les « trois piliers du bonheur collectif » sont « propreté, ordre et beauté »¹⁰³ ; la maladie, l'ordure et la charogne représentent des menaces pour le « bonheur collectif », mais également le bonheur individuel. Le corps malade ou le corps mort, ses sécrétions et ses excréments menacent les illusions d'équilibre et d'unité : le dégoût qu'ils provoquent, selon Julia Peker, « répond à un signal de danger » qui avertit l'individu du tremblement de « l'ordre fragile »¹⁰⁴ sur lequel le sujet est fondé. Toujours à lire Julia Peker, l'abjection joue un rôle social de l'ordre de l'ostracisme : « [i]nvesti de toute sa charge réactive, le dégoût agit comme un ciment de l'ordre social visant à exclure toute forme d'exception problématique »¹⁰⁵. La force du dégoût est son apparente évidence, dans la mesure où « [l]e tour de force de l'émotion est de nous faire oublier sa construction culturelle, car une fois qu'elle est installée elle prend la forme d'une réaction primaire automatique de l'organisme »¹⁰⁶. L'enjeu de la poïétique d'Agata est d'aller à contre-courant de cette réaction, comme s'il suivait ce précepte énoncé par cette même Julia Peker, pour clore son ouvrage : « [T]oute pensée ne vit qu'en se confrontant à ce point limite où elle se décompose »¹⁰⁷.

Clichés et textes témoignent de cette confrontation permanente d'Agata au sentiment d'abjection. La surreprésentation de l'abject qui en découle produit – pour reprendre l'expression de Roland Barthes – un « effet de réel »¹⁰⁸ ; effet de réel qui a la particularité de ne pas être « une simple appréciation de réalisme, mais un effet bien réel de sensation invasive »¹⁰⁹. Ce que l'abjection cherche à dissimuler, Agata joue à en faire l'expérience, puis à le montrer. Il en va, d'après lui, de « la survie de l'organisme [qui] passe par la souillure de l'être » (*Ant.*, p. 202). Transformer la répulsion en attraction lui permet d'entrevoir la « possibilité d'une issue abjecte mais concrète au contrôle des biopouvoirs » (*Ant.*, p. 29).

Le biopouvoir¹¹⁰ est un phénomène conceptualisé par Michel Foucault dans ses cours au Collège de France, publiés sous les titres *Naissance de la biopolitique* et *Il faut défendre la*

103 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 144.

104 *Ibid.*, p. 69.

105 *Ibid.*, p. 91.

106 *Ibid.*, p. 11.

107 *Ibid.*, p. 190.

108 L'effet de réel a été conceptualisé par Roland Barthes dans son article du même nom : « L'Effet de réel », (*Communications*, n°11, 1968, p. 84-89, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 20 février 2025).

109 *Ibid.*, p. 158.

110 Antoine d'Agata semble emprunter ce terme à Michel Foucault lorsqu'il l'utilise dans *Anticorps* (*Ant.*, 29) ; néanmoins, cela n'est pas précisé.

société. Dans cette dernière série de cours, il décrit le biopouvoir – ou la biopolitique – une « technologie de pouvoir »¹¹¹ qu'il définit et résume ainsi :

[U]ne technologie qui est centrée non pas sur le corps, mais sur la vie ; une technologie qui regroupe les effets de masse propres à une population, qui cherche à contrôler la série des événements hasardeux qui peuvent se produire dans une masse vivante ; une technologie qui cherche à en contrôler (éventuellement à en modifier) la probabilité, en tout cas à en compenser les effets. C'est une technologie qui vise donc, non pas par le dressage individuel, mais par l'équilibre global, à quelque chose comme une homéostasie : la sécurité de l'ensemble par rapport à ses dangers internes.¹¹²

Technologie de pouvoir régulatrice née au XIX^e siècle, le biopouvoir tend à stabiliser et réguler la population humaine par le biais de la norme (« qui peut aussi bien s'appliquer à un corps que l'on veut discipliner, qu'à une population que l'on veut réguler »¹¹³, rappelle Foucault).

Si l'abject apparaît comme une issue face aux biopouvoirs, c'est en raison de son caractère transgressif : le corps malade et mort, le corps dont le mode de vie échappe aux exigences de contrôle du biopouvoir, s'oppose par essence à cette « bio-régularisation par l'Etat »¹¹⁴ qui cherche à réguler cette technologie qui cherche à « majorer la vie », à « en contrôler les accidents, les aléas, les déficiences » et « du coup, la mort »¹¹⁵ qui échappe pourtant à son contrôle : « Ce sur quoi le pouvoir a prise, ce n'est pas la mort, c'est la mortalité »¹¹⁶, rappelle Foucault.

111 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours au collège de France, 1976, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, « Hautes Études », 1997, p. 219.

112 *Ibid.*, p. 222.

113 *Ibid.*, p. 225.

114 *Ibid.*, p. 223.

115 *Ibid.*, p. 221.

116 *Loc. cit.*

CHAPITRE 6

L'inhumain et le barbare

« Ce n'est pas un homme qui meurt mais l'idée même d'humanité » (*Sta.*, n. p.) : cet aphorisme, issu de *S.T.A.S.I.S.*, s'inscrit dans la continuité du renoncement à la conception habituelle de l'humanité régulièrement invoqué par Agata dans ses ouvrages ; renoncement qui entre en corrélation, de façon systématique, avec le renoncement à la conception de la civilisation. Cette entreprise de renoncement est annoncée au début d'*Acéphale*, par le biais d'un extrait de *Phrase* de Philippe Lacoue-Labarthe :

L'histoire que je voudrais raconter (ou réciter : c'est peut-être, malheureusement, une sorte de mythe) est donc celle d'un renoncement. « Renoncer » a voulu dire : annoncer, énoncer. « Phraser », en grec, veut à peu près dire la même chose. Aujourd'hui, toutefois, « renoncer » signifie : ne plus vouloir, accepter. Par exemple, un destin, une fatalité : ce qui est dit. Admettons par conséquent qu'il faille apprendre à renoncer, lentement ; à ne plus vouloir prononcer. Alors, il peut y avoir une phrase : toujours la même ; revenant de loin, nombreuse, saccadée. [...] J'appelle *littérature* cette paraphrase infinie. (*Acé.*, n. p.)¹

On perçoit en effet dans les ouvrages d'Agata la volonté – voire l'impératif – de ne plus accepter, de ne plus vouloir de l'humanité ni de la civilisation en appelant de ses vœux les contre-modèles que sont l'animalité, la bestialité, la sauvagerie et la barbarie.

Dans *Ice*, « le désordre de l'orgie sociale » (*Ice*, p. 94) opère une transformation de l'humain vers la bête, au contact des bas-fonds, espaces où « les seules lois qui ont cours sont ancestrales et barbares » (*Ice*, p. 94). C'est d'ailleurs là une caractéristique des êtres des bas-fonds, comme il l'écrit dans *Anticorps* : « la misère extrême [de ceux qui y vivent] les prive de toute dignité mais les libère, dans le même temps, de tous les interdits qui fondaient la vieille civilisation et laisse libre cours à l'impulsion animale qui définit les modes de vies païens, ceux qui éloignent les hommes de leur définition et les rapprochent de leur fin » (*Ant.*, p. 79). Les êtres des bas-fonds ne répondent pas aux critères définitoires de l'humanité ni de la « vieille civilisation », en raison de leur condition, de leur violence, de leur mode de vie ; ils ont donc renoncé à leurs règles et leurs lois. C'est dans cette perspective qu'il préconise au début d'*Ice* une révolte :

¹ La source de la citation est la suivante : Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase*, Paris, Bourgeois Éditeur, « Détroits », 2000, p. 13.

[...] nous nous devons de réaffirmer le caractère primordial de la chair, la nécessité d'ensemencer la conscience des hommes des germes de révoltes à venir. Nous nous devons d'expérimenter dans nos actes des antidotes possibles à la dissolution de l'être dans la structure économique. Seuls les actes extrémistes, semences d'une terreur nouvelle, donneront la mesure d'une telle ambition. Il n'y a pas d'autre choix. (*Ice*, p. 17)

N'ont de valeur, pour Agata, que les « actes extrémistes », soit des actes d'une grande radicalité (et très potentiellement d'une grande violence). Dans ses textes, les « actes extrémistes » ont vocation à lutter contre un modèle politique et économique capitaliste et néolibéral ; les actes violents deviennent ainsi des antidotes qui « servent à résister contre »² lui.

La mention de l'extrémisme répond à une volonté provocatrice de s'emparer de ce terme (comme il l'a fait avec la pornographie qu'il érige en modèle dans *Ice* et le terrorisme qu'il conçoit comme une méthode dans *Anticorps*, comme nous le verrons *infra*³) pour se l'approprier ; appropriation qui lui permet de changer la perception de son lecteur de ces mots, tout en conservant leur caractère violemment subversif. Pour Agata, les actes sont extrémistes car ils conduisent à deux points extrêmes : celui de l'humanité (c'est-à-dire l'« ensemble des caractères spécifiques de la nature humaine »⁴) et celui de la civilisation. Il affirme en effet dans *Anticorps* que « l'animalité est la seule posture possible » (*Ant.*, p. 320) et dans *Ice* qu'il a fait « le choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19). Ces actes extrémistes sont ceux des êtres des bas-fonds, qu'Agata observe dans les deux sens du terme, les considérant avec attention tout en s'y conformant⁵ ; actes qui sont aux fondements de l'œuvre. Nous analyserons ici tout d'abord sur le modèle du barbare, qui incarne l'extrême de la civilisation, avant de nous attarder sur l'extrême de l'humanité, à savoir l'animal et la bête sauvages, dont le moyen d'expression privilégié est le cri.

2 Étymologie du mot « antidote » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/antidote>, consulté le 4 mai 2022.

3 La quatrième partie de cette thèse portera sur les intimes pornographiés par Agata, c'est-à-dire la manière dont la représentation de l'intime dans l'art d'Agata joue avec les codes de la pornographie. La cinquième et dernière partie, quant à elle, interrogera la dimension politique de l'art d'Agata ; nous faisons l'hypothèse qu'il peut être qualifié de « terroriste » (en suivant la conception de la pensée terroriste par Clément Rosset dans *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*).

4 Définition du mot « humanité » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/humanit%C3%A9>, consulté le 4 mai 2022.

5 Définition du verbe « observer » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/observer>, consulté le 4 mai 2022.

1. *Le barbare acéphale*

Dans la plupart de ses ouvrages, Antoine d'Agata sonne le glas de ce qu'il appelle « le monde civilisé » ou la « vieille civilisation » (*Ant.*, p. 79), tout en glorifiant, d'un même mouvement, l'émergence de la barbarie qui constitue son opposé. Comme le rappelle Nelli V. Motroshilova dans son article « La barbarie, la face cachée de la civilisation », « la barbarie ne représente pas quelque chose d'extérieur par rapport à la civilisation, mais elle est son envers, le pôle opposé et irréductible de la civilisation à travers lequel s'expriment un grand nombre de contradictions de celle-ci »⁶.

Ainsi, dans *S.T.A.S.I.S.*, Agata oppose les « [f]lux perpétuels de devenirs, démesures, excès aveugles, pulsions élémentaires, contre la culture de la civilisation ou plutôt, la civilisation de la culture » (*Sta.*, n. p.), tout comme dans *Anticorps*, il évoque « le monde civilisé », qui « se meurt dans la résignation » (*Ant.*, p. 27). Dans les bas-fonds, écrit-il dans *Ice*, « l'idée même d'un monde civilisé se dissipe » (*Ice*, p. 94).

1. 1. Éloge de la barbarie

En quoi consiste ce « choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19) qu'Agata affirme faire ? Il correspond à un désir de renoncer à la civilisation, son antonyme, et d'adopter des codes qui permettent de la braver.

Dans *La Peur des barbares*, Tzvetan Todorov propose une synthèse de ces deux concepts. Selon lui, le mot « barbare » possède tout d'abord un sens « relatif »⁷ : suivant la définition que les Grecs en donnait (les barbares étant ceux qui ne parlaient pas et ne comprenaient pas le grec), il est l'« étranger incompréhensible »⁸. Il a également un sens « absolu »⁹, qui en fait un synonyme de l'adjectif « cruel »¹⁰ : les barbares sont alors « ceux qui nient la pleine humanité des autres »¹¹. Les deux sens se rejoignent si l'on considère, comme le fait Todorov, que « l'ignorance de la langue d'autrui m'empêche de le percevoir comme pleinement humain ; et il en va de même à mon égard »¹². Todorov fait le choix dans son ouvrage de ne conserver que le sens absolu du mot « barbare », l'opposant alors

6 Nelli V. Motroshilova, « La Barbarie, face cachée de la civilisation », *Diogène*, n° 222, 2008/2, p. 94, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-diogene-2008-2-page-93.htm>, consulté le 5 mai 2022.

7 Tzvetan Todorov, *La Peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, « Biblio Essais », 2008, p. 38.

8 *Ibid.*, p. 39.

9 *Ibid.*, p. 38.

10 *Ibid.*, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 36.

12 *Ibid.*, p. 39.

au civilisé qui, lui, sait « reconnaître pleinement l'humanité des autres »¹³. Il précise néanmoins qu'il serait erroné d'utiliser ces termes pour qualifier les individus, considérant que « ce sont les actes et les attitudes, qui sont barbares ou civilisés, non les individus »¹⁴.

Néanmoins, la signification du mot « barbare » a tendance à s'ouvrir. Comme l'écrit Todorov, « [t]ous les usages du mot "barbare" ne correspondent pas à notre définition, il sert parfois à stigmatiser ceux qui nous déplaisent ou nous agressent, comme à travestir la force en droit, à camoufler notre volonté de puissance en intervention humanitaire et en combat pour la justice »¹⁵. De même, lors des « grands voyages entrepris par les Européens » au XV^e siècle, le terme permettait d'opérer une classification des populations, les barbares désignant alors les « êtres inférieurs »¹⁶ (que l'on pouvait alors à loisir esclavagiser). Il convoque également la pensée de Walter Benjamin qui, dans « Thèses sur la philosophie de l'histoire », fait le postulat qu'il n'existe « aucun document de civilisation qui ne soit aussi document de barbarie »¹⁷. Cette conclusion arrive au terme d'une analyse de deux manières opposées d'écrire l'histoire : d'une part, l'épistémologie marxiste que constitue le matérialisme dialectique ; d'autre part, ce qu'il nomme l'« intropathie », c'est-à-dire la tendance d'un historien à « s'identi[er] à un personnage, ou à un groupe de personnages du passé, en adoptant leurs valeurs »¹⁸. Or, précise Todorov, « ces personnages sont, en règle générale, les vainqueurs »¹⁹ :

Les biens culturels ou civilisationnels, l'un des butins de ces vainqueurs, se présentent, certes, comme l'œuvre de grands artistes mais, pour être réalisés, ils exigent aussi la réunion de certaines conditions sociales, par exemple le travail des esclaves. Et c'est là qu'intervient la barbarie. « Dès qu'on songe à leur origine, comment ne pas frémir d'effroi ? Ils ne sont pas nés du seul effort des grands génies qui les créèrent, mais en même temps de l'anonyme corvée imposées par les contemporains de ces génies.²⁰

L'emploi du terme « barbarie » par Antoine d'Agata entre en résonance avec le postulat de Walter Benjamin. Au début du chapitre « Dépense » d'*Anticorps*, il critique le processus civilisateur et l'idée de progrès :

13 *Ibid.*, p. 44.

14 *Ibid.*, p. 45.

15 *Ibid.*, p. 39-40.

16 *Ibid.*, p. 41.

17 *Ibid.*, p. 81. Pour la source de la citation, l'auteur indique : Walter Benjamin, *Oeuvres*, Paris, Denoël, vol. 2, t. 1, 1971, p. 281.

18 *Ibid.*, p. 81-82.

19 *Ibid.*, p. 82.

20 *Loc. cit.*

La civilisation exige la surveillance et l'exclusion de la jouissance déviante ; le symptôme du progrès totalitaires se multiplie dans l'espace public ; techniques de censure et de répression des mauvaises jouissances sans cesse utilisées, proliférations médiatiques et pornographiques²¹ à l'infini, puces implantables dans l'organisme vivant, intelligence moléculaire à moteur chimique, interférences incestueuses de la chair et de la technologie, avènement d'une humanité virtuelle qui s'accommode de la disparition des sens, parole libérée, extérieure à la jouissance qu'elle décrit ; sur le modèle du peep-show, la limitation des contacts physiques et la relégation de l'individu au rôle de consommateur passif sont renforcées par le développement intensif des réseaux numériques [...] (*Ant.*, p. 264)

La civilisation est, pour Agata, inquiétante. Synonyme de contrôle et de répression du corps – dans la lignée de sa critique du biopouvoir que l'abject bouscule et dérange²² – elle est aux antipodes de toute notion de liberté. L'être civilisé est, chez Agata, un être réfréné auquel s'oppose le barbare²³, figure transgressive – dans la mesure où il outrepassa les limites posées par la civilisation – d'opposition, voire de résistance, face à cette civilisation, incarnation de la « part maudite de l'humain [qui] reste incontrôlée » (*Ant.*, p. 264) et qui est « de l'autre côté de l'Histoire »²⁴. « La civilisation est une affaire de limites » (*Ice*, p. 256), écrit-il dans *Ice*. Ces limites définissent les contours de l'homme civilisé, de telle sorte que quiconque ose les transgresser n'en mérite plus le titre. Celui qui n'est plus civilisé est alors rejeté hors de toute civilisation, par un double mécanisme d'exclusion : lui est retiré le titre d'être civilisé et lui est ôtée la possibilité d'être visible dans l'espace social. Il se retire donc dans les bas-fonds, monde non civilisé par excellence :

[...] le monde civilisé ignore la beauté tragique de la passion, se meurt dans la résignation ; sortis des cadres qui définissaient traditionnellement leurs êtres, ceux qui se prêtent aux rituels grotesques et sublimes de la nuit renoncent à toute identité sociale pour se brûler aux feux d'une vie plus vraie ; quête cruelle que d'embrasser la violence de la rue, d'en vivre l'expérience dans sa chair : apprendre le silence meurtrier

21 Au regard du rapport qu'entretient d'Agata avec le terme « pornographie » (point qui sera développé dans la partie IV), on peut estimer qu'il fait ici le constat de ces « proliférations médiatiques et pornographiques ». Il en va de même pour cette « intelligence moléculaire à moteur chimique ».

22 Voir partie 2 (« Pratique de la transgression : limites et interdits »), chapitre 2 (« Attraction de l'abjection »), p. 162.

23 Nous précisons qu'Agata n'emploie jamais ce terme, mais parle de *barbarie* tout en prônant la *fin de la civilisation* (ou le repli dans des espaces où les lois de la civilisation n'ont pas cours) ; de même, il s'est emparé de la figure de l'*acéphale*, l'être qui a renoncé à la civilisation dans la pensée de Georges Bataille. C'est à partir de ce constat que nous faisons le choix d'analyser la figure du barbare.

24 *Agonie*, p. 18.

qui dépasse la poésie, traquer l'irruption de la vie, sale et brutale, dans l'ordre des convenances [...] (*Ant.*, p. 27)

L'être non civilisé est, pour Agata, celui qui « se brûl[e] aux feux d'une vie plus vraie », à la différence de l'être civilisé, être résigné destiné à une vie moins vraie, voire fausse ; en tout cas, moins intense. De plus, le barbare a la faculté de sortir des cadres et de déchirer son identité sociale : être transgressif, il rejette les règles sociales et civiques, en choisissant la violence – cette violence que la civilisation cherche à contrôler et à restreindre – et en renonçant à « l'identité sociale » qui lui permet d'être reconnu comme un membre d'une société, par les autres membres de cette même société. Être de destruction massive, il détruit tout ce qu'il touche, dans la lignée de la définition qu'en donne le sociologue Lars Clausen lorsqu'il définit la barbarie comme « une forme particulière de liquidation des valeurs de toute la société » qui « surgit après l'effondrement de ces valeurs par suite d'une transformation sociale radicale et rapide et se nourrit de la prolifération d'actions sanctionnées comme négatives parce que dirigées contre le corps et la vie [des hommes] »²⁵.

On constate en effet, dans la photolittérature d'Agata, une « prolifération d'actions sanctionnées comme négatives parce que dirigées contre le corps et la vie » des hommes : la monstration de cadavres, les longues descriptions d'objets suscitant l'abjection, la prise compulsive de drogues, la pratique violente de la sexualité sont autant d'actions barbares qui ont vocation à détruire. La poïétique d'Agata, où chaque prise de vue est une prise de risque, témoigne de ce choix d'une radicalité violente : « confrontation physique et brutale avec [s]es obsessions »²⁶, elle repose sur une accumulation d'expériences corporelles extrêmes qui abîment et entament peu à peu son corps. Cette entreprise d'altération de soi-même, cette pratique artistique aussi dangereuse qu'illégale et immorale, permettent l'élaboration d'un corps barbare, qui renonce aux principes et aux règles civilisationnelles.

L'éloge de la barbarie par Agata entre en résonance avec l'usage qu'en font Houria Bouteldja et Louisa Yousfi dans leurs ouvrages respectifs, *Beaufs et Barbares* et *Rester barbare*²⁷ : toutes deux s'emparent d'un mot stigmatisant utilisé par un tiers pour en faire un emblème (suivant le principe militant du retournement du stigmate²⁸). Si c'est la question raciale qui intéresse Bouteldja et Yousfi (le « barbare » désignant l'« indigène », en référence au Code de l'indigénat), c'est dans une autre perspective qu'Agata s'en empare : le barbare

25 Nelli V. Motroshilova, « La Barbarie, face cachée de la civilisation », *Diogène*, *op. cit.*, p. 95-96.

26 *Le Désir du monde*, p. 32.

27 Houria Bouteldja, *Beaufs et barbares : le pari du nous*, Paris, La Fabrique, 2023 et Louisa Yousfi, *Rester barbare*, Paris, La Fabrique, 2022.

28 Le retournement du stigmate désigne l'action de s'approprier un terme stigmatisant, méprisant et insultant, pour l'utiliser de manière valorisante.

est pour lui celui qui est la *victime* du processus civilisateur. Être barbare revient donc à résister à ce dernier. Dans la photolittérature d'Agata, les êtres barbares sont ceux qui renoncent à l'état de civilisation actuel, qui fait l'objet de critiques constantes dans les ouvrages d'Agata, comme le montrent ces mots tirés d'*Ice* : « À la seule fin d'augmenter les profits d'une infime minorité, la société moderne a perverti jusqu'à l'idée même de démocratie et de civilisation. Elle règne par l'autosuggestion et l'autodiscipline de foules hallucinées, fascinées par les promesses d'une félicité matérielle et spirituelle. Je fais, au contraire, comme beaucoup d'autres, le choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19). Ce passage, situé aux premières pages de l'ouvrage, a une valeur programmatique : il précède le récit de la vie d'Agata dans les bas-fonds de la société, dont le mode de vie est barbare ; une « barbarie salvatrice »²⁹ inventée par ceux qui s'opposent à leur état « d'esclavage ou d'exclus »³⁰, mais aussi à une civilisation pervertie, porteuse de promesses illusoires. Or, le seul être capable de s'opposer à une civilisation, c'est bien le barbare, comme le rappelle Michel Foucault dans « *Il faut défendre la société* », cours donnés au Collège de France durant les années 1975-1976 :

[L]e barbare est quelqu'un qui ne se comprend et qui ne se caractérise, qui ne peut être défini que par rapport à une civilisation, à l'extérieur de laquelle il se trouve. Il n'y a pas de barbare, s'il n'y a quelque part un point de civilisation par rapport auquel le barbare est extérieur, et contre lequel il vient se battre. Un point de civilisation – que le barbare méprise, dont le barbare a envie – par rapport auquel le barbare se trouve dans un rapport d'hostilité et de guerre permanente. Il n'y a pas de barbare sans une civilisation qu'il cherche à détruire et à s'approprier³¹.

« Le barbare, à la différence du sauvage », ajoute-t-il, « ne repose pas sur un fond de nature auquel il appartient. Il ne surgit que sur un fond de civilisation, contre lequel il vient se heurter »³². Dans la logique foucauldienne, le barbare a pour rôle de détruire, par la violence, une civilisation à laquelle il s'oppose, tout en se tenant à l'extérieur de celle-ci. *A contrario*, on peut distinguer deux usages opposés de la barbarie dans la photolittérature d'Agata.

29 *Ibid.*, p. 72.

30 *Loc. cit.*

31 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours au collège de France, 1976, *op. cit.*, p. 174.

32 *Ibid.*, p. 175.

1. 2. Ce que la civilisation a de barbare

On peut distinguer deux usages opposés de la barbarie dans la photolittérature d'Agata. D'une part, la barbarie s'inscrit dans le processus poétique agatien, où la violence est omniprésente ; elle est alors, selon Agata, une barbarie salvatrice, une force de résistance face à une civilisation condamnée (et fait écho à la définition qu'en donne Foucault). D'autre part, Agata dénonce – dans la lignée de la pensée de Walter Benjamin énoncée précédemment – une barbarie violente et mortifère qui constitue l'envers de la civilisation, et qu'un ouvrage comme *Acéphale* cherche à exhiber (*Acé.*, fig. 2, 3 et 4). Cette distinction répond à une conception axiologique de la barbarie, qui suppose une *bonne barbarie* – celle qui est choisie par une minorité ostracisée pour lutter contre le monde civilisé qui l'opprime et s'en libérer – et une *mauvaise barbarie*, violence oppressive, meurtrière, qui avance masquée sous l'appellation « civilisation ». Deux figures de barbares se dessinent et s'opposent : le barbare contre-civilisationnel, figure de résistance, en lutte contre le barbare pro-civilisationnel, qui manie violence et oppression au service d'une certaine idée de la civilisation.

Quand, au début d'*Ice*, Agata annonce avoir fait le « choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19), il nous indique quel est son camp : celui des êtres des bas-fonds qui forme une communauté, constituée de barbares ; communauté qui forge ce qu'Alicia, dans *Atlas*, appelle un « autre monde », « le monde du mal et de l'argent » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), dont la figure de la prostituée des bas-fonds est un emblème. Sa vie au sein de cette « communauté hybride de ceux qui n'ont rien, soumise aux effets mortifères de molécules artificielles qui inondent les marchés globalisés de la misère » (*Sta.*, n. p.) est une vie violente, dont attestent l'ensemble des ouvrages d'Agata, et en particulier les photographies de *Cidade de Pedra*, (qui exhibent la violence et la misère d'une vie à Cracolândia, quartier de Sao Paulo réputée pour sa violence et sa dangerosité, du fait de l'importance de la consommation et de la circulation du crack dans cette zone). *Codex*, *Ice*, *Anticorps* et *Atlas*, les quatre ouvrages de notre corpus composés aux côtés des prostituées, sont intrinsèquement violents. Le Mexique (*Codex*) est représenté comme une terre violente, où les assassinats sont monnaie courante, et les chambres des bordels (*Ice*, *Anticorps*, *Atlas*) abritent des corps mortifiés, marqués par cette vie violente, au ban de la société. Au début d'*Ice*, Agata décrit les vies de trois de celles qu'il appelle « les filles de la rue » :

Août 2007 : il y a une fille qui se fait plusieurs mecs chaque nuit et qui, à 21 ans, a connu plus de 400 hommes et je vis avec elle une histoire sentimentale. Une autre, qui a été violée à 16 ans, a un rapport sexuel normal pour la première fois, devant la caméra. Il y a aussi une autre fille qui vide son corps de son propre sang à l'aide de la seringue. (*Ice*, p. 16)

Pour dresser le portrait de ces trois filles, Agata met en exergue la violence intrinsèque à leur condition d'êtres nés dans les bas-fonds de la société. Leur histoire comme leur quotidien sont marqués par la violence : celle du viol, celle de la prostitution dans ces zones urbaines marquées par la violence et la misère, celle de la consommation de drogues qui meurtrit le corps. Ces filles ne sont pas nommées ; chacun de leur récit illustre la barbarie qui a cours dans ces territoires honnis et cachés.

Suivant – en partie³³ – leurs pas, Agata s'immerge dans ce « monde du mal et de l'argent » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), pour reprendre les mots d'Alicia ; comme eux, il devient un barbare, en marge de la civilisation. Ce choix de mode d'existence, il l'expose dans son texte « Atlas », qui clôt *Codex* :

plus de règles
de logique [...]
le vice comme principe de vie
principe de connaissance et de résistance
une nuit sans sommeil se répète en boucle
je reproduis le mal
le propage
le figure [...] (*Cod.*, p. 203)

Ce passage du civilisé au barbare s'opère par le renoncement aux règles, à la logique, à la vertu et au bien ; en somme, à ce que Lars Clausen nomme la « liquidation des valeurs de la société »³⁴ qui définit la barbarie. Rejetant les règles, Agata opte pour une vie transgressive, tout comme il abandonne la logique, le raisonnement au profit de la « bestialité », mais il proclame aussi « l'évidence de la chair » (qui a partie liée, nous le verrons, avec la « bestialité ») et se range sous des « logiques d'aliénation » (*Cod.*, p. 203), expression qui souligne le choix de la folie, éternel contraire de la raison. Le choix ici fait du « vice comme principe de vie » va, quant à lui, de pair avec un renoncement à la vertu ; s'opère un

33 À aucun moment, Agata ne se prostitue comme elles ; s'il vit avec elles, c'est en tant que proche.

34 Nelli V. Motroshilova, « La Barbarie, face cachée de la civilisation », *op. cit.*, p. 95.

renversement des valeurs, où sont dédaignées les qualités morales (*virtus*) tandis que sont célébrées les défauts, les défaillances, les infirmités et les difformités (*vitium*). En tant que principe de vie, le vice suppose selon le dictionnaire également un « dérèglement de la conduite », une « déviance par rapport à une norme morale sociale convenue », un « penchant irrépressible pour quelque chose que la morale, la religion réprouve », une « habitude morbide » et un « défaut grave qui altère une personne [...] et la rend inapte à remplir sa fonction »³⁵ ; il est fondamentalement transgressif et barbare, portant atteinte tant au corps biologique qu'au corps social. Enfin, on voit que la reproduction, la propagation et la figuration du mal vont de pair avec une abjuration du bien.

La promotion du vice et du mal est provocatrice, et va de pair avec « le choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19) formulé au début d'*Ice*, et dont ce texte semble énumérer les conditions. Il en va de même pour l'invocation d'une « violence ancestrale / sans raison ni peur » et l'expression du choix d' « embrasser la violence du monde » (*Cod.*, p. 203). La violence est la part maudite de la civilisation, qu'elle cherche à camoufler, à restreindre, à contrôler. Choisir une violence incontrôlée, terrifiante et destructrice, c'est renoncer à la civilisation et choisir la barbarie ; n'oublions pas que, chez Foucault, le barbare est celui qui « tolère des violences atroces, car elles sont pour lui dans l'ordre des choses publiques »³⁶, à l'opposé donc de l'être civilisé, dont la vie en commun dépend du contrôle de cette violence, voire d'une promotion de valeurs pacificatrices.

On observe bien chez Agata, pour reprendre à nouveau les propos de Lars Clausen, « l'effondrement [des] valeurs [civilisatrices] par suite d'une transformation sociale radicale et rapide » vers la figure du barbare qui représente, dans la pensée d'Agata, une figure d'opposition à « un monde dont les idéologies sont à détruire » (*Cod.*, p. 203). On sait qu'il dénonce régulièrement ces idéologies dans ses ouvrages. *Ice* s'ouvre ainsi sur une pléthore de textes qui s'attaquent aux institutions sociales, par le biais des fonctions qui les régissent : dénonçant les « hommes politiques et affairistes les plus puissants » qui, pourtant, « ne valent pas mieux que les macs les plus tordus », « les journalistes, les juges, les flics, les spécialistes et leurs bonnes âmes » qui « voient la prostitution comme un problème à résoudre sous les angles de la loi et de la morale » (*Ice*, p. 16), il oppose les tenants de la civilisation et les prostituées, qui mettent à mal le cadre judiciaire et moral. De même, les aphorismes qui composent *S.T.A.S.I.S* se découpent en deux catégories : ils constituent soit une attaque lancée contre une civilisation « où la marchandise est la dernière réalité », soit un éloge de « ceux qui n'ont rien » et qui « échappent malgré eux au

35 Définition du mot « vice » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/vice>, consulté le 7 mai 2022.

36 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours au collège de France, 1976, *op. cit.*, p. 175.

rêve de la marchandise et à la parcellisation du réel », parvenant à survivre « à la provocation marchande et à la consommation passive », détruisant « sans pitié l'esprit d'un temps paralysé par la fatalité du cynisme et du confort » (*Sta.*, n. p.) ; en bref, soit la dénonciation de la barbarie pro-civilisationnelle, soit la célébration d'une barbarie salvatrice (selon la distinction axiologique énoncée précédemment). A la fin d'*Iœ*, dans ce qui semble être un poème en prose, Agata annonce ce soulèvement barbare qui annihilera la civilisation :

[...] barbarie incontrôlée,
les visages ramperont à travers les visages dévorés par la faim, les femmes, la fente
acéphale des corps en larmes de l'orgie, chiés en silence, avec une bouche de meth, par
le long poème de la fornication,
et l'hystérie sera terrible,
les ravages infligés et la cruauté dépasseront de loin la violence des institutions
établies, et des flots de sang et de sperme couleront, et des banlieues, des villes et des
continents oubliés surgira la vengeance [...] (*Iœ*, p. 283)

L'usage du futur, ici, annonce de façon indiscutable l'avènement d'une barbarie vengeresse, venues des espaces mondiaux oubliés (dont les bas-fonds sont l'emblème). Il s'agit d'une « barbarie incontrôlée » qui s'oppose à la civilisation contrôlée, et exhibe ce que cette même civilisation tend à dissimuler (sans quoi elle ne mériterait pas le titre de « civilisation ») : la violence, la famine, la sexualité, les drogues, les sensations paroxystiques (regroupée sous l'appellation « hystérie »), les sécrétions et le sang. C'est bien la violence qui s'annonce ici, comme une revanche du barbare *contre-civilisationnel* sur le barbare *pro-civilisationnel*.

Ce renoncement aux valeurs civilisationnelles au profit des valeurs barbares possède un potentiel poétique, qui imprègne les ouvrages agatiens. Chaque chapitre d'*Anticorps* est composé d'une critique d'un aspect de la civilisation ; cette critique nourrit sa conception de sa propre pratique, joignant, pour reprendre l'adage, le geste à la parole. A titre d'exemple, dans le chapitre « Huis-clos », Agata dresse le portrait d'une civilisation contemporaine définie par les principes du spectacle (tels que Guy Debord les a conceptualisés), la peur, la consommation, les logiques de rendement et de production, l'inertie et la dématérialisation des corps. Il veut résister contre cette civilisation grâce au « déchaînement des passions, seule force qui rende la vie digne d'être vécue » et aux « excès de la chair » qui « protègent les esprits et les comportements de la proclamation du profit comme valeur absolue » (*Ant.*, p. 17). Dans « Chair », il dénonce « l'enfer réalisé du monde

contemporain » qui « détruit l'expérience, annihile les sens, réduit l'existence à la survie » pour mieux lui opposer « la prise de désinhibiteurs [qui] facilite l'occurrence de l'évènement, les états de lucidité extrême, la sensation de force brut et les aberrations émotionnelles » (*Ant.*, p. 199). Dans « Excès », il regrette « l'humanité asservie [qui] ne vit pas sous le sceau de la jouissance mais sous le règne du manque, et remédie à ce manque permanent par une jouissance mesurée, qui proscriit l'excès » ; lui, au contraire, choisit « la violence sociale » car elle « seule déborde le cadre imposé de la vie consensuelle » et « enraye la disparition du sens » (*Ant.*, p. 323). *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S* fonctionnent sur ce même système de dénonciation de la civilisation et d'appel à la barbarie ; la différence tient à leur forme (ce sont de longs monologues présentés sous la forme de chapitres entrecoupés par des séries de photographies dans *Anticorps*, quand dans *S.T.A.S.I.S*, on lit une suite d'aphorismes séparés de façon régulière par des clichés au nombre de trois). Si cette poïétique est barbare, c'est parce qu'elle défie – et menace – les principes qui régulent la civilisation contemporaine telle qu'il la conçoit. « Tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police » (*Acé.*, n. p.)³⁷, peut-on lire dans *Acéphale* ; la barbarie, force simultanément destructrice et libératrice, s'oppose à la police, qui a vocation à maintenir cette conception de la civilisation.

Si le barbare *contre-civilisationnel*, issu d'une minorité invisible, silencieuse et opprimée, est une figure héroïque, il n'en va pas de même pour le barbare *pro-civilisationnel* qui déploie sa violence sous couvert de civilisation, demeurant une figure dominatrice qui invisibilise, fait taire et opprime. Il n'est plus, ici, question de violence salvatrice et libératrice, mais d'une violence oppressive et meurtrière, voire génocidaire. Ces deux figures du barbares sont deux adversaires qui s'affrontent, l'un essayant de dominer, avec violence, l'autre, comme on l'aperçoit dans *S.T.A.S.I.S* et *Anticorps*, mais également à travers ces mots d'Alicia :

Ceux qui font de la politique veulent être présidents, princes,
ils veulent être les premiers
ils veulent exister, ils veulent gouverner le monde, avoir une belle vie, être en bonne
santé... Qu'est-ce que le monde ?
Le monde personne ne va le gouverner, ni le rendre bon, ni beau, ni vrai, ni cohérent.
Parce que le monde est argent, et l'argent n'est rien,
rien que pièce de monnaie jetée à terre.
(« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.)

37 Pour la source de la citation : *Internationale lettriste*, « Manifeste », février 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 95.

Dans le discours d'Alicia s'opposent le monde et ceux qui cherchent à le gouverner ; le monde apparaît comme une entité récalcitrante, intrinsèquement ingouvernable, comme le montre l'enchaînement de la question qui cherche à définir le monde – « Qu'est-ce que le monde ? » – et la réponse (« Le monde personne ne va le gouverner »). Alicia le réduit à l'argent, avant de le déprécier : « le monde est argent, et l'argent n'est rien », rien d'autre qu'une « pièce de monnaie jetée à terre », image qui renvoie au contrat de la prostitution ainsi qu'à l'omniprésence et la violence des logiques économiques, lesquelles empêchent le monde d'être « bon », « beau », « vrai » et « cohérent » (pour reprendre les termes d'Alicia). La civilisation semble être, ici, un mirage, qui donne lieu à une opposition et un affrontement permanents entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés, ceux qui cherchent à civiliser et ceux qui refusent – voire sont incapable – de l'être. Dans cette logique, la civilisation est synonyme d'oppression et de soumission, et semblent relever de la barbarie, d'une façon qui n'est finalement pas si antinomique qu'elle paraît comme l'explique Nelli V. Motroshilova, en reformulant une hypothèse émise par le sociologue Claus Offe : « *l'offensive de la civilisation contre elle-même, ce que l'on nomme la barbarie, est un processus inscrit dans le programme de la civilisation elle-même* »³⁸. On retrouve dans *Acéphale* cette conception d'une barbarie interne à la civilisation dans un extrait de *La Communauté Affrontée* de Jean-Luc Nancy, qui dresse un postulat similaire : « *L'état présent du monde n'est pas une guerre de civilisation. C'est une guerre civile : c'est la guerre intestine d'une cité, d'une civilité, d'une citadinité qui sont en train de se déployer jusqu'aux limites du monde et, de ce fait, jusqu'à l'extrémité de leurs propres concepts* » (*Acé.*, n. p.)³⁹.

1. 3. La civilisation comme abattoir : l'exemple d'*Acéphale*

Acéphale est l'ouvrage d'Agata qui porte, en particulier, sur la monstration de l'envers barbare de la civilisation, ou ce que l'on peut également nommer la violence civilisatrice. Le titre n'est pas anodin : il est emprunté à la revue du même nom, à l'initiative de Georges Bataille, Georges Ambrosino et Pierre Klossowski. *Acéphale* est le premier ouvrage où Antoine d'Agata compose son ouvrage de citations empruntées à d'autres auteur(e)s ; ne subsistent que ses photographies, qui se mêlent à d'autres images qui, également, ne sont

38 Nelli V. Motroshilova, « La Barbarie, face cachée de la civilisation », *op. cit.*, p. 96 (en italique dans le texte original).

39 Pour la source de la citation : Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2014, p. 11 (en italique dans le texte original).

pas de lui. On y trouve à plusieurs reprises des extraits de différents articles de la revue *Acéphale*, comme pour affirmer la filiation entre son ouvrage d'Agata et la revue de Bataille.

Acéphale met au jour les divers événements violents qui se sont déroulés au cœur des nations dites civilisées, ou les actes qui relèvent d'une violence civilisatrice. La thèse défendue – et démontrée – par Agata dans *Acéphale* est la suivante : « [C]eux qui suent se heurtent *dans l'obscurité* à ceux qui voient l'histoire mouvementée rendre clair le sens de la vie humaine. Car il est vrai que par l'histoire les foules s'exterminant les unes les autres donnent des conséquences à l'incompatibilité des philosophies – sous formes des dialogues que sont les carnages » (*Acé.*, n. p.)⁴⁰. L'histoire des hommes est celle des « foules s'exterminant les unes les autres », où la philosophie est obsolète ; une idée que l'on retrouve dans un autre fragment de l'ouvrage : « l'Histoire n'est pas l'histoire du bien, mais de l'horreur. La philosophie ne doit plus consoler, vendre des paradis artificiels, mais ouvrir une bonne fois pour toutes un “regard médusé sur l'abattoir qu'est l'Histoire” » (*Acé.*, n. p.)⁴¹. Aux paradis artificiels – auxquels il faut renoncer – s'oppose une prise de conscience du réel. En plaçant son lecteur et sa lectrice face à un conglomérats d'images violentes, *Acéphale* rend compte de « l'abattoir qu'est l'Histoire » (*Acé.*, n. p.)⁴², ou, plus précisément ajouterons-nous, de l'abattoir que cache la civilisation humaine. Le terme « abattoir » n'est pas anodin ; dans son « Dictionnaire Critique » pour la revue *Documents*, Georges Bataille définissait ainsi ce mot :

[D]e nos jours, l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible [...].⁴³

C'est un « besoin maladif de propreté » qui incite à se tenir à distance, « aussi loin que possible » des abattoirs ; le parallèle entre l'Histoire de la civilisation humaine et l'abattoir suppose qu'on ne peut s'approcher de trop près d'elle, ni la regarder longuement. À l'instar de ce lieu « maudit », l'Histoire est en quarantaine et isole ce qu'il y a de laid, d'horrible,

40 Pour la source de la citation : Georges Bataille, « Folie, guerre, mort », *Acéphale*, n°5, 1939, p. 4.

41 Source de la citation non identifiée.

42 Source de la citation non identifiée. Néanmoins, Medhi Belhaj Kacem attribue la citation « regard médusé sur l'abattoir qu'est l'Histoire » à Adorno dans son ouvrage *La Transgression et l'Inexistant*.

43 Georges Bataille, « Abattoir », dans : Georges Bataille, Michel Leiris, Marcel Griaule *et al.*, *Dictionnaire critique*, Paris, Prairial, 2016, p. 15. L'article original est tiré de la revue *Documents*, n°6, 1929.

dans (pour reprendre la formule de Georges Bataille) « les dialogues que sont les carnages » qui la composent. Comme tous les ouvrages d'Agata, *Acéphale* joint, dans un même mouvement, exhibition et transgression, en montrant ce qui est caché, pour des raisons morales, religieuses, politiques. Si l'Histoire au cours de laquelle s'est bâtie et est encore en train de se bâtir la civilisation – qui est le but vers lequel doit tendre toute société – est qualifiée d'abattoir, c'est également parce qu'elle est fondamentalement meurtrière ; c'est du moins ce que cherche à démontrer *Acéphale*.

Dans les images d'Agata, partout plane la mort, qu'elle soit lente ou violente : ainsi sont montrés les charniers d'Auschwitz, les corps pendus par les membres des cartels dans les rues de Mexico (*Acé*, fig. 2), les supplices des Rohingyas en Birmanie par le biais d'une série de clichés repris et compilés dans S.T.A.S.I.S. (*Sta*, fig. 5) et des prisonniers d'Abou Ghraïb (*Acé*, fig. 4) ; sont décrits et montrés les bombes atomiques frappant Hiroshima et Nagasaki ainsi que leurs conséquences ; sont révélés des images de vidéo-surveillance montrant des migrants tentant de passer les frontières ; sont exposés les clichés faits par Agata des personnes sans domicile fixe, allongées dans la rue dans des couchages de fortune ; est suggérée la violence du régime des Khmers Rouges par le biais d'images pixelisées d'une foule (accompagnées de la mention « Historical archives, Cambodia, 70's »), un processus similaire à celui de l'exhibition des guerres du Vietnam, Cambodge et Afghanistan quelques pages plus loin. Les portraits – eux aussi pixelisés – d'enfants des *American Indian Boarding Schools* (*Acé*, fig. 7) font quant à eux état de la violence de la *Civilization Fund Act*, loi qui avait vocation à aider à civiliser les peuples autochtones des États-Unis en annihilant leur culture et leur langue par un processus d'assimilation, de force, à la culture américaine⁴⁴.

La civilisation, telle qu'elle est montrée dans *Acéphale*, repose sur une « société autophage »⁴⁵ dont les membres s'entredévorent : « L'«humanité», espèce animale pire de toutes, dévorante, se propageant de tous côtés et sans frein, inconsciente de sa monstrueuse entropie, épidémie organique qui dévore tout, avide, en voulant toujours plus, jamais à court de prétextes et de mensonges pour arriver à la domination, glaire de la voûte terrestre, immodeste, irréfléchie, fondamentalement *tuense*, régressant en plasma envahissant, voulant parvenir à une force *diffractionnelle* de la domination, qui perforerait enfin tout, réduirait tout à sa merci, par son seul pouvoir de *contagion* » (*Acé*, n. p.)⁴⁶. Le

44 Pour davantage d'informations à ce sujet, nous vous renvoyons à l'article « The U.S. History of Native American Boarding Schools » de Melissa Meija, publié sur le site de *The Indigenous Foundation*, URL : <https://www.theindigenousfoundation.org/articles/us-residential-schools>, consulté le 8 mai 2022.

45 L'expression est issue du titre de l'ouvrage d'Anselme Jappe, *La Société autophage : capitalisme, démesure et destruction* publié en 2017 aux Éditions de la Découverte, qui est cité dans *Acéphale*.

46 Source de la citation non identifiée.

destin de l'humanité civilisée est tout tracé : son avidité, sa propension au meurtre et à la domination la conduiront à l'autodestruction. Bertrand Ogilvie, dans *La Seconde Nature du politique*, en vient à une conclusion similaire, estimant que « [d]omination, exploitation et intolérance se présentent alors comme les trois schèmes institutionnalisants portant sur les rapports entre les membres d'un peuple [...] »⁴⁷. Les différents clichés qui sont autant de fragments tirés de l'Histoire de l'humanité tendent à vérifier cette hypothèse d'une civilisation humaine intrinsèquement et fatalement violente et mortifère. Dans *Acéphale* est reprise une citation tirée des cours du Collège de France dispensés par Michel Foucault en 1976 et réunis sous le titre « *Il faut défendre la société* », où le philosophe oppose « le pouvoir de la souveraineté » qui « faisait mourir et laissait vivre » au biopouvoir moderne, « pouvoir de régularisation, qui consiste, au contraire, à faire vivre et à laisser mourir »⁴⁸. *S.T.A.S.I.S.*, publié un an après, s'inscrit sur ce point dans le sillage d'*Acéphale* ; y est défendue l'idée de « [t]rouver le salut dans l'expression sensible de la folie géométrique du monde, de la détermination avec laquelle les hommes entreprennent d'anéantir les hommes, de les détruire, avant de se mettre à les tuer lentement » (*Sta.*, n. p.).

La civilisation humaine est présentée dans *Acéphale* comme une succession de mises à mort, où la violence est omniprésente. Y sont dispersés des fragments d'une traduction anglaise par Chris Turner d'un article de Jean Baudrillard faisant suite aux attentats du 11 septembre 2001, où le philosophe expliquait la genèse du terrorisme par la violence intrinsèque aux sociétés humaines. On peut en présenter l'extrait suivant :

It was the system itself which created the objective conditions for this brutal retaliation. By seizing all the cards for itself, it forced the Other to change the rules. And the new rules are fierce ones, because the stakes are fierce. To a system whose every excess of power poses an insoluble challenge, the terrorists respond with a definitive act which is also not susceptible of exchange. Terrorism is the act that restores an irreducible singularity to the heart of a system of generalized exchange. All the singularities (species, individuals and cultures) that have paid with their deaths for the installation of a global circulation governed by a single power are taking their revenge today through this *terroristic situational transfer*.

C'est le système lui-même qui a créé les conditions objectives de cette rétorsion brutale. En ramassant pour lui toutes les cartes, il force l'Autre à changer les règles du jeu. Et les nouvelles règles sont féroces, parce que l'enjeu est féroce. À un système

47 Bertrand Ogilvie, *La Seconde Nature du politique*, op. cit., p. 126.

48 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours au collège de France, 1976, op. cit., p. 220.

dont l'excès de puissance même pose un défi insoluble, les terroristes répondent par un acte définitif dont l'échange lui aussi est impossible. Le terrorisme est l'acte qui restitue une singularité irréductible au cœur d'un système d'échange généralisé. Toutes les singularités (les espèces, les individus, les cultures) qui ont payé de leur mort l'installation d'une circulation mondiale régie par une seule puissance se vengent aujourd'hui par ce transfert terroriste de situation. (*Acé. n. p.*)⁴⁹

Le terrorisme, explique Baudrillard, relève de la vengeance, d'un affrontement d'une violence contre une autre, suivant le schème binaire des dominés répondant aux dominants. Les « nouvelles règles », écrit Baudrillard, « sont féroces » : elles sont violentes et sauvages (*ferox*), et ont été posées par les sociétés civiles qui ont participé à « l'installation d'une circulation mondiale régie par une seule puissance » qui est la leur. Le terrorisme serait alors la preuve que la domination de la violence, cet apanage de la civilisation – pour reprendre ici la logique de Bertrand Ogilvie – est un leurre : la civilisation elle-même se fonde sur la violence, la répand, et ne peut éviter de la vivre à nouveau sous la forme d'un « transfert terroriste de situation ».

C'est à la fin de *La Seconde Nature du politique*, ouvrage de Bertrand Ogilvie, que se trouve selon nous une des clefs de compréhension d'*Acéphale* : le philosophe y analyse le « projet tendanciel d'élimination de l'humain (au nom de l'homme d'ailleurs) ». La mort y est considérée comme « un moyen de tri qui se fonde sur l'idée qu'il est des hommes qui sont naturellement plus mortels, négligeables, éliminables que d'autres »⁵⁰. L'ouvrage se conclut sur les mots de Lévi-Strauss, lors d'un entretien donné au journal *Le Monde* :

[...] c'est en quelque sorte d'une même foulée que l'homme a commencé par tracer la frontière de ses droits entre lui-même et les autres espèces vivantes, et s'est ensuite trouvé amené à reporter cette frontière au sein de l'espèce humaine, séparant certaines catégories reconnues seules véritablement humaines, d'autres catégories, qui subissent alors une dégradation conçue sur le même modèle qui servait à discriminer entre espèces humaines et non humaines.⁵¹

C'est bien ce qu'*Acéphale* montre : l'élimination progressive ou violente d'êtres négligeables, éliminables – les juifs à Auschwitz, les Rohingyas en Birmanie, les descendants des peuples

49 Ce texte est une traduction anglaise de l'article « L'Esprit du terrorisme par Jean Baudrillard », paru le 3 nov. 2001 dans le quotidien *Le Monde*, à la suite aux attentats du 11 septembre. Il est tiré de l'ouvrage du même auteur, *The Spirit of Terrorism and Others Essays*, traduit du français par Chris Turner, Londres-New York, Verso, 2002, p. 9 (la traduction française qui lui fait suite est donc la version originale du texte ; cité dans *Acéphale*, n. p.).

50 Bertrand Ogilvie, *La Seconde Nature du politique*, op. cit., p. 170.

51 Entretien donné au journal *Le Monde*, 21-22 janv. 1979. Cité dans : *ibid.*, p. 172.

autochtones aux États-Unis, les habitants d'Hiroshima et Nagasaki, les populations au Vietnam, au Cambodge, en Afghanistan, en Irak, les migrants sur l'île de Lesbos ou à la frontière marocaine, les victimes des cartels mexicains, les détenus d'Abou Ghraib – au profit de « [c]eux qui aujourd'hui déclarent représenter la civilisation supérieure, celle qui, démocrate et consumériste, a le droit et même le devoir de s'imposer partout », « [c]eux qui considèrent leur système de valeurs, tout à fait particulier est contestable, construit autour du culte de la performance et du profit, comme la “modernité” que tout le monde doit respecter et imiter », « [c]eux qui s'appellent eux-mêmes et qu'on appelle l'Occident, les Occidentaux » (*Acé.*, n. p.)⁵². *Acéphale* entreprend donc d'exhiber « la violence inouïe et continue à travers laquelle l'occident a forgé sa puissance et sa domination » (*Acé.*, n. p.)⁵³, répétant par là le schème d'opposition binaire entre l'Occident et le reste du globe (ou ce que l'on nomme en géopolitique le « Nord global » et le « Sud global »), qu'il a massacré, pillé, dominé au nom de la civilisation⁵⁴, produisant ainsi au sein de la société civile une « population-poubelle » composées d'êtres qui, parce « qu'ils sont tout simplement “de trop” » sont jetables (*Acé.*, n. p.)⁵⁵ :

La logique de la « société civile » produit inévitablement une classe croissante d'individus qui ne sont pas seulement menacés de pauvreté, ou d'injustice, mais qui sont tout simplement « de trop ». C'est là le comble de l'irreprésentable, parfaitement réciproque : la société n'est plus représentable pour cette classe qui ne peut plus y voir la source de son existence ; cette classe n'est plus représentable pour la société qui ne sait littéralement plus qu'en faire. Elle doit donc disparaître [...]. (*Acé.*, n. p.)⁵⁶

Cette classe composée d'hommes et de femmes jetables « doit donc disparaître » : pour désigner cette disparition nécessaire, Ogilvie emploie le terme « exterminisme » ; dans *S.T.A.S.I.S.*, Agata parle d'« extermination », comme dans l'aphorisme « Logiques financières, rituels cruels d'humiliation et d'extermination, tentation génocidaire » (*Sta.*, n. p.). Le terme « extermination » est volontairement provocateur, et renvoie à l'annihilation consciente d'une population dans son ensemble ; le terme « exterminisme », renvoie quant à lui à Edward Thompson⁵⁷ et désigne les caractéristiques d'une société qui se dirige vers

⁵² Source de la citation non identifiée.

⁵³ Source de la citation non identifiée.

⁵⁴ Cette analyse de l'histoire des rapports entre le « Nord global » et le « Sud global » s'inscrit dans la lignée des discours militants que l'on retrouve dans la pensée politique décoloniale et antiraciste.

⁵⁵ Pour la source de la citation : Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Amsterdam, 2012, p. 72-74.

⁵⁶ Pour la source de la citation : *ibid.*, p. 72.

⁵⁷ Edward Thompson, « Notes on Exterminism, the Last Stage of Civilization », *New Left Review*, Londres, n°121, 1980.

l'extermination de masse, sans que cela advienne accidentellement, mais en raison de décisions et d'actions politiques, d'accumulation et de perfectionnement de moyens d'extermination (comme la production d'armes nucléaires, en référence à l'époque de la Guerre froide pendant laquelle Thompson conceptualise l'exterminisme), et de la structuration de la société à cette fin⁵⁸. L'exterminisme peut donc prendre plusieurs formes, et *Acéphale* nous permet d'en apercevoir les déclinaisons, tout comme il tend à vérifier cette théorie d'une population en trop, composée d'hommes jetables. C'est une théorie qu'Agata esquissait déjà quand, à l'orée d'*Ice*, il dénonçait « l'idéologie économique globale qui rentabilise certaines catégories d'espèces humaines et refuse de tenir compte de celles qui sont inutiles » (*Ice*, p. 19).

La photolittérature d'Agata – dont *Acéphale* est, à cet égard, l'exemple le plus loquace – repose donc sur la dénonciation d'un principe d'exclusion intrinsèque à la civilisation humaine, qui finit par donner lieu à des affrontements, voire à une entreprise d'anéantissement.

Dans *S.T.A.S.I.S.*, l'un de ses derniers ouvrages parus au cours de la rédaction de cette thèse, un aphorisme exprime la nécessité de rendre visible ce ferment de destruction inhérent à la civilisation : « Trouver le salut dans l'expression sensible de la folie géométrique du monde, de la détermination avec laquelle les hommes entreprennent d'anéantir les hommes, de les détruire, avant de se mettre à les tuer lentement » (*Sta.*, n. p.). Le statut d'artiste est sauvé par l'intention qui sous-tend l'œuvre : rendre visible la violence et ses variations, de l'anéantissement à la lente agonie. *S.T.A.S.I.S.*, publié un an après *Acéphale*, s'inscrit dans le sillage du livre qui le précède : dans *S.T.A.S.I.S.*, les clichés de camps de réfugiés Rohingyas, de migrants, d'élèves des *Americans Indian Boarding Schools*, de personnes sans domicile fixe (*Sta.*, fig. 8) sont d'ailleurs repris d'*Acéphale*, accompagnés de la dénonciation d'un « système qui élimine méthodiquement les populations superflues » (*Sta.*, n. p.). *S.T.A.S.I.S.* s'ouvre et se clôt d'ailleurs sur la même image, tirée de la série des clichés d'Hiroshima présente dans *Acéphale*, comme pour mieux affirmer la filiation entre les deux ouvrages, dont la différence tient cependant en un point, l'origine des textes. Si, dans *Acéphale*, les textes sont composés de citations d'ouvrages divers, dans *S.T.A.S.I.S.*, les aphorismes qui coexistent avec les images par un système de répétitions de dyptiques –

58 Ceci est une traduction par l'autrice de cette thèse des mots d'Edward Thompson : « *Exterminism designates these characteristics of a society . . . which thrust it in a direction whose outcome must be the extermination of multitudes . . . but this will not happen accidentally (even if the final trigger is 'accidental') but as the direct consequence of prior acts of policy, of the accumulation and perfection of the means of extermination, and of the structuring of whole societies so that these are directed towards that end* ». (Edward Thompson, « Notes on Exterminism, the Last Stage of Civilization », *ibid.*, cité dans : Blake Stewart, « Notes on Exhaustionism, the Latest Moment of the Global Organic Crisis », *Race & Class*, vol. 63, January-March 2022/3, p. 24, URL : <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03063968211054857>, consulté le 8 mai 2022.

textes à gauche, image à droite – sont d'Antoine d'Agata. D'un ouvrage à l'autre, on assiste donc à un phénomène de reformulation de deux ordres différents : une répétition qui va de pair avec un réagencement des images ; une reprise des critiques et des idées, mais sous une autre forme (les textes étant cette fois non plus empruntés mais rédigés). Ce phénomène de reformulation – qui ne se limite pas à *Acéphale*, puisque *S.T.A.S.I.S* reprend des clichés présents également dans *Anticorps*, *Ice*, *Codex* et *Atlas* – provoque une intensification (en raison de la concentration, dans un ouvrage, d'images fortes issus d'ouvrages précédents).

Au vu du regard que porte Agata sur la civilisation, on comprend tout l'intérêt du renoncement à la civilisation qu'il prône à travers ses citations tirées de la revue *Acéphale*, comme ces extraits de « La Conjuración sacrée », article de Georges Bataille qui ouvrait la nouvelle revue :

Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit – ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d'être.

Le monde auquel nous avons appartenu ne propose rien à aimer en dehors de chaque insuffisance individuelle : son existence se borne à sa commodité. Un monde qui ne peut pas être aimé à en mourir – de la même façon qu'un homme aime une femme – représente seulement l'intérêt et l'obligation au travail. S'il est comparé avec les mondes disparus, il est hideux et apparaît comme le plus manqué de tous.

[...] Les avantages de la civilisation sont compensés par la façon dont les hommes en profitent : les hommes actuels en profitent pour devenir les plus dégradants de tous les êtres qui ont existé. (*Acé.*, n. p.)⁵⁹

L'hypothèse bataillienne postule une corruption des bienfaits de la civilisation par les hommes, au point que le processus civilisationnel, promesse de progrès, donne lieu à une déchéance ; « [i]l faut, continue Bataille, devenir assez ferme et inébranlé pour que l'existence du monde de la civilisation apparaisse enfin incertaine » (*Acé.*, n. p.)⁶⁰. L'instruction et la raison, associée à la civilisation, sont dépourvus d'attraits, à l'inverse de leurs antonymes, la folie et, pour reprendre la logique de Bataille, le non-savoir dont il explique les enjeux et fait la promotion dans *L'Expérience Intérieure*. Chez Bataille, l'être qui renonce à la civilisation n'est pas le barbare, mais l'acéphale, celui qui a réussi à « échapper à sa tête comme le condamné à sa prison » : un « être qui ignore la prohibition » et qui sait que l'existence est « une danse qui force à danser avec fanatisme » (*Acé.*, n. p.)⁶¹, c'est-à-dire

59 Georges Bataille, « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, n°1, 24 juin 1936.

60 *Loc. cit.*

61 *Loc. cit.*

un être pour qui la transgression correspond à une émancipation vis-à-vis des règles civilisationnelles. Seul le déchaînement extatique que connaît l'acéphale – une constante dans les deux *Acéphale*, celui de Bataille comme celui d'Agata – n'a de sens, car lui seul permet de « [s]ortir d'un monde mort, celui dans lequel la société du nihilisme planétaire nous séquestre »⁶² (pour reprendre les termes de Yannick Haenel, auteur qui a collaboré à de nombreux ouvrages d'Antoine d'Agata⁶³).

Il faut donc en finir avec la civilisation, y renoncer (comme Agata) et en sonner le glas, comme Georges Bataille le fait dans la « Chronique nietzschéenne » du n°3-4 de sa revue :

L'apogée de la civilisation est une crise.

L'apogée d'une civilisation est une crise qui désagrège l'existence sociale.

Chaque fois qu'un vaste mouvement de civilisation s'est développé, en Égypte ou dans le monde gréco-romain, en Chine ou dans l'Occident, les valeurs qui avaient rassemblé les hommes à l'aurore de chaque fermentation, les personnes, les actes, les lieux, les noms et les lois taboues ou sacrées ont perdu lentement, tout au moins dans l'ensemble, une partie de leur force efficace et de leur capacité d'imposer. Le simple fait du mouvement était lui-même décomposition et, dans ce sens, civilisation peut être donné comme synonyme de maladie ou de crise.⁶⁴

La civilisation est en crise : chez Bataille, car c'est son devenir ; chez Agata, parce qu'elle est sclérosée, rongée l'intérieur par les barbares pro-civilisationnels. Face à ce constat, tous deux prônent un devenir acéphale qui implique un affranchissement du modèle de la civilisation ; mais, chez Agata, ce choix de l'acéphalité est le « choix de la barbarie » (*Ice*, 19) contre-civilisationnelle, violence et destructrice et, de fait, libératrice.

2. *L'animal et la bête sauvages*

Aux côtés du barbare, figure héroïque qui s'oppose à une civilisation répressive en s'échinant à la détruire, on assiste également chez Agata à la célébration d'une forme de vie qui, cette fois, s'oppose à l'humain : il s'agit de l'animal et de la bête sauvages, des figures libres et libératrices. Si, pour reprendre l'aphorisme tiré de *S.T.A.S.I.S.*, « c'est l'idée même

62 Filippo Palumbo, « Je suis le saut dans le vide » : entretien avec Yannick Haenel. *Spirale*, n°241, été 2012, p. 36. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2012-n241-spirale0185/67227ac/>. Consulté le 1^{er} février 2025.

63 Yannick Haenel a notamment rédigé la préface de *Praxis* et a participé au projet d'écriture collective *La Nuit épuisée*.

64 Georges Bataille, « Chronique nietzschéenne (1) », *Acéphale*, n°3-4, Juillet 1937, p. 15.

d'humanité » qui meurt, cette disparition se fait également au profit de la bestialité et de l'animalité.

Dans *Anticorps*, Agata écrit que « l'animalité est la seule posture possible » (*Ant.*, p. 320), tout comme dans *Ice*, il évoque la « position intenable de la bestialité » (*Ice*, p. 92), une « bestialité en tant que position commune, délibérée » (*Ice*, p. 94) ; une formulation que l'on retrouve également dans *Codex*, où il entérine la nécessité de « la bestialité comme seule position » (*Cod.*, p. 203) et dans la préface d'*Atlas*, où il répète la nécessité de « [l]a bestialité comme position » (*Atl.*, n. p.). La polysémie des termes « position » et « posture » laissent entendre qu'il s'agit, pour Agata, d'adopter le comportement et les attitudes corporelles de la bête et de l'animal. La position est ici à comprendre comme la « situation d'un individu dans la société pour ce qui concerne le rang, la fonction », mais également la « manière de disposer son corps », voire la prise de parti, l'idée qu'on choisit d'adopter (Agata prend position en faveur de la bête et de l'animal)⁶⁵. La position de la bestialité désigne par conséquent la prise de décision de se comporter, d'agir, de se mouvoir et de se considérer comme une bête. Quant à la posture, elle fait étymologiquement appel à la position en tant qu'attitude (*postura*) morale et physique, et en tant que disposition (*positura*) de corps et d'esprit : elle désigne en effet à la fois l'attitude morale et la position du corps⁶⁶ qui doivent, chez Agata, être empreinte d'animalité.

2. 1. Animalité de l'érotisme

Devenir l'animal ou la bête est corollaire d'un renoncement à l'humanité : animal et bête s'opposent à l'homme et à l'humain, résultats d'un processus d'humanisation et d'hominisation. L'hominisation désigne « le devenir homme d'une lignée de primates, au sein de l'évolution », « long processus biologique d'évolution par lequel l'espèce humaine s'est constituée comme telle, se séparant progressivement des espèces dont elle est issue »⁶⁷. Quant à l'humanisation, « du point de vue de l'espèce, [elle] caractérise le processus historique et culturel qui accompagne et prolonge celui de l'hominisation »⁶⁸.

65 Définition du mot « position » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/position> et <https://www.cnrtl.fr/etymologie/position>, consulté le 11 mai 2022.

66 Définition et étymologie du mot « posture » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/posture> et <https://www.cnrtl.fr/etymologie/posture>, consulté le 11 mai 2022.

67 Nicolas Go, « L'Humain », *Le Philosophoire*, n° 23, 2004/2, p. 58, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-philosophoire-2004-2-page-57.htm>, consulté le 14 mai 2022.

68 *Ibid.*, p. 59.

La mutation de l'humanité vers l'animalité ou la bestialité, chez Agata, tend à inverser ce processus d'homínisation et d'humanisation en redevenant bête, dans les deux sens du terme : une bête bête, ou animal dépourvu d'intelligence. Alain Rey, dans son *Dictionnaire Historique de la langue française*, nous rappelle que « [dès] Varron, le mot latin [*animal*] est opposé à *homo*, “homme” » alors que « normalement il inclut l'espèce humaine »⁶⁹ ; néanmoins, les mots « bête » et « animal » prennent « une valeur d'insulte, adressée à un être humain »⁷⁰. Il semble d'ailleurs qu'Agata ait en tête les distinctions issues d'une tradition philosophique classique – d'un côté, l'homme, l'esprit, la culture, l'intelligence, l'âme et la personnalité ; de l'autre, l'animal, l'instinct, la bêtise, la nature, l'organisme – quand il élabore une promotion de l'animalité et de la bestialité corollaire d'une condamnation de l'humain, de l'homme et de l'humanité.

Dans le lexique d'Agata, l'animal et la bête ont tendance à se confondre du fait de la proximité de leurs sens respectifs : le mot « bête » peut être compris comme un équivalent familier du mot « animal » dont l'« emploi demeure plus général et plus didactique que celui du mot *bête* »⁷¹. Néanmoins, Alain Rey insiste sur la nuance de sens de ce terme : la *bestia* – étymon du mot « bête » – est le « synonyme populaire de *belua*, lequel met l'accent sur la grandeur, la férocité ou l'inintelligence »⁷², terme qui a donné naissance à l'adjectif « belluaire », qui a le sens de « cruel, féroce » et au substantif « belluaire » employé par Victor Hugo dans *Les Châtiments*, pour désigner le « gladiateur qui combattait les fêtes fauves ou entretenait les animaux du cirque »⁷³. En latin, la *bestia* a un double-sens : « réservé par les juristes et grammairiens aux animaux féroces terrestres », le terme « se dit dans la langue familière de toute espèce d'animal, sauvage ou domestique » tout en étant fréquemment utilisé « comme terme d'injure »⁷⁴. À l'heure actuelle, la bête est « un terme générique pour désigner tout être animé, l'homme excepté »⁷⁵ ; une nuance de sens que ne possède pas, à l'origine, le terme « animal » que désignait, en latin, « tout être vivant mobile, doté du souffle vital » (*animal, animalis*) et en grec l'« être vivant » (*ζῷον*)⁷⁶. Sous sa forme adjectivale, le terme « bête » est synonyme de « stupide », « sans intelligence »⁷⁷. Dans la même logique, est bestial ce qui « “assimile l'homme à la bête”, impliquant généralement la violence, la cruauté ou la stupidité et l'aveuglement »⁷⁸. La bête se différencie donc de

69 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, tome 1, 4^{ème} édition, 2019, p. 138.

70 *Ibid.*

71 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 138.

72 *Ibid.*, p. 367.

73 *Ibid.*, p. 356.

74 *Ibid.*, p. 367.

75 *Loc. cit.*

76 *Ibid.*, p. 138.

77 *Ibid.*, p. 367.

78 *Ibid.*, p. 368.

l'animal par sa férocité tout comme elle se distingue de l'humain par son manque d'intelligence, son aveuglement, sa violence et sa cruauté, toutes les caractéristiques que l'humanité condamne, les retranchant du côté de la bestialité à laquelle elle s'oppose.

On peut postuler une distinction, dans l'art d'Agata, entre l'animal et la bête, qui s'opposent réciproquement à l'homme et à l'humain : tandis que la transformation de l'homme en animal donne lieu à une mutation, de la chair à la viande et de la raison à l'instinct, la transformation de l'humain en bête donne lieu à la destruction progressive des caractéristiques humaines, au profit d'une la férocité brutale et aveugle.

Parmi les êtres des bas-fonds, ce sont les prostituées qui sont le plus associées à l'animalité ; il écrit d'ailleurs que leurs relations constituent la « prolongation de [s]on animalité »⁷⁹. Dans *Anticorps*, les filles « perpétuent les rites barbares et obscènes d'une animalité débridée » au cours de laquelle elles « retrouvent [...] leur pouvoir perdu » (*Ant.*, p. 29). Sont ici mis en évidence deux aspects de l'animalité. D'un part, cette dernière est d'abord synonyme de liberté : si l'animalité des prostituées est bel et bien « débridée », c'est qu'elles ont pu ôter les brides qui permettaient jusque-là de les contrôler. Ensuite, l'animalité est la possibilité pour elles de retrouver ce dont elles ont été privées, par les interdits et les limites régulés par la civilisation (comme l'indique l'utilisation de l'adjectif « barbares »). Au début d'*Ice*, en ce qui concerne les prostituées, Agata mentionne « leur souffle animal » (*Ice*, p. 94) avant d'explicitier, plus loin, leur devenir animal : les filles, écrit-il, « se forcent à devenir des animaux précisément parce qu'elles doivent se confronter à la civilisation humaine au moment où celle-ci, immunisée contre la nature, n'est plus un organisme culturel, mais une machine à tuer le temps » (*Ice*, p. 267). La position de l'animalité devient, à l'instar de la barbarie, un acte de résistance face à la « machine à tuer le temps » qu'est la civilisation. Animales, les prostituées ont également la capacité de réveiller l'animalité de leur(s) partenaire(s) : « elles ont le pouvoir de faire émerger, à travers la misère des corps, la surabondance et la brutalité de l'animal » (*Ant.*, p. 75), écrit-il dans *Anticorps*. Alicia, une prostituée de la Zona Roja, au Mexique, se définit elle-même dans *Atlas* comme un « animal sauvage » :

Je suis la rose sauvage, chéri, l'animal sauvage,
le règne animal,
le règne animal est une rose sauvage [...]
(« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2009 », *Atl.*, n. p.).

⁷⁹ *Le Désir du monde*, p. 32.

Par un jeu d'associations, Alicia met en avant son appartenance au règne animal et végétal (elle est à la fois « l'animal » et « la rose » sauvages) ; une définition qui l'éloigne de l'humanité et de la civilisation, pour la rapprocher de la nature comme laquelle la civilisation est, pour reprendre les mots d'Agata « immunisée ». Le sauvage, rappelle Foucault, est « antérieur au corps social »⁸⁰ et « repose [...] sur un fond de nature auquel il appartient »⁸¹. C'est bien cette représentation du sauvage que l'on perçoit dans le récit d'Alicia, qui se déshomérise pour retourner à cet état de nature, où elle est à la fois une rose et un animal sauvages.

On constate de manière plus générale que, dans la photolittérature d'Agata, le devenir animal s'effectue par les expériences sexuelles et charnelles, caractéristiques des prostituées, animalisées et animalisantes. Cette mutation vers l'animal – qu'on aperçoit dans le monologue d'Alicia – est proche de celle énoncée par Antonin Artaud dans une interview, éditée dans l'ouvrage *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : « L'homme, quand on ne le tient pas, est un animal érotique, / il a en lui un tremblement inspiré, une espèce de pulsation »⁸². La perte de contrôle permet, selon Artaud, le glissement de l'humanité vers une animalité érotique ; c'est une idée que l'on retrouve également dans *L'Érotisme* de Georges Bataille, où l'auteur postule une origine animale de l'érotisme, mais également une réactivation de l'animalité lors de la « crise sexuelle » :

[Le principe même de l'érotisme] est la pléthore des organes génitaux. C'est un mouvement animal en nous qui est à l'origine de la crise. Mais la transe des organes n'est pas *libre*. Elle ne se peut se donner cours sans l'accord de la volonté. La transe des organes dérange une ordonnance, un système sur lequel reposent l'efficacité et le prestige. L'être en vérité se divise, son unité se rompt, dès le premier instant de la crise sexuelle. À ce moment, la vie pléthorique de la chair se heurte à la résistance de l'esprit. Même l'accord apparent ne suffit pas : la convulsion de la chair, au-delà du consentement, demande le silence, elle demande l'absence de l'esprit. Le mouvement charnel est singulièrement étranger à la vie humaine : il se déchaîne en dehors d'elle, à la condition qu'elle se taise, à la condition qu'elle s'absente. Celui qui s'abandonne à ce mouvement n'est plus humain, c'est à la manière des bêtes, une aveugle violence qui se réduit au déchaînement, qui jouit d'être aveugle, et d'avoir oublié⁸³.

80 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours du Collège de France, 1976, *op. cit.*, p. 173.

81 *Ibid.*, p. 174.

82 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, *op. cit.*, p. 58.

83 Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 112-113.

Dans la pensée de Georges Bataille – qui, rappelons-le, influence celle d'Agata – la « convulsion de la chair » propre à l'activité érotique ne peut avoir lieu qu'à condition que l'esprit se taise, au profit d'une exultation du corps. Pas de jouissance, chez Bataille, sans cette « absence de l'esprit », sans cette éviction de l'humanité : un double-renoncement qui est la condition de la jouissance. Le mouvement sexuel est un mouvement originellement et intrinsèquement animal⁸⁴, qui retire toute son humanité à celui qui s'y adonne : lors de l'acte sexuel, « la personnalité est *morte* »⁸⁵, indique Bataille. Cette conception bataillienne rejoint celle d'Agata. La sexualité est, dans *Anticorps*, assouvissement d'un « désir animal » (*Ant.*, p. 29). Dans *Ice*, il attribue une faculté semblable à la jouissance, quand il écrit qu'il n'y a « nul mystère dans le processus mécanique de la jouissance mais la reconnaissance qu'à le corps de sa propre animalité » (*Ice*, p. 93). Rafael Garido, dans *Agonie*, évoque quant à lui « l'instant où l'homme rencontre son animalité à travers les masses (et la masse de viande) »⁸⁶ ; instant qui correspond, chez Agata, au moment de l'orgie, comme l'illustre cet extrait d'*Ice* :

Salvador, 19 septembre 2008... viande étalée comme dans une boucherie... la tension de la lame à travers les nerfs et les muscles... le corps ramené à ses organes, à sa passion... les corps anonymes, dévisagés, débarrassés de l'idée de la douleur... chairs tassés qui s'offrent par tous leurs trous, les muscles dressés, les vaisseaux gonflés, les nerfs écorchés... viandes flasques qui provoquent le désir non par la forme ou le contour mais par leur mollesse, leur soumission... le dégoût cède à la faim... faim de souffrance, faim de ce qu'il reste de bestialité dans les corps indiscernables... objet horrible, carcasses latentes hermétiques à la pensée... au-delà de leur isolement, le néant qui les protège de caresses expertes et de regards cannibales... (*Ice*, p. 92)

Dans son journal, Agata mobilise l'isotopie de la viande pour décrire l'acte sexuel ; il s'agit d'ailleurs d'une constante dans l'ouvrage. Plus loin, l'accouplement sera « contagion de la viande » (*Ice*, p. 145) au cours de laquelle « la viande [...] cède à l'assaut de la viande » (*Ice*, p. 93) ; après l'orgasme, le corps est décrit « comme un tas de viande crue » (*Ice*, p. 238). Si nous avons vu, *supra*⁸⁷, que la mutation de la chair à la viande met en exergue la dimension cannibale de l'acte sexuel, elle sert également à montrer l'éveil de l'animalité dans les bas-fonds.

84 Georges Bataille semble utiliser ici les mots « animal » et « bête » comme des équivalents. On relève en effet une forte porosité entre animalité et bestialité, dès le début du chapitre : « L'animalité est même si bien maintenue dans l'érotisme que le terme d'animalité, ou de bestialité, ne cesse pas de lui être lié » (*ibid.*, p. 102).

85 *Ibid.*, p. 113.

86 *Agonie*, p. 19.

87 Voir partie 1, chap. 3, « Monstration d'une mise à mort », p. 107.

« J'apprends à vivre dans cette boucherie » (*Ice*, p. 230), écrit-il dans *Ice*, insistant sur l'amalgame entre la boucherie, lieu où l'on commercialise les morceaux de viande coupés, et les rues ou les maisons closes des bas-fonds, ces lieux de commercialisation des corps des prostituées – « une marchandise comme une autre » (*Ice*, p. 232). Dans les rues, dans les maisons closes, dans les bars, la « viande est étalée comme dans une boucherie » ; la viande y est morte, et peut donc être vendue car elle peut être comestible et consommable. A titre d'exemple, Agata écrit de Ka qu'elle « a le corps lisse comme une pièce de viande crue » (*Ice*, p. 243), la texture de la peau se confondant avec celle des morceaux de viande, avec qui elle partage sa condition de chair comestible et monnayée. Son corps passe alors de la chair humaine et vivante à la viande animale morte. Si cette viande est désirable, c'est en raison de sa « mollesse », de sa « soumission », *a contrario* de la sauvagerie de l'animal qu'évoque Alicia. Dans *Anticorps*, les clients sont qualifiés d'« hommes rapaces » (*Ant.*, p. 29) qui se repaissent de la viande morte que sont devenues, dans l'espace du bordel, les prostituées ; dans *Atlas*, Izumi parle de « la plupart des clients » comme « des porcs » (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.), les animalisant pour mieux rendre compte du dégoût qu'ils lui inspirent.

À l'instar du barbare, figure ambivalente, la mutation de la femme à l'animal qui s'opère par la transformation de la chair en viande est à double-tranchant : elle pointe du doigt le destin des corps prostitués dans les bas-fonds de la société, considérés comme des produits de consommation, tout comme elle met en lumière l'animalité salvatrice que réveille, en l'homme, le coït. Le corps animal est un corps « ramené à ses organes, à sa passion » ; un corps n'est plus que sensations organiques exaltées, et qui se qui se passe de la pensée. Le mouvement de l'activité sexuelle coïncide, chez Bataille comme chez Agata, avec *l'absence de l'esprit*. Dans *Anticorps*, l'assouvissement d'un « désir animal » a lieu grâce à la perpétuation des « rites de l'instinct », promesse d'émancipation du corps ; rites de l'instinct qui permettent l'élaboration de « nouveaux protocoles de survie », de « types inédits de résistance » (*Ant.*, p. 29). Le corps prostitué n'est plus un tas de viande, mais un corps qui se libère. Pour Agata, « l'instinct est un matériau précieux »⁸⁸ qui représente le « dernier rempart contre l'idéologie » et qui « est le seul susceptible de défaire le carcan insidieux de l'esprit » (*Ant.*, p. 134) ; il loue également le « pouvoir destructeur de l'instinct qui lentement prend le pas sur la raison » (*Ant.*, p. 14). Dans la pensée d'Agata, l'instinct représente un mode de perception animal, qui s'oppose à l'esprit ; « impulsion intérieur indépendant de la réflexion », l'instinct relève de l'impulsion plus de que la raison, d'une tendance naturelle

88 *Le Désir du monde*, p. 23.

plus que d'une idéologie⁸⁹. Le choix de l'animalité est un choix politique : au début d'*Ice*, Agata attribue à l'instinct une faculté d'émancipation, quand il écrit « [d]ans une société où s'impose un contrôle strict et insidieux sur les consciences, l'instinct et le libre-arbitre sont vitaux » (*Ice*, p. 16). C'est également un choix artistique : en miroir des êtres des bas-fonds, il entend « [c]ombattre la tentation intellectuelle ou esthétique dans l'exercice rageur et instinctif de pulsions animales » (*Ice*, p. 19). Par mimétisme, la poïétique d'Agata cherche à être animale, mue par l'instinct ; c'est ainsi qu'il faut comprendre la place qu'occupe le désir et la peur dans son processus poïétique. C'est à eux qu'il se fie, c'est eux qu'il suit, sans chercher à les rationaliser ni à les maîtriser. « Je suis condamnée à combler le fossé qui, a priori, sépare ma pratique artistique d'une animalité pure »⁹⁰, confit-il à Christine Delory-Momberger ; une entreprise contradictoire, dans la mesure où sa « pratique demande discipline, obstination, préméditation et lucidité »⁹¹ et un « lâcher prise » qui nécessite de « laisser libre cours à l'émotion, à l'excitation, au non-sens, au rire, au désespoir »⁹².

En définitive, le processus poïétique d'Agata est à la charnière de l'humanité et de l'animalité ; il est un mouvement continu de tension vers l'animalité et l'instinct. « Mes traits pareils à ceux d'un chien, d'un porc » (*Ice*, p. 154), écrit-il dans *Ice*, confondant les contours de son visage avec ceux d'animaux que l'usage définit comme avilissants (comme en témoigne leur usage en tant qu'injures), tout comme dans son *Manifeste* il se définissait comme « scorpion » et comme un des « chiens des quais »⁹³.

2. 2. Libérer une animalité « forclue »

Le devenir-animal des bas-fonds est ambivalent : d'une part, cet animal connaît le destin d'une grande part des animaux dans la civilisation humaine, à savoir la commercialisation et la consommation ; d'autre part, il est le seul susceptible d'expérimenter la « dimension subversive [...] du devenir animal » (*Ant.*, p. 29). Dans *Agonie*, Garido décrit l'animalité selon Agata en ces termes : « Ce que la société forclue⁹⁴

89 Définition et étymologie du mot « instinct » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/instinct> et <https://www.cnrtl.fr/etymologie/instinct>, consulté le 14 mai 2022.

90 *Le Désir du monde*, p. 38.

91 *Ibid.*, p. 39.

92 *Loc. cit.*

93 « 1975-1991. Topographie du vide », *Manifeste*, p. 3.

94 Rafael Garido utilise ici un néologisme, à savoir un verbe issu du substantif « forclusion » qui désigne la « forme particulière de déchéance faisant perdre à une personne la faculté d'exercer un droit par suite d'expiration d'un délai » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/forclusion#:~:text=FORCLUSION%2C%20subst.,f%C3%A9m.,'expiration%20d'un%20d%C3%A9lai>, consulté le 14 mai 2022.

c'est l'animalité, jamais perdue, et qui revient cycliquement »⁹⁵. L'animal que célèbre Agata, c'est l'animal sauvage dont « la force inouï de l'instinct déploie des espaces interdits ou inaccessibles » (*Ant.*, p. 203) ; celui qu'il dépeint avec regret, c'est l'animal tué afin d'être consommable, qui entre dans le champ des échanges commerciaux propres à la civilisation.

Dans *Anticorps*, Agata définit les êtres des bas-fonds comme des êtres qui appellent de leurs vœux désordres, animalité, folie, blasphème, bestialité et crime ; vœux qui prennent à revers le processus d'humanisation :

[...] les derniers hommes⁹⁶ n'exigent pas la suppression des privilèges mais la destruction de l'ordre, dans un moment sacré de la fête révolutionnaire, instant de promiscuité animale où se fondent les structures rigides de la communauté, fête des fous qui abjurent leurs dieux et assassinent leurs prêtres et leurs soldats ; bestialité des hommes que la société conjure, révolution commencée par le crime et qu'il faut continuer par le crime, instinct jamais perdu qui revient cycliquement s'opposer à l'Histoire. (*Ant.*, p. 514-515)

Dans ce texte, on assiste au glissement de l'animal vers la bête : tandis que l'animal était une figure de résistance, la bête est davantage révolutionnaire, dans la mesure où elle représente ce « que la société conjure » et ce qui « revient cycliquement s'opposer à l'Histoire ». On perçoit cette nuance de sens quand on distingue le « désir animal » (*Ant.*, p. 29), qui réveille la part d'animalité qui, en l'homme, est capable d'annihiler l'homme, et la « bestialité du désir » (*Ant.*, p. 133), qui met en lumière la férocité et la violence de ce mouvement. Si l'animalité suppose un retour en arrière, à rebours du processus d'humanisation, le retour à des origines naturelles où l'orgasme est guidé par l'instinct, la bestialité suppose le rejet du processus d'humanisation, et le choix d'actes, d'attitudes, de positions inhumaines.

« [L]a bestialité du désir [est] contre toutes les régulations, jusqu'à la dilution sociale, pour se défaire de la loi commune » (*Ant.*, p. 133) : ces mots, tirés d'*Anticorps*, insistent sur la dimension révolutionnaire de la bête, capable de se défaire de la loi, dans ses dimensions juridiques et législatives, mais également morales. La bestialité est, aux yeux d'Agata, synonyme d'émancipation : dans *Ice*, il écrit que la « dépense d'énergie bestiale, est essentielle à la dignité d'une espèce humaine qui, aussi longtemps que le pouvoir, économique et politique, ne changera pas de mains, devra compter avec l'immoralité » (*Ice*, p. 16). Au même titre que l'instinct animal, l'immoralisme bestial est libérateur sur le plan politique : de fait, Agata décrit « la bestialité vitale comme [l']antidote aux pauvres

95 *Agonie*, p. 18.

96 Par cette formule, Antoine d'Agata désigne les êtres des bas-fonds.

simulacres d'humanité d'un monde auquel tous on renoncé » (*Ice*, p. 94). Le renoncement à l'humanité s'appuie sur la perception de celle-ci comme un fantôme, une ombre, une simple apparence ; la bestialité, vitale, sert à résister contre ce simulacre. La force de vie de la bestialité s'oppose au manque de consistance et de force de l'humanité, qui ne peut, de fait, lutter contre elle. Alors, Agata apprend à vivre « [a]uprès de ces bêtes qui ne connaissent ni les règles du langage ni les limites de l'abîme » (*Ice*, p. 230-232), qui ont donc renoncé aux attributs de l'humanité, à savoir le langage et les interdits. Dans *S.T.A.S.I.S.*, il écrit également que « [l]a bestialité, action inéluctable » est « conscience de la nullité de la conscience, de son insuffisance » (*Sta.*, n. p.).

L'humanité est, chez Agata, inconsistante ; il est impératif d'y renoncer, au profit de la bestialité, qu'il considère comme essentielle d'un point de vue artistique. Décrivant son processus poïétique, il écrit : « [...] je ne me défais que lentement de ces atours encombrants dont nous parons la bestialité » (*Ice*, p. 19). L'humanité, qui relève de l'atour et de la parure, est ornementale et superflue, *a contrario* de la bestialité. L'atour qu'est l'humain est encombrant, il gêne, envahit, empêche la bestialité de se mouvoir à son aise, voire d'être libre ; toute l'entreprise poïétique consistera donc à s'en débarrasser. Lorsqu'il écrit avoir « faim de ce qu'il reste de bestialité dans les corps indiscernables » (*Ice*, p. 92), il rend compte de sa quête affamée de ce qui, dans l'humain, subsiste de bestial. L'humain est ici une version arrangée, (pré)parée de la « bête affreuse » (*Ice*, p. 150), de la « la bête au-delà de toute idée divine » (*Ice*, p. 152) qu'Agata s'écine à montrer et à écrire, mais également à devenir : « La bestialité [se substitue] au désir et à la peur. Sacrifier la puissance. Céder à la démesure. Détruire l'œuvre. [...] Je me détache de l'humanité parce que je la désirais au-delà de tout. Je ne pouvais faire œuvre juste sans me perdre » (*Ice*, p. 153), écrit-il dans *Ice*, rendant compte de ce processus de de perte d'humanité. Il décrit, dans le même ouvrage, les prostituées comme « [d]es bêtes qui jamais ne procréent et jamais ne meurent » (*Ice*, p. 155) ; des êtres dépourvus de toute humanité, mais également au ban des autres espèces vivantes, puisqu'incapables de donner vie et de mourir comme elles.

Le vœu que formule Agata d'un retour à une sauvagerie primordiale est, cependant, un vœu pieux : en devenant humain, l'animal a accepté une forme de domesticité que lui a imposée la civilisation. Ce retour à un état sauvage relève davantage de la féralité, qui suppose un retour à l'état sauvage après une domestication. On peut aborder sous cet angle le processus poïétique d'Agata, qui ne cesse de rechercher des états capables de lui offrir la liberté de la sauvagerie, l'instinct de l'animal et la férocité de la bête ; en somme, de devenir féral, et de prendre à rebours les processus d'hominisation et d'humanisation, mais pour un temps seulement.

3. Le cri

Ce renoncement à la civilisation, à l'hominisation et à l'humanisation prennent forme à travers un motif constant dans les ouvrages d'Agata : le cri, qui constitue un motif photographique récurrent. Ce cri est, chez Agata, tour à tour celui de l'animal sauvage (qui ne connaît pas le langage verbal), celui, galvanisant et puissant du barbare, et le cri de l'extase, cet état qui l'obsède et qui met à mal le langage humain.

Chez Agata, le cri symbolise en effet le langage détruit, et, détruites avec lui, l'humanité et la civilisation : il est proféré par l'animal et la bête sauvages, par le barbare, mais également par quiconque fait une expérience corporelle paroxystique, voire extatique qui dépasse le champ du langage et du dicible. Expression purement vocale (pour reprendre les mots de François Perea) « le cri, symptôme d'un cataclysme organique » (*Ant.*, p. 29) est pure vibration violente des cordes vocales. François Perea montre que, du larynx, des cordes vocales, de la gorge, de la bouche, peut émerger un son qui ne cherche pas à être un mot. Il est une poussée vocale de l'organisme, quelque chose qui surgit.

Indiquons que le motif du cri trace une ligne de partage entre littérature et photographie. Le cri, dans la photolittérature d'Agata, se montre dans les photographies et se commente dans les textes. S'il fait partie des « expressions qui “échappent” »⁹⁷, il fait également partie de celles qui mettent en peine l'expression verbale ; il n'en va pas de même pour l'expression corporelle – et particulièrement faciale – bien plus éloquente.

3. 1. Portraits de cris

Dans la photolittérature d'Agata, tout se passe comme si le cri, chevillé à la voix plus qu'au verbe, n'était compréhensible que par l'image du corps. On décèle d'ailleurs davantage de photographies que de textes qui représentent le cri. De manière générale, les photographies ont fréquemment pour fonction de « [f]iger le cri » (*Ice*, p. 149 ; *Ant.*, p. 268).

Cette obsession d'Agata pour le cri est à rebours de l'approche de Lessing : comme l'analyse Johanne Lamoureux, « le groupe sculptural du *Laocoon* est loué [par Lessing] d'avoir évité le cri franc qui défait inmanquablement l'harmonie du visage (cette rupture

97 François Perea, « Note sur les symptômes vocaux et verbaux corporels : de la rupture pathologique aux comportements ordinaires », *L'Information psychiatrique*, vol. 86, 2010/5, p. 429, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2010-5-page-423.htm>, consulté le 18 mai 2022.

redoublant le manque d'harmonie qui définit, on l'a vu, le cri dans le domaine sonore) »⁹⁸. Au contraire, elle fait écho à la fascination de Francis Bacon pour cette expression faciale :

J'ai toujours été très ému par les mouvements de la bouche et par la forme de la bouche et des dents. Les gens disent qu'elles ont toutes sortes d'implications sexuelles et j'étais toujours très obsédé par l'apparence même de la bouche et des dents. J'aime, pourrions dire, le luisant et la couleur qui viennent de la bouche et j'ai toujours espéré, en un sens, être capable de peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil.⁹⁹

Ice et *Anticorps* sont les deux ouvrages où les photographies de cris sont les plus présents. On peut les regrouper en trois séries. D'une part, les portraits extatiques de femmes en train de crier (durant un acte sexuel, frappées par des sensations intenses provoquées par la drogue ou par une émotion frappante) qui occupent une pleine page. D'autre part, les cris chronophotographiés : sur une page, une série de clichés séquentient les différentes expressions faciales de ces visages en train d'hurler.

Les portraits de femmes sont fréquemment des portraits en cris : le visage est saisi par le cliché photographique au moment où son visage est déformé par un cri. Dans *Ice*, le cri est omniprésent : on dénombre pas moins de quarante-cinq clichés le figeant. Page 8 (*Ice*, fig. 13), sur un cliché en gros plan, un visage hurle ; le mouvement du cri occasionne un flou qui déforme le visage ; ne sont ici visibles que les yeux fermés avec vigueur, la bouche ouverte et les dents brillantes. À la page 29, c'est un cri étouffé derrière des dents serrées, lors d'un ébat sexuel, qui est représenté. Parmi les clichés de Ka, une grande partie sont des portraits d'elle en train de crier (aux pages 37, 40, 41, 42, 52, 79¹⁰⁰, 86, 87, 90 et 91¹⁰¹, 97) pendant, là encore, un ébat sexuel (*Ice*, fig. 7, 28 et 41) ; le mouvement donne là encore lieu à une image floue. Ce motif du visage à la fois flou et hurlant est récurrent : on le retrouve page 48 (*Ice*, fig. 29), mais également page 75 (cliché d'une femme en train de se masturber), page 80 et 190 (images de corps tordus par une sensation qui les fait crier), page 128 (portrait d'A), pages 161, 205 et 235 (clichés d'A, de profil, le cou et le visage tendus par un cri qui se dérobe à notre vue), page 214 (cliché en contre-plongée d'un visage dont seule la bouche ouverte est clairement perceptible), page 225 (photographie d'un ébat

98 Johanne Lamoureux, « Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon », *Protée*, vol. 28, n°3, 2000, p. 15, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030600ar.pdf>, consulté le 12 mars 2025.

99 *Ibid.*, p. 18. Pour la source de la citation, l'autrice indique : David Sylvester, « Un parcours », dans *Francis Bacon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 17.

100 Le cliché de la page 79 est également présent à la page 9 d'*Ant.* ; il est alors un élément de la série de photographie d'un ébat sexuel entre Ka et A.

101 On retrouve exactement le même cliché, agencé de la même façon – occupant deux pages – aux pages 306 et 307 d'*Ant.*

sexuel où la femme, allongée, tourne le visage pour crier), page 228 (portrait d'un visage allongé sur ce qui semble être un lit, les dents serrées et étirées par le flou) (*Ice*, fig. 23). Certains clichés de cris sont toutefois nets, comme celui d'une femme qui se masturbe (*Ice*, p. 170), d'une femme, de profil, le corps tendu par un cri (*Ice*, p. 186), d'une autre femme dont n'est visible que le buste tendu, le visage renversé par un cri (*Ice*, p. 231 ; fig. 15), d'un visage révolté et hurlant (*Ice*, p. 237 ; fig. 14) ou encore ce cliché en contre-plongée et en noir et blanc qui se concentre sur le bas d'un visage baigné de longs cheveux noirs, où la blancheur des dents, rendues visibles par le cri qui écarte les lèvres, tranche avec le noirceur et le gris qui dominant sur l'ensemble du cliché (*Ice*, p. 126 ; fig. 30).

Dans *Anticorps*, on trouve ces mêmes portraits de femmes alors qu'elles sont en train de crier : page 197, un visage de profil se renverse progressivement en arrière, dans un cri, le flou décomposant chaque étape de ce mouvement ; page 214, sur un cliché en noir et blanc, un corps se déchire dans un cri (*Ant.*, fig. 8) ; page 342, une photographie immortalise les cris en plein acte sexuel ; la page 344 est occupée par un portrait, de profil, d'une femme en plein cri, les cheveux devant le visage (*Ant.*, fig. 9).

La seconde modalité de représentation de ces visages en train de crier consiste en une chronophotographie du cri, sur le modèle des séries de clichés de Muybridge : une succession de photographies décompose chronologiquement les étapes des cris qui déforment les visages. Dans *Ice*, les séries de clichés aux pages 60, 88, et 134 décomposent, sur le modèle de la planche-contact, l'expression d'un cri ; disposition qu'on retrouve partiellement aux pages 65 et 234, où les clichés, plus grands, espacés de façon régulière sur un fond noir, ne reproduisent pas ce modèle de la planche-contact. De même, les pages liminaires d'*Anticorps* consistent en différentes séries de photographies, agencées sur chaque page sur le modèle de la planche-contact ; chaque série décompose des mouvements, dont des cris de prostituées lors d'ébats sexuels (pages 7, 8, 9 et 13). A la page 84 du même ouvrage est photographié le buste d'une femme – vraisemblablement en plein acte sexuel, redressée sur son partenaire – dont la bouche s'ouvre pour laisser passer un léger cri. Ce principe de décomposition séquentiel du cri via la prise de vue photographique – qu'on retrouve également dans *Ice* et *Atlas* – fait écho à une série d'*Anticorps* de trente-six photographies en noir et blanc (*Ant.*, p. 298-299 ; fig. 10), où chaque cliché immortalise une disparité de cris, tous poussés par une même femme ; d'une image à l'autre, l'angle de vue, le lieu, la position du corps changent, ainsi que le degré d'intensité du cri. Agata semble avoir voulu figer une multitude de cris s'emparant tour à tour du même visage de la même personne (à l'exception de deux clichés, où le visage est calme). Impossible ici d'entendre le cri, en raison du mutisme de l'image photographique ; néanmoins, le déchiffrement des

traits du visage nous laisse deviner le degré sonore de chaque cri, tout comme l'impulsion de chacun d'entre eux. Sur la série de cent photographies suivante (*Ant.*, p. 302-303 ; fig. 11), on observe une même entreprise de décomposition visuelle de ce qui semble être un acte sexuel ; sur ce cliché photographique pris dans la pénombre, seul un halo central blanchâtre se détache de l'obscurité pour se concentrer sur le visage d'une femme, tordu par les cris. Comme dans la série précédente, les sensations qui en sont à l'origine semblent varier, et influencer, de fait, sur les expressions faciales et l'intensité de ce cri. Les photographies des pages 460 à 467 tendent elles aussi à décomposer ce qui, cette fois, est un cri plus ténu, généré par une sensation inconnue – en raison du cadre, qui se limite au visage d'une femme – dont les variations tendent et détendent les traits du visages, ouvrant et fermant la bouche.

Dans une série de soixante-quatre clichés, page 194 et 195, on trouve, page 194, une image similaire à celles de la série page 9 : lors d'un ébat, une femme, le visage déformé par un cri, surplombe un homme (probablement A). De la même façon, dans une série similaire (*Ant.*, p. 222 et 223), le visage d'une femme allongée sur un lit, qui pousse un cri ; c'est d'ailleurs ce même cliché qui occupera la première et dernière de couverture du *Manifeste* d'Agata, plaçant sous le signe du cri l'ouvrage qui a comme fonction d'exposer sa conception de l'art et sa pratique artistique. Il en va de même pour la série des pages 330 et 331, où l'on trouve deux clichés de femmes qui crient, vraisemblablement lors d'un acte sexuel. Dans une série de photographies, une femme crie, mais pour une toute autre raison : sur son visage, baigné de larmes, sa bouche semble pousser un cri de protestation ou de douleur. Cette série montrent une « journée de violence ordinaire dans la vieille ville de Jérusalem, aux abords de la Porte des Lions, [l]e 6 octobre 2000, entre 14h et 18h30 »¹⁰².

Anticorps regroupe également des prises de vues de cris tirées *Ice*, comme ce visage flou en contre-plongée (*Ice*, p. 214 ; *Ant.*, p. 401), le portrait d'A hurlant déchiré par le flou (*Ice*, p. 128 ; *Ant.*, p. 433), les visages calmes qui semblent pousser de minces cris (*Ice*, p. 132 et 209 ; *Ant.*, p. 444 et 446), le buste au visage renversé dans un cri (*Ice*, p. 231 ; *Ant.*, p. 453), la décomposition d'un cri (*Ice*, p. 234 ; *Ant.*, p. 484 et 485), le cliché d'une femme qui se masturbe (*Ice*, p. 170 ; *Ant.*, p. 490), le portrait flou d'une femme aux dents serrées (*Ice*, p. 229 ; *Ant.*, p. 493), le visage qui hurle tandis qu'il se révolte (*Ice*, p. 237 ; *Ant.*, p. 495). Notons qu'il en va de même pour les séries des pages 454 à 457.

102 « Huis-clos », *Manifeste*, p. 16. Cette série de clichés est présente dans *Ant.* et dans *Manifeste* (même si elle ne compte que vingt clichés dans ce dernier ouvrage, contre vingt-cinq dans *Ant.*). C'est dans ce chapitre de son *Manifeste* qu'il explicite l'évènement qu'il photographiait alors – une journée de violence dans Jérusalem –, mais également les raisons pour lesquelles il a choisi de prendre ses distances avec le photojournalisme qu'il pratiquait alors.

On compte bien moins de cris, et des cris bien moins violents, dans les ouvrages postérieurs à *Ice* et *Anticorps*. Dans *Codex*, on trouve aux pages 42¹⁰³, 57¹⁰⁴ (*Cod.*, fig. 17) et 150 (*Cod.*, fig. 18) davantage de clichés de bouches ouvertes pour soupirer ou gémir que pour crier, loin de la violence qui écartelait bien souvent les visages d'*Ice*, à l'exception des clichés des pages 122, 125, 132, 137 (*Ice*, fig. 11), 175, 191, 209 (*Ice*, fig. 5) et 214 (*Ice*, fig. 22), où les bouches s'écarchillent comme pour laisser s'échapper un râle, un soupir ou un cri aussi calme que l'est le corps, à l'image de ce cliché où la bouche ouverte est couronnée d'un nuage de fumée (*Ice*, p. 224 ; fig. 31). On retrouve néanmoins le visage d'A en contre-plongée, qui se détourne pour crier (p. 151, 155 et 164).

Dans *Atlas*, on assiste à la nouvelle décomposition de l'expression de trois cris. D'abord, celui de Rei, sur la page qui fait face à son récit (*Atl.*, fig. 3) ; là encore, la bouche semble s'ouvrir pour gémir, ou pour pousser de légers cris. Ensuite, celui de Sayo (*Atl.*, fig. 2), où la suite de clichés se concentrent sur son visage et son thorax, soulevés et déformés par un cri. La bouche se serre, s'écarte, tandis que le corps se tend. Enfin, le cri de Leah (*Atl.*, fig. 4), qui s'empare progressivement de son visage. Tous semblent pris lors d'un ébat sexuel, à l'exception du dernier où le sexe se mêle à la prise d'une substance (comme le montrent les trois clichés qui ouvrent la série, où A et Leah, sur un lit, aspirent par une paille une substance qu'il font préalablement chauffer, à la façon de la consommation du crack ou de la meth).

Dans *S.T.A.S.I.S.*, les clichés de cris sont moindres, et sont repris d'*Ice* : ainsi est reprise la série de décomposition d'un cri (*Ice*, p. 234 ; *Ant.*, p. 484 et 485) (*Ice*, fig. 12 ; *Ant.*, fig. 3), mais également le cliché d'une femme couchée sur un lit, le visage révolté (*Ice*, p. 137 ; fig. 11), et enfin la photographie d'un visage renversé (*Ice*, p. 231 ; *Ant.*, p. 453) (*Ice*, fig. 15) fait face au lapidaire « Cri » (*Sta.*, n. p.).

Du cri, il est donc beaucoup question, et en particulier dans les ouvrages les plus anciens d'Agata (*Ice* et *Ant.* ;) ; il prend progressivement moins de place, mais ne s'efface jamais tout à fait. Le visage, dans les clichés d'Agata, est de façon répétée un visage déformé par le cri, où l'œil se ferme tandis que la bouche s'écarchille. Ce parti pris remet en jeu les codes habitudes du portrait, où l'œil du modèle cherche celui du spectateur ; le visage qui crie, au contraire, se dérobe. Il est, de plus, un visage qui n'est pas en mesure de poser : ce visage qui crie renonce à toute maîtrise de ses traits, dans la mesure où l'émotion ou la sensation ressenties a la préséance. Sur les clichés, le sujet crie « d'extase, de douleur, d'horreur » (*Ice*, p. 93) ; il est un visage en perte de contrôle, dont les paupières se ferment

103 On retrouve à la page 42 de *Cod.* la même photographie qu'à la page 210 d'*Ant.*

104 On retrouve à la page 57 de *Cod.* la même photographie qu'à la page 84 d'*Ant.*

tandis qu'il se concentre sur lui-même, dépassé par les expériences corporelles qu'il expérimente. L'emploi du verbe « figer » par Agata – qui, rappelons-le, cherche à « [f]iger le cri » (*Ice*, p. 149 ; *Ant.*, p. 268) – n'est pas anodin : le portrait photographique, ici, rend immobile et inerte une matière agitée, dont les expressions faciales sont fugaces. Décrivant une femme, Agata évoque le « le cri [qui] dévore son visage » (*Ant.*, p. 268), bestialisant le cri afin de mettre en exergue sa voracité et sa capacité destructrice. Le cri s'empare du visage, et non l'inverse ; il marque une prise de pouvoir de la sensation à l'origine du cri sur le corps qui l'expérimente. Entité autonome, le cri consume avec violence le visage dont il s'empare, altérant, pour un temps, son intégrité et son empire. Dans *S.T.A.S.I.S.*, Agata écrit : « Et à travers le cri, se lève et surgit une figure, une sensation, la disparition de tout sentiment devant l'horreur » (*Sta.*, n. p.). Le cri est, pour Agata, la forme d'expression occasionnée par une sensation ou par le sentiment de l'horreur ; sentiment indissociable d'une réaction physiologique, puisqu'il est un violent saisissement qui fait frissonner l'épiderme.

3. 2. Le cri, transgression du langage

Dans son article « Note sur les symptômes vocaux et verbaux corporels. De la rupture pathologique aux comportements ordinaires », François Perea – dont une grande part des recherches s'intéressent au langage non-verbal émis par la voix – fait la distinction « entre les symptômes vocaux (qui portent sur la voix ou des bruits de l'appareil vocal et respiratoire) et les symptômes verbaux (qui portent sur des unités de la langue : mots, syntagmes...) »¹⁰⁵. Il considère que ce « *distinguo* gagne à être retenu : les phénomènes verbaux portent sur des unités signifiantes et font donc appel à des ressources psycholinguistiques en partie différentes de celles mobilisées lors de l'expression purement vocale »¹⁰⁶. Cette typologie peut être appliquée à l'expression du cri, à ses représentations et à ses enjeux dans le champ photographique et littéraire. Le cri, selon François Perea, « participe [d'une] annihilation du sens et de la communication “sensée”¹⁰⁷ ; il implique *de facto* une altération de l'échange et du contenu du discours. Les cris formés d'unités non lexicales « ne correspondent pas aux phonèmes de la langue (c'est-à-dire aux unités de la seconde articulation, pertinentes pour la production d'unités de la première articulation,

105 François Perea, « Note sur les symptômes vocaux et verbaux corporels : de la rupture pathologique aux comportements ordinaires », *L'Information psychiatrique*, *op. cit.*, p. 425.

106 *Loc. cit.*

107 *Ibid.*, p. 426.

dotées de sens)¹⁰⁸ ». Lors du cri, « [l]a base phonétique de la langue est donc atteinte »¹⁰⁹ ; il « rappelle la voix à sa nature première (dans l'histoire de chaque individu), qui n'est pas à strictement parler linguistique »¹¹⁰ tout comme il l'ancre dans le corps :

Il y a ainsi ancrage au corps en trois lieux : l'appareil respiratoire d'abord, qui fournit l'air nécessaire à la plupart des sons du langage ; le larynx ensuite, qui crée l'énergie sonore ; les cavités supraglottiques enfin, qui assurent la fonction de résonateurs et où se produisent la plupart des bruits utilisés dans la parole. De ce point de vue, qui est celui de sa nature, il est indubitable que la voix apparaît comme une « matière », une substance naturelle issue de l'organisme.¹¹¹

Le cri est un son qui échappe à la fonction communicative de la langue – ainsi qu'à toute la construction du langage. C'est comme si ces sons – leur trouver un nom plus adéquat – n'avaient pas d'autres buts que de donner une voix au corps – une pure voix, pure vibration des cordes vocales. Telle une interférence, il s'extrait de la sphère du langage verbal : il ne relève pas du phonème, brise le lien entre signifiant, signifié et référent, et n'entre pas dans le jeu de l'échange verbal.

L'importance du cri dans l'art d'Agata s'explique par ses dimensions corporelle et transgressive : au moment où le corps éprouve une sensation intense, le langage verbal est dépassé ; alors surgit le cri, débarrassé de l'esprit nécessaire à l'élaboration du verbal, purement vocal et, de fait, corporel (puisqu'elle est composée de *sons* émis par les cordes vocales, la glotte, puis la bouche, et non plus de *mots*). On saisit mieux, alors, l'obsession pour le cri, le travail entrepris sur les séries de cris, dont les étapes sont décomposées, ou encore sur cette obstination à saisir les multiples cris qui saisissent un visage dans *Anticorps*. Cette transgression du verbal a plusieurs incidences : elle permet à la voix de redevenir animale, et au corps d'accéder à nouveau à une sauvagerie incontrôlée et incontrôlable. Cette entreprise de représentation du cri s'inscrit dans le registre de la « communication émotionnelle », qui donne à voir les processus « où l'émotion est irruptive, éprouvée, non maîtrisée et largement indicielle » (par opposition à « la communication émotive » où « l'émotion est contrôlée, affichée, réifiée... c'est-à-dire mise en signes »)¹¹². Le visage qui

108 *Ibid.*, p. 427.

109 *Loc. cit.*

110 *Loc. cit.*

111 *Loc. cit.*

112 François Perea, « Éléments du *pathos* pornographique : mise en scène et affects dans les dialogues de films pornographiques », *Questions de communication*, n° 26, 2014/2, p. 86, URL : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-2-page-79.htm>, consulté le 18 mai 2022. C'est Claudi Caffi et Richard W. Janney qui sont à l'origine de cette distinction entre communication émotionnelle et communication émotive, conceptualisée dans leur article « *Toward a Pragmatics of Emotive Communication* » (*Journal of*

crie est un visage sauvage, à la fois libre et incontrôlé. C'est là tout son attrait, pour un Antoine d'Agata qui appelle de ses vœux la figure du sauvage, mais également celle de l'acéphale, celui « qui a échappé à sa tête comme le condamné à sa prison »¹¹³, tout comme celui qui crie a réussi à échapper à sa conscience, comme il l'écrit dans *Ice*, affirmant que « [s]eul le cri peut donner forme à ce rejet de la conscience » (*Ice*, p. 17) au profit de l'instinct et de l'extase.

Fréquemment, le cri est, dans les ouvrages d'Agata, lié à l'animalité. Dans *Ice*, celle qui crie, c'est la « viande qui cède à l'assaut de la viande... viande qui se répand... de cette transmutation naît le cri » (*Ice*, p. 93). L'être humain devenue bête crie également ; « la fille s'agite comme une bête prise de spasmes et sa voix éraillée se casse en une sorte de râle » (*Ant.*, p. 321), écrit-il dans *Anticorps*, où la voix devient cri au moment où la fille devient bête. « Seul le cri peut donner forme à ce rejet de la conscience » (*Ice*, p. 17), affirme-t-il dans *Ice* ; le cri brise l'effort d'articulation qui accouche habituellement de mots distincts chargés de sens. Il ne veut pas *dire* ; il est cette bouche qui ne peut plus construire, sans syntaxe, sans alphabet, sans mots. En fait, le corps qui crie n'essaie pas de s'en référer à un lexique ou une grammaire quelconque ; on peut même dire qu'il s'en moque et qu'il les piétine. Cri et bestialité – ou animalité – vont de pair, et signe la mort, pour un temps du moins, du langage articulé et de l'humanité ; la perception d'Agata se concentre alors sur « le souffle, la survie immonde, le cri, l'humanité bafouée d'une communauté comme un bestiaire dont l'humain seul ne peut rendre compte » (*Ant.*, p. 432).

3. 3. Cri de guerre et cri d'extase

Codex s'ouvre sur « Le Cri », un texte liminaire de Nicolas Arraitz, où le cri possède cette dimension martiale qui sonne le glas du « temps occidental », « succession infinie de progrès et de dépassement », un « temps sans retour qui promettait un monde meilleur au bout du chemin » qui « méprise le temps cyclique des primitifs et des paysans » (*Cod.*, p. 1). Reprenant l'affrontement dichotomique entre Nord et Sud globaux que l'on retrouve dans les ouvrages d'Agata, Arraitz oppose le temps linéaire de la marchandise, de « [l]'argent [qui] a pris le monde en otage » et des utopies « desséchées » et le temps cyclique, « vieux mouvement de la lune et du soleil, des étoiles et des marées, des saisons et des récoltes, des transhumances et des bourgeonnements, de la vie et de la mort » (*Cod.*, p. 1) ; en somme, le temps linéaire de la civilisation moderne, où le temps est contrôlé, contre celui d'une

Pragmatics, vol. 22, 1994/3-4).

113 Georges Bataille, « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, *op. cit.*

société première, proche de la nature, où la temporalité se cale sur le rythme de la nature sauvage (au sens de « conforme à l'état de nature », « qui n'a pas subi l'action de l'homme »¹¹⁴). Ce temps cyclique, naturel, sauvage, Nicolas Arraitz le compare au « vent qui promet les renversements annoncés » et à la « brise qui pousserait de nouveau vers le ciel le cri de ceux d'en bas » (*Cod.*, p. 1). Par un jeu d'analogie sonore, le bruit du cri est associé à celui du vent, devenant non pas sauvage par son animalité, mais par son caractère naturel : le bruit du vent est plein des cris de « ceux d'en bas », est-il dit au moyen de cette périphrase désignant les êtres que la société place au plus bas d'elle-même, dans la marge ou la fange. Ce vent chargé des cris des êtres des bas-fonds aurait le pouvoir de renverser, à l'instar du barbare, intrinsèquement en lutte contre une civilisation qu'il cherche à détruire ; une idée que l'on trouve au début d'*Anticorps* :

[...] 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 des oubliés ; sur leurs visages se lit un nouvel appel à la guerre ; tout plutôt que le *statu quo* économique et l'abjection sournoise des monothéismes qui propagent la soumission et la négation de soi [...]. (*Ant.*, p. 17)

Ce texte d'Agata fait écho à celui d'Arraitz sur bien des points : les « oubliés » coïncident avec « ceux d'en bas », eux dont les cris annoncent le retour d'un « ancien cycle » et une « explosion irréversible » qui sonne le début d'une guerre :

Le coquillage marin, instrument de musique plus ancien que les pyramides, appelle à nouveau à la guerre.

Le coquillage marin est un petit dieu placé sur le front de la déesse de la Lune, il représente le cri, et dans les hiéroglyphes mayas, le cri est un visage humain.

(*Cod.*, p. 1)

Dans le texte d'Arraitz, le cri est à la fois barbare – car il est une force de renversement – et sauvage : archaïque, il a partie liée avec la nature.

L'ancienneté du coquillage, ce « mollusque dont l'enveloppe est une coquille »¹¹⁵, sur la pyramide, création humaine dont la fonction est de servir de tombeau aux pharaons, lui

114 Définition du mot « sauvage » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/sauvage>, consulté le 21 mai 2022.

115 Définition du mot « coquillage » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/coquillage>, consulté le 21 mai 2022.

donne l'avantage ; et avec elle, celui du règne de l'animal sauvage sur le règne de l'humain civilisé, dont le coquillage et la pyramide sont ici les symboles respectifs. Par l'intermédiaire du coquillage, comme instrument de musique, c'est la nature qui appelle ici à la guerre, faisant valoir sa supériorité, due à son archaïsme. Dans le second paragraphe de cet extrait, « le coquillage marin est un petit dieu ». Ce dieu primitif allié d'un élément naturel et sauvage – la mer, où l'homme ne peut s'installer continuellement, voire qu'il ne peut conquérir – vient « se placer » sur le front d'un astre déifié (« la déesse de la Lune »). Cette union du divin et du naturel est, selon l'historienne mexicaine Mercedes De La Garza, une caractéristique de la religion maya, imprégnée de « symboles animaux et végétaux »¹¹⁶ :

Avec des variantes formelles, les récits fondateurs reposent sur l'idée centrale que l'univers fut créé par les dieux comme demeure de l'homme et qu'il obéit à un phénomène cyclique de créations et de destructions, dans lequel apparaissent progressivement les grands éléments, les animaux, les plantes et les astres, tandis que l'homme, en tant que partie centrale du processus, subit au long des âges une évolution qui le conduit à devenir l'être dont les dieux ont besoin pour les vénérer et les nourrir, puisqu'il est la seule créature consciente. Cela veut dire que les dieux sont périssables et, si on les laisse mourir, le cosmos entier périt, ce cosmos que les dieux, à leur tour, soutiennent et nourrissent. C'est ainsi que l'existence du monde dépend de l'être humain dont la plus grande responsabilité est de prendre soin de ce monde et d'en assurer la pérennité.¹¹⁷

Dans les récits fondateurs mayas, l'être humain a la charge de nourrir la divinité qui assure l'existence et l'équilibre du monde ; lui-même, nous apprend le le *Popol Vuh*, texte mythologique des Quichés du Guatemala datant de la période pré-colombienne qui constitue la « version la plus complète du mythe cosmogonique maya »¹¹⁸, a été créé à partir d'éléments issus de la nature et des animaux.

Pour créer l'homme, les déités utilisèrent d'abord « de l'argile mais sans parvenir à leur insuffler la vie » ; les hommes argileux « s'effritaient et les dieux les détruisirent en provoquant un déluge »¹¹⁹. Elles « cherchèrent alors un matériau plus solide, et fabriquèrent des hommes avec du bois » ; « [c]es derniers pouvaient parler et se reproduire, mais ils étaient idiots », ce qui entraîna la destruction de leur monde, « englouti sous un déluge de

116 Mercedes De La Garza, « L'Homme, le monde et le temps de la pensée maya », *Diogène*, n° 263-264, 2018/3-4, p. 106, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-diogene-2018-3-page-105.htm>, consulté le 21 mai 2022.

117 *Loc. cit.*

118 *Loc. cit.*

119 *Ibid.*, p. 107.

résine ardente »¹²⁰. En dernier lieu, « à l'aide de plusieurs animaux (le chat sauvage, le coyote, le perroquet et le corbeau) les dieux trouvèrent une matière sacrée, le maïs. Ils en tirèrent une pâte avec laquelle ils modelèrent un nouvel homme, capable de reconnaître les dieux et de remplir sa mission sur terre »¹²¹. Selon la mythologie maya, l'homme est donc intrinsèquement une conjonction entre éléments animaux et végétaux ; nulle séparation entre l'animal et le végétal ici, contrairement à ce que Mercedes De La Garza appelle « la science occidentale » :

La création de l'homme se déroule en plusieurs étapes de création et de destruction correspondant aux différents âges cosmiques : elle se caractérise par l'utilisation successive de matières végétales et animales pour modeler les premiers habitants de la Terre, ainsi que par la transformation d'un être en un autre, ce qui évoque moins l'idée d'indifférenciation que de coparticipation. La séparation établie par la science occidentale entre règnes animal, végétal et minéral est étrangère aux indigènes, puisque pour eux les hommes ne sont pas d'une substance différente de celle du reste du monde, pareillement doté d'une âme.¹²²

On retrouve dans « Le Cri » d'Arraitz, cette opposition entre pensée maya et pensée occidentale, mais également le souhait que la première renverse la seconde. Le cri, symbolisé par un élément naturel (le coquillage marin), appelle au soulèvement, et s'il fait le même son que le vent, il est représenté dans les hiéroglyphes mayas par « un visage humain ». À la lumière de ce texte, s'ouvre une nouvelle perspective de compréhension des photographies d'Agata de visages humains en plein cris : chacun des signes serait la variation d'un même hiéroglyphe, comme si chaque photo écrivait, par le biais de l'image, ce cri humain qui appelle à la guerre, le cri de « ceux d'en bas ». Suivant le principe du hiéroglyphe, le cliché prétend alors au titre d'écriture du cri, à l'aide de figures du cri.

S'il n'est pas toujours possible d'identifier la source de la sensation qui provoque le cri, la plupart des clichés, pris lors d'ébats sexuels, sont des cris d'extase (ou suscités, du moins, par les sensations qui surgissent lors de ces ébats) ou, comme il l'écrit, « les cris étouffés de filles ivres ou résignées qui halètent » dans « les chambres voisines » (*Ant.*, p. 496). L'extase est, chez Agata, un état d'exaltation particulièrement recherché qui renvoie,

120 *Loc. cit.*

121 *Loc. cit.*

122 *Ibid.*, p. 106.

suivant Perea, à « cette expérience de perdre les mots lorsqu'une sensation intense semble ne pas pouvoir être exprimée avec des paroles »¹²³ :

C'est bien le corps qui est en question, un corps qui n'est pas simple chair mais lieu où se croisent les pulsions, avec les émotions qu'elles suscitent. Si d'ordinaire le langage et son système sont suffisants pour habiller tout cela, restent ces cas cruciaux, où aucun signe ni discours ne peuvent accueillir ce qui est ressenti et que notre appareil émotionnel reçoit de plein fouet¹²⁴.

Ce cri que produit le corps qui jouit marque l'insuffisance du langage, du « signe » et du « discours » à agir, dépassés par la sensation. Si « le cri apparaît fréquemment comme une réponse motrice à quelque excitation », ce cri « est bien une manifestation qui échappe à la volonté du sujet »¹²⁵, analysent François Perea et Jean Morenon. L'extase (ou l'expression des plaisirs sensuels) marque la « prédominance de l'aspect vocal sur l'aspect verbal »¹²⁶ :

L'effacement de l'aspect verbal ne doit pas laisser omettre que la substance vocale possède son expressivité propre. Nous sommes donc confrontés à un pouvoir d'expression qui prend le pas sur le verbal et manifeste un émoi corporel. C'est donc du corps qu'il s'agit, et de ses transports qui trouvent une transposition dans le souffle laryngo-trachéal devenu voix. [...]

Cris, gémissements, silences, halètements, signes sans référents, comme réduits à des enveloppes sonores... on serait tenté de parler ici de phénomènes infra-verbaux ne renvoyant qu'à la matière vocale qui a vocation de porter les mots mais n'en est pas. Dans les faits, cette matière s'avère être bien plus encore, et c'est elle qui porte, depuis la chair, le message de son émoi¹²⁷.

Expérience somatique intense, l'extase va de pair avec une paralysie, voire une extinction du verbal, remplacé par ce que Perea et Morenon nomment les « phénomènes infra verbaux ».

Perea et Morenon font la distinction entre « le geste phonique, hors du code de la langue », un « jaillissement vocal motivé par une effervescence somatique et par l'émoi qu'elle engendre », et « le cri verbal exprimé sous la forme d'un signe linguistique crié, le

123 François Perea, Jean Morenon, « Les Manifestations vocales et verbales pendant l'acte sexuel : une désactivation de la chaîne signifiante », publié à l'origine dans la revue *Synapse*, n°23, 2006, p. 31-37. Le document cité est l'abrégé de l'article initial mis en ligne sur le site du Dr Jean Morenon (URL : <http://jean.morenon.fr/PDF/actecri.pdf>, p. 6, consulté le 21 mai 2022.

124 *Loc. cit.*

125 *Ibid.*, p. 7.

126 *Ibid.*, p. 5.

127 *Loc. cit.*

plus souvent un juron » ; le premier est « l'altération du rapport sémiotique » tandis que le second « est la confrontation à l'univers préverbal »¹²⁸. Le phénomène du geste phonique peut être rapporté à une « perte de signification : le signifié n'est plus lié au signifiant par un rapport interne à la langue. Dès lors, la production ne peut plus être considérée comme un signe linguistique dont la définition repose, depuis Saussure, sur cette dualité »¹²⁹. Si l'expérience somatique ne peut s'exprimer que par un le geste phonique et le cri verbal qui mettent à mal le rapport sémiotique et le fonctionnement du signe linguistique, les deux auteurs avancent également l'hypothèse que le rejet du verbal (par les phénomènes infra-verbaux) constitue une condition de l'extase : « cette vacance de signifiants qui est une condition de la jouissance amoureuse »¹³⁰, tout comme « la suspension du symbolique [est] requise pour l'accès à l'émoi corporel et au plaisir »¹³¹.

Dans *Anticorps*, Agata décrit le « cri aphone » comme « impuissant à énoncer l'indicible, [comme] expression crue du sentiment insupportable de sentir et de ne pas être » (*Ant.*, p. 264). S'il va de soi que le cri photographié est invariablement insonore, le caractère inaudible du cri s'explique ici par le phénomène de « désénonciation » auquel il est lié, défini par François Perea et Marc Levivier, tel un « phénomène sensible et affectif » :

[La désénonciation] désigne l'impossibilité de tenir un discours en raison d'un état, d'une sensation ou une émotion qui s'impose au sujet de manière prégnante, pour un temps variable, empêche la pensée organisée et son expression donc (les trois sont liés) :

- l'énonciation : par blocage des ressources (« je ne pouvais rien dire ») permettant la production de discours ;
- l'énoncé : réduit au silence, au jaillissement incontrôlé (cri, par exemple) ou à des formes désémantisées (jurons, par exemple) ;
- l'énonciateur, avec une dissolution du sujet de l'énonciation, dans le rapport constitutif je /tu que souligne Benveniste.

Le dé- est privatif et marque l'empêchement momentané du sujet parlant d'accéder à l'ordre sémiotique à la faveur d'une connexion directe au réel, à la sensation.¹³²

128 *Ibid.*, p. 7.

129 *Ibid.*, p. 8.

130 *Ibid.*, p. 12.

131 *Ibid.*, p. 11.

132 François Perea, « Ivresse, défonce et énonciation », *Psychotropes*, vol. 18, 2012/2, p. 14, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2012-2-page-9.htm>, consulté le 21 mai 2022.

La « désénoncation », ainsi conceptualisée par François Perea, semble expliquer, d'une part, la raison d'une forme de carence textuelle à propos du cri : le cri n'entre pas dans le schéma de l'énonciation, dans la mesure où la personne qui crie ne peut organiser ni sa pensée, ni son expression ; quand bien même parviendrait-elle à formuler des sons, elle le fait sans tenir compte de son interlocuteur, ni du contenu de son énoncé. Il est en effet, pour reprendre les mots d'Agata, « expression crue du sentiment insupportable de sentir et de ne pas être », et pour reprendre en miroir ceux de Perea, « dissolution du sujet de l'énonciation [...] à la faveur d'une connexion directe au réel, à la sensation ».

Dans son texte « Position de la chair », Artaud mentionnait ces « forces informulées » qui prenaient possession de lui, telle une « force qui du dehors ont la forme du cri »¹³³, marquant la dichotomie entre la formulation et le cri, comme si le cri échappait irrémédiablement à la sphère de la communication, voué à n'être jamais compris, ne cherchant même pas à l'être. D'où, sans doute, le caractère mutique qu'Agata attribue au cri dans une autre citation d'*Anticorps*, évoquant le « cri muet qui hante le silence d'un monde où il ne peut être ni entendu ni ignoré » (*Ant.*, p. 268). L'oxymore (« cri mutique ») met en exergue l'opposition entre le cri et l'expression de la parole, irréconciliables. Le cri, écrit Perea, fait partie des « expressions qui « s'échappent, d'abord, semblant jaillir du corps et calmer la tension »¹³⁴, comme s'il n'était, au fond, que le prolongement vocal d'une émotion ou d'une sensation, un moment où le corps s'adresse à lui-même.

Chez Agata, les fonctions du cri sont légions. Le cri indique un renoncement aussi bien à l'idée d'humanité qu'à celle de civilisation (puisqu'il donne lieu à une altération de l'échange, à un anéantissement du verbal au profit du vol, à la prolifération de sons somatiques, et non plus symboliques). Il est l'élément central de l'élaboration de la représentation photolittéraire d'Agata : une quête d'un « état intermédiaire de la représentation [...] moins graphique, plus charnel, plus imbriqué dans la matière même des corps »¹³⁵.

* * *

Le barbare tout comme l'animal et la bête sauvages sont, chez Agata, des modèles qu'il s'efforce de suivre au cours de son processus créateur ; un processus fondamentalement contestataire, qui s'inscrit dans le sillage des êtres des bas-fonds, qui,

133 Toutes ces citations sont issues du poème d'Antonin Artaud, « Position de la chair », *L'Ombilic de Limbes*, *op. cit.*, p. 189.

134 François Perea, « Note sur les symptômes vocaux et verbaux corporels : de la rupture pathologique aux comportements ordinaires », *L'Information psychiatrique*, *op. cit.*, p. 429.

135 *Le Désir du monde*, p. 22.

« dans la négation des valeurs occidentales – progrès, rationalité, morale, démocratie – [...] assument cette part maudite » (*Ant.*, p. 74) qui est la leur. Si Agata fait la promotion de la violence de la barbarie, c'est parce qu'elle est salvatrice, tout comme la sauvagerie – ou, du moins, la féralité – est libératrice. La critique du modèle humain et civilisationnel contemporain (et de son Histoire) sert de point de départ et de point d'appui à ses ouvrages : tandis qu'*Acéphale* exhibe la violence dite « civilisatrice » qui a donné le jour à la société contemporaine, *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S.*, chacun à leur manière (longs monologues ou courts aphorismes) font se côtoyer blâme de la civilisation humaine et éloges du barbare, de l'animal et de la bête, contre-modèles de résistance et de confrontation. Il s'agit donc bien de renoncer à l'idée même d'humanité et de civilisation, mais également de recréer des modèles qui s'y opposent, et qui sont capables de lutter contre elles.

* * *

La poïétique de la transgression est particulièrement féconde dans l'art d'Agata. La *technè* de l'excès donne naissance à une poétique paroxystique, l'expérience poïétique intense – et intensive – marquant de son sceau chaque ouvrage de notre corpus. Quant à sa pratique de l'abjection, elle produit deux poétiques : une poétique de la pathologie, du fait de la forte occurrence du modèle du corps malade et de l'isotopie médicale dans ces ouvrages ; une poétique de l'excrétion et de la sécrétion, qui met en jeu les fluides et les orifices corporels occupant une place centrale dans les récits nombreux d'actes sexuels. Provocateur, Agata érige en modèle ce qu'il est convenu de dissimuler ou de taire : la maladie, la douleur, les sécrétions et excréments corporels, mais également la figure du barbare, de l'animal et de la bête sauvages, nées d'une critique acerbe de la civilisation humaine contemporaine dont il annonce la nécessaire destruction prochaine.

Cette poïétique transgressive fait suite à une prise de conscience et à une pratique de la crise. L'extase, la jouissance et l'orgasme sont des moments de crise que le cri, crise du langage verbal, vient traduire. Quant au barbare, à la bête et à l'animal sauvages, ils symbolisent cette crise de la civilisation et de l'humanité. La crise, « phase grave » et aiguë d'une maladie, mais également « situation de trouble » et « moment critique », se

manifestant de façon brusque et intense et « laissant prévoir un changement généralement décisif »¹³⁶ ; c'est bien cette logique que l'on retrouve chez Agata.

Dans la préface d'*Atlas*, rédigée par Agata, une phrase – qui, par sa place dans le texte liminaire qui précède le reste de l'ouvrage, a une valeur programmatique – se résume à ce mot : « Apocalypse » (*Atl.*, n. p.). Le terme revient également dans *Ice*, *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S.* S'il signe à l'origine la fin d'un monde, corollaire d'une révélation qui est étymologiquement d'ordre divine, il traduit chez Agata le sentiment d'un monde – civilisé et humain – qui touche à sa fin, et ce dans une déflagration paroxystique, un débordement de substances abjectes et une éruption de violence. La méfiance d'Agata pour la religion laisse deviner que cette apocalypse ne sera pas du fait d'un dieu, mais sera orchestrée par les êtres humains eux-mêmes, et plus particulièrement par les exclus, les parias ; ceux dont l'existence excessive, abjecte, sauvage et barbare représente une menace pour l'ordre moral du monde ; ceux qui lui inspirent l'impératif suivant :

Chacun d'entre nous a la responsabilité de briser cette censure, d'enfreindre l'interdit par la parole, par les actes, par la folie. Cette transgression révélera les limites du système, rendra tangible sa fragilité, ébranlera ses fondements et finira par le dissoudre. Seul un passage à l'acte de chacun d'entre nous amènera une réinvention de la vie et du désir¹³⁷.

L'injonction à l'ébranlement et la dissolution de ce qu'il nomme le « système » - à comprendre comme les rouages du monde et son mode de fonctionnement actuel – entre dans la logique du déclenchement de l'apocalypse, par la transgression des interdits qui le régulent. L'apocalypse est, dans la pensée agatienne, une destruction salvatrice qui permettra au monde et à l'individu de se reconstruire ; entreprise impossible sans cette mise à mort.

Dans *Atlas*, les portraits et paroles de prostituées s'inscrivent donc dans le sillage de cette apocalypse, tour à tour annoncée, pressentie, invoquée ou célébrée par Agata. Dans *Ice*, il décrit être dans un sentiment d'une « situation permanente d'apocalypse » (*Ice*, p. 140), dans les bas-fonds où, comme il l'écrit dans *Anticorps* ensuite, « la multitude des exclus fait le choix de vivre l'apocalypse dans sa chair » (*Ant.*, p. 74). Ce choix de l'apocalypse fait écho au « choix de la barbarie » (*Ice*, p. 19) ; c'est en somme le choix d'une existence non seulement transgressive, mais destructrice. Cette apocalypse générale, qui règne dans les

136 Définition et étymologie du mot « crise » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/crise> et <https://www.cnrtl.fr/etymologie/crise>, consulté le 22 mai 2022.

137 *Le Désir du monde*, p. 116.

bas-fonds, représente un modèle pour Agata, qui affirme dans *Anticorps* qu'« il reste à vivre, à inventer la perspective apocalyptique d'un système esthétique ramené à [ses] actes » (*Ant.*, p. 132).

La douleur est à ce titre exemplaire, et se range dans la catégorie de ces actes apocalyptiques aux vertus esthétiques : comme on peut le lire dans *Anticorps*, « pour ne pas sombrer dans la folie et rester éveillé, je glisse doucement la lame du rasoir sur mon corps ; pétales de sang, fleur froide de la viande dans le vent de l'esprit, ample coquelicot doré de l'apocalypse que nul ne contemple » (*Ant.*, p. 387). Le sang qui coule de la blessure, acte poïétique majeur chez Agata, se métamorphose en fleur charnelle qui éclot au moment où l'esprit est devenu vent ; cette fleur – possible symbole de l'œuvre – ne pousse, après tout, que dans le corps et sa matière est mi-chair humaine, mi-viande animale. Cette « fleur froide de la viande », en gagnant en ampleur, devient un « coquelicot doré de l'apocalypse » ; une fleur qui ne peut naître qu'en temps de fin du monde. Les actes poïétiques devront être apocalyptiques, et, sans cesse, relever de l'illicite, de l'infraction, de la transgression et de l'anéantissement ; chacun d'eux doit marquer la fin d'une certaine idée du monde, ou célébrer cette fin. La formule laconique et lapidaire « Amours sublimes apocalyptiques » (*Sta.*, n. p.) de *S.T.A.S.I.S* rend compte de la fascination d'Agata pour ces relations amoureuses transgressives et destructrices, qui suscite en lui le sentiment du sublime.

En quoi cette apocalypse – des chairs, de l'amour, du monde – peut-elle relever du sublime ? Le sublime, ce sentiment né, selon Burke, « de la réaction face à tout ce qui inquiète par sa démesure, son obscurité, sa violence, et menace l'intégrité de l'homme »¹³⁸ fait de la terreur « le principe essentiel du sublime »¹³⁹. Il fut également « conçu comme une expression enthousiaste, au risque de rompre avec la recherche de la juste mesure, de la convenance et de l'équilibre »¹⁴⁰. Il est peu étonnant alors que, contemplant et œuvrant à cette destruction du monde, des normes morales et de l'ordre, ce soit le sublime qui s'empare d'Agata ; peut-être en est-il de même pour celles et ceux qui lisent ses ouvrages ou regardent ses photographies (hypothèse qui sera développée au moment voulu, c'est-à-dire dans le dernier chapitre de cette thèse, consacré à l'esthétique d'Agata). C'est également dans cette expérience poïétique de l'apocalypse qu'Agata puise toute la puissance de son œuvre ; une « puissance [qui] est une des principales sources du sublime »¹⁴¹ chez Burke et

138 Jean-Paul Sermain, « Horreur agréable et terreur sublime, deux visions poétiques anglaises du conte de fées français au XVIII^e siècle », *Littérature*, 2020/2 (N^o 198), p. 14, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-litterature-2020-2-page-7.htm>, consulté le 22 mai 2022.

139 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, édité et traduit de l'anglais par Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 98. Cité : *loc. cit.*

140 Thierry Favier, Sophie Hache (dir.), Introduction de l'ouvrage *À la croisée des arts : sublime et musique religieuses en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classique Garnier, 2015, p. 15.

141 *Ibid.*, p. 12.

de la transgression chez Agata qui considère « l'interdit, la transgression, l'excès comme constituants essentiels du désir et survivance stratégique » (*Ant.*, p. 29). La précarité de l'existence du survivant, qui parvient à exister là où le monde touche à sa fin – c'est-à-dire dans ses bas-fonds – va de pair avec une puissance transgressive, paroxystique, abjecte, sauvage et barbare qui lui permet, justement, de survivre.

« [D]ans la zone indistincte du bordel, où l'homme et la bête se croisent, se mélangent, s'accouplent, les chairs se confondent dans un organisme social inédit et mutant qui est à la mesure de l'abjection de l'être » (*Ice*, p. 94-95) ; à travers ces quelques mots d'*Ice* sont tracés les contours un « organisme social inédit et mutant » peuplé d'existences apocalyptiques, de corps abjects qui exposent leurs fluides, leurs sécrétions, leurs blessures purulentes et leur morbidité, mais également indistincts, entre l'homme et la bête. Comme Agata l'écrit :

[L]es choses sont au Cambodge comme partout ailleurs. La misère planifiée, conçue comme mode de régulation économique, l'abjection, imperceptible encore, qui échappe aux experts de l'ordre mondial. Une animalité en devenir, des attitudes sociales embryonnaires, d'un autre type, dont l'objectif n'est plus le renversement de l'ordre social mais une jouissance compulsive, sans mesure, hors de toute logique, la fin d'une civilisation. (*Ice*, p. 227)

Il y a, dans la pensée d'Agata, beaucoup à apprendre des bas-fonds, de ces espaces urbains au sein desquels il erre, et sans lesquels il n'y aurait aucune poïétique, et aucune pensée pensée philosophique et politique, voire aucune compréhension du monde : c'est là que s'élabore une « animalité en devenir », qui manie l'abjection afin d'échapper un « ordre mondial » et à un « ordre social » (en somme, un modèle à observer) ; c'est là que retentit le glas de l'humanité et de la civilisation.

TROISIÈME PARTIE

L'art de l'artiste-voyageur : une poétique de l'espace

Dans le discours qu'il porte sur sa propre pratique, Agata donne au voyage une fonction politique. Au micro de Laure Adler, dans son émission *L'Heure Bleue*, Antoine d'Agata mettait à distance toute idée de sédentarité. Lorsque la journaliste lui demande s'il est sans domicile fixe, ce dernier répond : « Presque. Je vis dans une sorte de cave, dans le Sud de la France, qui me sert de base »¹.

Ce choix d'un lieu de vie rudimentaire et provisoire est justifié par sa méfiance envers l'idée de confort : « On vit dans un confort qui fait qu'on a décidé de ne pas... on a laissé à l'abandon des pans entiers de la société qui sont livrés à eux-mêmes, qui sont démunis »². De fait, afin de « vivre avec ceux qui sont de l'autre côté »³, il renonce à ce qu'il appelle dans *Anticorps* le « confort immuable censé prendre le relais du vieux mensonge de la vie éternelle » (*Ant.*, p. 15), et dans *S.T.A.S.I.S* « l'indécence du confort » (*Sta*, n. p.). Photographe, affirme-t-il, « c'est m'immuniser en permanence de cette tentation du confort, c'est refuser de m'anesthésier à coups de spectacle, d'images, d'écrans »⁴. Une des manières de s'immuniser contre le confort, outre le refus de la sédentarisation, est de traverser l'espace mondial sans but prédéterminé : « La première règle, c'est qu'il y a pas de règles, y'a pas de plans, y'a pas de projets, y'a pas de logique, ou de stratégie, de travail, qui fait que c'est plus facile [...]. Donc c'est vrai que je pars à l'inconnu, toujours, sans trop savoir ce qui va se passer »⁵. Difficile ne de pas apercevoir, dans cette conception de l'expérience de l'espace, la philosophie de Georges Bataille, qu'il résumait ainsi dans l'émission *Qui êtes-vous* réalisée en 1956 : « toute ma philosophie consiste à dire que le principal but que l'on puisse avoir est de détruire en soi l'habitude d'avoir un but »⁶.

Pour lui, parcourir l'espace est le parcourir sans but ; il faut errer, « aller ça et là », « marcher à l'aventure », « se tromper » (*errare*)⁷ pour créer : l'art d'Agata est, pour reprendre

1 Antoine d'Agata, dans : Laure Adler, *L'Heure bleue*, « Antoine d'Agata, instantanés de la déchéance », Paris, Radio France, 9/12/2020. Consulté le 10 juillet 2023, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/antoine-d-agata-instantanes-de-la-decheance-2236594>, consulté le 23 juil. 2023 (ce sont nos retranscriptions).

2 *Loc. cit.*

3 *Loc. cit.*

4 *Loc. cit.*

5 *Loc. cit.*

6 C'est la réponse qu'apporte Georges Bataille à la question « Quel est, à votre avis, le but le plus important que nous devons nous proposer dans la vie ? ». Georges Bataille, dans : Catherine Gris, Emmanuel Berl, Maurice Clavel, Maurice et Jean Guyot, *Qui êtes-vous ?*, émission produite par André Gillois, *op. cit.*

7 Définition du verbe « errer » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/errer>, consulté le 23 juil. 2023.

la formule de Garido, un art « entre errance et erreur »⁸. Dans son *Manifeste*, il désigne d'ailleurs son entreprise photolittéraire comme l'élaboration d'une « autobiographie née du voyage et de l'errance »⁹, associant ainsi création et traversée imprévue, voire aléatoire, de l'espace mondial. L'errance caractérise aussi A., ce double fictionnel qui émerge lors du rituel poïétique : toujours dans son *Manifeste*, il affirme en effet que « la relation [qu'il établit] avec A » se fait « au fil de l'errance qui [l']entraîne sur [s]es traces »¹⁰. Le lien qui unit Agata et son double repose sur cette expérience spatiale de l'errance, mais aussi sur celle de la poursuite ; Agata se définit comme celui qui se place derrière A., ce dernier se déplaçant tout en emportant avec lui un Agata qui se laisse porter.

Chacun de ses ouvrages rend compte du besoin compulsif de parcourir indéfiniment l'espace. Dans son *Manifeste*, tout d'abord, on repère divers indications topologiques : dans « Dépenses », Agata énumère les villes visitées (« San Salvador, Nijni Novgorod, Bamako, Tijuana, Hambourg, Katowice, Palerme, Conakry, Oslo, Braga, Phnom Penh, Le Caire, El Paso, Matamoros, Port-au-Prince »¹¹), puis, d'un chapitre à l'autre, sont nommées la ville de Groningen aux Pays-Bas¹², celle de Douala au Cameroun¹³, d'Hambourg en Allemagne¹⁴, de Tokyo¹⁵ au Japon, d'Arles¹⁶ en France, ou encore le camp d'Auschwitz¹⁷ et un port situé au bord de l'Océan Pacifique¹⁸; sur le même principe, des chapitres portent des noms de toponymes précis et existants (« Oswiecim », p. 22 ; « Cherbourg », p. 26 ; « Babylone », p. 27 ; « Japon », p. 35 ; « Shinjuku », p. 41) ou fictif (« Promised Land », p. 28) voire génériques (« Huis clos », p. 16). D'autre part, le nom du deuxième chapitre de cet ouvrage, « 1975-1991. Topographie du vide » trace une ligne de continuité entre la traversée du monde dans un laps de temps relativement long (seize ans) et la tentative de représenter ce lieu traversé ; un lieu inoccupé et libre, sans réalité et sans valeur (*vacuus*). Dans ce même chapitre, Agata évoque « [l]a beauté mystérieuse des cartes géographiques » qui « est le chemin abstrait qui mène vers les expériences physiques d'un monde encore opaque »¹⁹. Quant au chapitre « Position(s) », il fait écho au titre d'un ouvrage publié quelques années

8 *Agonie*, p. 79.

9 « Frontière », *Manifeste*, p. 7.

10 « A », *Manifeste*, p. 19.

11 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

12 « Promised Land », *Manifeste*, p. 28.

13 « Babylone », *Manifeste*, p. 27.

14 « Reeperbahn », *Manifeste*, p. 11.

15 « Japon », *Manifeste*, p. 35.

16 « L'envers du décor », *Manifeste*, p. 44.

17 « Oswiecim », *Manifeste*, p. 22.

18 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

19 « 1975-1991. Topographie du vide », *Manifeste*, p. 3. La représentation abstraite de l'espace est ici, paradoxalement, ce qui guide vers la matérialité du corps ; un postulat qui fait écho à la conception d'Agata d'un espace constitué de corps et chevillé aux corps qui l'occupent (nous y reviendrons).

plus tard²⁰, mais également à l'*ethos* adopté par Agata : celui d'un artiste qui se poste en faction²¹ – c'est-à-dire « dans un endroit pour guetter ou attendre quelqu'un ou quelque chose »²² – qui se pense avant tout comme occupant une place dans un espace, et comme étant *en situation*²³ (à la fois au sens situationniste et au sens spatial).

Au-delà de son *Manifeste* – dans lequel le projet artistique d'Agata est sans cesse associé à des indications spatiales, insistant ainsi sur le lien entre pratique artistique et expérience de l'espace – on peut s'attarder également sur le cas d'*Atlas*, dont le titre trace une continuité entre l'objet photolittéraire et le nomadisme d'Agata : à l'instar de la déité du même nom, l'atlas – en tant qu'objet – porte le monde, dans le sens où il le représente, donnant ensuite à lire et à voir à son lecteur un recueil saturé d'indications géographiques. Dans son *Atlas*, Agata représente le monde par le biais des paroles de prostituées : chaque monologue (en langue originale et en français) est associé à un prénom, à une année et à un lieu. À titre d'exemple, le récit d'Alicia se termine par « Alicia. Zona Roja Nuevo Laredo, Mexique » et l'année 2006. Dans *Ice*, le modèle du journal – intime et de voyage – se prête à cette association entre dates et lieux, des pages 92 à 94 : « Sao Paulo, 11 septembre 2008 », « Salvador, 19 septembre 2008 »²⁴ (*Ice*, p. 92), etc. La chronologie qui ouvre le livre prolonge cette association, entre datant chaque séjour avant de le relier à une expérience corporelle :

2009

- Janvier-Mars : convalescence sous antibiotiques (Marseille et Paris) ;
- Fin Mars-début Avril : séjour d'une dizaine de jours en Géorgie, œuvre à la vodka ;
- Mai- Juin : séjour au Cambodge (consommation quotidienne d'Ice et de Yama) ;
- Août : jours passés avec ses filles (Bretagne) ;
- Septembre : séjour d'un mois en Amérique Centrale (San José et La Havane ; œuvre au crack) ;
- Octobre : séjour à Barcelone (mdma, opium, speed) ;
- Novembre : séjour au Cambodge (consommation quotidienne d'Ice, Yama, opium, speed et mdma) [...] (*Ice*, 6)

20 Il s'agit de l'ouvrage *Position(s)*.

21 Le terme est utilisé par Rafael Garido dans *Agonie* : pour ce dernier, Agata élabore une « fiction en tant que faction de la réalité » (*Agonie*, p. 174).

22 Définition du mot « faction » par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : [23 « \[E\]n position, en situation » : c'est par un effet de parallélisme que Rafael Garido fait entrer en résonance position et situation, mettant en exergue le sens spatial \(occuper une place, un lieu que l'on situe\), mais également l'idée d'expérience, qu'ils partagent tous deux \(*Agonie*, p. 11\).](https://www.cnrtl.fr/definition/faction#:~:text=%CE%B2)%20Machination%20subversive%20visant%20%C3%A0,jugements%20iniques%20(Condorcet%2C%20Esq, consulté le 10 déc. 2022.</p>
</div>
<div data-bbox=)

24 La liste est ici représentative, mais pas exhaustive (sous peine d'être rébarbative).

L'association systématique entre lieux, dates et états corporels (provoqués par la consommation de drogues trouvées dans chaque lieu) – laquelle ne se limite pas à l'année 2009, que nous avons cependant choisie à titre d'exemple en raison de la profusion des lieux et des états traversés – permet de postuler non pas seulement une traversée, mais une expérience de l'espace par A (qu'Agata, donc, suit à la trace).

En définitive, l'œuvre d'Agata ne se conçoit pas sans une représentation de cet espace qu'il investit à l'échelle mondiale, qu'il traverse, arpente, sillonne sans cesse ; à force, tout se ressemble : « plus je voyage, plus je bouge, moins j'ai l'impression de... au final, les vérités sont les mêmes partout »²⁵. Il reconnaît développer « au fil des années, certaines tendances compulsives, obsessives »²⁶ qui génèrent du semblable.

Dans son *Manifeste*, Ahaya fait le même postulat : « les liens ne varient pas, rescapés et hydrides »²⁷. Au-delà du fait que l'artiste voyageur possède des lieux de prédilection, comme le quartier de Boystown au Mexique (mentionné dans le chapitre « Tournage » de son *Manifeste*, et qui donne son titre à un chapitre de *Codex*), Cracolandia au Brésil (qu'on retrouve dans *Codex* et dans *Cidade de Pedra*), la Zona Roja du Mexique, « un lieu où [il] revien[t] ponctuellement »²⁸, ou encore le Japon (*Ice, Atlas, Aka Ana*), l'écriture comme la photographie œuvrent à gommer la singularité de ces lieux. Dans les clichés, la nuit qui recouvre les villes en atténue les singularités, créant ainsi la ville. Les lieux perdent alors leur singularité. Sur le mode de la série, les photographies offrent des lieux identiques de (sur)vie, comme les chambres des prostituées des bas-fonds, les tentes des camps de réfugiés, les clichés de vidéo-surveillance de frontières que des migrants cherchent à traverser ou des lits de fortune des personnes sans domicile fixe. Là encore, il est difficile d'attribuer ces fragments de lieux à un site en particulier, et force est de constater qu'ils pourraient s'inscrire dans plusieurs d'entre eux. En réalité, textes comme images se concentrent avant tout sur les corps humains, qui forment une communauté qui s'émancipe toute idée de nationalité ; leur unique point commun est leur appartenance au monde de la nuit et à l'espace des bas-fonds, qui semble, entre les mains d'Agata, constituer un seul et même lieu de l'espace mondial.

Ces lieux marqués par la répétition, qui parfois même s'effacent au profit des corps, ont tous en commun d'être des lieux transgressifs, des « zones de non-droit, territoires de tous les écarts, refuges de spécimens d'humanité blessée, espaces clos et privilégiés où la bestialité sape la bienséance et les règles sociales », « zones et réseaux de survivance où

25 Antoine d'Agata, dans : Laure Adler, *L'Heure Bleue*, « Antoine d'Agata, instantanés de la déchéance », *op. cit.*

26 *Loc. cit.*

27 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

28 *Le Désir du monde*, p. 42.

prennent forme la marginalité, la résistance, la révolte des classes misérables » (*Ant.*, p. 26) Agata ne cesse d'exprimer sa « volonté d'explorer des territoires délaissés, [des] zones urbaines aliénées où la vie est plus dure, mais plus simple et plus vraie » (*Ant.*, p. 27).

De ces espaces de vie, on peut dresser ici une typologie qui distingue :

- les lieux interlopes, définis par les pratiques illégales qu'ils recèlent, ou leur réputation malhonnête, infamante ou honteuse (espaces prostitutionnels comme la Zona Roja, et espaces où la drogue se vend et se consomme) ;

- les lieux hostiles, synonymes de dangers, auxquels Agata est pourtant attaché (lui qui affirme qu'il « n'éprouve le besoin de photographier que lorsqu'[il] [s]e retrouve seul dans un territoire hostile »²⁹) : ce peut être la zone des conflits armés en Ukraine³⁰, à Cracolandia, ou autour des scènes de crime au Mexique) ;

- les lieux allogènes, constitués de peuplades à la fois étrangères et réfugiées (dont font partie les camps de réfugiés, ces lieux précaires, conçus pour être provisoires alors qu'ils s'éternisent) ;

- les lieux liminaires, qui sont aussi, intrinsèquement, des lieux de passage (à l'instar de la rue ou de la chambre du bordel) ;

- les lieux paupérisés, au sein desquels les êtres vivent dans le dénuement et la misère.

De ces lieux, nous pouvons dire trois choses. D'abord, ils ont tendance à tous appartenir à cet espace qui constitue leur emblème : les bas-fonds. Lieux de misère et de mauvaise réputation, frappés de déshonneur, espaces dangereux où les règles sociales ordinaires n'ont plus cours, les bas-fonds forment une immense zone où se mêlent commerce des drogues et des services sexuels, sur fond de violence et de misère. Ils constituent pourtant, malgré leur caractère a priori répulsif, le lieu de prédilection d'Agata. « Quand je passe une semaine dans un bordel, je fais une cure d'humanité. A Paris, je me protège »³¹, confie-t-il à Christine Delory-Momberger, opérant à nouveau une inversion des

29 *Le Désir du monde*, p. 16.

30 Nous renvoyons à l'ouvrage *Un Endroit inconvenient* (Paris, Gallimard, « Blanche », 2023) qui regroupe photographies d'Antoine d'Agata et textes de Jonathan Littell sur le conflit armé qui a débuté en Ukraine le 24 février 2022 suite à l'invasion russe de ce pays.

31 *Le Désir du monde*, p. 41.

valeurs : les espaces interdits, infréquentables, deviennent des lieux de ressourcement, *a contrario* des lieux que l'on fréquente habituellement. Son appréhension de la ville développe des idées à rebours de la logique urbaine :

Aujourd'hui, je navigue à vue entre des univers extrêmement contradictoires qui ont chacun leur système de pensée, leur code d'honneur et leurs petits arrangements avec la moralité. Les odeurs les plus nauséabondes n'émanent pas des mondes les plus mal famés. Le respect, la solidarité, la tendresse, la conscience sociale, l'honnêteté, la générosité n'y sont pas des concepts creux ou dérisoires. La jouissance, le rire, la haine en sont les matières précieuses à l'état brut. La misère engendre la dignité et c'est la seule normalité qui me tient à cœur.³²

Le deuxième point à spécifier, à propos de ces espaces, est qu'il ont comme point commun d'être exclus du champ visuel : en somme, d'être des espaces cachés. S'opère, à leur endroit, un schisme de et dans l'espace public : l'espace se fend (*schisma*), pour mieux placer dans l'ombre ces espaces et leurs populations jugés les moins dignes d'être visibles. Or, c'est bien au sein de cette fente, de cette déchirure de l'espace social, qu'Agata plonge, afin de s'approprier ce principe d'exclusion et de montrer, de dévoiler, ce, celles et ceux que l'espace dissimule en raison de leur nature jugée sordide, à la fois ignoble, sale, bas et miséreux.

Dans un troisième et dernier temps, indiquons que ces lieux répondent à la définition des lieux hétérotopiques, conceptualisés par Michel Foucault lors de sa conférence intitulée « Des Espaces Autres » et prononcée le 14 mars 1967.

Lors de son analyse de « l'espace du dehors », espace « dans lequel nous vivons », espace « par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes » et qui sont, par essence, hétérogènes, Michel Foucault met en lumière certains espaces « qui [...] en liaison avec tous les autres, [...] contredisent pourtant tous les autres emplacements »³³. Il en distingue deux : les utopies, des « emplacements sans lieu réel »³⁴ et leur opposé, les hétérotopies, « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »³⁵, qui « sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent »³⁶.

32 *Loc. cit.*

33 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan* 2004/2 (n°54), p. 14, URL : <https://shs.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12?lang=fr>, consulté le 12 déc. 2022.

34 *Loc. cit.*

35 *Ibid.*, p. 15.

36 *Loc. cit.*

Selon Foucault, il existe deux types d'hétérotopies : l'« hétérotopie de crise », qui suppose l'existence de « lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise »³⁷, une forme d'hétérotopie qui, selon Foucault, a pratiquement disparue, et qui a été remplacée par une seconde forme d'hétérotopie : l'hétérotopie « de déviation »³⁸, « dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »³⁹. Pour illustrer cette seconde hétérotopie, Foucault cite les hôpitaux psychiatriques, les maisons de repos et de retraite, les prisons ; chez Agata, l'hétérotopie de déviation – qui est l'hétérotopie la plus fréquemment représentée dans ses ouvrages – prend la forme de la « cellule d'incarcération », de la « chambre d'hôtel », de la « maison close », triade qu'il regroupe sous l'appellation « fond sans fond » (*Ant.*, 324), comme pour indiquer la dimension hétérotopique de ces trois espaces, des gouffres béants, des trouées dans l'espace urbain et social, sans aucune limite.

Dans cette partie, nous analyserons plus amplement et plus précisément, en suivant les traces littéraires et photographiques d'Agata, les hétérotopies qu'il traverse. Agata semble en effet mettre en œuvre une véritable *hétérotopologie*, une étude « de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons »⁴⁰, en parcourant sans cesse ces espaces où sont regroupés les personnes jugées déviantes, marginales, anormales ; en bref, dont le principe d'existence n'est pas régulé par les règles sociales. Cette hétérotopologie se double, dans la pratique d'Agata, d'une pratique de la psychogéographie, telle que l'a conceptualisée Guy Debord.

La pensée d'Agata se réclame en effet de celle de Guy Debord, qui « a toujours prôné une conception de l'art comme expérience »⁴¹ et qui, comme telle, nous rappelle Gabriel Ferreira Zacarias, ne doit pas « être rattrapée par la représentation »⁴². L'art expérimental pratiqué par Debord repose sur deux projets qu'Agata va expérimenter à son tour : la *situation*⁴³, dont nous avons vu qu'elle est au cœur de ses expériences poétiques, et la *dérive*, représentative de son rapport à l'espace et de sa représentation de celui-ci. Pour Debord, ni

37 *Loc. cit.*

38 *Loc. cit.*

39 *Ibid.*, p. 16.

40 *Ibid.*, p. 15.

41 Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, n° 22, 2016, p. 11, URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/marges/1066>, consulté le 12 déc. 2022.

42 *Ibid.*

43 Guy Debord les définit ainsi dans *Rapport sur la construction de situations* : « Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous sommes enfermés (...). Notre idée centrale et la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure » (Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste*, reproduit dans : Berréby G. éditeur, *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p. 1).

les situations, ni la dérive ne doivent amener « à produire des objets artistiques, au sens traditionnel du terme, qui puissent remplacer l'expérience par des objets consommables »⁴⁴. Dans la même optique, et ce même s'il crée des objets artistiques, Agata considère l'œuvre comme seconde, l'expérience poïétique (affiliée à la *praxis*, cette action sans œuvre qui a sa fin en elle-même et se déroule dans l'agent) primant celle-ci. L'art se trouve, chez Debord comme chez Agata, au cœur d'une contradiction essentielle : il faut se méfier de la représentation, tout en pratiquant un art qui repose, intrinsèquement, sur une entreprise de représentation. L'enjeu sera avant tout d'éviter d'« offrir aux spectateurs [une] représentation consommable d'expériences » ; « il faut, au contraire, se servir de l'art pour enrichir le vécu quotidien »⁴⁵.

La pratique de la dérive, chez Debord, consiste en une expérience affective de l'espace. « [C]onçue comme une entreprise épistémologique » qui permet d'appréhender « [l]'influence du milieu sur le comportement individuel »⁴⁶, elle donnera lieu à une science nouvelle, la psychogéographie qui « se propose d'étudier le “relief psychique”, les influences affectives que l'espace exerce sur la psyché des passants, conditionnant la destination de leurs pas »⁴⁷. Il n'est pas anodin qu'Agata ait nommé ainsi un de ses ouvrages et un des chapitres de son *Manifeste* (p. 23), établissant une parenté entre la théorie de Debord et sa propre pratique de l'espace. Il affirme, dans « Psychogéographie », appliquer la « méthode situationniste », qui permet une « contestation ludico-extrémiste de l'urbanisme utilitaire » ainsi que la « projection d'une fiction perturbante dans la ville actuelle »⁴⁸. À ces fins, il expérimente la psychogéographie, qu'il définit quant à lui comme « l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, sur les comportements affectifs des individus »⁴⁹, dont ses ouvrages constituent une forme de compte rendu, tout comme ils ont vocation à proposer, eux-mêmes, une expérience psychogéographique de l'espace ainsi représenté. Les ouvrages deviennent, alors, des tentatives d'élaboration de cartographies *autres*, inédites, que ce soit par cette filiation (assumée) avec la pensée de Guy Debord, ou avec celle de Deleuze et Guattari, initiateurs de la géographie affective, à l'intérieur d'une conception de la « spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité »⁵⁰.

44 Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *op. cit.*, p. 11.

45 *Ibid.*, p. 12.

46 *Loc. cit.*

47 *Loc. cit.*

48 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

49 *Loc. cit.*

50 C'est le titre que donne Guillaume Sibertin-Blanc à l'article qu'il consacre à la géographie affective théorisée par Deleuze et Guattari, et sur laquelle nous reviendrons plus amplement *infra* : Guillaume Sibertin-Blanc. « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de

Cette partie portera donc sur l'analyse des spécificités de la photolittérature viatique d'Agata, cette « autobiographie née du voyage et de l'errance »⁵¹, qui se décline dans tous ses ouvrages. Cette autobiographie invite lecteurs et lectrices à suivre des yeux les traces laissées par le « corps à la dérive, errant, en fuite »⁵² d'Agata, et à expérimenter ainsi un nouveau rapport à l'espace. Dans ses ouvrages, Agata propose une expérience des espaces urbains hétérotopiques que constituent les bas-fonds, ces espaces interdits qu'il s'acharne à montrer ; c'est donc sur leur représentation que nous nous concentrerons en premier lieu. Le deuxième chapitre de cette partie s'intéressera à la façon dont Agata recompose dans ses livres le monde qu'il parcourt, proposant des cartographies – dans l'acception qu'en ont Debord, Deleuze et Guattari – photolittéraires inédites. En outre, cet espace – qu'il soit photographié ou écrit – est constamment plongé dans l'obscurité ; c'est pourquoi nous nous intéresserons, dans une dernière partie, à la place primordiale qu'occupe la nuit dans cette représentation de l'espace par Agata. Insomniaque et noctambule, c'est au cœur de la nuit qu'il conçoit ses images et ses textes ; ils portent tout naturellement la marque de ses « dérives nocturnes »⁵³.

subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, t. 39/3, 2010.

51 « Frontière », *Manifeste*, p. 7.

52 *Agonie*, p. 19.

53 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

CHAPITRE 7

Des espaces dérochés

Comme le rappelle Alain Mons dans son ouvrage *L'Ombre de la ville*, « [d]epuis la fin du XIX^e s., c'est la "cité scandaleuse" qui fascine les artistes du réel » ; fascination que l'on observe chez « [l]es photographes [qui] excellent à montrer et à intensifier les *états limites de l'expérience urbaine* »¹. Dominique Baqué, dans son livre *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, fait un constat similaire : la photographie urbaine « [prend] le pouls de la ville, dans son expansion certes, mais également dans son éclatement, sa dispersion, la pathologisation de ses excroissances et de ses périphéries »², à l'instar des productions du photographe Anthony Hernandez sur ce que Baqué appelle « l'archéologie de la précarité »³, des clichés de lieux désaffectés pris par Lynne Cohen et Willie Doherty, ou encore les clichés de Nick Waplington dans l'ouvrage *Living Room*. Ce dernier livre nous donne les images de la jeunesse marginales des années 1980-90 (pour l'exposition *Made Glorious Summer*) ou des familles ouvrières d'un HLM de Nottingham à la fin des années 80 au moment de l'explosion de la pauvreté et du chômage et d'une crise de l'industrie au Royaume-Uni.

L'intérêt de la photographie urbaine contemporaine pour les « pathologies de la ville postmoderne »⁴ répond à l'intérêt des photographes pour ce qui se déroule dans le hors-champs du visible de la ville sont attentifs à ce qu'il nomme les « mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique »⁵ d'un regard scrutateur.

L'art d'Agata fait écho à ces pratiques photographiques urbaines, en ce qu'il rend compte de cette fascination pour les « territoires-limites » (*Ant.*, p. 14), lieux transgressifs et transgressés, auxquels on ne peut accéder qu'en transgressant une frontière (à la fois morale et spatiale) : ce sont les lieux interdits et interlopes, où l'on isole un pan de la société, où l'on peut trouver et consommer de la drogue, où est fait le commerce du sexe, où se déroulent des scènes violentes et où l'on peut trouver des cadavres ; en définitive, ce sont des espaces qui sont ou ont été les théâtres d'actes illicites, qu'ils soient interdits ou illégaux (*illicitus*). Comme nous le soulignait Furetière à l'Âge classique, et comme le rappelle Baqué, le lieu est indissociable des corps qui le traversent et l'habitent : « L'ancienne philosophie le

1 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, « Penser l'Espace », 2001, p. 15 (en italique dans le texte original).

2 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, op. cit., p. 141.

3 *Ibid.*, p. 159.

4 *Ibid.*, p. 167.

5 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1990, p. 144-145.

définit ainsi : surface première et immobile d'un corps qui en environne un autre. C'est, pour parler plus clairement, un espace dans lequel le corps est placé. Le mouvement fait que les corps changent de lieu, vont d'un lieu à un autre : ils ne peuvent être en deux lieux que successivement. Chaque corps occupe son lieu »⁶. Il en est de même dans l'art d'Agata : en parcourant ses ouvrages, on constate qu'ils rendent compte de ce qu'Alain Mons appelle « corporéité spatiale »⁷ et une « rencontre charnelle de chaque lieu »⁸ avec les protagonistes des récits : le lieu marque le corps, tout comme, en retour, le corps et ses mouvements, ses pratiques, définissent le lieu.

Si ces lieux qui se dérobent au regard sont fascinants – aussi bien pour Agata que pour les photographes qui s'y intéressent – c'est qu'ils déjouent ce qu'Alain Mons nomme « une “toilette topographique” indissociable bien sûr d'un toilettage social »⁹ ; avec eux subsistent « la persistance ou la résurgence de la ville secrète, initialement chaotique »¹⁰, qui résiste à « l'“urbanisme de régulation” »¹¹ urbain. En les représentant, Agata « dénonc[e] [...] la prétention rationaliste à régenter le réel de la ville, et présent[e] les effets pervers, les retours saugrenus, dont l'existence urbaine est truffée »¹². La ville, emblème de la civilisation humaine héberge en son cœur et sur ses bords ce qui constitue son altérité radicale : des espaces où les règles, les habitudes, les mœurs sont autres. En somme, la fascination d'Agata pour ces lieux s'explique d'une part par le renversement (de la morale, des règles, des repères) qui s'opère en eux, et d'autre part parce qu'ils se situent dans les angles morts du visible, soit parce qu'ils sont dissimulés, soit parce qu'on n'y entre pas sans risques. Ce sont des lieux¹³ dérobés, volés à la ville et qui se cachent d'elles, tout comme elle cherche à les cacher.

Nous nous intéresserons ici à l'obsession d'Agata pour les espaces interdits, angles morts de la ville (voire de la civilisation) que sont les *zones*, et plus spécifiquement pour les bas-fonds, espace de prédilection de ses errances comme de sa poétique : si la zone désigne un espace régi par ses propres lois, les bas-fonds renvoient aux profondeurs abyssales et

6 Antoine Furetière, Article « Lieu », *Dictionnaire Universel*, 1690, reprint, Paris, SNL Robertn 1978. Cité dans : Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 174.

7 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, Paris, CNRS, 2013, p. 125.

8 *Ibid.*, p. 171.

9 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 16.

10 *Loc. cit.*

11 *Loc. cit.*

12 *Ibid.*, p. 17.

13 Pour définir le mot « lieu », nous nous référons à l'article « Pourquoi le lieu ? » rédigé par Aline Brochot et Martin de la Soudière en introduction au n° de la revue *Communications* Autour du lieu : le lieu est une partie de l'espace déterminé par les actions (et les événements) qui s'y sont produites et qui s'y produisent ; ainsi, il marque sa singularité vis-à-vis des espaces qui l'entourent, tout en s'incluant dans cet alentour (en tant que partie d'un tout). (Aline Brochot, Martin de la Soudière, « Pourquoi le lieu », *Communications*, n° 87, « Autour du lieu », sous la direction d'Aline Brochot et Martin de la Soudière, 2010, p. 5-16, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2616, consulté le 3 janv. 2025.

cachées de la ville. Nous proposerons une topographie plus précise, avant d'analyser leur dimension contestataire. Agata associe cet espace, dans ses textes comme dans ses photographies, aux mondes souterrains peuplés par les morts et les peuples infernaux, réactualisant ainsi le thème de la catabase et la représentation des Enfers.

1. La zone

Pour désigner ces lieux dérobés et transgressifs, Agata use fréquemment d'un vocable : le terme « zone ». Il écrit se rendre « de zone en zone » (*Ant.*, p. 76), que ce soit « la zone indistincte du bordel » (*Ice*, p. 94) ou de façon plus générale des « zones urbaines aliénées » (*Ant.*, p. 27) , comme le quartier de Boystown (de la ville de Nuevo Laredo, au Mexique) et ses « rues désolées et sordides », « bordel à ciel ouvert où [il] revien[t] à intervalles irrégulières »¹⁴, ce quartier qu'il décrit dans *Codex* comme « une zone de tolérance hermétique en marge d'une petite ville corrompue entre le Mexique et le Texas » et un « [u]n huis-clos crasseux, sordide et artificiel, où l'ivresse se heurte à l'obscurité » où « les filles vénèrent la Virgen de Guadalupe, les cailloux synthétiques et les capotes de latex » (*Cod.*, p. 142)¹⁵ ; en somme, un espace à la fois sacré et maudit, où se mêlent en définitive les deux acceptions étymologiques du sacré : « ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller »¹⁶ (*sacer*).

Les lieux dérobés seraient des lieux sacrés, dans la mesure où s'y mêlent êtres et actions intouchables, souillés et menaçant de souiller : la sexe, la drogue, et le marché (souvent illégal) auxquels ils donnent lieu ; c'est là que se tient le « monde du mal et de l'argent » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) dont parle Alicia, prostituée à Nuevo Laredo, voire ce monde où le mal se paye, s'achète et se vend. Lucy, une autre prostituée de la même ville, emploie le terme « zone » (en lui attribuant une majuscule, qui la fait passer d'appellation commune à lieu-dit) pour désigner la *Zona Roja*, ce lieu où elle se prostitue et où elle vit : « La Zone est un bas-monde... / un bas-monde où beaucoup volent, d'autres dansent, et d'autres vendent leurs corps » (*Cod.*, p. 142 ; « Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Ce bas-monde est associé au bas corporel, ainsi qu'aux bas instincts, comme si se concentrait dans ce lieu nommé « zone » tout ce qui a trait à la bassesse de l'humanité (aussi bien en terme de dégradation morale que de dégradation corporelle). Dans l'incipit de *Capitalisme gore*, son essai consacré à la

14 « Tournage », *Manifeste*, p. 30.

15 On retrouve les mêmes formulations dans : « Tournage », *Manifeste*, p.31.

16 Étymologie du mot « sacré » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sacr%C3%A9>, consulté le 15 déc. 2022.

violence du narcotrafic mexicain, l'activiste et chercheuse transféministe décoloniale mexicaine Sayak Valencia dépeint d'une manière semblable le quartier prostitutionnel (la « *zona roja* ») de Tijuana, territoire où toutes les normes sociales semblent inexistantes et où seule la violence fait loi :

Le Pacifique et sa furie de nuages.

Un torse démembré étalé sur la route à l'heure de pointe. Des cigarettes s'allument les unes après les autres. Lumières de la *zona roja*, univers microscopiques. Métastases arborescentes.

Les narcos. Le machisme. *Silicone Land. Whores-Barbies Factory*. Usines de Barbies-putes. Des armes de gros calibre éclatent de rire. *This is Tijuana*.

S'en aller et rester en même temps. Dire autrement que tout est un éternel retour. Trajectoires et femmes imparables. Violence, ennui et quotidien impensables. *This is Tijuana*.

Le mot *Welcome* me rit au nez. Le mot *Welcome* veut aussi dire que toute entrée est une sortie.¹⁷

Des « zones de non-droit » (*Ant.*, p. 26) émergent dans les « territoires délaissés » (*Ant.*, p. 27), devenus, en raison de leur état d'abandon, des « territoires de tous les écarts » (*Ant.*, p. 26) où s'annulent les habitudes, les règles, les convictions, les mœurs qui, pourtant, ont cours tout autour d'eux.

L'appellation « zone », employée par Agata comme par certaines des prostituées, n'est pas anodine : elle désigne un « espace artificiellement ou naturellement délimité sur une surface plus grande » ; une partie d'espace, donc « qui se distingue par un trait particulier » et « sur laquelle s'exerce un certain type d'activités »¹⁸. En somme, la zone fait partie d'un espace plus vaste, dont pourtant elle se distingue du fait de ses particularités¹⁹, ce qui lui octroie un statut particulier. N'oublions cependant pas la dimension péjorative du terme : le substantif « zone » désignait au XX^{ème} siècle un « faubourg misérable », une « banlieue pauvre et mal aménagée »²⁰, cette acception ayant donné ensuite naissance au substantif « zonard » (l'habitant de ce lieu misérable) ainsi qu'au verbe « zoner », qui désigne l'action de « mener une existence précaire, marginale », puis, par extension, l'action d'errer, de

17 Sayak Valencia, *Capitalisme gore : contrôle économique, violence et narcopouvoir*, traduit de l'espagnol par Louise Ibáñez-Drillières, Paris, Cambourakis, 2022, p. 41.

18 C'est la deuxième acception du mot « zone » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/zone>, consulté le 15 déc. 2022.

19 Nous pouvons, à titre d'exemple, nous intéresser à l'usage anatomique du mot : la « zone érogène » est une région d'un organe, qui se distingue des autres par sa forte réactivité aux stimulations sensorielles.

20 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, t. 3, p. 4 203.

« flâner sans but précis, par désœuvrement »²¹. Cette parenté entre ces deux termes permet de préciser le sens du mot « zone », qui apparaît comme un lieu de perdition, dans toutes les acceptions possibles du terme (égarement spatial, état d'immoralité, lieu de débauche, mais également lieu dangereux et en ruines). C'est cette distinction qu'opère la zone au regard du reste du lieu dans lequel, pourtant, elle s'ancre (uniquement d'un point de vue spatial) qui permet à Agata de parler de « zones autonomes » (*Ant.*, p. 553) : la zone est un espace « qui est construit ou qui fonctionne comme un tout indépendant » et « se gouverne [...] par ses propres lois »²² ; elle est intrinsèquement marginale, à l'instar de celles et ceux qui la peuplent.

La zone est, en définitive, une aberration spatiale : elle constitue et provoque un écart, une anomalie, une déviation par rapport à la norme. En médecine comme en philosophie, est aberrant ce qui dévie d'une norme ou d'une règle, ce qui constitue une exception. En optique ou en astronomie, le terme désigne un défaut : défaut de trajectoire de la lumière en astronomie ; de perception visuelle d'une image (qui apparaît déformée) en optique ; défaut qu'il conviendra naturellement d'essayer de le corriger²³. La présence de cette aberration spatiale que constitue la zone révèle, en creux, la façon dont les sociétés organisent l'espace (ou, si l'on veut, la dimension politique de cette organisation spatiale).

Dans *Acéphale*, Agata cite un important passage de l'ouvrage de Bertrand Ogilvie intitulé *L'Homme Jetable*, et sous-titré *Essai sur l'exterminisme et la violence extrême* ; cet extrait nous permet de mieux comprendre la façon dont Agata perçoit l'organisation de l'espace par la société civile. Dans le chapitre « Violence et Représentation. La Production de l'homme-jetable », Ogilvie développe l'idée selon laquelle la logique qui régit la société contemporaine est celle du marché, et que cette logique est « une logique d'extermination indirecte et déléguée » qui repose sur la production de « populations excédentaires » que les pays peuvent se permettre d'« abandonner à leur sort »²⁴. Ces populations excédentaires qui « n'entrent pas dans les plans nationaux et internationaux de production et d'échange » sont nommées « *poblacion chatarra* » en Amérique latine, locution que l'on peut traduire par « population-poubelle »²⁵. Cette population composée d'hommes et de femmes jetables est utilisée comme un moyen dont on peut tirer parti dans le cadre de trafics d'organes,

21 Définition du verbe « zoner » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/zone>, consulté le 15 déc. 2022.

22 Définition de l'adjectif « autonome » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/autonome>, consulté le 15 déc. 2022.

23 Toutes ces acceptions du substantif « aberration » sont issues du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/aberration>, consulté le 15 déc. 2022.

24 Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, op. cit., p. 73.

25 *Loc. cit.*

d'adoptions et de « régimes d'exploitation agricoles néocolonialistes »²⁶ (comme les extractions de ressources par des entreprises dites « occidentales » dans les territoires du Sud, les phénomènes d'ingérence étrangères par des puissances occidentales ou ce que l'on peut nommer l'impérialisme²⁷). Dans le même esprit, Agata les désigne dans *Anticorps* comme les « rouages déshumanisés des économies et des religions tentaculaires » (*Ant.*, p. 389).

L'écart de cette population, voire son exclusion, s'exprime de façon spatiale. Cette population, remarque-t-il, se situe dans « les pays éloignés dans l'espace mais profondément liés (c'est-à-dire ligotés, asservis) à cette logique »²⁸. L'auteur cite l'Afrique (un continent dont les ressources sont fréquemment pillées, laissant le territoire exsangue, tout en étant celui qui subit de plein fouet les effets du réchauffement climatique), l'Amérique latine (où la population subit la violence des cartels, dont le pouvoir dépend de la production et de la vente de drogues dans d'autres continents éloignés, et de ce fait à l'abri de cette violence), l'Europe Centrale, mais semble oublier les pays d'Asie comme le Cambodge ou la Thaïlande, célèbres pour le tourisme sexuel. C'est en raison des pratiques de la population qui les occupent qu'on peut qualifier ces espaces de zones, en suivant le postulat que défend Marc Augé, quand il décrit la « marque sociale du sol »²⁹, ou la congruence entre le groupe et l'espace qu'il occupe : « le dispositif spatial est à la fois ce qui exprime l'identité du groupe (les origines du groupe sont souvent diverses, mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit) et ce que le groupe doit défendre contre les menaces externes et internes pour que le langage de l'identité garde un sens »³⁰.

C'est ce dont rend compte la conception de l'espace chez Antoine d'Agata : l'expression spatiale d'une exclusion sociale. Ses ouvrages cartographient l'espace mondial, afin de mettre en exergue ces espaces d'exclusion, ces zones plus ou moins sciemment tracées, où (sur)vivent les populations exploitées comme les populations excédentaires, cette « classe croissante d'individus [...] qui sont tout simplement “de trop” »³¹ qui, selon toute logique, doit disparaître, dans la mesure où « cette classe n'est plus représentable pour la société qui ne sait littéralement plus qu'en faire »³². Cette disparition peut être prise dans

26 Ce sont là quelques-uns des exemples mobilisés par Bertrand Ogilvie (p. 73).

27 Nous renvoyons ici le lecteur et la lectrice de cette thèse aux travaux des collectifs antiracistes et décoloniaux sur ces questions (comme ceux du collectif Paroles d'Honneur).

28 Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, op. cit., p. 73. L'éloignement spatial renvoie ici à la logique de la mondialisation, qui sépare les pays dits « du Nord » et ceux dits « du Sud ».

29 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 58.

30 *Ibid.*, p. 60.

31 Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, op. cit., p. 72.

32 *Loc. cit.*

son sens d'anéantissement (dans le cas de conflits armés, comme le montrent les clichés d'Agata pris durant la guerre en Ukraine ou dans la bande de Gaza), ou dans son sens symbolique (elle ne doit plus apparaître, et donc doit disparaître du champ visuel, devenir invisible). Dans *Anticorps*, Agata dénonce avec virulence ce mécanisme d'exclusion qui est, selon lui, du fait des urbanistes et des politiques, qui « nient ces habitats, les disent laids, insalubres, dangereux, envahis, décadents, pour rejeter la faute du chaos sur ceux qui crèvent de cet abandon » (*Ant.*, p. 16).

Dans son ouvrage *L'Ombre de la ville*, Alain Mons dédie un chapitre à l'analyse de ces espaces urbains interlopes, « intervalles constituant la ville en creux »³³, qu'il qualifie de « gouffres inhumains où toute signification de la ville s'effondre »³⁴. Il en distingue deux types : les « ventres des villes », qu'il nomme également « bas fonds » (lieux opaques qui se trouvent dans la ville), et les « hors-bord de la ville », comme l'« espace lié organiquement à la ville, mais jachère d'où la ville est absente et où elle ne subsiste que comme une rumeur lointaine et luxueuse, voire inaccessible »³⁵. « La ville », écrit Alain Mons, « produit ses propres interstices en vue de constituer des univers alternatifs »³⁶ ; « la cité s'échappe par ses bords (contours, contrées, banlieues), mais aussi par ses béances internes (lieux louches, bas fonds, trouées, démolitions, zones abandonnées) »³⁷. Dans l'art d'Agata, la zone est, de la même façon, ceinte elle-même en plusieurs zones, qui ont toutes en commun de consister des *gouffres inhumains* – pour reprendre les mots d'Alain Mons – mais où, semble-t-il, c'est l'humanité qui s'effondre. Ces lieux, de plus, semblent frappés d'un paradoxe : là où s'exhibe l'inhumanité émerge la liberté ; là où s'arrêtent le droit et la loi jaillissent la révolte. En raison de cette ambivalence, la zone est un espace paradoxal, à la fois condamné et célébré.

I. 1. La zone comme hétérotopie

Avant de distinguer les différentes sections de la zone, il nous faut indiquer que celle-ci relève de l'hétérotopie dans la mesure où ses principes font écho à ceux que Michel Foucault, dans sa conférence intitulée « Des Espaces Autres », attribuent aux hétérotopies.

D'abord, la zone, tout comme l'hétérotopie, « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes

33 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit. p. 132.

34 *Ibid.*, p. 13.

35 *Ibid.* Alain Mons cite ici l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *La Ville à l'œuvre* (Paris, Jacques Bertoin, 1992, p. 164).

36 *Ibid.*, p. 35.

37 *Loc. cit.*

incompatibles »³⁸. L'exemple le plus parlant est, à bien des égards, les clichés d'Agata de personnes sans domicile fixe, couchées dans la rue ; rue qui a comme fonction d'être un lieu de passage, et non de repos, un lieu ouvert, et non un abri. Les personnes qui dorment et vivent dans la rue déjouent la fonction initiale du lieu, à l'instar de ces chambres d'hôtel de Bangkok, Siem Reap ou encore Phnom Penh qui, dans *Ice*, ne sont pas des lieux de repos, mais des lieux d'insomnie.

Autre caractéristique de la zone qui permet de la considérer comme un espace hétérotopique : « [e]n général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin »³⁹. Il en va de même pour la zone, qui, à l'instar des hétérotopies, « suppos[e] toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, [l']isole et [la] rend pénétrabl[e] »⁴⁰. La maison close et sa chambre, les camps de réfugiés, les frontières que des migrants cherchent à traverser, ont comme point commun – malgré leurs différences évidentes – d'être des espaces auxquels on ne peut accéder par erreur, en flânant : il faut, pour reprendre l'expression, « en être » pour y être. La frontière, après tout, caractérise le mieux la congruence entre identité et espace : selon le droit du sol, quiconque est né dans un espace est comme reconnu par lui ; *a contrario*, celui qui veut s'y inscrire s'expose à être rejeté, en raison de son origine étrangère.

En tant qu'hétérotopie, la zone peut également posséder une dimension hétérochronique : « [l']hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁴¹, remarque Foucault. C'est le cas, dans le travail d'Agata, des clichés de bâtiments abandonnés et détruits, où s'entrechoquent dans un même lieu deux temporalités : celle, présente, d'une construction inhabitable car détruite, et celle, révolue, d'une bâtisse habitée. Cette double temporalité produit une attraction particulière, mêlée de d'inquiétude et de fascination, que la pratique contemporaine de l'*urbex*⁴² cristallise à merveille. Il en va de même pour la morgue, qui, de façon presque similaire au cimetière, « commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer »⁴³.

Ajoutons également que la zone, à l'image des hétérotopies, remplit une fonction par rapport aux autres espaces. Comme l'indique Foucault, les hétérotopies « ont, par rapport à

38 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 17.

39 *Ibid.*, p. 18.

40 *Loc. cit.*

41 *Ibid.*, p. 17.

42 Le terme « urbex » est l'abréviation de l'expression anglaise *urban exploration* (« exploration urbaine »), une pratique qui consiste à explorer des lieux construits, habités puis abandonnés par l'homme.

43 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 17.

l'espace restant, une fonction [...] [qui] se déploie entre deux pôles extrêmes »⁴⁴ : soit elles créent ce qu'il appelle « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement l'espace réel » ; soit elles créent « un autre espace réel »⁴⁵. C'est bien le rôle des bas-fonds dans la photolittérature d'Agata. Par leur existence, ces bas-fonds dénoncent le système politique qui les a créés et toute une géographie où ils peinent à trouver une place, sinon à la marge, dans les angles morts de la ville, afin de ne pas avoir à les reconnaître. Par leurs lois et règles propres, ils ouvrent *un autre espace réel* (pour reprendre les mots de Foucault), qu'on peut appeler un « contre-espace », dans la mesure où ils se construisent en opposition au reste de l'espace : c'est l'espace inhumain des barbares et des sauvages, des corps abjects, excessifs et excédés (nous l'avons vu *supra*⁴⁶), l'espace exclu dont la représentation photolittéraire se veut arme politique.

Enfin, comme l'indique Foucault, toute culture possède des hétérotopies, et « chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre »⁴⁷ ; c'est bien ce qu'on peut constater, face au travail d'Agata, qui parcourt l'espace mondial, et décrit pour chaque pays des zones dont les règles sont spécifiques. Un exemple parlant est l'« atlas » (*Ant.*, p. 553) qui clôt *Anticorps*, et qui retrace les pérégrinations d'Agata, de sa naissance (en 1961) à la date de publication de l'ouvrage (2013) ; à chaque année est associée un lieu, et plusieurs lieux s'avèrent être des zones : les « squats autonomes de MONTPARNASSE et OBERKAMPF » en France, les « squats voyous de BRIXTON » en Angleterre, le « squat de KREUZBERG » (*Ant.*, p. 553), en Allemagne ; les « zones militaires interdites » de Cisjordanie et le toponyme « ASKAR » (*Ant.*, p. 554) qui désigne un camp de réfugiés palestiniens, les « premiers bordels d'ANGKOR » (*Ant.*, p. 555) - etc. La zone militaire ne fonctionnera ni comme la zone du squat, ni comme celle du bordel ; pourtant, chacune se détache du reste de l'espace en raison de ses règles internes. Notons que la mise en exergue des toponymes par les majuscules montre l'importance, pour Agata, de l'identification d'un lieu précis ; lieu qui est, de façon quasiment systématique, associé à une expérience corporelle (douleurs, drogues, actes sexuels, etc).

44 *Ibid.*, p. 18.

45 *Loc. cit.*

46 Voir partie 2, chap. 5, p. 155 et chap. 6, p. 193.

47 *Ibid.*, p. 16.

1. 2. Une typologie des lieux hétérotopiques

Nous nous proposons ici de dresser une typologie des différents lieux hétérotopiques, qui constituent autant d'espace au sein de la vaste zone – et donc autant de zones à l'intérieur de la Zone –, et ce en nous appuyant sur les séries de clichés photographiques (séries que l'on peut considérer comme des motifs récurrents en raison de leur présence, voire de leur répétition, dans plusieurs ouvrages⁴⁸).

1. 2. 1. *Le non-lieu*⁴⁹

Le non-lieu (pour reprendre la notion conceptualisée par Marc Augé dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*) – qui désigne un « lieu sans Histoire, ni sédimentation possible, ni séjour à proprement parler humain, ni appropriation par le sujet »⁵⁰ – se conjugue au pluriel dans la poétique d'Agata. Nous pouvons distinguer trois non-lieux, et le premier est dûment identifié par Marc Augé dans l'ouvrage du même nom : il s'agit des « camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète »⁵¹. Dans *Acéphale*, on trouve en effet des images nocturnes des réfugiés des camps de Chypre et Lesbos (*Acé.*, fig. 8), mais également des séries de clichés d'abris provisoires, dans le camp de réfugiés Rohingya ; une série similaire à celles que l'on peut voir dans *S.T.A.S.I.S* (bien qu'elles ne soient pas identifiées clairement) (*Sta.*, fig. 9). Ce non-lieu a la caractéristique d'être à la fois provisoire, précaire et allogène ; il constitue un espace de passage, un abri à l'écart, où l'on se réfugie, où l'on habite et où l'on vit à défaut d'un autre espace à soi (espace qui nous est refusé ou que l'on a dû quitter).

On peut croiser ces êtres exilés, en transit et en marge. Dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S*, on distingue sur les clichés des silhouettes traversant, de nuit, les frontières marocaines (*Sta.*, fig. 10), quand d'autres silhouettes sont photographiées de dos à Sangatte, non loin de Calais⁵² où, rappelons-le, se réfugient les migrants espérant traverser la Manche pour

48 Nous ferons ici, de façon succincte, référence à des ouvrages qui ne font pas partie de notre corpus, notamment pour rendre compte des effets de reprise des clichés dans les ouvrages d'Agata et identifier, quand cela est possible, les sources primaires de certains clichés.

49 Dans son ouvrage *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé ne définit pas les non-lieux comme hétérotopies. Néanmoins, au regard des certaines caractéristiques des hétérotopies précédemment énoncées (l'hétérotopie comme lieu où se juxtaposent plusieurs espaces *a priori* incompatibles, comme espace isolé et difficilement pénétrable et comme création d'un autre espace réel), on remarque que les non-lieux choisis et décrits par Agata relèvent de l'hétérotopie.

50 Dominique Baqué, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 167.

51 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 48.

52 On n'oubliera pas l'appellation « la jungle de Calais », utilisée pour désigner les différents lieux habités provisoirement par ces migrants ; un nom qui rend cruellement compte du peu de considération politique envers ces migrants (voire de leur déshumanisation), ainsi que de la précarité et de la dangerosité de leur situation. Le mot « jungle », rappelons-le, désigne un territoire inhabité et désert (*jangal*) qui n'est pas soumis au règne de l'homme et qui échappe à son pouvoir.

atteindre l'Angleterre ; une série reprise d'*Anticorps* (*Ant.*, fig. 12). Dans *Anticorps* et *Codex*, Agata nous livre les clichés de la frontière entre les États-Unis et le Mexique (*Ant.*, p. 192-193) (*Ant.*, fig. 13). Ces frontières entourées de *no man's land* dont la traversée est aussi vitale que périlleuse pour les migrants constitue le deuxième non-lieu présent dans la poétique d'Agata : ce sont des espaces liminaires, où l'on ne peut demeurer ; des seuils surveillés qu'on ne peut traverser sans danger alors même qu'on les traverse pour échapper à un autre danger. Dans *Codex*, Bruno le Dantec leur dédit un long texte, intitulé « Espoir en contrebande » :

Un passage au milieu du désert. Un lieu en creux qui n'apparaît qu'à celui qui se croit perdu. C'est le ventre du monde, là où la nuit le coyote mêle en un seul cri le manque, le sarcasme et l'ivresse de cet univers béant. Le gardien de cette transparence est un esprit femelle aux dents déchaussées, qui attend debout sur le pas d'une cahute ruineuse, surgie de nulle part. Rien ni personne d'autre qu'elle devant cette improbable masse de boue séchée, sculptée puis gommée par le vent, sous cette protubérance absurde, dans ce sursaut minéral et humain érigé aux limites du visible. Son règne est en suspens au centre d'un paysage circulaire, sans ligne d'horizon. (*Cod.*, p. 105)

Dans ce paragraphe qui ouvre le chapitre, la frontière est représentée comme un espace sauvage, un paysage boueux, habité par un coyote et une créature surnaturelle ; en somme, un lieu inadapté à l'humanité. Les groupes nominaux « ventre du monde », « univers béant », « espaces en creux » dessinent les contours du désert qui relie le Mexique aux États-Unis en mettant l'accent sur ses renflements (*venter*, *ventris*, « ventre ») et ses concavités (*cruose*, qui a donné « creux »). On retrouve cet adjectif « creux » dans la description des bas-fond, que ce soit chez Alain Mons, qui les définit comme des « intervalles constituant la ville en creux »⁵³ ou chez Agata, qui les désigne comme des « espaces en creux » (*Ice*, p. 254) ; cette caractéristique semble être celle des espaces partiellement cachés, comme s'ils s'inscrivaient dans une profondeur métaphorique, qui connote leur situation d'angle mort. La frontière constitue, pour Bruno le Dantec, un lieu « aux limites du visibles », « sans ligne d'horizon » ; elle est là, mais n'est pas perceptible, comme si elle s'effaçait dans l'espace où, pourtant, les cartes la situent. Sur les cartes, d'ailleurs, elle est une ligne continue ; les clichés d'Agata, tout comme ce texte, montrent la complexité de l'espace : pas de ligne définie, dans l'espace réel, mais un « no man's land », des « miradors », « la berge bétonnée [d'une] rivière » (*Cod.*, p. 105), et des cadavres : « Des morts pour avoir la paix. Des morts pour faire travailler les vivants. Crucifiés pour l'exemple. Noyés sans visage. Déshydratés,

53 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 132.

empoisonnés par leur propre urine. Aveuglés, séduits par les tarentules et les crotales, défigurés par les charognards » (*Cod.*, p. 105). Un ouvrage comme *Odysséia* montre l'intérêt d'Agata pour ces êtres qui émigrent au risque de leur existence, fuyant la violence en espérant y échapper, établissant, par le titre et la mention de la célèbre réplique d'Ulysse « mon nom est Personne », un lien entre le voyage (forcé) des migrants et l'*Odyssée* d'Homère.

Le troisième non-lieu est l'espace liminaire, transitoire et collectif de la rue ; « interstice du lien social et espace sans lieu où n'existent que des passages et des transits »⁵⁴. Il donne lieu à de multiples séries de rues vides dans *Anticorps* : les rues de Groningen (*Ant.*, p. 224-231) (que l'on retrouver également dans *S.T.A.S.I.S.*), de Marseille (*Ant.*, p. 382-383) (là encore reprises dans *S.T.A.S.I.S.*, mais aussi dans *Psychogéographie*), ou encore de Cherbourg (*Ant.*, p. 384-385) (*Sta.*, fig. 11). Les rues sont vides, à la différence des clichés habituels des rues urbaines, remplies de passants (l'on pense aux rues photographiées par William Klein, Sabine Delcour, Robert Doisneau, Guy le Querrec, Raymond Depardon, Sabine Weiss, Gary Winogrand qui atteste de la présence de « *corps urbain* »⁵⁵, de « *figures citadines* »⁵⁶ du « continent des visages » qui, pour Alain Mons, constitue une « infra architecture »⁵⁷ de la ville). Ici, la rue est devenue « [t]erritoire et non plus territorialité, car les espaces urbains apparaissent vidés de tout contenu social, de toute liaison de la communauté dans son effectuation spatio-temporelle »⁵⁸ ; il en allait de même pour les clichés, publiés dans *Psychodémie*, des rues vidées par les confinement successifs lors de la crise de la Covid-19. La rue vide semble une rue morte ; c'est, après tout, la vie des passants qui l'anime.

Dans la poétique de l'espace d'Agata, la rue est vide, ou représente le non-lieu où dorment les personnes sans domicile fixe. On trouve, dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, une longue série de clichés (*Sta.*, fig. 8) de ces personnes, couchées dans la rue, le corps et le visage recouverts d'une couverture ; leur corps anonyme n'apparaît que par transparence opaque, à travers les plis du tissu. Les trottoirs, les recoins des bâtiments, font temporairement office de chambres ; en d'autres termes, les non-lieux se font passer pour des lieux, pour les besoins de la survie (le repos), alors même qu'ils sont des espaces potentiellement dangereux, où l'on ne peut être à l'abri des autres du fait de leur

54 Matthieu Garot, « Psychogéographie des lieux “extrêmes” », *Psychologues et Psychologies*, n° 255/2, 2018, p. 34, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-psychologues-et-psychologies-2018-2-page-033.htm>, consulté le 21 déc. 2022.

55 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 91.

56 *Ibid.*, p. 87.

57 *Loc. cit.*

58 *Ibid.*, p. 31.

permanente proximité. La rue est l'antithèse de l'abri intime, de ce lieu où l'on est protégé et couvert ; pourtant, elle devient un lieu de vie par défaut, à l'instar du camp de réfugiés.

1. 2. 2. *Le hors-bord*

Les « hors-bords » de la ville – pour reprendre l'appellation d'Alain Mons pour désigner ces espaces en bordure de ville – que sont les banlieues et les aires d'autoroutes. En lisant *S.T.A.S.I.S.*, on croise à diverses reprises des photographies d'HLMs massifs, qu'Alain Mons définit comme des « monstres urbains »⁵⁹, qui ne sont jamais précisément identifiés. Dans *Anticorps*, on trouve une série de clichés de ces bâtiments imposants (*Ant.*, fig. 14) ; s'il est indiqué que ces clichés ont été pris à Tokyo, Sao Paulo, Tbilissi, Marseille et Las Palmas (*Ant.*, p. 236-237), il ne nous est pas dit précisément à quel bâtiment est associé quel pays, et il est difficile de le deviner en raison de « l'aspect "universel" des constructions périphériques »⁶⁰. Les tours d'habitation se confondent ; Agata décrit « l'ordre monotone du décor » (*Ice*, p. 140) qu'elles dessinent. La série de clichés rend compte de la dimension sérielle de cette architecture, qui a pour conséquence une forme d'indistinction géographique : tous ces immeubles massifs semblent appartenir à ce qu'Alain Mons nomme le « *bas urbanisme* »⁶¹, soit les bâtiments de mauvaise qualité qui définissent le paysage du bas-monde. Là encore, les lieux sont déserts, comme dans la série « À 20 minutes d'ici » réalisée par Marc Gibert, qui « rassemble des paysages urbains, réalisés en 1990 et 1991 à 20 minutes de Paris »⁶² ; une telle absence de présence humaine amplifie la déshumanisation des architectures informes qui caractérise « la cité hors les murs », « son *clinamen* » qui « s'étire vers ses bords »⁶³.

Les aires d'autoroutes (ou aires de repos), quant à elles, constituent le point de départ d'*Index*, « le journal de nuits à rouler, l'inscription de souvenirs saisis dans des motels en bord de route »⁶⁴. Certains de ces clichés sont repris dans *S.T.A.S.I.S.* (*Sta.*, fig. 12), tout en étant fortement décontextualisés (c'est-à-dire ni situées dans le temps, ni dans l'espace géographique, les sujets n'étant, de même, pas identifiés). Ces emplacements (*area*) sont à la fois des non-lieux (car des espaces de transit) et des hors-bords (dans la mesure où ils se situent aux bords des axes routiers qui, eux-mêmes, entourent les villes). Ils sont des lieux

59 *Ibid.*, p. 21.

60 *Ibid.*, p. 17.

61 *Ibid.*, p. 30.

62 Nous reprenons les mots de Marc Gibert, sur son propre site : <http://www.marc-gibert.fr/index.php?project/a-20-minutes-dici/>, consulté le 28 déc. 2022).

63 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 30.

64 Nous citons la présentation de l'ouvrage par Philippe Azoury, sur le site d'André Frère Éditions : <https://www.andrefrereditions.com/livres/photographie/index-antoine-agata/>, consulté le 28 déc. 2022.

où s'arrêter, mais seulement momentanément ; pas question d'y habiter, ils ne sont pas conçus pour cela.

1. 2. 3. *L'hétérotopie de déviation*

Les « hétérotopies de déviation », pour reprendre ici l'une des deux catégories d'hétérotopies de Michel Foucault, désignent ces espaces dans lesquels « on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »⁶⁵. Ce sont les cellules de prisons d'Abu Salim de la ville de Tripoli, en Lybie (*Sta.*, fig. 13), que l'on retrouve dans *S.T.A.S.I.S.*, et dans *Anticorps* (p. 308-319), qui font écho à « Fractal » (2012-2014), la série de *mugshots*⁶⁶ de femmes photographiées par la police recueillis sur internet (*Ant.*, fig. 15) et que l'on peut retrouver dans *Anticorps* (p. 524-549) et dans *S.T.A.S.I.S.*, mais également les portraits de prisonniers politiques du régime khadafiste, exécutés en masse (*Ant.*, p. 520-523, et *Sta.*, n. p.). Il est intéressant de relever que la représentation de l'univers carcéral est chez Agata dédoublée puisqu'il sépare l'image du lieu de celles des corps de celles et ceux qui y sont enfermés. Le lieu toujours semblable se répète presque invariablement : d'un cliché à l'autre, on repère les mêmes peintures murales grises, la même petite fenêtre grillagée (sauf dans les cellules qui en sont dépourvues). Cette répétition opère une déshumanisation, parfois mise en branle par les petites traces de vie humaine (une bouteille d'eau, un paquet de cigarette, une couverture froissée), qui, alors, « donnent à voir une humanité déplacée, en suspens, encore présent et déjà absente »⁶⁷. Quant aux *mugshots*, ils constituent des images institutionnalisées et rigoureusement codifiées ; quiconque est *mugshoté* n'est pas humanisé, à peine particularisé (il ne doit servir qu'à être reconnu). Clichés de prisonniers comme clichés de prisons semblent sous-entendre l'absence d'humanité du milieu carcéral. L'acmé de cette déshumanisation se retrouve dans l'un des clichés les plus célèbres de la prison d'Abou Ghraïb, en Irak où un détenu, la tête recouverte d'un sac noir, se tient les bras écartés (photo reprise dans *Acéphale*). Cette prison d'Abou Ghraïb est également mentionnée dans *Index*, quand apparaît, à l'entrée du journal daté du 8 avril 2014 « ... UNE SOLDATE AMÉRICAINE TENANT EN LAISSE UN DÉTENU DANS LA PRISON D'ABOU GHRAIB ».

Représenter le lieu par le portrait de celles et ceux qui y vivent semble être une constante, chez Agata, comme en atteste, dans *S.T.A.S.I.S.* et *Acéphale*, la représentation des

65 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 15-16.

66 On désigne par le terme *mugshot* les photographies d'identité judiciaires aux États-Unis, c'est-à-dire les clichés pris après l'arrestation d'une personne ou lorsqu'elle comparait devant la justice. Les *mugshots* se font de face et de profil. Dans *Anticorps*, on ne trouve que les *mugshots* de face.

67 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

American Indian Boarding Schools (et plus précisément celle de Carlisle, aux États-Unis) par le biais de répétitions de portraits excessivement pixellisés des enfants qui y étaient enfermés au début du XX^e siècle (*Acé.*, fig. 7). Bien que le portrait ne nous soit que partiellement accessible – en raison de la très faible qualité de l'image – le flou opéré par ces pixels crée une zone d'incertitude, qui a pour effet de jouer avec notre imagination (en nous laissant deviner qui étaient ces enfants et l'expression de leur visage au moment de la prise de vue). L'indistinction des traits fait également écho à l'entreprise de destruction intrinsèque à ces établissements, qu'on pourrait qualifier plus facilement d'établissements de redressement que d'établissements scolaires : il s'agissait, dans ces lieux, de « civiliser » (au sens d'« américaniser ») les natifs Américains. Le traitement du portrait dit le lieu, par la répétition (sur le modèle du trombinoscope, qui suggère le grand nombre d'enfants concernés) et l'indistinction de leur situation (qui, elle, dit implicitement la destruction des singularités).

1. 2. 4. *L'espace nécrologique*

Nous appelons espaces nécrologiques des espaces caractérisés par la présence (présente ou passée) de corps mort : l'expérience de l'hétérochronie y est aussi attractive que violente, dans la mesure où elle est une expérience de la finitude du corps et de la vie. On en distingue trois types : les espaces hostiles et mortifères, où la mort menace de façon prégnante la vie humaine ; les espaces où sont entreposés des corps morts ; les lieux où se sont déroulés des événements conduisant à la mort massive d'une population.

Codex et *Acéphale* rendent compte de la violence de la société mexicaine, que ce soit par les clichés de femmes mortes, prises à Oaxaca et Semefo (*Acé.*, fig. 5 et 6), ceux d'hommes pendus dans les rues de Nuevo Laredo (*Acé.*, fig. 2), ou encore les nombreux clichés de ce qui s'apparente à des scènes de crime, dans les rues du Mexique (*Cod.*, fig. 7 à 11). Dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, des clichés découpent, image par image, une vidéo d'un Rohingya se faisant mutiler (probablement en Birmanie) (*Sta.*, fig. 5), rendant compte de la violence du traitement réservé aux Rohingyas dans ce pays⁶⁸. La Palestine fait également l'objet de clichés panoramiques dans *Anticorps* (p. 378-379) (*Ant.*, fig. 16 et 17) et dans *S.T.A.S.I.S.*, rendant compte de la façon dont le conflit israélo-palestinien ravage les villes d'Hébron, de Gaza, d'Asker, de Naplouse, de Ramallah, de Bethléem, de Khan Younis et de Jénine (et, avec elles, les personnes qui y vivent), tout comme, à l'heure actuelle, les séries de clichés d'Agata en Ukraine rendent compte de l'anéantissement de villes et de populations. De même, dans *Ice*, à propos de son séjour à Salvador de Bahia, Agata écrit :

68 Le documentaire *Le Vénérable W.* réalisé par Barbet Schroeder (2017) est, sur ce sujet, une référence.

« [...] la ville est dangereuse... échappé de justesse à une agression hier soir... » (*Ice*, p. 95). Un récit qui fait écho à l'article de David Signer, publié dans le même livre, où le journaliste suisse raconte l'agression d'Agata, empoisonné afin d'être dépouillé de son argent ;

Une nuit, il était au White Cobra et soudain les choses sont devenues troubles. Ensuite rien. Il s'est réveillé et il était allongé sur un trottoir et a regagné comme il a pu sa chambre d'hôtel. Les 300 dollars qu'il cachait sur lui avaient disparu. Quelqu'un avait mis du poison dans son verre. Il recommença à changer d'hôtel tous les soirs mais dans la communauté des dealers, des putes et des conducteurs de tuk tuk, tout le monde se connaît. Un filet aux mailles très serrées. (*Ice*, 183)

Dans *Codex*, Bruno le Dantec fait un récit similaire, mais qui s'est cette fois déroulé cette fois à San Salvador. Après avoir énuméré leurs rencontres avec un « ancien élève de l'école des Amériques qui braque son flingue sur le front d'A. » ou « [c]ette patrouille tapie à l'aube derrière une statue équestre, qui nous coupe la route en armant ses fusils mitraillettes contre nos ventres » (*Cod.*, p. 33), il raconte leur prise de conscience commune – à lui et Antoine d'Agata – de ce qu'il appelle le « *how far can too far go* » (*Cod.*, p. 33):

Résultat d'une expérience absurde à Chalatenango, sur la ligne de front. Soupçonné d'être en repérage pour le compte du FMLN⁶⁹ après avoir photographié un clocher hérissé de mitrailleuses, A. est arrêté par les soldats, jeté au cachot, puis livré à la police, qui le transfère à la capitale. [...] Les flics se le sont refilé de service en service. Menottes dans le dos et yeux bandés, il ne savait plus où on l'emmenait. Les lieux où on le traînait étaient de plus en plus louches, ça sentait l'entourloupe fatale, la villa des tortures, l'escadron de la mort, la décharge publique. Les cris dans la pièce à côté, l'escalier, le sous-sol, le canon du flingue dans la bouche [...]. (*Cod.*, p. 33)

Le séjour de Bruno le Dantec et Antoine d'Agata – devenu, dans l'œuvre, A. – dans un San Salvador en pleine guerre civile devient une excursion forcée dans des espaces périlleux, car violents(et potentiellement funestes) que sont les salles de tortures, ou les lieux de mise à mort. Des lieux qu'il est impossible de photographier, quand on y est enfermé ; seul subsiste le récit rétrospectif de cet épisode. Ces lieux hostiles et dangereux –

69 Le Front Farabundo Martí de Libération Nationale (*Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional* en espagnol) est un mouvement politique salvadorien fondé en octobre 1980, qui est à l'origine un mouvement de guérilla unifiant plusieurs mouvements de guérillas marxistes opposés au gouvernement militaire issu du coup d'État de 1979.

en raison de la guerre, de la criminalité débordante, de la violence – constituent le premier type d'espace nécrologique : celui qui est hanté par la menace de mort.

Les espaces nécrologiques, ce sont aussi ceux où sont entreposés ou entassés les corps morts, à l'instar des clichés de ce qui semble être une morgue mexicaine (*Cod.*, fig. 2, 15 et 16) – l'entassement de cadavres sur une table le laisse deviner – des pages 174 à 178 de *Codex* (série également présente dans *S.T.A.S.I.S.*), d'un bord de rivière où se décompose un corps (*Cod.*, p. 169 ; fig. 14), des rues mexicaines aux sols jonchés de cadavres encore frais (*Cod.*, p. 181-197), ou du charnier photographié dans la ville de Tripoli, en Lybie, où des squelettes carbonisés jonchent un sol terreux et pierreux, les os se mélangeant à la terre et aux cendres au point qu'on ne puisse déterminer où commence l'espace et où se termine le corps (*Ant.*, p. 498-512, et *Sta.*, n. p.). Dans un même lieu s'amassent les cadavres, qu'ils soient en état avancé de décomposition (*Cod.*) ou réduits à l'état de squelette (*Ant.*) ; par leurs simples présences, ils marquent leur territoire. En quelque sorte, ils le hantent, à la façon d'un cauchemar, d'un fantôme (*mare*) qui foule, presse, broie, meurtrit (*chauchier*) quiconque entre sur ses terres. Le cadavre est après tout, pour Kristeva, « le comble de l'abjection »⁷⁰ ; sa simple vision est une violence qui terrasse.

Dans *Acéphale*, on trouve une autre série de clichés de cadavres, mais cette fois issue d'images d'archives : ce sont des corps trouvés à Auschwitz après la libération du camp (*Acé.*, fig. 3). En tant que lieu, le camp d'Auschwitz est présent dans plusieurs ouvrages : un chapitre du *Manifeste*, « Oswiecim » (p. 22), lui est dédié, et on y retrouve des clichés de la série présente dans *Anticorps* (p. 138-155) et *S.T.A.S.I.S.* Dans son *Manifeste*, Agata explique la difficulté qu'il a rencontrée en photographiant ce lieu : « Ce que je sais contamine ce que je vois. »⁷¹ écrit-il :

Un renoncement s'opère. Je photographie les images d'archives. La chose regardée dépasse ma capacité à la représenter. Prétendre documenter le lieu n'a aucun sens. Les baraques en bois sont refaites, les barbelés changés régulièrement. Une reconstitution historique qui, aussi précise soit-elle, reste illusoire. Je n'ai pas à photographier par crainte de voir disparaître les traces ou les preuves matérielles. Cela a été fait avant, pendant, et après la libération du camp. Je ne peux prétendre ni au rôle d'historien, ni à celui de témoin. La position que je veux assumer est celle de visiteur du camp d'Auschwitz.⁷²

⁷⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 11-12.

⁷¹ « Oswiecim », *Manifeste*, p. 22.

⁷² *Loc. cit.*

Le lieu, en lui-même, peine à être représenté : parce qu'il est devenu illusoire, parce qu'il le dépasse. Il force Agata à adopter la position qu'il évite le plus, en tant que photographe, celle du visiteur, et semble l'avoir mis en échec, éprouvant ses limites. Pourtant, on trouve dans ses ouvrages plusieurs lieux qui portent la trace de la destruction – volontaire ou non – d'une population : dans *S.T.A.S.I.S.*, une série de clichés montre la ville ravagée de Fukushima ; dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, est reprise une série d'images représentant les villes d'Hiroshima et de Nagasaki les 6 et 9 août 1945. On peine d'abord à comprendre le sujet de cette série : les clichés sont de piètres qualités, et parfois, consistent en des zooms si appuyés qu'on ne sait même pas ce que l'on voit. On devine, pourtant, des nuages lourds derrière des vitres, des corps allongés, recroquevillés, sur le sol, une ville en flammes, puis une ville détruite ; sur certains clichés, les images paraissent atomisées, les contours se dispersant en multitudes de petites points noirs et blanc. Certains textes, dans les deux pages de textes au milieu de la série, sont des témoignages, ou du moins des récits qui, de consort⁷³ avec les images, nous plongent au cœur de l'évènement :

On aurait vraiment dit l'enfer, un cortège de fantômes, un océan de feu. Seulement, comme on voyait pas de démon, j'ai bien pensé quand même que ça se passait ici-bas... La bombe, si les hommes l'avaient pas lancée, elle serait pas tombée.

Je ne voyais plus rien. J'ai essayé de lever les mains, mais la droite était lourde et je n'arrivais pas à la bouger. Avec les doigts de la main gauche, j'ai effleuré mon visage : au toucher, le front, les joues, la bouche avaient la consistance d'une bouillie de pâte de soja et de gélatine, et ils étaient si bouffis qu'on aurait dit que je n'avais plus de nez. Soudain, je me suis souvenues de ces figures de fantômes, là-bas, à l'abri du mur en béton, et j'ai frissonné.

C'est alors que sont apparues des mouches qui suçaient le sang humain. Et une rumeur s'est répandue : pendant soixante-quinze ans, aucune herbe, aucun arbre ne repoussera, alors l'endroit sera inhabitable aussi pour les hommes.

Ceux qui se réjouissaient d'en avoir réchappé de justesse ont vu leur corps se couvrir de taches, ils ont perdu leurs cheveux d'un coup, par poignées, et sont morts les uns après les autres.

Sautant par-dessus les arbres abattus, par-dessus les pierres, j'ai couru comme une folle vers le pont de Tsurumi. Et là, qu'est-ce que j'ai vu ! Dans l'eau, sous le pont,

⁷³ L'expression est ici prise dans son sens étymologique, du latin *consors*, *-ortis* ayant déjà en latin classique le sens de « celui qui possède conjointement quelque chose avec quelqu'un, celui ou ceux qui possèdent en commun » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/consort>, consulté le 4 janv. 2023.

grouillait un nombre incroyable de gens. Impossible de distinguer les hommes des femmes. Ils avaient tous le visage boursoufflé, grisâtre, les cheveux dressés sur la tête, les bras qui s'agitaient en l'air, et c'était à celui qui se précipiterait le plus vite dans la rivière, en poussant des gémissements inarticulés.

Des centaines de personnes, portant des vêtements en lambeaux à moitié calcinés, sont parvenues à grand-peine jusqu'au dispensaire, en traînant la jambe. J'avais beau leur demander ce qui s'était passé, tout le monde ne faisait que répéter la même chose : « Il y a eu un éclair aveuglant, un fracas épouvantable, les maisons se sont effondrées, le gens se sont mis à flamber comme des torches, on ne comprend pas ce qui est arrivé. » Nous, nous étions suspendus à leurs lèvres, mais alors même qu'ils parlaient, ils s'écroulaient soudain et mouraient les uns après les autres. À quoi comparer cela ? [...] (*Acé*, n. p.)⁷⁴

Pour représenter Auschwitz, Agata acceptait d'être un visiteur qui photographie des images d'archives ; pour représenter Hiroshima, il se fait le relais de clichés et de paroles qui ne sont pas siennes, mais qu'il plante dans un de ses ouvrages. Il s'efface, pour laisser d'autres images, d'autres mots, raconter un lieu dans lequel il n'était pas, à une époque où il n'existait pas. Car c'était autrefois que sont massivement mortes, ici, un ensemble de personnes ; revenir sur les lieux (comme il le fait pour Auschwitz) n'aurait pas de sens, car le temps a œuvré pour amoindrir la violence de ces espaces nécrologiques.

1. 2. 5. *L'espace vacant*

Les espaces vacants sont des espaces « sans occupation », « libres de tout engagement »⁷⁵ où l'homme n'habite pas ou plus, et qui sont « susceptibles d'être appropriés mais qui ne l'ont pas été ou ont cessés de l'être »⁷⁶. Ce sont les espaces sauvages, comme les clichés de forêts nocturnes ou de territoires sauvages dans *S.T.A.S.I.S*, *Atlas* et *Codex*, mais également les séries de maisons détruites et abandonnées, comme celles d'immeubles détruits d'Alexandrie (*Ant.*, p. 88-101), de Bosnie (*Sta.*, n. p. ; *Ant.*, p. 156-159 ; fig. 18), de bâtiments détruits de Marseille en vue panoramique (*Ant.*, p. 286-287 ; *Sta.*, n. p.), les ruines de villes palestiniennes (*Sta.*, n. p. ; *Ant.*, p. 378-379 ; fig. 16 et 17) et ukrainiennes (dans les dernières séries de photographies d'Agata consacrées à la guerre en Ukraine qui a débuté en février 2022). C'est également le destin de la bâtisse sur la plage,

74 Les trois premiers extraits ne sont pas encore identifiés à ce jour ; le quatrième est issu du roman *Notes de Hiroshima* de Kenzaburō Ōe (1965).

75 Acceptions du mot « vacant » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/vacant>, consulté le 4 janv. 2023.

76 *Ibid.* Acception du mot « vacant » par capillarité avec la notion juridique de « biens vacants » en droit.

louée par Antoine d'Agata et Bruno le Dantec à Majahual, une plage du Salvador, qui subit l'assaut d'un ouragan. Sa désagrégation sous les « [c]oups de bélier du vent », les « trombes d'eaux troubles » et les « palmiers arrachés puis jetés contre les portes et le toit » (*Cod.*, p. 34) est racontée dans *Codex*. Dans *S.T.A.S.I.S.*, on décompte nombre de séries de clichés de bâtisses détruites (*Sta.*, fig. 15), dont la localisation n'est cependant pas indiquée ; le paysage qu'élabore ainsi Agata, dans cet ouvrage, est dévasté, abandonné, presque anéanti, comme dans la série de clichés de la ville de Fukushima précédemment cité. Le lieu, par son apparence, dit qu'il a été détruit, et vidé de sa population ; à celui qui le regarde de savoir (ou de tenter de deviner) pour quelles raisons.

Nous pouvons à présent remarquer plusieurs caractéristiques de ces espaces aberrants que sont les zones hétérotopiques dans la poétique d'Agata : qu'ils soient allogènes, paupérisés, liminaires, hostiles, mortifères, vacants, Agata met en lumière leur présence pour dénoncer une organisation spatiale qui cache, dans son ombre, dans ses angles morts, ce qu'elle a de plus violent et de plus misérable (dans toutes les acceptions de ce terme : ce qui inspire la pitié et provoque l'indignation tout comme ce qui dénote l'indigence et la pénibilité). Ces « zones de non-droit, territoires de tous les écarts, refuges de spécimens d'humanité blessée, espaces clos et privilégiés où la bestialité sape la bienséance et les règles sociales » (*Ant.*, p. 26), il en fait l'expérience afin de les montrer car « l'Histoire ne rend pas compte de ces gestes, de ces langages, de ces visages, de ces corps, de ces zones et réseaux de survivance où prennent forme la marginalité, la résistance, la révolte des classes misérables » (*Ant.*, p. 26). En tant qu'espaces dérobés, ils font partie de ces lieux qui existent, mais à l'écart ; car ne s'en approchent que ces « spécimens d'humanités blessés » – pour reprendre ses mots – par la guerre, la violence, la misère. Ces espaces en marge accueillent « la communauté invisible des parias exclus du monde qui, armés de leur seule fragilité, le corps en lambeaux, se décomposent dans une danse immobile » (*Ice*, p. 94)⁷⁷, les « renégats » qui « baisent, pillent, tuent et s'enivrent » (*Sta.*, n. p.), la « meute invisible » (*Ant.*, p. 264) formée par « ceux qui, condamnés au vide, constatent leur défaite devant l'Histoire » (*Ant.*, p. 320). Les clichés photographiques, tout comme les mots, apparaissent comme autant de tentatives de contester l'Histoire officielle, d'y insérer des éléments manquants, ou comme des rais de lumière qui cherchent à éclairer ses zones d'ombres de « la nuit de la non-Histoire » (*Ant.*, p. 75).

Néanmoins, nous l'avions dit plus tôt : il ne s'agit pas seulement pour Agata de montrer pour dénoncer. Car il existe un espace, dans cette grande Zone, qui est

⁷⁷ On retrouve, dans *Anticorps*, une formulation similaire : « parias ou esclaves armés de leur fragilité et de leurs blessures » (*Ant.*, p. 264).

paradoxalement célébré ; l'espace de prédilection d'Agata, l'espace d'où il écrit et photographie de façon obsessionnelle dans ses ouvrages, est l'espace des bas-fonds. C'est dans les bas-fonds qu'il fait l'expérience des limites de son corps, de sa perception, de son aperception, sous l'emprise de diverses substances et au contact des corps des prostituées (qui, rappelons-le, sont les figures majeures de ses phototextes). Deux ouvrages de notre corpus dérogent à cette règle : *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* qui rendent compte de la pratique d'une hétérotopologie – l'étude « de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons »⁷⁸⁾ » – plus vaste.

Le dernier espace dérobé et aberrant, la dernière zone dans la Zone qui nous intéressera à présent est cet espace attractif constitué de « béances internes (lieux louches, bas fonds, trouées, démolitions, zones abandonnées) »⁷⁹ de la cité (pour reprendre l'expression d'Alain Mons), espace à la fois allogène et subordonné à la ville, hostile, interlope, paupérisé, où se concentrent, semble-t-il, les caractéristiques des espaces dérobés ; mais surtout, c'est l'espace photographié, écrit et éprouvé de façon répétitive, voire frénétique, par Agata.

2. L'espace des bas-fonds : topographie

Dans *S.T.A.S.I.S*, Agata évoque le besoin de faire « retour », de manière « inévitable » à « la fange, aux fusions éphémères, aux gestes désespérés de la race, de ceux qui rampent dans leurs propres déjections, se perdent dans la tiédeur de chair contaminée, et grouillent dans la profusion tentaculaire de l'infection idéologique » (*Sta.*, n. p.)⁸⁰. Si le retour est qualifié d'inévitable, c'est bien parce que le mouvement circulaire – celui du tour – effectué par Agata ne cesse de le conduire aux mêmes endroits : il est impossible de fuir ces lieux qui exercent sur lui une force d'attraction irrépressible.

Ce lieu qu'il qualifie de « fange », où des corps fusionnent, rampent, grouillent – comme s'ils n'étaient plus humains, leurs mouvements étant proches de ceux des serpents (ramper) ou des insectes (grouiller) – ce sont les bas-fonds, des espaces où coexistent celles et ceux qui font commerce de services sexuels ou de drogues. Le terme « fange » semble jeter l'opprobre sur ces espaces, représenté comme sales, boueux (comme l'indique l'étymon *fanha*, « boue ») ; il a également la caractéristique de dessiner un espace impraticable, encore sauvage peut-être, ou devenu féral : un endroit tapi de boue, où l'on

78 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 15.

79 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 35.

80 « Le retour inévitable à la fange » sera repris dans la préface d'*Atlas*.

avance difficilement, où l'on glisse, où l'on se tache, où l'on vit dans l'inconfort (à l'inverse des rues goudronnées, qui assurent une circulation confortable et prudente).

Dans *Codex*, Bruno le Dantec met également en exergue cet irrésistible mouvement de retour, quand il écrit que « l'attraction des bas-fonds se systématise » (*Cod.*, p. 33), pour lui comme pour Agata. L'adjectif « bas » est utilisé à diverses reprises, par différents locuteurs, pour désigner cet espace. Au début d'*Ice*, Agata décrit l'espace à partir duquel il photographie et écrit en utilisant la locution « bas-fonds » : « Dans les bas-fonds, les corps baissent, à cœur joie ou dans la douleur » (*Ice*, p. 16). Dans *Anticorps*, il est plutôt question du « [b]as-ventre de la ville » (*Ant.*, p. 428)⁸¹, tout comme dans son *Manifeste* il décrit les « artères viciées de Shinjuku, le bas-ventre de Tokyo »⁸² ; dans *Codex*, Lucy, prostituée mexicaine, parle du « bas-monde » (*Cod.*, p. 142)⁸³ occupé par les prostituées, les dealers et leurs clients. Bas-monde, bas-ventre, bas-fonds : si le substantif varie, l'adjectif reste le même, désignant à chaque fois une position spatiale qui possède une « connotation péjorative attachée à *bas* comme *inférieur* »⁸⁴. La description spatiale du mot se double alors d'un jugement moral ; il ne s'agit pas, en effet, de prendre l'adjectif « bas » dans son sens littéral, mais dans son sens figuré. Est bas « ce ou celui qui occupe une place peu élevée dans l'ordre de la puissance, de la hiérarchie sociale », « sur un plan moral, ce qui est peu estimable, vil, méprisable » (d'où le mot « bassesse », qui désigne « une condition morale vile »), « sur un plan social, ceux qui font partie des couches les plus pauvres, défavorisées et dévalorisées de la société »⁸⁵. L'adjonction de l'adjectif « bas » opère un syncrétisme entre attitude morale, situation sociale et position spatiale. L'emploi, dans *Anticorps*, du mot composé « bas-ventre » pour désigner ce lieu fait écho à toute une tradition qui conçoit le bas corporel comme ce qui est sale, et donc doit être caché, tout comme il met en lien le lieu et la prostitution qui s'y exerce. On revient à l'idée de Mons qui fait du lieu « une sorte d'enveloppe, de peau, que l'on peut effleurer, et un ventre où l'on peut s'engloutir, se dissoudre, qu'on peut pénétrer »⁸⁶.

Les photographies d'Agata rendent compte de cette obsession pour les bas-fonds en particulier dans les ouvrages *Anticorps*, *Ice*, *Atlas* et *Codex* qui retiendront sur cette question notre attention. La façon dont Agata les représente donne lieu à une uniformisation de ces espaces : quels que soient leur situation géographique, ils se confondent, et l'on ne sait si tel ou tel lieu de prostitution a été photographié au Cambodge, en Thaïlande, au Mexique ou

81 Cette phrase ouvre le chapitre « Chute ».

82 « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

83 On retrouvera un texte similaire dans *Atlas*, mais la longue juxtaposition sera remplacée par une énumération de phrases (*Atl.*, « Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », n. p.).

84 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, t.1, p. 324.

85 *Loc. cit.*

86 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images, op. cit.*, p. 240.

ailleurs. Seules les légendes – comme la chronologie au début d'*Ice*, celle à la fin d'*Anticorps*, ou celle qui clôt chaque parole de chaque prostituée dans *Atlas* – le permettent. Agata se rendant, quel que soit le pays où il est, dans les mêmes lieux, nous proposons maintenant de dresser une topographie des bas-fonds, qui a vocation à caractériser les lieux où Agata s'ancre, où il fait l'expérience des bas-fonds, traçant ainsi les contours d'un bas-monde qu'il rend commun à toute l'humanité. Nous marcherons sur ses pas, en respectant la logique de ses pérégrinations : de la rue au bar ou au bordel, puis à la chambre.

2. 1. La rue

La rue est le premier espace qu'arpente Agata dans les bas-fonds. D'abord, parce qu'il la parcourt pour atteindre d'autres espaces ; c'est le rôle de la rue d'être espace transitoire et liminaire, un lieu de passage où l'on ne reste pas. Néanmoins, cette modalité d'expérience de la rue ne correspond pas à celle qu'on en fait dans les bas-fonds, car la rue est occupée par « les filles des rues » (*Cod.*, p. 33), les prostituées qui attendent leurs clients. Dans *Ice* et *Anticorps*, Agata parlera des « filles de la rue » (*Ice*, P ; 16), identifiant une rue bien précise : « [l]es filles qui grandissent sur la rue des Petites Fleurs baisent deux mille clients chaque année » (*Ice*, p. 233), écrit-il dans *Ice*, faisant ainsi écho aux « bordels de la rue des petites fleurs » (*Ant.*, p. 389) évoqués dans *Anticorps*. La nomination bucolique « petites fleurs » et la réalité de la prostitution entrent en collision, en raison de l'écart entre toponymie et pratique de l'espace : la légèreté florale n'a, nous le verrons, rien à voir avec la violence de la prostitution dans les bas-fonds. Cet écart fait écho au chapitre « Pratiques d'espace », dans *L'Invention du quotidien*, où Michel de Certeau met en évidence qu'il existe parfois une « [é]trange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de "sens" en attente, et de là conduisant les déambulations physiques »⁸⁷, rendant compte « des pouvoirs magiques dont les noms propres disposent »⁸⁸. Quel est le pouvoir magique du toponyme « des petites fleurs » ? Parce qu'il délimite l'espace prostitutionnel, il détermine les mouvements de celles et ceux qui traversent cette rue : les clients y déambulent ; les filles s'y tiennent, attendent, rentrent avec un client, puis reviennent. C'est ce qu'Agata nomme « le ballet des filles » (*Ice*, p. 267), ou ce que Michel de Certeau nommerait leur « phrasé spatial »⁸⁹ ou leur « énonciation piétonnière »⁹⁰, entièrement régie par leur activité de prostituée : attendre le client,

87 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 157.

88 *Loc. cit.*

89 *Ibid.*, p. 153.

90 *Ibid.*, p. 150.

l'emmener dans une chambre, en sortir, et recommencer. Il existe donc une pratique prostitutionnelle de la rue, qui altère sa pratique traditionnelle, ainsi que l'image que l'on se fait des petites fleurs qui ont donné leur nom à cette rue. Dans *Agonie*, Rafael Garido rappelle d'ailleurs le sens étymologique du verbe « prostituer » : il désigne l'action d'occuper une station dans l'espace qui permet de se rendre visible⁹¹ ; la rue est, de fait, l'espace le plus propice. Seule exception à la règle : « les putains des terrains vagues de Managua », au Nicaragua, « qui sont comme abandonnées dans des transformateurs » (*Cod.*, p. 72), dont on peut dire qu'elles sont doublement dissimulées (dans une zone écartée, et dans des transformateurs).

La rue des Petites Fleurs est l'une des rares rues nommées, avec « la rue Pasteur » (*Ice*, p. 265) en Thaïlande, et les rues de Boystown, le quartier mexicain qui donne son nom à un chapitre de *Codex* (tout comme de son *Manifeste*). Les autres rues se confondent, et Agata observe, dans les rues de façon générale, les mêmes mouvements : « [l]e passage incessant des clients, des junkies, des dealers, des filles en manque de dope et de sexe » (*Ice*, p. 238). Son expérience de la rue des bas-fonds est avant tout celle des êtres qu'il y croise :

[...] je sors dans la rue, traque les corps lascifs, renifle leurs odeurs – les filles sont partout [...] – j'observe ceux qui tiennent la rue et restent invisibles : la racaille aux allures de petites frappes, les mendiants et les gamins des rues, les flics corrompus qui rôdent et courent après une enveloppe, les dealers paranoïaques, les souteneurs perfides, les arnaqueurs de misère, les michetons, pathétiques toujours, les junkies vagabonds [...]. (*Ice*, p. 255)

Dans les bas-fonds, les rues sont occupées, à la différence de la pratique traditionnelle de l'espace qui voudrait qu'elles soient traversées. Dans *Codex*, Bruno le Dantec observe le même manège dans les rues qui dessinent le quartier de Las Delicias, en Amérique Latine (probablement au Honduras), décrivant « le chassé croisé des putains et de leurs gamins, des putains et de leurs petits amis, des trafiquants honduriens de voitures volées, de journalistes sportifs alcoolisés, de faux barbouzes et de vrais assassins, des étrangers égarés, des familles de réfugiés » (*Cod.*, p. 70). Même si Agata écrit qu'il observe, dans une forme de contemplation, les « ombres portées des corps sur les trottoirs » (*Ice*, p. 253), la rue n'est jamais enjolivée ; dans *Anticorps*, on en trouve une rare description, et elle est qualifiée de « plus laide que jamais » (*Ant.*, p. 469).

91 *Agonie*, p. 23.

2. 2. Le bordel et le bar

Les rues mènent à trois lieux : deux lieux publics (le bordel et le bar) et un lieu *a priori* privé (la chambre). Le bordel comme le bar sont des espaces prostitutionnels, fréquentés par les prostituées, et où chaque client potentiel sait qu'il peut en croiser. Dans *Ice*, Agata identifie « [l]es bordels » (*Ice*, p. 233) de Phnom Penh, mais décrit également *le* bordel (de façon plus générique) : « dans la zone indistincte du bordel, où l'homme et la bête se croisent, se mélangent, s'accouplent, les chairs se confondent dans un organisme social inédit et mutant qui est à la mesure de l'abjection de l'être » (*Ice*, p. 94-95). On retrouve cette idée du bordel comme lieu de mutation (en raison de la fusion des corps et de l'indistinction entre l'homme et la bête). Dans *Anticorps*, quand il mentionne « les bordels mutants » (*Ant.*, p. 26), et « les troupes de mâles prédateurs [qui] se fondent dans les couloirs du bordel » (*Ant.*, p. 26-27), il n'est plus question d'hommes, mais de mâles, comme pour illustrer ce passage de l'homme à l'animal, devenu prédateur (un terme qui le renvoie à l'animalité et à la dangerosité du client, la prostituée devenant, par contraste, sa proie). Il est également question de « bordels industriels » (*Ant.*, p. 515), semblables à des fabriques ou des usines, réduits au statut de lieu d'exécution d'une tâche, où les prénoms des prostituées sont remplacés par des numéros⁹². Dans son *Manifeste*, Agata indique que « [c]ette ronde des corps avides dans laquelle on se dissout est une industrie cynique, perverse et violente »⁹³. Le bordel est aussi le lieu du désir (dans la mesure où il le déclenche) : « Dans le bordel, la blancheur et la contorsion des corps, rubans de jeux optiques, catalysent le désir » (*Ant.*, p. 132). En tant que lieu à l'écart et fermé (à l'inverse de la rue), le bordel est un lieu attractif, qui attire le marcheur par le désir qu'il génère et la promesse qu'il formule implicitement : il sera possible, en son sein, de muter, à l'abri des regards.

Le bar constitue le troisième espace prostitutionnel (avec la rue et le bordel). On en trouve de rares clichés, comme ceux en noir et blanc au début d'*Anticorps* (*Ant.*, fig. 19) et la photographie d'une femme qui semble endormie, la tête appuyée sur un comptoir de bar, dans *Ice* (*Ice*, fig. 38). Dans *Ice*, Agata écrit qu'il « reste assis longtemps dans le même bar à putes sans nom » (*Ice*, p. 252), et quelques pages plus loin, il observe « Sen [qui] fait le trottoir devant le bar » (*Ice*, p. 254). Parce qu'ils sont fréquentés par les prostituées ou parce que ce sont des « strip-bars » (*Ice*, p. 253), les bars sont, comme le bordel, des lieux de

92 Dans certains bars de Thaïlande, les prostituées sont désignées par un numéro sur une sorte de menu à disposition du client. On peut lire dans un avis laissé sur la page du bar le Rainbow (Thaïlande) « Love 103 », tandis qu'un autre se termine par « 69 and 3 » ; une manière de recommander une des prostituées qui y travaille.

93 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

désir : « Dans les bars, le désir parcourt les corps qui débordent leur état convulsif, s'excèdent, épuisent le temps imparti » (*Ice*, p. 141), écrit-il dans le même ouvrage, rendant ainsi compte de l'expérience corporelle du lieu. Plusieurs clichés, dans *Anticorps*, figent les mouvements de ces « strippers [qui] circulent, secoués dans leur transe triste » (*Ant.*, p. 132) : ici, un corps de femme, nu, se noie et se décompose dans le flou de ses mouvements (*Ant.*, p. 204, 205, 215 et 216 ; fig. 20) ; là, au centre d'une salle presque vide, au sol bétonné et tâché, une femme nue couchée sur le sol, danse, relevant ses hanches pour exhiber sa vulve (*Ant.*, p. 33 ; fig. 21) ; aussi, une autre danse, elle-même noyée de flou (*Ant.*, p. 35 ; fig. 22) ; et puis, sur une scène, une femme se déshabille (*Ant.*, p. 72). Dans *Ice*, le récit de Lera raconte son rapport à la danse :

[...] la danse est quelque chose d'intime... comme un orgasme... je ne prévois rien... les choses se passent sans ma participation... je ne prends pas de décisions... dans le bar à Batumi, ce soir-là avec toi, les hommes qui m'ennuyaient ne faisaient pas partie de ma danse... quand nous nous sommes rencontrés pour la première fois tu as refusé que je danse pour toi... tu m'as photographiée... mais tu étais dans la même position que moi quand je danse... (*Ice*, p. 112)

Dans le cadre prostitutionnel – ou du moins dans celui du travail du sexe –, la danse est décrite par Lera comme intime, tout en nécessitant le respect d'une distance vis-à-vis des clients, voire d'un détachement vis-à-vis de soi (en raison du caractère mécanique et répétitif des gestes ou par un mécanisme de protection). Danser est comparé par Lera à l'acte de photographier, ou du moins à celui d'Agata : chaque prise de vue implique une exposition et une immersion de l'écrivain-photographe dans ce qu'il photographie. Les photographies d'Agata par ses partenaires attestent de son passage du statut de photographe à celui de photographié.

Dans *Atlas*, le récit qu'Izumi fait de sa danse pour les clients est le corollaire d'une mise à distance similaire à celle évoquée par Lera :

Quand tu filmes, la caméra enregistre mon image.
Lorsque les clients me regardent,
leur mémoire enregistre mon image.

Dans la pénombre, j'ouvre lentement les yeux,
j'aperçois peu à peu leurs visages.
et je sens leurs regards posés sur moi,

peu à peu la lumière devient plus forte,
et tout en sentant le regard des clients,
je danse sur la scène.

Je me déshabille lentement,
leurs regards s'intensifient,
mais je reste plongée dans mon propre monde.

[...] Une partie caché de moi, une partie que je cache, apparaît, je pense,
et quand une sensation identique est partagée sur scène et dans la salle,
je me laisse emporter par le plaisir et je danse,
comme en transe.

Certains fixent mon corps, d'autres, la scène,
je ne sais pas vraiment,
je sens que les regards viennent de partout,
et qu'ils regardent partout. (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Dans ce récit consacré à la danse érotique qu'Izumi accomplit sur scène, c'est, par différence de Lera, la caméra d'Agata qu'elle compare au regard des clients : pourtant, précise-t-elle, « ce n'est pas seulement par désir » qu'il la regarde, et « c'est pourquoi [s]on regard est différent de celui des clients » (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.).

Dans *Anticorps*, Agata compare le spectacle du strip-tease à de « glauques spectacles forains » (*Ant.*, p. 29), à l'aide d'une analogie qui met au jour la déshumanisation de la femme qui danse : devenue objet de désir et de fascination, la danseuse perd sa dimension humaine.

Dans *Ice* – ainsi que dans *Anticorps*, mais dans une moindre mesure – Agata mentionne explicitement les bars qu'il fréquente, marquant ainsi sa familiarité avec les lieux, voire avec leurs habitudes. Au Cambodge, il se rend au « White Cobra » (*Ice*, p. 19 et 183)⁹⁴, au « Zanzibar » (*Ice*, p. 182, 227 et 229), au « Blue Pumpkin » (*Ice*, p. 183), au « Martini » (*Ice*, p. 240 et 268), mais également au « Walkabout » (*Ice*, p. 221), à la fois bar et hôtel, et aussi « chez Mickey's et au Hip Hop » (*Ice*, p. 233). En Thaïlande, à Bangkok, il fréquente le « Rainbow » (*Ice*, p. 250), le « Temple bar » (*Ice*, p. 262), mais également le « bar sans nom » (*Ice*, p. 253), et « les bars sordides du Soi 4 » (*Ice*, p. 253) tout comme « les bars de la rue Pasteur » (*Ice*, p. 265). Au Mexique, une série de clichés immortalise des scènes dans les

94 Dans *Ice*, le bar est mentionné par Rafael Garido p. 19, et par le journaliste suisse qui le suit là-bas p. 183.

bars : une femme, accoudée à une table, qui fixe l'objectif, une cigarette à la main (*Ant.*, p. 37) ; une autre, le visage dans les mains, couchée sur sa table (*Ant.*, p. 45) ; des hommes, assis en groupe autour d'une bouteille d'alcool (*Ant.*, p. 44 et 63). En nommant ainsi les bars, Agata les ancre dans une réalité géographique et rend compte de l'itinéraire qu'il emprunte fréquemment dans la ville.

Les recherches qu'on a pu faire sur ces bars indiquent que ce sont des établissements de prostitution : *Zanzibar* se présente sur les réseaux sociaux à l'aide de clichés de jeunes femmes, posant dans le bar (avec, bien souvent, des clients dits « occidentaux »), et des messages comme « *So much fun in here with Our lovely ladies Thursday night* »⁹⁵ (« On s'amuse bien ici avec nos jolies jeunes femmes le vendredi soir ») qui confortent l'hypothèse d'un bar fréquenté par les prostituées et les escorts ; les avis laissés sur la page Facebook du *Martini* mettent en avant la présence de « filles » qui participent à la bonne réputation du bar⁹⁶ ; le *Walkabout* a fait l'objet d'un article par le magazine montréalais *Vice*, qui le décrit comme le bar le plus dégueulasse du Cambodge (« *The Walkabout Is Cambodia's Sleaziest Bar* »⁹⁷), fréquenté par les « taxis girls », nom donné par les Cambodgiens aux prostituées ravagées par la consommation de métamphétamine⁹⁸ ; un avis laissé sur la page du club de *striptease* le *Rainbow* conseille aux clients de « faire attention aux tours joués par les filles » et de « ne jamais les payer directement sous la table » mais de le faire au comptoir, sous forme d'un *barfine*, c'est-à-dire d'un dédommagement payé au bar pour laisser la prostituée quitter le lieu plus tôt, suivi d'un pourboire à son attention (« *Beware of the tricks the girls pull on you. Never pay them directly under table money to sit whole night. Pay through counter to barfine first* »⁹⁹).

2. 3. La chambre

Le dernier lieu de cette topographie des bas-fonds est la chambre : chambre de passe, chambre d'un « love hôtel » ou d'un bordel, chambre d'hôtel ou d'appartement, elle constitue le lieu le plus photographié, mais également le lieu sur lequel Agata écrit le plus. La chambre constitue l'espace vers lequel, fatalement, le mènent ses rencontres avec les

95 Source : la page Facebook du bar, URL : <https://www.facebook.com/profile.php?id=100035952805738>, consulté le 10 janv. 2023.

96 Source : la page TripAdvisor du bar, URL : https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g293940-d324073-Reviews-Martini_Pub-Phnom_Penh.html, consulté le 10 janv. 2023.

97 Lina Goldberg, « The Walkabout Is Cambodia's Sleaziest Bar », *Vice*, publié et mis en ligne le 10 décembre 2012, URL : <https://www.vice.com/en/article/avn8qe/the-walkabout-is-cambodias-sleaziest-bar>, consulté le 10 janvier 2023.

98 « [...] *it's open 24 hours and is the preferred hangout for dozens of the city's methamphetamine-ravaged prostitutes - or, as Cambodians euphemistically call them, taxi girls [...]* » (*loc. cit.*).

99 Source : la page du bar sur le site Foursquare City Guide, URL, <https://fr.foursquare.com/v/rainbow-4/4ca60dadb7106dcb10205aa5>, consulté le 10 janv. 2023.

prostituées (que ce soit dans la rue, les bars ou les bordels). Un passage d'*Anticorps* illustre cet inévitable itinéraire : « [...] je me lève, me laisse porter, la lumière décline à travers le rideau suivant une ombre, je m'enfonce, je paye, ou ne paye pas ; les escaliers, le dédale qui mène à la chambre, la lumière fade de la lampe de chevet, les draps déjà défaits, restes d'un festin inachevé » (*Ant.*, p. 132).

On l'aura compris, ces chambres sont le plus souvent des chambres de prostituées, c'est-à-dire des lieux destinés à l'exercice de la prostitution ; on trouve dans *S.T.A.S.I.S* la reprise d'une série de ces chambres (initialement présente dans *Anticorps*) (*Sta.*, fig. 18). Dans *Ice*, Agata évoque à deux reprises « la chambre rouge » (*Ice*, p. 113 et 201) de Phnom Penh, à l'aide de cette couleur communément associée à l'érotisme et à la séduction¹⁰⁰. Il décrit également « l'hôtel de passe » de Bangkok et sa chambre, une « pièce presque vide : un lit, une chaise, le paquet de cigarettes, une bouteille d'eau », « les carreaux de la fenêtre rendus opaques par l'humidité » (*Ice*, p. 254). Cette courte énumération rend compte à sa manière de la fonction de la pièce ; sans personnalité, elle est un lieu de passage, ainsi que la « petite chambre n° 3 » du *Walkabout* où il retrouve une « fille inconnue » (*Ice*, p. 239). Dans *Anticorps*, Agata mentionne « les chambres de passes voisines » (*Ant.*, p. 28) à la sienne, dont celles des « love hôtels clinquants » (*Ant.*, p. 74) du quartier de Shinokuo, à Tokyo. Ces chambres sont décrites avec crudité, à l'aide d'adjectifs lapidaires qui rendent compte de leur insalubrité : ce sont « des chambres crasseuses » (*Ant.*, p. 203), à l'instar de « la chambre dévastée » et de « la chambre minable » (*Ant.*, p. 321) où il retrouve une prostituée. Dans *Codex*, Bruno le Dantec raconte leur séjour chez Berta, Gloria et Jasmin, « qui tapinent à domicile » (*Cod.*, p. 34) dans les chambres de leur appartement. Dans son récit, Angie confie à Agata qu'elle ne se souvient pas des clients, mais de « [q]uelques chambres, peut-être », avant d'ajouter que si elle regarde en arrière, elle voit « [d]es heures de chambres obscures, d'ombres, d'hommes qui hurlaient et regardaient à l'intérieur de [s]on corps, d'homme qui voulaient [s]on corps » (« Angie, Tenderloin, San Francisco, États-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.). Ces hôtels sont exclusivement fréquentés par les filles, dont Agata aperçoit « les silhouettes sombres et fuyantes [...] dans les couloirs de l'hôtel » (*Ice*, p. 251) et leurs clients. Un même récit se répète dans *Ice* et *Anticorps*, immergeant le lecteur dans les sons caractéristiques des hôtels de passe. Dans le premier ouvrage, Agata écrit qu'il entend « les filles ivres et résignées qui, dans les chambres voisines, halètent, les jambes écartées » et « les cris étouffés, les visages fermés dans les couloirs de l'hôtel » (*Ice*, p. 253). Dans le second, il reprend ce texte pour le préciser : « dans les chambres voisines, les cris étouffés des filles ivres ou résignées qui halètent, jambes écartées ; les clients à bout de souffle,

100 Michel Pastoureau, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 80.

ventrus, pathétiques, qui soulagent leur inexistence » (*Ant.*, p. 429). Résonnent dans le lieu le cri de la prostituée épuisée mêlé au souffle lourd du client, témoignage d'une interaction corporelle qui rend elle-même compte de la réalité de la prostitution dans les bas-fonds : les filles sont « ivres ou résignées », les clients sont « ventrus, pathétiques ». Dans *Anticorps*, on trouve une série de clichés de lits, photographiés à Phnom Penh (*Ant.*, p. 356 à 371) ; ils appartiennent à des chambres qu'on suppose être des chambres de passe, comme celle de Keo, décrite à la page 232 d'*Ice*, ou la chambre ténébreuse d'Angie, qu'éclaire un violent rais de lumière, celle de Vivi et celle d'Ana, vides, où sur le sommier repose un matelas dénudé ou encore celle baignée d'obscurité de Cristina, d'où seul se détache le drap rouge recouvrant le matelas (à l'image du drap jaune qui recouvre le livre de Maki), dans *Atlas*.

Ces chambres sont aussi des « [c]hambres d'hôtel » (*Ice*, p. 141), car ils constituent les points de chute d'Agata lors de ses voyages. De façon assez systématique, chaque pays est associé à un ou plusieurs hôtel(s). Il loge à l'« hôtel Golden Palace, chambre 171 » (*Ice*, p. 250) de Bangkok et au « Prom Roth guest house » (*Ice*, p. 258) de Siem Reap quand il se rend en Thaïlande ; au Japon, ce sera le « Green hôtel » (*Ice*, p. 281) ; à Bombay, en Inde, « l'hôtel Apsara » (*Ice*, p. 281) ; à San Salvador, à l'« Hotel León » (*Cod.*, 34). A l'instar des noms de bars, il donne les noms de plusieurs de ses hôtels : *Ice* s'ouvre sur la mention de l'« Hôtel Lake Side » (*Ice*, p. 16), hôtel cambodgien d'où il écrit. Ce ne sera pas le seul hôtel qu'il fréquentera au Cambodge : il dormira également à l'« Hôtel Sun Sengky » (*Ice*, p. 230), au « Diamond Palace Hotel », dans une « chambre sans fenêtre » (*Ice*, p. 239), à l'« Hôtel Do Gwon » (*Ice*, p. 240), et à « l'hôtel sur Monivong » (*Ice*, p. 240). Il explique ainsi ce changement récurrent d'hôtel : « Je suis en cavale, je change d'hôtel tous les jours, je vis dans une parano et un isolement exacerbés par les effets de l'ice. La police est sur mes traces [...] » (*Ice*, p. 242). En raison de sa consommation de drogues et de la dangerosité du lieu, il doit sans cesse changer de point de chute ; comme il l'écrit lui-même, dès lors qu'il est repéré, « la suite du voyage n'est qu'une longue cavale » (*Ice*, p. 243). C'est probablement pour cette raison qu'il anonymise certains hôtels, comme l'« Hôtel T. » (*Ice*, p. 226-228 et 243), l'« Hôtel A. » (*Ice*, p. 233, 242-243 et 244) ou l'« Hôtel L. » (*Ice*, p. 240) ; la fréquence de l'apparition de ces noms de lieux, dans *Ice*, rend compte de son habitude à dissimuler sa présence, afin qu'il soit impossible (ou, du moins, difficile) à localiser. Si les hôtels ne font pas à proprement parler partie des bas-fonds, ils restent des lieux stratégiques qui lui permettent momentanément d'échapper à la violence des bas-fonds.

Le dernier type de chambre, c'est celui de l'appartement, comme les chambre au « White Building » (*Ice*, p. 240 et 268), immeuble de Phnom Penh, ou la chambre de Ka mentionnée ainsi par Philippe Azoury. « [L]a chambre cambodgienne est comme un

royaume et Ka une reine désespérée qui la hante à jamais » (*Ice*, p. 241) écrit Agata, réduisant ainsi le Cambodge à la chambre de Ka, avec laquelle il vivra de janvier à mai 2008, faisant par une analogie de la prostituée la souveraine spectrale d'une chambre devenue « royaume ». Cet appartement est aussi bien un lieu de vie qu'un lieu de *deal* ; double usage qui révèle le quotidien d'Agata et Ka. Comme l'écrit Rafael Garido : « L'appart est une marchandise : en échange de substances, Ka le prête à votre dealer » (*Ice*, p. 217).

On observe, dans *Ice* comme dans *Anticorps*, la répétition d'une même formule, qui met en exergue le rapport d'Agata à cette pièce qu'est la chambre : « [m]on ultime refuge est cette chambre, cet amas de corps » (*Ice*, p. 154), écrit-il dans *Ice*, formule qu'il répète plus loin quand il affirme que « la chambre d'hôtel reste l'ultime refuge » (*Ice*, p. 253) ; dans *Anticorps*, il évoque à nouveau « l'ultime refuge de la chambre » (*Ant.*, p. 472), après avoir écrit, à la façon d'une définition, « la chambre : ultime refuge » (*Ant.*, p. 430). La chambre apparaît comme le dernier (*ultimus*) espace, celui qui se trouve à la fin de son itinéraire et clôt ses pérégrinations ; c'est en effet le seul espace où il demeure, et le lieu où, immanquablement, se clôturent ses interactions avec les prostituées. Elle est aussi le lieu d'asile (*refugium*), où il trouve sûreté et protection, où il peut s'isoler tout en se mettant à l'abri.

Ainsi décrite, la chambre apparaît comme le lieu le plus important à ses yeux, ce que traduit la fréquence de sa représentation photolittéraire. Dans *Ice*, les clichés vont et viennent, du matelas à la table de chevet, du mur à une table où sont entreposés nombre d'objets. Pourtant, la façon dont la chambre est décrite correspond peu à l'idée qu'on se fait d'un refuge, si l'on pense aux « matelas moisis » (*Ice*, p. 232) qu'on y trouve. Dans *Ice*, à Bangkok, on trouve pareillement la description d'une chambre insalubre : « sur la table de nuit, les cachets de ya'baa », sur le sol, le « matelas humide » et « les cafards [qui] grouillent, sans complexe, dans chaque recoin de la pièce » (*Ice*, p. 253), écrit-il pour décrire un espace que l'on retrouve dans *Anticorps* : « sur la table de nuit, les cachets de yama ; les cafards grouillent » ; « le lit, la chaise, le paquet de cigarettes, la bouteille d'eau » (*Ant.*, p. 430). L'humidité, la drogue, les cafards, le dénuement de la pièce (dont les éléments, s'ils sont nommés, ne sont pas décrits de façon détaillée, comme pour mettre en valeur leur indigence) tracent les contours d'un espace qui rend compte de la vie quotidienne dans les bas-fonds.

Ces chambres sont les espaces qui accueillent les huis clos, pour reprendre le titre du premier chapitre d'*Anticorps*, qui, d'ailleurs débute par la description de l'une d'entre elles, occupée par « la fille sans nom » (*Ant.*, p. 14) :

Les ombres glissent le long des murs, millimètre par millimètre, modulées par la lumière du jour que le rideau filtre ; sur le mur à gauche, une inscription tracée au marqueur noir [...] ; sur la table, toutes sortes d'objets se substituent les uns aux autres : ciseaux, briquets, rouleurs de papier, paillettes éparses, bouteille d'eau, une bougie allumée, feuilles d'aluminium, une brosse pour les cheveux, un bouquet, des fleurs, sachets en plastiques transparent, reste de cristaux sur la lame d'un canif, cachets rouges et orange, plusieurs paquets de cigarettes, une assiette avec des restes de fruits, un plateau métallique, le grand récipient plein de produits de maquillage, rouges à lèvres, rimmel, poudre, une tondeuse, d'autres paquets de cigarettes, un rasoir, pinces, pinceaux, boîtes, encore d'autres briquets, des tubes, des fils, des restes de matière molle ; à côté, deux chaises rouges banales ; au pied du mur, il y a un petit autel et de maigres offrandes faites à un dieu quelconque... (*Ant.*, p. 14)

Ce texte, au début de l'ouvrage, fait référence à une photographie que l'on retrouve bien plus tard (*Ant.*, p. 439), présente également dans *Ice* (*Ice*, p. 55 ; fig. 39), où l'on voit Ka devant une table remplie d'objets indiscernables en raison du flou. L'accumulation d'objets disent la nature de l'espace, ainsi que sa pratique : c'est un lieu intime de vie (comme en atteste la présence des autels), mais aussi un lieu de défonce (au regard des sachets de plastiques, des restes de drogues, et des objets permettant de les consommer) et de prostitution (comme le montrent les objets permettant de se maquiller). La description devient, selon l'expression de Michel de Certeau, « fondatrice d'espace »¹⁰¹.

Anticorps semble en effet être structuré comme une succession de huis-clos, où chaque chambre – et chaque récit s'ancrant dans cette chambre – constitue un chapitre : dans la chambre au-dessus d'un *strip-bar* dans « Désir » ; dans « la chambre rouge », à la fois « dévastée » et « minable » (*Ant.*, p. 312) dans « Excès » ; dans une des « chambres séparées de cloisons de carton » (*Ant.*, p. 267) dans « Dépense » ; dans une chambre et son lit recouvert d'un « couvre-lit jaune » (*Ant.*, p. 386) dans « Orgie » ; dans une autre, où un « couvre-lit doré » (*Ant.*, p. 429) s'étend sur le lit dans « Chute » ; dans une chambre qui sent la pourriture dans « Agonie » ; dans « la chambre rouge » (*Ant.*, p. 516) à nouveau dans « Situations ». Véritables « récits d'espaces » – pour reprendre l'expression de Michel de Certeau – les textes « traversent et [...] organisent des lieux », « les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires »¹⁰².

Il faut dire un mot de cet espace mentionné à deux reprises dans *Anticorps*, sans jamais être photographié ni longuement décrit : ce sont les « laboratoires sorciers » (*Ant.*, p.

101 Michel de Certeau « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 182.

102 *Ibid.*, p. 170.

515), cette « une multitude de laboratoires clandestins [qui] produisent la substance bon marché qui supprime la faim, la fatigue et le sommeil, provoque un degré de précision et de concentration de la pensée proche de l'obsession et entraîne le consommateur vers la paranoïa et la folie » (*Ant.*, p. 320) ; en somme, les lieux d'élaboration de ces substances vendues et consommées dans les bas-fonds, dans le plus grand des secrets. Agata ne s'y rend jamais, et devine leur existence sans jamais pour s'en approcher (en raison de sa proximité avec les dealers, et de sa consommation personnelle de drogues).

2. 4. « Racaille »

Les bas-fonds constituent donc un « espace en creux où grouille la racaille qui sacrifie la dignité à la survie, qui ne craint pas de perdre ce qu'elle possède parce qu'elle ne possède rien » (*Ice*, p. 254), une « racaille brutale et cruelle » (*Ant.*, p. 18) précise même Agata. Dans *Ice* et *Anticorps*, il énumère celles et ceux qui compose cette racaille (terme qui, rappelons-le, est un vocable péjoratif utilisé pour désigner la « partie du peuple la plus pauvre, considérée comme la plus méprisable »¹⁰³) : « les filles, les clients, les junkies » (*Ice*, p. 94), « les sans-grade, les putes, les macs, les miséreux, les sales, ceux que la vie a abîmés » (*Ice*, p. 141), ou encore les « [p]roxénètes cyniques, porteurs de virus anthropophages, tortionnaires mesquins, mercenaires psychopathes, princesses syphilitiques, dealers purulents, junkies sodomites » (*Ice*, p. 229). Cette dernière énumération est aussi précise que monstrueuse : « princesses syphilitiques », les prostituées règnent sur cet espace, tout en se laissant infecter par lui au sein de cet espace qu'elles doivent partager avec d'autres créatures aussi cauchemardesques que dangereuses. Par le biais de la prostitution et du commerce de la drogue, « les exclus s'inventent des jeux extrêmes, créent leur propre économie, parallèle et subversive » (*Ant.*, p. 30), une « économie inédite, souterraine » (*Ice*, p. 264) propre aux bas-fonds.

Les habitants de ces bas-fonds forment forment « [u]ne meute, la marge au-dedans la marge » (*Ice*, p. 154). Pourtant, cette vie empreinte de violence cruelle et dégénérescence physique, aucun d'entre eux ne l'a choisi : « Par le hasard de leur naissance, dans les rouages sans frein du système, leur âme est soumise aux impératifs de la survie, leur regard rivé aux entrailles du monde » (*Ice*, p. 229). Parce qu'ils sont nés dans les entrailles du monde, ils

103 Définition du substantif « racaille » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/racaille>, consulté le 20 janv. 2023.

sont condamnés à y rester ; à titre d'exemple, le reste de la vie de Ka n'est qu'une longue suite de violences¹⁰⁴.

Ainsi fonctionne la zone des bas-fonds, un espace dont Lucy, qui se prostitue à Boystown, au Mexique, énonce et résume ainsi les rites et les règles :

la zone est un bas-monde
des filles dansent nues
des filles dans les chambres
avec des hommes
tous abusant de la confiance de tous
tout est perte
toutes les filles vendent leur corps
toutes les filles volent
tant de sales histoires.
les policiers volent les gens,
les arrêtent sans raison
certains filles rampent à terre,
d'autres s'enfuient en courant,
d'autres sont prises de panique,
d'autres deviennent violentes,
ou croient sentir des bêtes
à l'intérieur de leur corps [...]
(*Cod.*, 142 ; « Lucy. Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique. 2006 », *Atl.*, n. p.)

Ce récit met en lumière la façon dont les filles occupent l'espace des bas-fonds ainsi que la manière dont cet espace régit leurs actions : elles dansent dans des *strip-bars* ou des bordels, couchent avec des hommes dans des chambres et, une fois dans la rue, volent, rampent, fuient, et parfois sont arrêtées. Chaque verbe de mouvement, ici, rend compte de leur inscription dans l'espace des bas-fonds : par leurs mouvements, elles disent leur quotidien là-bas, tout comme, en retour, les bas-fonds leur dictent leurs gestes et leurs comportements.

Les bas-fonds forment l'espace de prédilection d'Agata : les récits dans *Ice*, *Anticorps* et *Codex* se déroulent et se concentrent sur cet espace clos où, invariablement, A. répète les mêmes mouvements, de l'hôtel, au bar ou au bordel, à la chambre, en passant par la rue qui les sépare ; pérégrination, consommation de drogues, actes sexuels sont les trois actions

104 Ce point sera développé dans le chapitre suivant, où nous nous attarderons précisément sur le personnage de Ka, qui occupe une place importante, voire primordiale, dans *Ice* et *Anticorps*.

principales de ces ouvrages. L'épilogue d'*Ice* est, à cet égard, un *exemplum* : à chaque date est associée un lieu et une chambre d'hôtel, à la façon d'un journal intime où sont retranscrites les successions d'actions – consommation de drogues, actes sexuels – qui se déroulent entre les murs de la chambre, créant ainsi une suite de huis-clos. « [J]e suppose la vie dehors », écrit-il, marquant son enfermement (volontaire) dans un lieu qui l'isole de l'extérieur.

S'il y a bien une connivence entre Agata et les bas-fonds, qui représente le sujet principal de ses premiers ouvrages, c'est en raison de sa relation particulière avec les prostituées, mais également parce qu'ils constituent un autre monde, voire un « contre-monde » (*Ant.*, p. 27), où s'élabore un nouvel ordre social.

3. Les bas-fonds, un « contre-monde »

Si les bas-fonds exercent une force d'attraction irrésistible sur Agata, il révèle dans *Ice* ce qui, dans ce lieu, l'attire particulièrement : « Ma priorité est aujourd'hui de réintégrer le verbe et l'action dans l'observation fascinée d'un phénomène social chaque jour plus significatif : la scène prostitutionnelle, la pulsion des corps prostitués ou drogués vers d'autres corps, hors de toute raison » (*Ice*, p. 242). Les mouvements des « corps prostitués ou drogués » sur « la scène prostitutionnelle » : voilà ce qui le fascine, et ce dont ses ouvrages gardent la trace. Ce sont bien les bas-fonds en tant qu'espace, « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient »¹⁰⁵ (pour reprendre les mots de Michel de Certeau pour différencier l'espace du lieu) qui suscitent son intérêt. Ses ouvrages rendent compte d'une perception et d'une représentation des bas-fonds comme « espace anthropologique »¹⁰⁶ (pour reprendre, cette fois, une formule de Merleau-Ponty), où « l'espace est existentiel » et « l'existence est spatialisante »¹⁰⁷. Ainsi, dans *Anticorps*, les bas-fonds forment une « ligne de passage, [une] ligne d'intention », qui fait passer celui qui la traverse « de l'aliénation sociale à la solidarité de la chair, de l'immoralité à la transparence de l'amoralité, du politique à la pornographie, de l'ivresse à l'apathie narcotique, de la parole à l'instinct, de la confusion des sens à l'hystérie, de la perception à l'action, de l'absorption inconsciente du monde à la longue attente de la mort » (*Ant.*, p. 200). La transgression spatiale donne lieu à une transgression morale, sociale, comportementale : on n'existe pas ici-bas de la même manière que dans le reste de l'espace social. Nous analyserons le mode

¹⁰⁵ Michel de Certeau, « Pratiques d'espaces », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 173.

¹⁰⁶ *Ibid.* Michel de Certeau cite ici Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 324-344.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

de vie propre aux bas-fonds, qui inaugure un nouvel ordre social, qui mêle survie, orgie et résistance.

La fascination d'Agata ne donne pas lieu à une idéalisation de la misère. Dans *Anticorps*, il affirme qu'il « tente d'articuler une forme de langage susceptible de rendre compte de la violence que subissent et génèrent les corps travaillés par la mort narcotique qui atrophie et exacerbe les sens » (*Ant.*, p. 134). La vie des êtres, dans les bas-fonds, est intrinsèquement violente, comme en témoignent récits et photographies dans *Ice* : violence des actes sexuels, violence de la prise de drogues, violence de l'exclusion sociale, violence de la misère. Les clichés photographiques rendent également compte de l'insalubrité des lieux, tristement bétonnés (comme un des bars photographiés dans *Anticorps*, aux pages 33 et 35), sales (comme le mur, à côté de la petite table où s'entassent bouteilles et substances, à la page 81 d'*Ice*) ou dégradés, comme l'est la chambre de Ka avec « la grande lézarde sur le mur » (*Ice*, p. 221). Les corps qui habitent ces endroits sont inévitablement marqués ; la plupart des images de corps de prostituées, dans *Ice*, les montrent abîmés, percés de trous, couverts de tâches, creusés par des cicatrices (il en va de même pour la description de leurs corps, comme cela a été développé *supra*¹⁰⁸). Les ouvrages d'Agata comme *Atlas*, *Ice*, *Codex* et *Anticorps* semblent dresser ce qu'Alain Mons nomme une « *symptomatologie des formes* superposées (lieu, peau, image) »¹⁰⁹ : le corps se conçoit alors comme symptomatique de l'espace qu'il habite, et les clichés comme les textes prennent une dimension nosographique. « L'âme et le corps meurtris, ils se dissolvent dans les bars et les chambres d'hôtels claustrophobiques »¹¹⁰, écrit-il dans son *Manifeste*, rendant compte de la réalité de leur condition : leurs âme et leurs corps ont été assassinés (*murthrjan*¹¹¹) par l'activité prostitutionnelle inhérente aux bas-fonds qu'ils occupent en s'y détruisant (*dissolvere*) ; espace restreint, réduit ici aux bars et aux chambres d'hôtels, et rendant ainsi compte d'une pratique de l'espace limitée et angoissée. La seule modalité d'existence possible est celle de la destruction ; on saisit mieux pourquoi, occupant cet espace à leur côté, Agata ne cesse de se détruire¹¹². L'espace des bas-fonds enclot une communauté (il emploie fréquemment ce terme), qui possède comme seul bien commun (*commune*) cette misère violente et destructrice, voire mortifère :

108 Voir partie 2, chap. 5, « Corps abject, corps infecté, corps contaminé », p. 158.

109 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 172.

110 « Tournage », *Manifeste*, p. 31.

111 C'est là l'étymon du verbe « meurtrir », qui a donné ensuite le substantif « meurtrissure » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/meurtrir>, consulté le 28 janvier 2023.

112 Comme cela a été démontré *supra*, dans la première partie (« Une expérience poïét(h)ique sacrificielle », p. 22).

Les dysfonctionnements de l'ordre social produisent des mutations violentes et pervertissent l'intégrité psychologique et émotionnelle d'humanités exposées : parias ou esclaves, armés de leurs fragilités et blessures, ils évoluent au sein de communautés informes et non définissables, outrepassent les frontières acceptées du sexe, monnayent un passage rituel aux chemins cachés de la jouissance, ouvrent leurs espaces infectieux et leurs cœurs autistes. Ils satisfont les turpitudes et désirs des hordes des clients affamés, rentabilisent leurs corps mutants et s'injectent, entre deux doses irraisonnées de silicone, ces drogues exquises qui produisent lucidité et distance.¹¹³

Au creux d'une société dysfonctionnelle surgissent donc les bas-fonds, tels des anfractuosités se creusant dans l'espace mondial : Agata les qualifie d'« espaces infectieux », où pullule et se répand une salissure, une souillure (*infectio*) née de la misère, telle une maladie. L'espace des bas-fonds infecte celui ou celle qui y vit, au point que son corps mute, inéluctablement altéré par le milieu qu'il occupe, glissant vers l'informe. Telle est l'expérience spatiale des bas-fonds : une infection mortelle.

Cette communauté, pourtant, est la seule où Agata observe un phénomène qui, là encore, semble propre à l'espace des bas-fonds ; phénomène qui, comme il l'écrit dans *Ice*, réduit l'espace « à sa simple dimension » :

[S]eul l'acte sexuel participe de l'abondance passionnelle de la vie, focalise la chair sur la mort. Sacrifice de la langue. L'expérience n'est plus qu'une ébauche, mais elle entraîne le geste photographique dans son mouvement. Entre les faits vécus et le langage, l'espace est réduit à sa simple dimension. Rien ne vient plus interférer entre deux temps jusque-là inconciliables. (*Ice*, p. 146)

L'union des corps, dans les bas-fonds, participe à l'avènement d'un nouvel espace, que délimitent et constituent les corps qui copulent ; dans *Anticorps*, il affirme d'ailleurs qu'à ses yeux, « le sexe n'est déjà plus une consolation mais l'espace privilégié où se creuse le doute » (*Ant.*, p. 76). L'acte sexuel inaugure une nouvelle forme de « corporéité spatiale »¹¹⁴, délimitée par la proximité des corps. Nombre de clichés, après tout, sont des images d'actes sexuels ; leur succession, leur fréquence répétée et le cadrage (au plus près des corps) participent à l'élaboration de cet espace, en tenant le lecteur au plus près de l'intimité sexuelle.

113 « Tournage », *Manifeste*, p. 31-32.

114 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 125.

Se déploie alors une véritable « constellation charnelle du lieu »¹¹⁵, par cette interpénétration constante du corps et du lieu. Dans *Ice*, Agata écrit que « [s]on regard se focalise sur des espaces toujours plus étroits et intimes, jusqu'à la claustrophobie de la chair et de l'acte sexuel, jusqu'à se perdre dans le temps confiné de l'orgasme... » (*Ice*, p. 149). Le sentiment de « claustrophobie de la chair » – qui suppose la sensation d'une angoisse ou d'une panique, causée par un enfermement dans une chair, ou une très grande proximité avec elle – émerge, chez Agata, dans les chambres, au cours des actes sexuels ; chez le lecteur-spectateur, elle émerge au contact des clichés de corps, en gros plan, qui se succèdent dans les ouvrages. Ce placement de l'objectif, au plus proche du corps, permet de rendre compte de ce qu'il appelle, dans *Ice*, la « [s]olidarité de la chair » (*Ice*, p. 154). Cette formule sera répétée à deux reprises, dans le mail du 18 juin 2009 envoyé à Rafael Garido : « [s]olidarités de la chair. Proximité des gestes, des matières. Promiscuité des corps excédés », puis, quelques lignes plus bas, « [p]romiscuité, solidarité de la chair » (*Ice*, p. 154). La formule reviendra dans *S.T.A.S.I.S.*, publié sept ans après, avec l'aphorisme « Amours sublimes apocalyptiques et solidarité de la chair » (*Sta.*, n. p.). Ici-bas, les corps sont interdépendants ; ils forment un tout (*in solidum*) comme autant de mécanismes de l'engrenage formé par les bas-fonds. La locution « solidarité de la chair » rend compte d'une forme d'admiration pour Agata, lui qui cherche, par sa pratique, à « trouver prise sur une infime partie de l'amas de chairs qui constitue l'abstraction démesurée de l'humanité »¹¹⁶ ; l'humanité, dans l'art d'Agata, se mesure à l'aune du corps (d'où son implication corporelle dans sa pratique artistique, comme cela a été développé dans la première partie¹¹⁷).

Les bas-fonds sont, dans la photolittérature d'Agata, des espaces charnels et intimes, comme en attestent ces deux phrases issues d'*Ice* : « Les corps noués dans leur intimité par des liens fragiles. Le contact physique révèle la distance qui les sépare irrémédiablement les uns des autres » (*Ice*, p. 154). L'union des corps agit comme le révélateur d'une distance, corollaire d'une solitude : dans *Ice*, il décrit « chaque corps seul... seul dans l'espace... seul dans le temps... au milieu d'autres corps qui le nourrissent et le laissent encore plus seul face à l'extinction inéluctable... » (*Ice*, p. 95). Ces phrases sont reprises dans *Anticorps*, où il observe, dans les bas-fonds, « chaque corps seul dans l'espace et dans le temps, au milieu de corps qui le nourrissent et le laissent plus seul face à l'extinction inéluctable » (*Ant.*, p. 202). La proximité, voire l'intimité corporelle inhérente aux bas-fonds ne permet pas de déjouer

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁶ « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

¹¹⁷ Voir partie 1 (« Une expérience poïét(h)ique sacrificielle »), p. 29.

ce qu'Alain Mons appelle l'« aporie asociale »¹¹⁸ : « nous sommes séparés ensemble »¹¹⁹. La proximité des corps ne va pas sans une « proximité de solitudes » (*Ant.*, p. 320).

Pourtant, c'est là que se construit une communauté, où le corps, plus que nulle part ailleurs, fonde l'espace ; où l'espace ne peut se penser (ni se représenter) hors ou loin du corps. Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière met lui aussi en évidence cette coïncidence entre communauté et espace : « la communauté », écrit-il, est entendue « comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de perceptions, de gestes et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques »¹²⁰. Agata définit les habitants des bas-fonds comme ceux qui « ont choisi la chair » et « en payent le prix » (*Ice*, p. 152) : un prix élevé, quand on sait la violence et la lente dégradation, jusqu'à l'anéantissement (comme cela a été développé *supra*¹²¹), de cette chair. Ici-bas, « le corps revient à la communauté » (*Ice*, p. 92), écrit-il dans *Ice* : peu surprenant que s'instaure ce qu'il appelle une solidarité de la chair, mais également une désappropriation du corps, qui appartient autant au client (pour un temps) qu'il dépend de la drogue et de l'argent.

3. 1. « Un ordre social nouveau qui serait l'orgie »¹²²

L'espace des bas-fonds est le seul où Agata peut assister et participer à l'avènement de cette communauté charnelle, qui vient se confondre avec le lieu qui l'abrite : « Longtemps je me nourris de la proximité des corps, de l'odeur des chairs, la douceur entrevue des peaux. Longtemps je trouve le réconfort dans la fragilité de ces existences bousculées » (*Ice*, p. 141), écrit-il dans *Ice*, rendant compte de sa proximité permanente avec les corps, comme si ce contact rapproché était une habitude (que souligne l'adverbe « longtemps ») propre à la vie dans les bas-fonds. L'expérience de cet espace est, *de facto*, une expérience corporelle, une expérience sensitive des corps de celles qui y vivent ; car c'est là, dans les bas-fonds, qu'il observe l'avènement de ce qu'il nomme « un ordre social nouveau qui serait l'orgie » (*Ice*, p. 229).

L'orgie opère un glissement de la proximité, ou voisinage (*proismetè*), des corps à une promiscuité, un mélange (*miscere*) des corps ; il parle d'ailleurs, à juste titre, dans *Anticorps* de « la promiscuité totale de l'orgie » (*Ant.*, p. 432), l'adjectif « totale » venant appuyer cette propriété qu'a l'orgie non pas de rapprocher, mais de mélanger les corps. Là encore, la

118 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 142.

119 *Loc. cit.*

120 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12.

121 Voir partie 1, chap. 3, « Agonie sacrificielle », p. 88.

122 Nous reprenons ici les mots d'Agata (*Ice*, 229).

formule est provocatrice : le terme « orgie » est associé à une forme de transgression, car il renvoie à une célébration collective du corps – Agata parle même de « l’orgie comme modeste cérémonie païenne, athéiste » (*Ice*, p. 95) – par le biais de ce qu’il nomme une « copulation généralisée » (*Ant.*, p. 428), où les corps se montrent dans leur nudité et où il trouvent « l’opportunité de se prolonger, de se reproduire, de se doubler, de s’allonger, de s’étirer, de se disperser » (*Ice*, p. 92). En somme, au cours de l’orgie, le corps nu et le sexe (l’organe comme l’acte) ne sont plus privés, ils ne sont plus cachés ; au cours de l’orgie, « le corps revient à la communauté » (*Ice*, p. 92) et les chairs sont, plus que jamais, solidaires.

L’orgie, chez Antoine d’Agata, ne désigne pas les fêtes traditionnelles et rituelles antiques, dédiées à Bacchus ou Dionysos ; elle a plutôt le sens de « fête accompagnée de débordements », de « partie de débauche »¹²³, c’est-à-dire d’une célébration fondée sur la consommation de substances diverses (alcool, drogues) et les actes sexuels, en grand nombre, et entre plusieurs participants. À l’instar de la drogue et de l’alcool, « la proximité des corps anéantit toute inhibition » (*Ant.*, p. 132) ; l’orgie est, de fait, libératrice. Elle est dépeinte de façon positive chez Agata, qui y voit la possibilité d’un nouvel ordre social, fondé sur la promiscuité et l’intimité. C’est d’ailleurs pour cette raison que les interactions qu’il photographie et qu’il raconte avec les filles des bas-fonds sont majoritairement des actes sexuels : « [p]arce qu’il ne reste que la choix de l’agression érotique, de la contamination, de la promiscuité, de l’action inéluctable, passionnelle, infiniment tendue vers le mystère brutal de l’autre » (*Sta.*, n. p.).

Dans *Ice* comme dans *Anticorps*, il évoque les « stratégies orgiaques » (*Ice*, p. 154 ; *Anticorps*, p. 431), c’est-à-dire les moyens mis en œuvre pour aboutir à cette relation particulière que serait l’orgie. C’est dans ce dernier ouvrage qu’il en précise les modalités : « stratégies orgiaques, flux de mâles et de femmes qui inonde les chambres où règnent isolement émotionnel et exaspération sensorielle » (*Ant.*, p. 431). L’orgie est associée au mouvement du flux, à savoir celui d’un écoulement de liquide ; cette analogie rend compte de la réalité de la dimension corporelle et sexuelle de l’orgie – on pense à l’écoulement de divers fluides, comme la sueur, la cyprine, le sperme, etc – tout comme des mouvements qu’opèrent les corps, qui se collent les uns aux autres, se fondent les uns dans les autres (tout comme ils fondent, libérant leurs flux, au cours de l’acte sexuel). Comme il l’écrit dans *Anticorps*, les corps « se fondent irréversiblement dans la masse indistincte de l’orgie » (*Ant.*, p. 432) ; phénomène que l’on peut observer sur les photographies où les corps, flous, coulent l’un dans l’autre, s’écrasent l’un contre l’autre, franchissement la limite qu’est l’épiderme. C’est ce qui lui permet, dans *S.T.A.S.I.S.*, d’inscrire l’image dans la continuité de

123 Alain Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, tome 2, p. 2465.

l'orgie : « définition possible de l'image comme état ultime de contagion entre le monde et une masse de corps écartelés qui s'ouvrent à d'autres corps » (*Sta.*, n. p.). L'image atteste de cette contagion orgiaque entre les corps qui se fondent les uns dans les autres et l'espace dans lequel ils s'inscrivent.

Car, rappelons-le, le corps ne se pense pas sans l'espace, ni l'espace sans les corps ; c'est pourquoi, même si l'orgie est célébrée comme l'avènement d'une nouvelle modalité de rapport humain, elle n'est pas embellie, ni idéalisée. L'orgie qu'il observe a lieu, rappelons-le, dans les bas-fonds, intrinsèquement violents et insalubres : un fragment de la préface d'*Atlas* – « Orgie triste et froide. Humanité douloureuse, funèbre, vouée à l'inéluctabilité de ne pas savoir ce qu'elle est » (*Atl.*, n. p.) – entre en écho avec une énumération de *S.T.A.S.I.S* – « Orgie triste et froide, humanité douloureuse, funèbre, vouée à l'inéluctabilité de redevenir elle-même » (*Sta.*, n. p.) – pour mettre en exergue la tristesse et la dimension morbide de cette orgie qui se déroule entre des êtres humains définis par la douleur. Un autre extrait d'*Anticorps* rend compte de ce qu'il nomme « les rituels féroces de l'orgie » (*Ant.*, p. 468) :

[...] piège de l'espace exigü de l'orgie, temps de copulation généralisée, ébats silencieux devant l'horreur du monde, confrontation immense des solitudes et des désespoirs ; entre-deux de fusions éphémères, communauté exclue de ceux qui rampent et se fondent dans leurs déjections, se perdent dans la tiédeur des entrailles de la chair contaminée, nid amibien de germes vénériens et idéologiques ; déplacement incessant de la frontière entre les corps, temps du cri, de la copulation infectieuse ; pénétration, inoculation, injection, contagion m'ouvrent au monde et le laissent me transpercer [...]. (*Ant.*, p. 428)

L'orgie transforme l'espace : il devient un « piège », où les corps sont liés entre eux, enlacés (*pedica*), réduisant ainsi la capacité à se mouvoir dans l'espace, tout comme l'amas de corps réduit la perception de l'espace des participants à cette orgie. Dans *Anticorps*, il devient donc « exigü » ; dans *S.T.A.S.I.S*, reprenant une formule semblable, il utilisera un autre terme, décrivant le « [p]iège de l'espace fœtal de l'orgie » (*Sta.*, n. p.) : l'espace se confond avec l'espace corporel. Ces corps piégés n'ont d'autre issue que de se mélanger ; l'isotopie de l'absorption est très présente dans cet extrait, et Agata en présente les différentes modalités : fusion, fonte, infection, « pénétration, inoculation, injection, contagion » sont autant de façons d'opérer cette « promiscuité totale de l'orgie » (*Ant.*, p. 432). Les corps se mêlent tant et si bien qu'ils se perdent dans cet espace composé d'« entrailles », de « chair

contaminée », de « déjections », de « germes vénériens » ; il en est d'ailleurs le « nid amibien » ; ils finissent par former des « masses de chairs indéfinies » (*Ice*, p. 94), transgressant la « frontière entre les corps ». Dans *Anticorps*, on croise cette formule : « le temps et l'espace ne font plus qu'un » (*Ant.*, p. 390) ; c'est à la lumière de l'orgie qu'on peut la comprendre, dans la mesure où le déroulement de celle-ci transforme l'espace, faisant coïncider l'instant du coït collectif et le lieu qui abrite l'orgie, à la fois piège et nid pour les corps.

Ice et *Anticorps* sont, à cet égard, deux ouvrages exemplaires. Récits d'actes sexuels dans des chambres ou les bordels, ils font en sorte que les murs de la pièce s'effacent au profit des corps – comme en témoignent de nombreuses photos où les corps se détachent d'un fond noir qui avale les contours de la pièce (seul le tissu qui recouvre le lit subsiste) – ou que les bordels soient présentés comme une « zone indistincte » où « les chairs se confondent dans un organisme social inédit et mutant » (*Ice*, p. 94). Dans les phototextes d'Agata, les bas-fonds apparaissent comme un espace charnel défini par la chair et l'acte de chair, au cours duquel la chair exulte tout comme elle mute ; un espace peuplé par une communauté formée des êtres qui vivent de cette chair qu'ils meurtrissent. Agata n'a de cesse, dans ses ouvrages, d'évoquer cette communauté charnelle – comme nous l'avons vu – fondée sur les lois de l'orgie, où « la contamination [des] chairs, la déformation des muscles soumis au plaisir tendent vers l'élaboration d'une communauté mutante, monstrueuse, multiforme, dégénérée » (*Ice*, p. 94). La répétition fréquente de l'adjectif « mutant » dans le lexique d'Agata met révèle la manière dont les nouvelles règles sociales de l'orgie donnent lieu à une évolution des corps : ils s'agglomèrent les uns aux autres et s'altèrent les uns au contact des autres. L'orgie représente et symbolise l'acmé de la solidarité de la chair, inhérente aux bas-fonds ; elle est, de plus, l'« ultime rempart contre la virtualité rampante du réel » (*Ant.*, p. 428) pour un Agata qui considère que dans cet « ailleurs », « de la chair naît la force » (*Ant.*, p. 132). Peu étonnant, alors, qu'il exprime au début d'*Ice* – qui rend compte de ses voyages dans cet espace – la nécessité de puiser dans la chair des armes propices à mener ce combat : « nous nous devons de réaffirmer le caractère primordial de la chair, la nécessité d'ensemencer la conscience des hommes des germes de révoltes à venir. Nous nous devons d'expérimenter dans nos actes des antidotes possibles à la dissolution de l'être dans la structure du pouvoir économique » (*Ice*, p. 17).

La zone est un espace en lutte, où il observe et prend part à « la résistance, la révolte des classes misérables » (*Ant.*, p. 26) qui la constituent. Il observe dans les bas-fonds « [l]a brutalité des gestes rebelles [qui] se soustrait à l'ordre nouveau, exprime et répond à la logique cruelle d'un système qui élimine méthodiquement les populations superflues

condamnées à être au service de la nécessaire régulation des flux et de la rentabilité de l'investissement démocratique » (*Sta.*, n. p.). Dans les bas-fonds, l'écrivain-photographe pense que se déroule une révolte : celle des hommes et femmes jetables (pour reprendre l'expression d'Ogilvie) qui élaborent une nouvelle organisation sociale, avec de nouvelles règles, eux qui ne peuvent bénéficier de ce qu'Ogilvie, citant Hegel, nomme « les avantages spirituels de la société civile » :

Que sont les « avantages de la société civile » ? C'est le fait [...] qu'elle offre à ses membres la possibilité de donner libre cours à l'infinie fantaisie et variété de leur génie propre tout en les garantissant en permanence, mais à leur insu, d'une articulation suffisante de leurs activités singulières à une rationalité d'ensemble pour que celles-ci puissent conserver leur valeur et leur signification universelle – sans laquelle ce serait le fondement même de leur existence communautaire qui serait menacé par une dispersion sans contrôle et sans frein, et donc à terme leur existence individuelle elle-même.

Or, c'est cette articulation au tout de la société, que l'individu tire du sentiment qu'il est bien à sa place même s'il y est (ou plutôt croit y être) librement, qui s'effondre du jour où le franchissement d'un seuil indissociablement réel et imaginaire l'exclut de ce qui le définit à ses propres yeux comme ayant une place, et le laisse face à l'existence sociale comme face à une réalité étrangère à laquelle la question de sa participation devient problématique. Il continue cependant à exiger qu'elle lui fournisse sa subsistance, et plus encore une idée, une représentation plausible et un sentiment puissant de la valeur de son existence (ce qu'on a pu appeler un « honneur ») : si elle ne le fait pas, il ne lui reste plus, ne pouvant les gagner, qu'à les prendre de force [...].¹²⁴

Le phénomène social que décrit Ogilvie – celui d'une rébellion, corollaire d'une exclusion sociale – est similaire à celui qu'observe d'Agata, et auquel il prend part, que ce soit par la rédaction de pamphlets contre le système économico-politique contemporain ou par ses tentatives de fournir, dans ses ouvrages, « une représentation plausible » et un « sentiment puissance de la valeur de [l'] existence » (pour citer Ogilvie) de ces communautés mises au ban de la société¹²⁵, qui doivent à la fois « [é]laborer les stratégies inédites de la survie » (*Sta.*, n. p.). Peu surprenant, alors, qu'Agata qualifie dans *Anticorps* les bas-fonds de « contre-monde » (*Ant.*, p. 27), qui fait face au monde tout en s'opposant à lui (dans un

124 Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, op. cit., p. 71.

125 Ce point sera développé *infra*, dans le chapitre de cette thèse dédié à la dimension politique de l'art d'Agata.

double mouvement qui est celui des deux sens de l'étymon latin *contra*) : il est en contact étroit avec ce monde qui l'exclut et lui refuse les avantages de la société civile, et il lutte contre lui, suivant des règles tout à fait contraire aux siennes.

3. 2. Un univers « terroriste »

L'espace prostitutionnel prend alors une dimension martiale : « les bordels du monde sont des poches de résistance et de contre-pouvoir »¹²⁶, explique Agata à Christine Delory-Momberger dans *Le Désir du monde*. Ces propos font écho à sa définition de « la scène de la prostitution » comme une « zone chaotique d'insurrection et d'esclavage » (*Ant.*, p. 29) dans *Anticorps*, où il proclame que « la prostitution devient espace de liberté » dans la mesure où « la liberté [...] se gagne au prix de ne rien posséder, [avec] le corps comme seule monnaie d'échange » (*Ant.*, p. 132). Les lieux prostitutionnels deviennent des lieux de combat. Si la prostitution devient synonyme de résistance et d'insurrection, c'est dans la mesure où les prostituées s'opposent à un système qui les exclut et les violence. *Anticorps* s'ouvre sur deux citations de Pierre Guyotat : la première dénonce « [l']esclavage sous sa forme la plus crue : la possession du corps de l'homme par l'homme, l'achat, l'enlèvement, la location, la traite de ce corps » ; la seconde décrit le « corps prostitué » qui a « un pied dans le bordel, l'ombre (le Mal ?) » et « [u]n autre dans la rue, la lumière (le Bien ?) »¹²⁷ (*Ant.*, p. 25). Cette conception radicale et univoque de la prostitution rend compte de façon provocatrice de la violence de la prostitution dans les bas-fonds. En réponse à la violence de l'esclavagisme, la prostituée devient elle-même violente. Dans *Anticorps*, Agata décrit l'espace prostitutionnel comme en proie à un affrontement : « [...] la rue dehors, champ de bataille [...] : guérilla narcotiques aux stratégies sordides et putes junkies mercenaires » (*Ant.*, p. 513) ; dans *Ice*, il décrit les prostituées comme les « fantassins d'une armée du crime parasite, et peu regardante sur ses méthodes » (*Ice*, p. 255). L'isotopie martiale (« champ de bataille », « guérilla », « mercenaires », « fantassins », « armée ») rend compte de la violence (potentiellement mortelle) inhérente à l'espace des bas-fonds, où les êtres sont en lutte les uns contre les autres. Quels sont les adversaires de ces prostituées ? Contre qui se battent-elles ? Un premier élément de réponse se trouve dans la vie des bas-fonds qui condamne ses habitants à une vie violente. D'autre part, le mode de vie expérimenté dans les bas-fonds est décrit par Agata comme libérateur car synonyme de dénuement et de destruction. On touche ici un paradoxe de la représentation de la prostitution dans l'art d'Agata :

126 *Le Désir du monde*, p. 51.

127 Aucune de ces citations n'est accompagnée d'indications bibliographiques.

esclaves et libres à la fois, les prostituées sont tantôt en lutte pour leur liberté et tantôt des emblèmes de la liberté.

Pour décrire ce processus de révolte, il emploie un autre terme, tout aussi provocateur : l'adjectif « terroriste ». Dans *Anticorps*, *Actes* et *S.T.A.S.I.S* se répète une même formule : « l'idée de révolution est vouée au désastre, mais, dans le bordel, les corps évoluent sur le mode de cellules terroristes autonomes, entraînées à la survivance stratégique contre un ennemi totalitaire » (*Ant.*, p. 389 ; *Sta.*, n. p.)¹²⁸. La réitération de cette phrase, d'un ouvrage à l'autre, six ans après (*Anticorps* est publié en 2013, *S.T.A.S.I.S* en 2019), tout comme sa reprise dans *Actes* rend compte de l'importance, dans la poétique d'Agata, de l'association du terrorisme aux modes de vies des bas-fonds. Dans ces deux ouvrages, le terme revient encore : il est question de la « lutte terroriste vouée à l'avènement du mal, d'une autre conscience, d'une autre liberté » (*Ant.*, p. 515), et « [d]es revendications délinquantes ou terroristes » qui « se détachent de l'humanité parce qu'elles la désirent au-delà de tout » (*Sta.*, n. p.). Le mot « terroriste », nous l'avons dit, est provocateur ; du fait des événements qui lui sont associés et qui ont ponctué le début du XXI^{ème} siècle, l'imaginaire collectif le relie à des actions violentes et des meurtres arbitraires, au nom d'un intégrisme religieux. Ce mot est puissant, dans la mesure où sa seule évocation invoque des souvenirs violents, impressionnants (voire traumatisants) et destructeurs ; il suscite la terreur (émotion d'où le mot tire son origine), et c'est là à la fois son moyen et son but. D'une part, le terroriste adopte une stratégie indirecte, qui consiste « à ne pas prendre le taureau par les cornes, c'est-à-dire à ne pas affronter l'ennemi dans une épreuve de force directe, mais à ne l'aborder qu'après l'avoir inquiété, surpris et déséquilibré par une approche imprévue, effectuée par des directions détournées »¹²⁹ ; en bref, il attaque en inquiétant, en raison du caractère surprenant et imprévisible de ses attaques violentes. D'autre part, l'acte terroriste est là pour être vu, comme le rappellent Jean-François Gayraud et David Sénat, traduisant Brian Jenkins¹³⁰, consultant américain en terrorisme : « Le terrorisme a moins besoin de victimes que de spectateurs »¹³¹, et sa cible est l'opinion (il est « la forme la plus violente de la guerre psychologique » et vise « en priorité les esprits

128 La citation est reprise dans *Actes*, p. 8.

129 Citation d'André Beaufre, dans *Introduction à la stratégie*, Hachette, « Pluriel », 1998, dans : Jean-François Gayraud, David Sénat, « Le Terrorisme », dans : Jean-François Gayraud éd., *Le Terrorisme*, Paris cedex 14, PUF, « Que sais-je ? », 2006, p. 15, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/le-terrorisme—9782130558668-page-12.htm>, consulté le 30 janv. 2023.

130 « *Terrorists want a lot of people watching and a lot of people listening and not a lot of people dead* » (Brian Jenkins, 1974, *loc. cit.*).

131 Jean-François Gayraud, David Sénat, « Le Terrorisme » dans : Jean-François Gayraud éd., *Le Terrorisme*, *op. cit.*, p. 22.

et les volontés »¹³²) ; ainsi pourra avoir lieu une désorganisation de la société et, idéalement, une prise de pouvoir¹³³.

Dans quelle mesure les êtres des bas-fonds peuvent-ils être qualifiés de terroristes ? Le terme peut sembler mal à propos, au regard de la définition qui vient d'en être faite ; il permet en fait à Agata de reprendre l'idée qu'il s'agit là d'« une stratégie du faible au fort : la guêpe face à l'éléphant », de « l'arme nucléaire des pauvres ou l'arme des faibles »¹³⁴, mais également de mettre en avant la dimension contestataire du mode de vie des bas-fonds, et la terreur qu'il peut susciter chez celles et ceux qui en sont témoins. Dans *S.T.A.S.I.S*, il écrit que « la propagation du crime » (qu'il observe dans les bas-fonds) est une « réaction immunitaire du corps social, [qui] déborde la raison par ses conséquences » (*Sta.*, n. p.). La rébellion terroriste est un anticorps, qui protège face à un péril mortel (c'est sans doute là l'explication du titre de l'ouvrage) ; ainsi, les êtres des bas-fonds useraient du crime pour se protéger, pour se défendre, tout en étant dépassés par cette violence. De plus, prostituées, macs, dealers peuvent être perçus comme des terroristes car ce sont des êtres destructeurs et autodestructeurs ; ce n'est pas sans raison qu'*Iœ* s'ouvre sur une analyse lexicographique précise du terme « destruction ». Un ouvrage comme *S.T.A.S.I.S* insiste sur cette dimension, et on peut y lire qu'« ils détruisent sans pitié l'esprit d'un temps paralysé par la fatalité du cynisme et le confort » (*Sta.*, n. p.), ou que « [f]ace aux inégalités générées par un droit qui ne représente plus l'intérêt commun mais gère les intérêts anonymes et abstraits des élites » et « [f]ace à la désintégration des rapports, à l'inflation contagieuse du vide, au désespoir, la destruction de soi devient force de résistance » (*Sta.*, n. p.). Le terrorisme, force de destruction (de l'autre comme de soi-même) est décrit chez Agata comme une réaction salutaire ; il constitue la modalité de la prise de pouvoir par la force qu'évoque Ogilvie¹³⁵ et l'origine des « gestes rebelles » et des « actes insensés » (*Sta.*, n. p.) qu'Agata observe dans les bas-fonds.

L'espace des bas-fonds est, sinon terroriste, du moins terrifiant, par la violence qui le constitue et le parcourt ; il est une « zone chaotique d'insurrection et d'esclavage, de démesure et de salissure, de violence subie et de violence cathartique » (*Ant.*, p. 29) ; en

132 *Ibid.*, p. 23.

133 Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales définit le terrorisme comme l'« ensemble des actes de violence qu'une organisation politique exécute dans le but de désorganiser la société existante et de créer un climat d'insécurité tel que la prise du pouvoir soit possible », URL : [134 Jean-François Gayraud, David Sénat, « Le Terrorisme » dans : Jean-François Gayraud éd., *Le Terrorisme*, *op. cit.*, p. 25.](https://www.cnrtl.fr/definition/terrorisme#:~:text=377).-,%E2%88%92%20P,vertu%3B%20terrorisme%20intellectuel%2C%20verbal, consulté le 30 janv. 2023.</p></div><div data-bbox=)

135 Voir partie 3 (« L'art de l'artiste-voyageur : une poétique de l'espace »), chap. 1 (« Des espaces dérobés »), section 3 (« Les bas-fonds : un “contre-monde” »), sous-section 1 (« “Un ordre nouveau qui serait l'orgie” »), p. 301.

somme, un espace en lutte, et un espace de lutte. Dans *Anticorps*, Agata insiste sur le lien qu'il observe entre marginalisation et violence sociales : « les phénomènes de délinquance et de déviance sociale, attitudes radicales qu'engendre l'exclusion, deviennent le laboratoire social où germe le soulèvement des corps » (*Ant.*, p. 133). Il n'existe, à ses yeux, pas d'autre destin que la destruction (sociale, physique, émotionnelle), qui est aussi salvatrice que mortifère.

3. 3. Un « hyperlieu »

En tant qu'espace de rébellion, les bas-fonds sont décrits par Agata comme des « univers antagonistes » (*Ant.*, p. 30) ; qui est donc leur rival, leur adversaire ? Ils s'opposent à ce que le psychologue Matthieu Garot (en s'inspirant des travaux du géographe Michel Lussault, de l'essayiste et philosophe Gilles Lipovetsky, et de l'ethnologue et anthropologue Marc Augé) appelle l'hyperlieu, dont ils sont à la fois l'antithèse et la part maudite :

L'hyperlieu de l'institution [...] correspond à ce moment paroxystique dans son organisation où les formes les plus subtiles de la surveillance se sont généralisées, où les novlangues ont abondé et appauvri le travail de la pensée déjà bien mis à mal par les injonctions paradoxales. À le dire ainsi, on pourrait y reconnaître un grand nombre de nos institutions, publiques et privées, hospitalières ou médico-sociales, soumises depuis un certain temps déjà à une crise systémique sans fin [...] C'est que l'hyperlieu n'admet pas ce qui relève de l'intermédiaire, de l'informe, de l'ambigu...[...] Il y a comme quelque chose d'une chasse paranoïaque à l'ambiguïté, une traque aux interstices, dans ce moment paroxystique de l'hyperlieu, où la norme est fétichisée et l'indécidable haï. Et quand cet intermédiaire ne peut être classifié, cadastré, mis sous scellés – c'est-à-dire sous contrôle [...] –, parce que réfractaire, il est évacué. Telle est alors la fonction indispensable du non-lieu de l'institution que de recevoir ce reste jusqu'à sa dégradation.¹³⁶

L'hyperlieu est dépeint ici comme antinomique des non-lieux, tels que Marc Augé les définit lorsqu'il en fait, selon les termes de Matthieu Garot, des « espaces qui peuvent se définir ni comme identitaires, ni comme relationnels, ni comme historiques [...] où nous co-existons sans entrer en relation, sans se rencontrer »¹³⁷, mais également comme des espaces discriminants, qui exclut l'anormal, l'informe, et tout ce qui ne peut veuler (ni ne

136 Matthieu Garot, « Psychogéographie des lieux "extrêmes" », *Psychologues et Psychologies*, op. cit., p. 36.

137 *Ibid.*, p. 34.

veut) être contrôlé. À l'inverse, parce que l'hyperlieu classe, celles et ceux qui ne peuvent être classés sont, de fait, rejetés et abandonnés. Il est l'expression spatiale de ce que Matthieu Garot nomme l'hypernarcissisme, propre à l'époque contemporaine, « cette bulle d'auto-référencement, l'excessivité et la démesure règnent en maîtres »¹³⁸ :

Un monde où règne l'hypernarcissisme est un monde sans autrui, un monde où l'image de soi vaut pour le soi jusqu'à l'obsession et l'aliénation. Narcisse y côtoie Prométhée : *Tekhnè* est au service de ce narcissisme de mort pour prétendre faire de nous des dieux promis à l'immortalité, à l'autoengendrement, en nous coupant et nous libérant illusoirement de notre fond animal c'est-à-dire de notre pôle libidinal, pulsionnel... corporel.¹³⁹

En tant qu'espace intrinsèquement charnel, les bas-fonds s'opposent à l'hyperlieu, qui tend à dissimuler, voire tente de couper celles et ceux qui y vivent de leur dimension corporelle (là-bas, « l'image de soi vaut pour le soi ») ; il en va de même pour l'opposition entre le devenir animal (ou féral) des bas-fonds et l'exclusion du « fond animal » propre à l'hyperlieu. Les bas-fonds se dissocient également du narcissisme de l'hyperlieu, en raison de leur dimension communautaire, de la solidarité et de la promiscuité de la chair qui leur est propre. À l'opposé de la liberté des bas-fonds, l'hyperlieu est associé à la surveillance, aux mécanismes d'exclusion, aux « techniques de censure et de répression des mauvaises jouissances », voire à « la relégation de l'individu au rôle de consommateur passif » (*Ant.*, 264) qu'Agata mentionne au début du chapitre « Dépense » d'*Anticorps*.

La représentation de l'hyperlieu, chez Agata, reprend ce schème d'opposition : s'il est fasciné par les bas-fonds, il est rebuté par l'hyperlieu (qui correspond à ce qu'il appelle dans ses ouvrages « la ville »). Dans *Anticorps*, il fustige les « mégapoles à l'architecture avare de points de repère et de points de fuite » (*Ant.*, p. 78) ; une critique analogue est faite au quartier de Shinjuku, décrit dans son *Manifeste* comme « une monstruosité, un piège des sens dense et hermétique, à l'architecture avare de points de repère et de points de fuite »¹⁴⁰. Notons que Tokyo est, pour Agata, la représentation canonique de l'hyperlieu : la ville est représentée comme un « laboratoire où prend forme une société mutante, cannibale, affamée d'images » ; « [g]énératrice d'un tourbillon où la réalité se dissout, [elle] est un champ d'expérimentation idéal pour la mise à nu d'un système tentaculaire où le sens et l'image, loin de se superposer, éclatent »¹⁴¹. Tokyo est la ville de l'image capable de

¹³⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

¹⁴¹ « Japon », *Manifeste*, p. 35.

dissoudre la réalité ; elle a un « effet narcotique »¹⁴², et endort, diminue la sensibilité de celles et ceux qui la traversent. Son quartier coréen, Shinokubo, est décrit comme un « purgatoire cannibale et autiste »¹⁴³ ; formule que l'on retrouve dans *Anticorps*, lorsqu'Agata décrit les « les love hôtels clinquants [qui] se succèdent le long de rues immobiles, purgatoire cannibale et autiste » (*Ant.*, p. 74). La réitération du terme « cannibale » personnalise la ville pour la rendre inquiétante : mortifère, elle doit pour ingérer les corps humains préalablement les anéantir en les avalant. De ce procédé, elle tire sa subsistance. Quant à l'adjectif « autiste », il marque la séparation entre les êtres qui caractérise dans l'hyperlieu cet hypernarcissisme où l'autre n'a plus place.

Dans *Ice*, Agata blâme l'« [o]rganisation concentrationnaire » des « villes-dortoirs minérales », ces « prisons de l'isolation sensorielle » (*Ice*, p. 154) ; *a contrario* des bas-fonds, où l'on vit la nuit, l'hyperlieu est un lieu figé, où l'on travaille et où l'on dort, et qui emprisonne celles et ceux qui y vivent. L'adjectif « concentrationnaire », là encore, est provocateur ; il sera d'ailleurs repris dans *Anticorps*, quand il sera question de « ces villes-dortoirs à l'organisation concentrationnaire » (*Ant.*, p. 202) : la référence aux camps de concentration permet de mettre en exergue la dimension mortifère et déshumanisante de l'hyperlieu. Une critique similaire est faite dans *Anticorps*, lorsqu'il blâme « les villes devenues monuments fonctionnels, camps retranchés ou sarcophages » (*Ant.*, p. 27). Mortifère, concentrationnaire et pénitentiaire, l'hyperlieu s'oppose aux bas-fonds ; ils sont même décrits comme les « artères vitales » (*Ant.*, p. 202) de la ville et associés plus volontiers à la rébellion, à la jouissance et à la liberté.

Décrit comme un « chancre hygiénisé, enchevêtrements d'enseignes, de néons et d'écrans, espaces policés voués aux transgressions licites et la peur qui partout ronge les esprits » (*Ant.*, p. 27), l'hyperlieu s'oppose, par son aspect propre, policé et clinquant à l'insalubrité et la misère des bas-fonds. Pénétrant dans les bas-fonds, Agata écrit : « je rentre dans la misère, dans la saleté où la foi se brise » (*Ice*, p. 92). Par métonymie, l'espace se confond avec la situation sociale dont son aspect rend compte : pas de néons ni d'écran ici-bas, mais des murs nus et sales, des espaces dénués, voire abîmés. Il attribue à cette misère une dimension morale : « [l]'issue passe par l'acceptation de la misère, à laquelle je donne une valeur éthique, vitale » (*Ice*, p. 142), écrit-il dans *Ice*. On retrouvera ce postulat d'une éthique de la misère des bas-fonds – capable de rivaliser avec l'amoralisme de la ville – dans les textes de Bruno le Dantec pour *Codex* : « La compromission est moins honteusement bue, parce qu'on ne demande à personne de faire comme s'il avait le choix. Personne ne fait

142 « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

143 *Loc. cit.*

semblant d'être libre. On constate sans larmoyer : je suis pauvre, et en reconnaissant sa pauvreté on envisage d'en sortir, de remettre son humanité en jeu » (*Cod.*, p. 34). Seuls les êtres des bas-fonds font preuve, en raison de leur dénuement, d'une grande clairvoyance (c'est du moins ainsi qu'ils sont perçus) : ils reconnaissent leur absence de libre-arbitre et de liberté, *a contrario* des habitants de la ville qui sont, suivant cette logique, coincés dans le déni. Ce faisant, Agata associe misère et libération, lorsqu'il écrit, à propos des habitants des bas-fonds, que « la misère extrême les prive de toute dignité mais les libère, dans le même temps, de tous les interdits » (*Ant.*, p. 79). Par ailleurs, notons que dans *Anticorps*, Agata emploie une expression analogue à celle de Bruno le Dantec, quand il écrit que « dans les entrailles de la ville les corps se tordent, s'abîment dans un désordre charnel et narcotique, mettent leur vie en jeu pour mieux se la réapproprier, choisissent le vice pour se protéger de l'infamie de la misère » (*Ant.*, p. 28). La misère donnerait la possibilité de prendre la mesure de l'importance de son existence et son humanité, puisqu'elle ne laisserait que cela, sans autre artifice, ni possession matérielle, ni éléments extérieurs ; elle serait dénuement (voire ascétisme) salvateur. De plus, la misère est perçue par Agata comme un « espace d'expérimentation et [une] suite sans fin de tragédies, [qui] engendre les forces du désir au sein des sociétés hygiénistes » (*Ant.*, p. 133), renvoyait ainsi à sa dimension corporelle et contestataire : l'hygiénisme et la dignité, nous l'avons vu *supra*¹⁴⁴, rebutent cet écrivain-photographe dont la pratique se veut transgression émancipatrice. Il fait, *a contrario*, le choix du désir, du « désordre charnel et narcotique » et du « vice » (*Ant.*, p. 28). Dans la même optique, il constate une différence entre la conception et l'expérience de la jouissance dans l'hyperlieu et dans les bas-fonds : dans *Anticorps*, il oppose la « jouissance mesurée, qui proscriit l'excès » (*Ant.*, p. 323) de l'hyperlieu, jouissance virtuelle, distancée, à la « jouissance déviante » (*Ant.*, p. 264), abjecte violente, bestiale, née de l'orgie, dans les bas-fonds où « les corps entremêlés se diluent dans l'orgasme et le pressentiment fragile d'une jouissance commune, moins égoïste » (*Ant.*, p. 432).

L'hyperlieu semble, en définitive, correspondre à ces « lieux de vie délimités selon des règles destinées à régir des mouvements et des rapports imposés comme la norme, par la suggestion ou la fascination » (*Ant.*, p. 15-16), ces « zones surprotégées, destinées à la jouissance exclusive des privilégiés » qu'Agata oppose dans *Anticorps* aux « ghettos où les exclus se sont abandonnés à leur sort » (*Ant.*, p. 16) que sont les bas-fonds, ces « ghettos de la jouissance immédiate à tout prix » (*Ant.*, p. 515), « sorte de respiration d'une matière organique imperméable à la voix insidieuse de l'ordre social » (*Ant.*, p. 76). Si l'hyperlieu est

144 Voir partie 2, chap. 5, « Corps abject, corps infecté, corps contaminé », p. 158.

mortifère, les bas-fonds sont synonymes de vitalité ; si l'hyperlieu masque et gêne le corps, il peut librement exulter dans les bas-fonds.

Espace plurivoque, voire paradoxal, les bas-fonds sont tour à tour effrayants et attractifs, lieux de soumission et d'insubordination. Ferments de destruction, ils sont également en contact permanent avec la mort, ce dont la poétique d'Agata rend compte en reprenant les codes propres à la représentation – littéraire comme iconographique – des enfers.

4. Descendre dans le monde des morts : catabase et Enfers

Espace inquiétant et mortifère, ferment de destruction, les bas-fonds sont décrits à deux reprises chez Agata par le biais d'un mot-composé qui s'ouvre sur une négation : dans son *Manifeste*, il évoque en effet « les espaces de prédilection du non-être social » (l'appellation semblant désigner une société qui s'organise à rebours des règles sociales habituelles) et « ceux qui sont condamnés à [le] hanter »¹⁴⁵ ; dans *S.T.A.S.I.S.*, il parle plutôt « [d]es espaces de la non-vie » (*Sta.*, n. p.). Ici-bas, on ne peut pas être, on ne peut pas vivre ; quiconque descend dans les bas-fonds observe et (ou) expérimente une cessation de l'existence et de la vie. Semble s'établir une analogie entre les bas-fonds et les Enfers, lieux « d'en bas » (*infernus*), où s'amassent les morts, sous une forme évanescence. Cette analogie entre les bas-fonds et l'Enfer redouble la symbolique du lieu : si les « ventres des villes » peuvent être perçus comme « fondateurs de toute cité »¹⁴⁶ – une forme de cité primitive et originelle, en raison de son emplacement aux fondations de la ville (dont elle est la base) – ils désignent également ces « lieux maudits »¹⁴⁷ que sont le royaume des morts, ou royaume infernal, que l'on rejoint après avoir quitté la vie.

On discerne en effet dans la représentation par Agata des bas-fonds et de ses « paysages morts » (*Ice*, p. 267) une similarité avec ce que Yann Leclerc appelle les « environnements catabatiques »¹⁴⁸ ou « paysages catabatiques »¹⁴⁹ ; similarité que nous analyserons dès à présent. Nous considérons qu'Agata s'approprie et actualise ce mythe, ainsi que le motif littéraire de la descente aux enfers. L'espace qu'il parcourt devient, dans ses textes comme dans ses photographies, un royaume des morts, hantés par des êtres qui agonisent, des êtres qui ne sont plus vivants, voire un espace infernal où déambulent des

145 « Portraits », *Manifeste*, page 29.

146 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 13.

147 *Ibid.*, p. 36.

148 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n°1-4, 2015, p. 155, URL : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/384>, consulté le 5 février 2023.

149 *Ibid.*, p. 172.

démons et des monstres. Espace liminaire « de descente et de passage »¹⁵⁰, les bas-fonds se muent en royaume des ténèbres dont la population se compose de cadavres, d'ombres et de créatures surnaturelles.

Dans son acception, l'appellation bas-fonds suppose un lieu reculé, éloigné, qui se situe dans une partie inférieure de l'espace, ce qu'Alain Mons appelle les « béances internes »¹⁵¹ à la ville, qui « produit ses propres interstices en vue de constituer des univers alternatifs »¹⁵². La ville comporterait, en elle-même, une ouverture (c'est bien là le sens de l'étymon du mot « béance », *baer beer*, « être ouvert »), ou plus précisément une « ouverture vers le bas »¹⁵³ que Yann Leclerc place « au premier plan de la perspective topographique et narrative »¹⁵⁴ du récit de la catabase, qui, rappelons-le, est celui d'une *descente* aux enfers : « C'est en effet véritablement ce qui distingue ces chemins, qu'ils ne sont pas de simples trous dans le sol ou dans la falaise où descendre voudrait dire tomber, mais de véritables échancrures, qui forment une déchirure dans l'environnement physique, religieux et sensitif »¹⁵⁵. Si les paysages catabatiques antiques étaient naturels, et correspondaient aux environnements côtiers et aux environnements lacustres¹⁵⁶, l'« exploration de l'envers de ce monde »¹⁵⁷ qu'opère Agata se déroule dans l'environnement urbain des bas-fonds, espace inférieur – non pas tant par sa situation spatiale que par un jugement moral – et reculé (car isolé du reste de l'espace urbain en raison de ses activités et de ses mœurs). L'*envers* désigne alors à la fois ce qui est à l'intérieur et ce qui est du côté opposé, voire du mauvais côté (c'est le sens de la locution « à l'envers »), d'un *endroit* dont il constitue le contraire, dans une double logique : une logique spatiale, qui oppose deux territoires contraires ; une logique morale, qui oppose deux modes de vies inconciliables.

D'après Alain Mons, il est justement du ressort du photographe de percer cet *endroit* pour en faire apparaître l'*envers*, d'opérer des « ouvertures magiques »¹⁵⁸ qui « permettent d'accéder transitoirement à ce qui se dérobe »¹⁵⁹. Le photographe est en mesure de se tenir continuellement sur un seuil, entre endroit et envers, tout comme il est capable d'effectuer des « percées visuelles »¹⁶⁰, d'ouvrir l'espace, d'y creuser des béances dans lesquels il pourra descendre :

150 *Ibid.*, p. 157.

151 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 35.

152 *Loc. cit.*

153 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, *op. cit.*, p. 163.

154 *Ibid.*, p. 167.

155 *Loc. cit.*

156 *Ibid.*, p. 160.

157 « Japon », *Manifeste*, p. 38.

158 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 45.

159 *Loc. cit.*

160 *Loc. cit.*

Les fentes qu'autorise le regard photographique sont de l'ordre de la coupure, de la brisure, de la déchirure, de la faille, mais aussi de l'ouverture dans la matière. La découverte d'orifices optiques, étroits ou élargis, dans la densité urbaine peut permettre aux photographes une proximité avec la mouvance opaque évoquée [comme étant celle des bas-fonds]. D'autre part ces orifices surprenants travaillent et inquiètent le regard porté sur l'environnement. Car cette manière de voir élabore autant de fissures s'auréolant dans la relation panoptique au monde [...]¹⁶¹.

L'acte photographique d'ouvrir la matière est analogue à l'acte poétique, comparé par Alain Mons – en référence à un texte de D.H. Lawrence – « au fait de percer, déchirer, le firmament de l'ombrelle que les hommes se fabriquent en s'imaginant se protéger du chaos »¹⁶². Cette conception de l'artiste comme créateur de failles, qui met au jour tout comme il met en contact, correspond à l'éthique d'Agata et aux enjeux de la monstration des bas-fonds, à savoir rendre visible tout un pan invisibilisé de la population et de la société contemporaine¹⁶³.

Faille, fente, déchirure, échancrure, béance, creux entrent dans la logique de ce que Gérard le Don, dans son article « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer » appelle « le schème catamorphe »¹⁶⁴ : ce qui prend la forme d'une descente vers le bas (*κάτω*, *katá*), par le biais d'une ouverture dans le paysage, qu'elle soit une antre, une grotte, un gouffre, une fosse, un abîme, une profondeur (marine ou lacustre). Les bas-fonds, par leur situation métaphorique dans une béance profonde dans la ville, dans laquelle on descend – dans un sens autant spatial que moral, en raison des moeurs spécifiques à cet espace – incitent celui qui y descend à suivre le schème catamorphe.

Suivant la logique d'Alain Mons, on peut postuler qu'Agata, par ses textes comme par ses photographies, perce l'espace pour mieux s'immerger dans ses profondeurs ; selon un procédé qui, par métaphore, est proche de la catabase. Si le terme désigne avant tout « l'action de descendre » (*katábasis*), il fait référence à un motif (ou un épisode) littéraire : celui de la descente aux enfers (qu'il soit antique et païen, comme le mythe d'Orphée, ou encore la visite d'Énée à son père Anchise dans les Champs-Élysées, dans *L'Énéide*, ou qu'il soit chrétien, comme celui entrepris par Dante dans son *Enfer*). Ce motif entre en écho également avec une tradition picturale qui s'attachait à la représentation des enfers

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶² *Loc. cit.*

¹⁶³ Nous reviendrons sur ce point dans la dernière partie de cette thèse.

¹⁶⁴ Gérard Le Don, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 88, oct.-déc. 1979, p. 368, URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1979_num_22_88_2123, consulté le 10 janv. 2023.

chrétiens, comme ce fut le cas de nombreux tableaux de Jérôme Bosch, ou des diverses représentations de la bouche d'enfer ou du Jugement Dernier.

Le schème catamorphe va de pair, dans la poétique d'Agata, avec de nombreux éléments qui font écho à la fois à ce mythe littéraire et à ce motif pictural, dressant une analogie entre exploration des bas-fonds et cheminement dans les enfers.

4. 1. La bouche d'enfer : l'engloutissement

Le premier élément que l'on remarque est justement celui de la gueule (ou bouche) d'enfer qui marque l'apparition, dans l'espace, d'un monstre aux dimensions titanesques, dont la bouche marque le seuil des enfers. On le retrouve, par exemple, dans le *Livre d'heures* de Catherine de Clèves (1440) (fig. 1), dans le *Psautier de Winchester* (entre 1211 et 1261) (fig. II), dans une enluminure du Maître de la Cité des Dames datée début XV^{ème} siècle, ou encore dans une autre, réalisée par Simon Marmion pour *Les Visions du chevalier Tondal* écrit par David Aubert (*circa* 1470) (fig. XXII). Jérôme Bascher décrit ainsi sa genèse et sa symbolique :

A l'époque gothique [...] dans le domaine français, une représentation de l'enfer s'impose alors tant dans le Jugement dernier que dans les autres contextes thématiques, comme la Chute des anges, la Descente aux limbes, la Parabole de Lazare, les scènes de l'Apocalypse, ou l'illustration de textes littéraires : la gueule de Léviathan ouvre ses crocs pour dévorer les pécheurs.

La gueule connaît une variété formelle stupéfiante, jouant parfois sur l'association de gueules multiples ; elle suggère une agressivité dévorante comme dans l'image du Psautier de Winchester, ou insiste sur un dynamisme sinueux, digestif, comme dans les miniatures des Apocalypses anglo-normandes du XIII^e siècle. Elle tourne vers le spectateur ou le lecteur les formes acérées de ses crocs, cherche à le capturer par la force de fascination de son regard. Ailleurs au contraire, le motif est dépourvu de toute tension et peut même perdre tout pouvoir d'effroi. De fait, la gueule, figuration quasi obligée de l'enfer, oscille entre un déploiement flamboyant de l'horreur et des emplois répétés mécaniquement (comme dans les Bibles moralisées), entre la puissance d'une grandiose métaphore et le recours à un motif conventionnel qui fait d'elle un simple signe, utilisé moins pour sa force expressive que pour sa valeur de

reconnaissance (elle permet alors d'identifier comme infernal le lieu où se déroule la scène représentée)¹⁶⁵.

Agata dépeint, dans l'article « Shinjuku » de son *Manifeste*, la ville de Tokyo comme un « purgatoire cannibale et autiste »¹⁶⁶, formule qu'il reprend dans *Anticorps*, quand il décrit « les love hôtels clinquants [qui] se succèdent le long de rues immobiles, purgatoire cannibale et autiste » (*Ant.*, p. 74). Cette représentation anthropomorphique de la ville comme cannibale suppose l'existence d'une bouche qui dévore et qui, par cette dévoration, mène en Enfer. Cette bouche apparaît comme un seuil, qui permet d'accéder à « la vie souterraine de la Mort »¹⁶⁷, ou, du moins, à celle des bas-fonds : ainsi, ils deviennent un espace caractérisé par la mort (et donc une métaphore du monde des morts). En pénétrant dans sa gueule, en glissant dans sa gorge, on descend vers le bas-monde. La gueule d'enfer, pour Gérard le Don, opère une « [s]pécialisation catamorphe de l'engloutissement »¹⁶⁸, qui fait écho à certains paysages catabatiques identifiés par Yann Leclerc : Pausanias, remarquant-il, décrit Lerne comme un lac « toujours calme et tranquille en apparence ; cependant, ceux qui s'aventurent à le traverser, sont entraînés et aspirés dans les profondeurs »¹⁶⁹ ; quant à Sénèque, il évoque « de vastes espaces [qui] étendent leur vide où pourra se perdre englouti le genre humain tout entier. Y entrer se fait sans peine : le chemin vous entraîne de lui-même »¹⁷⁰. On peut postuler une analogie entre le mouvement d'engloutissement irrésistible de la bouche d'enfer et la force d'attraction implacable que les bas-fonds exerce sur Antoine d'Agata (comme cela a été démontré *supra*¹⁷¹). C'est d'ailleurs, pour Yves Leclerc, une propriété inhérente aux « environnements lacustres et fangeux »¹⁷², qui aspirent ceux qui tentent de les traverser¹⁷³ ; d'où – par analogie et glissement du sens littéral (la fange boueuse de l'étang ou du marais) au sens figuré (la déchéance, la souillure morale) – le « retour inévitable à la fange » (*Sta. et Atl.*, n. p.) par Agata, qui se laisse volontiers aspirer par cet environnement.

165 Jérôme Baschet, « Les Justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°5, 1990, p. 5, URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2886>, consulté le 18 janv. 2023.

166 « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

167 Le Don Gérard, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », *Cahiers de civilisation médiévale*, *op. cit.*, p. 368.

168 *Loc. cit.*

169 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, *op. cit.*, p. 166.

170 *Loc. cit.*

171 Voir partie 3, chap. 7, « Descendre dans le monde des morts : catabase et enfers », p. 303.

172 *Ibid.*, p. 158.

173 C'est ainsi que Coré sera aspirée par Hadès vers les Enfers, dans l'*Hymne Homérique à Déméter*.

Ainsi Agata accède-t-il aux bas-fonds, ces mondes souterrains analogues aux enfers. Notons d'ailleurs que cette locution est employée à trois reprises par Jacqueline Risset pour décrire le monde souterrain traversé par Dante, au chant 23, 27 et 33 de *L'Enfer* : pour traduire l'italien *fondo* (*del fondo giù*, « de ce bas-fonds »¹⁷⁴ ; *fondo*, « bas-fonds »¹⁷⁵), et pour traduire le mot *lama*¹⁷⁶ (*per questa lama*, « dans ce bas-fond »¹⁷⁷). Les enfers sont en effet profonds, comme l'est la gueule d'enfer : dans *L'Énéide*, l'entrée des Enfers est décrite comme « un antre ténébreux [qui] ouvre une bouche immense »¹⁷⁸, et le traducteur emploie à deux reprises le terme « gouffre » (« gouffres profonds », « gouffre infernal »¹⁷⁹) pour rendre compte de la profondeur de la caverne qui mène aux enfers souterrains. Quant au parcours de Dante en Enfer, il repose sur un enfoncement continu dans les souterrains du monde : plus l'on descend, plus l'on se dirige vers les pires péchés (et les pires supplices). C'est d'ailleurs au fond de l'Enfer que Virgile et Dante rencontreront Lucifer, ce qui marque l'importance du fond du fond des enfers. L'organisation spatiale de l'Enfer, chez Dante, repose sur des cercles divisés en giron et en bolges, eux-mêmes creusés de « vallée »¹⁸⁰, de fosse¹⁸¹, de « pente »¹⁸², de « ravin »¹⁸³, de « crevasse »¹⁸⁴, de « trou »¹⁸⁵ et d'« abîme »¹⁸⁶ : le monde infernal est intrinsèquement profond (à l'opposé du monde divin, qui est céleste¹⁸⁷) comme l'illustre *La Carte de l'Enfer* réalisée par Sandro Botticelli (1485-1495) (fig. X) pour illustrer un des manuscrits de *La Divine Comédie*, où l'Enfer est organisé en forme d'entonnoir. Ainsi, « [c]e qui s'impose c'est d'abord l'image du chemin qui se vit comme un voyage, à la fois dans le plan vertical et horizontal »¹⁸⁸ : tandis que l'on avance, on s'enfonce, irrémédiablement.

174 Dante, *L'Enfer* [1472], chant 23, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 208 pour l'italien et 209 pour la traduction française.

175 *Ibid.*, chant 27, p. 246 pour l'italien et 247 pour la traduction française.

176 Si le mot *fondo* désigne « le fond », l'une des acceptions du mot *lama* est « marécage » d'après le Dictionnaire en ligne Garzanti, URL : <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=fond%20le%20fond%20d%E2%80%99une%20casserole%20d%E2%80%99un%20verre%20%20fond%20d%E2%80%99un%20pantalon> (pour *fondo*) et [https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=%20\(palude\)%20%20mar%C3%A9cage](https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=%20(palude)%20%20mar%C3%A9cage) (pour *lama*), consultés le 18 janv. 2023.

177 Dante, *L'Enfer*, chant 33, *op. cit.*, p. 290 pour l'italien et 291 pour la traduction française.

178 Virgile, *L'Énéide* [19 av. J.-C.], Livre VI, traduit du latin par Jacques Delille, France, Michaud frères, 1804. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%A9ide_\(trad._Delille\)_-_VI](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%A9ide_(trad._Delille)_-_VI), consulté le 18 janv. 2023.

179 *Loc. cit.*

180 Dante, *L'Enfer*, *op. cit.* : chant 4, p. 49 ; chant 10, p. 105.

181 *Ibid.* : chant 7, p. 75 ; chant 19, p. 173 ; chant 26, p. 239.

182 *Ibid.* : chant 7, p. 75 ; chant 8, p. 89 ; chant 12, p. 115.

183 *Ibid.*, chant 16, p. 155 pour la traduction française.

184 *Ibid.*, chant 21, p. 189 pour la traduction française.

185 *Ibid.*, chant 32, p. 287 pour la traduction française.

186 *Ibid.* : chant 4, p. 49 ; chant 11, p. 111 ; chant 31, p. 285.

187 « Et par là nous sortîmes, à revoir les étoiles » (*E quindi uscimmo a riveder le stelle*) : la sortie de l'Enfer coïncide avec le retour des étoiles et du ciel dans le champ visuel des deux protagonistes. (Dante, *L'Enfer*, chant 34, *op. cit.*, p. 310 pour l'italien et 311 pour la traduction française).

188 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, *op. cit.*, p. 165.

4. 2. Enfoncements et chutes

L'enfoncement constitue une caractéristique de la trame narrative infernale et catabatique ; un enfoncement qui ne se fait pas sans risques. Comme le rappelle Yann Leclerc, « l' "idée" du chemin préfigure l' "épreuve" du chemin »¹⁸⁹ et « [l]e cheminement aboutit à la descente, à s'enfoncer dans le sein de la terre non d'un coup, mais au terme d'un parcours qui symbolise l'épreuve et le basculement, la transformation »¹⁹⁰. Ainsi est-il pour Antoine d'Agata, dont le voyage dans les bas-fonds suppose un enfoncement, aussi bien spatial (il faut descendre dans le bas-fonds) que physique et moral : il emploie lui-même ce terme à l'orée d'*Ice*, définissant son voyage comme un « enfoncement dans la matière même du monde », un « mouvement en creux que nécessite l'expérimentation des limites d'un espace déterminé par [s]a peur » (*Ice*, p. 17). L'enfoncement est, dans la conception d'Agata, employé dans son sens littéral lorsqu'il désigne l'action de s'introduire dans la matière du monde par le biais d'expériences corporelles ou de pénétrer dans les zones en creux de l'espace urbain, et dans son sens métaphorique quand il caractérise l'action d'aggraver, d'accentuer une situation jusqu'à atteindre son point critique (c'est à cette fin qu'il consomme diverses drogues). Ce cheminement particulier qu'est l'enfoncement est une épreuve, et elle ne se fait pas sans peur. Rappelons qu'aux yeux d'Agata, « [l]a peur est fondatrice »¹⁹¹ et représente un pan important de sa poétique : « Le seul critère valide est de mesurer le monde à l'échelle de ses propres peurs. [...] La photographie est l'art idéal, le seul dont je dispose, pour maintenir un état de tension entre la conscience de mes propres peur et l'exorcisme de mes démons intimes », confie-t-il à Christine Delory-Momberger. Paradoxalement, la peur ne repousse pas Agata ; « source de mouvement » (*Sta.*, n. p.), elle l'anime, le mettant dans une tension entre l'attraction et le recul, à l'instar de cette peur omniprésente dans *L'Enfer* de Dante, et qui s'empare ponctuellement du protagoniste – face aux créatures sauvages telles que la panthère, le lion et la louve, ou face aux créatures infernales et aux supplices qu'elles infligent aux damnés¹⁹² – sans pour autant le faire fuir.

À l'enfoncement se joint la chute, qui représente une des modalités du schème catamorphe (rappelons que Sénèque décrivant les enfers, évoque les « vastes espaces [qui]

189 *Loc. cit.*

190 *Ibid.*, p. 166.

191 *Le Désir du monde*, p. 37.

192 C'est le cas dans le chant 21 et 23, où Dante est effrayé par des démons, dans le chant 22, face au spectacle des damnés plongé dans une poix brûlante, et dans le dernier chant, au moment où, entrant dans Dité, ville intérieure de l'Enfer, Virgile et Dante voit apparaître devant eux Lucifer.

étendent leur vide où pourra se perdre englouti le genre humain tout entier »¹⁹³). Cette chute vertigineuse, qui suscite le sentiment du vide omniprésent dans *Ice*, est conçue par Agata « comme [une] technique et [un] processus d'émancipation » (*Ice*, p. 95) parce qu'elle fait partie de l'expérience spatiale et corporelle des bas-fonds. Les « vertiges » (*Ice*, p. 143 et 144) figurent parmi les effets secondaires de la prise de drogues, mais aussi du manque, dont la sensation est analogue à celle du vide :

[...] le manque, passage obligé dans le processus déraisonné de rétractation du corps, mutation de l'illusion de l'être à l'état de figure vaine... le corps aux aguets, se retourne sur lui-même... position intenable de la bestialité, armature du vide... l'instinct élimé par le contexte physique, je me fonds dans le désert sombre, me réveille au sein du néant... (*Ice*, p. 92)

Le manque trouble la perception de l'espace, devenu désert sombre qui se fond dans le néant (à comprendre comme un espace vide), si bien que « [l]e regard ne peut se raccrocher à quoi que ce soit, se dilue dans les couches inaccessibles du néant » (*Ice*, p. 140). « Le corps, prisonnier du vide, semble entraîné violemment par le vertige » (*Ice*, p. 140), et il entend résonner le « [c]hant du vide » (*Ice*, p. 153) ; à l'instar de son corps, « [s]a pensée [est] au bord du vide » (*Ice*, p. 152). Le traversant, il est alors parcouru d'un le « vertige intérieur » (*Ice*, p. 152). Ce vertige du manque est aussi celui de la jouissance qui permet d'expérimenter cette chute ; quand il jouit, « [l]e corps se rétracte jusqu'au vide, jusqu'à se fondre dans ce qui l'entoure » et « [l]e corps, en mouvement imperceptible, finit de chuter, de se déverser dans le néant » (*Ice*, p. 150). Au cours de l'orgie, l'anéantissement de l'espace produit une sensation similaire : « le corps revient à la communauté... dissolution des espaces, du temps... le vide à perte de vue... anéantissement du regard... anéantissement de l'histoire... et la négation de ses dérèglements, par la sensation pure... » (*Ice*, p. 93). Les clichés des bas-fonds portent en eux la marque du vide, suscitant un sentiment de vertige chez lui, comme Agata l'écrit au début d'*Ice* : « Je regarde cette image trouvée et j'ai le vertige » (*Ice*, p. 16). Cette chute constante – nécessaire pour accéder aux bas-fonds et les parcourir – est une des clefs de compréhension de l'omniprésence du vide dans l'expérience de l'espace d'Agata.

4. 3. Les ténèbres

193 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, op. cit., p. 166.

Espace profond, situé au creux d'une déchirure dans l'espace urbain, les bas-fonds sont, nécessairement, un espace plongé dans l'obscurité de la nuit, qui accentue les ombres et diminuent la visibilité ; c'est après tout à ce moment qu'ils s'animent, leurs activités étant soit particulièrement nocturnes, soit nécessairement cachées (en raison de leur caractère illicite ou immoral). Si l'espace de la nuit sera analysé plus amplement *infra*, indiquons tout de même que la nuit est un élément clé de la poétique de l'espace d'Agata, qui écrit, photographie, parcourt l'espace de nuit, durant ses insomnies. La nuit pose sa marque sur ses clichés, où les corps se détachent sur un espace indistinct et sombre, à l'image de diverses photographies de femmes dans *Ice* (*Ice*, fig. 31 à 32), dont l'un est repris pour constituer la première de couverture d'*Anticorps* (*Ice*, fig. 32). Il en va de même pour les textes, qui rendent compte d'interactions dans l'obscurité, à l'instar de cet extrait d'*Ice* : « Les corps meurtris se touchent, s'avancent là où il n'y a pas de traces existantes, fouillent les ténèbres du regard sans jamais renoncer » (*Ice*, p. 141).

Les bas-fonds sont représentés comme un territoire obscur, nimbé d'une nuit volontiers associée au néant ou à la mort. Dans *Ice*, Agata décrit ainsi son contact visuel avec cet espace : « Le regard fixe porte très loin sur un monde qui semble flotter. Les surfaces, les textures se perdent dans une obscurité dont les remous sont le seul signe de la vie. Le regard ne peut se raccrocher à quoi que ce soit, se dilue dans les couches inaccessibles du néant » (*Ice*, p. 140). La nuit, en s'emparant du paysage, altère l'espace et diminue la perception que l'écrivain-photographe en a ; son regard se perd dans ce qui est devenu un espace du néant. Un mouvement similaire est décrit dans *S.T.A.S.I.S.*, avec l'aphorisme : « Le néant sépare et relie les corps parcourus par la nuit, qui absorbent le monde et se laissent absorber par lui » (*Sta.*, n. p.). Le néant émerge dans l'espace de la nuit, qui devient espace du non-être¹⁹⁴(c'est d'ailleurs la première définition du substantif « néant »), tout comme il devient espace de la non-vie, et donc de la mort. Un texte de Maurice Blanchot, sur cette gémellité entre nuit et mort, est d'ailleurs repris dans *Anticorps* :

Dans la nuit, on trouve la mort, on atteint l'oubli,
Mais cette autre nuit est la mort qu'on ne trouve pas,
est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli,
le souvenir sans repos. (*Ant.*, p. 137)¹⁹⁵

194 Pour reprendre une expression employée par Agata (« Portraits », *Manifeste*, page 29).

195 Pour la référence du texte : Maurice Blanchot, « Le dehors, la nuit », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 213-224 (citation p. 213-214).

« Jour spectral de l'agonie, ersatz de la vie, préambule étouffant de la mort » (*Ice*, p. 155) : la manière dont Agata définit dans *Ice* l'atmosphère des bas-fonds met au jour un même pressentiment de la mort dans l'obscurité qui y règne. L'expérience nocturne et spatiale des bas-fonds est proche de celle, ténébreuse et infernale, des bas-fonds ; l'analogie entre nuit et mort n'est pas sans rappeler le lien de paternité qui unit Nyx (la Nuit) et Thanatos (la Mort), où la gémellité entre Hypnos (le Sommeil) et Thanatos.

S'il est question d'espace de la nuit, c'est parce qu'Agata, pour la décrire, use de métaphores spatialisantes. Dans *Anticorps*, il évoque « la nuit épaisse, immobile, [qui] se referme comme un piège » (*Ant.*, p. 323) sur lui ; la nuit, décrite comme un piège, devient un espace menaçant, qui l'entoure et l'enserme, pour mieux le capturer. Quelques pages plus loin, il écrit : « il n'y a ni dieu ni indulgence dans la nuit que je traverse » (*Ant.*, p. 428). La nuit devient un chemin, déserté par une quelconque présence divine, qui ne connaît ni le pardon des péchés, ni la remise de peine (*indulgentia*) ; en somme, abandonné par tout ce qui a trait au divin.

Cette représentation de la nuit fait écho à la nuit catabatique, dans ses diverses représentations littéraires. Dans *L'Enfer*, Dante traverse une « forêt obscure »¹⁹⁶, qui marque le seuil du territoire infernal ; il entre ensuite « dans cet air éternellement sombre »¹⁹⁷ caractéristique de l'enfer, plongé dans « les ténèbres éternelles »¹⁹⁸. On retrouve cette association entre ténèbres et éternité dans la traduction de *L'Énéide* par l'abbé Delille, où est décrite « la noire obscurité de la nuit éternelle »¹⁹⁹ des enfers. A deux reprises, chez Dante, l'enfer est décrit par une périphrase qui insiste sur son obscurité substantielle : il écrit se rendre « en un lieu où la lumière n'est plus » (chant 4, 57), puis « en un lieu où la lumière se tait » (chant 5, 61) ; un lieu définit en opposition à la luminosité, propriété divine ou terrestre, la lumière ne pouvant atteindre le monde souterrain. L'enfer se définit après tout, nous indique Dante, comme « le lieu le plus bas et le plus obscur »²⁰⁰, dans une logique spatiale qui présente ce qui est le plus au fond comme ce qui est le moins éclairé ; peu étonnant que son air soit tantôt noir, sombre, ténébreux ou obscur²⁰¹. L'isotopie de l'obscurité marque le récit catabatique de Dante tout comme celui d'Énée, où est évoquée la « nuit souterraine » infernale, les « rives sombres » de l'Achéron, ou encore le « noir chemin »²⁰² qui mène au Tartare. Sur ce point, le mythe littéraire de la catabase entre en écho avec l'iconographie infernale : les Enfers sont plongés dans le noir, ce que soit celui

196 Dante, *L'Enfer*, chant 1, *op. cit.*, p. 25 pour la traduction française.

197 *Ibid.*, chant 3, p. 43 pour la traduction française.

198 *Ibid.*, p. 45 pour la traduction française.

199 Virgile, *L'Énéide*, Livre VI, *op. cit.*

200 Dante, *L'Enfer*, chant 9, *op. cit.*, p. 93 pour la traduction française.

201 *Ibid.* : respectivement chant 5, p. 61 et p. 63, chant 6, p. 67 et chant 9, p. 91 (pour la traduction française).

202 Virgile, *L'Énéide*, Livre VI, *op. cit.*

de la gueule d'enfer, de l'enfer représenté sur le panneau droit du triptyque du *Jardin des Délices* peint par Jérôme Bosch (peint entre 1490 et 1510) (fig. IX) ou de celui du *Jugement Dernier* de Hans Memling (*circa* 1467-1471) (fig. XXIII), opposant ainsi les ténèbres profondes des enfers à la luminosité frappante des deux autres panneaux, ou selon la logique de l'organisation spatiale propre à la peinture du Jugement Dernier (où le paradis est placé en haut du tableau, dans les cieux, et l'enfer en bas, sous la terre), à l'instar du *Jugement Dernier* de Jean Cousin (*circa* 1575-1600) (fig. XV), de celui de Michel Ange pour la chapelle Sixtine (peint entre 1536 et 1541), ou encore de la gravure de Gustave Doré pour *La Sainte Bible selon la Vulgate*, traduite par l'abbé Jean-Jacques Bourassé (1866) (fig. XVI). Les damnés aux corps assombris, promis aux enfers, s'enfoncent dans les ténèbres souterraines, tandis que les bienheureux, baignés de lumière, s'envolent vers les cieux ; ce double mouvement contraire est illustré par le tableau *La Chute des damnés*, peint par Pierre Paul Rubens (*circa* 1620) (fig. XXVII).

Cette similitude entre enfer et ténèbres, dans la littérature comme dans l'iconographie, n'est pas sans rappeler le sens que le mot « ténèbres » prit dans la langue chrétienne, glissant de synonyme d'obscurité à synonyme de l'enfer²⁰³. Ainsi, l'« atmosphère crépusculaire »²⁰⁴ - pour reprendre la formule de Daniela Bonanno – devient le signe de reconnaissance visuel de l'espace des enfers : en bref, si l'air est noir, nous sommes en territoire infernal. L'épaisse obscurité qui plane dans les clichés d'Agata est analogue à cet air obscur, lourd, noir, que l'on retrouve dans la représentation infernale et l'environnement catabatique : c'est bien cet air ténébreux qui entoure, de façon systématique, les corps photographiés dans *Ice*. « [L]'obscurité qui me recouvre et l'ombre de la peur, perceptible encore, se perdent doucement dans l'immobilité menaçante de l'air » (*Ice*, p. 152) : comme il le photographie et comme il l'écrit dans *Ice*, les ténèbres sont omniprésentes dans les bas-fonds. Leah, dans son récit, décrit « le chemin obscur » que prennent les êtres attirés par le sexe et par « Yama » (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.), la drogue, ici divinisée.

De plus, l'enchevêtrement des corps, propre à la représentation des enfers – et en particulier en ce qui concerne l'épisode du Jugement Dernier – n'est pas sans rappeler celui décrit et photographié par Agata (*Ant.*, fig. 4 et 5), qu'il observe lors de l'avènement du nouvel ordre social qu'est pour lui l'orgie, où les corps s'amassent les uns sur les autres, au fil des pages de ses ouvrages. Dans son *Jugement Dernier* (1430-1435) (fig. XVII), Fra

203 Ce glissement sémantique est rappelé par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/t%C3%A9n%C3%A9bres>, consulté le 4 février 2023.

204 Daniela Bonanno, « Jouer avec les dieux : la *katábasis* de Rhampsinite dans l'Hadès », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n° 1-4, 2015, p. 183, URL : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/386>, consulté le 4 février 2023.

Angelico représente les damnés serrés les uns contre les autres, dans des espaces exigus, ces mêmes espaces décrits par Saint Alphonse de Liguori dans *Préparation à la mort* : en Enfer, les damnés sont ainsi « entassés, comme les brebis qui se pressent pendant l'hiver les uns contre les autres »²⁰⁵.

Comment s'explique cette noirceur omniprésente ? « C'est que l'Hadès constitue une réalité qui ne doit pas être vue des vivants »²⁰⁶, explique Marie-Claire Beaulieu, tout comme les bas-fonds de la ville coïncide avec « ce qui n'aurait pas dû être vu, ce qui aurait dû rester secret, invisible »²⁰⁷. « Les images des photographes font remonter à la surface une ville engloutie, elles déterrent des couches archéologiques insoupçonnables »²⁰⁸ : par métaphore, Alain Mons joue de cette similitude entre le cheminement dans les bas-fonds urbains et les fouilles permettant de mettre au jour ce qui était enfoui. Rapporter des preuves photographiques d'un cheminement sous terre : l'image comme le récit constituent « une preuve de franchissement d'une limite par définition infranchissable »²⁰⁹.

Sur le mode de l'opposition entre monde terrestre baigné de lumière et enfers ténébreux, les images et récits qui prennent pour objet les enfers jouent sur une opposition entre clarté et obscurité, qui répond à une logique d'opposition entre le visible et l'invisible. Dans son ouvrage, Dante qualifie l'enfer de « *cieco mondo* » (« monde aveugle »²¹⁰) et de « *cieco carcere* » (« prison aveugle »²¹¹) ; de façon presque similaire, Alain Mons emploie l'expression « point aveugle »²¹² pour parler des bas-fonds. L'hypallage, chez Dante, relie à l'enfer un trait qui devrait revenir à son visiteur (l'enfer est trop sombre pour qu'on puisse y voir quelque chose), quand la qualification fait appel à l'anatomie chez Mons pour désigner la zone de la rétine dépourvue de cellules visuelles, où s'insère le nerf optique. Dans ces deux contextes, la cécité renvoie à la noirceur, associant incapacité de voir et obscurité, que ce soit dans les enfers (chez Dante) ou dans les bas-fonds (pour Alain Mons). L'existence de ces deux espaces indique que « le champ visuel se double d'un champ invisible »²¹³ : à l'échelle du monde des vivants pour l'enfer, et à l'échelle de la ville pour les bas-fonds. Ce point aveugle fonctionne, selon Alain Mons, comme un « champ aveugle »²¹⁴ : « Cette

205 Saint Alphonse de Liguori, *Préparation à la mort*, cité dans : Umberto Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 88.

206 Marie-Claire Beaulieu, « Ulysse et l'Hadès brumeux : catapse et anabase dans l'Odyssée », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n°1-4, 2015, p. 105, URL : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/382>, consulté le 4 février 2023.

207 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 36.

208 *Loc. cit.*

209 Daniela Bonnano, « Jouer avec les dieux : la *katábasis* de Rhampsinite dans l'Hadès », *Les Études classiques*, op. cit., p. 186.

210 Dante, *L'Enfer*, chant 4, op. cit., p. 46 pour l'italien, p. 47 pour la traduction française.

211 *Ibid.*, chant 10, p. 100 pour l'italien, p. 101 pour la traduction française.

212 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 36.

213 *Ibid.*, p. 57.

214 *Ibid.*, p. 58.

expression dernière est à entendre comme l'on dit "l'amour est aveugle", lorsque cela agit comme un pôle magnétique irrésistible et que le mouvement nous emporte, nous soulève, vers des contrées inconnues, dangereuses peut-être, de toute façon savoureuses et fascinantes »²¹⁵. Or, le monde aveugle des bas-fonds exerce une force d'attraction sur Agata analogue à celle qu'exerce le monde catabatique, qui « vous entraîne de lui-même »²¹⁶ dans ses tréfonds.

Dans l'obscurité souterraine de la ville, tout comme dans le royaume des ténèbres infernales, les êtres avec lesquels Agata interagit sont décrits, dans ses ouvrages comme dans ses clichés, comme des créatures catabatiques, en raison de leur proximité avec la mort, ou par un phénomène d'analogie qui associe les êtres des bas-fonds aux morts, aux ombres, aux spectres, aux fantômes, voire aux créatures démoniaques.

4. 4. Un monde de(s) morts

En tant qu'espaces nécrologiques, les bas-fonds possèdent une dimension mortifère ; ainsi, les corps y sont-ils représentés comme mourants dans l'ensemble des ouvrages de notre corpus²¹⁷, dans les textes et dans les images. Dans *Codex*, Bruno le Dantec écrit des prostituées qu'« [e]lles vivent à deux doigts de la mort » (*Cod.*, p. 33) ; en écho, Lucy, dans *Atlas*, explique à Agata « Je me sens comme morte » (« Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), tout comme Saki lui confie « Tous les jours, je meurs » (« Saki, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.). Dans le même ouvrage, Laura, une prostituée mexicaine, décrit deux visites consécutives de la mort durant son sommeil :

C'était une fille
vêtue de noir.
C'était la Mort.
C'était la Mort qui disait qu'elle allait m'emmener,
qu'elle était venue pour moi.
J'étais endormie dans la maison, une fille nous suivait,
je me sentais mal.

²¹⁵ *Loc. cit.*

²¹⁶ Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, *op. cit.*, p. 166.

²¹⁷ Ce postulat peut s'étendre à des ouvrages extérieurs à notre corpus, à l'instar de *Psychodémie* (qui couvre la pandémie de COVID-19), *Cidade de Pedra* (où l'obscurité omniprésente, les déformations corporelles, les espaces enfermés, font écho à la poétique catabatique), ou *La Nuit épuisée* (chroniques d'une nuit blanche, qui joue sur le trichromatisme noir, rouge et blanc, reprenant deux couleurs traditionnellement associée à l'iconographie infernale).

Je dormais profondément.
La fille m'a saisie la main.
J'avais des pièces de monnaie dans la main,
les pièces sont tombées et je me suis baissée...
La fille ne me lâchait pas la main,
elle répétait qu'elle allait m'emmener avec elle,
elle a fini par me lâcher et je me suis réveillée.

De nouveau, je me suis endormie,
j'étais allongée,
et la fille était là, au-dessus de ma poitrine,
elle m'étranglait et disait qu'elle allait me tuer,
qu'elle venait pour moi,
qu'elle allait me tuer.
Elle ne voulait pas lâcher ma gorge,
la Mort ne voulait pas lâcher ma gorge.

Son visage était caché.
Son visage était caché par une cape, comprends-tu ?
une cape noire...
La cape la couvrait entièrement.
C'était la Mort.
Mais je regardais ses mains,
ce n'était que des os.
Ce n'était que des os et elle me regardait,
j'ai réussi à voir son visage,
elle était comme un squelette.
Ses yeux...
(« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.)

Les bas-fonds apparaissent ici comme l'espace de prédilection de la Mort, allégorisée pour marquer sa familiarité avec cet espace. Parce qu'elle vit dans les bas-fonds, Laura est continuellement proche d'elle.

Vivre dans les bas-fonds, c'est côtoyer la mort, et mourir un peu tous les jours ; idée que l'on retrouve dans *S.T.A.S.I.S.*, portée par l'aphorisme « Condamnés à expérimenter une mort lente, soumis à la violence du monde, tendus vers le point focal du meurtre commis ou subi, animés par la logique cruelle de l'instinct, les corps meurtris se touchent,

fouillent les ténèbres sans jamais renoncer » (*Sta.*, n. p.). Les « corps meurtris » par les bas-fonds sont des corps mourants, ce qui fait écrire à Agata, dans le même ouvrage, que dans ces espaces, « [t]out est visible, mais il n'y a plus rien à voir que la célébration barbare de la chair qui se meurt » (*Sta.*, n. p.). L'espace des bas-fonds est un espace de promiscuité au sens littéral (et donc spatial) du terme : il induit une promiscuité charnelle, sur le modèle de l'orgie (comme nous l'avons vu *supra*²¹⁸), mais également une promiscuité persistante du corps avec la mort. Comme le rappelle la « femme sans nom » – qui est vraisemblablement Ka, la prostituée cambodgienne qui occupe une place primordiale dans *Ice*, en raison de la relation privilégiée qu'elle entretient avec A – « ici, on enterre les morts et on baise les vivants » (*Ice*, p. 112). En d'autres termes, l'espace se scinde entre la terre qui recouvre les corps morts, et la chambre où *baisent* (pour reprendre ses termes) les corps encore vivants. Ici-bas, « la mort s'invite au banquet de la chair » (*Ant.*, p. 264), au « banquet funéraire d'une chair sans maître » (*Ant.*, p. 468) ; elle partage le même espace que les corps, qui exultent tout comme ils meurent. Si ces corps portent l'empreinte de la mort, c'est parce qu'ils meurent, ou parce qu'ils donnent la mort, comme en attestent les clichés de cadavres dans *Codex* et *Acéphale* (*Cod.*, fig. 2 et 7 à 14 ; *Acé.*, fig. 2 à 6), ou des corps carbonisés de Tripoli dans *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S* (*Sta.*, fig. 14), ou la mention des Zetas par Alicia (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), cartel mexicain connu pour son extrême violence.

Dans la photolittérature d'Agata, il faut marquer une différence entre la représentation de cadavres réels et la référence métaphorique à des corps morts pour désigner des êtres vivants. « S'assemblent innombrables des tribus de morts avec un cri effrayant ; et la peur blême me saisit. Bain de sulfure. Espace fœtal. Comme un piège qui se referme. Lenteur des corps noirs. Ils s'immobilisent et se perdent, comme déjà morts » (*Ice*, p. 152), écrit-il, dans *Ice* ; une formule que l'on retrouve dans *Anticorps*, quand il observe « au-dehors, d'innombrables tribus de morts [qui] s'assemblent dans un meuglement » (*Ant.*, p. 387). Si l'emploi du terme « tribu » fait écho à la communauté, il délimite le champ social pour en extraire un groupe, composé de morts. Si leurs corps sont noirs – à l'instar du « ventre plus sombre que la nuit » (*Ant.*, p. 267) d'une prostituée décrite dans *Anticorps* – comme s'ils portaient la marque de la noirceur catabatique, ils portent d'autres signes indicels de leurs origines souterraines : dans ses ouvrages, Agata décrit « la fille sans nom » et « ses yeux morts » (*Ant.*, p. 390 et 267), et une « fille [qui] travaille dans une usine » et qui « a l'odeur d'une morte » (*Ant.*, p. 265)²¹⁹. Outre leur couleur sombre, les corps des

218 Voir partie 3, chap. 6, « Les bas-fonds, un “contre-monde” », p. 288.

219 Dans *Ice*, Agata décrit également une fille qui a « l'odeur d'une morte » (p. 152).

prostituées sont cadavériques dans *Ice* et *Anticorps* : « Charognes dansantes, ferment de destruction et de corruption, elles se gorgent de pourriture pour mieux la vomir » (*Ice*, p. 230) ; « charognes dansantes, ferments de destruction et de corruption qui se gorgent de pourriture et s'injectent des restes de vie à doses de chimie cinesthésique » (*Ant.*, p. 513). Dans le second, les prostituées deviennent des corps morts et pourrissants, qui pourtant continuent de se détruire (et ainsi continuer, voire amplifier, leur dérégulation volontaire). Lorsqu'il se tient à leur côté, il respire leur odeur de corps en putréfaction, comme il l'écrit dans *Ice* : « L'odeur de la pourriture, terrible, se fait enivrante, se mêle à mon souffle, à l'air que j'aspire » (*Ice*, p. 153). C'est, dans les textes, le sort de tout être des bas-fonds : « Eux qui savent le meurtre affrontent la sentence inévitable, la mort de la chair au contact de la chair, la chair putréfiée née de la chair » (*Ice*, p. 155). L'espace charnel des bas-fonds devient alors un espace en putréfaction, toujours dans ce jeu de miroir entre l'espace et les corps qui l'habitent ou de réciprocité les corps et l'espace qui les marque : Agata observe le « chaos sclérosé des corps, ronde dérégulée » (*Ant.*, p. 264), à la façon d'une danse macabre dont le *memento mori* inviterait, cette fois, à côtoyer la mort de près. Leah, dans *Atlas*, le prévient avant de suivre le « chemin obscur » qui le mènera dans les bas-fonds : « Nombreux sont ceux qui se sont coupés les veines. Ils fument Yama et leur corps devient sombre et puant. Ils fument l'ice et leur corps devient pâle et sans odeur » (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.). Quiconque s'engage dans cette voie, quiconque touche à l'ice et au yama verra son corps se détériorer. Ce risque ne concerne pas que la prise de drogues : dans un texte d'*Ice*, Agata joue de cette analogie entre sexe et mort, désignant l'acte sexuel comme un « acte de mort », qui passe des « préliminaires morbides à une agonie précoce » (*Ice*, p. 152).

De cette « tribu de morts », Agata entend les cris, les meuglements, ce qui n'est pas sans entrer en résonance avec le motif répété du cri dans ses clichés (*Ice*, fig. 28 à 30 ; *Ant.*, fig. 8 et 9) tout en enrichissant sa symbolique : un des signes distinctifs de l'environnement catabatique est en effet les cris qui y résonnent en permanence. Chez Dante, retentissent sans cesse, en Enfer, les « cris »²²⁰, les « hurlements »²²¹, les « plaintes »²²² et les « lamentations »²²³. La « cité dolente »²²⁴ souffre et exprime sa souffrance, dans une cacophonie de plaintes : « Là pleurs, soupirs et hautes plaintes / résonnaient dans l'air sans étoiles »²²⁵ ; « là [...] les pleurs [...] frappent » Dante tandis que « commencent les notes

220 Dante, *L'Enfer*, op. cit. : chant 5, p. 59 ; chant 12, p. 119 ; chant 16, p. 149 pour la traduction française.

221 *Ibid.*, chant 5, p. 75 pour la traduction française.

222 *Ibid.* : chant 14, p. 133 ; chant 16, p. 149 ; chant 17, p. 163 ; chant 23, p. 211 pour la traduction française.

223 *Ibid.*, chant 13, p. 123 pour la traduction française.

224 *Ibid.* : chant 3, p. 41 et chant 9, p. 93 pour la traduction française.

225 *Ibid.*, chant 3, p. 41 pour la traduction française.

douloureuses à se faire entendre »²²⁶. C'est d'ailleurs, rappelle Yann Leclerc, une propriété des environnements catabatiques : « ces paysages appartiennent à des environnements sonores et résonnants »²²⁷, que ce soit en raison de l'affrontement entre les éléments naturels (« le grondement du fleuve », le « fracas des vagues », le « souffle du vent »²²⁸) ou, chez Dante, le chaos des cris poussés par les damnés torturés, ou encore dans la littérature antique la musique d'Orphée « les aboiements de Cerbère », « le cri stérile d'Hylas prisonnier des Nymphes », « l'appel de Perséphone à son père »²²⁹. Pour Yann Leclerc, cette omniprésence du bruit fait partie de la trame narrative qui se déroule dans un environnement catabatique. On observe une spécialisation de ce bruit en fracas de cris, chez Agata : c'est à la fois le « [r]âle d'une agonie que nul ne peut ignorer », et « [l]es gémissements des victimes [qui] empêchent l'oubli, l'effacement de leur existence dans l'indifférence la plus absolue » (*Sta.*, n. p.), le cri de douleur et de plaisir.

Les êtres des bas-fonds prennent également une forme plus évanescence, reprenant le mythe littéraire des morts représentés comme des ombres : les morts sont, chez Dante comme chez Virgile, des ombres²³⁰. Il en va de même chez Agata, qui décrit dans *Anticorps* « la communauté immunodéficiente des ombres, ennemie intérieure, qui fournit à la marchandisation des activités humaines sa matière première, défie tout contrôle, tout appel à la raison, toute promesse de rédemption économique ou morale... condamnée à mourir de la jouissance et à jouir de sa propre mort » (*Ant.*, p. 514). La communauté des bas-fonds ne cesse de mourir, même une fois que ses membres sont devenus des ombres.

Dans « Espoir en contrebande », Bruno le Dantec aperçoit lui aussi cette créature catabatique qu'est cet « esprit femelle aux dents déchaussées » (*Cod.*, p. 105). Dans *Ice*, près son retour à Phnom Penh et après avoir retrouvé Ka, Agata écrit : « Nous avons fait le tour des bordels. Les vieilles Viets édentés venaient la toucher du bout des doigts pour s'assurer qu'elle n'était pas un esprit échappé des territoires sombres. Le fantôme de la reine des putes débarquait chez yama, le dieu de la mort reconverti dans les amphets » (*Ice*, p. 233). Alors que Ka devient simultanément spectrale et royale, la drogue qu'est le yama est déifiée, et Phnom Penh devient un royaume des morts qu'elle hante et qu'il gouverne. La paronomase autour du mot « yama » - qui désigne à la fois une drogue de synthèse (c'est

226 *Ibid.*, chant 5, p. 59 pour la traduction française.

227 Yann Leclerc, « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, *op. cit.*, p. 163.

228 *Loc. cit.*

229 *Ibid.*, p. 164. Ces exemples sont cités, parmi d'autres.

230 Le terme revient fréquemment dans *L'Enfer* et *L'Énéide* pour caractériser les morts. Dans le premier ouvrage, il est notamment employé par la traductrice pour traduire l'italien *anime* (« âme ») au chant 3, p. 45, et pour traduire l'italien *ombra* (« ombre ») au chant 4, p. 53. Il est également usité par Jacques Delille (Virgile, *L'Énéide*, Livre VI, *op. cit.*).

l'autre nom du yaba) et une divinité infernale (Yama, « déesse du temps, de la mort et de la délivrance, mais plus charnelle et plus viandeuse » (*Ice*, p. 172) - achève d'établir une similitude entre les bas-fonds, lieux de commerce et de consommation du yama, et royaume des morts, gouverné par Yama.

Les êtres des bas-fonds sont des créatures mortelles dans la mesure où ils peuvent donner la mort ; rappelons que dans les bas-fonds se pratiquent aisément et fréquemment le « meurtre commis ou subi » (*Sta.*, n. p.). Les descriptions de prostituées, dans plusieurs ouvrages, mettent l'accent sur leur caractère létal. Dans *Ice*, il décrit les « cuisses musclées par des années de baise intensive » de Da « comme un piège néfaste » (*Ice*, p. 267). Dans *Anticorps*, Agata décrit « leurs gueules de proies prédatrices [qui] exhalent la froide puanteur de la mort sur l'autel de la nuit » et leurs corps qui « transpirent la rage et la haine, instillent le virus de mort en silence, se répandent dans la nuit des sens, surpassent leur propre fin, prennent consistance sous la forme idéale de destruction » (*Ant.*, p. 513). Les prostituées deviennent à la fois mortifères et cauchemardesques, se muant en créatures aux facultés surnaturelles et la nuit, spatialisée, devient leur espace de culte, voire de sacrifice :

[...] dans les chambres séparées de cloisons de carton, les morts errent nus comme des bêtes, font l'amour comme des chiens sur les trottoirs ; approche tes lèvres, ouvre la bouche, montre les dents, mets-toi nue pour moi, j'entre en toi, plonge avec moi dans le silence, désire-moi sans patience, donne-moi ta mort, dans un vomissement noir, abreuve-toi de mes larmes, je suis sale, ta peau est moite, l'odeur de la mort nous fait suffoquer [...]. (*Ant.*, p. 267)

Dans ce récit, Agata dresse une analogie entre l'acte sexuel prostitutionnel et le meurtre sacrificiel : le coït coïncide avec l'acte de donner la mort, et les odeurs corporelles, analogues à « l'odeur de la mort », gênent la respiration, empêchent le souffle d'animer le corps ; l'orgasme, tout naturellement, devient « simulacre de la mort » (*Ant.*, p. 268). Cette expérience a l'apparence de celle de la mort, ou procure des sensations analogues sans pour autant mener à la cessation de la vie (d'où la locution « petite mort » pour la désigner). La drogue joue un rôle déterminant dans cette mutation des prostituées en créatures qui ont puissance de mort sur qui les approche (ou qui, du moins, offrent l'expérience d'une mort qui ne serait pas mortelle) : l'ice « offre aux démunis [...] un pouvoir de mort sur leurs partenaires sexuels » (*Ant.*, p. 389), et au moment où « la force du yama balaye tout », Agata

écrit dans *Ice* que « le dieu de la Mort [lui] embrouille la tête » (*Ice*, p. 264), comme s'il faisait l'expérience d'un contact avec cette divinité grâce à la drogue.

Leur statut d'êtres mortifères confère aux prostituées un rôle ambivalent dans la narration d'Agata : elles sont – malgré leur caractère morbide, ou en raison de celui-ci – un pôle d'attraction, pour Agata qui les place au centre de ses ouvrages, comme pour leurs clients. Attractives en raison de leur activité prostitutionnelle, elles restent néanmoins inquiétantes ; dans *Ice*, Agata écrit qu'« [o]n voit s'entasser près d'elles les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent » (*Ice*, p. 153), les représentant entourées d'ossements, résidus de corps qu'elles auraient tués, puis dévorés. Rappelons que le cannibalisme est fréquemment utilisé pour métaphoriser l'acte sexuel dans les textes d'Agata, à l'instar de cette description d'un coït comme amalgame de « bête à deux dos et chimères qui se dévorent » (*Ant.*, p. 267) (mêlant la célèbre locution shakespearienne et le motif de la dévoration) dans *Anticorps*, ou selon cet aphorisme de *S.T.A.S.I.S* qui dépeint les corps en plein acte comme des « [c]orps cannibales, écartelés, dévorés » (*Sta.*, n. p.) (l'idée revient fréquemment dans *Ice*²³¹). Les prostituées, en tant qu'instigatrices de la mort, sont représentées comme des créatures cannibales :

Ce corps que tu donnes,
chaque fois, toujours plus.

Elles prennent ta chair,
la démembrant et s'en nourrissent.
(« Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p.)

4. 5. Les damnées

Dans son récit, Maria décrit ses comparses comme des créatures dévoratrices, qui se nourrissent de la chair d'Agata, et potentiellement de leurs clients ; leurs bouches, similaires à la gueule d'enfer, seraient un passage vers le royaume des morts, voire vers le royaume infernal. Dans plusieurs récits – que ce soient ceux d'Agata ou ceux des prostituées elles-mêmes – les représentations des prostituées sont monstrueuses, leur donnant un aspect similaire à celui d'un autre type de créatures catabatiques : les créatures infernales et démoniaques. C'est ainsi qu'on peut interpréter l'autoportrait d'Alicia, dans *Atlas* : « je suis la vipère qui est la langue de l'intelligence », « [l]a vipère de la vérité qui est la langue de

231 Voir partie 1 (« Une expérience poïét(h)ique sacrificielle »), chap. 3 (« Agonie sacrificielle »), section 1 (« Monstration d'une mise à mort »), sous-section 1 (« Le coït cannibale »), p. 114.

l'intelligence [qui] est une chatte » et qui « est la Langue, vipère de la vérité » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.).

La vipère peut se comprendre à la fois comme une créature venimeuse, qui donne la mort et comme une espèce de serpent, dont la symbolique n'est pas sans évoquer le Mal, Satan, ou les créatures inquiétantes et dangereuses de la mythologie gréco-romaine (comme les Gorgones et les divinités infernales que sont Furies – ou Érinyes – dont les crânes sont hérissés de serpents). Cette femme-serpent n'est pas la seule créature qui permet de postuler une présence de créatures à la fois monstrueuses et infernales dans le récit des bas-fonds par Agata. « [C]haque corps émerge de la masse et darde ses organes hors du gouffre sans en bouger » (*Ant.*, p. 202), écrit-il dans *Anticorps*, décrivant cet amas de corps propre à l'orgie comme à l'iconographie infernale ; l'idée sera reprise dans *Agonie*, quand Garido énumérera les corps des bas-fonds :

Corps mutilés, informes, désagregés mais sans parties, qui chaque fois plus intensément agissent passivement par expiration, insufflation, osmose, agrégation, transmission fluidique. Corps qui répétitivement découvrent des territoires hors-normes desquels on ne revient plus et dont le nom est enfer.²³²

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'art d'Antoine d'Agata, Garido postule également une coïncidence entre enfer et bas-fonds, en raison de l'accumulation de corps et de leur caractère monstrueux ; c'est là le propos de l'un des chapitres de l'ouvrage, dénommé « L'ENFER » :

Lieu nul, démesuré, immensurable, dont la matière et la forme s'incorporent, s'*intercorporent* dans un hylémorphisme absolu : amas d'amas de chair, masse de corps, l'enfer, traversée de toutes les convulsions [...] produit le devenir sans avenir d'un volume membranaire qui bascule entre l'hypertrophie et l'hypotrophie, de l'entropie au néant, du néant au néant depuis le néant jusqu'au néant à travers le néant avec le néant dont la chair reste la seule incarnation, le seul corps [...] dans la mesure où il est incarné, accueilli, recueilli par et dans la chair des corps, quand le dedans et les dehors font *continuum*, *inextensité* – par anéantissement de ses feux dans le flux orgiastique des corps, des chairs à force atomique [...] ²³³

²³² *Agonie*, p. 66.

²³³ *Ibid.*, p. 183-186.

D'après Garido, la représentation de l'Enfer passe nécessairement par une représentation des corps qui y sont enfermés ; il se référera à « l'architecture gothique », aux « reliefs des grands portiques, à l'imagerie du Jugement dernier (au linteau, sous le Christ en majesté du tympan), bestiaires au pied des colonnes, scènes de supplice aux niches et partout »²³⁴ où l'Enfer est un « enfer de la sorption »²³⁵, au sens d'« enfer du corps, des corps en contact – et les corps ne sont que dans le contact des corps »²³⁶, corps qui s'absorbent, s'adsorbent, se désorbent (phénomène qui suppose une intense promiscuité des corps – Garido parle du « flux orgiastique des corps » – devenus poreux les uns aux autres).

Les ouvrages d'Agata – par l'abondance des clichés de corps qui, grâce au flou, se fondent les uns dans les autres et se déforment au contact les uns des autres (*Ant.*, fig. 4 et 5), ainsi que par le biais de textes où se mêlent, dans l'orgie, une profusion de corps – font correspondre la représentation des corps dans les bas-fonds par Agata avec celle des damnés dans l'iconographie infernale, et plus spécifiquement dans peintures et sculptures de l'épisode du Jugement Dernier. On peut se référer, à titre d'exemple, au tympan de l'Abbaye de Conques : au Paradis, règne l'ordre (les corps, paisibles, se tiennent droits, et leur situation dans l'espace suppose que chacun est à sa place) ; en Enfer, *a contrario*, est un lieu de désordre, où les corps se tordent, s'écrasent les uns contre les autres, ce qui a pour effet de les déformer.

Les corps, dans l'enfer des bas-fonds, sont « liquescents, dégoulinants, en constante diffusion de matière »²³⁷ – à l'image de ceux des damnés ; ils sont également décrits comme monstrueux, à l'image cette fois des créatures infernales : dans *Ice*, il aperçoit des prostituées, « femmes plus hautes que des montagnes » (*Ice*, p. 145), représentation hyperbolique qui met en exergue la forte impression qu'elles produisent sur lui, ainsi qu'une femme « à six têtes » qui se terre dans son « labyrinthe de béton » (*Ice*, p. 154), créature monstrueuse, fascinante et inquiétante, à l'image de l'espace qui l'abrite. Dans la même optique, la comparaison des êtres des bas-fonds à « des bêtes qui jamais ne procréent et jamais ne meurent » (*Ice*, p. 155) leur confère une immortalité corollaire d'une incapacité à se reproduire, et les transforme ainsi en créatures inhumaines, voire antinaturelles. Certains clichés de corps déformés leur donne également un aspect monstrueux, voire démoniaque. Les déformations corporelles sont légions dans les clichés : à titre d'exemple, dans *Ice*, le flou étire les dents d'une femme, les transformant en crocs inquiétants (*Ice*, p. 228 ; fig. 23), ou en mâchoire squelettique (*Ice*, p. 118 ; fig. 34), étire le tronc d'une femme, lui donne un

234 *Ibid.*, p. 183.

235 *Ibid.*, p. 195.

236 *Ibid.*, p. 199.

237 *Ibid.*, p. 186.

aspect serpentesque (*Ice*, p. 167 ; fig. 35), ou amalgame les corps des prostituées avec celui d'Agata (*Ice*, p. 204) pour leur conférer l'aspect monstrueux d'un organisme indistinct aux membres aussi multiples qu'indiscernables.

Dans l'article qu'il consacre à l'iconographie infernale médiévale, Gérard le Don insiste sur l'« archétype monstrueux »²³⁸ propre à la représentation infernale :

L'image infernale est frénétique, elle se hérisse, elle se déchire et veut déchirer, elle s'accroît et se multiplie, elle compte par cent, par mille. Elle est à l'image de ce monstre portant cent têtes sur chacun de ses cous, et cinq cent dents dans chaque gueule, cent paumes à refermer sur chacune de ses cent mains et cent griffes à chacune : l'hyperbole est son langage.²³⁹

La déformation corporelle qu'opère le cliché photographique, ainsi que sa mise en page sous forme de multiplications d'images (qui produit un effet d'abondance) et la description outrancièrement monstrueuse des corps des prostituées participe à la production de cette image infernale dont parle Gérard le Don ; si l'image – qu'elle soit photographique ou littéraire – est frénétique, c'est autant parce qu'elle traduit un sentiment d'exaltation extrême de la part d'Agata que parce qu'elle présente une vision délirée – au sens de passionnée (*delirium*) comme d'hallucinée – du corps.

Le lexique infernal est sporadiquement employé par Agata lui-même : « je prends racine dans cet enfer » (*Ice*, p. 92) écrit-il dans *Ice* pour décrire son ancrage dans les bas-fonds ; dans son *Manifeste*, il décrit le quartier de Boystown un « territoire hanté par mes vieux démons »²⁴⁰, expression qu'on peut interpréter comme désignant à la fois ses mauvaises habitudes et les prostituées qu'il y retrouve. Bruno le Dantec, au début d'« Espoir en contrebande », texte sur la frontière entre Mexique et États-Unis, cite « Muerte sin fin », poème de José Gorostiza :

Toc ! Toc ! Qui c'est ? C'est le Diable
c'est une épaisse fatigue,
un désir irréfrenable de transgresser
ces limites ennemies,
ce mourir incessant,
tenace, cette mort vive,
oh, Dieu ! qui te tue

238 Le Don Gérard, « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », *Cahiers de civilisation médiévale*, op. cit., p. 364.

239 *Ibid.*, p. 363.

240 « Tournage », *Manifeste*, p. 30.

en tes œuvres trop strictes,
dans les roses et dans les pierres
dans les étoiles hautaines
et dans la chair qui se consume
comme un incendie provoqué,
par le chant, par le rêve,
par la couleur entrevue. (*Cod.*, p. 105)

L'onomatopée traduisant le bruit du poing contre la porte marque l'arrivée du Diable à un seuil, analogue à la frontière entre deux territoires ; un Diable associé également au « mourir incessant », à une « morte vive », à une souffrance physique – soit à cette lente agonie qui caractérise la vie dans les bas-fonds, où le quotidien infernal s'inscrit dans un espace mortifère.

4. 6. Le territoire du mal

Les bas-fonds s'affirment comme territoire infernal, rempli de mourants, d'ombres, de damnés et de démons, et habité par le Diable ; il est, *de facto*, le territoire du mal. C'est ainsi que le décrit Alicia, qui décrit les bas-fonds mexicains comme « le monde du mal et de l'argent », où vivent les Zetas et autres cartels ; ici-bas, « le mal envahit le monde » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Le terme revient fréquemment dans *Anticorps* : dans les bas-fonds, Agata observe l'avènement du « nouveau règne du Mal » (*Ant.*, p. 514), à qui il donne, paradoxalement (et par provocation), une valeur positive. Le mal est décrit comme « le seul principe actif qui jaillit de l'énergie vitale des corps, antidote au silence noir qui pèse sur une civilisation vidée de ses acteurs » (*Ant.*, p. 28), et il est synonyme d'immoralité émancipatrice : « dans la voie du mal : les gestes immoraux, rituels criminels, formes mutantes d'émancipation sociale révèlent les passions ordinaires, dévorantes, vicieuses, la volonté de forger un maigre destin, d'explorer les méandres de son désir et d'apaiser la soif de sensations extrêmes » (*Ant.*, p. 74). La consommation de drogues fait partie de ces « gestes immoraux », devenus gestes du mal : Agata décrit la « volupté, dose après dose, de la pratique ordinaire du mal » (*Ant.*, p. 513), et de « la prise d'ice [qui] n'est plus un divertissement mais une hygiène du mal qui dicte une norme physiologique et aiguise l'instinct de mort » (*Ant.*, p. 470). Autre geste immoral du mal : la jouissance physique, qui se transforme ici-bas en une jouissance malsaine, voire maléfique, comme on peut le lire un aphorisme de *S.T.A.S.I.S* : « Consentir à l'oubli, jouir dans le

vide, du plaisir résigné à la jouissance du mal » (*Sta.*, n. p.). Jouir, c'est expérimenter l'oubli et la chute dans le vide ; en somme, expérimenter une petite mort qui mène à une « jouissance du mal », soit à un plaisir intense dans une pratique du mal. Si les bas-fonds fondent, dans la poétique d'Agata, une espace propice à l'émergence du « mouvement irrépressible de la résurgence du mal » (*Ant.*, p. 470), c'est en raison des pratiques qui lui sont propres, et qui le distinguent du reste du territoire, suivant la logique du délimitation de la zone ; pratiques – destructrices, amoraux, barbares, abjectes – qui transforment quiconque les exerce en damnés et en démons.

Les créatures catabatiques sont alors également des créatures du mal, et ce sont elles qui guident Agata dans ces bas-fonds, tout comme Virgile guida Dante (dans *L'Enfer*), ou la Pythie guida Énée (dans *L'Énéide*) dans le royaume infernal. Les espaces des bas-fonds qu'il traverse – tels qu'ils ont été typographiés *supra*²⁴¹, à savoir la rue, le bar, le bordel, et la chambre – sont des espaces prostitutionnels, auxquels il n'aurait pas accès dans les prostituées. Dans son récit, Maria évoque une femme qui vient de l'Est pour, lui dit-elle, « t'enseigner des mots obscurs. Et ses dents mordent les ombres » (« Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p.) ; la prostituée devient ésotérique, dans le sens où elle permet d'accéder à des espaces et un savoir d'accès difficile, réservé initialement à des initiés, à l'instar, pourrait-on postuler, de l'ombre d'un Virgile ou d'une Pythie.

Nous l'avons vu : sur bien des points, les êtres des bas-fonds sont représentés comme des créatures catabatiques en raison de leur proximité avec la mort et de leurs pratiques destructrices. Peu étonnant, alors, que dans les bas-fonds, « [l']instinct de mort se substitue à l'instinct de survie » (*Ice*, p. 153), et que l'expérience des bas-fonds sont une expérience mortifère (voire mortelle), comme Agata le décrit dans *Ice* : « La mort déborde dans la vie, inonde le corps, sans attaches, ni aux êtres ni à sa propre substance. La certitude, enfin, que la mort existe, que le néant est là, à portée de souffle, répétée, en moi » (*Ice*, p. 155). Cette analogie entre êtres des bas-fonds et créatures catabatiques renforce l'identification des bas-fonds comme espaces nécrologiques, mais également comme paysage catabatique en raison de sa situation de déchirure dans l'espace urbain. La « socialité trouble, ténébreuse, insaisissable » des « mauvais lieux »²⁴² fait écho aux morts, volontairement indiscernables, invisibles ou invisibilisés, qui peuplent les paysages catabatiques.

241 Voir partie 3, chap. 6, « L'espace des bas-fonds : topographie », p. 270.

242 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 75.

La monstration des espaces dérobés répond à la volonté, pour Agata, d'accéder à l'« infra-savoir » des « lieux malsains »²⁴³, tout comme à le dévoiler. Ces espaces volés et cachés, « contre-mondes voués à l'autodestruction que leur violence condamne à une fin qui n'intéresse personne » (*Ant.*, p. 27) – « des banlieues, des villes, des continents oubliés, [où] surgit la vengeance aveugle, vitalité cruelle qui vient submerger les territoires policés de la dictature démocratique et morale » (*Ant.*, p. 514) – sont montrés dans toute leur violence mortifère et destructrice. C'est ainsi que s'explique la violence et la brutalité intrinsèque aux ouvrages photolittéraires d'Agata : l'écrivain-photographe obéit au désir de lui être fidèle, ou du moins de la restituer avec le plus d'authenticité possible.

Dans la poétique d'Agata, l'espace est indissociable des corps qui l'habitent : ainsi, il montrera et il donnera la parole à celles et ceux qui composent « la communauté des exclus » (*Ant.*, p. 515). Le terme « gueux », tout en rendant compte de l'extrême pauvreté et de la misère inhérente aux bas-fonds, est volontairement provocateur ; Agata se l'accapare, tout en le renversant pour mieux célébrer « l'humanité des gueux » qui « s'adonne à une jouissance exterminatrice » (*Ant.*, p. 515).

Sa pratique viatique répond à ce désir de « [p]ercer les noirs secrets de la chair, au cœur du désastre, dans le ventre du monde » (*Ice*, p. 230), soit d'accéder à ces zones que constituent les espaces hétérotopiques – tels qu'ils ont été théorisés par Michel Foucault – dont les bas-fonds, qui constituent son espace de prédilection, sont l'emblème. « Le monde que je traverse ne répond ni aux morales spécieuses ni aux raisonnements cyniques. L'instinct animal régit des formes inédites, excessives d'insoumission » (*Ice*, p. 154)²⁴⁴ : ces zones constituent des anti-mondes, ou ce qu'il nomme des « contre-mondes » (*Ant.*, p. 27) où les valeurs s'inversent, et où s'élabore un nouvel ordre social.

²⁴³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁴ Les deux phrases sont reprises dans « Japon », *Manifeste*, p. 38

CHAPITRE 8

Des cartographies inédites

« [I]l faut, pour le nourrir, traverser le monde, le réinventer, en jouir, en mourir, littéralement » (*Ant.*, p. 134), écrit Antoine d'Agata dans *Anticorps*, affirmant ainsi la nécessaire concordance entre écriture et photographie du monde, entre écriture et pratique du monde. Il faut lui être poreux et rendre le monde poreux, s'en imprégner et le pénétrer dans un même mouvement à la fois intime, somatique et sacrificiel. Dans la continuité de cette idée, il rappelle dans le même chapitre de cet ouvrage son impératif de « reformuler son interdépendance avec le monde » et d'« en redécouvrir de nouveaux usages » (*Ant.*, p. 134). Ce souhait d'élaborer de nouveaux usages du monde fait écho à ce que Michel de Certeau nomme les « pratiques étrangères à l'espace "géométrique" ou "géographique" des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques », soit des « pratiques de l'espace [qui] renvoient à une forme spécifique d'opérations (des "manières de faire") à "une autre spatialité" (une expérience "anthropologique", poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque* et *aveugle* de la ville habitée »¹. Au début de son chapitre « Marches dans la ville », Certeau oppose le voyeur qui regarde la ville d'en haut d'un bâtiment (ici le 110^e étage du *World Trade Center*), percevant ainsi d'une manière globale son organisation et le marcheur « enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme »², marcheur « dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un "texte" urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire »³. Celui qui voit la ville d'en haut peut la lire ; celui qui la traverse et la parcourt l'écrit. Par la manière dont il évolue dans l'espace géométrique de la ville « planifiée et lisible », le marcheur élabore une « ville *transhumante* »⁴, soit un usage de la ville qui se construit au fur et à mesure de ses déplacements.

Dans le chapitre « Promised Land » de son *Manifeste*, Agata évoque lui aussi « l'espace urbain géométrique »⁵ et dépeint l'organisation de la ville de Groningen, aux Pays-Bas, sous un jour inquiétant : « La ville est construite comme une toile d'araignée, découpée en différentes zones urbaines aux caractéristiques spécifiques, délimitées par des canaux concentriques »⁶. L'analogie entre la ville et la toile d'araignée n'est pas seulement formelle – en rapportant le découpage anguleux de la ville aux formes géométriques des toiles – mais met en parallèle urbanisation et piège, renvoyant à la manière dont l'organisation

1 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 142.

2 *Ibid.*, p. 140.

3 *Ibid.*, p. 141.

4 *Ibid.*, p. 142.

5 « Promised Land », *Manifeste*, p. 28.

6 *Loc. cit.*

urbaine capture et enferme ; au photographe-écrivain de savoir reconnaître ce piège pour mieux y échapper par ses déplacements. Dans « Japon », au sein du même ouvrage, la ville de Tokyo est quant à elle décrite comme « [g]énératrice d'un tourbillon où la réalité se dissout » ; pour quiconque la parcourt en connaissance de cause (afin de s'extirper de son tourbillon qui la fait ressembler à une Scylla urbaine), la ville devient « un champ d'expérimentation idéal pour la mise à nu d'un système tentaculaire où le sens et l'image, loin de se superposer, éclatent »⁷.

Cette expérience singulière de l'espace prend deux formes : se rendre dans le champ aveugle de la ville, dans ses angles morts, dans ses espaces dérobés mais également s'essayer à une pratique singulière de l'espace, défiant la géométrie.

À propos du voyage, chez Agata, il faut d'abord indiquer qu'il est ininterrompu ; cette *praxis* de l'espace refuse le confort de la sédentarisation. De plus, ce voyage incessant se déploie à la manière d'une errance – de ce qu'il nomme dans *Ice* « [l]'errance en boucle » (*Ice*, p. 141) – et décrit comme l'« expérience sociale de la privation de lieu [...] effritée en déportations innombrables et infirmes (déplacements et marches) »⁸. Cette errance le mène à une perte, à un égarement volontaire dans l'espace mondial. En somme, les zones se constituent autour de pôles d'attractions autour et au sein desquels il *zone*, se perd, errant, sans but précis. De plus – et c'est là le dernier trait saillant de cette pratique de l'espace – l'espace est indissociable des corps qui l'habitent, le traversent, le hantent ; « le corps incorpore un milieu et s'incorpore à ce milieu »⁹, si bien qu'on peut parler, dans la pratique tout comme dans la poétique d'Agata, d'un espace géographico-corporel où le corps fonde l'espace.

L'ouvrage, dans cette perspective, n'est pas seulement la trace d'une expérience, mais une tentative de recomposer le monde traversé, par le biais de cartographies inédites, nées de l'alliage entre textes et images ; il donne à lire le récit d'une pratique de l'espace, tout comme il recompose l'espace parcouru par Agata. C'est ce double mouvement que nous analyserons ici, afin de mettre au jour la « rhétorique habitante »¹⁰ et le « phrasé spatial »¹¹ d'Agata. Nous nous intéresserons dans un premier temps à ce récit, d'un ouvrage à l'autre, d'un voyage continu, synonyme d'errance et de perte, qui s'inscrit dans le sillage de la pratique psychogéographique de la dérive promue par Guy Debord¹². Comme le rappelle

7 « Japon », *Manifeste*, p. 35.

8 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 155.

9 *Agonie*, p. 30.

10 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 151.

11 *Ibid.*, p. 153.

12 Dans son article « Introduction à une critique de la géographie urbaine », publié en 1955 dans le sixième numéro de la revue littéraire et artistique belge *Les Lèvres Nues* que Guy Debord définit la psychogéographie, « étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment

Agata dans son *Manifeste*, la psychogéographie désigne l'« étude des effets du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, sur les comportements affectifs des individus »¹³ ; son « outil principal [...] est la dérive : se laisser aller suivant les courants de la ville, ses points d'attractions, ses lignes de fuite »¹⁴. Nous nous concentrerons ensuite sur la manière dont Agata élabore, dans ses ouvrages, une cartographie photolittéraire capable de rendre compte d'une proximité – voire d'une promiscuité – sensible avec le monde correspondant à la géographie affective théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁵. Le dernier temps de ce chapitre sera consacré à l'étude d'*Atlas* – dont le titre, explicite, atteste d'une volonté de représenter le monde – véritable *exemplum* en la matière.

1. Errer, se perdre, dériver

Au début d'*Anticorps*, Agata déclare « perpétuer » ses « habitudes nomades pour s'affranchir de toute possession matérielle » (*Ant.*, p. 28) ; une affirmation aussi philosophique que programmatique : l'ouvrage, qui tire son origine des expériences personnelles de l'auteur, sera viatique, composé au rythme de ses itinérances. Bien plus loin dans l'ouvrage, il définira son existence comme « une odyssée sans retour possible » (*Ant.*, p. 470) ; double d'Ulysse, lui aussi accomplit un long voyage ponctué d'imprévus et d'aventures singulières ; double d'Homère, lui aussi compose des récits de voyage mouvementés. Sa singularité repose sur l'impossible retour, soit sur la perspective du voyage continu, sans fin, qu'il entreprend. Dans *Ice*, il décrit ses « voyages continus, [ses] défonces, la dernière à Barcelone, coke, héro, mdma, dans deux jours à Beyrouth, pas de photos depuis le Brésil » (*Ice*, p. 102), les toponymes rendant compte de sa grande mobilité, d'un continent à l'autre. Si dans *Anticorps* les indications spatiales sont reléguées à la fin de l'ouvrage (que ce soit par le biais de la biographie finale ou des légendes des photographies), le sous-titre de *Codex* – « Mexico 1986-2016 – semble ranger d'emblée l'ouvrage dans la catégorie de la littérature viatique. Quant à la structure d'*Atlas*, elle rend compte de cette propension à parcourir le monde de long en large : l'ouvrage est rythmé par différents monologues de prostituées, chacun étant associé à un nom, puis à des indications spatiales et temporelles (le tout n'étant pas organisé de manière chronologique). Ainsi, les monologues d'Alicia, Maya, Laura et Lucy, datés de l'année 2006, sont associés à la Zona Roja, à Nuevo Laredo, au Mexique ; au Japon, en 2007, ils recueillent les clichés et

aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus ».

13 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23

14 *Loc. cit.*

15 Gilles Deleuze et Félix Guattari développent leur théorie d'une cartographie libidinale et affective dans *L'Anti-Oedipe* (publié en 1972). En 1993, Deleuze reprendra ce concept dans *Critique et Clinique*.

paroles d'Izumi, à Kawasaki, de Rei et Kana, à Kabuchiko (un quartier de Tokyo), de Sayo, à Shinjuku (lui-aussi à Tokyo), puis de Saki, à nouveau à Kabuchiko, et Kei, à nouveau à Shinjuku, et enfin Nao, à Kyoto. À Chios, en Grèce, en 2011, il photographiera Maria, qui lui confiera à son tour ses paroles ; puis, en 2011-2012, il se rendra en Ukraine, dans le quartier de Troieshchyna de Kiev, pour en faire de même avec Yana, avant de partir pour Bombay, en Inde, et retrouver Arya dans le quartier de Kamathipura (connu pour être une scène prostitutionnelle) en 2011. La même année, il se rend dans le quartier de Abanotoubani, à Tbilissi, en Géorgie, et en rapporte images et paroles d'Ana, mais également dans le quartier de Sukhumvit de Bangkok, en Thaïlande, pour y retrouver Maki (son nom, tout comme ce quartier, ont déjà été mentionnés dans *Ice*). Puis l'ouvrage opère un retour temporel en arrière : le récit et les clichés qui suivent sont ceux de Cristina, et ils ont été collectés en 2009 dans la municipalité de Centro Habana, à la Havane, à Cuba. Ensuite, nouvelle projection dans le temps : datées de 2012, sont rapportées les photographies et les paroles de Leah dans le village de Siem Reap, sur le site d'Angkor, au Cambodge ; son prénom, mais aussi le nom du village, sont familiers pour les lecteurs d'*Ice*. Lors de la même année, il se rend à Oslo, en Norvège, et rapporte paroles et images de Vivi ; il fait de même lors de son séjour à Tenderloin, quartier de mauvaise réputation de San Francisco (en raison de sa pauvreté et du commerce – comme de la consommation – de drogues), aux États-Unis. Ici, chaque interaction avec une prostituée rend compte d'un déplacement, et donne lieu à un récit et à des clichés.

Dans un récit rétrospectif d'*Ice*, il se décrit, durant l'écriture du livre, comme un « homme, nomade, perdus dans les confins » (*Ice*, p. 155). Les nombreuses indications spatiales qui jalonnent l'ouvrage, que ce soit dans les indications de temps et de lieu dans les entrées du journal, dans les mails qu'envoie Agata informer Garido des étapes de son voyage) en attestent. Il en va de même dans la chronologie au début de l'ouvrage : s'il passe l'année 1999 au Mexique et l'année 2005 au Cambodge, il passe l'hiver de l'année 2007 à Tokyo (pour le tournage d'*Aka Ana*), et, lors d'une escale à Phnom Penh (au Cambodge), à la fin de l'année, il rencontre Ka. L'année 2008 donnera lieu à de nombreux voyages, de Paris à Phnom Penh durant le mois de janvier, où il vit avec Ka jusqu'en mai (à l'exception d'un retour en France pour la mort de son père en mars) ; en septembre, il part au Liban, puis au Brésil en octobre, avant de retourner au Cambodge en novembre et en décembre. Au cours de l'année 2009, après une convalescence (suite à une amibiase) en France (à Marseille et Paris) de janvier à mars, il part en Géorgie en mars et en avril, avant un nouveau retour au Cambodge en mai ; puis, il retourne en France, en Bretagne, pour retrouver ses filles, avant de repartir en Amérique Centrale (en septembre), puis à Barcelone

(en octobre), et à nouveau au Cambodge (en novembre). L'année 2010 sera l'occasion de séjours à la Havane, durant le mois de Mars, à nouveau au Cambodge, du mois d'avril au mois de juin ; il y retournera à nouveau, en novembre et en décembre. Il se rendra enfin à Bangkok (en février), à Kuala Lumpur, Manille, Bombay et Phnom Pehn (en mai), en Lybie (en août) et à nouveau au Cambodge (en novembre et décembre) la dernière année de la chronologie, soit l'année 2011.

Si cette chronologie atteste de son nomadisme, elle rend également compte de certaines de ses habitudes comme le séjour au Cambodge, toujours sensiblement à la même période (de novembre à décembre) pour retrouver Ka ainsi que d'autres prostituées : si plusieurs voyages sont motivés par des projets, la récurrence de ses déplacements au Cambodge s'explique par son affection pour elles.

Ce nomadisme répond à plusieurs impératifs : celui d'échapper à l'accumulation de possessions matérielles, mais également parce qu'Agata est mu par un « [m]ouvement claustrophobe » qui rend « [t]oute position figée intenable » (*Ice*, p. 141). La personnification du mouvement rend compte ici de la sensation d'enfermement, contre laquelle il ne peut lutter qu'en bougeant, sans cesse ; il l'évoque dans son Manifeste, où il explique tenter de faire la « [r]etranscription de [s]on expérience d'un lieu et du sentiment d'enfermement qui l'accompagne »¹⁶. Ce nomadisme est également circonstanciel : du fait de ses pratiques illégales (comme l'achat et la consommation de drogues), Agata n'a pas d'autres choix que de changer de lieu en permanence, que ce soit pour ne pas être retrouvé ou pour apaiser sa paranoïa, symptôme de la prise d'ice. Comme il l'écrit dans *Ice* : « Je suis en cavale, je change d'hôtel tous les jours, je vis dans une parano et un isolement exacerbés par les effets de l'ice. La police est sur mes traces [...] » (*Ice*, p. 242). Enfin, ce mouvement incessant, ce voyage continu répond au rapport conflictuel qu'il entretient avec son *medium* qu'est la photographie : « Seul le mouvement de mes pas rend supportables les images mortes, figées, glacées » (*Ice*, p. 141). La mobilité du corps déjoue l'immobilité de l'image, comme si par ce voyage incessant il pouvait échapper à l'inertie morbide du cliché photographique.

Pour qualifier la manière dont Agata voyage, Rafael Garido, dans *Agonie*, utilise le terme « dromomanie »¹⁷. Inventé par Étienne Régis en 1893, le terme désigne à l'origine, « en psychiatrie, [...] la manie déambulatoire, [...] l'envie irrésistible de se déplacer »¹⁸, une affectation psychique qui prend la forme d'« une impulsion irrésistible de fuite »¹⁹, d'un

16 « Promised Land », *Manifeste*, p. 28.

17 Le terme est utilisé à deux reprises dans *Agonie* (p. 15).

18 André Ourednik, « Autoérotismes et dromomanies », *A contrario*, n° 22/1, 2016, p. 84, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-a-contrario-2016-1-page-83.htm>, consulté le 16 février 2023.

19 Federico Caro, « Déplacement pathologique : historique et diagnostics différentiels », *L'Information psychiatrique*, vol. 82/5, 2006, p. 406, URL :

« automatisme ambulatoire »²⁰. Le voyage d'Agata, « dromomanique »²¹, prend donc une dimension pathologique, dans la mesure où il est obsessionnel et incontrôlable. Dans *Ice*, il raconte : « je voyage sans cesse, de ville en ville, d'hôtel en hôtel, et peut-être comme le voyageur d'Antonio Machado²², quand je ne m'arrête pas, il me devient difficile de regarder, d'écrire, de raconter » (*Ice*, p. 105). Le vagabondage est indissociable de sa pratique de l'espace ; dans ses ouvrages, à son tour et comme en miroir, l'espace devient « ambulant, déambulatoire »²³. Le lecteur y déambule : il se promène de pays en pays, sur ses traces ; il expérimente son propre trajet, se fabriquant son parcours de lecture. Nul besoin de lire *Agonie* dans un ordre précis, régi par le besoin de comprendre le fil narratif (accessible uniquement si on lit le livre page après page) ; on peut ouvrir une page au hasard, la lire ou la regarder, continuer, retourner en arrière, se projeter en avant.

La lecture, sur les traces d'Agata, nous emmène « d'une ville à une autre, de zone en zone » (*Ant.*, p. 76), ou, pour citer Garido, « d'une ville à une autre, d'une zone à une autre zone, de maison close en maison close »²⁴.

Ce vagabondage prend la forme d'une « exploration désordonnée » qui, explique-t-il, lui « ouvre le chemin de l'ignorance » (*Ice*, p. 141). *S.T.A.S.I.S* s'ouvre sur un aphorisme qui met en évidence l'importance de cette expérience de l'espace : « Errances, qui sillonnent en boucle un monde où la marchandise est la dernière réalité, qui se croisent au rythme des imprévus et impératifs liés à l'urgence de la survie qui font de l'expérience vécue l'outil et la matière même de révoltes invisibles » (*Sta.*, n. p.). Il n'est pas anodin que le premier mot de cet ouvrage soit le mot « errances » : c'est là le cœur de sa pratique de l'espace. Dans *Ice*, il énumère les « [é]garements, détours, transgressions » qui ponctuent son voyage, transformant son expérience de l'espace en « errance en boucle » (*Ice*, p. 141) - l'idée est également exprimée au début de *S.T.A.S.I.S* – en continue « poursuite des errances et des errements dans la ville tentaculaire » (*Ice*, p. 92). La comparaison de son voyage avec l'Odyssée homérique ressurgit : « [l]es chemins humides de l'Odyssée, jamais tracés à l'avance, disparaissent au fur et à mesure que l'on s'y perd. Toujours réinventés, aussitôt

<https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-l-information-psychiatrique-2006-5-page-405.htm>, consulté le 16 février 2023.

20 Djemila Zeneidi-Henry, Sébastien Fleuret, « Fixes sans domicile, réflexion autour de la mobilité des SDF », *L'Espace géographique*, t. 36/1, 2007, p. 4, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-espace-geographique-2007-1-page-1.htm>, consulté le 16 février 2023.

21 *Agonie*, p. 15.

22 Antoine d'Agata fait ici référence au poète républicain espagnol Antonio Machado (1875-1939) qui composa le poème « Des chemins sur la mer » (*Champs de Castille*, 1908-1912) où l'on peut lire ces vers célèbres : « Voyageur, le chemin / C'est les traces de tes pas / C'est tout ; voyageur, / il n'y a pas de chemin, / Le chemin se fait en marchant [...] » (Antonio Machado, *Champs de Castille*, précédé de *Solitudes, Galeries et autres poèmes*, et suivi de *Poésies de Guerre* [1912], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1981).

23 *Agonie*, p. 23.

24 *Ibid.*, p. 31.

perdus » (*Ice*, p. 141). Tout comme Homère imagina les pérégrinations d’Ulysse, Agata compose l’errance d’A sur le modèle d’une Odyssée sans fin, qui le mènera à sa perte – au sens propre comme au sens figuré. Le voyage est perte, spatiale, corporelle et émotionnelle : « Égaré dans le trou noir de mes obsessions et traumas, je me perds, une fois de plus »²⁵, écrit-il dans son *Manifeste*, pour retranscrire son expérience de Boystow, où « [l]es angoisses [qu’il] tente, sans grand succès, d’exorciser sont le seul fil conducteur dans ce parcours balisé ». Ses seuls points de repères sont, de fait, émotionnels ; il s’y fie, car seuls eux savent le perdre.

1. 1. Le labyrinthe

Peu étonnant, alors, que revienne fréquemment dans *Ice*, *Anticorps* et *S.T.A.S.I.S* pour décrire l’expérience de l’espace le motif du labyrinthe qui est ce lieu dont il est difficile de trouver l’issue. On repère dans ces ouvrages différents types de labyrinthes.

Tout d’abord, c’est la ville des bas-fonds qui est dépeinte comme un labyrinthe, par un phénomène d’analogie semblable à celui qu’on observe au début du chapitre « Pratiques d’espaces » rédigé par Michel de Certeau : la ville est composée de « labyrinthes mobiles et sans fin », où le corps est « enlacé par les rues qui le tournent et le retournent »²⁶. « Labyrinthe de béton, briques, tunnels, cellules » (*Ice*, p. 154), la ville est également décrite comme un « labyrinthe absolu de nuits qui se fondent en une seule » (*Ant.*, p. 133) ; l’expérience du noctambule devient expérience labyrinthe, la noirceur de la nuit obscurcissant l’espace jusqu’à le rendre indiscernable. La ville nocturne est labyrinthe ; elle héberge des « [l]ieux sans fin » (*Ice*, p. 140) qui se fondent les uns dans les autres, et dans lesquels il aime à se perdre. « Comme dans un labyrinthe, la réalité des choses et la pertinence du regard sont fragiles. Aucune issue ne semble possible. Il suffit d’être là » (*Ice*, p. 140), décrit-il dans *Ice*, comparant bas-fonds et labyrinthe pour mettre en exergue leur absence d’issue. On ne peut s’échapper ; on y est bloqués : c’est là le destin des êtres des bas-fonds. Sur les clichés également, pas de fenêtres, pas de portes : les images sont, la plupart du temps, des photographies de murs et d’espaces clos, dont on ne peut sortir, dont l’extérieur est inaccessible. Les lieux prostitutionnels s’organisent, de même, autour du labyrinthe des bas-fonds : dans *Anticorps*, Agata évoque le « labyrinthe morne des clubs de karaoké, de strip-tease, de massages et de chambres closes » (*Ant.*, p. 78) du quartier de Shinjuku ; on retrouvera, dans le chapitre « Shinjuku » de son *Manifeste*, la description de ce

25 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

26 Michel de Certeau, « Pratiques d’espace », *L’Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 140.

lieu comme un « labyrinthe morne des clubs de karaoké et de *pachinko*, des bars à strip-tease, des salons de massage et des *imekura* »²⁷. Les bas-fonds sont, nous rappelle Alain Mons, « des zones déterminées mais intérieurement labyrinthiques, où cela grouille, où les trafics en tous genres se déploient aisément, scandaleusement »²⁸ ; ils sont intrinsèquement des lieux d'égarements, au sens propre comme au sens figuré. C'est d'ailleurs de cette polysémie que semble jouer Agata, en employant le terme « labyrinthe » pour les décrire : il s'y perd, il y fait l'expérience de la perte – sur le mode de la dépense, comme cela a été démontré *supra*²⁹ – il s'y égare, perdant son chemin et s'éloignant du droit chemin et s'y cache (rien de tel qu'un labyrinthe pour ne pas être retrouvé).

Dans la même perspective, ce sont également les corps qui forment un labyrinthe. Dans *Anticorps*, il évoque les « réseaux labyrinthiques de tunnels et de cellules de chair et de béton » (*Ant.*, p. 202) : le corps se fond dans son environnement. Les bas-fonds sont décrits comme composé d'une matière mi-corporelle, mi-architecturale ; les corps qui s'y aventurent « se perdent dans le labyrinthe de la chair » (*Ant.*, p. 79). Si l'expression « labyrinthe de la chair » renvoie à cet amalgame entre lieu et corps – qui répond à une conception de l'espace que nous développerons *infra* – elle renvoie également à la scène prostitutionnelle labyrinthique, à l'acte sexuel comme pénétration et perte dans le corps de l'autre. Dans *Ice* et *Anticorps*, l'orgie a des allures labyrinthiques : il écrit se rendre « dans le labyrinthe de l'orgie » (*Ant.*, p. 468) et affirme « entre labyrinthe et orgie, j'ai fait du désastre du réel une utopie » (*Ice*, p. 276), rendant ainsi compte de l'abondance des corps dans lesquels il se perd, une fois passées les frontières des bas-fonds. La perte, en tant que pratique de l'espace, rend compte d'un mode de vie : « je creuse une ligne de fuite, me perd dans le labyrinthe de la vie » (*Ice*, p. 92), écrit-il après tout dans *Ice*.

Néanmoins, le terme est employé également pour décrire la ville en général, au-delà des bas-fonds ; il ne s'agit alors plus d'un labyrinthe de chairs, mais d'un labyrinthe de miroirs. Si, dans les bas-fonds, on se perd dans les corps, dans la ville, ce sont les images qui mènent le voyageur à sa perte : on ne sait, quand on se trouve – ou plutôt, quand on se perd, car c'est là l'objectif d'un tel dispositif – au cœur du labyrinthe ce qui relève du reflet de ce qui relève de l'original ; pis encore, si un miroir devait se trouver en face d'un autre miroir, l'espace se démultiplierait, deviendrait aussi infini que vertigineux. Ce thème est prégnant dans les œuvres de Jeppe Hein – comme son *Mirror Labyrinth* NY (2015), labyrinthe ouvert installé en plein air qui découpe et démultiplie l'espace, ou son *Parabola Mirror Labyrinth* (2014), où des lames en miroir dessinent une courbe qui répète et

27 « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

28 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 102.

29 Voir partie 1, chap. 3, « Poïët(h)ique de la dépense », p. 92.

fragmente l'espace – où l'artiste joue avec le sentiment d'égarement que provoque une telle structure, à la fois labyrinthique et réflexive. Ce labyrinthe de miroirs ne permet pas de se perdre dans les corps, mais marque au contraire une distance, une forme de séparation. Dans *Anticorps* et *Ice* revient la même citation, qui décrit un « labyrinthe de miroirs qui donne à voir le noyau de la vie sans jamais la rendre palpable, multipliant à l'infini les séparations » (*Ice*, p. 141 ; *Ant.*, p. 27). L'idée revient dans *Ice*, quand il évoque un « labyrinthe de miroirs qui donne à voir la vraie vie sans jamais la rendre palpable, multipliant à l'infini les séparations » (*Ice*, p. 141) ; la citation est reprise, presque à l'identique, dans un aphorisme de *S.T.A.S.I.S* où il déplore le destin des êtres « [c]ondamnés à errer dans un labyrinthe de miroirs qui donnent à voir la vraie vie sans jamais la rendre palpable et multiplient à l'infini les invitations à l'insatisfaction et la séparation » (*Sta.*, n. p.). On trouve chez Jean-Luc Nancy une critique semblable d'une société appauvrie, dont les habitants se perdent sans cesse dans un labyrinthe de miroir qui les isole et les sépare :

Ce qui reste sous le pauvre mot de société, sous ce mot devenu pauvre, vidé de toute sociation, voire de toute association, pour ne rien dire des communautés et des fraternités dont on forgeait les scènes primitives... ce qui reste donc, paraît n'être rien de plus que la dite société face à elle-même, l'être-social lui-même défini par ce jeu de glaces, et se perdant dans les éclats scintillants de son miroitement. Ni l'Autre, ni les autres, mais un singulier pluriel dont l'assomption se fait par sa propre curiosité pour lui-même, dans une équivalence généralisée de toutes les représentations de soi qu'il se donne à consommer.³⁰

Et l'auteur de conclure, en référence à la philosophie de Guy Debord, « [o]n a nommé cela "la société spectaculaire marchande", et "la société du spectacle" »³¹.

Le labyrinthe orgiaque s'oppose au labyrinthe de miroirs, qui fonde une société comprise comme un conglomérats de solitudes narcissiques (c'est là une propriété de l'hyperlieu, analysé *supra*³², opposé à la communauté des bas-fonds). Ce labyrinthe de miroirs peut prendre la forme d'un « labyrinthe d'interfaces, d'écrans, de mirages » (*Ant.*, p. 202), soit des images impalpables, à l'instar du reflet, dont l'existence est virtuelle, et qui présente à l'œil un corps dans lequel on ne peut entrer, ni se fondre. À cet égard, la ville de Tokyo fait figure d'exemples : dans le chapitre « Japon » de son *Manifeste*, elle est dépeinte comme « laboratoire où prend forme une société mutante, cannibale, affamée d'images », et est « [g]énératrice d'un tourbillon où la réalité se dissout, la ville est un champ

30 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 69.

31 *Loc. cit.*

32 Voir partie 3, chap. 6, « Les bas-fonds, un "contre-monde" », p. 296.

d'expérimentation idéal pour la mise à nu d'un système tentaculaire où le sens et l'image, loin de se superposer, éclatent »³³. L'abondance d'images, dont la ville se repaît continuellement, entraîne les hommes dans un tournoiement rapide, à l'image du tourbillon, et les disperse dans l'espace ; ainsi la ville, constellation d'images, d'écrans, agit sur le mouvement des visiteurs comme des habitants. Les « mirages » qu'évoque Agata, ce sont ces formes illusoires, qui apparaissent dans ce qu'Alain Mons nomme la « *scénographie urbaine paradoxale* »³⁴ qui mêle les corps vivants, en mouvement, et les corps inertes publicitaires ; pourtant, « comme le remarque très justement Pierre Fresnault-Deruelle, les seuls regards insistants que nous rencontrons aujourd'hui sont précisément ceux des personnages de papier qui tapissent les murs de nos cités »³⁵. Suivant un schème d'opposition binaire, Agata oppose des « êtres-images »³⁶ illusoires aux êtres charnels des bas-fonds ; les uns séparent, les autres rassemblent. En somme, il y a un labyrinthe dont il convient de se méfier, et un autre dans lequel il est bon de se perdre.

Au cœur du labyrinthe, Agata fait-il l'expérience de la perte ou de la perdition ? Dans *Logique du pire*, Clément Rosset rappelle la distinction entre les deux notions :

Sont à distinguer ici les notions de *perte* et de *perdition*. La perte est un *évènement* se rapportant à une conception évènementielle du hasard ; la perdition est un état relatif à la conception d'un hasard originel et constituant. [...] La première est une mise en question de l'être en général, la seconde est un accident dans le cours de l'être. On *se perd* (évènement) alors qu'on *est* en perdition (état) [...]. La perte désigne la disparition d'un être repérable, la perdition l'existence préalable de tout repère, un état où tous les référentiels sont hors d'usage : perte à la fois des graduations et des différents ordres d'échelle.³⁷

À lire Clément Rosset, on peut postuler l'épreuve d'une perdition, corollaire d'une perte : la perdition, en tant qu'état – puisqu'il renvoie à une *praxis* de l'espace qui répond au besoin de mettre « les référentiels hors d'usage » – doit mener à la perte, soit à un évènement qui permet à Agata de se mettre en question, ou, si l'on veut, de devenir A ; en définitive, Agata se perd pour trouver A, dans cet espace devenu succession de labyrinthes.

Les ouvrages – qui, rappelons-le, sont des tentatives de recomposition de l'espace parcouru – seront eux aussi labyrinthiques. Le lecteur doit se perdre dans un récit qui

33 « Japon », *Manifeste*, p. 35.

34 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 105.

35 *Loc. cit.*

36 *Ibid.*, p. 107.

37 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013, p. 104.

« dresse un ailleurs qui égare »³⁸. Là encore, on peut postuler l'élaboration d'une succession de labyrinthes : la logorrhée verbale caractéristique d'*Anticorps* perd le lecteur dans une suite de « juxtapositions compulsives » (*Ant.*, p. 516) – à chaque chapitre sa gigantesque phrase composée de propositions juxtaposées les unes aux autres – que l'on peine à lire, du fait de l'abondance de mots ; *Acéphale* se présente comme une juxtaposition de paragraphes issus d'autres ouvrages, sans ordre précis de lecture, proposant une expérience de la perte en remettant en question les habitudes de lecture. Le caractère hétéroclite d'*Ice*, à la fois journal intime, journal de voyage, récit épistolaire consistant en un échange de mails, récits rapportés, liste de symptômes, pose la question de son appartenance générique en proposant un nouvel objet ; *Codex* produit un effet similaire au moyen d'une succession de textes empruntés à divers auteurs. Seuls *S.T.A.S.I.S.*, suite d'aphorismes et d'images, et *Atlas*, succession de textes et d'images suivant un ordre précis (texte dans sa langue originelle, texte traduit, identité de l'auteur(e) du texte suivi d'indications temporelle et topographique) sont des ouvrages construits autour d'une structure régulière.

1. 2. Une démarche « psychogéographique »

Cette pratique continue d'une errance volontaire répond, chez Agata, à la volonté de mettre en pratique la psychogéographie théorisée par Guy Debord, qui repose notamment sur l'expérience spatiale de la dérive. Un chapitre de son *Manifeste* porte d'ailleurs le nom « Psychogéographie » ; s'il a pour fonction de résumer le livre *Psychogéographie* – censé documenter les mutations urbaines d'une grande ville – il se concentre également sur les modalités de mise en œuvre de ce qu'Agata appelle la « méthode situationniste »³⁹, en référence à l'Internationale situationniste, mouvement contestataire fondé par Guy Debord, avec les peintres Arger John⁴⁰ et Piero Simondo. Si ce mouvement s'est illustré par sa pratique de collages et de montages d'images et de textes (il s'inscrit dans la continuité du Lettrisme, fondé par Isidore Isou, qui se concentrait sur « l'exploration du signe graphique »⁴¹), « [c]'est aussi par leur mode de vie que les membres de [ce mouvement] se

38 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 188.

39 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

40 Asger John est également le fondateur d'un autre mouvement contestataire, CoBrA (qui titre son nom des villes dont sont originaires ses membres, à savoir Copenhague, Bruxelles et Amsterdam) ; mouvement né pour mieux s'opposer à la figuration et à l'abstraction. « Nomade par définition et résolument international (ou plus précisément européen), hostile à l'intellectualisme et à la conception surréaliste de l'automatisme, Cobra est *a priori* favorable à toutes les expérimentations, à la fusion des subjectivités, à la quête d'un fonds « primitif » irriguant à la fois les mythologies scandinaves et les démarches de ses membres », mais également l'art dit « naïf » ou « brut ». (Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005, p. 174).

41 Gérard Durozoi, *Dada et les arts rebelles*, op. cit., p. 242.

distinguent : ils privilégient l'ivresse, la dérive sans but dans la ville, l'usage de quelques stupéfiants, la vie nocturne, aux franges de la légalité »⁴² ainsi que la fréquentation de « cafés un peu sordides »⁴³. On reconnaît là les pratiques poétiques d'Agata ainsi que son rapport à l'espace qui repose sur une fascination pour les zones sordides et interdites où les activités sont aussi immorales qu'illégales, ainsi qu'une pratique de la dérive, que Guy Debord définit ainsi :

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent.

La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités.⁴⁴

Le mot revient de manière épisodique, dans les ouvrages d'Agata : dans la préface *Atlas*, il explicite son projet d'« [é]tablir, en un jeu d'échos prémédité, un trajet. Comme pour équilibrer, dans une lutte perdue d'avance, l'entropie d'une dérive » (*Atl.*, n. p.) ; dans *Anticorps*, il explique que « la dérive, c'est la stratégie d'un retour sur soi à travers l'autre » (*Ant.*, p. 30) ; dans *Ice*, il définit sa pratique – de l'espace comme de la photographie – comme une « dérive narcophotographique » (*Ice*, p. 230), après avoir énuméré ses mouvements dans l'espace, « dérives, positions, exigences du renoncement à la maîtrise » (*Ice*, p. 141).

42 *Ibid.*, p. 242-244.

43 *Ibid.*, p. 244.

44 Guy Debord, « Théorie de la dérive », publiée dans *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et l' *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

Aux yeux des situationnistes, la dérive fait partie, avec la création de situations, des « modes de comportements »⁴⁵, autrement dit des deux modalités de l'art expérimental prôné par Guy Debord. Ces expériences, rappelons-le, « ne doivent pas faire œuvre » pour Debord, qui « se refuse à produire des objets artistiques, au sens traditionnel du terme », de ceux « qui puissent remplacer l'expérience par des objets consommables »⁴⁶, préférant « au contraire, se servir de l'art pour enrichir le vécu quotidien »⁴⁷. C'est bien ce double mouvement qu'on perçoit chez Agata : l'art enrichit son vécu, qui, lui-même, nourrit sa pratique artistique. La dérive, dans la même perspective, enrichit sa pratique de l'espace, qui elle-même nourrit ses ouvrages intrinsèquement viatiques. Suivant les parcours de la ville, « à la fois cordons ombilicaux, chemins initiatiques et terrains d'aventure »⁴⁸, il accède aux « itinéraires secrets »⁴⁹ qui mènent vers les « espaces secrets où se logent le sentiment d'être »⁵⁰. « La dérive est ainsi conçue comme une entreprise épistémologique »⁵¹ qui permet d'accéder à l'envers du décor urbain, lequel permet d'accéder à une expérience ontologique, voire philosophique : les nombreuses gloses d'Agata sur son expérience des bas-fonds rendent compte de sa volonté d'accéder à une forme de vérité, sinon à une forme d'enseignement, sur lui-même et sur la notion d'humanité.

Dans la pratique d'Agata, la dérive est, pour reprendre ses termes, une « contestation ludico-extrémiste de l'urbanisme utilitaire »⁵² par la marche. Cette pratique s'inspire de la démarche de Guy Debord qui permet – selon Christine Schaut – une expérience de « l'espace urbain qui échappe aux logiques fonctionnalistes du zonage de la ville et à sa rationalisation planificatrice »⁵³ :

[...] Guy Debord s'insurge [...] contre l'urbanisme fonctionnaliste, expression ultime du capitalisme, détruisant les villes anciennes, isolant les individus les uns des autres et

45 Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les livres nus*, n° 9, novembre 1956, repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006 p. 251-257. Texte cité dans : Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, p. 11. Mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 09 juillet 2023, URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/marges/1066>, consulté le 12 décembre 2022.

46 Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, *op. cit.* p. 11.

47 *Ibid.*, p. 12.

48 « L'envers du décor », *Manifeste*, p. 44.

49 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

50 « L'envers du décor », *Manifeste*, p. 44. Si ce chapitre est dédié à la ville d'Arles, il rend également compte d'une technique qu'Agata applique à l'ensemble des territoires qu'il parcourt.

51 Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, *op. cit.* p. 12.

52 « Psychogéographie », *Manifeste*, p. 23.

53 Christine Schaut, « Décrire et faire les territoires de la ville en marchant », *Sens-Dessous*, n° 21/1, 2018, p. 19, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-sens-dessous-2018-1-page-15.htm>, consulté le 22 février 2023.

les aliénant. Face à cela, une des réponses des situationnistes dont Debord est le fer de lance est de pratiquer la marche, pratique de mobilité aux antipodes de l'automobile figure idéale, typique de l'urbanisme moderne. À l'image de la marche chez de Certeau pour qui elle est une pratique de résistance à l'ordre urbain dominant et qui permet de découvrir les territoires insoupçonnés de la ville [...], la marche chez Debord est une dérive dans l'espace urbain qui échappe aux logiques fonctionnalistes du zonage de la ville et à sa rationalisation planificatrice. Pour Debord la dérive par la marche, entendue comme « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » est non seulement une pratique de résistance à l'ordre urbain dominant mais aussi un moyen heuristique de créer un nouvel urbanisme soucieux des espaces et des usages de la ville y compris minoritaires. Plus concrètement « une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent ». Au travers de la dérive la ville devient « un terrain de lutte et d'expérimentation »⁵⁴.

La pratique de la dérive permet d'accéder à ce que Michel de Certeau nomme le sens figuré de la ville : « l'espace géométrique des urbanistes et des architectes semble valoir comme le “sens propre” construit par les grammairiens et les linguistes en vue de disposer d'un niveau normal et normatif auquel référer les dérives du “figuré” »⁵⁵. Ainsi, « [l]a geste cheminatoire [qui] joue avec les organisations spatiales [...] crée de l'ombre et de l'équivoque »⁵⁶, et offre une signification seconde de la ville, voire une possibilité de se la réapproprier (car c'est bien une désappropriation qui est à l'œuvre dans les villes modernes, pense Debord, et contemporaines, pense Agata). La ville, chez Debord comme chez Agata – on garde à l'esprit le labyrinthe de miroirs qui la composent – est aliénante, dans la mesure où elle sépare, isole, voire suscite l'hostilité envers ce qui est étranger à soi, mais également dans la mesure où elle dépossède ses habitants de leurs caractères et de leurs droits. Si la ville aliène, c'est parce que les habitants ne peuvent s'y reconnaître, comme le rappelle Véronique Fabbri dans l'article qu'elle consacre à la représentation de la ville dans les films de Guy Debord :

54 Christine Schaut, « Décrire et faire les territoires de la ville en marchant », *Sens-Dessous*, *op. cit.*, p. 20. La première citation renvoie à Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 58. Les deux citations suivantes semblent renvoyer au texte « Théorie de la dérive » publié par Guy Debord, dans n°9 des *Les Lèvres nues*. Aucune indication de page n'est néanmoins donnée.

55 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 152.

56 *Loc. cit.*

La critique de l'urbanisme sans art, dans *La société du spectacle*, procède d'abord de l'opposition entre la vie aliénée et la vie appropriée : l'aliénation est en partie l'œuvre de l'urbanisme moderne, si bien qu'inversement l'appropriation du milieu est la condition d'une appropriation de soi et de son histoire. La critique de l'urbanisme dans *La société du spectacle*, appelle d'autres pratiques urbaines par lesquelles les hommes peuvent s'approprier leur milieu, leur histoire, et ainsi se reconnaître dans leur monde.⁵⁷

La dérive, chez Agata, correspond également à l'expérience de l'errance dromomanique qui est la sienne et qui lui permet de se réapproprier la ville, en déjouant les mouvements qu'elle orchestre, délimitant espaces permis (qui ne l'intéressent guère) et zones interdites (vers lesquelles il se dirige), préférant le labyrinthe souterrain des corps à celui composé par les miroirs que l'on trouve à la surface. Dans *Anticorps*, affirmant sa volonté de « voir ce qui n'a pas pu être vu, [de] mener à leur paroxysme [s]es dérives et [de] ne viser que l'avènement de l'expérience, [de] faire des situations vécues, une œuvre, aussi imparfaite soit-elle, récit et programme d'interactions brèves et douloureuses avec le monde [...] » (*Ant.*, p. 134), Agata inscrit son rapport avec le monde – et donc sa pratique de l'espace – dans le sillage de la dérive, génératrice d'expériences sans lesquelles il n'y aurait pas d'œuvre.

1. 3. Composer des « plans psychogéographiques »

Si « la psychogéographie se propose d'étudier le “relief psychique”, les influences affectives que l'espace exerce sur la psyché des passants, conditionnant la destination de leurs pas »⁵⁸, la dérive propose, en somme, un moyen d'échapper à ce conditionnement. De cette pratique naissent les « plans psychogéographiques », soit une « cartographie propre à la psychogéographie », un « moyen pour représenter l'expérience de la dérive »⁵⁹. Chez Debord, nous rappelle Gabriel Ferreira Zacarias, ces plans sont des collages⁶⁰ (dans la lignée de la pratique lettriste, puis situationniste) :

57 Véronique Fabbri, « La Ville dans les films de Guy Debord », *Appareil*, Numéro spécial, 2008, p. 4, URL: <http://journals.openedition.org/appareil/459>, consulté le 17 février 2023.

58 Gabriel Ferreira Zacarias, « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges, op. cit.* p. 12.

59 *Ibid.*, p. 13.

60 L'auteur de l'article ne manquera pas de rappeler que ces « plans psychogéographiques, en dépit des objectifs affichés, restent surtout des œuvres d'art », ce que signifie que « [d]ans l'effort pour trouver une forme qui puisse communiquer l'expérience de la dérive, Debord finit par trahir son propos initial d'affranchir l'expérience artistique de l'emprise réductrice de l'œuvre d'art. » (*Ibid.*, p. 14)

Debord découpe des parties de la ville dans un plan de Paris et les éparpille sur le papier avec une disposition non naturelle. Des lèches rouges à dimensions variables établissent des liens entre les différentes parties. Le fonctionnement de ces plans n'est pas difficile à saisir. Les parties de la ville qui y sont représentées équivalent à ce que Debord nomme les « unités d'ambiance », les parties émotionnellement attirantes de la ville et les lèches représentent les « courants psychogéographiques » qui poussent les gens d'une zone à l'autre.⁶¹

Chez Agata, ces plans prennent la forme non pas d'un *collage*, mais d'un *assemblage* d'images et de textes, où le cliché accompagne le texte pour tracer une cartographie en deux dimensions : photographique et textuelle.

Tout d'abord, l'intrication texte et image permet d'empêcher que les photographies soient des « images mortes, figées, glacées » (*Ice*, p. 141) ; elles sont comme animées par les voix des prostituées. C'est le cas des pages 111 à 113 d'*Ice*, mais surtout d'*Atlas* : si, dans les trois pages d'*Ice* mentionnées, la voix n'est pas explicitement reliée à l'image du corps qui la possède, *Atlas* associe de façon systématique parole et corps, et donc texte et photographie qui, ainsi, se complètent pour offrir une représentation totalisante de la personne. Le film *Atlas* prolonge par ailleurs cette entreprise, en association le corps en mouvement, le texte (sous la forme de sous-titre traduit) et la voix. Le texte, par ailleurs, permet de situer l'image dans le temps et dans l'espace en associant récit et photographies : on pense, notamment, aux indications temporelles et topographiques dans *Atlas*, dans *Anticorps* – sous la forme de légendes des images, ou de l'atlas final du livre – ou dans *Ice* (sous la forme d'une chronologie, en tête d'ouvrage, des entrées du journal, ou des informations disséminées dans les récits). Dans ce dernier ouvrage, c'est ainsi qu'on reconnaît Ka. La chronologie en tête de l'ouvrage précise que c'est durant l'année 2008 qu'A et Ka vécurent ensemble : le lecteur-spectateur identifie alors sans peine cette femme photographiée à de nombreuses reprises dans le chapitre « 2008 », son image concordant avec la description qui en est faite ensuite tout au long de l'ouvrage.

De la même manière, le texte peut être compris comme une lumière jetée sur la noirceur englobante, caractéristique du clair-obscur des clichés : le texte permet de décrire ce fond tellement obscur qu'il en est indistinct. À propos de l'intrication entre texte et image, Régis Durand écrit que si le texte fonctionne comme un « programme plus ou moins explicite de l'image : programme narratif ou iconographique, ou programme

61 *Loc. cit.*

interprétatif»⁶², il faut reconnaître à l'image sa force dynamique intrinsèque : comme l'explique Liliane Louvel, l'image « joue [...] le rôle de facteur “d'intensification du texte” ». Cette conception du rôle de l'image entre en écho avec la manière dont George Didi-Huberman les analyse dans *L'image survivante* : « les images ne sollicitent pas que la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir, et leur capacité, toujours disponible, d'intensification »⁶³. Chaque *medium* peut ainsi exploiter librement ses propriétés intrinsèques, pour mieux renforcer et préciser la représentation de l'espace choisi par Agata. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « [l]e texte présente des significations, l'image présente des formes. Chacun montre quelque chose [...]. [l]image se montre à texte qui se montre à elle »⁶⁴. On assiste à ce que Bernard Vouilloux nomme une « co-implication originaire »⁶⁵ entre l'image et le texte : « Ce n'est pas exactement un hasard si, dans la langue classique, un même mot *représentation* dénote des deux modes distincts »⁶⁶ qui peuvent fonctionner en chiasme : soit « les mots qui montrent et le spectacle qui fait parler »⁶⁷. Car, si la photographie est une image, et le récit un texte, n'oublions pas que l'image génère un discours à son propos, tout comme le texte éveille des images mentales.

On peut distinguer deux types d'images, les « images mentales [qui] “surimpressionnent” les images iconiques », glissant « imperceptiblement les unes dans les autres, selon un processus contagieux irrésistible »⁶⁸, pour reprendre la formule d'Alain Mons, mais aussi deux types de textes, le récit de l'expérience, qui n'est pas nécessairement lié à une image, et celui qui offre une clef d'interprétation de l'image. En somme, cette double cartographie permet de prendre ses distances avec la conception imposée depuis le XVIII^e siècle par Lessing dans le *Laocoon*⁶⁹ de la poésie comme art du temps et de la peinture (qu'on peut étendre à l'image de manière générale, et ainsi à la photographie) comme art de l'espace. Textes et images concourent à la représentation comme à l'élaboration d'un espace, au sein duquel le lecteur-spectateur jouera un rôle actif : il participe en effet à la « mise en mouvement » du texte et de l'image, selon une « véritable mise en parcours, en trajet, en “transports”. Le lecteur effectue superpositions, collages, reconstitutions, montages »⁷⁰, en associant ce qui est écrit et ce qui est photographié.

62 Régis Durand, *Le Regard pensif*, Paris, La Différence, 1990, p. 25. Cité dans : Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 64.

63 Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 150. Cité dans : *Ibid.*, p. 209.

64 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 121. Cité dans : *Ibid.*, p. 60.

65 *Ibid.*, p. 32.

66 Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant*, Paris, Flammarion, 2001, p. 38. Cité dans : *Loc. cit.*

67 *Ibid.*, p. 39. Cité dans : *Loc. cit.*

68 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 181.

69 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, 1766.

70 Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, op. cit., p. 217.

La cartographie photolittéraire permet, par ce mouvement de lecture – « celui du trajet, du pèlerinage »⁷¹ – l'élaboration d'un véritable espace lisible et visible à parcourir. Il ne s'agit pas de convertir l'image en texte (et inversement), mais bien d'établir une cartographie double relative à une représentation redoublée de l'espace, et correspondant à l'expérience psychogéographique de la dérive. Dans ces ouvrages, il faut accepter de se perdre, de n'avoir que de rares points de repères, et de ne pas parvenir à associer systématiquement le texte et l'image. Bien des ouvrages d'Agata épousent une structure labyrinthique.

Cette cartographie photolittéraire repose sur une expérience visuelle qui mêle vision (des photographies) et lecture (des textes). Rappelons que pour désigner la manière dont un lecteur-spectateur fait l'expérience d'un objet intermédial, Liliane Louvel utilise le terme de « voyure », « phénomène qui se trouverait entre la lecture et la vision »⁷² et qui suppose un rapport dialectique du lecteur-spectateur à la relation entre le texte et l'image. La « voyure » propre aux cartographies d'Agata prend ses distances avec la nécessité d'un déchiffrement, d'une association systématique entre textes et images ; bref, qui permet de se perdre dans le livre. Finalement, cette grande liberté de mouvement du lecteur au sein de l'œuvre semble une invitation à la perdition, à la dérive. La poétique de l'espace d'Agata répond donc à une volonté de défaire, puis refaire l'espace mondial : par la dérive, donc, mais également en adoptant un nouveau point de vue, en choisissant de représenter l'espace par le biais des corps qui l'habitent.

2. *Le monde comme espace géographico-corporel*

Dans le chapitre « 1975-1991. Topographie du vide » de son *Manifeste*, Agata fait mention des cartes qu'il définit comme des passages vers une certaine expérience du monde : « la beauté mystérieuse des cartes géographiques est le chemin abstrait qui mène vers les expériences physiques d'un monde encore opaque »⁷³. L'« expérience physique » qu'offre le parcours du monde est une expérience corporelle ; ce *leitmotiv* hante son *Manifeste*, dans lequel il se dépeint comme un artiste qui engage son corps dans son processus créatif et, *de facto*, un voyageur qui engage son corps, à chaque étape de ses errances. Dans « Dépenses », l'espace et le corps se confondent dans son expérience du monde : « J'établis un état des lieux partiel, partial, systématique et instinctif d'un espace physique et émotionnel où je suis acteur à part entière et dont je suis, en partie,

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² *Ibid.*, p. 47.

⁷³ « 1975-1991. Topographie du vide », *Manifeste*, p. 3.

responsable »⁷⁴. Dans « Position(s) », affirmant que « [c]e n'est pas le regard du photographe sur le monde qui importe, mais ses rapports les plus intimes avec lui »⁷⁵, il oppose la distance du voyeur à la proximité du photographe capable d'entretenir des rapports intimes avec lui ; une formule qui, si elle n'est pas sans évoquer l'euphémisme utilisé pour définir l'acte sexuel, insiste sur la proximité – voire la promiscuité – qu'il entretient avec le monde. Ce postulat d'un monde géographico-corporel⁷⁶ – un monde comme espace physique et corporel – prend deux formes, dans l'art d'Agata : comme nous venons de l'évoquer, il suppose premièrement que l'espace s'appréhende par le corps, mais il signifie aussi que « les corps font espace »⁷⁷, que l'espace est défini par les corps qui l'occupent.

2. 1. Appréhender l'espace par le corps

Accomplir une expérience corporelle de l'espace consiste d'abord à le vivre à même la peau, voire à fleur de peau. Le contact d'Agata avec le monde de prostitution est un corps-à-corps avec les filles de la rue, comme en attestent les clichés d'*Ice*, *Anticorps*, *Codex* et *Atlas*. Il en va de même pour la consommation de drogues, qui fait partie du processus poïétique dans la mesure où elle est une pratique quotidienne dans les bas-fonds : ici-bas, la peau est piquée, traversée, pour que les substances extérieurs se mêlent à l'intériorité organique. Ainsi s'affirme « la peau comme mode perceptuel de l'espace »⁷⁸.

Le corps incorpore l'espace par une expérience épidermique, mais également de manière organique, nerveuse, charnelle – en bref, par l'intermédiaire de ce monde sous-cutané.

On remarque dans certains passages d'*Ice* et d'*Anticorps* un certain mode d'expérience de l'espace décrit par Alain Mons : « l'épidémie visuelle de la peau humaine et de la matière urbain qui se “réciproquent” [...] dans l'immanence du milieu »⁷⁹. Lorsqu'Agata décrit « le huis-clos de béton et de chair » (*Ice*, p. 92) des bas-fonds, leurs « réseaux labyrinthiques de tunnels et de cellules de chair et de béton » (*Ant.*, p. 202), et énumère les « vomissements, cris, excréments, éjaculation de l'être qui communique avec la chair et le béton » (*Ice*, p. 92), on constate que bien plus que la peau, c'est la chair qui, dans la logique de l'orgie, se propage et occupe l'espace ; il faudra alors, pour le traverser, s'y fondre. C'est également par l'acte

74 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

75 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

76 Il faut ici entendre géographie, par métonymie, au sens B du TLFi : « Ensemble des réalités physiques, humaines, biologiques qui constituent l'objet de la géographie ».

77 *Agonie*, p. 21.

78 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images, op. cit.*, p. 177.

79 *Ibid.*, p. 178.

sexuel, qu'il relève de l'orgie, d'une pénétration ou d'une circlusion, de manière générale. Récits et clichés des bas-fonds ne consistent en effet pas uniquement en des descriptions de lieux ; ce sont des récits et des clichés d'actes sexuels, car c'est ainsi qu'Agata se fond dans la matière du monde, qu'il s'y enfonce. À la lecture de notre corpus, on voit que l'espace est dit et montré par le biais des accouplements auxquels il a participé.

L'expérience de l'espace des bas-fonds se fait également par le biais des substances achetées, puis ingérées, injectées, inhalées par Agata, dans cet espace. Dans *Agonie*, Rafael Garido décrit la dromomanie d'Agata comme ayant lieu dans un « marché entre le dedans et le dehors des corps »⁸⁰ ; une dromomanie, synonyme d'errance, « d'une ville à une autre, d'une zone à une autre zone, de maison close en maison close »⁸¹ et, dans un même temps, dans ce même espace, de « l'héroïne à travers les veines, la fumée du crack à travers le système respiratoire, vers un cerveau bourré dont les tissus sont composés des synapses d'un tremens délire »⁸². *Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *S.T.A.S.I.S*, *Atlas*, associent tous l'espace à l'expérience de ces substances illicites. Dans *S.T.A.S.I.S*, si les clichés remplissent le rôle de représentations de lieux, les aphorismes qui les accompagnent s'efforcent d'énoncer des vérités pratiques à propos de cette existence dans les zones et les bas-fonds, où les habitants « respirent la mort et la folie à travers des pailles de plastique dans des feuilles d'aluminium » (*Sta.*, n. p.) (un cliché de Ka, sur un lit, un briquet à la main, fera suite à cet énoncé). « Dans le temps de la jouissance, la chair est prise dans le désordre narcotique » (*Sta.*, n. p.), écrira-t-il plus loin, associant cette jouissance des bas-fonds à une consommation de drogues. On peut lire, dans la préface d'*Atlas*, une phrase lapidaire qui associe, de même, mouvement dans l'espace et drogues : « Dérives narcotiques et nodales » (*Atl.*, n. p.) (l'adjectif « nodal » venant placer au cœur du rapport à l'espace ce double mouvement de perdition et de prise de drogues). Dans *Ice*, l'intégration de la liste de symptômes dans le récit de voyage (de la page 142 à la page 145) montre bien les étapes (et états) traversés par le corps⁸³. À cela s'ajoute la chronologie qui ouvre l'ouvrage, où les indications temporelles et spatiales sont directement liées à des prises de drogue : le Mexique, en 1999, correspond à la « première prise d'Ice » ; son séjour au Cambodge, en 2008, marque le « début de l'addiction à l'Ice et au yama » ; la même année, c'est lors d'un voyage au Liban qu'il compose son « œuvre à la morphine (30 piqures approx.) » ; son « séjour à Barcelone », en septembre 2009, donne lieu à une consommation croisée de « mdma, opium, speed » (*Ice*, p. 6).

80 *Agonie*, p. 19.

81 *Ibid.*, p. 15.

82 *Loc. cit.*

83 La liste étant longue, et ayant déjà été commentée *supra*, nous nous contenterons de la mentionner : voir partie 2, chap. 4, « Composer au rythme des spasmes et des convulsions », p. 144.

Dans les récits de son voyage au Mexique, Agata insiste sur sa « dépendance à la jouissance, à l'ivresse », ainsi qu'aux « injections [qui] sont pour [lui] une autre façon d'avaler le monde » (*Cod.*, p. 143). L'expression est frappante, et met l'accent sur la nécessité d'incorporer, en l'ingérant, ce monde ; c'est là, d'ailleurs, le seul rapport possible qu'il envisage. Quant à *Anticorps*, le récit d'espace passe par celui d'actes sexuels, ou la description minutieuse des objets permettant la consommation de drogues. Cette association entre lieu, date et prise de drogue sera un systématisme dans l'œuvre. Point de contact, le corps, dans son intériorité et en tant qu'élément en contact avec l'extérieur, est autant « parcouru, traversé, évidé »⁸⁴ qu'il parcourt, traverse, évide. Comme l'écrit Rafael Garido, l'espace, chez Agata, est représenté comme « un territoire nomade que l'on traverse et dont on est (le) traversé, une ligne de passage »⁸⁵ ; Agata reprendra la formule au début d'*Atlas*, quand il décrira son rapport au monde comme tel : « Traverser, être traversé d'expériences » (*Atl.*, n. p.).

2. 2. Définir le corps comme espace

Il y a bel et bien incorporation de l'espace lors du voyage, dont le récit rend compte ; en retour, on observe également la représentation d'un espace corporel, défini par les corps. Dans *Les Lieux du sensible*, Alain Mons observait ce phénomène lors d'un séjour à Toulouse quand, admirant la ville, il prend conscience de la manière dont la perception du lieu passe par celle des corps qui le traversent : « On réalise soudain, en passant ou en s'arrêtant sur une place, toute la puissance des corps qui colorent la perception que nous avons de l'ensemble spatial. Il ne s'agit pas de tels corps en particulier qui se dispose publiquement mais de tous les corps présents, constituant une *constellation charnelle* du lieu »⁸⁶.

La « constellation charnelle du lieu » est, d'abord, une constellation épidermique ; comme Alain Mons l'indique dans le même ouvrage, « [l']enchevêtrement des surfaces de la peau humaine qui s'offrent publiquement, avec l'enveloppe matérielle des équipements, dévoile une esthétique brute des lieux dans leur résonance visuelle et sensible »⁸⁷. Il est vrai que dans la poétique d'Agata, la peau se comprend comme une membrane lisible, qui dit l'espace. Tout d'abord, les cicatrices, croûtes, marques sur les corps des prostituées et d'Agata attestent du mode de vie dans les bas-fonds (*Ice*, fig. 24 et 25). En outre, la

84 *Agonie*, p. 15.

85 *Ibid.*, p. 11.

86 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 176.

87 *Ibid.*, p. 171.

prééminence des peaux photographiées nous indique que c'est par elles qu'Agata représente l'espace, et en particulier celui des bas-fonds et de sa « scène prostitutionnelle », animée par « la pulsion des corps prostitués ou drogués vers d'autres corps, hors de toute raison » (*Ice*, p. 242). On compte en effet, dans *Ice* et dans *Atlas*, peu de clichés d'espaces, et une abondance de clichés de peaux, comme si l'espace prostitutionnel ne pouvait, finalement, n'être représenté que par les corps. La peau agit bien ici comme un révélateur : elle met à nu la place centrale qu'occupent les corps ici-bas. Ainsi, « [l']apparition d'une peau, d'un dénudement, devient un révélateur d'un lieu ou d'une atmosphère et fait image »⁸⁸.

Le lien entre perception de l'espace et perception des corps est au cœur d'*Agonie* :

Positionnés, en situation – car ils ne peuvent se donner que situés dans un ensemble de positions –, les corps font espace. Ils constituent et incorporent un espace. [...]

Positions et situations mutantes et définies par les convulsions et les collisions entre les corps. Espace ambulant, déambulatoire.⁸⁹

Non seulement les corps font espace, mais ils transforment l'espace en s'y mouvant. D'abord, Agata, en y déambulant, le rend déambulatoire ; ensuite, on observe une grande attention portée aux mouvements des corps pour décrire les bas-fonds :

[...] mythologie d'un présent insaisissable dans un espace indistinct entre le dedans et le dehors où les corps mis à nu, figures solitaires, avides de leurs plaisirs respectifs, loin de se retrouver, se détruisent, se pénètrent, se perdent les uns dans les autres, s'envahissent, s'écrasent, se modulent, s'adaptent et se repoussent, crèvent, suintent, impuissants à briser l'isolement qui les étirent [...]. (*Ant.*, p. 265)

L'énumération de verbes de mouvement tente ici de saisir les différents mouvements propres à l'espace décrit : le mouvement de la pénétration de l'orgie (qui est, rappelons-le, ce nouvel ordre social inauguré par les bas-fonds), où les corps se perdent les uns dans les autres ; le mouvement de la destruction (de l'autre ou de soi-même, comme cela été développé *supra*⁹⁰) qui mène à la mort ; celui du suintement, que ce soit celui des fluides ou de liquides organiques comme le pus ou le sang.

88 *Ibid.*, p. 169.

89 *Agonie*, p. 22.

90 Voir partie 1, chap. 3, p. 88.

Quelques pages plus loin, Garido reprend et enrichit ce postulat, affirmant que « ce sont les corps qui font l'espace », « [q]u'il soit géographique ou linguistique »⁹¹. Dans un mouvement de réciprocité, « le corps incorpore un milieu et s'incorpore à ce milieu, le sécrétant »⁹² : la poétique de l'espace emprunte aux descriptions et aux clichés de corps, qui, par leur aspect et leurs mouvements, décrivent l'espace. Les corps abîmés, ou en plein acte sexuel, disent le mode de vie des bas-fonds, espaces paupérisés où on vit de drogues et de prostitution. Lucy, dans son récit, distinguent trois actions, pour décrire les mouvements des bas-fonds : « Beaucoup de filles dansent, nues. / Beaucoup de filles dans les chambres, avec des hommes. / Qui se droguent » (« Lucy. Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique. 2006 », *Atl.*, n. p.). Ce sont d'ailleurs, dans les ouvrages de notre corpus, les actions constitutives de la diégèse (qu'elle soit littéraire ou photographique) : la prise de drogues et l'acte associé au désir sexuel (que ce soit celui qui suscite le désir, ou l'acte sexuel qui en découle). Pas de milieu – à comprendre à la fois comme l'espace qui entoure un être et les conditions qui constituent son environnement – sans corps ; pas d'espace sans corps : selon Garido, « l'être est l'évènement d'un lieu »⁹³, il est – si l'on reprend la distinction effectuée par Michel de Certeau entre lieu et espace – ce qui transforme le lieu en espace.

C'est pour cela qu'il est question, ici, d'espace prostitutionnel, constitué autour des corps des prostituées et de leurs clients, et des mouvements qu'elles effectuent ; on observe une logique similaire quand on parle de l'espace carcéral, qui conditionne tout un ensemble d'actions tout comme il est déterminé par l'enfermement et les mouvements des prisonniers et de leurs gardiens, ou de l'espace des bas-fonds, qui désigne un espace inférieur, tout comme des attitudes qui relèvent d'une forme de bassesse. Glosant autour du verbe « prostituer », Rafael Garido explique qu'il a d'abord un sens spatial :

Étymologiquement, la signification de prostituer – du latin *prostituere*, composé du préfixe *pro* (devant, en avant) et du verbe *statuo* (situer, placer) – est proche du zéro affectif. Prostitution : mettre en avant, ex-poser.

Selon la tradition, une des premières resémantisations – voire affectations – de ce *prostituere* neutre aurait été effectué par Suétone avec la formule suivante : « *prostituere in libidem populi* », dont la traduction possible serait « exposer au désir public ». Ici, la mise en avant cesse d'être un pur placement, une pure station dans l'espace, pour devenir arrachement du milieu privé, mise en communauté, mise en situation à travers laquelle le désir coule.

91 *Agonie*, p. 26.

92 *Ibid.*, p. 30.

93 *Ibid.*, p. 39.

En tant que « station dans l'espace », (se) prostituer désigne le fait de (se) mettre en avant, de (se) mettre en avant ; les positions occupées par les prostituées – que ce soit sur scène ou dans la rue – entre en résonance avec ce sens premier. Dans la rue, elles doivent adopter une posture qui les différencie des passantes, mais qui également suscite le désir ; sur la scène, elles se montrent afin d'être désirables. Le récit d'Izumi dans *Atlas* et les photographies d'une femme nue en train de danser dans *Anticorps* (*Ant.*, p. 204 et 205, 215 et 216 : fig. 20) ; Agata avoue lui-même être « tour à tour, prédateur avide et témoin fasciné » de leur chorégraphies sensuelles » (*Atl.*, n. p). L'espace prostitutionnel des bas-fonds, entièrement gouverné par les corps et les désirs des corps, peut en effet se comprendre comme « une mise en situation à travers laquelle le désir coule » ; c'est de ce désir qu'elles vivent, ou du moins grâce à lui qu'elles survivent. Notons que néanmoins, dans *Agonie*, Garido ne parle pas d'espace prostitutionnel, mais d'« Espace Prostibulaire »⁹⁴ pour désigner cette configuration spatiale : « imprégné d'affect, libidinalement investi, l'Espace Prostibulaire (EP) découle d'une situation à positions constamment variables fluant sur un réseau infini d'évaluations du désir »⁹⁵ ; cette dénomination permet d'insister sur le rôle du désir dans les positions et mouvements des corps.

Comme l'écrit Bertrand Ogilvie, à propos d'*Anticorps* :

[Antoine d'Agata] n'attire pas notre attention sur des victimes dont il se ferait le témoin. Mais il tente de donner forme à ce que c'est qu'être un corps dans des circonstances dans lesquelles les individus n'ont plus d'autre bien que ces corps, qui ne sont en même temps déjà plus à eux, mais dont leur reste néanmoins la possibilité de les mouvoir, de les détruire et de souffrir à travers eux.⁹⁶

Expérience corporelle de l'espace, la démarche d'Agata est donc de s'inscrire dans ces zones, qu'il ne pourra en retour décrire qu'à travers eux. « Les corps sont dans des lieux, ils sont eux-mêmes des lieux, ils sont ce qui a lieu avant tout »⁹⁷, rappelle Ogilvie ; alors, l'espace est parcouru, éprouvé, *survécu* (c'est-à-dire vécu à un degré supérieur, ou vécu dans des circonstances où d'autres périssent), et l'espace se jauge à l'aune des corps qui l'habitent.

Cette conception d'un espace constitué par les corps, les positions qu'ils occupent et les désirs qui les animent fait écho aux géographies affectives et libidinales théorisées par Gilles Deleuze et Félix Guattari, et ainsi résumé par Guillaume Sibertin-Blanc :

94 *Ibid.*, p. 23.

95 *Loc. cit.*

96 Bertrand Ogilvie, « Extérieur corps », *Actes*, p. 132.

97 *Ibid.*, p. 134.

[L]’espace s’apparente moins à un paysage étalé dans un champ perceptif qu’à un champ énergétique traversé par des différences de potentiel, des gradients et des seuils, des hausses et des chutes d’intensité – un champ donc parfaitement différencié bien qu’il ignore les formes et les qualités représentables en extension. Ses régions géographiques, ses peuplements humains et ses paysages, ses aménagements économiques et culturels, ses mouvements physiques et spirituels, ses frontières géologiques et politiques, n’y ont pas d’autre mode de présence que celui de bandes d’intensité, de variations intensives, de seuils ou de passages, qui sont les éléments génétiques primaires du désir inconscient (affects).⁹⁸

Le monde n’est ni un espace indifférent, ni un espace indifférencié puisque nous y sommes, que nous le percevons ; il y a un investissement de l’espace de notre part, par notre présence, notre corps, nos désirs et nos affects (affects qui, selon Guillaume Sibertin-Blanc, « constituent les façons dont le désir est affecté »⁹⁹). Chez Deleuze, l’acception du mot « investissement » est à comprendre dans sa définition psychanalytique, c’est-à-dire au sens d’énergie qui traverse l’appareil psychique et l’âme. Le philosophe envisage alors une nouvelle façon de cartographie l’espace : « Les cartes ne doivent pas seulement se comprendre en extension, par rapport à un espace constitué de trajets. Il y a aussi des cartes d’intensité, de densité, qui concernent ce qui remplit l’espace, ce qui sous-tend le trajet »¹⁰⁰. La représentation de l’espace reposera sur celle des grandeurs intensives sensibles qui sous-tendent une façon d’y exister, et particulièrement de s’y mouvoir. En cela, Deleuze reprend la théorie kantienne « suivant laquelle la conscience empirique de la perception est toujours “anticipée” par des variations de “grandeurs intensives” dans la matière même de la sensation »¹⁰¹ :

Comme la sensation n’est pas du tout en soi une représentation objective, et comme on ne trouve en elle ni l’intuition de l’espace ni celle du temps, elle n’aura pas sans doute de grandeur extensive, mais elle aura pourtant [...] une *grandeur intensive* et, en tant que correspondant à cette grandeur, tous les objets de la perception, dans la

98 Guillaume Sibertin-Blanc. « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L’Espace géographique, op. cit.*, p. 232.

99 *Ibid.*, p. 230.

100 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 1993, p. 84. Cité dans : Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L’Espace géographique, op. cit.*, p. 230.

101 *Ibid.*, p. 230.

mesure où cette perception renferme de la sensation, doivent être affectés de *grandeur intensive*, c'est-à-dire avoir un degré d'influence sur les sens.¹⁰²

Le monde apparaît comme composé de milieux et de territoires qui sont des positions du désir. L'espace prostibulaire des bas-fonds propose un exemple intéressant de cette conception de l'espace comme animé par diverses positions du désir. Les mouvements des clients sont inhérents au désir (puisqu'ils sont animés et motivés par lui). Quant aux prostituées, elles sont contraintes de se plier à cette spatialisation du désir : sur la scène ou dans la rue, les corps sont exposés pour susciter un désir qui donnera lieu au commerce d'un service sexuel. Leurs corps se rendent d'un espace à l'autre pour éveiller ou satisfaire un désir (de la rue au bar, vers le bordel puis la chambre).

Le terme « prostibulaire » - que l'on retrouve dans *Agonie* – renvoie directement au mot latin *prostibulum* : un terme à traduire, du latin au français, par « courtisane » (prostituée de haut rang) ou « prostituée » (qui se livre au commerce charnel), chez Plaute, bien que sa traduction semble toucher aussi bien la personne de la prostituée que le lieu de la prostitution en lui-même. Cette dernière traduction rejoint l'acception de « prostibule » (issu du terme latin), à comprendre, selon le Littré, comme un « lieu de prostitution ». Dans les bas-fonds, au sein de l'espace prostitutionnel, prostibulaire – où l'on pratique le commerce du désir sexuel – le désir est inhérent à chaque petit fragment d'espace. C'est d'ailleurs ce désir qui guide Agata

La conception de la géographie de Deleuze et Guattari, va de pair avec une cartographie affective et libidinale, conçue comme une « instanciation pratique et sensible » qui rend compte de « la logique empiriste des relations »¹⁰³ ; chez Agata, elle prendra la forme d'ouvrages photolittéraires comme expression photographique et textuelle d'une spatialisation du désir du corps, du spectacle de ce corps désiré, désirant, désirable. Cela s'illustre par l'omniprésence de clichés d'actes sexuels (particulièrement dans *Ice*, *Anticorps* et *Codex*), mais aussi parce qu'au-delà des relations sexuelles, ce sont les relations sociales d'Agata avec les prostituées qui structurent ses ouvrages. Dans *Atlas*, la représentation de l'espace mondial se fait par le biais de l'espace prostibulaire, et repose sur l'intrication entre récits rapportés et clichés de prostituées : ce sont leurs paroles et les photographies qui tiennent lieu de représentations d'un espace mondial.

102 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997, p. 167-174. Cité dans : Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, op. cit., p. 230.

103 *Ibid.*, p. 228.

3. *Atlas (exemplum), errances dans l'espace prostibulaire*

C'est sur *Atlas* que nous nous attarderons dans cette dernière partie ; en premier lieu, parce que son titre – qui fait référence à un recueil de cartes géographiques – indique une réflexion sur la perception et la représentation de l'espace mondial ; en second lieu, parce qu'il rend compte d'une volonté d'Agata de cartographier ce monde, en suivant les modèles de la dérive psychogéographique et de la géographie affective, proposant ainsi une nouvelle forme de cartographie (à la fois photolittéraire, psychogéographique et affective).

3. 1. Saisir l'espace dans son intimité et sa proximité

Dans son ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Georges Didi-Huberman définit ainsi l'atlas :

[...] un atlas est à peine fait de « pages » au sens habituel du terme : plutôt de tables, de planches où sont disposées des images, planches que nous venons consulter dans un but précis ou bien que nous feuilletons à loisir, laissant divaguer notre « volonté de savoir » d'image en image et de planche en planche. L'expérience montre que, le plus souvent, nous faisons de l'atlas un usage qui combine ces deux gestes apparemment si dissemblables : nous l'ouvrons d'abord pour y chercher une information précise mais, l'information une fois obtenue, nous ne quittons pas forcément l'atlas, ne cessant plus d'en arpenter les bifurcations en tous sens ; moyennant quoi nous ne refermerons le recueil de planches qu'après avoir cheminé un certain temps, erratiquement, sans intention précise, à travers sa forêt, son dédale, son trésor.¹⁰⁴

Par sa forme, l'atlas, « forme visuelle du savoir ou forme savante du voir »¹⁰⁵ permet une redéfinition du statut d'Agata « comme *pictures editor*, tour à tour collectionneur, archiviste et monteur (au sens cinématographique) »¹⁰⁶. La création d'un atlas sous-entend une mise en forme de « la création post-prise de vues » qui met l'accent « sur la sélection et l'agencement combinatoire des images »¹⁰⁷ et ici du texte. Cet alliage de *media* permet « un jeu de combinaisons, de correspondances et de métamorphoses » : articulant un double savoir (visuel et textuel), il établit des « connexions souterraines »¹⁰⁸. L'atlas intermédial

104 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'Histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011, p.11

105 *Ibid.*, p.13.

106 Anne Immelé, « Actualités de l'atlas et de l'album », *Artpress*, n° 442, mars 2017, p. 81.

107 *Loc. cit.*

108 *Loc. cit.*

acquiert ainsi « une mobilité accrue, celle de la constellation »¹⁰⁹. Sa « voyure » reposera sur un jeu de connexion, de correspondance, mais également de métamorphose, et parfois de dissociation ; il sera mobile, en reflet à la mobilité du monde qu'il représente, et à celle du *pictures editor* qui a parcouru l'espace pour collecter récits et photographies. Car lire un atlas, c'est lire le monde ; un monde collecté – confiné dans un atlas qui se présente lui-même comme une collection d'images et de textes.

Atlas, par son nom, prétend au titre d'atlas – en tant que genre – tout en n'en étant pas un, au sens canonique du terme : s'il est bien de l'ordre de la collection, il n'est pas un ensemble de cartes et de planches, il n'est pas une sorte de surœil qui montre ce qui est hors de portée de l'œil humain, distance oblige. *Atlas* est un ensemble de textes et de photographies qui n'ont rien à voir avec l'espace stabilité et codifié habituel, qui donnent à voir des paysages pris de hauteur, dans la tradition des cartes ; de même, textes et images ne sont pas objectivés par les repères habituels (Nord/Sud). L'ouvrage s'attarde sur les récits de prostituées de différents pays, présentés à la fois dans leur langue originale et sous leur forme traduite ; sur des espaces de vie comme la chambre, la forêt, la rue, avec toujours une présence humaine (explicite ou implicite), ou, *a contrario*, sur le(s) corps (qui constituent, en eux-mêmes, un et des espaces) ; sur des planches-contacts où l'image est, parfois, à peine déchiffrable ; sur des plans plus larges ; sur des détails de ces corps, parfois en mouvement, brouillés, troublés par le flou, parfois immobilisés.

La préface d'*Atlas* – qui possède une valeur programmatique, dans la mesure où elle constitue une introduction, une présentation préalable – est à cet égard éloquente : il est question de chair, de gestes, de mouvements et de corps, loin des cartes géographiques. La première phrase – « Il n'y a ni dieu ni indulgence dans la nuit, mais l'acceptation que seule la chair est » (*Atl.*, n. p.) – indique d'emblée que la chair est au centre, qu'elle est même l'unique élément qui constitue l'univers ici représenté. L'accent est mis sur les gestes et mouvements des corps de « [c]es femmes [qui] absorbent le monde sans protection aucune, [qui] s'en nourrissent comme d'une chair vivante », qui « fuient, se réfugient dans le plaisir ou la douleur » (*Atl.*, n. p.), sur leurs « chorégraphies sensuelles », annonçant ainsi le contenu de l'ouvrage, soit les paroles et photographies de prostituées. Cet atlas sera non pas un ensemble de cartes, mais un ensemble de corps, un « [m]élange de corps hystériques, réfugiés dans leur accoutumance tenace à la violence, à la douleur et à la jouissance », de « [c]orps meurtris qui se touchent, s'avancent sans laisser de traces », « corps [qui] débordent, s'excèdent » et « qui ne se donnent que si un autre se donne » (*Atl.*, n. p.). Il se conçoit comme somatique ; c'est son identité. Il n'efface pas les existences au profit

109 *Loc. cit.*

d'espaces lointains et immenses qui ne rendent pas compte de la présence et de l'existence humaine sur ce sol (l'atlas canonique ne représente pas l'homme, mais l'espace dans lequel il se tient) ; il dit l'espace par les corps qui l'habitent, en nous invitant à nous tenir au plus près d'eux.

Il suffit de parcourir l'ouvrage pour vérifier cette théorie : l'espace mondial n'est pas intégralement représenté dans ce livre qui se concentre sur les récits personnels de prostituées, et majoritairement sur les clichés de leurs corps. Quand les images ne représentent pas des corps, ils capturent des fragments indistincts de l'espace (dans le sens où ils ne portent aucun signe distinctif qui permettrait, en voyant l'image, de l'associer immédiatement à une ville) : ainsi, le récit d'Alicia (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) est suivi de ce qui semble être la vue nocturne d'un espace naturel, puis d'une série d'images d'un chien traversant ce qui semble être une route ; le récit de Laura (« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) est associé à l'image d'un couloir baigné d'obscurité dont on n'aperçoit que le carrelage, ainsi qu'un rais de lumière probablement projeté par un néon (*Atl.*, fig. 5) – il en sera de même deux pages après le récit de Leah (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.) ; celui de Maria (« Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p.) est couplé avec l'image de la mer (*Atl.*, fig. 6) (l'indication spatiale nous apprend qu'elle aborde la Grèce) ; celui de Vivi (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.) est relié à un fragment de béton duquel se détache la silhouette d'un corbeau (*Atl.*, fig. 7) ; peu après celui de Yana (« Yana, Troieshchyna, Kiev, Ukraine, 2011-2012 », *Atl.*, n. p.), on trouve une série de clichés de HLMS (*Atl.*, fig. 9), pris à travers ce qui semble être une vitre embuée ou sale (qui gomme les détails de l'architecture) ; une page après le récit de Maki (« Maki, Sukhumvit, Bangkok, Thaïlande, 2011 », *Atl.*, n. p.), un paysage brouillé par la fumée estompe lui aussi les particularités de l'espace (*Atl.*, fig. 8) ; sur le même modèle, c'est une série de photographies d'un appartement baigné d'une lumière bleutée qui suit la photographie de Maya (« Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). En bref, le cliché du lieu ne marque pas sa singularité ; le récit remplit ce rôle, ainsi que le cliché du corps qui, par sa répétition, permet l'identification.

Néanmoins, on compte assez peu de portraits photographiques permettant de discerner clairement un visage, à l'exception de ceux de Rei (« Rei, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 3), Saki (« Saki, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 10), Arya (« Arya, Kamathipura, Bombay, Inde, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 11), Ana (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 12), Maki (« Maki, Sukhumvit, Bangkok, Thaïlande, 2011 », *Atl.*, n. p. : fig. 14), Leah (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p. ; fig. 4) et Vivi (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p. ; fig.

13). Les visages de Maya (« Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p. ; fig. 15), Izumi (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 16), Kana (« Kana, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 17), Sayo (« Sayo, Shinjuku, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 2), Kei (« Kei, Shinjuku, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 18), Maria (« Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 19) et Yana (« Yana, Troieshchyna, Kiev, Ukraine, 2011-2012 », *Atl.*, n. p. ; fig. 20) sont à peine discernables en raison de leurs postures ou de la faible luminosité).

En revanche, tous les corps sont photographiés et racontés : « Regarde, je suis bandante » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), dit Alicia pour se décrire, avant de se comparer à une rose, une reine, une fée et une déesse ; Maya (« Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) insiste sur la nécessité de ressentir des sensations pendant l'acte sexuel (« Si je ne sens rien, je te fous dehors ») ; le récit de Laura, quant à lui, raconte une visite onirique de la Mort, venue pour l'étrangler (« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) ; quant à Lucy, elle a la sensation perpétuelle d'être observée – « Il me semble que quelqu'un regarde », confie-t-elle d'emblée, avant de clore son récit par la question « Qui me regarde ? » – et décrire se sentir « comme morte » (« Je suis et je ne suis pas dans mon corps ») (« Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.) ; Izumi décrit sa perception des mouvements de regards des clients, puis d'Agata, sur son corps (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; Rei distingue « le corps [qui] prend parfois du plaisir » et son « esprit, [s]on cœur, [qui] lui, reste froid » quand elle se prostitue (« Rei, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; Kana, elle, décrit son excitation pour « les plaisirs interdits » et son avidité (« Kana, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; pour parler de son activité prostitutionnelle, Sayo met l'accent sur « l'état de tension » qu'il provoque en elle (« Sayo, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; « Tous les jours, je meurs », confie Saki, après avoir révélé qu'elle « ne peu[t] même pas tenir debout » (« Saki, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; *a contrario*, Kei affirme « je veux me tenir debout », et dépeint le corps de la femme (et donc le sien) comme « source de vie, / et aussi blessure profonde » (« Kei, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; Nao décrit son propre corps – un « corps souillé », un « corps répugnant », dit-elle, « qui désire être avalé » – comme en état de pourriture (« Dans mon utérus, une mouche bourdonne en tournoyant ») (« Nao, Kyoto, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) ; sans parler d'elle explicitement, Maria évoque « [c]e corps que tu donnes, / chaque jour, toujours plus » (« Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p.) ; Yana, qui se décrit comme « trop vivante pour mourir », révèle que « [l]es filles physiques et morales nous manquent » (le « nous » désignant les prostituées, de manière générale) (« Yana, Troieshchyna, Kiev,

Ukraine, 2011-2012 », *Atl.*, n. p.) ; dans son bref récit, Arya exorte Agata à s'en aller, refusant l'amour depuis que son « cœur a été brisé » (« Arya, Kamathipura, Bombay, Inde, 2011 », *Atl.*, n. p.) ; Ana, elle, est partagée entre la peur que la drogue apaise, la jouissance qui estompe la douleur et son envie de disparaître tandis que « [s]on corps [s]'affaiblit » (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p.) ; de même, Maki décrit la transformation qu'opère en elle l'ice, capable d'éteindre envie et désir, mais également la sensation de mourir « quand les effets de l'ice cessent » (« Maki, Sukhumvit, Bangkok, Thaïlande, 2011 », *Atl.*, n. p.) ; « Je suis malade et je ne veux pas mourir », confie Cristina, avant de confier que seules les interactions physiques (« Nous continuons à nous chercher et à nous battre, à toucher avec force, jusqu'à ce que ça fasse mal ») permettent d'échapper à cette mort menaçante (« Cristina, Centro Habana, La Havane, Cuba, 2009 », *Atl.*, n. p.) ; le récit de Leah se focalise quand à lui sur les effets du Yama sur son corps « maigre » et « brûlé » (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.) ; Vivi, dès le début de son récit, se décrit comme « une personne très, très malade avec mille diagnostics cousus sous la peau », pour qui « [l]a poudre blanche est la seule chose respirable », attendant « sur le trottoir qu'on vienne [les] écraser », sa pratique prostitutionnelle la répugnant, et lacérant sa peau pour essayer de « faire sortir ce qu'il y a à l'intérieur » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.) ; Angie, dans le dernier texte de l'ouvrage, évoque les « démons [qui] vivent sous [s]a peau », et se décrit brièvement comme « une blonde décolorée, sous coke et sous amphets » (« Angie, Tenderloin, San Francisco, États-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.).

La représentation du lieu s'enracine dans un rapport sensible à l'espace : chaque série de photographies, chaque récit, est le fruit d'une rencontre d'Agata avec elles, suivi d'un séjour à leurs côtés. Le contact avec le territoire repose, ici, sur une relation avec celles qui y vivent ; les clichés d'actes sexuels, mais également les paroles recueillies, en attestent. Là encore, rappelons qu'il ne s'agit pas pour Agata de les regarder de loin, mais bien de vivre avec elles, jusqu'à obtenir ces récits intimes. Indiquons – même si ce point sera plus amplement développé *infra* – que l'étymologie d'intime révèle qu'il vient d'*intimus*, le superlatif d'*interior*, un superlatif signifiant « le comble de l'intérieur » : « *intimus*, c'est le plus intérieur, qui s'oppose d'ailleurs à *extimus* qui est le plus extérieur. Ce qui renvoie à un couple d'opposition : le plus intérieur n'est repéré comme le plus intérieur que par un extérieur, lui-même le plus extérieur »¹¹⁰. L'intime implique un jeu de voilement et de dévoilement ; l'emploi du préfixe « dé- » dans ce dernier mot induit, à cet égard, deux mouvements opposés, qui correspondent aux différentes facettes et mécanismes de l'intime :

110 Françoise Brossier-Mével, « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, n° 182/4, 2008, p. 76, URL : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=DIA_182_0075&download=1&from-feuilleter=1, consulté le 3 mars 2023.

il s'agit à la fois, pour celui qui se dévoile, de retirer quelque chose pour laisser apparaître ce qui lui est le plus proche, et donc le plus éloigné l'autre (quand ce préfixe correspond à l'acte d'ôter) ou, au contraire, de voiler davantage, de masquer (quand il signifie « accentuer »). Si ces récits sont intimes, c'est parce qu'ils reposent sur des récits de secrets (et reconnus, par celui qui lit, comme tels) : ce sont des récits de faiblesses, de peurs, des aveux de maladie, de sentiments intimes (comme l'excitation, l'envie de mourir). Comme Agata l'annonçait dans sa préface : « Seule communication possible des êtres à travers leurs blessures profondes » (*Atl*, n. p.). Alors le sens d'*Atlas* s'aiguise : il est, en partie, représentation d'un monde intime – une particularité qui l'éloigne de l'atlas habituel qui, lui, s'il montre ce qui est inaccessible à l'œil humain parce que trop extérieur à lui, ne montre cependant pas ce qui est sciemment caché, parce qu'intérieur, trop intérieur. *Atlas* repose sur la monstration d'un comble de l'intériorité.

Le dispositif que propose *Atlas* permet, par ailleurs, de respecter l'intégrité de cette interaction, de cette relation intime (sans laquelle ni le récit, ni l'image ne relèveraient de l'intime). Agata fait coïncider l'identité et la présence, deux notions nécessaires pour empêcher un glissement de la personne au personnage ; nécessaires, de même, pour permettre, une fois réunies, de préserver la tangibilité de l'existence, une tangibilité susceptible d'être altérée au moment où elle est mise en livre. D'un espace à un autre – de l'espace mondial à l'espace du livre – il y a nécessairement une altération, un *devenir-autre* ; le défi à relever est de faire en sorte que la substance qui est le sujet du livre (l'être réel) ne soit pas dissociée de la substance de et dans l'objet-livre (l'être de papier). L'identité apparaît parce qu'il y a un espace (la ville et le pays), un temps (l'année), un nom (ou un surnom) attribués à chaque corps/récit. La présence jaillit parce qu'elle est image et texte ; les mots sont ceux d'un corps, d'un espace épidermique, charnel, musculaire, nerveux, osseux, cérébral ; les images, ces surfaces extérieures perceptibles à l'œil nu, creusent leur intériorité par les récits qui les accompagnent.

Atlas renvoie en réalité aux territoires des sujets que sont le sujet photographié et le sujet parlant, ainsi que celui du sujet qui photographie et recueille les paroles. Ce faisant, on observe chez Agata ce qui pourrait être une forme de réactualisation de la figure de l'aède, personne qui « s'est séparée du reste du monde et de la communauté »¹¹¹ pour parcourir le monde afin de recueillir ce qui constituera la substance de sa création, qui « n'est pas une imitation, mais, dans la reproduction même, un apport nouveau, venu d'ailleurs, d'un autre monde »¹¹² : suivant les mêmes mouvements, Agata s'exclut du reste du monde, pour mieux

111 Jean Bollack, « Sortir de ce monde : Homère, l'aède, Ulysse », *Savoirs et Cliniques*, Érès, vol. 1, n° 8, 2007, p. 191.

112 *Loc. cit.*

le parcourir dans ses recoins les plus secrets, et en ramène ces paroles qui ne sont pas les siennes. Lui qui composait ses premiers ouvrages (on pense à *Anticorps*) comme un monologue, avant de faire apparaître des paroles des prostituées de manière épisodique (*Ice, Codex*), s'efface devant ces paroles rapportées dans *Atlas*. « Elles se passent la parole comme un relais, psalmodient une litanie dont les clefs sont secrètes » (*Atl.*, n. p.), écrit-il dans la préface de cet ouvrage, prenant ses distances avec ces paroles qui ne sont les siennes, dont il se fait uniquement le vecteur, sans chercher à percer leur secret ; le livre devient l'espace permettant le relais.

3. 2. Concevoir des cartographies affectives

Récits et clichés de proximités, *Atlas* restitue le rapport désirant d'Agata à l'espace des bas-fonds – car ce sont bien ces zones de l'espace mondial qui l'intéressent, et c'est à elles qu'il octroie le droit de dire le monde, alors même que ce sont les espaces les plus invisibilisés – rapport désirant qu'il exprimait déjà dans son *Manifeste*, quelques années auparavant, lorsqu'il évoquait le « chemin initiatique, obsessionnel et envoûtant » qui « [l]'entraîne, quelle que soit la ville, de la rue tentaculaire au ventre des femmes à la dérive »¹¹³. Ainsi, *Atlas* sera la représentation d'une cartographie affective dans la lignée de la pensée de Deleuze et Guattari, dans la mesure où l'ouvrage imagine une géographie radicalement différente de celle qu'on nous donne à voir ordinairement, puisqu'elle renvoie à ce qu'on peut appeler une spatialisation du désir. Il n'est plus vraiment question de plans, de découpage de territoire terrestres, marins, célestes ; le corps, dans sa capacité à être sensitif, et ce à différents degrés d'intensité, forme une cartographie spécifique, fluctuante, dans laquelle :

[...] l'espace s'apparente moins à un paysage étalé dans un champ perceptif qu'à un champ énergétique traversé par des différences de potentiel, des gradients et des seuils, des hausses et des chutes d'intensité [...]. Ses régions géographiques, ses peuplements humains et ses paysages, ses aménagements économiques et culturels, ses mouvements physiques et spirituels, ses frontières géologiques et politiques, n'y ont pas d'autre mode de présence que celui de bandes d'intensité, de variations intensives, de seuils ou de passages [...] ¹¹⁴

113 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

114 Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, *op. cit.*, p. 232.

L'espace, mutant, est traversé par des « bandes d'intensité » que les intensités font frémir, trembler ; le monde est fluctuation de désirs qui participent à sa mutation perpétuelle ; on observe alors une redéfinition de l'espace du livre, cristallisation du désir du monde indissociable du désir du corps. C'est là la propriété de l'Espace Prostibulaire, et sa traduction en livre prend la forme d'un ouvrage où le désir est ce qui guide Agata d'une femme à l'autre (et donc de son espace à un autre).

L'origine du mot « atlas » est également révélatrice d'une autre propriété d'*Atlas* :

Atlas appartient en effet à une génération antérieure de celle des Olympiens, génération d' « êtres monstrueux et sans mesure » qui aura, nous le savons, pris la décision de disputer aux dieux leur pouvoir sur le monde. [...] la guerre, la Titanomachie, durera dix ans, avant que les Olympiens ne précipitent finalement leurs ennemis dans le Tartare. N'oublions pas que, dans cette histoire, les titans seront également punis pour avoir voulu donner aux hommes [...] ce dont les dieux voulaient garder le privilège : d'où les supplices concomitants de Prométhée à l'Est (supplice viscéral) et d'Atlas à l'Ouest (supplice sidéral). [...]

Voici donc Atlas, cet être « sans mesure », condamné à l'immobilité supplicante d'un labeur qui consiste à porter sur ses épaules l'axe du monde et la voûte céleste toute entière. [...] Mais de quoi donc se voit-il ainsi puni ? Hygin répondra que c'est pour avoir « tenté de faire l'ascension du ciel » (*in caelum ascendere*) qu'Atlas, justement, se retrouve désormais – et pour la fin des temps – à « soutenir le ciel » (*caelum sustinere*).¹¹⁵

C'est par un procédé d'antonomase que le glissement du nom s'est opéré, du dieu (Atlas) à l'objet (l'atlas), qui ont tous deux comme rôle de porter le monde : Atlas est cet « être sans mesure » qui s'est opposé aux dieux ; celui qui a « tenté de faire l'ascension du ciel » ; celui dont le châtiment est de « soutenir le ciel » ; celui à qui l'on doit l'équilibre des axes terrestre et céleste. La dimension punitive s'estompe cependant au cours de ce glissement ; si Atlas est celui qui porte un « savoir tragique »¹¹⁶, l'atlas, lui, en tant que savoir visuel, représente « une forme de savoir destinée à recueillir en images la dispersion – mais aussi la secrète cohérence – de notre monde tout entier »¹¹⁷, une façon de connaître et reconnaître le monde ; tous deux ont néanmoins comme tâche commune d'éviter l'effondrement de ce monde.

115 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit. , p. 86-88.

116 *Ibid.*, p. 96.

117 *Ibid.*, p. 98.

Si l'atlas et *Atlas* tendent à unir tout un ensemble de fragments pour servir la représentation d'un monde unifié, l'ouvrage d'Agata maintient ce morcellement pour faire du monde une fresque fragmentaire (quand l'atlas, lui, lisse chaque aspérité pour faire apparaître une surface plane, éloignant davantage le sujet du monde qui est le sien) :

Le chaos, c'est ce qui du monde nous parvient en masse, nous tombe dessus avec une déconcertante disparité : ce sont les *monstra* du monde, l'aspect proliférant et « démonique » [...]. L'échantillon, c'est ce qui nous donne une chance, face au pullulement des monstres, de percevoir les *astra* de la connaissance, de l'universel, de la vision théorique.¹¹⁸

Atlas supprime cette forme de hiérarchie, qui voudrait distinguer les *monstra* des *astra*, sous-entendant que seuls ces derniers peuvent mener à la connaissance ; pour Agata, les *monstra* méritent d'être représentés en tant que tels, et ne nécessitent pas d'être mutés en *astra* (dont il faut même se méfier). Les *astra* – à les comprendre en tant que concepts – ne s'effacent pas au profit des *monstra* (dont le sens est celui du chaos) ; l'idéal, cet « empirisme supérieur » est ordinal, mais il ne s'agit pas, chez Agata, de privilégier l'ordinal et l'idéal, lui qui, à lire le *Manifeste*, jette l'opprobre sur quiconque « prétend faire l'inventaire du réel, proclame des espaces logiques illusoire, et classe les êtres et les objets dans d'hypothétiques catégories », transformant « le chaos du monde en un ordre des choses aussi cohérent que futile »¹¹⁹.

La connaissance n'est pas un éloignement, une prise de recul, face au monde ; elle s'écoule de son chaos de sa disparité, de son pullulement. Considérant que l'homme fait partie des *monstra*, Agata lui donne à voir ses semblables, ces monstres qui occupent l'espace géographique au point de pouvoir penser, en retour, cet espace comme une spatialité organique et affective. Pas question d'opérer, par l'ouvrage, une stabilisation de l'espace propre à l'atlas, de procéder à l'unification d'un monde fragmenté : Agata s'efforcera, au contraire, de « retranscrire le monde chaotique [qu'il] expérimente à travers la mise en séquence de fragments de réels bruts »¹²⁰. L'objet-livre, seul espace plastiquement unificateur, exhibe ce chaos informe et, en cela, dépasse son statut d'atlas en tant que synthèse unificatrice de l'espace mondial. En somme, Agata s'empare de l'appellation « atlas » pour mieux la détourner, créant ainsi un espace dans lequel la perte dans l'espace mondial – à rebours de l'usage habituel d'un atlas – permet d'accéder à une

118 *Ibid.*, p. 139.

119 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

120 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

proximité physique et sensible du monde. « Là où la carte découpe, le récit traverse »¹²¹, rappelle très justement Michel de Certeau : *Atlas*, en ce sens, n'est pas un recueil de cartes, mais l'ensemble des récits et photographies venus d'un parcours à travers le monde, comme Agata l'annonçait à la fin de sa préface : « Établir, en un jeu d'échos prémédité, un trajet./ Comme pour équilibrer, dans une lutte perdue d'avance, l'entropie d'une dérive » (*Atl.*, n. p.).

On peut considérer qu'Agata opère, dans son *Atlas*, une forme particulière de déterritorialisation, dans la lignée, là encore, de la pensée de Deleuze et Guattari. Dans l'article qu'il lui consacre, Hervé Regnauld la qualifie de « topofuge »¹²² ; elle a la faculté de faire fuir (*fuga*) des lieux ; « [c]ependant toute déterritorialisation implique une reterritorialisation ultérieure », rappelle-t-il, dans un mouvement qu'il associe au « saut de puce, avec un envol topofuge et un atterrissage topopète »¹²³. En ce sens, la déterritorialisation s'ancre dans la pensée des devenirs chère à Deleuze : « En un mot : rien ne singularise plus un phénomène que sa transformation, son devenir autre »¹²⁴.

On repère bien ce phénomène dans *Atlas*. Le nomadisme d'Agata, mais également sa représentation de l'espace par le biais d'une proximité corporelle (*a contrario* de la distance propre à la carte, qui permet de cerner un espace dans sa totalité pour mieux s'y repérer) et par le récit des prostituées (ces femmes appartenant à l'espace invisibilisé des bas-fonds), ainsi que sa conception de l'atlas comme disparité chaotique, ont des propriétés topofuges. *Atlas* revendique la représentation d'un espace défini comme constamment décodifié, en perpétuelle mutation parce que défini par des corps en mouvement, « situés dans un ensemble de positions »¹²⁵ ; un espace dont les coordonnées spatiales « éclatent »¹²⁶ en tant que « traversées des positions des corps »¹²⁷. L'ouvrage qu'est *Atlas* cherche à atteindre (*petere*) une nouvelle conception de l'espace, recomposant le monde parcouru par Agata afin d'inaugurer une nouvelle poétique de l'atlas. Car comment rendre perceptible un espace (au sens de Certeau) – sinon en transformant la lecture de cet espace en expérience ? La carte est une représentation du territoire, mais non pas une expérience de l'espace : *Atlas* se pose en expérience de « voyure » d'un espace, qui se comprend comme extérieur et intérieur, afin d'accomplir une expérience de l'espace, et un reniement de la carte.

121 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 189.

122 Hervé Regnauld, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, n° 76/1, 2012, p. 199, URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-195.htm>, consulté le 3 mars 2023.

123 *Loc. cit.*

124 Guillaume Sibertin-Blanc, « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, op. cit., p. 225.

125 *Agonie*, p. 22.

126 *Ibid.*, p. 14.

127 *Loc. cit.*

Ces « [t]rames en cercles, mouvements en spirale fermée »¹²⁸ de la continuelle errance qui caractérise le voyage d'Agata s'inscrit dans une triade, énoncée dans *Ice* : « Passages, parcours, initiation » (*Ice*, p. 141). Le parcours singulier initié par la dérive donne au voyage une dimension initiatique qui permet d'atteindre un rapport autre au monde (plus sensible, plus corporel) ; celui qui le traverse est alors traversé par lui. De fait, les ouvrages d'Agata se conçoivent comme autant de « ligne[s] de passage »¹²⁹. Le livre du voyage se fait récit du corps voyageur (dans ses rencontres avec les êtres qui occupent les territoires qu'il traverse), et photographies de ces « corps qui colorent les sites urbains, paysagers ou naturels »¹³⁰ et tous deux concourent à dire et montrer leurs interactions (car, chez Agata, c'est ainsi qu'on fait l'expérience du monde). C'est comme si, plutôt qu'un ouvrage viatique, Agata élaborait un atlas autobiographique, ou un journal de voyage, qui nouent jusqu'à les confondre récit et monstration d'un nomadisme continu, et récit et monstration de la construction – ou, plutôt, la destruction – de soi ; comme il l'écrit dans *Anticorps*, à propos de son entreprise photolittéraire : « je collecte des images ivres, morceaux épars d'une identité aussi atomisée que les territoires parcourus, et le centre du sujet conscient et rationnel disparaît, éclaté toujours, dans l'entre-deux de rencontres éphémères » (*Ant.*, p. 200).

Cette narrativité – qu'elle soit littéraire ou photographique – n'est pas sans évoquer la « narrativité délinquante »¹³¹ théorisée par Michel de Certeau, à la fin des deux chapitres consacré à l'espace dans le tome 1 de *L'invention du quotidien* : « Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du *parcours* sur l'*état*, le récit est délinquant »¹³². Si le récit d'Agata peut être considéré comme « délinquant », c'est par ce mouvement qui le caractérise, qui déjoue la représentation canonique du monde, pour mieux la déplacer – tout comme il s'y déplace, devenant, de même un voyageur délinquant. Car, rappelons-le, Agata se déplace dans les marges, d'une marge à une autre, s'en extirpant par intermittence (à l'occasion d'une exposition, d'un vernissage, d'une séance de dédicace, de cérémonies de remises de prix ou d'un festival comme celui d'Arles).

128 *Agonie*, p. 14.

129 *Ibid.*, p. 11.

130 Alain Mons, *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, op. cit., p. 171.

131 Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, op. cit., p. 191.

132 *Ibid.*, p. 190.

Là encore, le récit d'espace est indissociable d'une pratique de l'espace – pour reprendre les intitulés des deux chapitres que Michel de Certeau consacre à l'espace dans *L'invention du quotidien* – comme Agata aime à le répéter :

impossibilité de juger de la beauté de l'œuvre autrement que sous l'angle de l'activité humaine qui est à son origine, du travail affectif qui a permis son émergence, du caractère de celui qui l'a créée, de ses motivations, de son mode de production, de sa position, du degré de ses compromissions avec le système économique qui le tient captif, de sa capacité à transgresser l'usage qu'il fait du monde, jusqu'à le réinventer. (*Ant.*, p. 199)

Transgresser l'ordre du monde permet de le réinventer, en réinventant son rapport à ce monde tout comme sa représentation. Ainsi, le voyage dans l'espace mondial donne lieu à une littérature viatique, que les images et les textes restituent tout en recomposant, dans l'espace du livre, le monde afin d'en offrir une nouvelle (a)perception.

Les récits et photographies d'espaces, chez Agata, jouent bien le rôle des *xoana* grecques, analysées, là encore, par Michel de Certeau, évoquant les statuettes dédiées au bornages mais qui, « rusées comme [Dédale] [...] ne posaient des limites qu'en se (et les) déplaçant »¹³³.

¹³³ *Ibid.*, p. 189.

CHAPITRE 9

Nictographie¹ de l'espace de la nuit

Le dernier chapitre de cette partie sera consacré à l'analyse de ce que j'appellerai l'espace de la nuit, reprenant là une locution présente dans *Anticorps* :

[...] dans une célébration sauvage de l'insatisfaction, les hordes criminelles amibiennes se multiplient, vivent dans l'infamie, 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 et refusent de consentir à la fatalité de l'exploitation pour se fondre dans la danse contagieuse du sexe et de la mort [...]. (*Ant.*, p. 18)

La nuit est chez Antoine d'Agata associée à l'espace : dans *Ice*, le photographe-voyageur utilise également la locution « monde de la nuit » (*Ice*, p. 19) pour désigner les lieux ouverts et fréquentés la nuit, et qui constituent ses lieux de prédilection (le bar, le bordel, la chambre). « La langue associe la nuit à l'espace aussi bien qu'au temps : on y "entre", on en "sort", etc », rappelle Michaël Fœssel, ajoutant qu'elle « désigne un élément ou une ambiance, bien plus qu'un instant que l'on pourrait mesurer avec exactitude »². Dans cette logique, la nuit est associée aux bas-fonds (quand elle ne les désigne pas explicitement), aux êtres qui y vivent, ainsi qu'à leur mode de vie nocturne, que ce soit en raison des activités propres à cette zone (qu'elles soient illicites ou immorales, elles doivent être cachées, tapies dans l'ombre) ou parce que l'obscurité de la nuit possède une fonction symbolique : la « nuit du désordre et de la fête » associée au crime, à la sauvagerie, à l'infamie, ainsi qu'au sexe et à la mort, s'opposant à l'ordre et la clarté d'un « jour domestiqué, technologique, légal, sécurisé » (*Ant.*, p. 264).

Il existe donc un monde diurne et un monde nocturne, et, au sein de ce monde diurne, deux espaces : celui du rêve, que traverse le dormeur ; celui de la ville, que parcourt le noctambule. C'est dans ce dernier qu'Agata choisit de vivre, au rythme des prostituées, dont l'activité commence majoritairement au crépuscule pour se terminer à l'aube, et des lieux qu'elles fréquentent. C'est dans ce monde qu'il choisit d'habiter, au sens qu'Eric

1 Le terme est utilisé par Rafael Garido, dans un sens qui n'est pas celui du terme anglophone *nyctography* (« écrire sans y voir ») ; il désigne plutôt la manière d'écrire et de photographier dans la nuit.

2 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoin*, Paris, Autrement, « Les Grands Mots », 2017, p. 189.

Dardel donne à ce verbe : « un mode de connaissance du monde et un type de relations affectives loin d'une approche abstraite ou technocratique de l'espace »³.

La nuit, dans l'art d'Agata, se conçoit comme une porte vers un monde particulier ; un espace qu'il parcourt, car elle favorise « un certain rapport poétique au monde »⁴ (comme Edith Heurgon en fait l'hypothèse dans son « essai de prospective nyctalogique ») ; un espace qu'il représente, et dont les traits saillants – la noirceur, l'obscurité, vecteurs d'inquiétude et d'une perception enrayée, voire altérée – caractérisent une partie de sa poétique. Michaël Fœssel, dans l'ouvrage qu'il consacre à la nuit, reconnaît que « [s]i l'équivoque du mot « jour » favorise la période diurne sur un plan social (la totalité du temps humain disponible se compte en jours), la nuit possède un avantage poétique »⁵ : « Placée au début d'un récit, la phrase : "C'était en pleine nuit" instaure une ambiance qui est faite pour susciter l'attention. L'auditeur s'attend peut-être au pire, mais il parierait qu'il va se passer quelque chose »⁶. Il en va de même pour l'ambiance nocturne dans les ouvrages de notre corpus, dont l'atmosphère plane pour mieux induire en nous un pressentiment propre à la nuit (comme nous le développerons *infra*).

« [L]a nuit est là » (*Ice*, p. 251), écrit-il dans *Ice*, la rendant tangible tout en la désignant pour mieux l'inscrire dans un lieu, mais quel est cet espace *de* la nuit, cet espace *transformé par* la nuit ? De quelle manière Agata restitue-t-il « l'expérience de la présence en [ce] lieu »⁷ qu'est la nuit, plus particulièrement celle des bas-fonds ? Nous nous intéresserons d'abord à la nuit blanche, soit à l'expérience insomniaque de la nuit qui le plonge dans un état nécessaire pour accéder au monde de la nuit, et plus particulièrement à l'espace prostibulaire nocturne, sur lequel nous nous pencherons ensuite ; nous terminerons par l'analyse des marques laissées par la nuit sur la poétique d'Agata, c'est-à-dire sur son influence sur ses photographies et ses textes.

3 Éric Dardel, *L'Homme et la Terre : nature de la réalité géographique*, Paris, Éditions du CTHS, 1952. Cité dans : Luc Gwiazdzinski, Préface, « De la nuit en questions à la nuit en chantiers : l'émergence d'une scène nocturne », in *La Nuit en question(s)*, Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski, Édith Heurgon (dir.), Paris, Hermann, « Cerisy Archives », 2017, p. 15, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/la-nuit-en-questions—9782705694647-page-8.htm>, consulté le 24 mars 2023.

4 Édith Heurgon, « Préserver la nuit pour réinventer le jour (essai de prospective nyctalogique) » in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 54.

5 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoin*, *op. cit.*, p. 163.

6 *Ibid.*, p. 165.

7 Henry Maldiney, « La Rencontre et le lieu », Chris Younes (dir.), *Henri Maldiney : philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, 2007, p. 163-180. Cité dans : Luc Gwiazdzinski, « Préface. De la nuit en questions à la nuit en chantiers : l'émergence d'une scène nocturne », in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 16.

1. *Dromomanie noctambule : la nuit blanche, passage vers l'envers du monde*

L'usage du monde correspond, dans l'art d'Agata, avant tout à un usage de la nuit. C'est usage ne renvoie pas à la nuit du sommeil, à cette phase où « le jour se sert de la nuit » parce qu'il faut dormir, « en accord avec la loi générale qui fait dépendre notre activité diurne du repos de nos nuits »⁸, mais s'apparente à la nuit blanche au cours de laquelle on échappe au sommeil, une nuit rythmée par ces « heures précieuses qui n'appartiennent qu'à ceux qui ont oublié ce qu'est le sommeil » (*Ice*, p. 238).

1. 1. Comment errer dans la nuit infinie

Les nuits d'Agata sont sans sommeil, en raison des drogues qui le maintiennent éveillé – il est question, dans *Anticorps*, du « vortex chimique de la nuit impossible » (*Ant.*, p. 513) qui permet de résister au sommeil – ou de par son intérêt pour l'activité prostitutionnelle, qui se déroule essentiellement durant la nuit. Ce n'est pas une entreprise facile : dans *Anticorps*, il écrit qu'il lui faut « tenir jusqu'à la nuit », et donc persister, résister, lutter contre un sommeil qu'il faut empêcher, mais également ressentir « le remords sournois d'être encore éveillé ; le devoir d'improviser sur la partition vierge d'une autre nuit blanche et d'attendre le mirage de l'aube » (*Ant.*, p. 26). On retrouvera ces formules dans « Reeperbahn », où Agata évoquera « le mirage de l'aube » s'opposant à la matérialité de « la partition d'une nuit blanche »⁹. Chaque nuit blanche est un espace de création, une page blanche sur laquelle composer ; et « [à] l'aube, ce sera l'attente d'une nouvelle nuit répétée »¹⁰, où il faudra lutter contre le sommeil, grâce à des « doses constamment variables d'insomnie et de morphe, de *highers* ou *downers* ou de n'importe quelle autre pharmacie, pourvu qu'elle permette d'épuiser la machine contre l'épuisement »¹¹.

Dans le chapitre « Reeperbahn » de son *Manifeste*, il dénombre « [u]ne autre nuit sans sommeil »¹², l'adjectif inscrivant cette nuit qui s'ouvre dans une série d'autres nuits blanches ; dans *Ice*, il ira jusqu'à compter ces nuits sans sommeil, indiquant qu'il écrit lors de la « quatrième nuit blanche sans interruption » (*Ice*, p. 239). Certaines entrées du journal, à la fin de l'ouvrage, sont suivies de cette indication : « Mercredi 1^{er} décembre / Pas de chambre d'hôtel, sexe avec Avi, nuit blanche, yama » (*Ice*, p. 229) ; « Jeudi 2 décembre / Hôtel Sun Sengky, dors la journée, sexe avec Avi, yama » (*Ice*, p. 230) ; « Vendredi 3 décembre / vais

8 Maurice Blanchot, « Le Sommeil, la nuit », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 361.

9 « Reeperbahn », *Manifeste*, p. 11.

10 *Agonie*, p. 15.

11 *Loc. cit.*

12 « Reeperbahn », *Manifeste*, p. 11.

dormir à l'aube chez Keo » (*Ice*, p. 232) ; « Samedi 4 décembre / Je passe la nuit chez les lesbiennes au Hip Hop » (*Ice*, p. 232) ; « Mardi 7 décembre / Soirée au Zanzibar avec G., qui est sorti ce soir de prison, nuit blanche » (*Ice*, p. 238). Par cette précision, Agata indique que le récit qui va suivre est celui d'une nuit blanche, immédiatement associée à un lieu et à des personnes ; ses interactions et ses mouvements sont conditionnés par cette nuit à ne pas dormir (le jour, quant à lui, est dédié au sommeil).

Les nuits blanches se succèdent : dans *Anticorps*, il évoque « la succession improbable des nuits et des nuits » (*Ant.*, p. 390) ; dans *Ice*, la « succession effrayante des nuits avec les nuits » (*Ice*, p. 241) : l'improbable devient l'effrayant, une peur frappante. Ce qu'il ne pensait pas possible le devient ; alors, jaillit la frayeur qui trouble, à la manière d'un vacarme (*fragorem*). La somme d'insomnie entraîne une dissolution du temps et de l'espace : « Les jours, les nuits, indéfinissables, coulent et se confondent, identiques, dans ma mémoire » (*Ice*, p. 241), écrit-il dans *Ice* pour expliquer sa difficulté à situer les événements sur l'axe du temps. « J'apprenais à me taire, attendre, ne plus manger, ne plus dormir, compter les nuits qui se fondent aux jours » (*Ice*, p. 238), confie-t-il, toujours dans le même ouvrage, rendant compte de cette confusion entre le jour et la nuit, et l'impossibilité de se repérer. Puis, peu à peu, le jour disparaît ; seule demeure la nuit. Dans ses récits, il semble d'ailleurs errer dans une nuit infinie, au cours de laquelle « la nuit marche sur la nuit » (*Ant.*, p. 323) ; nuit infinie où « les nuits, toutes semblables, se fondent dans une seule »¹³. Il se perd alors dans le « labyrinthe absolu de nuits qui se fondent en une seule » (*Ant.*, p. 133). Si la nuit devient labyrinthique, c'est en raison de cette expérience répétée du « temps dilué de la nuit » (*Ant.*, p. 27), au cours de laquelle tout se confond. Pas question néanmoins de s'en extraire : « La seule issue est de me débarrasser de la photographie et de m'enfoncer plus loin encore dans la nuit. Je ne pense pas pouvoir me refaire un jour » (*Ice*, p. 19), peut-on lire au début d'*Ice*. La locution « se refaire un jour » prend ici une dimension polysémique, désignant à la fois l'impossibilité de se faire autre qu'on est, et l'impossibilité d'exister en plein jour (et d'y élaborer une œuvre).

1. 2. Quand l'épuisement distord la perception

L'expérience réitérée de l'insomnie a pour conséquence – comme nous avons pu le pressentir à travers cette transformation de l'espace en labyrinthe nocturne – un épuisement. « L'expérience nocturne est étrangère à une réflexion qui prétend ressaisir le

13 *Loc. cit.*

moi dans sa souveraineté »¹⁴, remarque Michaël Fœssel. Cet abandon, la perte de contrôle qu'Agata appelle de ses vœux (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse), renvoie à ce que Maurice Blanchot considère comme l'une des conditions de l'écriture : « [L'écrivain] ne va pas vers un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste. [...] Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est déjà plus lui-même, il n'est déjà plus personne »¹⁵. L'insomnie permet d'expérimenter cette altération de soi qui le conduit vers un monde moins sûr, où tout se désordonne dans la noirceur de la nuit. « La vie qui s'épuise ne s'articule plus autour de la pensée mais à travers les actes et les gestes » (*Ant.*, p. 132), observe-t-il à l'issue d'une succession d'insomnies ; la fatigue lui permet d'accéder à une forme de déraison : épuisée, la pensée se tait, et ne subsiste qu'un corps qu'elle ne peut plus contrôler. Plus loin, il décrira « le soleil noir des heures, dans l'ombre convulsive des chambres d'hôtel, dans l'agonie du jour, [qui] nourrit, à même la chair, l'exquise dégénérescence de la raison, plus cruelle que la pureté à laquelle j'ai cru au point de me détruire pour elle » (*Ant.*, p. 387). L'oxymore « soleil noir » désigne ici l'obscurité comme une source d'énergie analogue à celle du soleil (à laquelle, pourtant, elle s'oppose) qui alimente le corps tout en détruisant la raison. Les corps nocturnes sont dépeint comme gorgés de la noirceur de la nuit, tout comme le corps diurne l'est de la lumière du soleil. Toujours dans *Anticorps*, il décrit « la nuit, si saturée de réalité qu'elle devient un espace sans substance réelle, répond aux besoins primaires, de l'ivresse jusqu'au crime ; le désir la possède parce qu'elle se passe d'intelligence, de conscience, de mémoire » (*Ant.*, p. 323) ; une nuit, donc, comme espace-temps de dissolution de l'être, et émergence de la « folie obscure de nos corps qui fouillent la nuit, là où la raison manque dans le rythme déréglé des sens » (*Ant.*, p. 268).

Tandis que, faisant exulter le corps, « la nuit rend la perception vivante »¹⁶, on observe durant cet épuisement – qui est autant le « supplice de l'épuisement » (*Ant.*, p. 387) qu'un état salvateur – un dérèglement de la perception du temps, les nuits se succédant de manière incessante, comme nous l'avons vu *supra*¹⁷, mais également un dérèglement des sens, voire de l'aperception :

En raison du conflit entre les sens, la nature cesse d'être un spectacle homogène où toutes choses se répondent selon une loi déterminée. Par le suspens des causalités

¹⁴ Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoin*, op. cit., p. 7.

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 19.

¹⁶ Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoin*, op. cit., p. 7.

¹⁷ Voir partie 3, chap. 9, « Dromomanie nocturne : la nuit blanche, passage vers l'envers du monde », p. 366.

attendues, le paysage nocturne advient comme un *évènement*. N'étant annoncé par rien, la moindre modification sensorielle prend l'allure d'un drame où se trouve parfois engagés la survie du corps. Mais le conflit entre les impressions sensibles peut aussi bien donner lieu à une jouissance imprévue. Si le plaisir réside dans la variation, il n'y a en effet aucune raison de cantonner la nuit à l'angoisse. Le point commun entre l'insomniaque et le noctambule serait plutôt qu'ils s'abandonnent à des expériences où les sens (mais aussi les idées) ne s'enchaînent plus d'une manière cohérente.¹⁸

Cette « modification sensorielle » propre à l'expérience de l'insomnie explique les « nuits blanches hallucinées de Shinjuku »¹⁹, la ville devenant une succession de méprises olfactives. On observe une semblable perception distordue du paysage dans *Ice*, où il est question d'une « mer cannibale » (*Ice*, p. 283), tandis que la ville devient « labyrinthe de béton, briques, tunnels, cellules » (*Ice*, p. 154). Les corps, eux-mêmes, sont perçus comme déformés par cette perception épuisée. Dans la nuit des bas-fonds, les femmes deviennent des créatures catabatiques : certaines sont décrites comme des « femmes plus hautes que des montagnes » (*Ice*, p. 145) dont les « ombres difformes et muettes » (*Ice*, p. 154) glissent sur les murs ; Agata en aperçoit même une qui « reste cachée à mi-corps et darde ses six têtes » (*Ice*, p. 154). Il en va de même pour la perception des mouvements : « la gueule et l'anus se confondent » (*Ice*, p. 275), « les visages rampent à travers les visages » (*Ice*, p. 283). La nuit, l'œil – organe diurne – se trompe, et la vision devient trompeuse.

Pourtant, l'insomniaque noctambule entend faire l'expérience de ce territoire déformée par l'épuisement. Dans son *Manifeste*, il écrit que, dans la ville de Boystown, il « retrouve les mauvaises habitudes qui [l']ont condamné aux dérives nocturnes passées »²⁰, tout comme Shinjuku, ce « territoire où le jour copule avec la nuit », devient l'espace de ses « dérives nocturnes »²¹. La pratique de la dérive – qui consiste, rappelons-le, à se mouvoir dans l'espace urbain au gré du « relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons »²², tout en le dominant et en le déjouant – se doit chez Agata d'être nocturne, même si en cela elle s'oppose à la conception originelle de Guy Debord (qui considérerait que « les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérive »²³). La nuit représente en effet la possibilité d'aborder autrement

18 *Ibid.*, p. 63.

19 « Japon », *Manifeste*, p. 38.

20 « Tournage », *Manifeste*, p. 32.

21 « Shinjuku », *Manifeste*, p. 41.

22 Guy Debord, « Théorie de la dérive », publiée dans *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et l' *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

23 *Loc. cit.*

l'espace urbain ; la « nuit urbaine » est un « espace potentiel »²⁴, si l'on en croit l'anthropologue Tomas Fouquet qui emprunte l'expression au psychanalyste Winnicott²⁵ dans un article consacré aux nuits dakaroises, afin de « défin[ir] une zone intermédiaire de l'expérience, située entre la vie intérieure du sujet et la réalité qui l'entoure »²⁶.

L'expérience nocturne offrirait alors la possibilité « d'imaginer ou de se projeter dans une autre existence possible à travers une forme de décalage social et culturel »²⁷, décalage opéré par le passage du jour à la nuit ; un décalage social qui advient dans ce monde de la nuit, un monde inaccessible aux dormeurs dont le sommeil les a menés vers le monde des rêves.

2. *Le monde de la nuit*

La dromomanie nocturne d'Agata lui permet d'accéder à un autre espace : celui de la nuit. Avec elle, « [c]'est un autre monde qui s'ouvre »²⁸, confie à l'anthropologue Tomas Fouquet une prostituée de 25 ans. Un monde, avec son propre paysage, ses propres repères, son propre rythme, ses propres configurations spatiales, sa propre population. La nuit transforme l'espace et les interactions sociales qui s'y déroulent. Elle le plonge dans l'obscurité, ce qui implique une modification de l'espace (les lumières s'allument et les ombres se creusent), des déplacements de celles et ceux qui le parcourent, mais aussi des activités qui s'y déroulent. Agata, ses ouvrages en témoignent, aime à se rendre « dans le huis-clos de la nuit » (*Ant.*, p. 29), espace clos formé par cette succession de nuits, qui finit par former une nuit infinie ; la locution « à huis clos » signifiant « toutes portes fermées », et par extension « dans l'intimité, en privé » (ce que l'on retrouve dans le domaine juridique, où l'expression désigne un procès qui se déroule « sans que le public soit admis »²⁹). La nuit apparaît comme un espace secret, qui ne s'ouvre que pour un petit nombre : ceux que Luc Gwiazdzinski, dans son article « Extension du domaine du jour : la nuit, nouveau champ de conflits et d'invention urbaine », rassemble sous l'appellation « le peuple de la nuit » et qu'il

24 C'est là le titre de l'article : Thomas Fouquet, « La Nuit urbaine, un "espace potentiel" ? Hypothèses dakaroises », *Cultures & Conflits*, n° 105-106, printemps/été 2017, URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/conflits/19452>, consulté le 12 mars 2023.

25 Donald Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971. Comme le rappelle Tomas Fouquet, « en parlant d'espace potentiel, Winnicott évoque plus largement la question de l'"expérience culturelle" à laquelle chacune est amenée à se soumettre tout au long de sa vie » (*Ibid.*, p. 85).

26 *Ibid.*, p. 95.

27 Thomas Fouquet, « La Nuit urbaine, un « espace potentiel » ? Hypothèses dakaroises », *Cultures & Conflits*, *op. cit.*, p. 86.

28 *Ibid.*, p. 84.

29 Analyse de la locution dans la définition du substantif « huis » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/huis>. Consulté le 15 mars 2023.

définit comme « un peuple hétéroclite composé de tribus avec leurs rites, leurs codes, leurs parcours propres », qui « se croisent, s'ignorent et parfois s'affrontent dans l'archipel des nuits urbaines »³⁰. Il distingue, au sein de ce peuple, cinq groupes : « les *reclus*, pour qui la nuit est un temps de paix », « les *citoyens*, pour qui la nuit est un temps d'engagement », « les *jouisseurs*, pour qui la nuit est un temps de fête », « les *travailleurs*, pour qui la nuit est le temps du labeur » et « les *exclus*, isolés qui vivent la nuit comme un temps de solitude et de détresse »³¹. Agata, lui, s'intéresse à un autre groupe, qui n'est pas mentionné par Luc Gwiazdzinski : celui des *licenciés*, qui profitent de la nuit pour exercer des activités interdites ou condamnées moralement, qui ont besoin de la nuit pour demeurer cachés, et qui se meuvent dans l'espace prostibulaire nocturne.

2. 1. L'espace prostibulaire ne brille qu'à la lueur de la lune

Cet espace, Agata le décrit dans *Anticorps* et *Ice*. Le premier ouvrage associe la nuit aux espaces urbains qui accueillent les noctambules : il décrit une « nuit, mouvementée, [qui] se traîne jusqu'à l'aube, dans un karaoké de misère » (*Ant.*, p. 74), mais aussi les « nuits de solitude dans des chambres crasseuses » (*Ant.*, p. 203). Il évoque, dans le second ouvrage, « les filles parquées au creux de la nuit » (*Ice*, p. 142). « Au Martini, les filles aux robes d'or et d'argent enterrent la nuit » (*Ice*, p. 268), l'ensevelissant sous l'alcool et les relations tarifées, leurs robes brillantes scintillant au cœur de l'obscurité. « Les figures s'approprient la nuit épaisse, immobile » (*Ice*, p. 152), écrit-il encore, opposant les mouvements des prostituées à l'inertie d'une nuit qu'elles s'approprient ; la traversant en quête de proximité corporelle, elles seules semblent capable de remplir cette « nuit vide qui isole les corps » (*Ice*, p. 238).

Il subsiste alors, au creux de la nuit dans laquelle baigne l'espace prostibulaire, alors même que l'obscurité s'accroît et gêne la vision, une expérience visuelle : celui des mouvements des corps des filles de la nuit. Dans la rue, elles surgissent de la pénombre grâce à leurs robes brillantes ; dans les bars et les chambres où elles mènent leurs clients, un même jeu de clair-obscur se dessine. « [D]ans le strip-tease, la lumière et la fixité des formes brûlent les yeux ; dans la pénombre de la chambre, l'image tremblée se décompose et la vie se dérobe au regard » (*Ant.*, p. 428-429), décrit Agata dans *Anticorps*, opposant la brûlure de la lumière du bar, au tremblement de l'obscurité. Tous deux – la lumière artificielle qui trompe la nuit, et la noirceur de la nuit qui résiste – déforment les corps prostitués

30 Luc Gwiazdzinski, « Extension du domaine du jour : la nuit, nouveau champ de conflits et d'invention urbaine », in *La Nuit en question(s)*, op. cit., p. 192.

31 *Ibid.*, p. 193.

noctambules. Les espaces dédiés à la prostitution, « [o]asis de lumières »³², brillent dans la nuit, et par leur lumière, attirent les clients, devenant alors leurs points de repères dans cette vaste obscurité.

La nuit affirme sa matérialité, une tangibilité qui permet d'avoir un contact physique avec elle, dépassant l'habitude du contact visuel, première étape dans la découverte de l'autre (la nuit mettant à mal la vision humaine) ; épaisse, elle devient une expérience tactile, tout comme, lorsqu'Agata évoque cette « autre nuit au goût de sperme » (*Ice*, p. 286), elle se transforme en une expérience gustative inhérente à celle éprouvée, nuit après nuit, par les filles de la nuit. Au cœur de cet espace prostibulaire nocturne, où il vit en tant que nomade, Agata s'interroge sur la place particulière qui est la sienne : « Je suis spectateur donc complice. Mais je partage l'épaisseur de la nuit de la victime, de celui qui, face à l'œuvre de la mort, ne peut se réfugier ni dans le mensonge, ni dans l'oubli et, face au conformisme de la lâcheté, n'a que la rage et l'innocence du désespoir » (*Ice*, p. 16). Pour échapper au rôle de voyeur, il tient à partager l'expérience corporelle de la nuit, à ancrer son corps dans ce nouvel espace qui s'ouvre à la tombée du jour, comme il l'exprime par le biais de cet impératif, dans *Anticorps* : « il faut partager la nuit, se fondre dans le ventre du monde » (*Ant.*, p. 134).

Des ouvrages *Codex*, *Atlas*, *Anticorps* et *Ice*, dont les textes relatent des expériences nocturnes et dont les clichés capturent les corps et (plus rarement) les paysages plongés dans l'obscurité, n'existeraient pas sans le noctambulisme insomnique d'Agata ; ils sont composés de fragments photographiques et littéraires du monde de la nuit. *Atlas*, en ce sens, est atlas du monde de la nuit ; la première phrase de la préface – « Il n'y a ni dieu ni indulgence dans la nuit mais l'acceptation que seule la chair est » (*Atl.*, n. p.) – est tiré d'une phrase d'*Anticorps*, où la nuit était plus explicitement spatialisée : « il n'y a ni dieu ni indulgence dans la nuit que je traverse » (*Ant.*, p. 428). La préposition « dans » permet, dans ces deux phrases, de marquer un rapport d'intériorité à une nuit qui se conçoit comme un espace à parcourir.

Cette nuit hante divers récits d'*Atlas*. « À la lumière de la lune, je suis une fée, la fée Lune. / Je suis la fée Lune, je suis fée, une déesse » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.), dit Alicia, énonçant ainsi sa métamorphose à la tombée du jour ; une transformation similaire s'opère en Kana, la nuit :

Je vis avec deux visages.

Les deux me sont nécessaires.

32 « Dépenses », Manifeste, p. 8.

Je ne peux choisir celle que je suis, ce serait très difficile.
Quand je suis femme la nuit, je satisfais mes désirs.
(« Kana, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Telle la divinité Janus, Kana possède deux visages : l'un est diurne, l'autre est nocturne, et c'est le dernier qui lui permet d'assouvir ses désirs. Il n'apparaîtra néanmoins que dans l'obscurité, car ce qu'elle désire renvoie à des « plaisirs interdits » (« Kana, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) qu'elle ne peut trouver que dans ce huis clos – secret, intime, caché – de la nuit. « La nuit brûle ma vie » (« Maki, Sukhumvit, Bangkok, Thaïlande, 2011 », *Atl.*, n. p.), confie ensuite Maki, distinguant son existence de son activité prostitutionnelle, pour mieux mettre en évidence la manière dont la prostitution la consume peu à peu, jusqu'à la détruire. « Je me promène avec la lune dans les yeux », révèle Vivi, signalant ainsi son appartenance à cette communauté des filles de la nuit, marquées du sceau de la Lune. Dans l'espace prostibulaire qu'elle décrit, « [c]haque jour se transforme lentement en nuit » (« Vivi. Oslo, Norvège. 2012 », *Atl.*, n. p.) ; règnent ici-bas la noirceur et l'obscurité, comme s'il s'agissait d'un nouveau royaume des ténèbres, à même la ville, entre le paysage mythique de la catabase et des enfers et le huis clos urbain nocturne. Le récit de Yana insiste sur l'obscurité nocturne omniprésente propre à l'espace prostibulaire :

C'est le crépuscule.
Ils sont tous dans le crépuscule.
Désespérés, et déjà laids.
Mais tous cherchent le plaisir,
une forme de satisfaction et d'intégrité.
Ils cherchent à remplir le vide qu'ils ont à l'intérieur.
C'est insupportable
de rester en tête à tête avec soi-même. [...]
Partout des arnaques, des blessures, des trahisons.
Les gens ne voient pas, ne savent pas.
Ils ne peuvent juger que la surface.
C'est un aller sans retour.
Elles vivent d'une nuit.
Elles vivent d'une dose.
Elles vivent d'un client.
Demain, il y aura un nouveau client,
et elles ne se souviendront pas du précédent.
Elles auront oublié son nom, son apparence.

Le sexe peut apporter du plaisir,
mais les filles n'en veulent pas.
Elles n'aiment ni le soleil, ni la lumière du jour.
(« Yana, Troieshchyna, Kiev, Ukraine, 2011-2012 », *Atl.*, n. p.)

C'est au crépuscule que les clients sortent, leur apparition et leurs mouvements étant déterminés par la baisse de la luminosité annonçant le début de la nuit ; quant aux filles, elles ne vivent pas seulement la nuit, mais également *de* la nuit, de la succession des nuits qui rythme leur existence. L'anaphore « elles vivent » met en exergue cette coïncidence entre rythme de la vie et rythme de la nuit, condition nécessaire à la consommation de drogue et à l'apparition des clients. La position de la nuit en tête de cette succession d'hypozeuxes fonctionne de la même manière que la position du crépuscule au début du texte : la disparition du jour conditionne l'émergence de l'espace prostibulaire et de l'activité prostitutionnelle ; s'enchaînent alors les doses et les clients. La fin du texte met en exergue la répétitivité et la dimension cyclique de ce processus, par l'emploi d'un futur de l'indicatif qui prédit avec certitude les nuits suivantes. Car ces filles – dont Yana fait partie – « n'aiment ni le soleil, ni la lumière du jour » : elles sont nocturnes, comme nous l'apprennent également Leah et Angie. « Je t'appelle dès que la nuit tombe. Je t'emmène, et tu me suis jusque dans une impasse. Je suis la poussière. Je suis la flamme brûlante et la flamme glacée. Je suis ton obscurité » (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.), confie Leah à Agata, changeant tour à tour d'identité avant de devenir cette obscurité nocturne vers laquelle elle l'emmène. « Je ne veux être que la pute/ que tu baises une nuit... » (« Angie, Tenderloin, San Francisco, États-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.), lui annonce Angie pour poser les limites de leur relation (du sexe tarifé, durant une unique nuit). Dans un bref récit rétrospectif, cette prostituée décrit son existence comme une succession d'actes sexuels nocturnes :

Si je regarde en arrière,
j'ai l'impression que rien n'est jamais arrivé.
Des heures de chambres obscures, d'ombres,
d'hommes qui hurlaient et regardaient à l'intérieur
de mon corps, d'hommes qui voulaient mon corps.
(« Angie, Tenderloin, San Francisco, États-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.)

Prostituée, Angie ne vit que la nuit, et ne peut vivre que la nuit. Son récit se clôt sur « Il fait tellement clair, ici. / Que faire de toute cette lumière ? », révélant son impuissance à vivre le

jour, son dénuement face à cette lumière franche qu'elle ne reconnaît pas comme sienne, elle qui est une femme de la nuit. L'image qui suit (*Atl.*, fig. 21) – une photographie d'elle, assise au pied d'un lit où s'éparpillent quelques objets (dont une feuille d'aluminium dépliée, indice d'une consommation de drogues), le visage tourné vers un rais de lumière que ne parviennent pas à dissimuler de lourds rideaux – fait écho au texte, associant cette luminosité qui la laisse coïte à celle du soleil.

Les figures féminines d'*Atlas* apparaissent alors comme irréductiblement nocturnes, reprenant là un motif poétique connu qui associe la lune à une femme : Alfred de Musset analyse l'aspect changeant de l'astre nocturne en redoublant de comparaisons dans sa « Ballade à la lune »³³ ; Charles Baudelaire, dans « Les bienfaits de la Lune »³⁴, reconnaît la marque laissée par la Lune chez une femme ; dans « La lune blanche »³⁵ de Paul Verlaine, le sentiment amoureux s'épanouit dans un paysage nocturne ; « La Lune »³⁶ de Théodore de Banville donne lieu à une comparaison entre la lune et une femme capricieuse et séduisante qui s'amuse avec les sentiments de son amant ; quant à Federico Garcia Lorca, il personnifie l'astre nocturne pour le rendre aussi inquiétant que séduisant dans sa « *Romance de la luna, luna* »³⁷. Dans *Atlas*, Agata reprend ce motif littéraire, mais dans une visée plus pragmatique : si les prostituées sont associées à la lune et à la nuit, si elles sont des femmes nocturnes, qui n'apparaissent que la nuit et sont associées à la nuit, c'est parce qu'elles vivent dans ce huis-clos nocturne, caché, qu'est l'espace prostibulaire : « [l]a nuit désigne un espace idoine pour ceux dont l'institution veut à tout prix effacer les traces : on ne verra rien, donc on n'en parlera pas »³⁸, rappelle Michaël Foessel.

2. 2. Éloge de la nuit indomptable

Si les prostituées sont les héroïnes de la plupart des ouvrages d'Agata de notre corpus, elles font partie du peuple de la nuit ; d'un peuple qui expérimente, en pleine nuit, une nouvelle forme de société, à l'opposé de celle du peuple diurne.

Dans *Ice*, Agata oppose « [l]a lumière creuse des nuits » et « l'opacité des jours » (*Ice*, p. 238), inversant les propriétés du jour et celles de la nuit : tandis que le jour, obscur, ne laisse pas passer la lumière, la nuit baigne *a contrario* dans une lumière profonde. En définitive, la nuit permettrait paradoxalement de mieux voir., mais également de voir au-delà de la

33 Alfred de Musset, « Ballade à la lune », *Contes d'Espagne et d'Italie*, 1829.

34 Charles Baudelaire, « Les bienfaits de la lune », *Spleen de Paris*, 1869.

35 Paul Verlaine, « La lune blanche », *La Bonne Chanson*, 1870.

36 Théodore de Banville, « La Lune » pour le recueil de mélodies de Reynaldo Hahn *Les Rondels*, 1899.

37 Federico Garcia Lorca, « *Romance de la Luna, Luna* » (« La complainte à la lune »), *Romancero Gitano (Complaintes gitanes)*, 1928.

38 Michaël Foessel, *La Nuit : vivre sans témoin*, op. cit. p. 95.

perception visuelle, de vivre autrement ; c'est du moins le postulat qu'il défend dans *Anticorps* :

[...] cartographie taboue d'une nuit intemporelle, indomptable, meurtrière qui recouvre un jour domestiqué, technologique, légal, sécurisé sur ses moindres parcelles ; nuit du désordre et de la fête, anarchie d'effroi et de cruauté, avec son histoire, ses lois, son peuple, ses mœurs, ses codes, sa violence impérieuse contre la brutalité rationnelle de la modernité [...]. (*Ant.*, p. 264)

Tandis qu'il associe le jour à la domestication, à la technologie, la légalité et la sécurité, la nuit représente son opposé : elle est désordre, fête, anarchie, meurtre, dont la « violence impérieuse » et irraisonnée permet de lutter contre « la brutalité rationnelle de la modernité ». Si l'ouvrage joue le rôle d'une cartographie en représentant ce territoire nocturne, il s'agit aussi pour l'auteur de l'inscrire à l'intérieur de l'opposition politique et morale qui se joue ici entre le jour et la nuit, dont « l'obscurité [...] abîme ceux qui survivent au grand jour, les naïfs, les esclaves » (*Iæ*, p. 153). Selon cette logique, le peuple diurne (celui des « naïfs » et des « esclaves », pour reprendre les mots d'Agata) auraient bien de la peine à survivre dans une nuit dont l'obscurité risquerait de les abîmer. *A contrario*, « la nuit secrète en son sein les anticorps qui neutralisent la contamination morale, l'apologie du bien-être, la rationalisation des rapports sociaux, la jouissance hygiéniste, les idéologies sécuritaires, les logiques de rentabilité » (*Ant.*, p. 469). L'emploi du mot « anticorps » entre nécessairement en écho avec le titre de l'ouvrage, pour en offrir une explicitation : *Anticorps* propose à la « voyure » ces êtres nocturnes des bas-fonds, en opposition – au sens de contraste et de conflit – aux êtres diurnes. Une dualité se dessine, entre ces anticorps nocturnes qui luttent contre ces antigènes diurnes, au sein de ce vaste organisme qu'est le monde ; un monde que la rentabilité, la sécurité, l'hygiénisme, la rationalisation abîment, mais que la dépense de la fête, le désordre, l'abject et la folie peuvent ranimer. Le mode de vie nocturne tel qu'il se déploie dans les phototextes entre en collision avec le mode de vie diurne ; l'expérience de la « voyure » des ouvrages devient celle d'un envers du monde, caractérisé par sa violence.

En ce sens, l'exploration du monde de la nuit correspond au projet d'« exploration de l'envers de ce monde »³⁹ cher à Agata ; car, comme il l'écrit dans *Anticorps*, « de l'autre côté du miroir, il y a l'ombre, territoire de la réalité pure et berceau de toutes les fictions, de tous les héroïsmes » (*Ant.*, p. 27). En définitive, et pour reprendre une formule de Léa Bismuth

39 « Japon », *Manifeste*, p. 38.

dans l'ouvrage collectif *La Nuit épuisée* : « Le jour appartient au pouvoir, la nuit à la puissance »⁴⁰. Le jour est du côté du pouvoir politique ; la nuit relève de la puissance contestatrice. Michaël Fœssel, dans l'ouvrage qu'il consacre à la nuit, questionne la « dimension politique de la nuit » en se donnant comme objectif d' « envisager le coucher du soleil comme la suspension du temps juridique et [de] montrer ce que la nuit change dans l'ordre des conduites humaines »⁴¹. Les ouvrages d'Antoine d'Agata offrent un élément de réponse, en dissociant le monde et le peuple du jour – « les naïfs, les esclaves » (*Ice*, p. 153) – et le peuple de la nuit, qui, par contraste, est dépeint comme un peuple lucide et libre⁴². On y reconnaît le thème nietzschéen de la vengeance des ivrognes, ainsi explicité par Michaël Fœssel :

Dans un passage d'*Aurore*, Nietzsche met en garde son lecteur contre « la vengeance des ivrognes en tout genre, pour lesquels l'aube est le moment le plus lugubre de la journée »⁴³. Ce sentiment de l'aube se présente comme une menace, tous les habitants de la nuit l'ont éprouvé. Les « ivrognes », bien sûr, qui sentent venir avec le jour la fin de l'ivresse et le début de la gueule de bois. Le malaise s'empare aussi des promeneurs nocturnes, des travailleurs de la nuit ou des insomniaques qui craignent l'aube comme ce moment où ils seront à nouveau dévisagés. [...]

La « vengeance des ivrognes », c'est l'amour du nocturne fondé sur la haine de la lumière du jour.⁴⁴

Michaël Fœssel fait entrer en écho « l'amour du nocturne » avec « l'apologie romantique de la nuit »⁴⁵ : le goût pour la nuit s'explique par « une immense fatigue à l'égard du monde » qui déroule le « rêve d'une nuit sans fin »⁴⁶ qui libérerait l'homme des « exigences du monde social »⁴⁷. Peut-on en dire autant d'Agata ? Son désir de la nuit s'inscrit-il dans la continuité de la pensée romantique ? Plutôt que de parler d'ivrognes, Agata les nomme dans *Praxis* –

40 Léa Bismuth, « Action », *La Nuit épuisée*, n. p.

41 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoins*, op. cit., p. 91.

42 Comme l'écrit justement Luc Gwiazdzinski : « Si la nuit inspire toujours les poètes en quête de liberté, elle fait également peur et inquiète le pouvoir qui cherche depuis toujours à la contrôler. Rappelons que la première liberté supprimée en cas de crise est justement celle de circuler librement la nuit. » (Luc Gwiazdzinski, « Extension du domaine du jour. La nuit, nouveau champ de conflits et d'invention urbaine », in *La Nuit en question(s)*, op. cit., p. 198.

43 Friedrich Nietzsche, *Aurore*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, p. 204.

44 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoins*, op. cit., p. 149-150.

45 *Ibid.*, p. 150.

46 *Loc. cit.*

47 *Ibid.*, p. 151.

en reprenant une formule de Georges Didi-Huberman – les « peuples-lucioles »⁴⁸ (notion sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de cette thèse).

Dans la poétique d'Agata, la haine du jour est beaucoup plus politique. Non seulement la nuit ouvre un passage vers un territoire hostile mais elle est également une manière non pas d'échapper au jour, mais de s'y opposer, de lui répondre. On pourrait, en jouant sur l'expression nietzschéenne, parler d'une vengeance des bas-fonds ; une vengeance violente et destructrice, liée à un culte nocturne qu'Agata mentionne à plusieurs reprises dans *Anticorps*. Au début de l'ouvrage, il fait l'éloge des êtres des bas-fonds : « [...] ceux qui se prêtent aux rituels grotesques et sublimes de la nuit renoncent à toute identité sociale pour se brûler aux feux d'une vie plus vraie » (*Ant.*, p. 27). Tandis que la nuit est associée à la possibilité d'une existence véritable, elle est paradoxalement dépeinte comme l'espace-temps d'un rituel destructeur qui immole par le feu quiconque s'y prête. Puis, la destruction rituelle du corps et de l'identité est plus longuement décrite dans l'ouvrage :

[...] les événements improbables de la nuit donnent aux organismes humains cette beauté rêvée, nouvelle, de la violence subie et vengée, du désordre caché derrière les apparences sensibles ; débarrassés de tout repère, de toute attache, ils se prêtent à des expérimentations rituelles, se détruisent et se reconstruisent, se dérobent dans le contact silencieux avec la came ; monde d'obscurité où la bouche et les yeux ne font plus qu'un [...]. (*Ant.*, p. 387)

Dans *Le Désordre*, Georges Balandier énonce les caractéristiques du rite pour le définir comme une « dramatisation qui impose des conditions de lieu, de temps, de circonstances propices, de désignation de ceux qu'il inclut ou exclut »⁴⁹ : la nuit – à la fois lieu, temps et circonstance propice – et son peuple rempliront ces conditions. Force transformatrice, la nuit devient « espace rituel » où les « exécutants changent d'être »⁵⁰ ; ainsi, elle « donne forme à un réel autre, à un sur-réel »⁵¹. Si la nuit est rite, notons qu'Agata évoque également « l'autel de la nuit » (*Ant.*, p. 513), la matérialisant pour la spatialiser et la sacrifier : c'est autour d'elle que s'exécutent les rites nocturnes. Conçu comme une réponse – Georges Balandier parle de « réponse rituelle »⁵² – le rite permet de conjurer, purifier, détruire, ordonner ; c'est bien ici le rôle de la nuit que de contrer le jour, à l'image de la noirceur de la nuit qui détruit la lumière du jour. Dans son ouvrage, Georges

48 *Praxis*, p. 100. La source de la citation est la suivante : Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

49 Georges Balandier, *Le Désordre : éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p. 29.

50 *Loc. cit.*

51 *Ibid.*, p. 31.

52 *Ibid.* p. 33.

Balandier prête au rite une fonction ordonnatrice : « Le rite travaille pour l'ordre » en « impos[ant] l'idée d'un ordre global auquel il contribue et dont il participe »⁵³ ; sa « fonction disruptive »⁵⁴ s'attache au désordre « afin de lui donner une figure maîtrisable, de le convertir en facteur d'ordre, ou de le déporter dans les espaces de l'imaginaire »⁵⁵. La fonction des rites de la nuit, dans ces textes, est en ce sens ambivalent : s'ils permettent de donner au jour « une figure maîtrisable » pour mieux le contrer, ils sont des agents du désordre (quand l'ordre est du côté du jour), tant au niveau individuel – le corps, durant ce rite, se détruit et se reconstruit sans cesse, et tend vers l'informe – qu'au niveau collectif (puisqu'il permet d'inverser les règles et lois sociales et morales). Ce rite possède également une dimension sacrificielle : Agata décrit les « rites de la nuit noire, morts réitérés du soleil, cruauté de l'écriture des corps mâles et femelles qui s'enserrent dans une nuit sans issue » (*Ant.*, p. 320) puis, quelques pages plus tard, la « transe figée de l'exploitation, jusqu'à la dissolution obscène de la nuit noire, mort réitérée du soleil, extermination de tout désir d'humanité sans autre perspective que la dégradation de la raison » (*Ant.*, p. 515). Pour mieux se plonger dans la nuit noire, il faut mettre à mort le soleil, encore et encore (afin de se perdre dans « une nuit sans issue ») car exterminer le soleil, c'est exterminer, d'un même mouvement, humanité et raison. Le rite, ici, possède une fonction de transformation, certes, mais surtout de destruction ; c'est par elle qu'il est possible de créer ce « réel autre », ce « sur-réel » mentionné par Georges Balandier.

Si la poétique d'Agata associe la nuit à divers rituels, c'est en s'inscrivant dans la lignée des célébrations du Sabbat, dont les célébrations étaient nécessairement nocturnes, pour mieux se dérouler à l'ombre des regards et instaurer ainsi une opposition spatio-temporelle entre culte monothéiste (qui se déroule en plein jour, à la vue de tous, reconnus par tous) et les autres cultes (cachés dans la nuit, en raison de leur caractère illicite). La nuit devient l'espace de l'interdit ou, du moins, l'espace où l'interdit est transgressé. « Le peuple de la nuit se définit par des manières de voir qui laissent à la surprise ou à l'attitude scandaleuse le droit d'occuper la scène »⁵⁶, observe Michaël Fœssel ; néanmoins, au lever du jour, la scène devra être désertée, car les règles qui régissent le jour sont des entraves pour le peuple de la nuit, tout comme les règles de la nuit sont épouvantables pour le peuple du jour. Plus tôt, nous avons cité Agata, qui évoquait les « heures précieuses qui n'appartiennent qu'à ceux qui ont oublié ce qu'est le sommeil » (*Ice*, p. 238) ; l'usage de la négation restrictive permet ici d'écarter les insomniaques du reste de la population

53 *Ibid.*, p. 31.

54 *Ibid.*, p. 30.

55 *Ibid.*, p. 35.

56 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoins*, op. cit., p. 141.

ensommeillée, pour mieux les placer en marge, en dehors d'une norme (dormir la nuit, pour mieux agir, le jour). La nuit est en effet la condition *sine qua none* d'émergence de l'espace prostibulaire des bas-fonds, qui est (rappelons-le) un espace hétérotopique, dans lequel, comme le suggère Michel Foucault, de fait, « [e]n général, on n'accède pas [...] comme dans un moulin »⁵⁷ ; il faut *en être pour y être*, car le rappelle Alain Mons dans *L'Ombre de la ville*, « [q]ui s'aventure la nuit dans de tels endroit doit connaître le territoire ou être reconnu par lui »⁵⁸.

« Le néant sépare et relie les corps parcourus par la nuit, qui absorbent le monde et se laissent absorber par lui » (*Sta.*, n. p.) : dans cet aphorisme, Agata décrit ce peuple nocturne comme des êtres qui parcourt la nuit tout en étant parcourus par elle. En les traversant, la nuit crée une communauté d'êtres nocturnes et noctambules, qui se détruisent afin de s'imprégner du monde et de l'imprégner ; phénomène qui n'advient, chez Agata, que la nuit. Dans son article « Préserver la nuit pour réinventer le jour (essai de prospective nyctalogique) », Edith Heurgon décrit la nuit comme le temps et le lieu de prédilection de l'élaboration d'une communauté, d'une solidarité entre êtres humains ; parce qu'ils sont peu à être éveillés, certes, mais également en raison de leur fragilité : « Le sujet anonyme, dépossédé, fragile, sans ancrage, tend à établir *avec l'autre*, avec ses proches, mais aussi avec des inconnus que les circonstances lui permettent de croiser, avec la terre entière, des *rapports empreints de compréhension et de solidarité*. Par son *pouvoir fusionnel*, la nuit semble résister au mouvement d'individuation »⁵⁹. On retrouve cette conception d'une communauté nocturne dans le poème « Les Bienfaits de la lune » de Charles Baudelaire, où le poète raconte la visite de la Lune, cette « redoutable Divinité », une « fatidique marraine », « nourrice empoisonneuse de tous les *lunatiques* »⁶⁰, faite à une femme, alors qu'elle était encore enfant. Au cours de cette visite, l'astre personnifié l'a marquée par une prédiction qui l'inscrit dans la communauté des lunatiques :

« Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau uniforme et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer ; les chats qui se pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce !

57 Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 18.

58 Alain Mons, *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 39.

59 Édith Heurgon, « Préserver la nuit pour réinventer le jour (essai de prospective nyctalogique) » in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 54.

60 Charles Baudelaire, « Les Bienfaits de la Lune », *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Paris, Flammarion, 1987, p. 159.

« Et tu seras aimée de mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes ; de ceux-là qui aime la mer, la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie. »⁶¹

Entre figure royale et divinité, la Lune – et la nuit au cours de laquelle elle étincelle « comme un poison lumineux »⁶² – rassemble autour d'elle celles et ceux qu'attirent la volupté de la sauvagerie, la monstruosité de l'informe, le trouble et la folie, les ténèbres lugubres de la mort. Si Baudelaire dépeint la Lune comme une empoisonneuse, Agata parlera plutôt, dans *Anticorps*, du « venin de la nuit » (*Ant.*, p. 28) . L'idée est la même : les noctambules lunatiques forment une communauté d'empoisonnés, d'intoxiqués à diverses substances qui ont altéré leurs fonctions vitales et leurs raisonnements et les mènent à une mort précoce. Dans *Codex*, Philippe Azoury évoque dans son texte « Le Cri » cette Lune divinisée : « Le coquillage marin est un petit dieu placé sur le front de la déesse de la Lune, il représente le cri, et dans les hiéroglyphes mayas, le cri est un visage humain » (*Cod.*, p. 1). Le cri, motif prégnant dans les photographies d'Agata, « symptôme d'un cataclysme organique » (*Ant.*, p. 29) et symbole d'un langage détruit (comme nous l'avons analysé *supra*⁶³) devient l'attribut de l'astre nocturne, qui s'affirme – comme chez Baudelaire – comme déesse du peuple de la nuit.

En définitive, la représentation du monde de la nuit d'Agata va dans le sens de « l'hypothèse nyctalogique » énoncée par Edith Heurgon :

[...] *et si* la nuit, dès lors qu'on en perçoit, dans leur ambivalence, les diverses dimensions, qu'on en saisit, en tension, les rythmes et les métamorphoses, d'une part, donnait accès à une *pensée paradoxale*, en mouvement, et, d'autre part, révélait des *expériences humaines* permettant, au-delà des rapports étriés auxquels contraignent les contraintes diurnes, d'imaginer, dans le mouvement même de la société, *d'autres manières d'être ensemble au monde* ?⁶⁴

61 *Ibid.*, p. 158-159.

62 *Ibid.*, p. 159.

63 Voir partie 2, chap. 3, « Le cri », p. 228.

64 Édith Heurgon, « Préserver la nuit pour réinventer le jour (essai de prospective nyctalogique) » in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 51 (en italique dans le texte original).

« La nuit, l'individu vit une sorte d'*intimité fugitive* qui exalte ses sens et provoque en lui d'étranges métamorphoses »⁶⁵, remarque Edith Heurgon ; étranges métamorphoses qu'Agata capte et retranscrit, tant par ses textes que par ses images.

3. *Quand la nuit imbibe l'image et se répand dans les mots*

Rappelons-le : c'est la nuit qu'Agata vit, qu'il compose et qu'il photographie. Sa démarche a une incidence sur les œuvres ainsi produites. L'image photographique, captation instantanée d'un fragment de réel, ne peut échapper à la noirceur nocturne ; le texte, composé en pleine insomnie, devient hallucination poétique de la nuit. Si nous sommes face à deux pratiques artistiques distinctes – celle de la photographie et de l'écriture –, toutes deux reposent sur une mise en espace particulière de la nuit qui se comprend et « advient comme un *événement* »⁶⁶ photolittéraire : sur le cliché photographique, la nuit noie l'espace de son obscurité ; dans le texte, elle distord la perception du monde.

3. 1. Clarté du jour, trouble de la nuit

Dans les ouvrages de notre corpus, la grande majorité des photographies sont des photographies de nuit. Dans *Ice*, une seule photographie de jour subsiste, celle du *White Building*, au Cambodge (p. 12-13) ; les autres images, des photographies de corps (à l'exception de celle d'une couverture posée sur un sol, p. 18) – sont prises de nuit⁶⁷. Les clichés de *Codex* sont eux aussi imprégnés par la nuit. Les seules exceptions sont les images de cadavres (le corps d'une femme, au bord d'un plan d'eau ; celui d'un vieil homme couché sur l'herbe brûlée par le soleil ; celui d'un autre homme, sur un tas de pierres ; le buste d'un autre, le cerveau étalé sur la terre ; un corps étendu dans un pré, à l'orée du jour), quelques façades (celle d'une église dévastée, p. 38, et celle d'un hôtel, p. 122), quelques rues (une, déserte sous un ciel lourd p. 52 et un autre, baignée d'une faible lumière, p. 63) et quelques paysages (une colline, p. 49, et une mer, p. 52). *Atlas* propose la même gamme d'obscurité : si la plupart des clichés sont nocturnes, parfois la lumière du jour se devine ; alors, on l'enferme derrière de lourds rideaux (comme dans la photographie qui suit le récit d'Angie) (*Atl.*, fig. 21), on la trouble pour l'affaiblir (comme dans la série des clichés d'HLMs, qui semble prise à travers une vitre sale) (*Atl.*, fig. 9), ou on la laisse entrer

65 *Ibid.*, p. 53.

66 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoin*, *op. cit.*, p. 63.

67 Nous invitons le lecteur et la lectrice de cette thèse à parcourir les pages des annexes consacrées aux photographies d'*Ice*.

pour amplifier, par contraste, l'obscurité de la chambre (comme dans l'image de Yana écartant un rideau) (*Atl.*, fig. 22).

Anticorps, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* – des ouvrages qui ont vocation à reprendre et à condenser les clichés issus d'anciens ouvrages – proposent quant à eux des dispositifs différents. Dans *Anticorps*, la logique est la même : si la façade des bâtiments, quels qu'ils soient (immeubles, HLMs, préfabriqués, etc) est photographiée de jour, les corps appartiennent majoritairement à la nuit (à l'exception des séries de portraits, comme ceux pris à New-York, les *mugshots* de femmes détenues ou encore les clichés de prisonniers politiques du régime khadafiste, que l'on retrouvera dans *S.T.A.S.I.S*). En cela, la structure d'*Anticorps* avoisine celle de *S.T.A.S.I.S*, où les photographies de corps sont nocturnes, quand celles des lieux (série de photographies de villes, de paysages sauvages, HLMs, de maisons en ruines, de rues vides, de préfabriqués, d'une grille d'entrée d'un bâtiment, de cellules de prisons, de marcheurs dans le désert) sont diurnes ; il en va de même pour les clichés des enfants de l'*American Indian Boarding School* (*Acé.*, fig. 7), ainsi que les images d'un rohingya se faisant mutiler (que l'on retrouvera dans *Acéphale*) (*Sta.*, fig. 5), qui ne sont pas des clichés pris par Agata, mais trouvés sur internet ; les clichés flous, d'Auschwitz (*Acé.*, fig. 3), par leur obscurité (une obscurité accentuée, par rapport à la série de mêmes clichés dans *Anticorps*), reproduisent quant à eux une atmosphère crépusculaire, proche de celle de la série de clichés des migrants, à Sangatte (*Ant.*, fig. 12). Les clichés pris par le biais d'une caméra thermique – type de photographie qui caractérisera les clichés d'ouvrages comme *Virus* et *Psychodémie*, ainsi que le court-métrage *La Vie Nue* – bousculent le rapport à la luminosité (qui surgit du corps, et non plus de son environnement) ; clichés que l'on retrouvera à de nombreuses reprises dans *Acéphale*, un ouvrage qui reprend les mêmes codes qu'*Anticorps* et *S.T.A.S.I.S*. Les clichés diurnes sont des clichés de lieux (comme le camp de réfugiés Rohingya), ou des clichés récupérés sur internet (comme les images d'archives d'Auschwitz, de la prison d'Abou Ghraid, de personnes pendues dans les rues mexicaines), à l'exception des captations nocturnes de migrants cherchant à travers la frontière marocaine (clichés repris d'*Odyssée*) et de la série d'images d'une rue résidentielle (non-identifiée). Une noirceur analogue à celle de la nuit entoure les corps (ceux des femmes comme le sien) et les silhouettes des personnes sans domicile fixe couchées dans la rue (*Sta.*, fig. 8), ainsi que des portraits de femmes chinoises, et caractérise les images indistinctes d'Hiroshima (*Acé.*, fig. 9 et 10), que l'on peine à comprendre, comme si ces corps étaient doublement plongés dans la nuit (en raison de leur obscurité et de l'épreuve qu'ils représentent pour le regard).

Pour conclure, cette alternance entre luminosité et obscurité se comprend comme une répartition de valeurs : au jour, la netteté ; à la nuit, le trouble de l'indistinct. Les corps, dans ces clichés, préfèrent la nuit ; sans doute parce qu'ils lui appartiennent, en tant que membre du peuple de nuit.

3. 2. Des photographies gorgées de nuit

Il faut à présent opérer, au sein de ces images nocturnes, une distinction. D'abord, il y a l'obscurité qui entoure les corps de celles et ceux qui se tiennent dans le monde de la nuit. On l'a dit, les clichés d'actes sexuels d'Agata avec des prostituées (*Ice*, fig. 36), tout comme ceux liés à la prise de drogues (*Ice*, fig. 37), sont obscurs. La photographie mobilise alors le clair-obscur, pour accentuer le contraste entre la clarté de l'épiderme et la noirceur de la chambre : le clair est celui des corps, un clair dont les nuances renvoie à la carnation ; l'obscur est celui de la nuit ou des ombres qui tapissent et creusent les espaces où évoluent ces corps. Souvent, cet obscur consiste en un aplat noir (*Ice*, fig. 31 à 33) ; le corps s'en détache, éclabousse de ses teintes épidermiques le cliché photographique dont il représente l'élément central. Lorsque l'espace est visuel indistinct, le corps prend une valeur indicielle ; son aspect, ses mouvements, ses activités, font apparaître l'espace en filigrane. Cette nuit photographiée est celle du monde de la nuit, celle qui noie les corps pour mieux les faire surgir à sa surface. Il n'y a plus, dans cette noirceur volumineuse, d'objets à percevoir : rien que la nuit. Perdu dans cette noirceur, pour Agata « le regard, métaphore du meurtre, trembl[e] de vouloir cerner les corps qui s'effacent dans la nuit » (*Ant.*, 320) ; « acéré comme un outil tranchant » (« Kei, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.), le regard cherche à percer l'espace, sans y parvenir.

Dans *Atlas*, cette noirceur nocturne s'oppose à des couleurs violemment lumineuses : à l'orange, qui tache les corps d'Alicia, Maya, Laura et Ana (*Atl.*, fig. 23) ; au bleu des jambes d'Izumi (*Atl.*, fig. 24), de Maya, de Rei (*Atl.*, fig. 3) ; au rose de l'entrecuisse écarté d'Izumi (*Atl.*, fig. 25) ; au vert de la carnation de Kana (*Atl.*, fig. 17). On trouve également les clichés en caméra nocturne d'Izumi, Sayo, Saki, Kana (*Atl.*, fig. 1), Nao, quand un gris verdâtre, sombre, s'abat sur Kei et tache sa peau (*Atl.*, fig. 18). La peau, dans *Atlas*, a absorbé une couleur, devenant la source d'une lumière artificielle qui irradie dans la nuit, et entretient ainsi un rapport antagoniste avec sa noirceur. Le corps, ainsi, s'impose au regard ; aucun autre élément ne pourrait détourner notre regard de lui. Dans *Codex*, déjà, la peau perdait de son beige pour devenir d'un rouge violent, comme ce cliché d'une femme allongée (*Cod.*, p. 46), ce gros plan d'une vulve (*Cod.*, p. 63 ; fig. 3), cette image d'un corps

penché, au bord d'une baignoire (*Cod.*, p. 68 ; fig. 19) ou ce portrait d'une prostituée (*Cod.*, p. 115 ; fig. 20). Ce faisant, le noir de la nuit devient une matière et un procédé de mise en valeur du corps, par la disparition de l'espace qu'il opère, et par la manière dont la lumière, qui tranche avec l'obscurité, contraint le regard à se verser elle, avant de plonger dans le noir. Dans *Ice*, Agata écrit que, dans la nuit, « [l]e regard fixe porte très loin sur un monde qui semble flotter. Les surfaces, les textures se perdent dans une obscurité dont les remous sont le seul signe de la vie. Le regard ne peut se raccrocher à quoi que ce soit, se dilue dans les couches inaccessibles du néant » (*Ice*, p. 140). Jouer avec l'obscur, c'est donc jouer avec la perte de repères du regard, et possiblement reconfigurer l'espace ou troubler sa perception. C'est ce qu'on observait déjà dans les peintures du Caravage ou les tableaux de Georges de la Tour à partir de 1630. Dans les tableaux de ce dernier, notre œil est d'abord attiré par la lumière de la flamme, puis s'attarde sur ce qu'elle éclaire ; dans ceux du Caravage, la source de la lumière n'apparaît pas nécessairement, et la première prise de notre regard est la zone la plus lumineuse du tableau, qui est bien souvent une épiderme. L'espace, dans le clair-obscur, est anéanti par la noirceur, écrasé puis aplati par elle ; le corps lumineux devient le seul relief, tranchant, éclatant, comme le commente Pascal Quignard à propos du peintre italien :

On a prétendu que le Caravage plaçait ses modèles dans une cave sans fenêtres. On a dit qu'il suspendait au-dessus d'eux une lumière qui ne frappait que les parties saillantes, laissant tout le reste dans l'ombre, procurant un relief extraordinaire au corps, déréférentialisant l'espace, arrachant au site et au temps tout ce qui se trouvait dans la pièce où ils étaient confinés.

C'est le mot d'Augustin : La mort est aux corps ce que l'obscurité est aux lieux.⁶⁸

On pourrait faire une remarque similaire à celle de Pascal Quignard à propos de l'usage du clair-obscur par Agata : les sujets sont dans la nuit, dans les espaces réservés à la nuit – bars, bordels, chambres – plongés dans la double noirceur, de la nuit et de la pièce close. C'est la peau, réceptacle d'une lumière artificielle, qui illumine l'obscurité environnante : tandis que l'espace disparaît dans le noir, le corps frappé de lumière fulgure à la manière d'un éclair qui tranche brutalement l'obscurité profonde de la nuit (car c'est bien cette modalité d'apparition fugace, parfois brutale, que permet le clair-obscur). Le photographe s'affirme comme *auctor* : il règne sur la lumière et agence avec autorité notre champ visuel, afin de nous guider dans l'image dont il est le créateur et le garant. Le fond noir des clichés,

68 Pascal Quignard, *La Nuit Sexuelle*, Paris, Flammarion, « J'ai lu », 2007, p. 186.

« espace représenté qui expulse hors de lui, hors de sa surface, les objets » que le photographe « voudrait y introduire »⁶⁹, renforce la puissance de la figure qui se détache de lui. C'est aussi une manière de piéger le regard du spectateur, comme l'analyse Louis Marin : « Espace arcanien, clos, celui de la boîte noire : introduisez alors dans cet espace, une lumière, un rayon lumineux émis par une source unique, la lumière sera portée à son maximum de puissance et d'intensité et provoquera un effet d'éblouissement, d'aveuglement, un effet de stupéfaction »⁷⁰. Selon Carlo Wergner, en photographie, « [l]'évocation de la nuit n'est pas [...] qu'une indication d'heure, un repère social ou l'introduction d'une ambiance, mais [...] la volonté d'insérer des plages de tonalité noire ou grise sombre dans l'image »⁷¹. Chez Agata, la photographie de nuit n'est pas seulement une photographie prise *dans* la nuit par un noctambule ; elle correspond au désir d'*introduire* la nuit dans l'image, en accentuant sa présence, comme pour redoubler et renforcer sa nocturnité. Prenons l'espace arcanien et clos de la boîte noire : y introduire un rayon lumineux émis par une source unique portera la lumière à son maximum de puissance et d'intensité, provoquant alors un effet d'éblouissement, d'aveuglement, de stupéfaction.

Dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, les photographies prise par caméra thermique (*Acé.*, fig. 11 à 14 ; *Sta.*, fig. 16) proposent au regard une nouvelle vision du corps et de l'espace qui l'entoure, toujours dans cette visée de faire surgir le corps de l'obscurité. Le cliché donne ainsi à voir un corps brûlant, d'un blanc solaire en cœur, qui, plus on s'en éloigne, tire vers le jaune et l'orangé, ancré dans un espace d'un violet bleuté. « Nous ne sommes qu'un peu de chaleur solaire emmagasinée, organisée, un souvenir du Soleil. Un peu de phosphore qui brûle dans les méninges du monde »⁷² : les clichés par caméra thermique permettent, en ce sens, de vérifier cette citation de Paul Cézanne qui ouvre *La Vie nue*. Le corps, résidu de soleil, tranche avec la nuit, dans un rapport antithétique où ils se renforcent l'un l'autre : la nuit se creuse, devenant plus sombre au contact de la lumière, qui gagne en puissance. C'est un nouveau type de clair-obscur que la caméra thermique inaugure : ce n'est plus la peau, en tant que surface réfléchissante, qui émet de la lumière ; c'est la chaleur interne de l'organisme qui devient source endogène d'une lumière invisible, que seule l'imagerie infrarouge révèle.

Dans l'usage du noir et blanc, on observe chez Agata ce même désir : par la noirceur, « la nuit est signifiée par sa tonalité »⁷³. En somme, la nuit est plastiquement mimée par

69 Louis Marin, *Détruire la représentation*, Paris, Flammarion, « écritures/figures », 1997, p. 204. Cité dans : Julien Milly, « Espaces seuils : *Dogville*, de Lars von Trier », in *Les Images Limites*, Murielle Gagnebin, Julien Milly (dir.), Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2008, p. 105.

70 *Ibid.*, p. 105-106.

71 Carlo Werner, « Au cœur de la photographie : la nuit » in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 123.

72 Citation attribuée à Paul Cézanne dans *La Vie nue*.

73 Carlo Werner, « Au cœur de la photographie : la nuit » in *La Nuit en question(s)*, *op. cit.*, p. 123.

l'usage du noir et blanc. Dans *Anticorps* et *Codex*, les clichés au début de l'ouvrage – issus de *Mala Noche* – brouillent les repères luminiques (*Ant.*, fig. 19, 21 et 22) ; les images sont autant de variations sur l'obscurité, qui remplace la couleur à la façon de la nuit qui trouble leur perception. Le choix d'un traitement en noir et blanc apparaît comme une injection de la nuit et des différentes profondeurs de sa noirceur dans le cliché. Dans *Codex* également, on remarque une accentuation des contrastes – et donc de l'obscurité – dans l'image d'un bord de mer (*Cod.*, p. 46) ; l'atmosphère devient alors, par le traitement de l'image, crépusculaire. Dans *S.T.A.S.I.S* est reprise une série de clichés de *Corpus* (*Sta.*, fig. 17), qui découpe les mouvements d'une silhouette (qui semble être celle d'Agata) déambulant dans un paysage ; le fort contraste entre le noir et le blanc (seule gamme chromatique des clichés) plonge peu à peu les photographies dans l'obscurité, en s'éloignant de la blancheur blafarde du ciel pour s'enfoncer dans la noirceur de la terre.

En définitive, la nuit est utilisée pour noircir l'espace, que ce soit pour l'effacer, pour jouer avec notre regard, ou pour le rendre plus profond, et donc plus vertigineux ; à propos de la profondeur propre à la nuit Merleau-Ponty écrit : « [...] c'est tout entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi »⁷⁴.

De plus, l'omniprésence de la nuit teinte de noir la grande majorité des clichés. Couleur nocturne par excellence, le noir matérialise l'absence de luminosité caractéristique de la nuit. Comme le rappelle Michel Pastoureau, cette couleur a longtemps eu en Occident une connotation péjorative :

[...] il y a un noir mortifère, signifiant la faute, le péché, la douleur, le deuil. C'est son lien, en général, avec la nuit, d'un côté, les ténèbres, et de l'autre le monde souterrain qui en fait, en Occident en tout cas, la couleur de la mort, la couleur du deuil, la couleur de tout ce qui peut être impur, dangereux, ou mal ressenti.⁷⁵

Si la nuit est annonciatrice et instaure une ambiance particulière, on peut en dire de même de la couleur noire, culturellement et idéologiquement associée aux ténèbres qui désignent l'absence de lumière et le séjour des damnés. La noirceur nocturne transforme l'espace en paysage catabatique ou morbide, et ces corps déformés par le flou qui surgissent d'un fond noir ne peuvent qu'entrer en résonance avec une imagerie infernale ou mortifère. Nimbés

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 328.

⁷⁵ Michel Pastoureau, podcast *La Compagnie des œuvres*, série « Le Noir est une couleur », épisode 1/4 : « Le Noir à travers les âges », France Culture, diffusé le 2 novembre 2020, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-noir-a-travers-les-ages-6611725>, consulté le 25 mars 2023.

de noir, ces êtres nocturnes apparaissent comme inquiétants, dangereux. Leur image devient, de fait, impressionnante. On sait comme le cinéma d'horreur joue de cette profonde obscurité, que notre regard ne peut percer ; il faut qu'il fasse nuit, il faut qu'il fasse noir, pour que l'inquiétude monde et que la peur advienne. Antoine d'Agata, en plaçant le noir de la nuit au cœur de sa gamme chromatique, inscrit ses images dans le sillage de cette tradition iconographique qui a fait du noir le territoire de ce qui se cache avant de surgir. Ainsi, la profondeur de la nuit participe à l'émergence, dans l'image, de formes déformées, qui troublent les sens. Dans *Ice*, l'ouvrage nocturne par excellence, on observe cette proximité avec l'image horripilante : les corps flous prennent une dimension fantomatique, et flottent dans un noir qu'ils déchirent en surgissant (*Ice*, p. 167 ; fig. 35) ; les visages se défont, coulant dans l'obscurité (*Ice*, p. 205 et 218 ; fig. 40), et la noirceur de la nuit les détache du reste de leur corps (*Ice*, p. 132 ; fig. 33) ; les hurlements, qui déforment les traits (*Ice*, p. 37, 40, 41, 42, 86, 87, 97, 126, 234 et 237 ; fig. 28, 41, 30, 12 et 15), prennent une tout autre dimension, et suscitent l'effroi. Dans *Atlas*, l'usage de l'imagerie nocturne donne cette teinte verte – qui est celle de la Lune, dirait Baudelaire – et blanche aux corps, reprenant là les codes d'une imagerie largement exploitée au cinéma : le *found footage*⁷⁶. Les protagonistes des films tournés selon les principes du *found footage* s'emparent alors d'une caméra, conçue comme un sur-œil nyctalope qui leur permet de voir dans le noir, et d'enregistrer la source de leur peur⁷⁷. La nuit effraie ; l'image nocturne, de fait, est inquiétante, et on craint d'y voir surgir quelque chose qui se tapissait dans l'ombre.

3. 3. Des textes traversés par la nuit

Si, chez Agata, on voit dans les photographies, la nuit entourer les corps, c'est un tout autre phénomène qui se produit dans les textes où les corps nocturnes finissent par laisser la nuit entrer en eux. Dans *Anticorps*, il aperçoit, dans la nuit, une prostituée et « l'ombre [qui] arrache à la lumière la masse lourde de ses membres » (*Ant.*, p. 267). Cet ancrage du corps dans la nuit – dont les clichés rendent compte – a pour conséquence une fusion du corps et de la nuit : « [d]ans la masse, la figure s'abreuve d'obscurité » (*Ice*, p. 155) observe-t-il dans *Ice*, dépeignant ainsi une femme s'imprégnant de l'obscurité, devenue moyen de

76 Si l'on traduit souvent en français « *found footage* » par « caméra embarquée », ce procédé renvoie à un mode de captation de l'image liée à un motif narratif : le *found footage* désigne un film amateur trouvé dans un lieu. L'exemple du film *Blair Witch* est à cet égard assez éclairant : toute la communication promotionnelle lors de la sortie de ce long-métrage reposait sur le récit d'un documentaire amateur trouvé dans une maison abandonnée dans une forêt du Maryland.

77 On note deux emplois de cette caméra nocturne dans le cinéma : dans le genre du cinéma d'horreur ou dans les films qui relatent des opérations militaires. Dans les deux cas, elle permet de suppléer à la faiblesse visuelle humaine, qui ne peut voir dans la nuit.

subsistance, en l'ingérant. Les prostituées, membres de la communauté des lunatiques, sont dépeintes comme des émissaires de la nuit. Racontant une nuit avec une prostituée, Agata décrit « son ventre plus sombre que la nuit » et « la noirceur du vagin [qui] bat au rythme du monde », le « rêve noir de la douceur utérine » (*Ant.*, p. 267). Tout se mêle et fusionne : le corps, la nuit, le noir. Plus loin, il décrit « [l']obscurité moite des étreintes, les ombres avides aux halètements sourds, odeurs de putréfaction, de menstrues, et sensation du corps qui grouille de germes [qui] renvoient à la nuit implacable » (*Ant.*, p. 473). On retrouve également cette idée dans *Ice*, lorsqu'Agata écrit, à propos des prostituées : « Les odeurs, les fluides me renvoient à la nuit implacable » (*Ice*, p. 141). Cette correspondance entre l'odeur du corps et nuit permet, par l'hypallage, de décrire l'odeur de la nuit : c'est celle des fluides. Quant à la répétition de la formule « nuit implacable », elle met au jour chez Agata l'impossibilité d'échapper à la nuit, et l'irrésistible attraction qu'exerce cette odeur nocturne sur lui. Si, par les fluides corporels, la nuit coule, c'est en raison de la coïncidence entre le monde de la nuit et le monde sous-cutané des prostituées : dans *Anticorps*, Agata décrit « la bouche, trou sans fond où le sang coagule et les microbes couvent comme des morceaux de nuit tournés hystériques » (*Ant.*, p. 430) pour révéler cette nuit qui n'est plus seulement *autour*, mais à l'intérieur des corps. Alors, ce sont ces corps qui peuvent, mieux que tout autre, le mener vers la nuit : lors de l'acte sexuel, il suffit d'« une modulation, une modification légère du niveau d'intensité du plaisir et tout bascule dans l'obscurité » (*Ant.*, p. 268). Ainsi le corps qui le mène vers la jouissance le mène vers la nuit, dont elle est la métaphore

Le corps prostitué incarne la nuit qu'il porte en lui et permet à Agata d'y accéder. Par contraste avec l'image, le texte décrit ce qui ne peut être vu, à savoir cette nuit intrusive et pénétrante, capable de s'incarner seule. « [L]a nuit se dessine telle une forme concrète, brutale et abjecte d'une chose extérieure, autre » (*Ant.*, p. 513), observe-t-il dans *Anticorps*. À la tombée du jour, la nuit apparaît en tant que créature, non seulement parce qu'elle est présente visuellement, mais parce qu'elle se ressent. « Je laisse la nuit me pénétrer » (*Ice*, p. 141), rapporte Agata dans *Ice* : il la laisse entrer au fond de lui, s'introduire sous sa peau, comme elle le fait avec les autres êtres de la nuit. La nuit devient tangible : dans *Ice*, il décrit « la nuit épaisse, immobile » (*Ice*, p. 152) ; formule que l'on retrouvera dans *Anticorps*, où il précisera son propos en décrivant la nuit comme « épaisse, immobile, [qui] se referme comme un piège » (*Ant.*, p. 323).

La nuit prend forme sous les traits d'une entité monstrueuse ; c'est du moins un *leitmotiv* dans *Ice*. « Autour de moi, la nuit se fait plus sombre, plus effrayante. Elle dévore le destin de ceux qui se résignent à vivre dans la peur » (*Ice*, p. 141), raconte-t-il, dressant un

parallèle entre l'assombrissement de la nuit, devenue créature, et l'effroi qu'elle suscite ; et pour cause : elle est une puissance dévoratrice, capable d'engloutir les êtres. Dans *Anticorps*, il décrit un même phénomène : « la nuit qui subitement éjecte les êtres les happe à nouveau, dans le souffle aspiré d'une longue inhalation » (*Ant.*, p. 430). Monstrueuse, la nuit ressemble à s'y méprendre à la caverneuse gueule d'enfer analysée *supra*⁷⁸, à la différence que la gueule de la nuit ne se contente pas d'avaler les êtres : elle les avale, les rejette, les aspire à nouveau, comme si, puissance omnipotente, elle seule était capable de décider de leur destin et de leurs mouvements. La nuit est fondamentalement dangereuse, et quiconque s'en approche court le risque de se faire attraper par elle ; si elle prend forme, c'est bien dans ce but.

Cette expérience singulière de la spatialité de la nuit décrite par Agata fait écho à celle proposée par Merleau-Ponty l'analyse dans *Phénoménologie de la perception* :

Quand [...] le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. [...] C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du *mana*⁷⁹. Même des cris ou une lumière lointaine ne la peuplent que vaguement, c'est toute entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. Tout espace pour la réflexion est porté par une pensée qui relie les parties, mais cette pensée ne se fait de nulle part. Au contraire, c'est du milieu de l'espace nocturne que je m'unis à lui.⁸⁰

Dans le chapitre qu'il consacre à l'espace, Merleau-Ponty postule une expérience de l'espace comme synthèse de la perception « des choses dans l'espace » et de la conception de « l'espace comme système indivisible des actes de liaisons qu'accomplit un espace constituant »⁸¹. Cette expérience est par nature corporelle ; elle témoigne d' « une certaine

78 Voir partie 3, chap. 7, « Descendre dans le monde des morts : catabase et enfers », p. 303.

79 Le *mana* désigne, dans les sociétés primitives d'Océanie, la « force supérieure répandue dans la nature, habitant certains êtres et certaines choses auxquels elle confère le pouvoir de dominer les autres par leur grande puissance physique, leurs dons quasi surnaturels tenant à la fois du sacré et de la magie et pouvant être transmis à un autre membre du clan » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mana#:~:text=polyn%C3%A9siennes%20et%20m%C3%A9lan%C3%A9siennes%5D%20Force%20sup%C3%A9rieure,%C3%Aatre%20transmis%20%C3%A0%20un%20autre>, consulté le 7 avril 2025).

80 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 328.

81 *Ibid.*, p. 282.

possession du monde par [le] corps, une certaine prise [du] corps sur le monde »⁸². S'il considère l'expérience de la nuit comme une expérience spatiale, c'est parce qu'elle s'empare du sujet, dans un ordre où elle l'empêche cependant de percevoir les objets et de les relier entre eux.

C'est au regard de cette description de l'expérience de la nuit en tant qu'espace qu'on peut comprendre le traitement textuel et photographique de la nuit, mais également la manière dont Agata s'empare de la nuit comme motif littéraire et photographique : dans les clichés, la nuit se construit en dualité avec le corps, et reconfigure l'espace par un jeu d'ombres et de lumière ; dans le texte, la nuit est une puissance de distorsion, qui trouble la perception de l'espace et des corps. Agata joue avec sa puissance enveloppante, pénétrante, essayant soit de la capturer, soit de l'imiter.

* * *

En définitive, la nuit, chez Agata, constitue aussi bien un espace-temps de prédilection qu'un motif littéraire et photographique. L'insomnie, condition *sine qua none* du noctambulisme, correspond à cette « part d'ombre qui [le] mène inéluctablement de la nuit vers la nuit » (*Ice*, p. 252) ; d'une nuit blanche à une autre nuit sans sommeil, ainsi qu'au monde de la nuit. Car la nuit, chez Agata, devient synecdoque pour désigner le monde de la nuit et sa communauté, et en particulier les prostituées, ces créatures qui hantent l'espace de la nuit.

La nuit d'Agata se conçoit comme l'antithèse du jour, dont pourtant il est impossible de la séparer ; comme l'indique Michaël Fœssel, il est impossible « d'évoquer l'obscur sans le séparer de la lumière du soleil »⁸³ :

Il s'ensuit deux choses : 1/ contre le romantisme, il n'y a pas d'autonomie de la nuit. Que l'on parle d'elle ou bien qu'on la vive, on fait implicitement référence au jour dont elle constitue une partie ; 2/ comme cette partie du jour est en même temps son envers, la nuit proteste contre son absorption par une lumière qui nierait sa différence. Tout se joue dans la manière dont la nuit diffère du jour en le désignant au moment où elle s'en sépare.⁸⁴

La nuit diffère du jour sur bien des points, mais on en retiendra ici deux. D'une part, la noirceur de la nuit s'oppose visuellement à la luminosité du jour. L'usage du clair-obscur,

82 *Ibid.*, p. 289.

83 Michaël Fœssel, *La Nuit : vivre sans témoins*, *op. cit.*, p. 165.

84 *Ibid.*, p. 165-166.

dans les photographies, atteste de la prise en considération par Agata du pouvoir conflictuel qui oppose obscurité et luminosité, l'une se renforçant au contact de l'autre pour mieux créer une image éclatante et profonde. D'autre part, les codes et les règles du monde de la nuit se construisent en opposition à ceux du jour. Selon Fourmentraux, les textes comme les images d'Agata « sont en ce sens moins esthétiques que politiques » et se conçoivent « comme un refuge et le lieu d'une suspension du jugement ou de la norme légale dans une société de plus en plus encline à refuser l'obscurité. Ce faisant, Antoine d'Agata réhabilite la nuit comme espace de liberté et d'émancipation ouvert à ceux qui sont d'ordinaire rejetés, marginalisés, méprisés »⁸⁵. La nuit favorise un autre rapport au monde ; elle devient ainsi un objet poétique et politique.

[...] parce qu'il y a eu successivement choix, réflexion, pratique et nécessité, il y a engagement ; trouver l'énergie vitale pour traverser la violence du monde, renoncer aux sentiments et aux idées, se nourrir de tous les déséquilibres et de toutes les fièvres, se perdre, s'oublier, pour essayer de retrouver la beauté immuable, la joie irrépressible du corps ; avancer, aveugle, dans ces états de déséquilibre qui touchent à la souffrance pure ; faire du monde un champ d'expérimentation privilégié avec l'ambition avouée d'en réinventer l'architecture chaotique [...]. (*Ant.*, p. 28)

Avancer et réinventer ; voilà bien les deux mouvements qui résument la poétique de l'espace, dans l'art d'Agata : *avancer* dans le monde, continuellement, erratiquement, et *réinventer* l'architecture du monde, dans l'ouvrage photolittéraire viatique, non plus seulement trace d'un rapport d'une présence au monde, mais cartographie nouvelle. Il faut (s')ailleuriser, pour reprendre un néologisme de Rafael Garido⁸⁶ : s'ailleuriser, en tant voyageur errant, et ailleuriser le monde ainsi parcouru, par la représentation que l'on en donne. Le dispositif photolittéraire ainsi permet de concevoir un nouveau type de cartographie par la combinaison de l'image de l'espace et de son récit, par le jeu combinatoire qui s'instaure entre eux.

Nous considérons qu'une telle conception de l'espace fait écho à l'exigence de Gilles Deleuze d'inscrire « nos rapports multiples à l'espace »⁸⁷ dans la continuité de sa philosophie du devenir⁸⁸ ; l'espace devient, cette optique, « un schème de pensée, une

85 Jean-Paul Fourmentraux, « Photographie et contre-surveillance : autour d'Antoine d'Agata, *Virus*, 2020 », *Quaderni*, n° 108/1, 2023, p. 100, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-quaderni-2023-1-page-89.htm>, consulté le 25 mars 2023.

86 *Agonie*, p. 14.

87 Guillaume Sibertin-Blanc. « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, *op. cit.*, p. 226.

88 Philosophie que Guillaume Sibertin-Blanc, dans l'article cité précédemment, résume « [e]n un mot : rien ne singularise plus un phénomène que sa transformation, son devenir autre » (*Ibid.*, p. 225).

manière de poser les problèmes et de construire les concepts, et en dernière analyse, un instrument critique reconduisant les formations identitaires tant subjectives qu'objectives à leur foncière contingence »⁸⁹. Dans *Rhizome*, selon Guillaume Sibertin-Blanc, Deleuze et Guattari appréhendent d'une nouvelle façon la cartographie, bien au-delà de son acception ordinaire :.

Cartographier n'est pas seulement une technique savante de représentation graphique d'un espace préexistant au moyen d'un code de projection et de transcription symbolique. C'est d'abord une activité vitale, impliquée par tout processus pratique, naturel ou culturel, individuel ou collectif; c'est ensuite une manière de concevoir un régime de savoir impliqué par ces processus. D'un organisme biologique, d'une formation psychique ou d'un groupe social, d'une création artistique ou d'un engagement politique, on dira qu'il se cartographie pour autant que son activité spécifique déploie un ensemble de spatialités qui lui sont propres, et dont l'expérimentation en acte problématise de façon immanente les devenirs de cette activité, ses programmations et ses réorientations, ses transformations et ses impasses, ses dangers et ses issues créatrices.⁹⁰

La carte, alors, « ne porte pas simplement « sur » des mouvements, tel un savoir qui resterait extérieur à son objet ; elle fait faire le mouvement, et aide à le faire⁹¹ » : « “tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel”⁹² [...] , elle livre une figure pragmatiste du savoir. Elle n'est pas un instrument de réflexion mais de mobilisation ; elle n'est pas un moyen de reproduire une réalité supposée préexistante, mais un opérateur d'exploration et de découverte créatrice de réalités nouvelles »⁹³. La cartographie, pour Deleuze et Guattari, est mouvante, dans le sens où elle *est* en mouvement tout comme elle *met* en mouvement. Il en va de même pour les nombreux ouvrages d'Agata, qui attestent d'une pratique similaire de la cartographie : il ne s'agit pas seulement de représenter (« -graphie ») des espaces localisés sur le globe terrestre (« carte », pris dans son sens géographique), mais de montrer des espaces invisibilisés, car interdits, au sein desquels le lecteur et la lectrice pourront errer, et qu'ils pourront explorer à leur tour. Ce faisant, l'auteur-photographe s'efforce de « vivre et [de] penser en cartographe », ce qui « impose de

89 *Ibid.*, p. 226.

90 *Ibid.*, p. 227.

91 L'auteur renvoie à cette citation de Deleuze : « La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 1993, p. 81).

92 Source de la citation (ainsi qu'indiquée dans l'article) : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Capitalisme et schizophrénie », 1980, p. 20.

93 Guillaume Sibertin-Blanc. « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, *op. cit.*, p. 227-228.

renoncer aux catégories de l'essence, pour promouvoir une analyse sensible à la fois à l'immanence et à la contingence du réel »⁹⁴.

On repère cette nécessité d'*être* et de *mettre* en mouvement chez Antoine d'Agata, dont Ragael Garido résume ainsi le « topos photographique » (et nous postulons qu'il en va de même pour son topos littéraire) : « le topos photographique est sans points de repères ; c'est un lieu, un territoire nomade que l'on traverse et dont on est (le) traversé, une ligne de passage »⁹⁵. Jouant sur la double acception du mot topos – qui désigne aussi bien un lieu (le *topos* latin) qu'un motif ou un thème récurrent dans plusieurs œuvres – Garido met en exergue cette double dimension de la spatialité dans les œuvres d'Agata, pour qui la manière d'aborder l'espace cherche à être en miroir de la manière de le représenter. Ainsi, tout comme « [p]ar le regard et la présence, [Agata a] voulu pénétrer l'intimité physique et émotionnelle d'êtres mortifiés, stoïques, happés par le vide, et traquer les corps naufragés ou survivants qui se brisent et se déchirent »⁹⁶, l'ouvrage permettra un rapport intime, physique, émotionnel au monde, *a contrario* d'une cartographie reposant sur une mise à distance objectivante, dont l'une des conséquences est la disparition des êtres de la surface de la Terre.

Il faut pour Agata reconfigurer l'espace notamment en y intégrant ce qui n'est pas visible. C'est là tout l'enjeu d'*Atlas*, cet ouvrage dont le titre annonce et programme une représentation de l'espace mondial, et dont le contenu révèle que ce monde sera montré et dit par celles qui vivent dans ses espaces dérobés, les prostituées. Les lieux de prédilection d'Agata, sont, pour reprendre les mots de l'auteur, « les territoires obscurs où se décomposent la chair, le verbe et la pensée, [où il] traque la présence intégrale de l'être, les chorégraphies sensuelles et psychotiques dont [il est] dans le même temps, le prédateur avide et le spectateur fasciné » (*Ant.*, p. 164). Il l'admet lui-même dans son *Manifeste* : « les lieux ne varient pas, rescapés et hybrides »⁹⁷. Ils ne varient pas, parce que ce sont toujours les bas-fonds nocturnes qui exercent leur attrait sur lui ; ils ne varient pas, car ils se font écho, jusqu'à s'indifférencier, formant ces bas-fonds que l'on retrouve en tous points du globe. Les ouvrages cherchent donc non seulement à réintégrer dans l'espace sa part maudite, secrète et cachée, mais à représenter l'espace du point de vue des bas-fonds.

C'est par les mots d'Alain Mons – qui résument à leur manière l'effet produit par la poétique de l'espace d'Agata – que nous pouvons conclure cette partie :

94 *Ibid.*, p. 228.

95 *Agonie*, p. 10-11.

96 « Érotisme », *Manifeste*, p. 35.

97 « Dépenses », *Manifeste*, p. 8.

Avec cette jonction étrange entre les images [et, pouvons-nous ajouter, les textes] incertaines mais précises [...], et l'expérience sensible des lieux à même la peau, engendrant des images mentales, le regard semble être chiffonné. C'est dire que mon regard est plissé, froissé, fripé par l'objet, par le milieu, par l'image. [...] Ainsi se déclenche l'errance du regard dans les lieux disparates que nous traversons, et le sujet devient chiffonnier de l'expérience, pour reprendre une belle idée de Walter Benjamin à propos de l'histoire. Le regard est un chiffon qui efface des traces qui reviennent tout le temps, par ce geste précisément.⁹⁸

98 Alain Mons, *Lieux du sensible : villes, hommes, images*, *op. cit.*, p. 183. Nous nous permettons d'ajouter un passage entre crochet, pour mieux l'adapter à notre objet d'études.

QUATRIÈME PARTIE

Des intimes pornographiés

Journal intime : c'est à ce genre littéraire qu'Antoine d'Agata, dans plusieurs de ses ouvrages, affine ses iconotextes. Dans *Anticorps*, il décrit « la méthode du journal prémédité écrit sur le vif » (*Ant.*, p. 164) qui est la sienne ; dans son *Manifeste*, il dit tenir « un journal qui tente de révéler la crudité de la chair »¹ ; dans *Le Désir du monde*, il confie à Christine Delory-Momberger : « Dès que j'ai commencé à photographier, mes images se sont imposées à moi comme un journal intime »².

Comment définir cet objet qu'est le journal (intime, qui plus est) ? Dans l'ouvrage qu'ils consacrent à cet objet littéraire, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert déterminent ainsi ses caractéristiques :

Qu'est-ce qu'un journal ? Le mot nous dit d'abord que c'est une écriture au jour le jour : une *série de traces datées*. [...]

La base du journal, c'est la *date*. Le premier geste du diariste est de la noter en tête ce qu'il va écrire. [...] On appelle « entrée » ou « note » ce qui est écrit sous une même date. Un journal sans date, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet. La datation peut être plus ou moins précise ou espacée, mais elle est capitale. Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il fait que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant. Quand minuit sonne, je n'ai plus le droit de rien changer. Si je le fais, je quitte le journal pour tomber dans l'autobiographie.

Le journal est une *trace* : presque toujours une écriture manuscrite, de la personne même, avec ce que la graphie a d'individualisant. C'est une trace sur un support [...].

Le journal est une série de traces. Il suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères. Une trace unique aura une fonction différente : non pas accompagner le flux du temps, mais le fixer dans un moment-origine. [...] La série n'est pas forcément quotidienne, ni régulière. Le journal est un maillage du temps, aux mailles plus ou moins serrées.³

L'écriture diaristique est une écriture sérielle ; c'est une caractéristique qu'elle partage avec la photographie. Les photographies d'Agata s'inscrivent en effet dans une série, c'est-à-dire

1 « Dépenses », *Manifeste*, p. 9.

2 *Le Désir du monde*, p. 11.

3 Catherine Bogaert, Philippe Lejeune, *Le Journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 22-24.

un ensemble de clichés qui, assemblés, forment une unité cohérente ; de la même manière, chaque trace datée fait partie d'une série de traces datées, dont l'ensemble dessine une trajectoire, une existence. Dans le cas du journal comme de la série photographique, chaque élément – une entrée du journal, une photographie – s'apprécie de deux façons : comme élément partiel d'une unité, ou comme unité autonome. La nécessité d'une instantanéité de l'écriture – une instantanéité sans laquelle il n'y aurait pas d'authenticité – fait, là encore, entrer en écho pratique scripturale et pratique photographique : chaque photographie, chaque texte, dans l'art d'Agata, est la fixation de ce « moment-origine », soigneusement ritualisé.

Néanmoins, précisent les deux auteurs, ces premiers traits définitoires ont vocation à « cerne[r] le noyau fixe » du journal, en « laiss[ant] de côté la *destination*, le *contenu* et la forme du *journal* »⁴ : « la destination des journaux [...] a constamment varié au cours de l'histoire », « le contenu dépend de leur fonction »⁵ et « la forme des entrées, enfin, est libre »⁶. « Les seuls traits formels qu'on retrouve partout découlent de la définition ainsi proposée : la fragmentation, et la répétition »⁷, concluent-ils.

Les ouvrages de notre corpus correspondent-ils à cette définition du journal ? *Ice*, il est vrai, en respecte les codes ; on trouve bien, tout au long de l'ouvrage, diverses séries de traces datées (au premier et au dernier chapitre) ; néanmoins, la composition de l'ouvrage est fondamentalement hétéroclite, et les codes propres au journal se mêlent à ceux de l'épistolaire, qui prend la forme d'une correspondance numérique (où la date fait suite à l'adresse du destinataire, celle du destinataire, puis le sujet du mail). Dans *Atlas*, chaque récit se clôt par une indication spatio-temporelle ; pourtant, les textes ne sont majoritairement pas les mots d'Agata, mais ceux des prostituées qu'il rencontre. Le sous-titre de *Codex : Mexico 1986-2016* donne une indication temporelle assez vaste ; au sein de l'ouvrage, de manière très épisodique, des dates apparaissent dans un récit de Bruno le Dantec : « Janvier 1988, San Francisco, Etats-Unis », « 1989, Lower East Side, New York » (*Cod.*, p. 25).

Anticorps, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* posent davantage de problèmes. Dans le premier ouvrage, on observe un décalage temporel entre photographies et textes ; contrairement à *Ice*, *Atlas* ou *Codex*, la période d'écriture et la période de photographie n'est pas la même. Les photographies sont reprises d'autres ouvrages. Pourtant, une des parties de l'article que Christine Delory-Momberger consacre à *Anticorps* – et, plus largement, aux ouvrages d'Agata composés avant 2013 – s'intitule « Journal intime, journal prémédité,

4 *Ibid.*, p. 24.

5 *Loc. cit.*

6 *Ibid.*, p. 25.

7 *Loc. cit.*

autobiographie diffractée »⁸. Elle y développe son analyse des productions d'Agata en les identifiant à des journaux :

À la question posée à Antoine d'Agata en 2005 concernant le paradoxe que pouvait représenter le fait de dire qu'il concevait son travail photographique comme un journal intime, [Antoine d'Agata] répondait : « C'est simple : je tiens un journal des événements de ma vie en même temps que je les photographie.⁹ » C'est simple, en effet. La photographie se saisit de ce qu'elle a devant elle, composant ainsi le journal d'un immédiat présent. Cette position s'écarte du principe même du journal scripturaire qui s'élabore dans un après-coup, aussi restreint soit-il.¹⁰

Si l'on suit la logique de Christine Delory-Momberger, la photographie est le *medium* le plus proche de la forme du journal ou, du moins, celui qui correspond le mieux à ses attentes : elle seule peut saisir l'immédiat présent, au moment même où il advient ; l'écriture sera toujours dans l'après. S'il faut reconnaître une instantanéité dans la prise photographique que ne peut posséder l'écriture – l'acte d'écrire étant plus étalé dans le temps, et nécessitant un temps d'arrêt dans l'évènement vécu – il ne s'agit pas de marquer la suprématie d'un *medium* sur un autre, mais simplement de mettre en exergue leur rapport différent à la temporalité. L'évènement vécu, dans le journal photolittérature, est ainsi donné à la « voyure » sous deux angles, qui correspondent tous deux à deux temps : celui, instantané, de la photographie (l'évènement est saisi alors qu'il se déroule) ; celui, après-coup, de l'écriture (l'évènement est écrit peu de temps après). Finalement, c'est la composition de l'ouvrage qui vient ajouter une dimension autobiographique : l'agencement des textes et des images se fait *a posteriori*, et non pas dans l'immédiateté propre au journal.

De plus, peut-on parler de « journaux » pour décrire *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* ? Si *S.T.A.S.I.S*, dans sa forme, ressemble à une suite de pensées transcrites, celles-ci sont accompagnées de photographies diverses (des photographies déjà croisées dans d'autres ouvrages et recomposées ; des images trouvées sur internet) ; il n'y a pas d'immédiateté, ici, mais des reformulations de textes et des reprises d'images (un procédé que l'on retrouvait aussi dans *Anticorps*). Quant à *Acéphale*, il se compose d'images trouvées sur internet, de séries de clichés (reprises ou originales), et de textes qui ne sont pas de la main d'Agata, mais forme un agglomérat de citations ; rien qui corresponde au noyau fixe de la forme du journal.

8 Christine Delory-Momberger, « *Qui vit, qui photographie ?* », *Actes*, p. 171.

9 Christine Delory-Momberger, « Antoine d'Agata : journal intime et esthétique de la fulgurance », dans : Christine Delory-Momberger (dir.), *Photographie et mises en image de soi*, Paris, Himeros, 2005, p. 39.

10 Christine Delory-Momberger, « *Qui vit, qui photographie ?* », *Actes*, p. 171.

Nous sommes donc, à nouveau, dans une zone trouble ; la forme du journal est revendiquée (en raison de la pratique d'Agata, qui écrit et photographie ce qu'il vit pendant qu'il le vit), mais la composition *a posteriori* et les objets photolittéraires ne sont pas, à proprement parler, des journaux. C'est pour cette raison que les Éditions Xavier Barral décrivent *Anticorps* comme un « journal autobiographique »¹¹, une appellation *a priori* oxymorique (au regard de l'opposition entre ces deux formes proposées par Philippe Lejeune) : il y a inévitablement, dans ces livres, de l'instantané mêlé à de l'ultériorité.

En définitive, du journal ces œuvres ont la forme, soit « la fragmentation et la répétition »¹² ; ils possèdent également une fonction mémorielle, en tant qu'ils sont « à la fois archives et actions, disque dur et mémoire vive »¹³ : une mémoire personnelle, d'abord, (celle d'Agata) ; une mémoire polyphonique, ensuite (celle des prostituées, des auteurs qui participent aux ouvrages) ; une mémoire collective, voire historique, enfin (celles d'êtres, celles d'événements lointains, qui n'ont pas été vécus directement, comme c'est le cas dans *Acéphale*).

Dans *L'espace Littéraire*, Maurice Blanchot considère que le cœur du journal est sa fonction mémorielle : « Le Journal n'est pas essentiellement confession, récit de soi-même. C'est un Mémorial »¹⁴. À partir de ce postulat formulé par Blanchot, une question se pose : de quoi Agata doit-il se souvenir ? De lui, certes, mais particulièrement de ses interactions avec d'autres. Dans son *Manifeste*, il décrit le mouvement de « déplacement incessant de frontière entre les autres et [lui]-même, si bien que le centre du sujet conscient et rationnel disparaît, éclaté toujours, dans l'entre-deux de rencontres éphémères »¹⁵ ; au contact de l'autre, le « je » éclate, se disperse, puis se perd. Dans *Ice*, en écho, il reprendra cette formule célèbre de *L'Odyssée* homérique : « Personne est le nom que mes compagnons me donnent » (*Ice*, p. 141). Par Agata, agir, c'est interagir : « le désir de l'autre reste le seul enjeu » (*Ice*, p. 141), affirme-t-il dans *Ice*, tout comme, dans *Le Désir du monde*, il expliquait à Christine Delory-Momberger « Je suis mon propre enfer. Mon seul espoir est l'autre »¹⁶.

Ce qui était annoncé comme un journal intime devient, en réalité, un journal d'intimités, où s'opère un « retour sur soi-même, à travers l'autre »¹⁷ : les œuvres de notre corpus sont toutes, à différentes échelles, polyphoniques. Dans *Ice*, l'intime ne cesse de se

11 C'est la présentation de l'ouvrage par les Éditions Xavier Barral, et reprise sur le site de la librairie spécialisée dans les ouvrages photographiques *L'Ascenseur Végétal*, URL : <https://ascenseurvegetal.com/fr/monographie/156-anticorps.html>, consulté le 1^{er} février 2024.

12 Catherine Bogaert, Philippe Lejeune, *Le Journal intime : histoire et anthologie*, *op. cit.*, p. 25.

13 *Loc. cit.*

14 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 20.

15 « Frontière », *Manifeste*, p. 7.

16 *Le Désir du monde*, p. 52.

17 « 1975-1991. Topographie du vide », *Manifeste*, p. 6.

redoubler : il est écrit et photographié par Agata, puis réécrit par Garido, et même commenté dans leurs mails ; mails où exhibent sans pudeur les écrits de ses proches (sa famille proche et sa famille d'élection, c'est-à-dire les prostituées). Les récits rapportés se mêlent aux récits personnels, par un procédé que l'on retrouvera dans *Codex*. Dans *Atlas*, les paroles intimes sont uniquement celles des prostituées ; le seul texte rédigé par Agata, à l'orée de l'ouvrage, sert davantage de préface que de réelle exhibition de l'intime. Quant à *Acéphale*, il est une polyphonie de citations ; la voix d'Agata disparaît complètement.

Les seules exceptions à cette règle sont représentées par *Anticorps*, longue juxtaposition de textes et d'images, qui nous plonge (voire nous noie) dans les flux et reflux d'un long monologue intime et intérieur, et *S.T.A.S.I.S.*, la suite d'aphorismes, où Agata assène des pensées vives et lapidaires. C'est comme si, dans ces deux ouvrages, la photographie prenait en charge la polyphonie, en multipliant les corps et les visages. Car dans les iconotextes d'Agata, il y a toujours foule ; quand cette foule ne parle pas, elle se montre, nos yeux glissant de visage en visage, de corps en corps.

Au sein de cette photolittérature, le terme « intimité » est à comprendre de deux manières : à la fois dans le sens de « vie privée propre à tel individu ou tel couple », « ce qui est strictement personnel et généralement préservé des curiosités indiscrètes », et à la fois dans le sens de « partie généralement cachée de l'anatomie d'un individu, notamment les parties génitales »¹⁸. Il y a, chez Agata, de l'intime partout, parce qu'il y a partout du corps, ses parties intimes, ses relations intimes, ses pensées intimes ; bref, ce que l'être a de plus intérieur, de moins visible à l'autre. Comme le rappelle à juste titre Dominique Baqué, cette monstration de l'intime est caractéristiques de l'art contemporain :

L'intime, on le sait, s'avère l'une des catégories majeures qui permet de saisir nombre de productions plastiques contemporaines : relevant d'une règle principielle qui doit beaucoup à celle de la cure psychanalytique – tout dire, tout montrer, ne rien cacher, s'adonner et s'abandonner à l'association libre, hors de toute censure –, les œuvres « intimistes » se défient de la grande œuvre comme de la grande Histoire pour se replier sur des fragments de vie personnelle, souvent livrés au regardeur sans explication narrative ni cohérence chronologique, sur des micro-histoires, des « instants donnés ». Indéniablement liés à la faillite des « grands récits » diagnostiquée par Jean François Lyotard, à l'effondrement des idéologies et au morcellement du corps social en « tribus » pourvues de codes, de rites et de signes de reconnaissance

18 Définition du mot « intime » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/intime>, consulté le 1^{er} février 2024.

spécifiques, elles s'élaborent sur le modèle de l'autobiographie littéraire, ou, plus exactement, sur le modèle de « l'autofiction » [...].¹⁹

Et Dominique Baqué de rappeler que dans le champ de la photographie, ce sont Larry Clark et Nan Goldin – deux enseignants d'Antoine d'Agata lors de ses études à l'International Center of Photography de New-York à la fin des années 1990 – qui furent précurseurs du genre. Nan Goldin occupe une grande place dans la vie et dans la pratique d'Agata : il suffit de lire leur bref échange épistolaire – la « Letter to A », qu'elle rédige, et qu'il publie dans *Actes* (2014), puis la « Letter to N », rédigée par Antoine d'Agata et publiée dans *New York, 1989-93* (2016) – pour comprendre le lien qui les unit. De même, comparer leurs productions permet de saisir leur conception partagée de l'intime. Nan Goldin et Antoine d'Agata photographient « l'intimité de ce qu'on pourrait appeler [leur] famille d'élection »²⁰ : si celle de Nan Goldin se situe à « la marge de la société américaine », et se compose de « gays, prostitués, travestis et *drag queens* »²¹, celle d'Agata se compose de prostituées, à divers endroits du monde, mais aussi d'auteurs et d'autrices qui participent à ses ouvrages.

Dominique Baqué montre que cette propension de l'art et de la littérature contemporains à montrer l'intime – ou, du moins, celle des artistes à exhiber leur intimité – conduit à « une radicale reconfiguration du clivage traditionnel entre le privé et le public »²² :

[L]a contemporanéité en appelle, via les idéologies de la communication universelle et du village planétaire, à une « exposition » toujours plus marquée de la sphère privée, voire sa résorption dans la sphère publique. Autrement dire, on assiste aujourd'hui à une mutation du régime de regard par laquelle, de plus en plus, l'individu tend à s'exposer, à offrir son intimité jusqu'alors la plus secrète au regard de tous.²³

L'exposition de l'intime, chez Agata, s'inscrit donc dans le sillage de l'art de Nan Goldin – que Baqué définit comme une « figure tutélaire »²⁴ en la matière – et dans ce nouveau « régime du regard », caractéristique de la contemporanéité, qui tend à s'exposer ou à regarder les autres s'exposer²⁵.

19 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, *op. cit.*, p. 20.

20 *Loc. cit.*

21 *Loc. cit.*

22 *Ibid.*, p. 31.

23 *Loc. cit.*

24 *Ibid.*, p. 23.

25 Internet, les réseaux sociaux et la télé réalité ont rebattu les cartes et ont participé (et participent encore) à cette modification profonde du lien entre sphère privée et sphère publique, nous apprend Baqué dans la

Tout dire, tout montrer : telle serait la loi de l'image contemporaine. Or, cette « image qui dit et montre tout » répond, selon Baqué, à « un régime scopique qu'il ne serait pas abusif de qualifier de pornographique »²⁶. Le terme peut sembler brutal ; dans l'imaginaire collectif, le mot « pornographie » (et les mots qui en découlent) sont frappés d'infamie. « [L]a “pornographie” est à la fois une catégorie [...] et un jugement disqualifiant »²⁷, écrit Dominique Maingueneau ; « [e]n témoigne le caractère éminemment péjoratif de l'adjectif “pornographique” dont l'emploi suffit à disqualifier tout ce à quoi il est associé »²⁸. Ce constat est partagé par Marie-Anne Paveau, qui rappelle dès l'introduction de son ouvrage *Le Discours pornographique* que ces termes « ont en commun les connotations négatives, issues d'une représentation stéréotypée de la pornographie, restreinte à l'échange commercial et à l'absence d'affect »²⁹. Ce qui est taxé de pornographique est, d'emblée, dévalorisé, car voué à « faire jouir et faire vendre »³⁰, sans autre fonction possible.

Le terme, disons-le, est provocateur : il est ainsi peu surprenant qu'Antoine d'Agata l'emploie pour l'ériger en modèle. Dans *Ice*, il écrit que la pornographie « le séduit par sa simplicité et sa limpidité » (*Ice*, p. 19) ; puis le terme apparaît dans une liste faite par Garido, qui semble résumer l'ouvrage :

SOMATORRAGIE : flux de corps.

MORPHORRAGIE : flux de sommeil, rêve, substances qui produisent l'inconscience.

SARCORRAGIE : flux de chair.

NECRORRAGIE/THANATORRAGIE : flux de mort.

PORNORRAGIE : flux de prostitution. (*Ice*, p. 111)

Nous l'avons constaté à diverses reprises : Agata aime s'approprier les mots déchus, et en user comme autant d'outils dont la force repose sur leur caractère provocateur. Au-delà de cette première appréhension disqualifiante du corps, il s'avère que la pornographie possède une poétique propre, qui caractérise la représentation de l'intime dans l'art d'Antoine d'Agata.

Car la pornographie est avant tout, pour reprendre la formule de Maingueneau, « un ensemble diversifié de pratiques sémiotiques contraintes »³¹ : « [l]a porno-graphie est, de

suite de son « Introduction » à l'ouvrage *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*.

26 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit. p. 34.

27 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « 128 – Lettres, linguistique », 2007, p. 10.

28 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 5.

29 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, « L'attrape-corps », 2014, p. 21-22.

30 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit. p. 43.

31 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 6.

manière constitutive, *littera*, inscription » ; elle est « une “graphie”, une mise en langage, qu’il s’agisse de mots ou d’images »³² en réalité d’une grande complexité (ce qui est fait tout son intérêt). Dans la préface de son ouvrage *La Pornographie et ses images*, Patrick Baudry indique que « l’image pornographique est toujours plus complexe qu’il n’y paraît »³³ ; François Ronan-Dubois, quant à lui, rappelle que « [t]oute tentative de proposer une histoire de la pornographie se heurte [...] à un problème de définition fondamental »³⁴, et que « [l]a pornographie est un exemple typique de ces objets culturels dont le discours public s’empare volontiers sans jamais en produire une connaissance un tant soit peu détaillée »³⁵.

Il est donc difficile de circonscrire comme de définir l’image et le texte pornographiques ; à la « voyure » des œuvres d’Agata, nous remarquons qu’on trouve les deux sens du mot. D’abord, « pornographie » est présent dans son acception étymologique :

En français, c’est l’écrivain N. Restif de la Bretonne [...] qui a introduit le terme « pornographe » dans son livre *Le Pornographe ou la prostitution réformée* (1769), qui traite du contrôle de la prostitution par l’État. De fait, *pornè*, en grec ancien, désigne la prostituée. Le dérivé « pornographie » a été construit au début du XIXe siècle. Progressivement, la référence à la prostitution a disparu, et « pornographie » en est venu à désigner toute représentation des « choses obscènes ». Restif a pu lui-même s’inspirer du grec ancien, où le nom *pornographos* désignait un « auteur traitant de la prostitution », de même que *pornographia* désignait un genre pictural : la représentation de prostituées.³⁶

Il ne s’agit pas ici, par le biais de l’étymologie, de révéler une « vérité du sens [du] mot »³⁷ en revenant à son origine et de nier le changement de sens manifeste du mot « pornographie », mais simplement d’indiquer que l’art d’Agata permet une double lecture du mot. Cet art conserve le sens porté par la gémellité de la pornographie avec la *pornographia*, soit avec la représentation de prostituées, et exploite également son sens actuel, bien plus complexe, de « représentation (par écrits, dessins, peintures et photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public »³⁸, et sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

32 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 42.

33 Patrick Baudry, Préface à *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, « Agora », 2019, p. III.

34 François-Ronan Dubois, *Introduction aux Porn Studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 19.

35 *Ibid.*, p. 7.

36 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 9.

37 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 164.

38 Jean-Marie Goulemot rappelle ici la définition que le dictionnaire Le Robert donne de ce mot (*Ces livres qu’on ne lit que d’une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1994, p. 20).

Nous analyserons ici la poétique pornographique qui régit la représentation de l'intime dans l'art d'Agata, qui l'érige en modèle ; nous avons en effet ici affaire à une exposition singulière de l'intime, que nous pouvons appeler un intime *pornographié*. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à cette photolittérature pornorragique, ce « flux de prostitution » (*Ice*, p. 111) comme l'appelle Garido, donné par un flux de photographies et de textes dont les sujets sont des prostituées, et dont l'objet est la prostitution. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au dispositif pornographique photolittéraire qu'Agata met en place ; cette fois, le mot « pornographie » sera considéré dans son acception actuelle, une acception complexe que nous développerons afin de démontrer qu'images et textes relèvent, sous certains aspects, de la pornographie. Enfin, nous verrons qu'Agata se joue des codes de la pornographie pour mieux la déjouer et se l'approprier, produisant une *pornographie qui n'est pas pornographique*.

CHAPITRE 10

Une photolittérature « pornorragique »¹

C'est Restif de la Bretonne qui, en publiant en 1769 un ouvrage intitulé *Le Pornographe ou la prostitution réformée*, un « traité visant à réglementer la prostitution pour en faire une pratique sociale rationalisée par les Lumières »², emploie le premier le terme « pornographe ». Ce faisant, il devient l'initiateur d'un néologisme dont l'étymologie, πορνογράφος / *pornográphos*, est « un dérivé de πόρνη / *pornè* (« prostituée ») et γράφω / *gráphō* (« tracer ») »³. Dans *Métaphysique de la putain*, Laurent de Sutter découvre dans l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien l'origine de la pornographie dans les peintures de Parrhasios d'Éphèse :

[Le tournant pornographique de l'histoire de la peinture occidentale] est attribué à Parrhasios d'Éphèse, dont la tradition, suivant Pline l'Ancien, tient qu'il inventa la pornographie, c'est-à-dire, si l'on suit l'étymologie, la « peinture de prostituées ». Il se fait que Parrhasios, dont la célébrité, au cinquième siècle avant notre ère, était supérieure à tout autre peintre (même Zeuxis), avait pour maîtresse une certaine Théodoté, connue comme courtisane. À ses heures perdues, le peintre peignit sa maîtresse nue, et ne fut pas effrayé d'en montrer le résultat – provoquant, plusieurs siècles plus tard, l'envie de Tibère, qui collectionnait tout ce qu'avait peint Parrhasios.⁴

Rappelons à nouveau qu'il ne s'agit pas d'affirmer que l'origine du mot constitue son sens véritable, mais de reconnaître dans l'art d'Agata un geste similaire à celui de Parrhasios d'Éphèse : celui de vouloir représenter des prostituées, sans craindre de rendre cette représentation publique.

L'histoire de la photographie montre que nombre de photographes se sont intéressés aux prostituées. Au début du XX^e siècle, le photographe américain Ernest Joseph Bellocq photographiait les prostituées du *Red Light District* de la Nouvelle Orléans (fig. VII), leur consacrant la série *Storyville Portraits*⁵, où les photographies de prostituées en intérieur, en

1 Nous faisons référence ici au terme employé par Rafael Garido, à la page 111 d'*Ice* : « PORNORRAGIE : flux de prostitution ».

2 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 20.

3 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 164.

4 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2014, p. 135. Notons que Pascal Quignard lui attribue également la paternité de la pornographie dans son ouvrage *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, « Livres d'Art », 1997.

5 Ernest Joseph Bellocq, *Storyville portraits : photographs from the New Orleans red-light district, circa 1912*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

petite tenue ou nues, contrastent avec les clichés en extérieur, le corps recouvert de lourdes tenues. Dans les années 20, en France, c'est Eugène Atget qui photographie les prostituées « faisant le quart devant [leur] porte »⁶, rue Asselin, à Paris (fig. III) ; dix années plus tard, Brassai⁷ s'intéressera lui aussi aux prostituées parisiennes qui attendent dans la rue leurs clients – *Prostituée novice, place d'Italie* en 1931 et *Prostituée, 20 rue de Lappe, Paris 11^e, Prostituée près de la place d'Italie, Paris*, en 1932 – ou qui peuplent le Paris nocturne (comme *La Môme Bijou au bar de la Lune, à Montmartre* ou *Une prostituée jouant au billard russe*, photographiées la même année) (fig. XI). La série *Rue des Lombards* (fin des années 1975) de Jane Evelyn Atwood⁸ (fig. IV) témoigne d'une même fascination pour les prostituées parisiennes, et plus spécifiquement celles qui travaillaient dans un hôtel de passe situé au 19 rue des Lombards, à Paris. C'est ce Paris nocturne et interlope qui intéresse également Christer Strömholm, comme en témoigne la série *Les Amies de Place Blanche*⁹ (fig. XXXIII), qui regroupe des photographies des prostituées transgenres dont il partage le quotidien ; l'espace urbain (la rue, le café, la place) occupe une grande place, mais s'efface parfois au profit de la chambre, lieu plus intime où les sujets apparaissent dévêtus, parés des atours érotiques qui disparaissaient sous les vêtements qu'elles portaient dehors. Pendant presque toute cette période (de 1935 à 1975), le photographe Georges Thiry capturaient les images des filles de joies bruxelloises (fig. XXXIV), généralement dans leurs chambres, dans des postures plus naturelles qui traduisent la complicité qu'il entretenait avec elles. Les prostituées californiennes des années 1980 ont elles aussi intéressées Scot Sothern, qui leur a consacré la série *An American Lowlife*¹⁰ (fig. XXXII), où elles posent dans les espaces prostibulaires (la rue, la chambre, ou la scène).

La photographie contemporaine est l'héritière de cette histoire de la photographie de prostituées, qu'on peut considérer comme un *topos* ; celles et ceux qui s'inscrivent dans son sillage cherchent parallèlement à renouveler ce thème, en proposant d'autres représentations et d'autres genres photographiques que le portrait et la photographie de rue (qui caractérisaient jusque là en grande partie les photographies consacrées aux prostituées). Ainsi, Mishka Henner dans sa série *No Man's Land*¹¹ (2011) (fig. XIX) consacrée à la

6 C'est l'expression qu'employait le photographe dans plusieurs des titres de ces photographies ; à titre d'exemple, on peut penser à « Fille publique faisant le quart, La Villette, Paris » (Avril 1921), à « La Villette, rue Asselin, fille publique faisant le quart devant sa porte » (1921), ou encore aux « Trois prostituées, rue Asselin » (1924-1925) (Brassai, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, « Albums Beaux Livres », 1976).

7 Brassai, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, « Albums Beaux Livres », 1976.

8 Jane Evelyn Atwood, *Rue des Lombards*, Paris, Xavier Barral, 2011.

9 Christer Strömholm, *Les Amies de place Blanche* [1938], Paris, Aman Iman, 2011.

10 Scot Sothern, *An American Lowlife* [2011], New York, Powerhouse Books, 2013.

11 Mishka Henner, *No Man's Land*, 2011-2013, ouvrage auto-édité. Disponible en ligne : <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>

prostitution en Espagne et en Italie, et Txema Salvans dans *The Waiting Game I*¹² (2013) (fig. XXIX) les montrent dans un vaste paysage, en train d'attendre leurs clients – sur le bord d'une route, au croisement d'un carrefour, sous un pont ou un panneau de signalisation (en somme, dans ce que Marc Augé nommerait des « non-lieux »¹³) – dans un espace vide et sous un soleil blafard. Exit la rue et la proximité du portrait ; voilà la route, immense, symbole de l'industrialisation croissante, au bord de laquelle elles semblent minuscules et isolées. Jane Hilton, quant à elle, nous emmène dans les *brothels* du Nevada (fig. XX) ; dans sa série *Precious*¹⁴ (2012), elle alterne les photographies des espaces désertiques entourant les *brothels* et les clichés des prostituées en train de se préparer, ou de poser dans leurs chambres, prêtes à recevoir leurs clients. Myrto Papadopoulou, pour sa série *The Attendants* (2012) (fig. XXIV) passe les portes des bordels grecs pour en photographier les coulisses (on voit les prostitués – hommes et femmes – qui se préparent, se reposent, traversent les lieux ; les murs, les chambres vides) ou la scène (comme le montrent certains clichés d'interactions entre prostituées et clients), en écho à la collaboration de Jean-Christian Bourcart et Nan Goldin pour l'ouvrage *All about love* (2014) (fig. XII)¹⁵. Lecteurs et lectrices, par le biais des clichés, entrent dans les maisons closes et les bordels, en visitent les coulisses et assistent aux interactions entre prostitués et clients. L'atmosphère y est plus inquiétante : si une partie des clichés de Myrto Papadopoulou baignent dans une couleur rouge, lourde, mêlée de ce rose piquant associé au pornographique, le rouge chez Jean-Christian Bourcart est plus sanglant, plus brutal, voire plus violent. On repère un double mouvement dans la création contemporaine : un éloignement, qui place la prostituée dans un espace industriel qui n'a rien à voir avec la proximité de la rue, mais aussi un enfoncement dans le bordel, ce « monde constituant l'envers en même temps que le cœur du monde extérieur »¹⁶.

On peut alors légitimement se demander quelle place occupe la production photolittéraire d'Agata dans cette tradition photographique. D'une part, nous avons déjà remarqué que les œuvres d'Agata se doublent d'un discours politique sur la misère ; l'expérience poétique des bas-fonds ne donne pas seulement lieu à des clichés et des textes, mais également à une réflexion sur la civilisation et la barbarie, l'Histoire, *etc.* D'autre part,

12 Txema Salvans, *The Waiting Game I*, Barcelone, Editorial RM, 2013. Disponible également en ligne : <https://txemasalvans.com/work/the-waiting-game/> La deuxième série est consacrée à l'attente des pêcheurs ; la troisième, aux animaux abandonnés sur le bord de la route. Dans ces trois séries, le paysage occupe une place importante, et devient un lieu vide où l'être vivant attend (son client, pour la prostituée ; le poisson, pour le pêcheur ; bien souvent la mort, pour l'animal).

13 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*

14 Jane Hilton, *Precious*, Amsterdam, Schilt Publishing, 2013

15 Jean-Christian Bourcart, Nan Goldin, *All about love*, Paris, Loco, 2014.

16 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 69.

comme Christer Strömholm et Georges Thiry, il photographie des prostituées dont il est proche. Par différence, ce qui caractérise sa représentation, c'est la mutation de cette proximité en promiscuité : d'abord, parce qu'Agata se photographie avec elles, en train de coucher avec elles, quittant le rôle du photographe pour devenir photographié ; ensuite parce que les prostituées occupent une place capitale dans les textes qu'il écrit. Écrivain, il leur donne la parole ; artiste, il les considère comme des amies auprès desquelles il vit et sans lesquelles il ne peut créer ; écrivain, il en fait les héroïnes de ses textes. « [L]es véritables artistes étaient les putains elles-mêmes, puisque leur monde était celui, fait de mensonges et de fard, auquel les *autres* artistes avaient à se confronter pour pouvoir prétendre au statut qui est le leur »¹⁷ : la pratique d'Agata entre en écho avec cette analyse de Laurent de Sutter de la relation entre l'artiste et la prostituée, pour mieux la confirmer. Puisque les œuvres de notre corpus naissent de cette confrontation entre Agata et elles, pas d'œuvre sans elle.

Nous analyserons ici la représentation des prostituées, protagonistes principales (aux côtés d'Agata) des ouvrages de notre corpus qui apparaissent alors comme autant de *pornographia* photolittéraires. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au motif de la rencontre, une obsession topique de la plupart des ouvrages, avant de nous pencher, dans un deuxième temps, sur la manière dont Agata portraiture les prostituées. L'omniprésence des prostituées dans les ouvrages pourrait laisser penser que la lecture devient une passe ; c'est cette hypothèse de lecture qui nous intéressera dans un dernier temps.

1. *La rencontre, une obsession topique*

Nous avons insisté sur ce point à diverses reprises : dans l'art d'Antoine d'Agata, pas d'œuvre sans corps (qu'il soit figuré ou engagé dans le processus créateur). Il existe néanmoins un autre impératif qui s'ajoute à celui-ci : pas d'œuvre sans l'autre. Cet impératif donne lieu à une production d'ouvrages collaboratifs, écrits à quatre mains (comme *Ice*, avec Rafael Garido, *Agonie* qui mêle ses textes aux photographies d'Agata, ou encore *S.T.A.S.I.S.*, dont les textes sont du fait d'Agata et de Medhi Belhaj Kacem), ou à plusieurs mains (*Codex*, qui mêle les textes d'Agata, de Bruno le Dantec, de Philippe Azoury et de Tania Bohorquez, *La Nuit épuisée*, qui a regroupé dix auteur(e)s¹⁸, ou encore *Acéphale* et *Praxis*, où se font entendre, sous forme de citations disposées ici et là sur l'espace de la

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Ces auteur(e)s sont Philippe Azoury, Mehdi Belhaj Kacem, Léa Bismuth, Jean-Baptiste Del Amo, Mathilde Girard, Yannick Haenel, Bruno le Dantec, Emmanuel Loi, Bernard Marcadé, Guillaume de Sardes, John Jefferson Selve et Antoine d'Agata lui-même.

page, une multitude de voix). Pas d'œuvre sans rencontre, finalement : ce précepte ne s'applique pas uniquement aux auteur(e)s et artistes avec lesquels Agata collabore, ni aux mots qu'ils leur empruntent ; il s'applique également aux prostituées qui occupent une place particulièrement importante dans ses premières œuvres (photographiques et photolittéraires), voire dans la large majorité des photographies et iconotextes publiés par lui à ce jour.

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent : l'art d'Agata possède une dimension viatique. Or, son errance dans l'espace mondial est ponctué de rencontres qui font la matière des œuvres ; et plus spécifiquement des rencontres, des interactions et des relations avec des prostituées. Celles-ci constituent, de fait, un *topos* dans ses œuvres ; notre corpus rend compte de cette récurrence, mais également de la manière dont cette obsession topique peut aisément changer de forme d'un ouvrage à l'autre.

1. 1. Rencontre, interaction, relation¹⁹

Comme nous l'avons analysé, c'est vers les espaces prostibulaires qu'Agata se dirige lors de ses errances dans les bas-fonds.

Dans *Anticorps*, les prostituées ne sont pas nommées, si bien qu'on ignore si, d'un récit à l'autre, la partenaire d'Agata change. Ce sont les photographies qui permettent de faire le *distinguo*, bien qu'elles n'aient pas de visée illustrative et n'entrent pas en relation directe avec le texte-image ; en somme, l'image qui suit le texte ne représente pas nécessairement ses protagonistes, ce qui empêche une distinction claire entre les modèles²⁰. Rappelons qu'*Anticorps*, comme tous les ouvrages d'Agata, est un phototexte : ce faisant, chaque *medium* conserve son autonomie propre ; c'est au lecteur qu'il revient d'assembler, au cours de la lecture, images et textes, dans un jeu de combinaison aux multiples possibilités, ou au contraire de les dissocier pour mieux les considérer comme les deux récits, selon deux points de vue, d'une même expérience (ainsi dédoublée, et peut-être mieux cernée).

Le récit des rencontres, des interactions et des relations d'Agata avec des prostituées répond à ce principe, et ce plus particulièrement dans des ouvrages comme *Anticorps*, *Codex*, *Atlas* et *Ice* dont elles constituent le fil narratif ; dans *S.T.A.S.I.S.*, nous ne pouvons que les

19 Rencontre, interaction, relation : ces trois mots représentent les trois étapes successives par lesquelles passe Agata. D'abord, il se trouve en leur présence une première fois ; ensuite, il échange avec elles ; enfin, il les fréquente.

20 La seule exception à la règle est Ka ; nous y reviendrons *infra*.

croiser d'une image à l'autre, leurs portraits photographiques accompagnant les aphorismes d'Agata et il n'existe dans *Acéphale* aucun récit de rencontre ou d'interaction avec elles.

Passé le texte liminaire de Nicolas Arraitz, *Codex* s'ouvre sur un itinéraire balisé par des photographies : des allers-retours entre le bar, la rue, l'hôtel et la chambre, soit un trajet récurrent d'Agata entre ces différents espaces prostitutionnels. Seuls écarts, des images d'animaux (un chien allongé, un combat de coqs), d'un corps allongé dans un espace naturel difficilement reconnaissable, d'un bus bondé et d'un cimetière. La deuxième série de photographies consiste en majeure partie en une association, sur une double page, de la photographie d'une prostituée et d'un autre type de photographie (souvent celle d'un lieu – une route, un bar, une rue – d'un animal, ou d'Agata lui-même) ; ainsi apparaît le lien, quasiment systématique, entre l'expérience viatique et celle de la prostitution. La quatrième série, tout en répondant à un processus similaire (la restitution d'un parcours dans l'espace urbain), est celle où l'interaction – une passe – est montrée avec plus d'insistance : d'abord, une série de seize photographies en contre-plongée d'une première prostituée (lors d'un acte sexuel où elle est vraisemblablement au-dessus du photographe) ; ensuite, par une série d'images d'un corps nu et flou, qui se tord sur un lit rouge, suivie d'une autre série d'une autre prostituée, de dos (un dos nu). La dernière série met en scène Agata, seul ou avec une prostituée : se succèdent des clichés de visages renversés ou écrasés sur un drap, de bras piqués, de corps en actions ou au repos. C'est au spectateur de créer le récit et d'imaginer le déroulement d'une passe dont les images ne sont que des instants. Les images, d'une grande netteté, d'un grand format, d'une composition épurée (corps beige, lit noir, mur rouge ou bleu, obscurité) dessinent un *continuum* : il semble s'agir d'un seul espace, d'un même moment raconté. L'organisation de cette série fait écho à la règle classique des trois unités théâtrales : unité d'action (une passe) ; unité de lieu (une chambre) ; unité de temps (la nuit). Ce faisant, elle s'oppose aux séries précédentes, où la juxtaposition de clichés œuvrait à défaire – ou, du moins, à contrarier – la cohérence du récit esquissé par la succession d'images.

Les clichés photographiques, dans *Codex*, décomposent les passes successives où les gestes se répètent : ici, les prostituées attendent dans la rue ou dans un bar, là, elles dansent un *strip-club* ; puis, une fois dans la chambre, on les voit parfois se déshabiller, parfois s'étendre sur le lit, parfois exhiber leur nudité (et en particulier leur torse, le bas de leur ventre ou leur vulve) ; ensuite, on les voit en plein acte ; enfin, on les voit allongées. Notons néanmoins l'absence de linéarité (celle qu'on voit se déshabiller n'est pas toujours celle qu'on voit nue, ni celle qu'on voit gémir, etc). Un tel découpage donne lieu à un amalgame, qui empêche le spectateur de se repérer chronologiquement : on ne sait quand l'une finit, si

tel cliché correspond à la suite du cliché précédent, etc. L'omniprésence des fille montre bien que le journal viatique qu'est *Codex* s'organise autour des interactions d'Agata avec elles, soit des passes successives.

Alors que dans *Anticorps* les passes sont décrites longuement et explicitement, il n'en va pas de même pour *Codex*. Bruno le Dantec, dans « Par A. + B. (chronologie d'une insomnie) », « C'est l'Amérique » et « Espoir en contrebande », décrit leurs rencontres avec les prostituées : on apprend qu'Ixcumané « ne perd que quelques heures à [leur] table » (*Cod.*, p. 33) lors de leur séjour en Amérique Centrale ; Berta l'invite à toucher de la main son ventre pour sentir son enfant bouger ; Marisa, prostituée de quatorze ans d'El Salvador avec qui ils passent quelques jours ; la fille du port de Salina Cruz vient « se glisser à côté de [lui] [...] avant de plaquer son ventre contre [sa] cuisse » (*Cod.*, p. 69) ; le ballet des filles sur ce même port mexicain, s'exécute dans le quartier de *Las Delicias*, sur les terrains vagues de Managua, des « tapineuses » (*Cod.*, p. 107) à la frontière du Mexique et des États-Unis. Quant au chapitre « Boystown », il consiste en une collecte des paroles de Lucy, Maya, Laura et Alicia – repris ensuite dans *Atlas* – suivis à chaque fois d'un court paragraphe d'Agata où il décrit le quartier de Boystown, puis explicite sa pratique poétique, qui ne prend sens et ne peut avoir cours que dans les espaces prostitutionnels. À nouveau, on retrouve ce postulat : pas d'œuvre possible sans ces prostituées des bas-fonds, qu'il perçoit comme des « figurants », c'est-à-dire comme des silhouettes qu'on ne singularise plus tant leur présence est habituelle et familière.

En somme, dans *Codex*, les rôles sont précisément répartis : Bruno le Dantec fait le récit des rencontres et des interactions avec les prostituées, mais c'est aux photographies d'Agata qu'il revient de montrer la passe, dans sa dimension explicitement sexuelle. La distance prise par Bruno le Dantec – qui se pose comme un observateur attentif – complètent et s'oppose à l'immersion opérée par Agata, du moins dans ses photographies et ses courts textes ; il ne fait qu'une très brève apparition dans le récit des prostituées, par le biais d'une adresse directe, à l'image d'un « tu vois cette lueur ? » dans le récit d'Alicia (*Cod.*, p. 143). Les niveaux de narration se superposent : dans leurs récits, Bruno le Dantec et Agata racontent une histoire qu'ils sont en train de vivre ; dans les récits rapportés, les prostituées se situent au même niveau, bien qu'Agata, leur interlocuteur, fasse à peine partie de leur monologue sans y participer (sinon en étant un locuteur que l'énoncé efface), permettant ainsi de multiplier les récits d'une même expérience. La polyphonie permet la mise en place d'une multiplication des points de vue, mais également d'une multitude de narrants : il y a bien, dans *Codex*, plusieurs articulations de plusieurs récits à un contenu (à savoir l'Amérique latine – et plus particulièrement le Mexique – de 1986 à 2016).

Dans *Atlas*, passée la préface – une énumération de phrases averbales²¹ rédigées par Agata – l'ouvrage se compose de paroles rapportées qui constituent à la fois le but et le fruit de ces rencontres, de ces interactions et de ses relations (sans lesquelles la parole ne pourrait pas être aussi intime) avec les prostituées. La rencontre ne prend pas la forme d'un récit qui la décrit et la détaille (comme dans *Anticorps*) ; elle est dite par la parole recueillie. Elle s'accompagne d'indications onomastiques, spatiales et temporelles et d'une structure qui, cette fois, permet l'identification des prostituées interlocutrices car leurs paroles sont suivies de leur photographie. La rencontre avec la prostituée est racontée et montrée de deux points de vue différents : le récit, par la protagoniste ; l'image de la protagoniste, par Antoine d'Agata. La rencontre joue ici le rôle d'évènement poïétique. Cet effacement d'Agata, lors de la rencontre, permet aux prostituées de se raconter elle-même, reprenant ainsi la structure du film *Atlas* pour l'appliquer au livre. Agata est alors celui qui emporte pour mieux rapporter ; une pratique qui se rapproche de celle de l'aède.

La rencontre joue ici un double rôle. D'un part, elle est l'évènement poïétique, point de départ de l'œuvre. D'autre part, elle constitue un *topos* poétique, puisqu'elle constitue le fil narratif d'une part des récits. A titre d'exemples, dans son récit, Alicia décrit les passes de manière générique, et décrit « le baiser » de la prostituée comme un mouvement au cours duquel elle « serre la chatte » (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Quant à Maya, elle exprime son besoin de sentir, lorsqu'elle couche avec un homme : « L'homme finit toujours par jouir./ Moi aussi, je veux sentir./ Sinon, je suis morte » (« Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Lucy détaille les mouvements des prostituées des bas-fonds : les « filles se mettent à chercher par terre,/ d'autres s'enfuient en courant,/ d'autres sont prises par la peur,/ [...]. D'autres deviennent violentes... » (« Lucy, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Izumi décrit le poids des regards des clients posés sur elle ; Rei confie qu'il « est dur de faire l'amour sans sentiments » et que « quand faire l'amour est un travail,/ il y a des moments difficiles » (« Rei, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.). Dans son monologue, Kana s'adresse à Agata comme elle le ferait à un client avec qui elle partage cette connivence caractéristique de l'intimité sexuelle, lui lançant un « Tu aimes les plaisirs interdits, n'est-ce pas ? » (« Kana, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.) dès le début de son monologue. *A contrario*,

21 Il est intéressant de noter comme la composition d'un ouvrage préfigure parfois le prochain (ou un des prochains) : les récits rapportés d'*Aka Ana* (2010), *Ice* (2012), *Index* (2015) et *Codex* (2016) constituent le cœur d'*Atlas* (2016) ; la préface d'*Atlas*, sous la forme d'énumération de propositions lapidaires, annonce *S.T.A.S.I.S* (2019), qui est intégralement composé de cette façon, comme si cela était la suite logique de la juxtaposition qui caractérise l'écriture dans *Anticorps* (2013) et les entrées du journal dans *Ice* (2012) ; le goût d'Agata pour ces paroles autres (écrits collaboratifs, récits rapportés) donne tout naturellement naissance à ces ouvrages conçus comme des recueils de citations que sont *Acéphale* (2018) et *Praxis* (2021).

Sayo s'adresse à l'écrivain-photographe pour lui rappeler la distance qui les sépare l'un de l'autre : « Tu me regardes mais tu ne me comprends pas,/ tu dis que tu ne vois pas en moi,/ mais ce n'est pas pour transmettre quoi que ce soit que j'agis » (« Sayo, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.).

Ice présente le cas le plus remarquable de la polymorphie de ce motif narratif qu'est la rencontre. Les photographies, rappelons-le, sont essentiellement des photographies de prostituées ; comme dans *Codex*, les clichés décomposent les passes successives, mais également la vie quotidienne d'Agata à leurs côtés. On peut considérer alors ce récit de voyage comme pornographique, au sens étymologique du terme ; il est indissociable de la représentation des prostituées²².

Ce postulat ne se vérifie pas seulement à l'aune des photographies ; le texte, lui aussi, est imbibé de leurs présences et se concentrent sur les récits des rencontres, interactions et relations d'Agata avec elle. À la page 14 – soit au début de l'ouvrage – une liste précède l'analyse étymologique et lexicographique du verbe « détruire » :

Phom Penh, Février 2005.

- Poev / Heart of Darkness Disco.
- Ly / sida, musulmane, hôtel Lake Side.
- Soknoev / Zanzibar Club.
- Thy / 24 ans, 36kgs, Martini Bar.
- Srei Moi / viet, pleurs, salon de massage.
- Dana / Zanzibar Club.
- Mom / 15 ans, karaoké, chambre.
- Khouk / window girl #51. (*Ice*, p. 14)²³

Les échanges d'Agata avec les prostituées prennent ici la forme d'une liste de portraits lapidaires proches de la fiche, élaborés par le biais de toponymes (les lieux où il les a rencontrées, puis où ils ont interagit plus longuement) dont certains reviendront fréquemment dans l'ouvrage (comme le Zanzibar Club, le Martini Bar ou l'Hôtel Lake Side) auxquels s'ajoutent soit des caractéristique physiques (comme le poids de Thy, qui, mis face à son âge, montre une maigreur inhabituelle, ou la maladie de Ly), soit les âges (si Thy est jeune, Mom apparaît au lecteur et à la lectrice comme trop jeune pour des activités

22 On peut – dans la même perspective et pour compléter les analyses effectuées dans le chapitre précédent – faire l'hypothèse de l'existence d'un espace pornographique : dans *Ice*, la représentation de l'espace parcouru lors du voyage d'Agata se fait par le biais des prostituées et des passes (à l'exception d'une photographie du *White Building* p. 12-13, d'une photographie d'un lit de fortune p. 18 et d'un bâtiment abandonné p. 139, il n'y a pas de photographie de lieux en tant que tels).

23 Le texte qui ouvre *Ice* est celui qui clôt son *Manifeste* (« Excès », p. 46).

prostitutionnelles, ce qui rend compte d'une réalité sociale qui est celle du tourisme sexuel dont l'attractivité repose sur la jeunesse des prostitué(e)s au Cambodge), soit la confession religieuse (Ly est musulmane), soit l'origine ethnique (Srei Moi est « viet », soit vietnamienne). Deux « fiches » se distinguent : celui de Khouk, décrite comme la « window girl #51 » en référence au dispositif de la vitrine (une pratique commune aux Pays-Bas) derrière laquelle elle s'expose pour attirer les clients, le lieu (*window*) décrivant le lieu et le moyen de la rencontre, et le prénom remplaçant le numéro #51 pour mieux la réhumaniser ; celui de Srei Moi, élaboré sur le modèle de la micro-nouvelle où la succession des éléments (« viet, pleurs, salon de massage ») prend une dimension narrative du fait de l'insertion des « pleurs » entre deux éléments purement définitoires (l'origine et le lieu).

Cette liste d'éléments lapidaires joue sur la dimension elliptique des éléments ainsi énumérés ; à celui et celle qui lisent de remplir les blancs laissés par l'auteur. De plus, s'y dessine ce qu'on pourrait nommer une écriture photographique, qui joue sur la sélection d'un élément saisi dans son instantanéité ; la succession de mots instantanés fonctionne alors comme une succession d'images, sur le modèle de la série photographique : c'est l'œil et l'esprit qui les animeront, en imaginant les liens entre ces éléments, l'imagination s'emparant de tout ce qui est laissé vacant.

On retrouve d'ailleurs une liste analogue à celle-ci vers la fin de l'ouvrage (de la page 277 à la page 281), dont la fonction néanmoins diffère ; il ne s'agit plus d'esquisser des portraits furtifs, mais de saisir, sur le vif, des interactions avec des prostituées dont voici un extrait :

Jeudi 12 mai

Siemp Reap. Hôpital. Fume et couche avec Avi, couche avec Asna.

Vendredi 13 mai

Tonle Sap. Fume avec Avi et Aya. Reviens au bar. Jusqu'au matin j'ai la nausée. Srei Avi veille. Je voulais partager leur douleur, vaine prétention s'il ne est.

Samedi 14 mai

Siem Reap. Avi pleure. Je ne suis pas sûr de vouloir en savoir plus.

Dimanche 15 mai

Angkor. Tonle Sap. M. me dépose chez Avi, près du temple d'Angkor. On fume avec Aya. Avi me ramène. On baise dans ma chambre.

Lundi 16 mai

Angkor. Avi.

Mardi 17 mai

Siem Reap. Bœuf aux fourmis rouges.

Mercredi 18 mai

Angkor. Le souvenir de la chair. L'absence de la chair. (*Ice*, p. 277-280)

Là encore, c'est par le biais de l'écriture photographique – qui repose sur la captation et la capture brève d'un élément, les phrases se saisissant (c'est-à-dire se lisant et se comprenant) en un clin d'œil – qu'Agata relate ses interactions avec les prostituées. On dénombre, sans surprises, plusieurs interactions sexuelles ; néanmoins, le récit ne se limite pas à cela. La forme du récit met en exergue une relation qui dépasse le cadre de la passe : Agata fume avec Aya et Avi, assiste aux pleurs de cette dernière, qui veille sur lui le lendemain. Les noms d'Aya et surtout d'Avi reviennent souvent, ce qui marque une proximité liée à sa fréquentation quotidienne des jeunes femmes (la précision des indications temporelles permet d'en rendre compte).

1. 2. Tirades et monologues

Dans *Ice*, les paroles des prostituées, recueillies, traduites et retranscrites sont une des modalités de mise en mots de la rencontre. Si, dans une modalité voisine de celle d'*Atlas*, les tirades des prostituées géorgiennes et la retranscription des mots enregistrés de Maki sont le fruit des interactions d'Agata avec les prostituées, on trouve également dans cet ouvrage de nombreux mails échangés entre Agata et elles ; l'interaction se fait donc également par cet échange verbal distancié qu'est la correspondance. Les retranscriptions de dialogues et d'échanges avec des prostituées constituent un troisième cas de figure, et permettent à Agata de mettre en scène sa propre parole.

Un mail qu'Agata adresse à Rafael Garido le 23 mai 2009 s'ouvre sur ces mots : « R, les tirades des prostituée (*sic*) géorgiennes... » ; s'ensuit une énumération de monologues rapportés, chacun étant précédé du nom de la locutrice²⁴ et du verbe de parole « dit ». Ainsi, des pages 111 à 113, « Maia dit », (*Ice*, p. 111) « Ana dit », « Lera dit », « Irina dit », « Lika dit », « La femme sans nom dit » (*Ice*, p. 112), « Nino dit », « Mari dit », « Vika dit » (*Ice*, p. 113). L'indication onomastique ainsi que la répétition du verbe « dire » dans un parallélisme syntaxique rigide donne l'impression d'une assemblée de femmes, qui, tour à tour, se relayant la parole, parle d'un même ton. L'usage des points de suspension, au cœur et à la fin de chaque monologue, contribue à instaurer cette impression d'une même tonalité, mais également d'une même voix, qui s'inscrit dans un même souffle, voire dans une même longue phrase qu'elles tissent ensemble ; les points de suspension « ne représente[nt] pas

24 Un procédé déjà présent dans *Aka Ana*, et qui structurera ensuite l'ensemble d'*Atlas*.

nécessairement une rupture syntaxique »²⁵, et permettent de faire l'hypothèse d'une parole collective élaborant une phrase collective.

La mention d'un « chœur » (*Ice*, p. 112), placé entre les dires de « la femme sans nom » (qui est vraisemblablement Ka) et ceux de Nino, n'est en ce sens pas anodine :

Chœur : les terres s'enveloppent dans le crépuscule... et les alentours deviennent sombres... qu'est-ce qui restera de notre vie ? ... elle est comme un oiseau envolé... la mort sans visage surviendra... elle nous désarmera d'un seul geste... que peut-on emporter avec nous dans l'autre monde ? rien, personne ne l'a jamais fait...

(*Ice*, p. 112-113)

La reprise du pronom collectif « nous », mis en présence du pronom indéfini « on » et du déterminant possessif « notre » met en exergue cette voix collective propre au chœur des prostituées des bas-fonds. Si chaque monologue est dominé par un « je » personnel et individuel, ils semblent s'unir dans le « nous » du chœur. Alors, les voix se concertent ici pour décrire cet espace crépusculaire, qui s'inscrit dans le voisinage de la mort, qu'elles partagent et duquel elles parlent chacune à leur tour.

Cette voix collective, c'est celle d'une communauté qui côtoie une mort omniprésente dans la plupart des monologues. Durant ce qui semble être un *trip*, Maia raconte s'être vue « debout devant le cercueil » (*Ice*, p. 112) tandis qu'Ana décrit une danse « sur les rives de l'Aragvi » (*Ice*, p. 112) qui s'accompagne d'une imprécation guerrière : « protège les cœurs braves... ceux qui vont faire la guerre... [...] nous n'avons pas besoin des lâches » (*Ice*, p. 112), possiblement en référence à la route militaire géorgienne qui passait par cette rivière. Irina confie avoir « pensé à la mort » (*Ice*, p. 112), en raison de la difficulté de sa vie : « ma vie est difficile maintenant et elle l'a toujours été », explique-t-elle, avant d'ajouter : « j'ai été témoin de trop de mauvaises choses » (*Ice*, p. 112). « [R]echercher le plaisir a détruit ma vie » (*Ice*, p. 112), explique à son tour Lika, mettant en exergue la dimension destructrice de l'activité prostitutionnelle qui est la sienne, après avoir exprimé le regret de n'avoir pas « été plus protectrice envers [elle]-même » (*Ice*, p. 112). Le monologue de la femme sans nom tient quant à lui en une seule phrase : « ici on enterre les morts et on baise des vivants » (*Ice*, p. 112) qui résume la coexistence du plaisir de la mort dans les bas-fonds, mais également les maigres possibilités d'actions (enterrer et baiser) et la distinction très nette entre ceux qui sont morts et ceux qui vivent encore. Mari, elle, raconte sa tentative de suicide ratée (« j'ai essayé de me tuer... j'ai avalé des cachets... je me rappelais mon passé et j'étais

25 Jean-Christophe Pellat, Martin Riegel, René Riout, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 152.

en colère... quand je me suis réveillée je ne ressentais rien... j'étais un corps vide sans âme ») (*Ice*, p. 113). Dans son monologue, Vika décrit l'attente des clients : « [Q]uand j'attends, je m'assois et je réfléchis à ma vie... quand aucun client ne vient me chercher, je me suis détruite... [...] après avoir attendu longtemps mon corps s'affaiblit, mon esprit se fatigue, j'ai l'impression que rien de beau ne pourra jamais plus m'arriver » (*Ice*, p. 113). Le vide de l'attente attire à lui fatigue, affaiblissement, désespoir ; la vacance du corps (qui n'est pas affairé à l'élaboration d'un service sexuel, mais immobile) a pour corollaire une vacance de l'esprit, qui opère une rétrospection destructrice.

« [Q]u'est-ce qu'on fera de notre vie ? » (*Ice*, p. 112) : la question exprimée par le chœur reste sans réponse, mais se veut l'écho de toutes les voix de toutes ces femmes dont les vies – une nuée d'oiseaux envolés²⁶ – se construisent à proximité de la mort ; peu étonnant, alors, que cet espace crépusculaire et sombre qui est le leur possède une dimension catabatique²⁷. Parce qu'il est « à la fois personnage, “caisse de résonance” et commentateur »²⁸, le chœur, au sein de cette suite de tirades, possède ce « triple statut » qui était celui des chœurs antiques.

Le chœur joue le rôle de commentateur dans la mesure où ses paroles concentrent l'essence des paroles individuelles de Maia, Ana, Lera, Irina, Lika, la femme sans nom, Nino, Mari et Vika. Sa parole se fait prédictive par l'usage du futur de l'indicatif qui révèle le *fatum*, le destin implacable de ces prostituées géorgiennes : la mort qui « surviendra » et les « désarmera d'un seul geste » (*Ice*, p. 112). Ce faisant, le chœur met sur le devant de la scène cette mort invisible et omniprésente qui se tapit dans leurs monologues, à l'instar de ceux d'*Atlas*. Laura confie qu'elle ne cesse de rêver de « la Mort » au visage caché dans une cape, aux mains osseuses, « qui [lui] disait qu'elle allait [l]'emmener,/ qu'elle était venue pour [elle] » (« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Pour Maya, la survie est indissociable de la sensation : « Moi aussi, je veux sentir./ Sinon, je suis morte » (« Maya. Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique. 2006 », *Atl.*, n. p.). Dans le récit de Vivi, les désirs de mort prennent la forme d'un désir de se tuer et de tuer : « Mis à part ma propre mort, mon plus grand délire est de te découper en morceaux, de t'écorcher et de te manger, jusqu'à ton âme » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.).

26 Pour reprendre la citation « un oiseau envolé » (*Ice*, p. 112).

27 La représentation des bas-fonds comme un espace catabatique et infernal a été abordé dans la partie précédente.

28 Louise Frappier « Chœurs de femmes et voix collective dans la tragédie française du XVI^e siècle » in *Ventriloquie : quand on fait parler les femmes (XV^e-XVIII^e siècles)*, Diane Desrosiers, Roxanne Roy (dir.), Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres », 2020, p. 49-60, URL : https://shs.cairn.info/article/HERM_DESRO_2020_01_0049?lang=fr. Pour la citation, l'autrice indique : Jean Vignes, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », *Fabula / Les colloques*, Jodelle, Didon se sacrifiant, Nathalie Dauvois, Jean Vignes (dir.), p. 8, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, consulté le 3 février 2024.

À ce titre, il est intéressant d'établir une comparaison entre cette suite de tirades et le monologue d'Ana, dans *Atlas*. Ce dernier apparaît comme un monologue choral, dans la mesure où l'on y retrouve les paroles des autres prostituées géorgiennes. On y retrouve « Quand personne ne me choisit, je me sens détruite » et « [j]e veux disparaître », phrases tirées du monologue de Vika (*Ice*, 113), « [i]ci, on enterre les morts et on baise les vivants », prononcé par la femme sans nom et « [j]'ai peur de moi-même et j'ai peur de toi », issu du monologue d'Irina (*Ice*, p. 112), « [e]nsuite, ils deviennent des animaux » (*Ice*, p. 112), formule employée par Lika pour décrire la transformation qui s'opère chez les clients. Le monologue d'Ana (*Atlas*) est ainsi constitué par ces fragments retravaillés des tirades Nino, Lika, Maia et Mari (*Ice*) :

Nino dit : [...] si tu me fais signe d'être silencieuse, je serais silencieuse... (*Ice*, p. 113).

Si tu veux que je me taise, je me tairai... (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p.).

Lika dit : [...] pendant l'orgasme, la douleur s'en va un instant... (*Ice*, p. 112).

Quand je jouis, je n'ai plus mal. (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p.).

Mari dit : [...] j'ai avalé des cachets... je me suis rappelée de mon passé et j'étais en colère... quand je me suis réveillée, je ne ressentais rien... j'étais un corps vide sans âme... quand j'ai repris conscience, je n'avais besoin de rien... je n'avais plus aucun souhait ni désir... et donc j'étais libre... j'avais l'impression d'être un morceau de glace allongée là... juste un morceau de chair froide incapable de bouger... (*Ice*, p. 113).

Maia dit : je ne pensais pas que je reviendrais... j'étais perdue... j'ai senti la substance se propager doucement dans mon corps... ça passait à travers mes veines et après c'est devenu si chaud... comme jamais auparavant... j'ai expiré... j'ai décidé de ne pas inspirer et je me sentais bien... bien comme jamais auparavant... la peur de l'inconnu... je me suis réveillée... me suis enfuie... j'ai traîné tous les problèmes avec moi... cette nuit-là, j'étais allongée les yeux grands ouverts... j'ai commencé à voir... les cercles de couleur flottant dans l'obscurité... j'étais endormie à nouveau... je me tenais là, debout devant le cercueil... je voulais ressentir plus... donc je suis revenue... (*Ice*, p. 111-112).

Quand je me suis réveillée, je ne sentais plus rien.
 J'étais un corps vide, sans âme.
 Je n'avais plus envie de rien.
 Je n'avais plus besoin de rien.
 J'étais libre.
 Juste un morceau de viande froide incapable de bouger.
 Je ne respirais plus et je me sentais bien...
 Comme jamais auparavant.
 Mais cette peur, cette peur de l'inconnu...
 Je pensais que je ne reviendrais pas.
 Je sentais la substance se répandre lentement.
 Elle passait à travers mes veines,
 et ensuite mon corps est devenu chaud.
 J'étais allongée les yeux grands ouverts.
 J'ai commencé à voir.
 Je voulais sentir plus. (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p.).

Si la variation dans les formulations des phrases (comme c'est le cas pour l'extrait du monologue de Nino et celui de Lika) peut s'expliquer par le fait qu'il s'agisse de textes traduits (et que la traduction peut varier d'un traducteur à l'autre), deux phénomènes posent davantage de questions. En premier lieu, on peut remarquer que les textes d'*Ice* sont coupés et réagencés dans *Atlas* : cette variation repose sur une altération des textes originels, et remet en question l'authenticité du monologue. Ensuite, on observe un déplacement des monologues des prostituées au monologue d'Ana, qui apparaît alors comme un personnage choral (voire une incarnation du chœur), *une* prostituée dont la parole concentre et mêle les monologues *des* prostituées géorgiennes, à la manière d'un coryphée : à titre d'exemple, le monologue de Maia et celui de Mari sont greffés l'un à l'autre, leurs paroles se suivant pour mieux se confondre. Ainsi, *Atlas* concrétise et amplifie ce que l'on pressentait dans *Ice* : la juxtaposition continue d'*Ice*, qui reliait chaque monologue, donne lieu à une parole unique dans *Atlas*.

Par la réécriture et la recomposition, les prostituées et leurs monologues sont fictionnalisés ; Agata applique ainsi aux prostituées un principe qu'il s'applique à lui-même : redéfinir le réel en se redéfinissant soi-même (« Une biographie, ça s'invente »²⁹, comme il aime à le citer dans son *Manifeste*). Il applique ainsi aux textes un précepte que, dans son

29 « A. », *Manifeste*, p. 18.

Manifeste, il déclarait appliquer aux images : « Une photographie n'est que mensonge : l'espace y est amputé, le temps manipulé » ; l'image est donc « condamnée à choisir entre l'hypocrisie – ou la bonne conscience – et la fiction »³⁰. Le texte, de même, est manipulé et amputé, et assume une part de fictionnalité.

Suite à cette liste de monologues, est donnée à lire la transcription des paroles de Maki (de la page 194 à la page 196), « traduction approximative » (*Ice*, p. 194) du cambodgien à l'anglais, et qui sera traduit en français et recomposé dans *Atlas*, publié quatre ans après. L'intimité de leur relation, tout comme la consommation de drogues, délie la langue de Maki ; dans ce monologue qui s'étend sur trois pages, Maki révèle à Agata les coulisses de son activité prostitutionnelle : son rapport aux clients (« *Sometimes I was insulted, abused, pinched and pulled by hairs, by the costumers. [...] Sometimes they did not pay so I had to accept, tolerate, and shut my mouth* ») (*Ice*, p. 194), mais surtout son rapport à Agata, dont elle décrit l'évolution avec précision :

My first time with you, I want to do the best for you because you are like my life rescuer. You do not take advantage of me.

I want you to like me and have the pleasure of me. At the time I feel good with you, tired but sincerely happy. I see your warm eyes and feel like you do understand, that makes me feel good.

[...] At the time I think a bit that you are rather selfish. I do understand but why don't you understand me. I want to take a rest, I do take care of you, but why don't you take care of me. You say nothing. We are all human, same, but different.

I feel that your desire and hunger have its limit. But at the time it is like never-ending. So I must continue till its real and because I don't know if you go with someone else after me or not.

I am as if food serving in front of you, I must let you eat and replete. I am afraid because I don't know you and you don't know me. You seem to eat a lot.

I also have lust, desire, fire of passion. I want. I must get it. I wanna have sex. I have no one. I am all alone so I am still searching. I want love and understanding. This is like my weakness. Some asked me « do you want to fuck me ? » so i replied « if I give you, would you love me back ? »[...] The relation between us is not real. It's the matter like « cums, then go free ». But if we would like to make it happen, there would be a possibility.

It is like you want somebody to understand. I also feel down, lonely as you do. But at last, it happen to be me and my shadow again.

You and I are getting closer...

I don't have power on you. I know you have strong desire on me. (Ice, p. 194-195)

Je sens que ton désir et ta faim ont leur limites.

30 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

Mais, cette nuit-là, ils étaient sans fin.
 J'étais comme de la nourriture servie devant toi,
 je devais te laisser me manger,
 et combler ton appétit vorace.
 J'avais peur parce que je te ne connaissais pas,
 et tu ne me connaissais pas.
 Tu étais comme affamé.
 Parfois je comprends ton désir.
 Poursuivre la jouissance est une tristesse.
 Certains me demandent : tu veux me baiser ?
 Je leur réponds : Si je couche avec toi, m'aimeras-tu en retour ?
 Ça me fait mal, et je ris de mes larmes.
 Ils paient avec leur argent, je paie avec mon corps.
 Tu ne dis rien.
 Toi et moi, nous nous rapprochons.
 Je prends soin de toi.
 Mais pourquoi ne veux-tu pas prendre soin de moi ? [...]

Notre relation n'est pas réelle ?
 Une fois qu'on a joui, on est libre de partir.
 Mais si on le voulait, notre relation pourrait exister.
 Je n'ai pas de pouvoir sur toi.
 Je sais que tu me veux. (« Maki. Sukhumvit, Bangkok, Thaïlande. 2011 », *Atlas*)

Un tel travail de recomposition, d'*Ice* à *Atlas*, fait écho aux tirades des prostituées géorgiennes, regroupées dans celui d'Ana. On observe donc un travail de recomposition par le biais du déplacement de phrases, du texte d'*Ice* à celui d'*Atlas* : à titre d'exemples, notons que dans l'ouvrage publié en 2016, le monologue s'ouvre sur l'amalgame entre le corps de la prostituée et la nourriture (et donc la comparaison entre le désir et la faim), alors que ce passage arrive plus tardivement dans *Ice* ; dans la même optique, si « *You and I are getting closer... I don't have power over you* » dans *Ice*, les deux phrases sont séparées l'une de l'autre dans *Atlas*. De même, la phrase « ils paient avec leur argent, je paie avec mon corps » est déplacée pour être placée plus tardivement dans le texte d'*Atlas*, alors que « *They pay money, I pay body* » (*Ice*, p. 194) arrive plus tôt dans *Ice*. Notons également que l'expression de l'égoïsme d'Agata dans *Ice* (« *I think a bit that you are selfish* ») (*Ice*, p. 195) disparaît dans *Atlas*, même si on peut la lire en filigranes dans la question « Mais pourquoi ne veux-tu pas prendre soin de moi ? » posée par Maki.

Au regard de la récurrence de tels procédés, nous pouvons formuler le postulat suivant : ce travail de reprise et de recomposition des textes est similaire à la reprise et la recomposition des photographies, d'un ouvrage à l'autre. Ainsi, photographies et textes subissent un traitement similaires de reprise et d'altération, créant un double phénomène de familiarité et d'étrangeté. On retrouve en première de couverture d'*Anticorps* une photographie qu'on trouvait au cœur d'*Ice* (p. 171) : dans un ouvrage, elle est mise en évidence ; dans l'autre, elle s'inscrit dans le *continuum* d'une série. La série de huit portraits de prostituées concentrés sur une même page, au début d'*Ice* (p. 20) réapparaît sous une autre forme au cœur d'*Anticorps*, où cette fois les clichés se succèdent, chacun d'eux occupant une page (de la page 392 à 399).

1. 3. L'art de la correspondance

À cette succession de monologues se mêlent, dans *Ice*, une succession de mails adressées par les prostituées à Agata ; à la différence des monologues qui se suivent sur l'espace de trois pages, les mails sont dispersés dans l'ouvrage.

Dans le mail qu'elle lui envoie, Kei – prostituée tokyoïte présente dans *Aka Ana* et *Atlas* (où l'on trouve d'ailleurs son monologue) – lui adresse ses condoléances suite à la mort de son père le 3 mai 2008. Ce mail fait suite à celui de JC qui donnait à Agata « des nouvelles de papa » : « c'est très grave mais ça on le savait déjà un peu et ça risque d'être assez rapide si on ne fait pas de chimio » (*Ice*, p. 54). L'usage des hypocoristiques « papa » et « maman » (*Ice*, p. 54) indique le lien familial entre JC et Agata (ils sont frères), et qu'est donc donné à lire un mail personnel, voire intime ; l'histoire familiale d'Agata fait partie intégrante de l'ouvrage³¹. Si le mail du frère apprend au lecteur la gravité de la maladie de leur père, c'est le mail de Kei qui nous apprend sa mort. Ce choix narratif (tout comme la dimension personnelle de ce mail) rend compte de la relation entre Kei et Agata, qui dépasse la simple passe occasionnelle. Le mail de Berta³² (daté du 8 mai 2010) atteste lui aussi du lien qui s'est tissé entre Agata et elle : l'hypocoristique « Antuanito » en ouverture du mail et le « besos » qui le clôt sont deux marques d'affection, ainsi que le contenu intime (où Berta lui confie notamment « je suis en trop en moi-même ») (*Ice*, p. 192) rendent compte de l'intimité du lien qui les unit. Dans le mail qu'elle adresse à Agata le 19 mai 2010, Anna détaille explicitement les symptômes physiques de la maladie dont elle souffre

31 L'intégration au récit d'échanges entre Agata, sa famille et ses enfants, est une constante dans l'ouvrage et participe à cette exhibition de l'intime.

32 Cette prostituée est également présente dans *Codex*, notamment dans le texte de Bruno le Dantec « Par A. + B. (chronologie d'une insomnie) ».

depuis plusieurs jours : « [L]a nuit d'après j'ai commencé à saigner, extrêmement douloureux... et ensuite mon corps a perdu toute l'eau à travers tous les orifices qu'un corps peut verser de l'eau (*sic*) dans toutes ses formes » (« *next night i begun to bleed extremly painful... and then my body lost all whater thrue all openings a body can guive up whater an all forms* ») (*Ice*, p. 193-194)³³. Là encore, la relation entre Anna et Agata se devine tant par le récit détaillé de la maladie (et de ses symptômes) qui montre une absence de pudeur, que par l'intimité que cela dénote.

Les mails de Cristina rendent compte d'une relation au long cours entre elle et Agata. Cristina – également présente dans *Atlas* – lui adresse quatre mails sur presque trois ans (le 10 octobre 2009, le 15 décembre 2009, le 30 décembre 2010 et le 12 mai 2012). Si dans le premier mail et le troisième mail, elle lui demande de ses nouvelles et décrit un moment de son quotidien, dans le deuxième mail, elle lui adresse le poème « *Dedicatoria* » de Leopoldo Maria Panero qui invite à « prostituer [sa mort] » et à « flaire fleurir comme un royaume / la sale fleur de l'agonie » (« *hacer florecer como un reino / la sucia flor de la agonía* ») (*Ice*, 174). Dans le dernier, elle lui confie qu'elle aussi, comme lui, « déconne avec les drogues » (« *yo tambien hago feo con las drogas* »), et qu'elle aussi pense beaucoup à lui (« *yo tambien te pienso, mucho, mucho...* ») alors qu'il est au Cambodge ; la formule finale « *vos tambien, a tu manera, abrazo grande* » (« toi aussi, je t'embrasse fort, à ta manière ») (*Ice*, p. 193), à valeur hypocoristique, dit leur intimité (au même titre que les habitudes et les pensées qu'ils partagent).

Le mail dit, en filigrane, la relation d'Agata avec ces trois prostituées : chaque récit, intime, est teinté d'affection, et montre qu'il s'agit bien d'une relation, et donc un lien pérenne qui s'est installé entre Agata et les prostituées.

Dans *Ice*, une troisième type de texte s'inscrit dans ce *topos* de la rencontre : la retranscription³⁴ d'un dialogue, traduit en anglais (p. 82-83), puis en français (p. 212-213), entre Ka, prostituée cambodgienne qui occupe une place majeure dans l'œuvre, une personne inconnue (nommée « ? » dans le dialogue traduit en français) et A, le double d'Agata.

Dans sa version anglaise, cet échange pourrait laisser croire qu'il constitue un dialogue ; il en reprend la ponctuation, chaque tiret semblant ouvrir la parole d'un locuteur, comme en atteste le début de l'extrait :

33 *Ice*, p. 194 pour le texte en anglais ; p. 193 pour la traduction. Les erreurs syntaxiques dans la traduction et le texte original ainsi que les fautes orthographiques (« *whater* » pour « *water* ») s'explique par le fait que l'anglais n'est pas la langue maternelle d'Anna.

34 La version anglaise constitue le contenu d'un mail envoyé à Agata le 5 mai 2008, qui a pour sujet « *transcript* avril 2008 » (p. 82) (un *transcript* désignant en anglais la reproduction écrite d'un contenu préexistant dans un autre medium). La version française, envoyée à Agata par Garido, est présentée comme faisant partie des « transcriptions des dialogues » (p. 212) d'un film.

- *Hallo. Hallo. Ah, Yeab !*
- *Tiddy ! How are you ? What's up ?*
- *Taxi-girl.*
- *No, I can't. Talk to Yang ! Tiddy, Tiddy !*
- *How are you doing now ?*
- *May I love you.... ?*
- *No, I am busy now... sorry !*
- *Me sexy and younger, no more sexy than me, you !*
- *No, but you pay me. You pay my time !*
- *So, anybody wants to smoke ? You Aun ? Do you want to smoke ? [...]*
- *Antoine, smoke !*
- *You're not fucked up, uhm ?*
- *Too much and not enough. (Ice, p. 82)*

Pourtant, force est de constater qu'aucune indication ne nous permet systématiquement d'associer une parole à un locuteur. Seules les indications onomastiques informent de la multiplicité des locuteurs : une voix appelle Tiddy à plusieurs reprises ; une autre demande à Aun si elle souhaite fumer ; une autre décrit Antoine en train de fumer (un procédé que l'on retrouvera à la fin de l'extrait, avec la reprise « *Antoine, smoke* » suivie par « *Let me smoke !* »). Tous et toutes, ici, parlent dans un anglais approximatif (il s'agit d'une langue qu'elles ont en partage, et non leur langue maternelle). L'alliage entre cet anglais imparfait, qui gêne la compréhension des propos échangés, et l'absence d'indications précises permettant d'identifier les locuteurs donne lieu à une polyphonie confuse au sein de laquelle on peut néanmoins déceler certains indices.. L'emploi du terme *taxi-girl*, expression employée pour désigner les prostituées³⁵, et les formules de racolage (« *May I love you... ?* », « *Me sexy and younger, no more sexy than me, you !* ») nous permet de comprendre qu'une des protagoniste est une prostituée.

C'est aux pages 212 et 213 que sera traduit ce qui ressemblait, pages 82 et 83, à un dialogue :

- Ka : Allô. Allô. ah. Ouais ? Tiddy ? Comment vas-tu ? Quoi de neuf ? Taxi-girl Non, je ne peux pas. Parle avec Yang. Tiddy, Tiddy !
- ? : Comment ça va ? Comment vas-tu maintenant ?
- Ka : Moi je suis sexy et jeune, y'a pas plus sexy que moi, tu vois !
- Ka : Non, mais tu me paies, tu paies mon temps !

³⁵ Dans la même logique que « pierreuse » ou « asphalteuse », la locution désigne la prostituée par le biais du lieu où elle exerce.

Ka : Alors, personne, ne veut fumer ? Toi Aun ? Tu veux fumer ? [...]

Ka : Antoine, fume !

Ka : Tu n'es pas fâché, hein ?

Ka : Trop mais pas assez... (*Ice*, p. 212)

La traduction et l'ajout d'indications révèle les indices trompeurs de la première retranscription, et permet de mieux comprendre ce dont cet échange retourne. Notons que cette précision questionne Garido qui précède cette traduction de la note suivante : « le mail du 14 mai 2008, qu'on va inclure dans le livre, avec les transcriptions des dialogues du film, faut-il le laisser tel quel, ou spécifier qui c'est qui parle ? Avec la version traduite j'ai mis vos noms devant chaque intervention [...] Dis-moi ce que tu en penses » (*Ice*, p. 212).

Le choix d'ajouter les deux textes et de les garder éloignés l'un de l'autre (en suivant la chronologie de la correspondance) est intéressant : la structure, certes, est proche d'*Atlas*, où la conjonction du texte non traduit avec du texte traduit permet de mettre en miroir une parole considérée comme un texte source avec le texte cible (altéré comme dans toute traduction).

Ce qui s'est joué ici, c'est la mise en texte, par la polyphonie, d'une indistinction qui caractérise les photographies : tout comme face à une image, on ne sait qui on voit, face à cette première version, on ne sait qui parle. À la lecture du premier texte, on croit deviner ; à la lecture du second, on s'aperçoit de notre méprise.

La version traduite met au jour la nature de la relation entre Ka et A :

Ka : Antoine, quand tu me dis de prendre soin de moi faire attention à moi. Mais toi aussi tu dois prendre soin de toi aussi, faire attention. Et ensuite tu pourras me dire de le faire.

Ka : Je suis folle et toi aussi tu es fou. Si je te donne de la merde, tu te fous en l'air. On se met dans la merde comme ça

A : C'est mon choix.

Ka : C'est pour cette merde que tu viens ou quoi ? Qu'est-ce que tu veux de moi ? Dis-le moi !

A : Je ne sais pas.

Ka : Mais je sais ce que je veux pour toi. Qu'est-ce que tu veux de moi ?

A : De l'argent !

Ka : Je n'ai pas d'argent !

A : Si je fais des photos de toi, je gagne de l'argent avec toi. Pas maintenant, un jour, dans le futur.

Ka : Est-ce que je te demande ? T'ai-je demandé de gagner de l'argent pour moi ?
 A : Pas pour toi, avec toi. [...]
 Ka : Antoine, tu fumes !
 Ka : Ta tête est toujours encombrée, hein !
 A : Laisse-moi fumer ! (*Ice*, p. 212-213)

La familiarité brutale – voire la violence – avec laquelle ils s'adressent l'un à l'autre se mêle à une prévenance de la part de Ka, qui s'exprime sous forme de reproches (« Si je te donne de la merde, tu te fous en l'air », « Ta tête est toujours encombrée ») ; la chronologie nous apprend d'ailleurs qu'ils vivent ensemble entre janvier et mai 2008, et que cet échange s'inscrit dans ce cadre.

1. 4. Ka

Ka occupe une place importante dans *Ice* comme dans la vie d'Agata : parce qu'il a vécu avec elle durant l'année 2008 (de janvier à mai), le chapitre « 2008 » (p. 35 à 105) se concentrera en grande partie sur leur relation. L'essentiel des photographies représente Ka, ou Ka et A, dont les silhouettes se confondent (*Ice*, fig. 2, 7, 18, 19, 20, 28 et 41) ; ils ont en effet tous deux le crâne rasé. Le flou est alors à son paroxysme dans les clichés d'actes sexuels, et joue sur cette gémellité visuelle pour donner la sensation de deux doubles qui s'affrontent ou se fondent l'un dans l'autre.

Montrer l'intimité sexuelle et quotidienne d'A et Ka, dans cet appartement qu'ils partagent : voilà la fonction des photographies (*Ice*, fig. 39 et 42). *A contrario*, les textes racontent d'autres histoires : la maladie (*Ice*, p. 54) et la mort du père d'Antoine d'Agata (*Ice*, p. 68) ; sa relation avec sa fille, qui lui adresse un mail où elle lui confie qu'il lui manque et qu'elle veut « un papa qui s'occupe [d'elle] » (*Ice*, p. 82) ; la drogue qui traverse et bouleverse continuellement son organisme, à travers les échanges entre Garido et Agata (*Ice*, p. 83-85) ; le récit du séjour d'Agata au Brésil à Sao Paulo et Salvador de Bahia, sous forme de journal intime (*Ice*, p. 92-95), entrecoupé de mails à l'attention de Garido et Sh. Dans les clichés, Ka et A sont les principaux protagonistes, mais pas dans les textes. Cette dichotomie entre traitement photographique et traitement littéraire d'une période (l'année 2008) montre les usages de chacun des *media* : si la photographie se concentre sur un élément bien précis, les textes sont plus épars, couvrant une période plus vaste et des événements plus divers. Il y a eu un moment pour photographier, et un moment pour écrire : les deux n'ont presque pas coïncidé, à l'exception de deux textes, qui consistent en la transcription d'un enregistrement

de Ka (*Ice*, p. 82) et en un mail envoyé par Agata à C où il explique qu'il « essaie de rompre en douceur avec la fille et les cristaux transparents dans le même temps » tout en se désolant de « la complète stérilité photographique de trois des quatre voyages à P.P. [Phnom Penh, ndlr] depuis janvier » (*Ice*, p. 85). Or, s'il n'a pas pu photographier, il a pu écrire. Il n'y a pas eu de coïncidence entre l'acte d'écrire et celui de photographier ; ils se sont succédé.

Pourtant, dans *Ice*, la présence de Ka ne se limite pas à ce chapitre ; elle est partout dans l'ouvrage, illustrant la continuité de leur relation après cette rupture. Elle réapparaît dans plusieurs récits rétrospectifs d'Agata dans le chapitre « 2010 ». Ainsi, le 6 décembre, Agata se remémore leur rencontre :

Quand j'ai vu Ka au White Cobra, la première fois, elle ne ressemblait à aucune autre fille... Son corps était à prendre ou à laisser, et sa beauté était enfouie derrière un sourire presque cruel... Je savais à qui elle était et qui était celui qui nous suivait, pas à pas... Parce qu'elle ne voulait pas se sentir seule, cette nuit de tristesse parmi tant d'autres, elle m'a fait l'amour jusqu'au sang... Les filles qui grandissent rue des Petites Fleurs baisent deux mille clients chaque année... Ka y était restée cinq ans, avant de racheter sa liberté... Trente-deux ans, dix mille hommes passés dans elle... Cette nuit-là, il n'y eu aucune négociation, aucune parole superflue, juste ses cuisses grandes ouvertes, son ventre dur et tous les muscles de son corps bandés dans une tension nerveuse incompréhensible... Sa chair était tiède, et lisse... Son crâne et ses sourcils étaient rasés... Sa langue râpeuse s'enroulait autour de mon sexe... Elle crachait, suçait, léchait comme seul un animal peut le faire... Et elle jouissait, jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'inconscience, et j'ai continué à la baiser, dans son sommeil... Les capotes ont cassé, la peau de mon sexe s'est défaite, la chair à vif m'a brûlé, et la moiteur de son vagin était comme un baume... elle haletait l'air comme terrifiée, sans pouvoir s'arrêter, et je tremblais de désir, et je me suis retenu de l'aimer... (*Ice*, p. 233)

Cette rencontre suit le modèle de toutes les rencontres d'Agata avec des prostituées à Phnom Penh : elle débute dans un bar, là où la relation repose une transaction où le sexe s'échange contre de l'argent. Pourtant, à cette occasion, le sexe s'est plus particulièrement monnayé contre la compagnie du client. Ce récit rétrospectif est l'occasion pour Agata d'esquisser un portrait de Ka qui permet de la singulariser – et, parce qu'elle est la seule femme au crâne et aux sourcils rasés, on la reconnaît alors aisément sur les clichés.

D'ailleurs, dans un autre récit rétrospectif daté du 16 décembre, il décrit « ses gestes lents, précis quand elle rasait la peau de son visage, de son front, de ses tempes, de son crâne, de son cou avant de se maquiller » (*Ice*, p. 241). Cette singularisation correspond à

cette beauté unique, une « beauté enfouie derrière un sourire presque cruel ». Il la photographiera à de multiples reprises, « sans jamais réussir à figer l'ombre de son sourire » (*Ice*, p. 233) précisera-t-il ensuite : car Ka, en effet, ne sourit pas sur les photographies ; sa bouche close ne s'ouvre que pour gémir ou crier (*Ice*, fig. 2, 7, 18, 19, 20, 28 et 41). À ce portrait par petites touches se joint un récit biographique lui aussi très court, un portrait que l'on pourrait qualifier de numéraire tant les nombres y occupent une place importante : elle a trente-deux ans, s'est prostituée pendant cinq ans au cours desquels elle a eu dix mille clients. Le nombre réduit d'années entre en collision avec celui, impressionnant, des clients ; le tout rendant compte des conditions d'exercice de l'activité prostitutionnelle rue des Petites Fleurs (le toponyme n'en devient d'ailleurs que plus ironique). Le reste du récit se concentre sur cet acte sexuel qui a inauguré leur rencontre ; un acte d'une grande violence, où ils font « l'amour jusqu'au sang » malgré l'épuisement de Ka. La mention du sentiment amoureux sonne étrangement, après un tel récit.

Néanmoins, au-delà de cette sexualité brutale qu'ils partagent, c'est un autre élément qui unira Agata et Ka :

Je ne savais pas que l'ice dictait chacun de ses gestes... Dès le premier instant, la mécanique du temps s'enraya... Et avant même de le savoir, je devenais le prisonnier de Ka, ou son geôlier, je ne sais plus... J'ai tenté de la réveiller... Et j'ai photographié son corps endormi, cent fois, sans jamais réussir à figer l'ombre de son sourire... J'ai pris encore et encore la même image alors... Elle dormait, immobile, et j'ai continué à photographier son corps, sans cesse, sans rien en tirer... [...] Ka est une baiseuse endurcie... Elle survit à ses clients par sa capacité exceptionnelle à les satisfaire... Mais elle ne m'a jamais pardonné ces premières images volées... Et je ne lui ai jamais pardonné de l'avoir payée... [...] J'ai refusé de payer et j'ai payé autrement, plus encore... Je n'ai pas voulu être son client alors j'ai voulu tout lui donner, et elle n'a rien voulu... Mais elle m'a appris le plus noir de ses secrets... Elle m'a appris à fumer l'ice, sans précaution aucune, et j'ai perdu toute raison... (*Ice*, p. 233-238)

Si la rencontre repose sur un échange entre sexe et argent, la relation s'avère reposer deux éléments : l'ice, « le plus noir de ses secrets », auquel Ka initie Agata ; une rancune mutuelle de deux actes qui se sont déroulés lors de cette première nuit, où lui n'a pas supporté d'être client, et où elle ne lui a jamais pardonné d'avoir volé des images d'elle. Ces deux éléments expliquent l'emploi d'une métaphore carcérale pour traduire leur relation : ils sont l'un pour l'autre prisonniers et geôliers à la fois : « Nous avons vécu sept mois, côte à côte, sans s'aimer, nos corps soudés, entre deux passes au Walkabout, où je continuais de baiser les

putes, ou au Martini, où elle continue de traquer le client » (*Ice*, p. 238). Si Agata emploie à deux reprises le verbe « continuer », il l'emploie à l'imparfait à propos de lui-même et au présent pour parler de Ka ; cette dissymétrie temporelle oppose une action qui dure, malgré le fait que l'autre soit révolue, supposant qu'à l'heure où il écrit, si lui a cessé de « baiser les putes, », elle traque encore les clients.

Leur relation ne repose donc pas sur l'amour, mais sur l'initiation, par Ka, d'Agata à l'ice et au sexe ; il revient là-dessus dans un texte daté du 7 décembre :

Ka me disait que nous faisons le même métier, que nous baisons tous les deux pour du fric. [...] Je ne comprenais rien à la jouissance de Ka. J'ai appris en elle à jouir, à accepter que la jouissance commence au stade même du désir. [...] Ka m'offrait la possibilité de réfuter une vieille croyance, celle de la jouissance comme fin du désir. Dans notre relation, nous avons pu abolir, pendant de longues périodes, les rituels encombrants de l'amour et de l'angoisse. Elle sait, aujourd'hui encore, que je lui suis redevable de cette expérience précieuse. Mais je n'ai pas payé le prix. J'étais en son pouvoir mais elle était mon objet, sans vraiment le savoir. Peut-être mettait-elle ces courtes parenthèses photographiques sur le compte de quelque perversion triste et banale. C'est sur ces malentendus douloureux que nous avons construit notre relation. (*Ice*, p. 238-239)

Si ce texte s'ouvre sur une analogie entre la prostitution de Ka et la photographie d'Agata – tous deux « baisent [...] pour du fric » – il s'attarde ensuite sur les dissensions de leur relation : une dissension liée pouvoir, leur relation reposant une domination réciproque ; une dissension axiologique à propos de la photographie, qui est pour lui de l'art et pour elle une « une perversion triste et banale ». Pourtant, pour parler de sa pratique, Agata parle de « ces courtes parenthèses photographiques » ; une formulation qui indique que la relation l'emporte sur la photographie, que l'expérience l'emporte sur le *medium* qui cherche à la capturer. Cette relation n'a pas permis une éducation sentimentale – l'amour étant considéré comme encombrant – mais une éducation à la jouissance et au désir, une éducation à la fois physique et philosophique.

On comprend mieux, alors, pourquoi quelques pages plus loin, le 16 décembre, Agata écrit que « la chambre cambodgienne est comme un royaume et Ka une reine désemparée qui la hante à jamais » (*Ice*, p. 241). Par synecdoque, la chambre devient le Cambodge, ou du moins un Cambodge régie par Ka, reine fantomatique car elle continue à hanter Agata ; ce qui explique, dans ce chapitre « 2010 », la récurrence de ces récits rétrospectifs dont elle est l'héroïne. Le 19 décembre, à nouveau, elle revient à sa mémoire :

Plus tard, je pense à Ka qui vit dans la négation de toute morale acceptable, dans l'invocation de toutes les perversions. Scatologie, zoophilie, pédophilie, meurtre. Où sont ses limites ? Elle est comme un animal féroce, libre de toute stratégie cohérente. Elle n'a pas d'âge. Elle n'a pas enfanté. Elle a vécu mille vies, a tué, a été vendue à quinze ans par sa propre mère mais les hommes ne la salissent pas, ils tombent en elle. Elle a le corps lisse comme une pièce de viande crue. La douleur a usé son corps, l'horreur transpire par tous ses pores, elle a l'odeur du sperme ordurier de son dernier client. Elle est l'arrière-goût du désir dans un contexte banal à hurler. Elle est invincible, par la force magique d'une figure de plastique. Elle compte les morts, supporte leur compagnie comme elle peut, vend des enfants qui lui deviennent redevables envers elle, ricane de l'innocence qui pour elle équivaut à la faiblesse, à la lâcheté. Elle jouit de toutes les larmes de son corps, invente, connaît des plaisirs que nul n'ose imaginer. (*Iœ*, p. 243)

Il s'ensuit, dans ce souvenir dont elle est l'héroïne, une succession de phrases dont elle est le sujet, Agata s'efforçant de décrire avec un mélange de précision et d'hallucination cette reine qui le hante, une figure qu'il admire et qui l'effraie simultanément : elle n'a aucune limites, ni physique, ni morale ; elle est féroce et libre ; adolescente, elle a été vendue comme prostituée, mais maîtrise les plaisirs qu'elle transforme en arme ; elle est invincible et côtoie les morts. Les souvenirs de leur relation prennent fin avec la mention par Agata de la tentative de suicide avortée de Ka :

Depuis, elle s'est jetée une nuit de la fenêtre d'un troisième étage. Mais je l'ai revue ramper au pied des clients, lécher leur sueur, se fondre en eux sur les matelas difformes. Je l'ai revue dans mes bras, à exhaler le souffle de l'oubli, vomir dans la descente morbide du MDMA. (*Iœ*, p. 243)³⁶

Comme Ka n'a pas réussi à mourir, elle retourne invariablement vers les clients et leurs fluides, vers Agata et les drogues. De leur relation, à l'heure où il écrit, il ne reste rien ; rien d'autre que ce qu'elle lui a appris : « Il me reste la force qu'elle m'a apprise, un abîme, une vision oubliée, un désir agonisant, l'odeur de la cruauté, mon corps face à la mort » (*Iœ*, p. 243). Or, cet apprentissage ne cesse d'imprégner l'art d'Agata. Ce faisant, la rencontre, puis la relation d'Agata avec Ka fait écho à la dimension métaphysique de la rencontre avec une prostituée décrite par Laurent de Sutter :

36 Cet épisode sera également relaté dans l'article de David Singer (*Iœ*, 183).

Il faudrait imaginer la vérité comme étant ce qui résiste à sa propre constitution : comme le moment où *refuse* de s'affirmer la plénitude de toute chose là où pourtant celle-ci est expérimentée. Rencontrer une putain est un de ces moments. L'expérience qu'on y fait de sa propre vérité de sujet y est l'expérience que ce sujet n'est qu'une sorte d'épiphénomène de la rencontre, un *side effect* hasardeux et instable. [...] La vérité est l'affolement : l'affolement est l'expérience de la vérité du sujet – la seule expérience de ce qu'il y a un sujet, et de ce que ce sujet n'est ni indifférencié, ni quelconque.³⁷

Cet « affolement mentionné » par Laurent de Sutter, c'est le désir et la jouissance mentionnés par Agata ; c'est ce désir et cette jouissance qu'il expérimente au cours de cette relation avec Ka, qu'il cherche à comprendre et qu'il finit par incorporer et intégrer à sa propre philosophie ; c'est ce désir et cette jouissance qui ne pourraient avoir lieu que lors des rencontres avec des prostituées, sans lesquelles il n'y aurait pas d'œuvre, ou du moins il n'y aurait pas lieu de créer une œuvre. Chez Agata, c'est le sujet en tant que créateur de l'œuvre qui est l'épiphénomène de la rencontre ; les photographies et les textes sont autant de *side effects* (ou d'effets secondaires) de cette rencontre avec une prostituée.

Il ne faut pas s'y tromper : Ka n'est pas une muse. Si elle fait partie de la création, si elle occupe une place capitale dans le processus poétique, ce n'est pas parce qu'elle inspire, ni parce qu'elle est un modèle ; c'est elle qui a modelé Agata, qui a participé à façonner sa sensibilité : « « Ka, des mois durant, a entrouvert des espaces de jouissance, sexuelle ou narcotique, que je ne soupçonnais pas. Ces mots qu'elle prononçait, *too much but not enough*, rendent compte de cette dynamique, de ce cercle vicieux » (*Ice*, p. 240), écrit-il le 16 décembre ; un cercle vicieux qui est devenu le rituel poétique de nombre de ses œuvres régi par cette règle du *too much not enough* (qu'il reprendra à la page 265). *Ice*, après tout, porte le nom de la drogue à laquelle elle l'a initié. Elle a été, à ses côtés, agent d'une expérience instauratrice de l'œuvre d'Agata. Les textes analysés ici, le mail de Philippe Azoury qui décrit longuement l'appartement d'Agata et Ka (p. 221-222), les textes « Cambodia » (p. 196-213) et « Crystal » (p. 213-221) de Rafael Garido où Ka ne cesse d'être mentionnée aux côtés d'Antoine d'Agata ainsi que l'article « Too much but not enough. The one eyed war photographer of the intimate, fading to black »³⁸ de David Singer (p. 179-185) attestent de la place singulière qu'elle occupe dans les œuvres d'Agata. Néanmoins, elle n'est la seule prostituée dont le nom revient fréquemment dans *Ice*.

37 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, op. cit., p. 110-111.

38 Le titre de l'article, notons-le, reprend la formule qu'Agata attribue à Ka : *too much but not enough*.

1. 5. Nommer pour reconnaître : de l'importance de l'onomastique

Dans *Ice*, rappelons-le, les prostituées sont nombreuses et omniprésentes. Nous avons parlé de la manière dont Agata esquissait les portraits de Poey, Ly, Soknoev, Thy, Srei Moi, Dana, Pho-Nani, Mom et Khouk par le biais d'une écriture *photographique*, dans le sens où elle s'appuie sur une série de phrases furtives qui permettaient de capturer leur rencontre, au début de l'ouvrage ; notons également qu'*Ice* se clôt sur une liste de noms :

17/11-18/12, Phnom Pehn, Yama/Ice
Srei Pet
Lili
Srei Avi
Kim
Bopha
Li-ly
(*Ice*, p. 286)

Si au début de l'ouvrage étaient esquissés des portraits lapidaires, à la fin de l'ouvrage ne restent plus que les noms égrenés ; ceux des prostituées fréquentées par Agata au cours d'une période donnée, dans un espace donné. On retrouve ici un procédé fréquent dans l'art d'Agata, et qui emprunte aux entrées caractéristiques du journal intime (dans une forme très dépouillée), où le récit d'une période est précédée par des indications temporelles et spatiales. Seulement, ici, pas de récit : seulement des noms. Les noms propres, en eux-mêmes, possèdent des propriétés narratives (dans *Ice* particulièrement, mais pas uniquement – nous y reviendrons) que nous proposons à présent d'analyser.

On peut repérer, dans *Ice*, deux types de mentions des prostituées. Dans plusieurs textes d'Agata (à l'instar de ceux, numérotés, qu'il envoie à Garido de la page 140 à la page 155), elles ne sont pas nommées, mais mentionnées par les pronoms « elles » et « elle », ou des groupes nominaux comme « une fille » ou « des femmes » :

3. J'y trouve des femmes plus hautes que des montagnes. (*Ice*, p. 145)
4. [...] Elles attirent mon visage contre leur ventre lourd, inintelligible. (*Ice*, p. 149)
6. On voit s'entasser près d'elles les os des corps décomposés dont les chairs de réduisent. (*Ice*, p. 153)
0. [...] Une fille attend, impassible, l'agonisante. (*Ice*, p. 155)

Si les prostituées sont décrites et mentionnées, elle sont ici anonymisées ; revient aux photographies et aux périphrases le pouvoir de les individualiser. Cependant, cette anonymisation qui caractérise la première partie de l'œuvre s'atténue pour laisser place à un véritable fourmillement onomastique, à l'image de cet extrait du chapitre « 2010 » : « Srei Mom perd aux cartes, Sen gagne 100 dollars, nous paie à boire chez Mickey's et au Hip Hop, billard, au X Bar, Avi est là, j'appelle Keo dans la nuit, Hôtel A. C. Ka, encore » (*Ice*, p. 233).

Certains prénoms ne sont cités qu'une fois : Kei, (*Ice*, p. 68) ; Lan, dealeuse (*Ice*, p. 183) ; Yang, une amie de Ka (*Ice*, p. 185) ; Berta, qui adresse un mail à Agata (*Ice*, p. 192) ; Linda, Seng Maka et Chin Ratha, mentionnée par Rafael Garido (*Ice*, p. 215) ; Chan et Tao, mentionnée par Azoury (*Ice*, respectivement p. 221 et 222) ; Nara (*Ice*, p. 232) ; Maïka, qui lui laisse un message (*Ice*, p. 238) ; Sophal, puis Bopa et Lin (dont les noms sont cités dans *Ice*, p. 240) ; Tae, qui « vit en marge des filles - [...] en cavale permanente » et Sui (*Ice*, p. 255) ; Anna, Nan et Marilyn (*Ice*, p. 258) ; Roat (*Ice*, p. 264) ; Reth (*Ice*, p. 265) ; Dan (*Ice*, p. 276) ; Paik Yin, Djay, Pui et Porn, Asna, Silo et Srei Pet (*Ice*, p. 277) ; « Jam, Fert, R. et Mei », ainsi qu'Angel, One San, L. Tsukasa (*Ice*, p. 280) ; Saki, Chiaki, Rani, Mumai (*Ice*, p. 281) ; Sayo (*Ice*, p. 282) ; Baby (*Ice*, p. 282) et Srei Mao (*Ice*, p. 286).

On repère néanmoins le retour fréquent de certains prénoms : Vi (*Ice*, p. 259 et 262), Mae (*Ice*, p. 259 et 264) ; Nao (*Ice*, p. 213, 215 et 282) ; Rai, mentionnée par David Singer dans son article (*Ice*, p. 180, 181 et 182) ; Sen (*Ice*, p. 233, 250 et 254), à propos de laquelle Agata écrit qu'« elle a pris des risques sans autre raison que notre amitié misérable » (*Ice*, p. 254) ; Ly-da (*Ice*, p. 239, 240 et 269) ; Da (*Ice*, p. 267, 268 et 269) et son « corps kamizake » (*Ice*, p. 268), qui « a l'humilité du désespoir » (*Ice*, p. 267), qu'il fréquente en parallèle de Thi – sa « seule amie à Phnom Penh, [sa] seule amie au Cambodge » (*Ice*, p. 268) – (*Ice*, p. 267 et 268) ; Areth, prostituée défigurée car brûlée par sa propre mère (*Ice*, p. 179, 180, 258 et 285) ; Mari (*Ice*, p. 113 et p. 282) ; Thy (*Ice*, p. 6 et 14).

Parmi ces prénoms qui reviennent, on peut en relever cinq qui reviennent le plus fréquemment. Bien évidemment, il y a Ka : citée à plusieurs reprises par David Singer (*Ice*, p. 179, 182, 183, 184 et 185), son prénom apparaît également dans la chronologie (*Ice*, p. 6 et 7) dans « Cambodia » (*Ice*, p. 198-201) et « Crystal » (*Ice*, p. 127) de Garido, ainsi que dans un mail de Philippe Azoury (*Ice*, p. 221-223) ; elle occupe une grande place dans les textes d'Agata, et son prénom traverse tout l'ouvrage (*Ice*, p. 113, 233, 238, 239, 240, 241 et 243). Le prénom d'Avi (ou de Srei Avi) est également omniprésent (*Ice*, p. 226, 229, 230, 233, 239, 241, 243, 277 et 280), et Agata décrit longuement ses nuits avec elle au cours de récits qui commencent souvent par une formule lapidaire : « Hôtel T., Srei Avi, yama, sexe, nuit

blanche » (*Ice*, p. 226), « Pas de chambre d'hôtel, sexe avec Avi, nuit blanche, yama » (*Ice*, p. 229), « Hôtel Sun Sengky, dors la journée, sexe avec Avi, yama, vais avec elle chez sa mère » (*Ice*, p. 230), « Hôtel L., je filme Avi, yama, sexe » (*Ice*, p. 241), ou encore « J'enregistre les mots d'Avi, baise avec elle » (*Ice*, p. 243). Le prénom de Maki, « la seule fille de la rue qui ne ment jamais » (*Ice*, p. 250), apparaît dès la moitié de l'ouvrage, avec les enregistrements de son monologue (*Ice*, p. 194 à 196) ; elle est également l'héroïne de plusieurs récits (*Ice*, p. 250 à 253). Srein Oun, autre prostituée, est nommée à de multiples reprises par David Singer (*Ice*, p. 179 à 183), puis dans les deux derniers chapitres (*Ice*, p. 233, 259 et 264). Agata semble la fréquenter en même temps qu'une autre prostituée, dont le prénom est souvent mentionné à côté du sien : Keo. Il décrit notamment une « [n]uit blanche avec Srei Oun et Keo » (*Ice*, 233) dans le chapitre « 2010 » ; puis le prénom revient lui aussi dans les deux derniers chapitres (*Ice*, p. 227, 229, 232, 233, 238, 239, 242 et 243). A plusieurs reprises, il écrit « sexe avec Keo » (*Ice*, p. 227, 242 et 243), son prénom étant fréquemment associé au yama qu'ils consomment ensemble, ce qui montre la régularité (ainsi que la nature) de leur relation ; il retranscrit également à la fin de l'ouvrage certains de ses messages vocaux, où elle demande à le revoir. Un prénom, enfin, apparaît à plusieurs reprises : c'est celui de Srei Leah (ou Leah), que David Singer mentionne dans son article (*Ice*, p. 179 et 182), et qu'Agata mentionne dans l'*excipt* (*Ice*, p. 286) : « Srei Leah répète sans cesse le même mot ». Son nom apparaît également dans la chronologie (*Ice*, p. 7), où est indiquée sa mort en septembre 2010.

Cette profération des prénoms a pour conséquence une individualisation, une singularisation de ces héroïnes, comme le rappelle Sarah Leroy dans l'article qu'elle consacre aux production de sens des prénoms :

La sous-catégorie des prénoms présente, au sein des anthroponymes, des particularités qui en font un observatoire privilégié de certains modes de production de sens des noms propres. Il s'agit, en français et dans la plupart des langues occidentales en tout cas, de noms propres « purs »³⁹ [...] c'est-à-dire de formes spécialisées dans cet emploi, qui forment un groupe lexical fermé et dont le sens lexical, hormis un marquage du genre qui reste rare (*Paul(e)*, *René(e)*) est généralement opacifié, à quelques exceptions, réelles (*Angélique*) ou seulement apparentes (*Olivier*), près. Élément fondamental, avec le nom de famille, de l'identité individuelle (l'identité d'une personne se ramenant dans bien des contextes à son nom complet, soit l'association prénom-nom), il en constitue la partie intime, familiale ou familière et reste, étant

39 Note indiquée par l'auteurice : Kerstin Jonasson, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 35-36.

susceptible de variations orthographiques et pouvant donner lieu à des diminutifs ou des surnoms, voire alterner provisoirement ou définitivement avec d'autres prénoms (secondaires ou pas), d'un usage plus souple que celui du nom de famille. Facette intime du nom, il n'en joue pas moins un rôle majeur dans la constitution et l'évolution de l'identité, et en particulier de l'identité sociale.

[...] Ainsi le prénom considéré en tant que tel, c'est-à-dire totalement désincarné, présente déjà de nombreux éléments de signifiante, qui n'ont rien à voir avec ce qu'on considère parfois comme des éléments sémantiques du nom propre incarné, les descriptions définies ou le « contenu »⁴⁰ ; cette signifiante se fait signification dès lors que le prénom est attribué et devient incarné par une personne ; il peut alors développer un contenu en relation avec l'individu concerné et se charger de nouvelles potentialités signifiantes.⁴¹

Le prénom, dans *Ice*, participe à la poétique de l'intime de deux manières distinctes. D'abord, il connote la familiarité du lien entre Agata et chacune d'entre elles ; en les nommes toutes, il permet de les distinguer, de préserver leur identité. De plus, notons l'emploi répété (mais pas systématique) du « substantif-adjectif *srey* »⁴² (ou « *srei* » dans *Ice*) lors des mentions de Srei Oun, Srei Leah, Srei Pet et Srei Mom ; un préfixe propre au langage cambodgien, qui permet de préciser le sexe de la personne (« *srei* » signifiant « femme/féminin »⁴³). Le prénom permet alors une « singularisation idiomatique qui fait que tout nom est situé dans un lieu et inscrit dans un temps »⁴⁴. Par leurs prénoms, Srei Leah et Saki nous laissent deviner leur origine ; l'évocation du prénom permet alors de les situer géographiquement. Ensuite, on ne peut penser ces prénoms indépendamment de l'activité prostitutionnelle qui est la leur : on repère en effet un trait phonétique commun à tous ces prénoms, qui sont monosyllabiques ou dissyllabiques, c'est-à-dire jamais très longs et donc facilement prononçables et mémorisables par leurs clients, quelle que soit leur origine. La seule exception est le prénom Marilyn ; il est certes plus long, mais il en appelle à un imaginaire collectif en entrant en écho avec Marilyn Monroe (icône féminine,

40 Note indiquée par l'autrice : Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1994, p. 39-57.

41 Sarah Leroy, « “Les Prénoms ont été changés” : Pseudonymisation médiatique et production de sens des prénoms », *Cahiers de sociolinguistique*, n°11, 2006/1, p. 28-30, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2006-1-page-27.htm>, consulté le 9 février 2024.

42 Anne Yvonne Guillou, « Noms personnels et termes d'adresse au Cambodge : l'individu et ses sphères d'appartenance », dans : Josiane Massard-Vincent et Simone Pauwels (dir.) *D'un nom à l'autre en Asie du Sud-Est : approches ethnologiques*, Paris, Karthala, 1999, p. 266.

43 *Loc. cit.*

44 Guy Le Bihan, « Le Nom propre : identification, appropriation, valorisation », *Cahiers de sociolinguistique*, n° 11, 2006/1, p. 14, URL : <https://www-cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2006-1-page-9.htm>, consulté le 9 février 2024.

considérée comme un modèle de cette beauté affolant le désir). On peut appliquer aux prénoms des prostituées (dont on ne sait s'ils sont des pseudonymes choisis pour mieux correspondre à leur activité) un constat similaire à celui que Marie-Anne Paveau fait à propos des pornonymes, ces pseudonymes choisis par les actrices et les acteurs de films pornographiques pour leur « “halo” pornographique ou érotique, ou coquin »⁴⁵, souvent associé à la voyelle finale « a » ; dans le monde de la prostitution, remarquons la nécessité de prénoms brefs, mémorisables et prononçables.

Dans la photolittérature d'Agata, remarquons l'effet produit par cet alliage entre prénom et photographie : c'est cette dernière qui permet le glissement de la signifiante à la signification analysé par Sarah Leroy, et ce par l'incarnation qui se produit quand l'image entre en contact avec le nom. Dans *Atlas*, ou à propos de Ka dans *Ice*, l'image du corps permet au prénom d'être incarné ; il redouble la présence et permet de consolider l'identité des prostituées. Quand l'association entre le prénom et le visage n'est pas évidente, c'est au lecteur ou à la lectrice qu'il revient alors de prendre en charge la réalisation de ces « nouvelles potentialités signifiantes » en cherchant à quel corps, à quel visage, correspond tel ou tel prénom.

Car ce jeu d'associations entre prénom et photographie ainsi que la répétition des prénoms (qui suppose le retour des personnages des prostituées dans la narration) crée un phénomène de reconnaissance qui est intrinsèquement lié au prénom, ainsi que l'analyse Guy le Bihan :

Identifier une personne c'est précisément la reconnaître. Mais cette forme de reconnaissance n'est pas la seule. Être reconnu, c'est non seulement être identifié, c'est également comme le fait remarquer Paul Ricœur, être apprécié, estimé à sa juste valeur. Dans les deux cas, la nomination est importante. Ce qui me prouve que j'ai correctement identifié une personne c'est, comme on dit familièrement, que je peux mettre un nom sur sa figure. Mais c'est également par le nom que l'on accède à la célébrité, à la reconnaissance collective.⁴⁶

Oui, la nomination est importante, car elle permet de reconnaître ; elle permet d'identifier et elle permet d'estimer. Guy le Bihan précise cette fonction éthique et politique de l'identification par la nomination :

45 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 154.

46 Guy Le Bihan, « Le Nom propre : identification, appropriation, valorisation », *Cahiers de sociolinguistique*, op. cit., p. 21.

Cet aspect de la reconnaissance de la personne par le nom, par le patronyme, correspond à ce que Ricœur appelle : « la reprise du sens logique de l'identification dans son sens existentiel et sa récapitulation dans l'être reconnu à la faveur des expériences de lutte pour la reconnaissance ... »

Ce passage du sens logique au sens existentiel n'est pas une évolution chronologique ou théorique. Dans toute identification par le nom propre, il y a également, plus ou moins marqué, un jugement de valeur sous-jacent, une reconnaissance au sens existentiel, tacite ou explicite.⁴⁷

Par la nomination émerge la « reconnaissance au sens existentiel » ; les prostituées, celles-là mêmes qui vivent dans les angles morts de la société, accède par le biais de l'œuvre à une forme de reconnaissance. Ainsi, le prénom reconfigure la relation entre texte et image dans *Ice* : nous avons remarqué que, lorsque le texte désignait les prostituées par les pronoms « elle » et « elles, » ou par des groupes nominaux génériques (« la fille » ou « les filles », « des femmes »), c'était aux photographies qu'incombait la charge de les individualiser ; *a contrario*, quand il est mentionné, individualisant l'une des protagonistes, le prénom se perd dans une masse d'images tant il est difficile d'associer précisément une photographie à un prénom (là encore, à l'exception de Ka).

Un tel dialogue entre texte et image, l'une prenant le relais de l'autre afin d'assurer l'individualisation et la reconnaissance, fait écho à ce que Jacques Rancière nomme « le régime éthique des images » :

Au 1^{er} siècle de notre ère à Rome, Pline l'Ancien s'emportait contre ces collectionneurs qui peuplaient leurs galeries de statues dont ils ignoraient qui ils représentaient, de statues qui étaient là pour leur art, pour leur belle apparence et non comme *images* des ancêtres. Sa position était caractéristique de ce que j'appelle le régime éthique des images. Dans ce régime, en effet, un portrait ou une statue est toujours une image de quelqu'un et tire sa légitimité de son rapport avec l'homme ou le dieu qu'il représente.⁴⁸

Les images et les textes des prostituées s'efforcent de s'inscrire dans ce régime éthique : leur légitimité provient du rapport à ces femmes qu'ils représentent. Il *faut* les reconnaître, il *faut* respecter l'identité de ces femmes : l'intrication complexe entre texte et image s'y essaie.

47 Guy Le Bihan, « Le Nom propre : identification, appropriation, valorisation », *Cahiers de sociolinguistique*, *op. cit.*, p. 24. Pour la source de la citation, l'auteur indique : Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004, p. 361.

48 Jacques Rancière, « L'Image pensive », *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 121.

1. 6. Des personnages reparaissants

De manière plus globale, l'analyse de l'onomastique dans la photolittérature d'Agata met au jour une particularité des personnages des prostituées : on retrouve les mêmes figures d'une œuvre à l'autre. Ce phénomène de reprise, de répétition et de retour ne se fait pas uniquement au sein de *Ice* ; à l'instar des clichés, certains noms reviennent d'un ouvrage à l'autre. Alicia, Maya, Laura et Lucy sont présentes dans *Atlas* comme dans *Codex* (leurs monologues étant réagencés en passant d'un ouvrage à l'autre). Rei, Izumi et Sayo, sont les protagonistes d'*Aka Ana*, puis d'*Atlas* ; Kana, Nao, Saki et Kei, autres protagonistes d'*Aka Ana*, reviennent dans *Ice* (respectivement aux pages 109, 213 et 215, 281 et 68), puis dans *Atlas*. Maki, Cristina, Leah et Anna, héroïnes d'*Ice*, reviennent dans *Atlas*. Berta, qui adresse un mail à Agata dans *Ice* (p. 192), est mentionnée par Bruno le Dantec dans le récit de leur séjour en Amérique du Sud dans *Codex*.

Ce phénomène nous permet de faire le postulat suivant : les prostituées sont des « personnages reparaissants ». Chacune d'entre elles, en tant que personnage reparaissant, comme chez Balzac en somme, « non seulement fait le lien entre [les œuvres] mais il en assure la structure (colonne vertébrale) et favorise une rêverie créatrice de la part du lecteur »⁴⁹. Les personnages des prostituées assurent la cohésion des œuvres diverses qui constituent ce monde photolittéraire élaboré par Agata ; elles participent, par leur présence, à son unification, à sa cohérence. Tout « système reparaissant » est néanmoins paradoxal, insiste Mireille Labouret : certes, il a une fonction unificatrice, mais « il laisse une grande initiative à ses lecteurs par ses multiples entrées et ses blancs »⁵⁰. Nous l'avons écrit : au lecteur de deviner les relations entre textes et image ; au lecteur d'investir les blancs et les zones d'ombres au sein d'une œuvre, mais également entre toutes les œuvres. De plus, le personnage reparaissant participe à cet effet de reconnaissance mentionné *supra*⁵¹ : comme le remarque Mireille Labouret, « l' "effet personnage" reparaissant [...] met à l'épreuve, non la mémoire du créateur, mais celle du lecteur »⁵². D'un ouvrage à l'autre, le lecteur reconnaîtra une image, un prénom, parfois une phrase (à l'image du « *too much but not enough* » répété dans *Ice*) ; ce système qui, peut-être, au fil des ouvrages, donnera lieu à une forme de familiarité. Notons néanmoins que cette perception ne sera pas univoque car

49 Mireille Labouret, « À propos des personnages reparaissants : constitution du personnage et "sens de la mémoire" », *L'Année balzacienne*, n°6, 2005/1, p. 131, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-125.htm>, consulté le 9 février 2024.

50 *Ibid.*, p. 130.

51 Voir partie 4, chap. 10, « La rencontre, une obsession topique », p. 431.

52 *Ibid.*, p. 129.

« [l]a perception du personnage reparaissant est [...] modifiée par l'ordre de lecture adopté »⁵³. cela est d'autant plus vrai quand on constate qu'Agata ne cherche pas à instaurer, avec ses ouvrages, un ordre de lecture précis (sinon un ordre chronologique, mais qui n'implique aucune obligation sous peine de ne pas saisir le sens de l'œuvre).

Finalement, on peut faire entrer en écho ces mots de Balzac à propos de son roman *Le Père Goriot* avec la poétique d'Agata :

En voyant reparaître dans *Le Père Goriot* quelques-uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts et oubliés.⁵⁴

Le système reparaissant, chez Agata également, permet d'animer tout un monde en maintenant une circulation, un mouvement, des personnages d'un ouvrage à l'autre, et ce même alors que les modèles ne sont plus (comme Srei Leah, morte en septembre 2010, ou Ka, qu'il ne fréquente plus). Les prostituées, en tant que personnages reparaissants, assurent donc la cohérence d'un ensemble par la persistance de leur circulation entre les œuvres. Elles sont bien au cœur de l'ouvrage : par leur présence, elles alimentent l'ensemble formé par les ouvrages photolittéraires, et forment pour Agata le véritable « labyrinthe de la vie » (*Ice*, p. 92) qui prend pour modèle celui où Agata se perd.

« [I]l n'y a pas de sujet qui soit autre chose que l'invention perpétuelle d'une narration déployée par l'intermédiaire d'une multiplicité de rencontres »⁵⁵, affirme Laurent de Sutter dans *Métaphysique de la putain* pour insister sur le rôle que jouent les rencontres dans la constitution d'un sujet ; un postulat qui ne peut que faire écho aux ouvrages d'Agata. Le sujet écrivant et photographiant, tout comme le sujet narré et photographié se construit à partir d'une « multiplicité de rencontres » avec les prostituées.

2. La prostituée, figure surhumaine

Dans un passage d'*Ice* au cours duquel Agata énumère les ambitions de son art, il écrit qu'il « tente de [s]e défaire de la lâcheté d'un art qui rend visible la présence excessive du corps tout en le neutralisant à travers le regard » afin de « préserver ces figures fragiles du divertissement, de la désincarnation, de l'idéalisation, de l'apaisement » (*Ice*, p. 94). La

53 *Ibid.*, p. 141.

54 *Ibid.*, p. 131. Pour la source de la citation, l'autrice indique : Balzac, *Pl.*, t. I, p. 1160. La citation est extraite de l'introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle* (1853).

55 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 108.

représentation des prostituées doit aller de pair avec une entreprise de *préservation* ; il s'agit de ne pas les corrompre en les faisant entrer dans le champ du « divertissement », de ne pas les trahir en les idéalisant, de respecter l'intégrité de leur corps en ne les désincarnant pas, et de conserver la violence et la force qui est la leur en contrant « l'apaisement ». Comme nous l'avons vu, la précision de l'onomastique assure cette préservation, en tant que corollaire d'une reconnaissance ; néanmoins, ce n'est pas le seul procédé utilisé par Agata à cette fin.

Pour préserver ses modèles d'une éventuelle neutralisation, Agata fait le choix de la vision hallucinée, d'une altération de leur identité qui les rend plus présentes. Comme il l'écrit, « l'œil renonce à la figuration, cède la place aux zones d'ombre, à l'approximation et donc à l'essence » (*Ice*, p. 94). L'identité hallucinée aurait vocation à révéler l'identité de l'être en exacerbant ses traits, ce qui permet de révéler l'essence de l'être qu'il entrevoit. Dans *Anticorps*, il le formule explicitement :

[...] le choix entre l'expérience et la fiction ne se résume plus à une question de stratégie narrative ; l'enjeu devient le changement de perception de la chose visible, l'invention d'un rapport inédit entre apparence et réalité ; ce processus ne peut être symbolique, il est physiologique et organique... [...] j'entretiens avec la figure insaisissable de la prostituée un rapport charnel et autiste ; archétype fantastique de mes angoisses, possibilité de l'expérience, objet du désir, figure de l'instinct, elle affronte celui qui la poursuit et se dédouble incessamment ; son identité se dissout dans celle des hommes ; quand j'essaie de les atteindre, les filles se réfugient dans le silence ou la fuite, dans un labyrinthe d'interface, d'écrans, de mirages ; je les scrutais et tendais à nier leur spécificité ; elles se passent le relais et acquièrent progressivement une valeur générique, se débattant avec les aléas de leur existence propre [...]

(*Ant.*, p. 202)

La « stratégie narrative » mise en place par Agata pour mieux saisir cette « figure insaisissable de la prostituée » repose sur une tension entre la préservation de l'identité par la précision de la référence à l'individu auquel renvoie le personnage et « la distance » propre à la fiction, initiatrice d'« illusions référentielles » si l'on revient à une définition de la fiction empruntée à la *Poétique* d'Aristote⁵⁶. Cette tension met en jeu, pour reprendre cette fois la distinction faite par Jakobson, la « fonction référentielle » et « la fonction poétique » du langage. Or, comme l'explique Antoine Compagnon, aux yeux de Jakobson « dans l'art du langage, c'est-à-dire [en ce qui concerne] la littérature, la fonction poétique est

56 Antoine Compagnon, « Le monde », *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Essais », 1998, p. 120.

dominante par rapport aux autres, et [...] prévaut en particulier sur la fonction référentielle ou dénotative »⁵⁷. Ce « rapport inédit entre apparence et réalité » qu'Agata appelle de ses vœux, peut alors émerger afin de cerner cette figure fuyante de la prostituée. « L'obstacle qui reste infranchissable, ce sont les femmes, leurs corps, leurs regards » (*Ice*, 141), écrit-il dans *Ice* ; l'entreprise photolittéraire se veut alors tentative de franchissement, ou du moins confrontation avec cet obstacle. Pas question que le langage, ni même l'image, ne soient leurs propres références autotéliques, car il ne faut pas s'éloigner de ce réel éprouvé où l'œuvre trouve sa source ; or, ce réel est éprouvé, nous l'avons démontré, dans des conditions propices au délire, à l'hallucination – bref, à une crise de la perception où le lecteur-spectateur, la lectrice-spectatrice, s'égare dans un labyrinthe de photographies et de textes en cherchant à les joindre ou les disjoindre, hésitant devant les images – qu'elles soient photographiques ou littéraires – qui sont parfois des reflets précis (l'onomastique cherchant à préserver l'identité) et parfois des reflets déformants, des « mirages », dit Agata. On saisit mieux, alors, la possibilité de produire un certain hyperréalisme non par un travail rigoureux sur l'identique (comme c'est le cas dans ce mouvement artistique du même nom), mais par une hallucination qui permet de respecter cet insaisissable qui caractérise la prostituée dans l'art d'Agata.

Que sont ces reflets déformés ? ces visions hallucinées ? On repère dans notre corpus deux grands modes de représentation : le premier a recours à la métaphore ; le second manipule la puissance de l'illusion propre à la fantasmagorie.

2. 1. Métamorphoses de la métaphore

Dans *Ice* et *Anticorps*, on trouve deux énumérations qui se font écho :

[...] je traque les femmes obscures de la nuit pasteur : femmes béantes au corps muet, femmes-cris, femmes-chiennes, femmes-silences à la vanité perdue, femmes-orbités, femmes-faim, femmes-pierres, femmes-cicatrices, femmes-fontaines. (*Ice*, p. 238)

[...] femme de sable, fontaine, obscure, béante, chienne, blessure [...] (*Ant.*, p. 390)

Cette énumération de mots composés est une énumération de métaphores et de métonymies, où le jeu sur les images repose sur une analogie, une ressemblance ou une relation d'inclusion ou de dépendance (la prostituée étant désignée par une partie de son

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

corps) afin de mettre en exergue, une par une, les caractéristiques de ces groupes de femmes. Ces caractéristiques sont en lien avec leur activité prostitutionnelle (la « rue Pasteur » étant un espace prostibulaire) : il y a les « femmes-chiennes », en référence à l'insulte à caractère sexuel, les « femmes-pierres », dont le corps, à la manière de celui d'une statue, est immobile quand il attend le client dans la rue du corps, femmes aussi imperturbables que les « femmes-silences », les « femmes-fontaines », selon la locution admise dans le champ de la sexualité, les « femmes-béantes » ouvertes et profondes, en référence à leurs orifices, ou les « femmes-cris », dont le visage se déchire sur tant de photographies. Ces mots composés, qui reposent sur des associations d'images, créent des chimères à demi-humaine dont l'activité prostitutionnelle déforme l'apparence. Cette énumération est reprise dans *Anticorps*, sous forme d'une énumération cette fois plus succincte ; notons également que *les* femmes deviennent *la* femme, le singulier signifiant, par particularisation, le pluriel, comme c'est le cas lorsqu'il mentionne « la figure insaisissable de la prostituée » (*Ant.*, p. 202). L'énumération initiale se meut en accumulation : « la femme » est à la fois « de sable, fontaine, obscure, béante, chienne, blessure », accumulant ainsi les différentes caractéristiques qui étaient, dans *Ice*, répartis dans des groupes distincts. Apparaît alors une prostituée prototypique, ou du moins archétypale, qui rassemble en elle toutes les caractéristiques des prostituées. Dans *Anticorps*, Agata ajoute deux éléments : cette femme est obscure (en raison du caractère caché, nocturne ou immoral de son activité ou de sa dimension incompréhensible), et elle est « femme de sable », à l'image de l'héroïne du roman du même nom de Kōbō Abe⁵⁸, soit une femme en symbiose avec l'environnement dans lequel elle vit et qui l'emprisonne, tout en capturant celles et ceux qui s'approchent d'elle⁵⁹.

Dans les récits des filles d'*Atlas*, en revanche, c'est la métaphore antonomastique qui revient à diverses reprises. Le récit d'Alicia est, à cet égard, exemplaire :

[...] je suis la vipère de la vérité qui est la langue de l'intelligence,
l'animal sauvage. [...]

Je suis la rose sauvage, chéri, l'animal sauvage,
le règne animal,
le règne animal est une rose sauvage, une reine du Sud,

58 Kōbō Abe, *La Femme des sables* (titre original : *Suna no onna*), 1962.

59 La « femme des sables » du roman de Kōbō Abe met en scène un professeur passionné d'entomologie qui finit par se faire capturer par le sable : il devient ainsi à la fois le compagnon forcé de cette femme. Tous les jours, ils s'efforcent tous deux de vider le sable qui ne cesse de s'infiltrer dans la maison qu'ils partagent. Le personnage féminin qui donne son nom à l'ouvrage est comme emprisonné dans cet environnement naturel auquel elle appartient.

une rose sauvage.
 Les autres sont des monstres.
 Je suis une déesse, je fais ce que je désire.
 Regarde, je suis bandante, je suis la lumière qui les réchauffe,
 parce que c'est la réalité, ça s'appelle une bite,
 et ça une chatte.
 La vipère de la vérité qui est la langue de l'intelligence est une chatte, elle est la
 Langue, vipère de la vérité,
 la chatte est une rose. [...]

À la lumière de la lune, je suis une fée, la fée Lune.
 Je suis la fée Lune, je suis fée, je suis déesse.
 Il n'y a que moi qui aie existé en ce monde,
 je suis Déesse, Déesse.
 Je possède le monde et le ciel. Je suis un dieu.
 Je suis la reine du Sud, la reine de Babylone, la rose, la reine du feu, la vie.
 Je suis la lumière, je suis Dieu, je suis un dieu, une déesse, mais ici n'importe qui peut
 s'appeler Dieu.
 (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.)

L'omniprésence du pronom « je » en fonction de sujet dans une succession de constructions attributives nous indique, sans ambiguïtés, qu'Alicia, « je » lyrique, fait ici son autoportrait. Le verbe copule « être », répété à de nombreuses reprises dans ce texte structuré autour d'un parallélisme syntaxique (où le sujet et le verbe sont les mêmes, l'attribut du sujet différant d'une proposition à l'autre), a ici une pure fonction relationnelle : il marque le rapport prédicatif que l'attribut du sujet entretient avec le sujet, rapport qui est de l'ordre de l'équivalence, de la réciprocité. Alicia se définit, se caractérise en changeant constamment d'identité : elle est tantôt une bête ou une fleur sauvage, tantôt une créature surnaturelle (qu'elle soit une fée, une déesse ou un dieu), tantôt une énergie immatérielle (la lumière), tantôt une figure royale, régnant sur le Sud, sur Babylone et sur le feu. Il est intéressant de noter la manière dont les éléments qui la caractérisent se déplacent dans son discours : elle se définit comme une « rose sauvage », puis définit le « règne animal » et « la chatte » de la même manière ; elle se décrit comme « la vipère de la vérité qui est la langue de l'intelligence » avant de décrire « la chatte » de la même manière, puis, à l'inverse, « la Langue » comme « vipère de la vérité ». Une première hypothèse d'interprétation pourrait être qu'il s'agit là d'un langage délirant, qui mélange les mots et

broie la signification des phrases ; n'en subsiste que des fragments dont le sens est inaccessible. Une deuxième hypothèse consisterait à s'intéresser aux équivalences qu'un tel discours met en place : le « je » se confond avec « la chatte » (à comprendre comme une manière familière de désigner le sexe féminin), conséquence de l'activité prostitutionnelle ; la mention répétée de la lune entre dans cette logique (la nuit étant l'espace-temps de prédilection de cette activité). Force est de constater que la perception de soi est altérée. Le recours à l'antonimase permet de remplacer le corps féminin par une rose, une vipère, la lumière, ou par le corps surnaturel d'une fée ou d'une déesse à des fins suggestives : une nouvelle image naît, se superposant à (ou remplaçant) celle du corps photographié ; tout un jeu d'échos s'instaure entre cette suite d'évocations textuelles et les clichés, sur les pages suivantes, d'un corps féminin nu, flou et sans tête, qui se déforme au gré de ses mouvements autour d'une barre de *pole-dance*.

On retrouve ce même jeu d'énumération de constructions attributives qui permettent de se définir en se déformant dans le récit de Leah : « Je suis la poussière. Je suis la flamme brûlante et la flamme froide. Je suis ton obscurité. J'existe par ton regard. Je suis comme une plaie ouverte à cet univers » (« Leah, Angkor, Siem Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.). En se décrivant, Leah se déshumanise : parce qu'elle est poussière, elle est comme déjà morte, et n'est plus qu'un résidu d'elle-même ; parce qu'elle est une flamme, elle a la capacité de brûler ou de glacer quiconque s'approche d'elle ; parce qu'elle est une « plaie », elle résume son corps à une blessure, et donc son être à la douleur. Elle devient même une part d'Agata ; sa part obscure, sombre, qui se cache dans l'ombre du fait de son immoralité. Dans son récit, Saki fait de même, par le biais d'une métonymie : « Je suis un trou béant. / Un trou rouge » (« Saki, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007, *Atl.*, n. p.). Elle est *Aka Ana* (« le trou rouge » en japonais) ; elle est une cavité dans lequel Agata s'est plongé (« Tu entres en moi, au fond de moi, / plus tu entres, / plus tu te perds », lui dit-elle), c'est-à-dire un orifice auquel son corps se résume (comme c'était également le cas dans le récit d'Alicia).

Dans *Atlas*, l'entreprise de *définition* de soi par une subjectivité coïncide avec une *déformation* de soi, comme si le « je » narrant se décrivait en s'hallucinant : « Je suis une illusion » (« Angie, Tenderloin, San Francisco, Etats-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.), confie Angie, marquant une distance entre ce qu'elle perçoit d'elle-même et la réalité ; « Je vis avec deux visages. / Les deux me sont nécessaires. / Je ne peux pas choisir celle que je suis, ce serait très difficile » (« Kana, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.), confie Kana, dont l'identité apparaît comme tiraillée ou perpétuellement hésitante. « Prostituées, figures polymorphes » (*Atl.*, n. p.) : les mots d'Agata, dans la préface d'*Atlas*, sont pour le moins univoques. Ces déformations identitaires s'expliquent en raison de la nature polymorphe

des prostituées qui ne cessent de changer de formes, dans leurs monologues comme sur les clichés. Parce que leurs « [e]xistences [sont] vouées à être réinventées en permanence » (*Atl.*, n. p.), elles ne cessent de recréer leurs identités ; une recreation identitaire permanente qui semble, paradoxalement, constituer le caractère immuable de leur identité.

Il est intéressant, dans cette perspective, de revenir sur l'analyse du flou dans les photographies d'Agata. Nous avons vu que flou était ici le résultat d'une volonté de perte de contrôle de l'image (en raison de la consommation de substances diverses ou de l'expérience d'états déstabilisants), d'une volonté de déformer le corps pour outrepasser ses limites, voire contredire son humanité ; notons à présent que le flou permet de troubler l'identité visuelle du sujet photographié pour mieux reconfigurer le mécanisme de reconnaissance en déformant les corps représentés. Les photographies floues en noir et blancs d'*Anticorps* (p. 204, 205, 214, 215 et 216) les transforment en véritables « femmes-pierres », la carnation de l'épiderme disparaissant au profit de la blancheur statuaire (il en va de même pour le cliché, mais cette fois net, d'un buste nu, qui reprend la posture classique des statuaire, à la page 39 d'*Anticorps*). Créant le flou par leurs mouvements, elles brisent leurs membres, se transformant en figures que l'on peine à identifier. De même, le visage de cette femme que le flou étire au point de transformer ses dents en crocs (*Ice*, p. 228 ; *Anticorps*, p. 493) nous permet de voir cette « femme-chienne » mi-bête, mi-humaine.

En somme, si les filles, dans leurs propres monologues, jouent à se métamorphoser en ôtant de leur identité ce qu'elle a d'humain, il en va de même dans les récits et les photographies d'Agata, où elles deviennent des figures fantasmagoriques.

2. 2. Et surgissent des femmes fantasmagoriques

Dans sa recension de l'ouvrage *La Fantasmagorie* de Max Milner pour la revue *Romantisme*, Jean-Luc Steinmetz rappelle la définition usuelle du terme à la fin du XIX^e siècle qui renvoie à l'« art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique »⁶⁰. L'ouvrage de Max Milner s'ouvre en effet sur une analyse du spectacle *Fantasmagorie* de Roberston, joué au pavillon de l'Échiquier en 1798. Ce cas exemplaire lui permet de définir les fantasmagories comme des « spectacles ou divertissements optiques dont le propre est de créer, par la magie de l'ombre et de la lumière, du reflet, de l'image réelle ou virtuelle, un espace comparable à celui du rêve »⁶¹ :

60 Jean-Luc Steinmetz, compte rendu de lecture de l'ouvrage *La Fantasmagorie : essai du l'optique fantastique* de Max Milner, *Romantisme*, « L'énergie », n°46, 1984, p. 124, URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4800, consulté le 10 février 2024.

61 Max Milner, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, « PUF Écriture », 1938, p. 21, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48080466.r=la%20fantasmagorie%20milner?rk=21459;2>,

En face d'une imagination reproductrice, à laquelle une esthétique fondée sur la mimesis accordait toute son attention, non sans faire peser sur elle un soupçon de déformation ou de mensonge, ou d'une imagination créatrice tendant à substituer au monde réel un monde différent, mais ordonné selon les mêmes lois, une nouvelle forme d'imagination tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace extérieur, d'une « autre scène » dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme de (*sic*) rêve, et qui constitue à la fois une voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l'illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde.⁶²

La fantasmagorie met l'illusion au service d'une confusion : elle ouvre, dans le réel, une brèche, une porte vers un espace alternatif dont l'expérience est nécessairement troublante car elle repose sur une perte de repères. Qu'est-ce qui relève de la projection du désir ? Qu'est-ce qui relève de l'illusion ? Où se situe la frontière entre ce que je vois et ce dont je rêve ? Or, cette illusion, analyse Jean-Luc Steinmetz, est « une illusion révélatrice » : « [...] le fantôme en dernier lieu fonctionne comme projection des désirs ou des peurs de qui le voit. Il renvoie, sous les dehors d'une apparence, à l'intimité du spectateur, bien souvent alors transformé en voyeur, c'est-à-dire en témoin d'une scène interdite où lui-même est impliqué »⁶³.

La fantasmagorie agit comme un révélateur ; *de facto*, les fantasmagories mettant en scène des prostituées font d'elles des révélatrices. Ce postulat est aussi au cœur de l'ouvrage *Métaphysique de la putain* de Laurent de Sutter : « la putain est un révélateur »⁶⁴ affirme-t-il, car elle affole « l'ordre social du travail et de l'argent, ou même l'ordre policier de l'espace » ainsi que « l'ordre individuel du sujet, lui permettant d'accéder, dans l'effondrement de cet ordre, à un bout de réel soustrait à la réalité »⁶⁵. Sutter poursuit en disant :

La vérité est l'affolement : l'affolement est l'expérience de la vérité du sujet – la seule expérience de ce qu'il y a un sujet, et de ce que le sujet n'est ni indifférencié ni

consulté le 11 février 2024.

62 *Ibid.*, p. 23.

63 Jean-Luc Steinmetz, compte-rendu de lecture de l'ouvrage *La Fantasmagorie : essai du l'optique fantastique* de Max Milner, *op. cit.*, p. 124.

64 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 25.

65 *Ibid.*, p. 103.

quelconque. C'est pourquoi cette vérité est sans contenu et sans substance : elle n'est que la structure vide d'une expérience – ou plutôt : l'*intensité* de cette structure d'expérience. De même que la vérité se paie cash au moment où se négocie l'objet du désir, de même elle se donne, depuis toute origine, comme forte ou faible, positive ou négative, belle ou laide. *Il n'y a pas de vérité neutre : il n'existe de vérité qu'intense.*⁶⁶

C'est pourquoi Agata recourt à la fantasmagorie pour représenter les prostituées : d'une part, elles rendent compte de l'effroi ressenti (puisque les ouvrages photolittéraires d'Agata sont récits et photographies d'expériences) ; d'autre part, elles permettent de restituer, voire de propager, cet effroi. La prostituée est pour Agata une manière de mettre l'illusion au service d'une vérité.

Parce que le flou photographique place le corps dans une brèche entre le monde réel et le monde de l'illusion onirique, il crée une image fantasmagorique. L'image de corps flous qui se mêlent au point de se fondre en un seul organisme (*Ice*, fig. 36 ; *Ant.*, fig. 4, 5 et 23 à 25) est bien illusoire, mais elle permet d'imager cette description d'Agata selon laquelle « les chairs [...] se confondent dans un organisme social inédit et mutant qui est à la mesure de l'abjection de l'être » (*Ice*, 94). Pour permettre l'apparition de la fantasmagorie, il faut que l'image plie : elle devient floue pour mieux lui être fidèle, et pour la rendre plus puissante. L'image photographique tente alors que concrétiser l'image littéraire.

Prenons le cas de l'animalité et de la bestialité. Dans les récits, les images des corps des prostituées et récit des relations sexuelles jouent d'une zone d'indiscernabilité entre corps humain et corps animal. « [D]ans la zone indistincte du bordel », Agata est saisi d'une vision : « l'homme et la bête se croisent, se mélangent, s'accouplent » (*Ice*, p. 94). Les récits des bas-fonds sont des récits hallucinés, dans la mesure où l'espace prostitutionnel se confond avec un espace destiné aux bêtes. « J'apprends à vivre dans cette boucherie. Auprès de ces bêtes qui ne connaissent ni les règles du langage ni les limites de l'abîme » (*Ice*, p. 230-232), écrit-il dans *Ice*, confondant l'espace prostitutionnel avec un lieu où l'on abat les bêtes, ouvrant dans le réel cette « autre scène » dont parlait Milner, « dans laquelle les images se projettent »⁶⁷. La chair des corps devient alors telle une « viande étalée comme dans une boucherie » (*Ice*, p. 92), et dans le bordel, la « viande [...] cède à l'assaut de la viande » (*Ice*, p. 93). Mari se décrit comme « un morceau de chair froide incapable de bouger » (*Ice*, p. 113) après sa tentative de suicide ratée. Ka est d'ailleurs animalisée à plusieurs reprises ; elle est perçue « comme un animal féroce » (*Ice*, p. 443), vit « comme seul un animal pourrait le faire » (*Ice*, p. 233), « réagit aux coups de reins comme le ferait une

⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁷ Max Milner, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, op. cit., p. 23.

bête traquée » (*Ice*, p. 265). Or, cette vision du corps de la prostituée comme d'un corps bestial entre dans cette logique de la fantasmagorie : en représentant la prostituée comme une bête, en confondant son apparence avec celle d'un animal, Agata crée une image qui permet de révéler les conditions d'existence des prostituées tout comme elle révèle la manière dont il les aperçoit, voire les asservit. Cette fantasmagorie est après tout la sienne.

Nous l'avons vu *supra*⁶⁸, pour les prostituées, être animal ou bestial revient à adopter une forme de résistance :

[les filles] se forcent à devenir des animaux précisément parce qu'elles doivent se confronter à la civilisation humaine au moment où celle-ci, immunisée contre la nature, n'est plus un organisme culturel, mais une machine à tuer le temps. On n'adaptera plus les armes aux extrémités humaines, mais on adaptera les extrémités humaines aux armes, et la défonce se propagera partout, parce qu'on ne renoncera pas à se réapproprier ces nouvelles extrémités – déconnexion... (*Ice*, p. 267)

Dans *Anticorps*, reprenant une formulation presque similaire, il écrira également que « les putes ne carburent pas à l'ice parce qu'elles vivent dans la misère mais parce qu'elles ont affaire à la froideur touristique » et qu'« elles se forcent à devenir des bêtes pour pouvoir affronter les émissaires de la civilisation » (*Ant.*, p. 387). L'animalité correspond donc à une posture idéologique et politique, s'il est pris dans son sens métaphorique : l'humain qui ne veut pas être civilisé devient feral. Pour mieux se dresser contre cette civilisation, les filles deviennent alors des figures guerrières, vengeresses. Dans un chapitre intitulé « *Hijas de nadie* » (traduisible par « les filles de rien »), c'est ainsi que Bruno Le Dantec les dépeint :

Les filles du Ranchón n'ont sans doute pas gardés un souvenir impérissable de ces deux Gringos égarés dans la guerre. Mais elles nous ont marqués d'une trace indélébile. Cette guerre est pour elles une catastrophe naturelle de plus, ex æquo dans le palmarès de la fatalité avec les tremblements de terre, l'alcoolisme endémique, le choléra, la prostitution. Elles existent à deux doigts de la mort. Pas que des putains, mais des mères célibataires, des ouvrières sous-payées, des veuves de guerre, des bringueuses, des informatrices de police, des danseuses hors pair, des chanteuses de cabarets, des espionnes de la guérilla, des débusqueuses de tickets pour l'Amérique, des réfugiées de retour des camps honduriens... Un peu de tout ça à la fois. Des femmes avec la survie à fleur de peau qui montent sur la scène à la demande du client,

68 Voir partie 2, chap. 6, « L'animal et la bête sauvages », p. 220.

pour chanter comme elles cracheraient génériquement sur les hommes. Elles déclament leurs chansons par-dessus la tête des michetons consentants, brisés par l'impuissance à s'en sortir. Gavés et pourtant toujours assoiffés de mépris. Ces putains occasionnelles se comportent comme si elles étaient les vengeresses des épouses et des enfants abandonnés par ces mêmes hommes qui les désirent et les achètent. [...] Cela fait partie du contrat, cette humiliation publique du mâle, comme si ces filles de personnes étaient les vestales du dieu de la guerre et de toutes les autres calamités. (*Cod.*, p. 33)

Dans le bordel s'ouvre cette autre scène révélatrice, propre à la fantasmagorie ; est révélée l'identité multiple des « putains occasionnelles » qui dansent et chantent : elles sont prostituées, certes, mais aussi épouses, veuves, ouvrières, artistes, et surtout « vestales du dieu de la guerre et de toutes les autres calamités », qui séduisent leurs clients pour mieux les humilier, vengeance ainsi les familles qu'ils abandonnent. Derrière le spectacle de la fête, sur les ruines d'un monde désolé, c'est la guerre qui se trame. « [L]es filles libèrent par leur cul les excédents de cupidité, de lâcheté, de frustration des impuissants » (*Ice*, p. 273), écrit-il dans *Ice* ; elles sont des figures libératrices, conquérantes, dont le cul est une arme. Il ne s'agit pas seulement de donner à voir une image forte et chimérique d'une femme mi-bête, mi-humaine, mi-réelle, mi-imaginaire ; cette image à la « puissance redoutable » (pour citer Milner) est illusion révélatrice. La confusion entre chair humaine et viande sous-entend le commerce de la chair prostituée, tout comme la voracité des clients ; la prostituée, pour résister, devient un animal vengeur et féroce.

Dans sa définition de la fantasmagorie, Milner insiste sur le ballet des fantasmagories, qui « se projettent, se métamorphosent et se succèdent » sans cesse ; il en va de même dans les ouvrages d'Agata. Ces créatures hybrides, mi-femmes, mi-bêtes, se métamorphosent ou s'effacent pour laisser place à des figures monstrueuses. Décrivant une fille qui attend dans une rue ses clients, dans *Ice*, Agata formule une injonction à son rencontre : « Passe devant elle sans t'arrêter » (*Ice*, p. 153). Le danger guette quiconque ne suivrait pas ce conseil. Après tout, dans ces bas-fonds, les prostituées sont inquiétantes par leur monstruosité : certaines, géantes, sont « plus hautes que des montagnes » (*Ice*, p. 145) ; une autre « reste cachée à mi-corps et darde ses six têtes hors du gouffre sans en bouger » (*Ice*, 154) telle une hydre humaine qui attirerait les égarés dans ce gouffre qu'elle semble garder. Dans *Anticorps*, une hallucination défait le visage d'une prostituée : « la fille, sa figure désarticulée » (*Ant.*, p. 468) ; « la figure de la fille [...] au visage sans traits » (*Ant.*, p. 469). La vision d'un « visage sans traits », d'un visage brisé, relève d'une hallucination horrifique que l'on retrouvera dans

diverses photographies, à l'instar du portrait défilé d'une femme qui nous fixe de ses yeux noirs (*Ant.*, p. 165), de ce visage spiralaire, enroulé sur lui-même (*Ant.*, p. 179 ; fig. 39) qui nous observe de son orbite creuse, ou de ce visage étiré, déformé (*Ant.*, 337 ; fig. 38) qui nous impose un face-à-face déstabilisant. Il est intéressant de noter comme la photographie permet de réaliser – au sens de « faire exister », de « donner forme » – l'image fantasmagorique, s'accordant ainsi avec le texte. De même, tout comme dans *Ice* Agata observe les « [o]mbres difformes et muettes » (*Ice*, p. 154) de ces créatures, l'appareil photographique, *camera obscura*, nous permet de les observer à notre tour. S'il observe les ombres lointaines des prostituées – formes issues de leurs corps qui interceptent la lumière pour mieux projeter sur l'espace qu'elles traversent leur silhouette sombre – il ne se tient pourtant pas souvent à distance d'elles ; les récits de leurs interactions sont des récits où les corps se défont, se déforment. Dans *Anticorps*, c'est le cas dans les récits d'actes sexuels, mais également dans ceux de consommation de drogues :

[...] bouche diaphragme, ventouse, voracité hors-mesure ; [...] la bouche, les dents, la poitrine se fondent dans la nuit vaginale, engouffrement de l'ombre dans l'ombre, dans la chair contagieuse ; la fente qui s'ouvre entre les cuisses, entre les fesses, au milieu du visage, entre les mains, dans le sternum, à genoux, à quatre pattes, le dos arc-bouté concave [...] (*Ant.*, p. 430)

[...] débarrassés de tout repère, de toute attache, [les corps] se prêtent à des expérimentations rituelles, se détruisent et se reconstruisent, se dérobent dans le contact silencieux avec la came ; monde d'obscurité où la bouche et les yeux ne font plus qu'un ; l'organisme entier perd sa consistance et sa constance ; [...] dos bossus, extrémités dilatées, muscles raides à forme fossile [...] (*Ant.*, p. 387)

Si, dans le premier extrait, l'énumération entraîne une confusion organique qui rend les corps indiscernables (la bouche se mêlant à la poitrine et au vagin, et la fente de l'entrejambe scindant le corps entier), dans le second le corps devient fossile, minéral. L'acte sexuel rend les corps monstrueux, quand la prise de drogue fige le corps et le déshumanise ; dans tous les cas, le corps est halluciné pour mieux devenir inquiétant.

2. 3. Ka, fantasmagorie du mal

Une même aura d'inquiétant mystère plane autour de « la femme sans terre » (*Ice*, p. 153 et 265), « la femme sans corps » (*Ice*, p. 262) et « la femme sans nom » (*Ice*, p. 112 et

265 ; *Ant.*, p. 14) ou son homologue, « la fille sans nom » (*Ice*, p. 265 ; *Ant.*, p. 390, 391, 428 et 514), des figures récurrentes chez Agata. Dans *Anticorps*, les chapitres « Huis-clos », « Orgie », « Chute », « Situations » sont dédiés au récit des interactions d'Agata avec cette figure, sa description, dans le chapitre « Orgie », laissant peu de doutes quant à son identité :

[...] elle a le corps lisse comme de la viande, se rase les joues, le front, les tempes, le cou pour mieux cacher les taches de sa peau sous les couches épaisses de fond de teint opaque [...] le crâne qui bourdonne, le refus de payer, la jalousie froide des passes inéluctables, les trahisons, la fumée de l'ice toujours, sans odeur, sans goût, sans substance, et l'idée de la contamination, insidieuse ; la fille sans nom fait peur à voir, reine désemparée, archétype du mal, produit pathologique d'une histoire dégénérée et sa cruauté sans limites ; [...] la fille sans nom cuisine une fois chaque semaine les résidus d'ice et de yama dans l'eau bouillante, obtient une pâte grise et légère qui produit une abondante fumée blanche au goût âcre ; fleur de fumée, pute sans âge que les hommes traversent sans la salir ; elle sait la souillure des cœurs hypocrites, ricane de la lâcheté travestie en innocence [...] (*Ant.*, p. 389-391)

Paradoxalement, la femme (ou la fille) sans nom est celle qu'on parvient sans peine à identifier dans *Ice* (en association les textes la concernant aux photographies de son corps) : une seule femme a le corps lisse, car rasé intégralement, et c'est Ka. Dans *Ice*, Agata écrit qu'« [e]lle n'a pas d'âge » (*Ice*, p. 243) ; dans *Anticorps*, il la nommera alors « pute sans âge ». Dans *Ice*, il écrit que « les hommes ne la salissent pas, ils tombent en elle » (*Ice*, p. 243) ; dans *Anticorps*, « les hommes [la] traversent sans la salir ». Est également mentionnée cette « jalousie qui [...] rongait le ventre » (*Ice*, p. 243) d'Agata lorsqu'elle allait se prostituer (comme l'illustrent également les enregistrements de leurs échanges aux ages 212 et 213 d'*Ice*). On retrouve aussi son ricanement face au spectacle « de l'innocence qui pour elle équivaut à la faiblesse, à la lâcheté » (*Ice*, p. 243), le « fond de teint opaque » qu'elle porte et qui, dans *Ice*, lui permet de « cach[er] ses tares » (*Ice*, p. 265) ; dans *Anticorps*, il recouvre les taches de son épiderme. L'ice « elle [lui a] appris à fumer [...], sans précaution aucune » (*Ice*, p. 233-238) est mentionnée ; c'est d'ailleurs à ce titre qu'elle est rebaptisée « fleur de fumée », métaphore qui fait d'elle une plante séduisante et venimeuse, tout en saisissant dans cette image forte l'image des épaisses volutes de fumée qui l'entourent tandis qu'elles cuisine les drogues.

L'ensemble du chapitre consiste d'ailleurs en une réécriture et une recombinaison des textes disparates d'*Ice* (car, nous l'avons vu *supra*⁶⁹, Ka y est omniprésente), rassemblés dans ce portrait d'« Orgie », mais également dans « Situation », où Agata décrit à nouveau (mais plus brièvement) cette « fille sans nom » et « son corps vendu, violé, battu, contaminé » (*Ant.*, p. 514). L'effacement du nom de Ka au profit des locutions « la fille sans nom » et « la femme sans nom » la fait passer de la femme identifiable à la femme (ou fille) mystérieuse dont l'identité est défaite au profit de l'apparition de cet « archétype du mal » (*Ice*, p. 265 ; *Ant.*, p. 390). En devenant la fille sans nom, Ka devient le mal original (*archetypos*), le modèle du mal, l'incarnation vivante du mal elle qui « vit dans la négation de toute morale acceptable, dans l'invocation de toutes les perversions » (*Ice*, p. 243).

La fille sans nom est venimeuse ; ce n'est pas la seule. Dans *Ice*, Agata écrit que « les filles polluent [s]on organisme de poison insidieux » (*Ice*, p. 273) ; elles deviennent des agents de la contamination, des êtres venimeux qui ne peuvent qu'empoisonner quiconque s'approche d'elles. Mais leur venin les empoisonne elles-mêmes, jusqu'à les transformer en femmes à la fois mortes et vivantes :

Les prostituées souillées par le virus s'offrent à la mort, comme elles se livrent au monde qui défile en elles. Charognes dansantes, ferment de destruction et de corruption, elles se gorgent de pourriture pour mieux la vomir. Le corps, réduit à ses plaies, ses chancres et ses écoulements n'offre plus à la maladie que l'ombre d'une proie. Dans l'ombre de ces femmes, le temps n'existe pas, et seul le silence fait le lien entre les jours qui se succèdent. (*Ice*, p. 230)

L'image de la *charogne dansante* ne peut qu'inquiéter l'esprit qui essaie de se la figurer : les corps des prostituées deviennent des corps d'animaux morts, dont les charognes ne sont pas rigidifiées, dans la position immobile qui est le propre du corps mort ; non, elles dansent. Dans cette vision hallucinée, elles sont les héroïnes d'une danse macabre, au cours de laquelle elles entraînent avec elles les vivants. Leur apparence physique n'est pas celle des squelettes, familiers d'une longue tradition iconographique ; leur corps se délite, car elles se nourrissent d'une pourriture qu'elles finissent par vomir tout en continuant de danser. L'image est terrifiante et écœurante, car c'est la mort dans tout ce qu'elle a d'abject⁷⁰ qu'Agata voit danser devant lui et qui l'entraîne dans sa ronde. La vision fantasmagorique revêt une dimension allégorique : les filles incarnent la mort, et ces mortes, en emportant

⁶⁹ Voir partie 4, chap. 10, « Une photolittérature pornorragique », p. 425.

⁷⁰ Sur ce sujet, je renvoie le lecteur et la lectrice à la deuxième partie de cette thèse, « Pratique de la transgression : limites et interdits », dont un des chapitres traite de l'abjection.

les vivants avec elles, ne sont pas tant là pour leur délivrer le message « Vous serez ce que nous sommes, nous avons été ce que vous êtes »⁷¹ (« la sentence bien connue »⁷² des danses macabres) que pour s'offrir à la mort tout comme elles s'offrent à ceux qui danseront avec elles. N'oublions que, de cette danse, elles sont les meneuses, et que si elles s'offrent à quelqu'un, celui-là s'offre en retour ; c'est du moins l'expérience qu'en a fait Agata. Dans cette danse macabre, les vivants et les morts sont les offrandes des uns aux autres, jusqu'à la mort. Vision fantasmagorique, la danse macabre des « [c]harognes dansantes » révèle la proximité des bas-fonds et du royaume des morts.

Aux côtés de ces macabres danseuses, une figure spectrale apparaît :

diamant brillant de tous les fluides,
 elle jouit de sa propre perfection comme elle respire, inhumaine, invincible par la force
 magique d'un dieu en plastique éjaculé à blanc – subtile fumée du méthylaminorex-4⁷³
 – sur le plâtre des mécanismes de gouvernements établis,
 sur la paupière ouverte du labyrinthe des dos des gamins en train de hurler qu'elle
 vend en tas comme de la viande amorphe,
 le fantôme de la Reine de (sic) Putes
 au corps lisse comme de la viande crue
 qui n'a pas d'âge et qui a vécu 1000 vies sans enfanter, dans la négation de toute
 morale, libre de toute stratégie cohérente et, fière de la machine implacable qu'est son
 corps, dans l'invocation de tous les meurtres et de toutes les passions [...]. (*Ice*, p. 277)

On retrouve, pour décrire ce spectre, des formules utilisées par Agata pour décrire Ka, aux pages 239, 243 et 265 d'*Ice* : Ka, qui est « libre de toute stratégie cohérente », qui « n'a pas d'âge, elle n'a pas enfanté », qui a « le corps lisse comme une pièce de viande crue » (*Ice*, p. 243) (la formule sera reprise à la page 390 d'*Anticorps*) et dont il admire le « sexe comme un diamant, brillant de tous les fluides » (*Ice*, p. 239) ; Ka qui « prend sa revanche sur son destin en vendant aux esthètes poissonniers le corps des gamines de quinze ans » (*Ice*, p. 265). Quand elle n'est pas décrite comme une reine, Agata la dépeint comme une « princesse sans foi ni loi née de la boue », comme celle qui a la « beauté insolente d'un ange accro à toutes les jouissances » (*Ice*, p. 265), et qui, pourtant, « fait peur à voir, reine désarmée » (*Ant.*, p. 390). Ka est polymorphe. Cette figure fantasmagorique hante *Anticorps*, *Ice* et *S.T.A.S.I.S.*, et

71 Ilona Hans-Collas, « Interactions entre textes et images : les danses macabres peintes dans les églises en France aux XVe–XVIe siècles », *Le Moyen Âge*, t. CXXVII, 2021/1, p. 82, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-moyen-age-2021-1-page-81.htm>, consulté le 12 février 2024.

72 *Loc. cit.*

73 « Méthylaminorex-5 » est le terme scientifique pour désigner l'*ice*.

le faisant, elle ne cesse de changer de forme afin de mieux rendre compte de la fascination qu'Agata pour elle.

2. 4. Quand l'ombre broie la lumière

La place du clair-obscur (*Ice*, fig. 31 à 33 et 35) dans les photographies d'Agata permet l'émergence de figures fantasmagoriques : les corps fuligineux des prostituées font d'elles des créatures nocturnes, dont on ne sait si elles se fondent dans la nuit ou surgissent de celles-ci, à la manière des rêves qui apparaissent à la nuit tombée. Ombres et lumières ont, pour Milner, un rôle capital à jouer dans l'apparition des fantasmagories, comme le montre cette citation empruntée à Robertson, qui explique les moyens mis en œuvres pour troubler les spectateurs de son spectacle *Fantasmagories* :

Aussitôt que je cessais de parler, la lampe antique suspendue au-dessus de la tête des spectateurs s'éteignait, et les plongeait dans une obscurité profonde, dans des ténèbres affreuses. Au bruit de la pluie, du tonnerre de la cloche funèbre évoquant les ombres de leurs tombeaux, succédaient les sons déchirants de l'harmonica ; le ciel se découvrait, mais sillonné en tous sens par la foudre. Dans un lointain très reculé, un point mystérieux semblait surgir : une figure, d'abord petite, se dessinait, puis s'approchait à pas lents, et chaque pas semblait grandir.⁷⁴

Quiconque maîtrise l'obscurité et la lumière sait comment faire apparaître une figure. Robertson, ici, use de la luminosité vive, violente, perturbante de la foudre ; à chaque éclair, on ne sait où apparaîtra la figure, dont le mouvement devient acéré et imprévisible. En plein orage, l'œil se perd aussi bien dans le noir qui le laisse aveugle que dans la lumière, trop brusque et trop brutale. Ce travail sur « les réalisations pratiques permettant de modifier notre perception visuelle de l'univers et de creuser au sein du visible [...] des lacunes propices à la manifestation d'un autre visible »⁷⁵ s'inscrivait au XIX^e siècle dans cette appétence pour les spectacles optiques spectaculaires ; ainsi, Robertson redoubla d'ingéniosité, créant des dispositifs pour jouer de la luminosité et la rendre spectaculaire, c'est-à-dire propre à une mise en scène captivante et frappante. Dans l'art d'Agata, les photographies ont une fonction similaire : elles modifient la perception d'un objet et

74 Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson : connu par ses expériences de fantasmagorie, et par ses ascensions aérostatiques dans les principales villes de l'Europe : ex-professeur de physique au Collège central du ci-devant département de l'Ourthe, membre de la Société Galvanique de Paris, de la Société des arts and des sciences de Hambourg, et de la Société d'émulation de Liège*, Paris, Wurtz, 1831, p. 282. Cité dans : Max Milner, *La Fantasmagorie*, op. cit., p. 11.

75 Max Milner, *La Fantasmagorie*, *ibid.*, p. 12.

creusent, au sein de l'image donnée à voir, les « lacunes propices à la manifestation d'un autre visible » (pour reprendre la formule de Milner).

Sur les clichés d'Agata, tout comme le flou permet de donner forme à des créatures, le clair-obscur configure les modalités d'apparition des corps : dans *Ice*, à la page 122 (*Ice*, fig. 43) et à la 132 (*Ice*, fig. 33), deux figures de femmes surgissent de la nuit, la froideur blanche de leur peau tranchant avec l'opacité de l'obscurité qui les entoure. Leurs visages se dirigent vers la source lumineuse, positionnée au-dessus d'elles. Elles semblent surgir de la nuit elle-même, leur peau un instant illuminée par une lumière blanche qui pourrait tout aussi être celle de la lune que celle d'un éclair. À la page 123, un bras tailladé se détache d'un fond obscur, qui n'est pas d'un noir profond (*a contrario* des deux autres photographies) (*Ice*, fig. 25, première photographie) ; seules les formes qui apparaissent dans le fond de l'image sont indiscernables, ce qui les rend plus inquiétantes. Sur le bras, les cicatrices sont rendues d'autant plus visibles par le jeu de contraste entre l'obscurité du fond et la blancheur des scarifications. Nous l'avons vu : le clair-obscur entre dans la poétique nocturne qui est une caractéristique de la photographie d'Agata, les effets de contrastes renforçant la faculté des corps (car ce sont eux qui sont mis en lumière) à surgir de la nuit, espace-temps de prédilection d'Agata ; de plus, il force l'œil à, d'abord, voir ce qui est mis en lumière. Or, toutes les images d'*Ice* sont régies par le clair-obscur ; la succession des images devient succession d'apparitions cauchemardesques, effet renforcé par la jonction, dans beaucoup de photographies, du flou et du clair-obscur. De même, une scène sexuelle dans *S.T.A.S.I.S* prend une dimension cauchemardesque : le halo lumineux se concentre sur des fragments corporels violemment lumineuses s'extirpant de la noirceur environnante.

Une photographie qui use du flou et du clair-obscur fait émerger de la noirceur des corps luminescents. C'est le cas, à titre d'exemple, au début d'*Ice*, avec les images de Ka et A. Aux pages 37, 42, 87 et 97 (*Ice*, fig. 41), le flou déforme les traits de Ka : son visage est étiré dans la première photographie, sa bouche est exagérément écartée dans la seconde. Autour d'elle, c'est la nuit (on discerne juste un lit). À la page 43, l'image d'A et Ka en plein acte sexuel est trouble ; on devine plus qu'on ne voit les positions prises par leur corps. Le noir et blanc, ainsi que l'épaisseur du grain, fait tout à coup disparaître la couleur de l'épiderme ; c'est donc à son anatomie qu'on reconnaît le corps humain photographié. Les formes surgissent, se détachant d'une noirceur épaisse.

Au fil des ouvrages se succèdent en réalité autant de fantasmagories photographiques que de fantasmagories littéraires. Les prostituées, animales, monstrueuses, spectrales, sont aussi des femmes mythiques. Au sein des bas-fonds, Agata perçoit dans leurs cris « [l]'écho

d'un cri ancien, monstrueux » (*Ice*, p. 140) ; elles-mêmes « prononcent des mots mythiques » (*Ice*, p. 232), mots qui existent depuis le commencement de l'humanité. En les décrivant comme « des bêtes qui jamais ne procréent et jamais ne meurent » (*Ice*, p. 155), il les fait entrer dans le camp des immortelles. Cette représentation de la prostituée comme un être mythique la fait entrer dans le champ du symbolique et du légendaire : ce n'est pas tant depuis la nuit que depuis « la nuit des temps » (*Ice*, p. 273 ; *Ant.*, p. 75) qu'elles se prostituent ; leur activité est immémoriale. Cette activité, d'ailleurs, leur permet d'avoir un lien privilégié avec le surnaturel : « elles ont quelque chose de mystérieux, une force qui leur appartient en propre – leur secret naît de la nuit du temps, magie rituelle qu'elles se transmettent sur les trottoirs des villes anonymes » (*Ice*, p. 273), écrit Agata dans *Ice*, les transformant en magiciennes ; après tout, la fille sans nom possède « une force invisible qu'elle croit magique » (*Ice*, p. 265). On comprend qu'Agata tente de « capturer dans un nœud de reflets et d'ombres la magie rituelle que les filles, selon lui, transmettent depuis la nuit des temps » : comme il l'écrit, « elles n'ont que faire du désir que projettent sur elles les clients, elles sont le pouvoir de faire émerger, à travers la misère des corps, la surabondance et la brutalité de l'animal » (*Ant.*, p. 75). Parce qu'elles savent faire surgir l'animalité du corps de leurs clients, leurs pouvoirs sont libérateurs : « Je me détruis et me régénère sans cesse. Je cherche l'issue entre les lèvres desséchées des putes, dans des baisers nauséabonds, nécessaires. Elles affranchissent mon corps » (*Ice*, p. 141), écrit Agata dans *Ice*.

De même, le lien privilégié des prostituées avec le surnaturel les transforme pour Agata en « prophètes » (*Ant.*, p. 75) : elles sont capables de prédire la destinée d'un individu comme celles du monde ; elles incarnent la chute de la civilisation, dont les bas-fonds sont les ruines⁷⁶. Bruno Le Dantec voit même en elles des créatures surnaturelles : à la frontière mexicaine, elles sont « [f]illes vampires » et « amantes de Satan » (*Cod.*, p. 107). L'invocation de la figure de la vampire pour représenter une femme est, comme le rappelle Mireille Dotin-Orsini un poncif, et plus précisément, « [l]e vampirisme est une des modalités de la femme fatale »⁷⁷. Créature immortelle et néfaste, la vampire appelle chez l'homme qui les croise « des réflexes archaïques de défense »⁷⁸ : « la femme est vampire, et l'homme est sa victime »⁷⁹ ; alors, son baiser, « morsure vampirique »⁸⁰, marque son arrêt de mort. Notons également qu'au XIX^e siècle, le terme « vampire » « désign[e], entre autres, la prostitution, pour tous ceux qui y voient le mal féminin absolu : vampirisme sexuel et vampirisme

⁷⁶ Ce point a été développé *supra*, dans la deuxième partie de cette thèse : voir partie 2, chap. 6, « Éloge de la barbarie », p. 195.

⁷⁷ Mireille Dotin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 274.

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 282.

financier s'y conjuguent »⁸¹. En les désignant comme des « amantes de Satan », Bruno Le Dantec les transforme en sorcières maléfiques, protagonistes de cérémonies occultes et sataniques. À l'instar de la vampire, la figure de la sorcière est, rappelons-le, un autre poncif pour désigner une femme tout en jetant l'opprobre sur elle : le pouvoir de fascination qu'elle exerce s'explique par sa dimension funeste, maléfique, dangereuse. Vampire ou sorcière, cette femme fatale, « fatale-à-l'homme »⁸² « attend sa proie dans l'ombre, avec une tranquillité proprement divine »⁸³ ; elle attire pour mieux donner la mort.

2. 5. La sainte et la prostituée : le modèle de Marie Madeleine

Paradoxalement, c'est une sainte qu'Agata invoque dans *Acéphale* avec la figure de Marie-Madeleine, ou « Sainte Marie L'Égyptienne »⁸⁴ (pour reprendre l'appellation employée par Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*). Au début d'*Acéphale*, plusieurs pages sont consacrées à cette sainte, appelée tantôt Marie, tantôt Marie-Madeleine, tantôt Myriam de Magdala, tantôt dame d'Isis⁸⁵. Le parallèle avec la prostitution est évident : comme le rappelle Jacques de Voragine, Marie Madeleine a fait « pendant dix-sept ans métier de fille publique »⁸⁶ en Égypte, et a payé son voyage vers Jérusalem en se prostituant auprès des matelots. C'est pour cela qu'elle est présentée, dès le titre du chapitre, comme une pécheresse ; une pécheresse repentie, en raison des quarante-six années de pénitence qu'elle s'infligea en vivant dans le désert du Jourdain. Certains textes d'*Acéphale* font écho à la tradition iconographique de cette Marie-Madeleine pénitente. Dans deux d'entre eux, on reconnaît sans grande peine la *Madeleine à la veilleuse* peinte par Georges de la Tour (*circa* 1640) (fig. XXI) :

Adoptant la posture de la mélancolie, le crâne sur ses genoux, les livres refermés, Madeleine fixe la flamme d'une veilleuse dont la fragilité ressemble à celle de ce monde ou de sa propre existence.

Ce crâne de mort, situé à cet endroit de son corps, qu'elle touche et peut-être caresse, ne signale-t-il pas son sexe, voir l'exhibe, à ceux qui rôdent dans la nuit ? D'ailleurs

81 *Ibid.*, p. 277.

82 *Ibid.*, p. 17.

83 *Ibid.*, p. 17-18.

84 Jacques de Voragine, *La Légende dorée* [1261-1266], Paris, Seuil, « Points », 1998, p. 260.

85 Cette dénomination peut s'expliquer par le fait qu'Isis est la déesse de l'amour ; quiconque la sert met sa vie au service de l'amour (avec tout ce que cela comporte). De la même manière, les hiérodules (prostituées sacrées) de la ville de Corinthe étaient des prêtresses d'Aphrodite : leur prostitution (généralement forcée) se justifiait par le culte à la déesse de l'amour.

86 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, *op. cit.*, p. 261.

dans la pénombre ses jambes sont nues. Ils arrivent les noctambules, ils viennent la déshabiller, lui ôter sa chemise monacale et changer sa ceinture en alcôve. La sainte pécheresse repentie n'a pu changer sa nature. Héroïne de clarté, elle reste putain obscure. (*Acé.*, n. p.)⁸⁷

La proximité de ces deux textes sur l'espace de la page d'*Acéphale* fait entrer en écho la fragilité humaine mise en exergue dans le premier texte et l'omniprésence de la sexualité qui caractérise le second : la première Marie-Madeleine contemple avec mélancolie la mort, tandis que la seconde exhibe sa nudité et offre son sexe. Si le premier texte reste fidèle à la volonté de Georges de la Tour de représenter, par le spectacle de la rédemption, une réflexion sur la vanité, dans le second il n'est plus question pour elle de faire pénitence : la sainte, « putain obscure », racole. Marie-Madeleine, dans *Acéphale*, est sensuelle. À deux reprises est relaté l'épisode de l'Évangile selon Luc dans lequel une pécheresse lave les pieds de Jésus ; pécheresse identifiée (comme le prouve la tradition iconographique⁸⁸) comme Marie-Madeleine, bien que le texte de Luc ne le précise pas. Le texte cité dans *Acéphale* mêle sensualité et cette dramatisation de la repentance :

Elle prend dans un vase d'albâtre, symbole de lumière, un parfum précieux. Peut-être était-ce le vase où elle avait puisé jusque-là le relief de ses criminels attraits, et ce parfum qu'elle emporte pour un autre usage, peut-être y avait-elle cherché pour elle-même un accroissement de ses honteux plaisirs. Elle avait tout profané et ne pouvait présence à Dieu que ses ruines... Comme une servante accoutumée aux plus vils offices, elle se penche vers ses pieds, et, sans les toucher d'abord, elle les arrose de larmes. Jamais depuis le commencement du monde de telles larmes n'étaient tombées sur les pieds de l'homme... (*Acé.*, n. p.)⁸⁹

Pour nettoyer les pieds de Jésus, Marie-Madeleine utilise ses larmes, puis un parfum précieux (que l'auteur suppose être celui qu'elle utilisait pour attirer les hommes lorsqu'elle se prostituait) : quand les larmes et le parfum se mélangent, se mélangent également la

87 Source de la citation non identifiée.

88 Pensons au lavis de France Battista *Marie Madeleine lavant les pieds du Christ* (circa 1548), celui de Rubens *Sainte Marie Madeleine lavant les pieds du Christ nu* (fin XVI^e-début XVII^e), la gravure de Joseph Parrocel *Marie Madeleine lavant les pieds du Christ : conversion d'une pécheresse* (circa 1656), la toile de Martin Freminet *La Madeleine lavant les pieds de Jésus* (fin XVI^e-début XVII^e) ou aux enluminures de la Bible qui illustraient cet épisode en nommant ladite pécheresse Marie-Madeleine. De manière générale, les grands épisodes peints de la vie de cette sainte sont sa pénitence et cette scène.

89 On retrouve un texte similaire dans les ouvrages suivants : François Alexandre de la Bouillerie, *Sujet de méditation pour l'adoration perpétuelle*, Paris et Lyon, Librairie Catholique de Perisse Frères, 1862, p. 188 ; Laurent-Casimir Bourquard, *Notre Seigneur Jésus-Christ d'après les Saintes Évangiles*, Paris, Vic et Amat Librairie et Éditeurs, 1897, p. 212.

repentance et un des symboles du péché. Il y a de la luxure là-dedans : elle n'est pas triomphante, mais désespérée. C'est une sensualité terrassée, qui se noie dans ses propres larmes.

En face de ce texte, un autre texte d'*Acéphale* met en scène un homme qui semble être Jésus-Christ s'adressant à une « dame d'Isis » pendant qu'elle lui frotte les pieds d'huile pour lui parler de Marie-Madeleine :

« Autrefois, une femme a lavé mes pieds de ses larmes, et les a séchés de ses cheveux. Elle a répandu sur eux l'huile précieuse. »

La dame d'Isis leva les yeux de la tâche interrompue.

« Étaient-ils blessés alors ? Dit-elle

- Non ! Ils étaient encore intacts.

- Et l'aimais-tu ?

- L'amour était passé par elle. Elle ne voulait que servir. Elle avait été une prostituée.

- Et tu l'as laissée te servir ?

- Oui

- L'as-tu laissé te servir avec la chair morte de son amour ?

- Oui ! [...]

Je leur ai demandé à tous de me servir sans amour charnel. Et à la fin je ne leur ai offert que la chair morte de mon amour. (*Acé.*, n. p.)⁹⁰

« La chair morte de mon amour » : la locution est utilisée aussi bien par la dame d'Isis pour décrire Marie-Madeleine que par Jésus pour parler de son propre corps. L'amour est passé par elle comme par les apôtres de Jésus ; néanmoins, cet amour n'étant pas charnel, la chair est morte. « [N]ous savons que l'Enseigneur t'a aimée différemment des autres femmes » : ces mots, issus de l'évangile apocryphe de Marie, sont répétés à deux reprises pour souligner la singularité de la relation entre la sainte et Jésus, représentée comme une relation *amoureuse*. Ce faisant, par le biais d'un polyptote, l'amour ne cesse d'être mentionné, d'un texte à l'autre, jouant de cette ambiguïté de la relation entre Jésus et Marie-Madeleine (qui est présentée, dans l'*Évangile de Philippe*, comme sa compagne⁹¹). Dans un fragment de texte, on lira même : « À la dame d'Isis dont il accepte le toucher, il va offrir sa chair vivante » (*Acé.*, n. p.)⁹², donnant ici l'image (provocatrice, car subversive) d'une relation

90 Source de la citation non identifiée.

91 Sur ce sujet, je renvoie le lecteur ou la lectrice à l'article d'Alain Houziaux « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », *Études théologiques et religieuses*, t. 81, 2006/2, p. 167-182, URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-2-page-167.htm>, consulté le 17 février 2024.

92 Source de la citation non identifiée.

sexuelle entre Jésus et Marie-Madeleine. Chez Agata, l'amour de Marie-Madeleine est celui d'une prostituée : il est sensuel, physique, sexuel. En cela, les prostituées, figures à la fois saintes et maudites, pécheresses dont le corps expérimente la douleur de la pénitence et le plaisir de la sexualité incarnent cet amour. Elles inspirent un même sentiment à John Jefferson Selve, l'un des membres du projet collectif *La Nuit épuisée*, dans son texte « Sacrifice », écrit pendant une nuit blanche passée à la Friche La Belle de Mai, à Marseille, cette boîte de nuit où furent diffusées en même temps que la musique les vidéos des prostituées prises par Agata : « Cette nuit-là, je vois ces femmes à l'écran comme une trinité féminine qui ne peut être qu'originale ; Marie et Marie-Madeleine comme *mêmes* pour dire *les sacrifiées* et *les seules saintes d'esprit* »⁹³. Une trinité se dessine dans les œuvres d'Agata : elle place, aux côtés de la pécheresse pénitente et sensuelle Marie-Madeleine et de la mère sacrificielle Marie la prostituée, devenue sainte en raison de son corps, qui plaît et repousse (on pense aux réactions des apôtres, qui s'étonnent que Jésus laisse Marie-Madeleine l'approcher), où se nouent plaisir et douleur. Comme les prostituées se terrent dans la zone des bas-fonds, Marie-Madeleine occupe une grotte dans le désert, soit un espace caché dans une zone à la fois sauvage, impraticable et éloignée de la civilisation.

Dans cette perspective, on peut tisser un lien entre les photographies des prostituées qui, en pleins ébats, crient et la tradition iconographique d'une Marie-Madeleine en extase : une extase sensuelle, comme dans le tableau *Marie Madeleine en extase* de Guido Cagnacci (1663) (fig. XIII) où la sainte est représentée la tête renversée et le buste nu, un crâne posé entre ses jambes, ou une extase inquiétante, à l'image de la *Marie Madeleine en extase* du Caravage (1606) (fig. XIV) et de la *Sainte Marie-Madeleine en extase* de Rubens (*circa* 1619-1620) (fig. XXVIII), où le visage de la sainte est d'un vert gris ou vert (*a contrario* de la peau rosée, triomphante de vitalité, de la Marie-Madeleine de Cagnacci). Nous l'avons analysé : quand le corps convulse, il arrive que la tête se révulse et disparaisse partiellement, les prostituées adoptant alors la posture de la sainte peinte par Cagnacci. C'est le cas, dans *Anticorps*, des clichés aux pages 288, 444, 453 et 495 (*Ant.*, fig. 26) ou encore dans la série de la page 294 à 299 (*Ant.*, fig. 27) et celles des pages 482 à 485 ; dans *Ice*, Ka est représentée dans cette posture (p. 86), ainsi que d'autres prostituées (aux pages 207, 224, 231, 234 et 237 ; fig. 44, 31, 15, 12 et 14) ; posture que l'on retrouve dans la série de clichés de Sayo dans *Atlas* (*Atl.*, fig. 2 et 26), ainsi que dans un cliché de *Codex* (*Cod.*, p. 118 ; fig. 5). De même, dans l'extase, les yeux se révulsent (à la manière de la Marie-Madeleine peinte par Huges Merle) : certains clichés cherchent à saisir ce mouvement de révulsion dans *Anticorps* (*Ant.*, p. 84), *Ice*, (*Ice*, p. 33, 137 et 209 ; fig. 45, 11 et 5) et *Codex*, (*Cod.*, p. 42 et 54 ;

93 John Jefferson Selve, « Sacrifice », *La Nuit épuisée*, n. p.

fig. 4 et 17). La tradition iconographique des extases représentent également, de manière générale, des yeux qui se ferment, comme c'est le cas de la fameuse *Extase de Sainte-Thérèse* sculptée par le Bernin et qui fascina tant Lacan (fig. VIII). On s'étonnera peu chez Agata du nombre de portraits de prostituées les yeux clos : dans *Anticorps* (*Ant.*, p. 460 à 465 ; fig. 28), dans *Ice* (*Ice*, p. 21), dans la série de photos de Kei dans *Atlas* et dans *Codex* (*Cod.*, p. 57 ; fig. 17). Sur les photographies, l'abandon, le repos du corps épuisé après la passe – comme dans *Ice* (*Ice*, p. 47 et 214) ou dans la série de photos d'Ana allongée dans *Atlas* (*Atl.*, fig. 27) – fait écho au corps sans force de la sainte, chez Rubens et le Caravage. L'extase mystique de Marie-Madeleine se confond avec l'extase sensuelle (qu'elle soit provoquée par l'acte sexuel ou la prise de drogues) photographiée par Agata.

L'usage de la fantasmagorie par Agata fait écho à la fonction que Roland Barthes attribue au récit : « La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique »⁹⁴. Cette définition fait écho à la manière dont Agata conçoit la représentation des prostituées. Le récit textuel et la série de photographies ne répond pas aux lois de la *mimèsis* ; on y devine une tension entre *mimèsis* et hallucination ou fantasmagorie, entre fonction référentielle et fonction poétique du langage. Néanmoins, cette mise à distance de la *mimèsis* par Agata ne s'inscrit pas dans la même perspective que Barthes : si ce dernier considère que « “ce qui se passe” dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien » et que « “ce qui arrive” , c'est le langage tout seul, l'aventure du texte, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée »⁹⁵, Agata met la fantasmagorie au service de la révélation d'une vérité sur ce qu'il considère être la nature des prostituées, et l'hallucination au service de l'authenticité du récit d'une expérience.

Se produit alors « une révolution du regard, comme organe de la perception des surfaces – ou plutôt : des images »⁹⁶ : l'illusion référentielle est troublée et troublante, dans ces ouvrages où la multiplication d'images littéraires se confrontent aux images photographiques qui se plaisent à tordre les corps. L'appareil photographique, associé à ses débuts à une image vraie (ou, du moins, la plus proche du réel, comme en atteste ses usages par le milieu médical et policier), devient miroir déformant le réel, au même titre que les métaphores et fantasmagories. Si cet « effet d'irréel » (pour reprendre et déformer, à notre tour, la formule de Barthes) use de l'illusion pour mieux révéler quelques vérités cachées sur les prostituées, il répond aussi à la première fonction de l'ouvrage : restituer une

94 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », n°8, 1966, p. 26, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, consulté le 18 mars 2025.

95 *Loc. cit.*. Barthes cite ici Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, 1897).

96 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 57.

expérience du monde par une subjectivité altérée par tout un processus de mise en condition créatrice du corps. Les potentialités et pouvoirs de l'œuvre ne reposent pas tant sur l'illusion référentielle produit par l'effet de réel que sur l'effet de la lecture. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre se suffit à elle-même, qu'elle fonctionne en vase clos ; néanmoins, l'œuvre assume d'être déformation du réel, traduction outrancière, hallucinée. Suivant la pensée de Thomas Pavel, nous pouvons faire le postulat suivant : les ouvrages d'Agata possèdent bien « une sorte de réalité qui leur est propre »⁹⁷, et sa photolittérature est « le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille »⁹⁸.

3. *Le livre comme passe*

Les prostituées sont les principales protagonistes – aux côtés d'Agata et de son double fictionnel, A – des œuvres de notre corpus : sans elles, pas de rencontres, et pas de récits ; sans elles, pas d'images, qu'elles soient photographiques ou littéraires. Tout comme elles constituent l'épine dorsale des ouvrages, leur présence répétée assurent le liant entre les différentes œuvres. Par l'omniprésence de ces figures et des récits des interactions qu'Agata entretient avec elles, l'œuvre *devient* un bordel, et la lecture une visite qui fait écho à la conception du bordel dans la pensée de James Joyce, ainsi explicitée par Laurent de Sutter :

Dans l'esprit de Joyce, la visite au bordel devenait [...] une espèce de voyage initiatique en direction du centre du monde, là où les secrets les plus intimes sont gardés, et d'où, si l'on triomphe d'une épreuve, il est possible de sortir allégé de leur poids. Franchir la porte menant à son intérieur (porte qu'il n'est possible de franchir que de nuit) était franchir la porte d'un autre monde – un monde constituant l'envers en même temps que le cœur du monde extérieur. Pour beaucoup, ce monde intérieur était le monde de la conscience, comme si l'intériorité se réduisait toujours à l'intimité ; alors que, comme toujours avec Joyce, il s'agissait plutôt d'une intériorité littérale, où les hallucinations, comme toute autre chose, étaient *vraies*.⁹⁹

Une *vraie hallucination* ; voilà bien le statut ambiguë du personnage de la prostituée, porteuse de vérités pour le client du bordel. Alors, le bordel, espace d'exercice de la prostitution, devient « le monde de la vérité, de l'intériorité et de l'épreuve transformatrice »¹⁰⁰.

97 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 19.

98 Antoine Compagnon, « Le monde », *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 162.

99 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 69.

100 *Ibid.*, p. 72.

3. 1. Le bordel, lieu d'apprentissage

À la lecture des oeuvres, on constate la coexistence en leur sein de deux types de textes, car tandis qu'il décrit ses interactions avec les prostituées, qu'il les photographie, Agata réfléchit sur la prostitution. Ce procédé n'est pas sans faire écho à une structure narrative analysée par Colas Duflo dans son ouvrage *Philosophie des pornographes* où il renvoie aux romans libertins du XVIII^e siècle, caractérisée par « l'intrication du récit pornographique et de la discussion philosophique »¹⁰¹, associant des récit d'actes sexuels à des dialogues philosophiques. Cette « esthétique de l'hybridité »¹⁰² fait écho à celle d'Agata, où les récits pornographiques – au sens de récits qui représentent et mettent en scène des prostituées, mais également, nous le verrons, de récits d'actes sexuels – coexistent avec des textes politiques. Sur le modèle de la « philosophie narrative »¹⁰³ théorisée par Colas Duflo à propos des romans libertins, on peut ainsi parler d'une narration politique dans l'art photolittéraire d'Agata. Tous deux ont une fonction similaire : agir en jouant sur la force d'attraction du spectacle de la sexualité sur le lecteur pour provoquer un « dérangement idéologique »¹⁰⁴, issu d'un « exercice de la pensée critique par le récit »¹⁰⁵.

La structure d'*Ice* est, à cet égard, particulièrement intéressante. Avant les photographies et les textes dédiés aux prostituées, on trouve deux textes consacrés à l'analyse critique de la prostitution :

6. Septembre 2007 : les journalistes, les juges, les flics, les spécialistes et leurs bonnes âmes voient la prostitution comme un problème à résoudre sous les angles de la loi et de la morale. Tous considèrent comme bien-fondée la nécessité d'une société digne, stable, civilisée dans laquelle les prostituées devraient pouvoir et vouloir s'intégrer. Tous passent sous silence leur propre capacité à se vendre. La prostitution est un mode de survie sociale universel et immuable. Seul varie, en fonction de la classe sociale, le degré d'hypocrisie et de lucidité. Les hommes politiques et les affairistes les plus puissants ne valent pas mieux que les macs les plus tordus. Les artistes sont des passeurs installés dans le cynisme. Mais à cette prostitution généralisée manque ce que les filles de la rue ont su préserver. Une liberté d'être et de penser sur laquelle personne n'a de prise. (*Ice*, p. 16)

101 Colas Duflo, *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2019, p. 10.

102 *Ibid.*, p. 14.

103 *Ibid.*, p. 11.

104 *Ibid.*, p. 14.

105 *Ibid.*, p. 28.

En définissant la prostitution comme « un mode de survie sociale universel et immuable », en affirmant que les instances étatiques, judiciaires et académiques se vendent et en inversant les valeurs pour présenter « les filles de la rue », les héroïnes d'*Ice*, comme les prostituées comme plus admirables au sein de cette « prostitution généralisée », Agata cherche à agir sur l'horizon d'attente de son lecteur : il le prépare à ce qu'il va lire, tout en lui donnant la clef d'interprétation des récits et photographies pornographiques qu'il va avoir sous les yeux. En définitive : avant le récit, vient la pensée idéologique qui le sous-tend.

Trois pages plus loin, on retrouve un texte similaire :

17. Novembre 2007 : j'ai conscience des méfaits de la prostitution, des souffrances qu'elle engendre, de l'horreur inhérente à un système voué à l'exploitation économique de la chair humaine. Mais l'obscénité du monde de la nuit n'est pas dans la misère morale et physique que dénonce la bonne conscience bourgeoise. L'obscénité est dans l'hypocrisie des lois, la misère sexuelle des clients, l'oppression économique de pans entiers de la population, l'idéologie économique globale qui rentabilise certaines catégories d'espèces humaines et refuse de tenir compte de celles qui lui sont inutiles. (*Ice*, p. 19)

À nouveau, la prostitution donne lieu à un texte réflexif destiné à renverser les valeurs : l'obscénité n'est pas du côté de la prostitution (plutôt associée à la souffrance et l'horreur), mais d'une politique qui la rend nécessaire tout en jetant l'opprobre sur elle. C'est là, comme nous l'avons analysé *supra*¹⁰⁶, le destin des populations-poubelles, condamnées à la survie dans un mode qui les considère comme surnuméraires.

Dans *Anticorps*, les textes politiques traitant de la prostitution sont intégrés dans l'ouvrage, aux côtés des récits. À l'ouverture de l'ouvrage, après une suite de planches-contacts et du chapitre « Huis-clos », une citation attribuée à Pierre Guyotat met face-à-face l'esclavage et la prostitution :

« L'esclavage, sous sa forme la plus crue : la possession du corps de l'homme par l'homme, l'achat, l'enlèvement, la location, la traite de ce corps. Ici, ce thème s'exaspère, s'élargit, s'étend dans l'espace universel, dans le Temps, dans l'économie "noble" des empires, dans le mouvement onirique, mythologique et métaphysique. Y a-t-il usage plus cruel de l'esclavage que celui de la prostitution ? Quelle autre activité

¹⁰⁶ Voir partie 2, chap. 6, « Le barbare acéphale », p. 205.

humaine “non noble” touche, le plus à cru, à la loi du sexe, à la loi du sang, à la loi raciale, à la loi légale, à la loi de l’échange, de l’hypothèque, du profit, de l’enchère, à la loi du rêve, à la loi religieuse enfin ? Donc, à la “Grande Histoire” [...]. (*Ant.*, p. 25)

La formule « [i]ci, ce thème s’exaspère » annonce l’ouvrage : la prostitution – ou ce qu’Agata appelle « la scène de la prostitution » (*Ant.*, p. 29) quelques pages plus loin – sera omniprésente dans *Anticorps*, elle en sera le sujet principal (comme en témoignent les récits et les photographies). D’entrée de jeu, la prostitution est blâmée par cette analogie qui l’associe à l’esclavagisme. Pour autant, une seconde citation vient souligner l’admiration d’Agata pour « le corps prostitué » : « Une sorte de danse sacrale du corps prostituée, un pied dans le bordel, l’ombre (le Mal ?) Un autre dans la rue, la lumière (le Bien ?) » (*Ant.*, p. 25). La prostituée apparaît comme une esclave, certes, mais sacrée, figure de l’entre-deux qui danse entre l’ombre et la lumière, le Mal et le Bien.

Dans le chapitre « Désir », la description du « bordel » où il observe la « transe triste » (*Ant.*, p. 132) des *strippers*, le récit d’une brève interaction sexuelle avec une prostituée – « main au genou, à la poitrine, sur la nuque, autour de la verge, chair humide » (*Ant.*, p. 132) – se mêle à une analyse critique de la prostitution telle qu’il l’observe dans les bas-fonds :

[...] dans cette cour des hôtes, pantins châtrés au manque sexuel rentabilisé selon les règles intangibles du rendement économique, la parole est tarifée ; la vocation première de l’industrie du sexe : réduire la sensualité à la génitalité, elle-même soumise aux impératifs sociaux – monogamie, fidélité, procréation, sexualité comme énergie socialement utilisable et économiquement rentable, circulation des corps sous contrôle, frustration engrangée, flux de la demande essentiel à une rentabilité maximale ; mais la misère, espace d’expérimentation et suite sans fin de tragédies, engendre des forces du désir au sein de ces sociétés hygiénistes [...]. (*Ant.*, p. 133)

La description de scènes de prostitution est suivie d’une analyse des mécanismes économiques de la prostitution, soumise à des exigences de rentabilité : « l’industrie du sexe », tout rendant rentable le manque sexuel (et la sexualité de manière générale) cherche à exercer un contrôle sur les corps qui doivent rester utilisables.

Une telle analyse s’inscrit dans la continuité du discours anarchiste de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles sur la prostitution tel qu’Alain Corbin le rapporte dans *Les Filles de noces* : la prostitution, générée par le capitalisme, est un « dégorgeoir de virilités

pauvres »¹⁰⁷. Si, comme les socialistes, les anarchistes considèrent qu'une telle politique économique forcent les ouvrières mal payées à se prostituer pour satisfaire une clientèle masculine et bourgeoise frustrée par les interdits moraux et religieux (et en particulier en raison des interdits qui pèsent sur les épouses bourgeoises, qui « ne sont pas libres de répondre à leur gré aux désirs qu'elles suscitent »¹⁰⁸), l'originalité du discours anarchiste repose sur l'analyse du rôle de la prostitution dans la classe ouvrière. L'enjeu sera de « susciter chez l'ouvrier un comportement sexuel qui n'affaiblisse pas son ardeur au travail et de provoquer un développement d'une prostitution adaptée à ce comportement, c'est-à-dire adaptée au mode de production »¹⁰⁹. La sexualité ne doit pas empêcher de produire : voilà, selon les anarchistes, la nouvelle fonction sociale de la prostitution à l'ère du capitalisme (l'ancienne répondant plutôt au célèbre précepte augustinien « chasse les prostituées, aussitôt les passions troubleront tout »¹¹⁰). Un discours comme celui d'Emma Goldman ira même plus loin, considérant que la femme ne peut qu'être esclave dans une société capitaliste, qu'elle soit mariée à un homme ou qu'elle se prostitue : « Nulle part la femme n'est reconnue pour son mérite mais toujours par rapport à son sexe. Il est donc presque inévitable qu'elle paie son droit à l'existence ou la place quelconque qu'elle occupe contre des faveurs sexuelles. Qu'elle se vende à un seul homme, à travers le mariage ou en dehors ou à plusieurs hommes, n'est ensuite qu'une question de degré »¹¹¹.

Pour Agata comme pour beaucoup d'anarchistes¹¹², le régime capitaliste induit une prostitution généralisée. Dans une société régie par la logique de l'échange commercial, tout et tout le monde se vend, jusqu'à l'artiste lui-même : « [...] l'art complice recouvre et aménage la vie et, dans sa logique ajustée aux codes commerciaux, prétend outrager, exciter l'imagination et provoquer une prise de conscience ; mais la prolifération des images se fait dans la connivence entre les valeurs esthétiques et d'échange, qui est le principe de la

107 Alain Corbin, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 2015, p. 451.

108 *Loc. cit.*

109 *Loc. cit.*

110 Précepte que rappelle Jacques Rossiaud en quatrième de couverture de son ouvrage consacré à la prostitution durant le Moyen Âge et la Renaissance, bien qu'il caractérise particulièrement la seconde moitié du Moyen Âge, période durant laquelle l'inclusion et la reconnaissance de la prostituée dans la société est la plus aboutie (Jacques Rossiaud, *Amours Vénales : la prostitution en Occident, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Aubier, « Historique », 2010).

111 Emma Goldman, « Le trafic des femmes », *L'Anarchisme : ce dont il s'agit vraiment et autres textes anarcho-féministes*, traduit de l'anglais et réunis par Léa Gauthier, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2022, p. 114.

112 Pour Tomás Ibáñez, « il n'y a pas d'anarchisme sans le développement du capitalisme, pas d'anarchisme sans les analyses [...] sur les conditions sociales créées par l'implantation du capitalisme [...] » (*Anarchisme en mouvement : anarchisme, néoanarchisme et postanarchisme*, Montreuil, nada, 2023, p. 17). Précisons toutefois que si la vaste majorité des mouvements anarchistes se définissent comme anticapitalistes, il n'en va pas de même pour un mouvement comme l'anarcho-capitalisme (qui promeut une société capitaliste sans État).

prostitution » (*Ant.*, p. 136-137) ; à lui d'élaborer une pratique artistique en lutte contre ce phénomène.

L'alternance entre narration et analyse politique renforce l'hétérogénéité de l'œuvre, et impose un rythme de lecture particulier ; comme le décrit Colas Duflo, le « surgissement du dissertatif dans le narratif pose le problème esthétique de l'attention doublement "coupée" du lecteur »¹¹³. Cela est d'autant plus vrai à propos d'*Ice*, en raison de son caractère intrinsèquement hétéroclite, et d'*Anticorps*, dont la composition, dominée par la juxtaposition, se plaît à perdre le lecteur dans le fil d'un discours qui ne cesse d'alterner entre dissertatif et narratif (et ce, de surcroît, de manière imprévisible). C'est bien la prostituée, en tant que sujet, qui provoque cette cassure répétée du discours ; par sa présence, elle suscite des questionnements philosophiques et politiques chez Agata (que ce soit à propos du rôle de l'art et de la fonction de l'artiste, de l'idée de civilisation et d'humanité, du régime capitaliste, *etc*).

3. 2. Heuristique de la passe : le bordel, espace initiatique

L'alternance entre narration et analyse – voire diatribe – politique permet au lecteur, à travers la rencontre avec le personnage de la prostituée, d'expérimenter ce que Laurent de Sutter, suivant Jean-Luc Godard, nomme « la valeur heuristique de la prostitution »¹¹⁴. La « voyure » devient une passe, dans la mesure où l'interaction avec les prostituées se veut un « moment où la vérité se paie », un moment « pour faire, durant quelques minutes, l'épreuve du réel »¹¹⁵ par le biais de l'illusion fictionnelle. Cette passe permet au lecteur d'accéder à un bas-monde inaccessible, mais également de se confronter à des questionnements politiques, philosophiques, éthiques :

Passer un moment avec une putain, c'est passer un moment avec soi-même – comme, à nouveau, on passerait face à un miroir : on y est nu, on y est confronté à son propre reflet, et on y est obligés de prendre en charge son propre désir. Passer un moment avec une putain, c'est dérailler de l'ordre par lequel un être humain tente de constituer le narcissisme un peu bête qui lui permet de ne pas s'effondrer à chaque coin de rue.¹¹⁶

113 Colas Duflo, *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, *op. cit.*, p. 35.

114 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 58.

115 *Ibid.*, p. 104.

116 *Ibid.*, p. 101.

Cette « puissance ontologique de la putain »¹¹⁷ au cours de laquelle le client est confronté à lui-même fait écho au rôle qu'Agata attribue à la rencontre avec les prostituées. Dans *Ice*, il décrit une nuit avec la « fille sans corps » (*Ice*, p. 262) dont le maquillage fond pendant l'acte :

[...] je tente de lui faire l'amour une autre fois – elle me repousse brusquement, s'endort – je reste près d'elle – son maquillage a fondu – sur la peau de son visage, les tâches (*sic*), les boutons, une cicatrice – son haleine, le silence qui nous éloigne à jamais – elle semble désarmée, mais reste inaccessible, se retourne, m'observe, l'air mauvais, me demande ce que j'écris – elle ne semble pas apprécier d'être l'objet temporaire de mes préoccupations – je n'essaie plus de la toucher, ni de l'approcher – elle veut m'attirer vers elle, entrouvre ses lèvres, plus réelle, plus vraie que je ne le serai jamais, ou que je ne peux même pas le concevoir – plus désespérée aussi [...] (*Ice*, p. 262)

La prostituée endormie exerce sur lui une puissante fascination ; au moment où elle l'attire, elle apparaît comme, l'écrit-il, « plus vraie » qu'il ne le sera jamais, « plus vraie » qu'il ne peut le concevoir. Dans l'art d'Agata, la rencontre avec prostituée coïncide avec une rencontre avec soi-même, comme si la prostituée devenait un miroir ; et, derrière la prostituée, c'est la femme qui fascine Agata. Il l'écrit dans un premier texte, dans *Ice* :

Devant le sexe d'une femme, c'est ma propre peur qui me fascine. [...] Le regard de ces femmes est impitoyable et doux à la fois, c'est une solidarité inouïe que je trouve dans leurs gestes malades. Elles pissent comme elles jouissent et m'entraînent dans l'apprentissage maladroit de la présence. [...] À travers la cruauté de leurs regards, finalement, j'existe, ou en construit l'illusion, reconnaissant d'être enfin inintelligible. (*Ice*, p. 146)

La rencontre avec la prostituée est initiatique ; la « puissance ontologique » de la prostituée se traduit, chez Agata, par un sentiment d'existence plus puissant, qui va de pair avec l'acceptation de ne plus (se) comprendre. Ce sont particulièrement leurs regards et leurs sexes qui le fascinent, en le renvoyant à lui-même, par un effet de miroir. À leur contact, l'intellection se détache, à la faveur d'une perte de contrôle, ce fameux processus de l'orgasme analysé *supra*¹¹⁸ et qu'Agata appelle de ses vœux.

Un long chapitre d'*Ice* daté du jeudi 24 février 2011 rend compte de cette fascination d'Agata pour les femmes. Après quelques lignes où Agata dresse un portrait élogieux des

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁸ Voir partie 2, chap. 4, « Le processus de l'orgasme », p. 134.

prostituées, dont il envie « la capacité à conjurer le bonheur » (*Ice*, p. 256), apparaît la mention suivante : « connexion internet, mail to A reçu à 07:12:35 ». Le contenu de ce mail consiste en une longue analyse tant philosophique que mythologique de la « transgression femelle » (*Ice*, p. 256) qui renvoie aux réflexions d'Anne Carson¹¹⁹. Reprenant l'antique distinction (attribuée ici à Hippocrate) entre la femme, associée à l'humidité, et l'homme, associé à la sécheresse, l'auteur du mail développe une théorie de la femme comme « unité mobile » intrinsèquement transgressive :

Aristote fait une distinction semblable... Il nous dit que l'humide est ce qui n'est pas lié/assujéti par aucune limite/frontière qui lui soit propre, mais qui peut être borné, tandis que le sec est ce qui est déjà borné par une limite/frontière qui lui est propre, mais qui difficilement peut être délié/libéré. Ainsi, on peut différencier la femme et l'homme à partir de l'opposition entre le délié/libre et le lié/assujéti, qui redouble celle de l'humide et le sec... (*Ice*, p. 256)

La femme est donc un être fondamentalement libre ; la prostituée, décrite en début de paragraphe comme « le dernier rempart contre les épidémies puritaines ou sécuritaires qui pourrissent le monde » (*Ice*, p. 256) apparaît alors comme l'émissaire d'un sexe libre et libérateur, au contact duquel on peut faire l'apprentissage de la liberté. L'auteur continue ensuite de disserter sur cette nature humide de la femme, synonyme de liberté ; comme l'eau, on ne pourrait la saisir : « Dans le mythe, les limites/frontières de la femme sont mouvantes, poreuses, mutantes. Elle ne possède pas le pouvoir adéquat pour les contrôler, on ne peut pas se fier à ses diligences pour se contenir. La déformation l'atteint. Elle gonfle, rétrécit, coule, est pénétrée, subit des métamorphoses » (*Ice*, p. 256). Cette métaphore filée qui associe le corps de la femme et l'eau justifie le traitement photographique du corps féminin : le flou, le jeu sur la longueur du temps d'exposition, restituent le caractère mobile, mouvant, mutant du corps féminin. D'autre part, cette métaphore permet de décrire la prostituée, qui incarne finalement l'idée de la femme, comme un être impossédable, une idée que l'on retrouve également chez Laurent de Sutter : « *on ne possède jamais une putain* »¹²⁰, affirme-t-il dans *Métaphysique de la putain* ; « la putain est l'impossédable », elle est « l'incarnation de l'impossibilité de posséder quoi que ce soit »¹²¹. Comme l'eau, elle file entre les doigts, et ne cesse de changer de forme pour mieux échapper à quiconque cherche à la posséder. Io, Callisto, Méduse, Scylla, Pasiphaë, les

119 Le mail se clôt en effet par ces mots : « (*Extraits de Saleté et désir : essai sur la phénoménologie de la pollution femelle dans l'Antiquité*, dans Anne Carson, *Men in the off hours*) – déconnexion... » (*Ice*, 257).

120 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 101.

121 *Loc. cit.*

Grées, Salmacis, etc : la longue liste de personnages féminins mythologiques énumérés dans le mail met en exergue leur capacité à se métamorphoser. On saisit mieux la nécessité du recours à des images fantasmagoriques pour les représenter ; les prostituées sont des êtres en perpétuelle métamorphose.

L'humide, propriété féminine, fait ensuite l'objet de toute une réflexion sur l'émotion, comme « substance liquide ou liquéfiante qui coule sur une personne et la dissout » (*Ice*, p. 257) :

La peur est « humide » chez Archiloque et fait « bruiner » Anacréon... Parmi toutes les émotions, les plus dévastatrices sont celles du désir érotique, parce que l'amour combine l'effet liquescent et la chaleur brutale : l'amant qui ne reste pas fondu par Eros sera brûlé jusqu'à se consommer. Ainsi on dit du désir qu'il fond, inonde, attendrit, détache, bout, grille, rôtit, noie et désintègre l'amant qui est sa victime...

(*Ice*, p. 257)

La prostituée se transforme et transforme, par la force du désir qu'elle suscite ; la passe comme rencontre est fondamentalement initiatique. Insistons à nouveau sur l'idée que, sur ce point, pour Agata, la prostituée est l'incarnation de la femme, elle qui vit du désir de l'autre et qui doit le susciter pour (sur)vivre.

Ce mail issu d'*Ice* s'achève sur une réflexion à propos de la manière dont la civilisation traite cet être transgressif, mobile, insaisissable qu'est la femme. Parce qu'elle est « assimilée au monde de la nature brute », *a contrario* de l'homme « qui se tient rigoureusement et consciencieusement à distance du monde des plantes, de la nature », « la féminité [est] identifiée avec le sauvage » (*Ice*, p. 257) : « De la femme grecque on attendait qu'elle se maîtrise soi-même et contrôle ses impulsions », indique Agata, après avoir cité le poète comique grec (« La femme est une grande bestialité ! ») (*Ice*, p. 257). Alors, plus que l'homme, « la femme requiert l'attention de la culture pour que ces limites/frontières, physiques ou métaphysiques, lui soient imposées, de sorte qu'elles garantissent sa vertu face aux transgressions et aux digressions » (*Ice*, p. 257). Bestiale, libre, sauvage, transgressive, mutante, la prostituée concentre autour d'elle les thèmes chers à Agata et qui traversent toute son œuvre. Elle incarne cette revanche de la bestialité sur l'humanité, celle de la barbarie sur la civilisation, et même celle de l'abject sur l'hygiénisme. Le texte se clôt en effet sur le postulat que « [l]es femmes sont [...] polluables, polluées et polluentes » (*Ice*, p. 257). La formule, provocatrice, permet d'inverser la dimension péjorative de l'idée de pollution pour mieux mettre en exergue la propension des femmes à troubler, à déformer, à

transgresser ; bref, à mettre en danger les limites et les interdits. « La femme hors-contrôle est le danger » (*Ice*, 257) ; or, au regard de la représentation qu'en fait Agata, la prostituée incarne cette « femme hors-contrôle ». Ce faisant, la prostituée devient l'incarnation de la liberté, elle qui outrepassa toutes les frontières.

L'œuvre, alors, « partage avec la putain son statut : comme cette dernière, elle n'offre qu'une *occasion* de passage, qu'il est laissé à chacun de saisir – mais qu'il n'est possible de saisir que grâce à elle »¹²². Pour Agata comme pour le lecteur, la prostituée est insaisissable ; écriture, photographie et lectures sont autant de tentatives de la saisir et d'accéder à sa vérité, qui « n'est pas une lumière éclairant le monde de la splendeur de son évidence » mais « au contraire ce qui obscurcit cette évidence, la brouille et l'annule »¹²³.

* * * *

Alicia, Maya, Laura, Lucy, Laura, Izumi, Rei, Kana, Sayo, Saki, Kei, Nao, Maria, Yana, Arya, Ana, Maki, Cristina, Leah, Vivi, Angie, Ka... Les prostituées sont omniprésentes dans l'art d'Antoine d'Agata, et constituent un pilier de sa poétique, qu'on peut donc à juste titre considérer comme pornographique tant elle s'attache à représenter des prostituées. Quatre modalités s'attachent à leur représentation : dans le récit (qu'il soit fait par Agata ou par elles-mêmes) ; dans l'image virtuelle qu'il génère dans l'esprit du lecteur ; dans l'image photographique ; dans la jonction du texte et de l'image. De plus, elles ne cessent de revenir, d'un ouvrage à l'autre ; un dispositif que Christine Delory-Momberger analyse ainsi :

[Les photographies] nous deviennent familières parce qu'on les a déjà vues ; elles entrent ainsi dans notre iconographie imaginaire, mais parce qu'elles sont réinjectées dans l'ensemble, forcément à chaque fois différent, d'une nouvelle exposition, d'un nouvel ouvrage, elles troublent ce qu'on a cru voir, elles brouillent le sens qu'on a pu leur trouver, elles bousculent nos constructions perceptives et nous mènent dans un ailleurs, toujours repoussé, au-delà, toujours au-delà [...].¹²⁴

De la sorte, les images des prostituées sont « à prendre dans leurs flux narratifs »¹²⁵ : à nous de les suivre, de les attendre, de les reconnaître ou de les confondre.

122 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op. cit.*, p. 78.

123 *Ibid.*, p. 142.

124 Christine Delory-Momberger, « *Qui vit, qui photographie ?* », *Actes*, p. 170.

125 *Loc. cit.*

Alors, pour mieux la représenter, pour mieux la saisir dans sa dimension insaisissable, Agata doit ruser : il fait en sorte qu'incessamment elles se métamorphosent. « [L]e corps prostitué », écrit Agata, « se libère, hors des normes acceptables, à l'écart des chemins parcourus, d'obéissances vaines et silencieuses » (*Iœ*, p. 142). Cette libération morale et politique (qui se traduit par un mouvement continu de transgressions de normes et de lois) est aussi une libération formelle : en brouillant leur identité, jouant entre précision de l'onomastique et ambiguïté de la fantasmagorie, elles deviennent des figures qui errent entre monde réel et monde onirique, surnaturelles, parallèles.

Pour clore cette analyse de la figure de la prostituée, arrêtons-nous un instant sur l'un des derniers textes d'*Iœ* :

barbarie incontrôlée
les visages ramperont à travers les visages dévorés par la faim, les femmes, la fente
acéphale des corps en larmes de l'orgie, chiés en silence, avec une bouche de meth, par
le long poème de la fornication,
et l'hystérie sera terrible,
les ravages infligés et la cruauté dépasseront de loin la violence des institutions
établies, et des flots de sang et de sperme couleront, et des banlieues, des villes et des
continents oubliés surgira la vengeance,
les prophéties les plus paranoïaques des ligues fascistes seront réalisées,
la prostitution sera le dernier métier du monde
la seule monnaie d'échange sera la chair
la liberté sera au prix de ne rien posséder
et l'abstraction ne sera qu'un souvenir effacé dans le règne du nouveau mal. (*Iœ*, p. 283)

Dans ce texte prophétique, Agata définit la prostitution comme la dernière possibilité d'exister dans une civilisation défaite au profit d'une barbarie vengeresse ; elle sera ce qui restera, en plein apocalypse, au milieu des visages rampants et des « flots de sang et de sperme ».

CHAPITRE 11

Pornographie photolittéraire

Parce qu'elle se construit autour des figures des prostituées, on peut à juste titre considérer la photolittérature d'Agata comme relevant de la pornographie, dans le sens que lui attribue Restif de la Bretonne¹ ; au vu de la récurrence de textes et d'images reposant sur la monstration explicite d'actes sexuels, cette appellation est comme redoublée. C'est là, après tout, l'acception générique et actuelle du terme : comme le rappelle Dominique Maingueneau, l'opinion générale considère qu'« [e]st de caractère pornographique le film qui présente au public, *sans recherche esthétique* et avec une crudité provocante, des scènes de la vie sexuelle et notamment des scènes d'accouplement »². Reprenant la définition du terme par le sexologue Yves Ferrou, Marie-Anne Paveau propose une première définition qui fait écho à celle-ci : la pornographie repose sur « la *représentation* explicite de la sexualité : un livre, une photographie, un film sont pornographiques s'ils montrent crûment une activité sexuelle génitale, sans distanciation, sans hors-champ, sans ambiguïtés »³. Pourtant, comme elle le démontre ensuite, cette acception est réductrice. En effet, Marie-Anne Paveau met aussi en avant le pouvoir évocateur de l'objet considéré comme pornographique : « la pornographie réside [...] dans cette *évocation*, et dans les images que les objets suscitent, non dans les objets eux-mêmes »⁴. Non contente de représenter, plus ou moins explicitement, ce qui a trait au rapport sexuel, l'image (ou le texte) pornographique a la capacité de susciter des images sexuelles. C'est à ce titre que l'autrice du *Discours pornographique* fait une distinction entre pornographie et pornographique : si la pornographie suppose une « représentation de rapport sexuel explicite »⁵, est pornographique ce qui suscite « l'excitation érotique »⁶.

Lorsqu'on se penche sur l'emploi métaphorique du terme (dans sa connotation péjorative), c'est bien la dimension explicite de l'objet qualifié de pornographique qui est condamnée. À titre d'exemple, Jacques Rancière rappelle dans ses *Chroniques des temps consensuels* la manière dont la presse française a accueilli le phénomène *Loft Story* en France, notamment le fait que le quotidien *Le Monde* a décrit l'émission de télé-réalité comme relevant de « la pornographie des camps de concentration »⁷. La formule est brutale, et met

1 Voir la définition donnée en introduction (p. 404).

2 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 6.

3 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 32.

4 *Ibid.*, p. 33.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 *Ibid.*, p. 46.

7 Jacques Rancière, « D'une torture à l'autre », *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 125.

en avant ce que l'on désigne par pornographique : un trop-visible jugé obscène, une apparition brutale, dans le champ visuel, de ce qui n'y a pas sa place – en somme, un extime qui « transgresse les interdits en introduisant des tiers dans l'espace intime »⁸. Relèverait de la pornographique « l'image qui dit et montre tout »⁹, et particulièrement ce « tout » obscène.

Il y a beaucoup de pornographie dans la photolittérature d'Agata, au sens où l'intimité sexuelle s'exhibe sans retenue ; ce faisant, son art s'inscrit dans ce que Dominique Maingueneau nomme la « pornographisation »¹⁰ de la littérature, mais également de diverses formes artistiques. « L'un des traits les plus évidents de la littérature contemporaine est l'accroissement considérable de la part de la sexualité qu'on dira "explicite", phénomène qui va de pair avec l'apparition de textes qui se donnent comme des sortes de témoignages, des autofictions où l'auteur raconte ses expériences sexuelles »¹¹. Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces pratiques celle d'Agata, qui considère textes et images comme des résultats d'une expérience éprouvée de manière corporelle, voire somatique.

« Ce phénomène », continue Maingueneau, « va de pair avec un brouillage entre les récits de fiction et les témoignages, œuvres d' "autofiction" qui sont un peu l'équivalent littéraire des programmes de "télé réalité" »¹² ; des programmes, qui, nous l'avons vu, ont pu être considérés comme pornographiques par les plus réfractaires à leur diffusion. Pour Dominique Baqué, c'est également là une des caractéristiques de la contemporanéité, qui « en appelle à une "exposition" toujours plus marquée de la sphère privée, voire à sa résorption dans la sphère publique » : « on assiste aujourd'hui à une mutation du régime du regard par laquelle, de plus en plus, l'individu tend à s'exposer, à offrir son intimité jusqu'alors la plus secrète au regard de tous »¹³. Gérard Wajcman va plus loin en appelant notre époque le « temps *shame free* »¹⁴, où tout est dévoilé sans aucune honte ; notre temps serait hanté par « une figure nouvelle »¹⁵, celle du « sujet transparent »¹⁶. En témoigne ce « tournant autobiographique de la littérature »¹⁷ à la fin des années 1970, et l'abondance de productions autobiographiques et autofictionnelles qui a suivi ; tournant que Vincent Kaufmann n'analyse pas sans ironie dans *Dernières nouvelles du spectacle*. Ce tournant

8 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 33.

9 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 34.

10 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 101.

11 *Loc. cit.*

12 *Ibid.*, p. 102.

13 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 31.

14 Gérard Wajcman, « Les Frontières de l'intime : intime exposé, intime extorqué » in *Les Images Honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2006, p. 78.

15 *Ibid.*, p. 81.

16 *Loc. cit.*

17 Vincent Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle (ce que les médias ont fait à la littérature)*, Seuil, « Documents », 2017, p. 74.

marquerait, selon lui, un changement de paradigme qui promeut « l'autobiographie, la sincérité et l'authenticité contre le romanesque et l'artifice rhétorique »¹⁸. Cette monstration de l'intime fondatrice de l'œuvre, on la retrouve également dans le champ des arts plastiques, à l'image du projet *Here & Now* qui, au début des années 2000, permettait aux internautes de regarder cinq personnes vivre, sans interruption. Cette diffusion en direct n'est pas sans rappeler les performances qui donnent à voir au public un individu en train de vivre pendant plusieurs jours dans une structure qui l'offre à tous les regards¹⁹. Néanmoins, avec *Here & Now*, c'est l'intime qui investit le champ de la performance : il n'y a que lui qui est donnée à voir.

Les œuvres qui s'inscrivent à la charnière des XX^e et XXI^e siècles entrent en résonance avec ce phénomène de la pornographisation analysée par Maingueneau (qui s'inscrit tout naturellement dans la continuité de l'intime, paradigme de l'art de la fin du XX^e siècle). Ainsi, la série *Nudes* de Thomas Ruff (fig. XXVI) joue avec les codes de la pornographie en accentuant le flou des images, jouant sur leur pouvoir évocateur ; Philippe Meste, dans ses séries *Aquarelles* (1995) et *Miroirs* (2002-2003) met en scène l'éjaculation masculine (dirigée vers les figures féminines publicitaires dans *Aquarelles*, puis vers les miroirs, et donc les visiteurs, dans *Miroirs*) ; Richard Philipps, dans *Negation of the universe* (2001), dessine au charbon un sexe féminin en train d'éjaculer ; pour son projet *Thinking XXX* (2004) (fig. XVIII), Timothy Greenfield-Sanders constitue des diptyques qui mettent l'une à côté de l'autre les corps habillés, puis dévêtus, d'acteurs et d'actrices de l'industrie pornographique (comme dans « Jesse Jane »).

Si l'art d'Agata correspond à cette pornographisation, il convient de définir sa singularité. Il s'inscrit dans le sillage des pratiques photographiques de Larry Clark et de Nan Goldin, que Dominique Baqué qualifie d'un néologisme comme étant « les figures tutélaires d'un « documentarisme sexuel », d'un documentarisme « susceptible de qualifier un mode particulier de représentation des corps sexués et désirants »²⁰ inscrivant « la sexualité dans la trame continue du quotidien »²¹ (le sexe « ne fait pas rupture, ni césure : il se joue et se pratique dans un continuum temporel, une durée sans aspérité, antiévénementielle »²²) tout en maintenant sa dimension subversive, parce que les

18 *Ibid.*, p. 112.

19 On peut penser à la performance *I like America and America likes me* (1947) de Joseph Beuys, au cours de laquelle il vit pendant trois jours dans une galerie avec un coyote, ou encore à *Dans la peau de l'ours* (2014) d'Abraham Poincheval ; performance diffusée en ligne durant laquelle il s'enferme dans un ours empaillé durant treize jours. Dans une autre perspective, il s'enferme dans une boîte de plexiglas pour *Œuf* (2017) pendant une vingtaine de jours, le temps de couvrir des œufs.

20 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 17.

21 *Ibid.*, p. 16.

22 *Loc. cit.*

« individus ainsi captés par l'appareil photographique ou la caméra se situent en marge du système social »²³. L'essentiel de ce « documentarisme sexuel », rappelle Baqué (et cela ne peut que faire écho à la pratique d'Agata), « ne se trouv[e] pas, en la matière, dans la marginalité [...] des sujets, mais dans le mode de regard qui est porté sur eux et dans l'écriture, photographique ou filmique, qu'ils suscitent »²⁴.

Ce chapitre sera dédié à l'analyse de la pornographisation de l'intime dans la poétique d'Agata. Il s'agira ici d'étudier non seulement la place que la pornographie (au sens de représentation explicite de la sexualité) occupe dans sa poétique, mais également de déterminer de quelle manière cette pornographie de l'intime, comme alliage du sexuel et de l'explicite, est « une “graphie”, une mise en langage, qu'il s'agisse de mots ou d'images »²⁵ qui permet à l'intime de conserver son caractère transgressif et authentique (dans une visée « documentariste »). Il faut *tout* dire et *tout* montrer de la sexualité : d'une part, parce qu'elle est la modalité d'interaction privilégiée d'Agata avec les prostituées ; d'autre part, parce que seule la chair explicite permet de désublimer la sexualité, et ainsi de la faire échapper à toute tentative d'abstraction. Nous nous intéresserons d'abord à l'intrication entre pratique sexuelle et pratique photographique et scripturale (ou *l'écrire-jouir*, le *photographier-jouir*), avant d'analyser quelques éléments poétique de cette pornographie photolittéraire ; nous terminerons sur l'analyse des spécificités de la « voyure » de la pornographie telle qu'elle est conçue par Antoine d'Agata.

1. Écrire-jouir, photographier-jouir : intrication entre pratique sexuelle et pratique artistique

Avant d'analyser la dimension poétique de la pornographie de l'intime (c'est-à-dire la manière dont la pornographie conditionne la représentation de l'intime dans ses ouvrages), il convient d'expliquer la raison pour laquelle Agata se saisit de la pornographie. Il en fait part à des moments-clefs de ses ouvrages, lors des moments où il développe son discours sur sa propre pratique.

23 *Ibid.*, p. 17.

24 *Loc. cit.*

25 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 42.

1. 1. Le geste pornographique

Dans la préface d'*Atlas* apparaît le postulat suivant : « Le geste pornographique, ultime posture morale susceptible de mettre au jour les rapports entre les êtres » (*Atl.*, n. p.). Notons d'abord que la mention de la pornographie en amont de l'ouvrage est programmatique : quiconque lit ce livre doit s'attendre à lire et voir de la pornographie. Cette mention de la pornographie s'accompagne d'une justification, qui permet de lui apporter une valeur à la fois « morale » (pour reprendre ses termes) et artistique : elle seule est capable de montrer les rapports entre Agata et les prostituées. L'emploi de l'adjectif « ultime » n'est pas anodin : elle représente la dernière tentative, celle qui se trouve à la fin de tout un processus de création et de réflexion sur sa propre pratique et sa propre existence, indissociables l'une de l'autre. La pornographie se retrouve à leur embranchement : d'une part, elle conditionne les rapports d'Agata avec les prostituées ; d'autre part, elle conditionne les procédés d'exhibition de ces rapports (qui sont, rappelons-le, au cœur de ses œuvres).

Cette réflexion au début sur le lien entre photographie et pornographie fait écho à un des derniers chapitres de son *Manifeste*, « Position(s) » :

En 1934, au Mexique, Henri Cartier-Bresson photographie deux corps de femmes qui se fondent et se mélangent dans une volupté glaçante. Cette image est l'antithèse de celles qui suivront, plus respectueuses du système mis au point par le photographe. À cet instant, il assiste, fasciné mais impuissant, à une scène d'amour physique dont il semble rester à l'écart. Il garde ses distances, mais assume sa position de voyeur. [...] Cette force brute et incongrue prend le pas sur la géométrie du monde, distante et hautaine, et sur la volonté de remédier au désordre selon des règles esthétiques, propres au regard de Cartier-Bresson. Ce raté superbe est un moment troublant. Un moment de faiblesse intime où le photographe renonce, désarmé, devant la bestialité de deux corps affamés qui lui font lâcher prise. Les sens prennent le pas sur la méthode, sur l'élégante mise à plat d'un monde lisse.

Cette histoire d'une porte entr'ouverte et trop vite refermée crée, instantanément, une fracture éphémère dans l'histoire de la photographie. Par l'influence qu'il est sur le point d'exercer, Cartier-Bresson repousse à plus tard un rapport pornographique à la sexualité comme champ d'expérimentation artistique. La beauté furtive et innocente du flou de bougé restera longtemps ignorée, avant de dégénérer, par la suite, en simple artifice. Cartier-Bresson a peut-être eu conscience de l'importance de cette opportunité rejetée. J'ose imaginer un remords enfoui, la

nostalgie secrète d'un choix discutable entre un monde enfermé dans un cadre rigide et les forces insidieuses du chaos.²⁶

À partir d'une image de Cartier-Bresson (qu'il définit par ailleurs comme un « raté superbe »), Agata développe sa réflexion sur le « rapport pornographique à la sexualité comme champ d'expérimentation artistique ». Les principes poétiques de la pornographie sont, selon Agata, les suivants : renoncer, par le « geste pornographique », à la posture distante du voyeur (qui est, nous l'avons vu, au cœur de sa poïét(h)ique) ; perdre le contrôle, à la faveur de l'empire des sens ; le « flou de bougé » ; les « forces insidieuses du chaos » l'emportant sur le « cadre rigide » (l'image désordonnée l'emportant sur « l'élégante mise à plat d'un monde lisse »). La pornographie, occasion ratée pour Cartier-Bresson, apparaît comme un modèle à suivre pour Agata ; peu étonnant, alors, qu'il disserte à son sujet au début d'*Ice* :

16. Octobre 2007 : la pornographie, qui ne prétend montrer que la source des choses, me séduit par sa simplicité et sa limpidité. Mais il me reste encore du chemin à parcourir pour atteindre cette pureté de l'acte. J'éprouve encore le besoin de déguiser, de maquiller la brutalité et la crudité du sexe. [...] Céder à l'illusion qu'investir le corps du pouvoir de l'imaginaire est un échec, mais je ne me défais que lentement de ces atours encombrants dont nous parons la bestialité. C'est une tâche paradoxale à laquelle je m'astreins. Combattre la tentation intellectuelle ou esthétique dans l'exercice rageur et instinctif de pulsions animales, et alors même que j'élabore un langage artistique qui ne peut naître que d'un mouvement cérébral. C'est l'impossibilité même de cette réconciliation que laisse entrevoir le cours actuel de mes errances photographiques. (*Ice*, p. 19)

La conception de la pornographie que défend Agata s'étoffe : elle est autant une posture morale qu'artistique ; dans sa dimension combative, cette posture est déterminée à exhiber ce que l'intime – le corps et le sexe – ont de cru. Pour Agata, qui considère sa pratique comme une recherche expérimentale qui engage le corps et l'œuvre, la pornographie constitue le point d'orgue d'une poétique de l'intime où la crudité est synonyme de « simplicité », de « limpidité », de « pureté » : ainsi, le corps pornographié s'oppose par sa crudité au corps imaginaire et à ses « atours encombrants ». Puis, Agata revient à sa conception du terme, tel qu'il l'explicitait dans son *Manifeste* où la pornographie renvoie au chaos et à la perte de contrôle : la pornographie est au cœur d'un « langage artistique » en

26 « Position(s) », *Manifeste*, p. 44-45.

perpétuel conflit entre « pulsions animales » et « mouvement cérébral ». Plus loin, dans l'ouvrage, il reprendra cette idée : « pornographie... le fil de l'intelligence rompu, reste le corps déformé, nu, le système nerveux éteint, la sensation étouffante d'une attente sans objet » (*Ice*, p. 195). Il ne peut, en somme, y avoir de pornographie que dans le cadre d'une « corpographèse », guidée par « l'inscription du sens sur le corps autant que [par] l'inscription du corps comme sens »²⁷, dans ce mouvement de miroir entre l'expérience et la restitution de celle-ci.

1. 2. Le corps sexuel

C'est sur le mode de la « corpographèse » qu'est conçu *Ice*, ce journal à la fois intime et viatique qui accompagne les expériences corporelles bien souvent sexuelles d'Agata ; les nombreuses photographies prises pendant les actes sexuels en attestent, tout comme les textes de l'épilogue. Ainsi, le mercredi 16 décembre 2011, il décrit brièvement une relation sexuelle avec Sen :

[...] je ne suis pas dupe de ma position, mais la nécessité de la baiser redevient insupportable – j'insinue mes doigts dans son vagin – elle semble ne plus m'en vouloir d'avoir passé la nuit avec Maki – je me perds dans la douceur de sa chair, me nourris de son silence – les trous de son corps sont comme autant de précipices – mon avidité ne connaît pas de limite – chacun de ses regards est comme un ordre qu'elle me donne – copulations interminables, mécaniques – je fouille ses entrailles et le plaisir, que désespérément je veux reconnaître dans ses halètements, est la source d'une douceur sans fond [...] (*Ice*, p. 250-251)

Le récit de l'acte sexuel est ici assez nébuleux. La seule description explicite de l'acte repose sur le mouvement des doigts d'A qui s'enfoncent dans le vagin de Sen (et qui feront écho au mouvement de « fouiller ses entrailles » à la fin du récit) et la mention des « halètements de plaisir » ; ensuite, la comparaison entre les orifices et les précipices, la métaphore de la perte (« je me perds dans la douceur de sa chair ») et l'ellipse qui empêche le récit précis de l'acte sexuel pour mieux insister sur sa dimension répétitive (« copulations interminables, mécaniques ») empêche le lecteur de se figurer réellement la scène.

Il n'en sera pas de même pour d'autres récits d'*Ice*, ainsi que pour la plupart de ceux d'*Anticorps* :

27 Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires*, 2009-1, p. 3, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/321>, consulté le 23 février 2024.

[...] je regarde Da qui dort encore – on baise – l’ice qui balaie mes appréhensions – le désir enragé, mais enrayé – sa voix éraillée qui se casse en une sorte de râle – elle qui s’agit comme une bête prise de spasmes – l’incohérence brutale des sauts de son corps – la violence sur son visage qui anéantit tout désir, toute communication possible – je me laisse tomber près d’elle – elle se masturbe, lentement, obstinément [...] (*Ice*, p. 268)

[...] je me défais de pensées qui tournent à vide et me branle lentement pendant que je lèche les lèvres de son vagin [...] elle se réveille, prend mon sexe dans sa main, l’enrobe de bave collante et tiède ; je presse la chair de ses fesses, tord ses membres et me sers de sa douleur pour retarder la montée de la jouissance ; le plaisir à la jauge de la douleur ; je crache dans sa bouche pendant que j’éjacule dans son sexe [...] (*Ant.*, p. 267)

La description des étapes de l’acte sexuel ainsi que la focalisation sur des éléments de celui-ci (que ce soit les rôles et les mouvements spasmodiques et bestiaux de Da ou la « bave collante et tiède » de la prostituée dans l’extrait d’*Anticorps*) donnent à lire un récit qui relève de la pornographie, qui est selon Patrick Baudry « une démonstration de la sexualité, sa mutation dans la registre proprement particulier du sexe visualisé »²⁸. Textes comme photographies, dans *Ice* et *Anticorps*, mettent en scène une « adhésion partagée au corps sexuel, à la corporéité strictement sexuée » de la pornographie. Selon Patrick Baudry :

C’est l’envers d’un monde de conventions qui apparaît : la cessation brute des timidités et des réserves ouvre sur l’espace des masturbations multiples, des orgasmes incessants, d’une gestualité sexuelle qui prend la totalité des interactions, qui englobe l’intégralité des individualités physiques²⁹.

Nuançons, néanmoins : la gestualité sexuelle côtoie la gestualité propre à la consommation de drogues, indissociable du processus poïétique chez Agata. Sexe et drogue conduisent à l’orgasme à l’origine de l’œuvre qui naît de cette expérience sensorielle puissante.

A contrario, les récits des prostituées d’*Atlas* constituent à la fois des commentaires rétrospectifs sur une passe ou un acte sexuel passés et des récits introspectifs où les locutrices se confient, notamment sur leurs sexualités :

28 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 171.

29 *Ibid.*, p. 105.

Quand je suis femme la nuit, je satisfais mes désirs.

Au fond de moi je veux être traitée avec brutalité.

Je recherche toujours la puissance.

(« Kana, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.* n. p.)

Je ne cherche ni l'amour, ni le sexe,
ni la jouissance, ni l'apaisement, tout cela m'est indifférent,
pour moi, ce qui m'excite, qui me transporte,
c'est l'état de tension.

[...] Si la jouissance ne dépend que du sexe,
elle est insuffisante,
être enfermée,
être forcée, c'est ce que je veux.
(« Sayo, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.* n. p.)

Tu entres en moi, au fond de moi,
plus tu entres,
plus tu te perds.

[...] Tu t'es plongé à l'intérieur de ma vie.
Tu ne peux pas t'enfuir.
(« Saki, Kabuchiko, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.* n. p.)

Un corps qui embrasse l'autre,
un corps qui ne peut être sauvé,
qui cherche l'immonde,
quand il ne reste que l'écho d'une confession inutile.
Je suis malade et je ne veux pas mourir.
Pas encore.
Nous continuons à nous chercher et nous battre,
à toucher avec force, jusqu'à ce que ça fasse mal.
Comme si c'était la seule chose que nous pouvions nous donner.
(« Cristina, Centro Habana, La Havane, Cuba, 2009 », *Atl.* n. p.)

Le récit introspectif met l'expérience sexuelle à distance : Kana et Sayo confient leurs fantasmes et les sources de leur plaisir sexuel, quand Saki met face à Agata son rapport à

son sexe (dans lequel il se perd, et par lequel il s'attache à elle) et Cristina met en exergue le désespoir dans l'étreinte sexuelle.

Dans son ouvrage *La Pornographie et ses images*, Patrick Baudry met en évidence « l'articulation ou la confusion » entre « le corps et le récit »³⁰ dans la pornographie. Pour lui, ce ne sont pas « deux ordres disjoints et qui bien entendu pourraient se rejoindre, mais deux aspects d'un fonctionnement identique »³¹. Autrement dit, « [l]e corps "fait récit" et le récit se fait corps » : « le récit est "immédiatement" récit du corps et inversement »³². L'art d'Agata, qu'il soit photographique ou littéraire, se construit à partir du corps ; un corps qui exhibe sa sexualité, ce qui le rend *de facto* pornographique. L'œuvre se veut alors « pornogramme » (pour reprendre le terme employé par Roland Barthes à propos de Sade) : « Le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...] ; c'est par une chimie nouvelle du texte la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps »³³. À l'échelle de l'écrivain-photographe, qui puise dans la sexualité matière à créer, le texte ne cherchera à être écrit et la photographie ne cherchera à être prise que sous l'emprise d'une « concentration obsessionnelle » qui, si l'on suit Marie-Anne Paveau, « vise à l'exploration d'un thème par la montée de fièvre et la concentration »³⁴ au cours d'un « exercice de littérotique ».

Suivant ces modalités, l'écriture et la photographie deviennent des actes sexuels en soi : il y a pornographie dès lors qu'on écrit et qu'on photographie dans la fièvre et dans l'extase, et Agata est pornographe dans la mesure où il est « travaillé par le sexe »³⁵ (pour reprendre les mots d'Esparbec, cités par Marie-Anne Paveau) : « il vit véritablement ses passions sexuelles en les écrivant »³⁶ et, ajouterons-nous, en les photographiant. Dès lors, la pornographie est une photolittérature sexualisée, qui fait suite à un « écrire-jouir sexuel »³⁷ et, sur le même principe, un photographeur-jouir sexuel.

Dans cette perspective, on relève une préséance de la photographie : les photographies prises pendant l'acte témoignent de la possibilité d'un photographeur-jouir sexuel, où l'acte coïncide avec l'acte photographique. Dans *Ice*, certaines prises de vue supposent qu'Agata photographie la prostituée avec laquelle il couche pendant qu'ils couchent ensemble : à la page 208 (*Ice*, fig. 46), tandis qu'il photographie deux prostituées

30 *Ibid.*, p. 57.

31 *Loc. cit.*

32 *Loc. cit.*

33 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, p. 163. Cité dans : Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 196.

34 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *ibid.*, p. 196-197. L'autrice renvoie au site <https://lavenuslitteraire.com/>

35 *Ibid.*, p. 161.

36 *Ibid.*, p. 196-197

37 *Ibid.*, p. 198.

(l'une couchée sur le dos, et l'autre allongée sur le ventre, sur elle) on aperçoit sa main posée sur les poignets de celle qu'il est en train de pénétrer. On repère un même procédé aux pages 28 et 119 (*Ice*, fig. 47 et 48), où il se photographie en train de pénétrer une prostituée, et page 120 (*Ice*, fig. 49), où l'on aperçoit sa main accrochée du dos d'une autre prostituée. Aux pages 30 et 207, il photographie les bustes tendus de prostituées qui se tiennent en face de lui, ou encore leur front écrasé contre le matelas (*Ice*, 29 ; fig. 50). Dans d'autres clichés, il entre dans le cadre, et on le voit en plein acte sexuel – comme dans la première série de clichés avec Ka (*Ice*, p. 36 à 53 ; fig. 28) – ce qui suppose soit qu'une tierce personne les photographie, soit que l'appareil prenne automatiquement des photographies. *Anticorps*, qui condense les photographies d'autres ouvrages, atteste de cette alternance de ces prises de vues – des photographies prises par lui, par une tierce personne ou de manière automatique – lors de l'acte sexuel.

Il n'en va pas de même pour l'écrire-jouir : si photographier dans un état de perte de contrôle suppose un geste bref, l'acte d'écrire est nécessairement plus long, et demande des conditions propices à l'écriture. En ce sens, on peut supposer que l'écriture du récit de l'acte sexuel est ultérieur à l'acte sexuel en lui-même, alors que l'image est généralement capturée instantanément. Néanmoins, la forme du journal permet d'être au plus proche de l'évènement vécu.

Pour conclure, indiquons que si la monstration explicite de la sexualité occupe une grande place dans des ouvrages comme *Anticorps* et *Ice* (ainsi que, dans une moindre mesure, dans *Atlas*), on observe une disparition progressive de sa préséance : dans *Codex* et *S.T.A.S.I.S.*, elle n'est présente que dans les clichés ; dans *Acéphale*, elle disparaît. Cela rend bien compte de la manière dont Agata conçoit la pornographie : si elle est associée à la sexualité dans ses premiers ouvrages, elle est davantage associée à une crudité explicite (jusqu'à la cruauté) de manière plus générale dans ses derniers ouvrages.

2. *Narration de la pornographie*

Comme le rappelle Dominique Maingueneau, la pornographie « n'est pas quelque pulsion, en deçà de tout langage, mais un ensemble diversifié de pratiques sémiotiques contraintes »³⁸ qu'il convient à présent de définir et d'analyser ; car la pornographie possède ses propres codes. Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Patrick Baudry définit la pornographie comme une « narration de la sexualité » qui invite à questionner la place qu'y occupe

38 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 6.

l'imaginaire en premier lieu, comme un « imaginal (le jeu organisé d'images) »³⁹ et, en second lieu, en tant qu'il féconde un « registre complexe de fantasmes, du non-réalisé, de l'imaginé tel qu'il peut renvoyer à l'utopie [...] ou à l'actualisation de rêves ou de cauchemars sociaux »⁴⁰. Il y a en effet un imaginal relevant de la pornographie dans *Ice*, *Atlas* ou *Anticorps*, où les images suscitées par les textes qui narrent la sexualité côtoient les photographies d'actes sexuels. Mais aussi, chez Agata, parce que la pornographie est un « jeu représentatif efficace »⁴¹, qui suppose un « comportement sexuel », « une façon de se comporter devant la sexualité ; une manière de pratiquer une sexualité compensatoire ; et une façon supplémentaire de vivre la sexualité »⁴², se manifeste un destin de pornographe.

Comme l'écrit Agata au début d'*Ice* : « [J]e ne cherche plus que ce que contient de peur hallucinée un regard chaviré par la jouissance. Tout y est. Là, dans ces brefs instants où la douleur se fond à l'extase et la conscience de la chair » (*Ice*, p. 17). L'obsession pour la jouissance et la chair d'Agata atteste d'un « jeu représentatif » (pour reprendre la formule de Patrick Baudry) corollaire d'un engagement corporel de sa part : c'est le sexe avec les prostituées – qui marchandent leur sexualité – qui l'intéresse, et ses premiers ouvrages se consacrent à la narration et la monstration de ses interactions sexuelles avec elles. La pratique de la pornographie est bien ici « une façon de *supplanter* une sexualité "classique" »⁴³, par une hyperactivité sexuelle et une pratique accrue, intense et répétée du *chemsex*⁴⁴.

Ce qui nous intéresse ici est de repérer les codes propres à la pornographie – qu'elle soit littéraire ou photographique – dans les iconotextes d'Agata qui composent notre corpus. Indiquons, en amont, une chose : la pornographie y est avant tout affaire d'images photographiques. Sans pour autant qu'elles ne se limitent à cette seule fonction, on compte en effet plus d'images montrant des actes sexuels que de textes les racontant, comme si s'était effectuée une répartition des rôles : aux photographies l'explicitation de la sexualité ; aux textes une pornographie qui se mélange à d'autres genres (que ce soit la diatribe, le manifeste artistique et politique, le monologue intérieur, etc).

39 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 51.

40 *Ibid.*, p. 54.

41 *Loc. cit.*

42 *Loc. cit.*

43 *Loc. cit.*

44 Le *chemsex* est une pratique sexuelle impliquant la consommation de drogues.

2. 1. Pornèmes et pornotypes : la pornographie et son lexique

Quand le texte relève de la pornographie, on y retrouve un lexique caractéristique, comme en atteste cet extrait – exemplaire à cet égard – d'*Ice* :

Siem Reap. Incapables de dormir, Vi et moi baisons jusqu'à la nuit [...] – son corps allongé sur le flanc qui s'immobilise – mon corps à quatre pattes – la chimie – ma main sur sa nuque – son ventre lisse – je la prends par la cheville – son pubis – les membres engourdis – l'asphyxie – le sang qui bat dans les veines – les pupilles dilatées – le cerveau calme – ma main sur son ventre, sur son sein – entre ses cuisses immobiles – sa respiration – elle sort mon sexe à travers la fermeture éclair – son cul contre mon visage – ma salive – ma queue gonflée – le trou de sa bouche grand ouvert qui aspire mes couilles – je lèche ses plaies – l'index qui s'enfonce dans l'anus [...] – elle qui gémit, les mâchoires serrées – à quatre pattes encore – ses jambes s'écartent – mon torse en avant – elle qui sort le cul – la queue qui rentre au fond du vagin humide – je la prends par les épaules – la claque contre ses fesses [...]

(*Ice*, p. 262-263)⁴⁵

Le vocabulaire mobilisé ici est sans équivoque : l'isotopie de la sexualité mêle une terminologie anatomique qui se concentre sur les zones corporelles sexualisées impliquées dans l'acte sexuel (« anus », « sein », « cuisses », « fesses », pour ne citer qu'eux) et un vocabulaire plus familier (la « queue » pour désigner le phallus, ou encore le « cul » pour désigner les fesses). Le vocabulaire employé est ici constitué de « mots qui sont largement sous l'emprise de tabous »⁴⁶ ; des mots que Maingueneau qualifie d'atopiques : « d'un côté [...] ils sont largement employés et font partie du lexique, [...] d'un autre côté, ils ne devraient pas être employés »⁴⁷. C'est là d'ailleurs, d'après lui, une caractéristique de la littérature pornographique, tout comme c'est le cas de la coexistence, dans ce vocabulaire, de termes anatomiques (qui décrivent les corps des participants à l'acte sexuel) et de mots familiers (qui, eux, rendent compte des affects du narrateur). La prose pornographique se caractérise alors par « une forte oralité, au plus près de l'excitation sexuelle »⁴⁸ du narrateur ; ce faisant, les tirets utilisés pour ponctuer le texte permettent l'enchaînement saccadé des scènes, au plus près du rythme de la scène racontée. Marie-Anne Paveau utilise quant à elle le terme « pornème » pour désigner cet « élément langagier spécifique du discours

45 Le texte sera repris et recomposé dans « Chute » (*Ant.*, 431).

46 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 76.

47 *Ibid.*, p. 76-77.

48 *Ibid.*, p. 30.

pornographique », ces termes « appartenant à la pornographie considérée comme un lexique spécialisé »⁴⁹ et « dotés d'un effet pragmatique que leurs synonymes ne possèdent pas, ce qui leur confère une réelle spécificité sur le plan linguistique »⁵⁰. Ces termes sont pornographiques d'une part parce que leur simple mention peut susciter l'excitation, ou du moins atteindre directement le corps du lecteur et de la lectrice, et d'autre part parce qu'ils font partie des trois catégories de mots pornographiques relevés par Jean-Jacques Santiveri et Anne Débarède dans leur *Dico de l'amour et de la sexualité*, soit :

Ceux qui désignent ouvertement l'anatomie. Sans émotion et sans romantisme. Ceux qui évoquent les organes sexuels ou les pratiques amoureuses de façon rigolarde, parfois vulgaire, mais qui parlent à nos imaginations et sont surtout tellement plus proches de nos expériences intimes. Ceux, enfin, grâce auxquels les êtres humains s'avouent qu'ils se plaisent, se désirent, s'aiment, se haïssent, se font plaisir ou souffrir, éprouvent du mal à se dire... ce qu'ils voudraient se dire, autrement dit, les mots d'amour.⁵¹

On retrouve ce lexique anatomico-atopique de l'intime à de nombreuses reprises dans des ouvrages comme *Ice*, *Anticorps*, *Codex* ou *Atlas*. C'est le cas, par exemple, dans les longs récits d'actes sexuels d'*Ice* (en particulier dans les textes numérotés égrenés dans le chapitre « 2009 » ou dans l'épilogue daté de 2011) et *Anticorps*, mais également dans de petites phrases insérées ici et là dans un monologue où se bousculent des textes de divers types (une des caractéristiques des textes d'*Anticorps*). Ainsi, dans *Anticorps*, le cunnilingus prendra une dimension politique (« dans le sexe féminin se dissolvent toutes morales et règles sociales ; la bouche aspire les sécrétions d'autres bouches, du téton, du vagin ») (*Ant.*, p. 268), l'orgie, une dimension métaphysique (« dans la masse de ses congénères, le possible s'inscrit dans la chair : l'opportunité de se prolonger, de se doubler, de s'allonger, de s'étirer, de se disperser ») (*Ant.*, p. 79) et le sexe en général, une dimension philosophique (« le sexe n'est déjà plus une consolation, mais l'espace privilégié où se creuse le doute ») (*Ant.*, p. 76).

Dans cette perspective, un cas particulier mérite toute notre attention : la (très) longue énumération, dans *Ice*, de pornèmes relatifs au lexique des sites pornographiques :

[...] café internet – search engine : d.o.a... brown bodies extreme bestiality free porn... adult masturbate gargoyle aids porn... black bitch filthy police mega pussy

49 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 115.

50 *Ibid.*, p. 192.

51 Anne Débarède, Jean-Jacques Santiveri, *Le Dico de l'amour et de la sexualité*, Paris, Seuil, 1998, p. 7. Cité dans : Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 84-85.

porn... incest mummies doggie style porn... high school giant cock interracial porn... strip under age midget ass to mouth backroom reality porn... adult action credit card butter face monster porn... blonde teen prepubescent backyard facials vanilla porn... green gremlin christian mobile phone porn... big tits donkey belted porn... asian pussy dirty white boy fairy tale wii porn... perfect pussy voyeur deaf girl orgasm unrated porn... bisexual candy teens gang bang alien porn... ultimate ress up game slang young choke porn... very young girl pink nipples credit card fetish cams porn... mature child oral self masturbation porn... moron scream black ass pusher mother and son porn... rape juicy afghan unlimited chilly porn... college girls party blow job cum shot satanic porn... [...] (*Ice*, p. 258-259)

Cet extrait constitue le début de cette énumération. Chaque intitulé est ponctué par le mot « *porn* » qui permet de classer, avec certitude, ces contenus comme étant pornographiques ; néanmoins, certains termes usuels des sites pornographiques (« *cock* », « *blow job* », « *gang bang* », « *pussy* », « *nipples* », « *tits* », pour ne citer qu'eux) étaient, en eux-mêmes, des indices suffisamment parlants, tout comme cette syntaxe caractéristique, qui consiste en une accumulation de substantifs et d'adjectifs qui répond à une classification précise et propre aux sites pornographiques. Il s'agit ici de pornèmes désignant des pornotypes, ainsi défini par François Perea, qui désignent des « opérations discursives qui reposent sur un imaginaire et des représentations propres au X. Ils participent à l'élaboration d'objets médiatico-cognitifs spécifiques »⁵².

Cette introduction du lexique caractéristique des sites pornographiques est exceptionnelle, et semble avoir vocation à montrer quel contenu pornographique peut être consulté dans les bas-fonds de Siem Reap ; nous reviendrons plus amplement *infra* sur ce point. Notons, néanmoins, cette volonté d'Agata d'inclure ces pornotypes dans la continuité de la prose pornographique qu'il déploie : ils sont sexuels et explicites, tout comme ils mobilisent un lexique aussi tabou que reconnaissable. Chaque association de substantifs et d'adjectifs esquisse, dans l'imaginaire du lecteur, une scène ; lire cette énumération revient donc à passer d'une scène sexuelle à l'autre, en jouant sur les stéréotypes que les pornotypes évoquent.

52 François Perea, « Les Sites pornographiques par le menu : pornotypes linguistiques et procédés médiatiques », *Genre, sexualité & société*, 7, Printemps 2012, § 25 et 26, URL : <https://journals.openedition.org/gss/2395>. Cité dans : Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 132.

2. 2. Des images impudiques

Sans surprise, alors, les photographies, en écho avec les textes, montreront ces zones corporelles sexualisées, parfois atomisées à la manière des pornotypes. C'est dans *Ice* qu'on compte le plus grand nombre de clichés de ce type. Dans *Ice*, les photographies de poitrines féminines (*Ice*, fig. 15, 17, 21, 22, 24, 28, 35, 41 et 44)⁵³ se mêlent aux photographies de fesses (*Ice*, 158 ; fig. 51), qu'elles soient pressées (*Ice*, 24 ; fig. 52), pénétrées (*Ice*, p. 28 et 119 ; fig. 47 et 48), ou en sang (*Ice*, 96 ; fig. 27), de vulves (*Ice*, fig. 3, 8, 9, 10)⁵⁴, d'anus (*Ice*, p. 206 ; fig. 9), de phallus en train de pénétrer un corps (*Ice*, p. 28 et 119), et même de sperme, sur le visage de Ka (*Ice*, p. 78 ; fig. 26) et sur la joue et le cou d'une prostituée (*Ice*, p. 159). Les corps sont montrés, à de nombreuses reprises, en pleine étreinte, que celle-ci soit photographiée de façon plus ou moins précise (*Ice*, fig. 20, 28, 46 à 48) ou très floue (*Ice*, fig. 17 à 19, 21, 34, 36)⁵⁵ ; on compte également quelques scènes de masturbation féminine (*Ice*, p. 76, 98 et 170) et de corps tendus par l'orgasme ou, du moins, par une sensation forte ressentie au cours de l'acte sexuel, que ce soit des photographies de prostituées (*Ice*, fig. 7, 12 à 15, 28 à 30, 41) ou d'A (*Ice*, fig. 6 et 40)⁵⁶.

De ce point de vue, *Anticorps* n'est pas en reste. Tout d'abord, les treize premières pages de l'ouvrage sont des planches-contacts qui décomposent les moments d'un acte sexuel (*Ant.*, fig. 1 et 2). Ensuite, on compte de nombreux clichés du même ordre (*Ant.*, fig. 3 à 5, 23 à 25, 29)⁵⁷. De la même manière que dans *Ice*, on retrouve plusieurs clichés de seins⁵⁸, de phallus et de vulves⁵⁹, puis des photographes reprises d'*Ice* (*Ant.*, p. 486-487, 491), de fesses⁶⁰. Certains clichés de corps féminins se concentrent sur des bustes, de la poitrine au sexe (comme celui d'un buste féminin p. 39, d'un corps offert p. 62, d'un corps

53 Pour les références précises des pages sur lesquelles figurent ces photographies : *Ice*, p. 22, 23, 26, 30, 38, 40, 47, 63, 64, 89, 117, 121, 127, 138, 159, 162, 167, 175, 186, 190, 207 et 231. Nous faisons le choix de n'en indiquer qu'une partie dans les annexes.

54 De la même manière, les n° des pages sont les suivants : *Ice*, p. 31, 133, 164, 169, 236 et 278-279 (pour clore le livre).

55 Pour les photographies précises, les n° de pages sont les suivants : *Ice*, p. 31, 36, 40, 41, 42, 43, 45, 52, 65, 66, 67, 76, 77, 79, 80, 90-91, 116, 129, 131, 135, 165, 189, 202, 204, 208, 225, 248-249, 260-261 et 270-271. Pour les photographies floues : *Ice*, p. 49, 50, 57, 73, 74, 75 et 118.

56 Pour les photographies de prostituées, les n° de pages sont les suivants : *Ice*, p. 80, 86, 87, 97, 126, 228, 231, 234 et 237. Pour les photographies d'A : *Ice*, p. 28, 161 et 235.

57 Là encore, nous n'en indiquons qu'une partie dans les annexes. Pour les références précises des pages sur lesquelles figurent ces photographies : *Ant.*, p. 117, 119, 121, 122, 123, 172, 175, 194, 195, 196, 197, 206, 212, 217, 218, 220, 222, 223, 289, 290, 291, 292, 304-305, 306-307, 325, 327, 339, 341, 342, 343, 345, 400, 447, 458, 459 ; la série de la p. 403 à la p. 413 ; la série reprise d'*Ice* (de la p. 454 à la p. 457), et dans une série de petites photographies (de la p. 474 à la p. 481).

58 Pour les références précises des pages : *Ant.*, p. 35, 71, 73, 84, 118, 166, 194, 195, 196, 197, 208, 209, 222, 223, 338, 445 et 489.

59 Pour les photographies de phallus : *Ant.*, p. 124, 175, 197, 219 et 780. Pour les photographies de vulves : p. 181, 182, 194, 195, 196, 197, 300-301, 330, 438, 443.

60 Pour les photographies de fesses : *Ant.*, p. 64, 121, 122, 123, 124, 195, 196, 218 et 222.

allongé p. 82). Là encore, on compte quelques scènes de masturbation féminine (*Ant.*, fig. 30, 31 et 32)⁶¹, et nombre de portraits de prostituées pris pendant l'acte sexuel, que ce soit des photographies (*Ant.*, fig. 26, 33 à 35)⁶² et des séries (*Ant.*, fig. 3, 27 et 28)⁶³, ainsi que deux portraits d'Agata repris d'*Ice* (*Ant.*, p. 433 et 471).

Si on compte moins de photographies pornographiques dans *Atlas*, on peut relever une série de clichés de vulves peu après le récit de Laura (*Atl.*, fig. 28), celui d'Izumi (*Atl.*, fig. 25), et à la fin de celui de Nao (*Atl.*, fig. 29), une série d'images d'actes sexuels suite au récit de Rei (*Atl.*, fig. 30), de Kana (*Atl.*, fig. 31), de Saki (*Atl.*, fig. 32), de Kei (*Atl.*, fig. 33) et de Leah (*Atl.*, fig. 33), une scène de masturbation féminine (dans la série qui fait suite au récit de Cristina) (*Atl.*, fig. 34), ou des portraits pris dans l'acte sexuel, comme celui de Rei (*Atl.*, fig. 3), celui de Sayo (*Atl.*, fig. 2) et celui de Maki (*Atl.*, fig. 14).

Par différence, dans *Codex*, les clichés explicitement sexuels sont rares : on dénombre une photographie d'une fellation (*Cod.*, p. 65 ; fig. 26), trois d'actes sexuels (*Cod.*, p. 154, 163 et 165), deux portraits visiblement pris pendant l'acte, du fait du flou sur le premier (*Cod.*, p. 24 : fig. 21) et de l'expression du visage de la femme photographiée sur le second (*Cod.*, p. 57 ; fig. 17), ainsi qu'une série chronophotographique (*Cod.*, p. 116-117) qui décompose les mouvements d'une femme lors d'un acte sexuel. Cette série se clôt sur un cliché en double page (*Cod.*, p. 166-167) qui semble marquer l'après-coït : A est assis sur le bord du lit, et une femme est allongée, sur le ventre, sur le lit. Néanmoins, comme dans tous ses autres ouvrages, on trouve quelques images de femmes en extase : l'une a la tête renversée (*Cod.*, p. 118 ; fig. 5) ; l'autre, sur le ventre, écarte ses lèvres pour crier (*Cod.*, p. 150 ; fig. 18). On compte de nombreux nus (*Cod.*, fig. 22 à 24)⁶⁴, un cliché qui se concentre sur un pubis (*Cod.*, p. 15 ; fig. 25) et plusieurs photographies de vulves : l'une est indiscernable, parce que floue (*Cod.*, p. 60) ; la suivante est d'un rouge violent (*Cod.*, p. 63 ; fig. 3) ; les deux dernières sont nettes (*Cod.*, fig. 126 et 131)⁶⁵. De plus, quelques clichés montrent des prostituées en train de se dévêtir (*Cod.*, p. 13, 14, 140 et 160), des femmes en train de danser nu dans une salle (*Cod.*, p. 16 et 32)⁶⁶, ou autour d'une barre de *pole-dance* (*Cod.*, p. 112).

Dans *S.T.A.S.I.S.*, c'est particulièrement dans la série qui suit l'aphorisme « Cercle irrémédiable de la survie, effondrement des êtres dans l'insignifiance, contexte permanent

61 Pour les photographies de scènes de masturbation : *Ant.*, p. 184-185, 326, 328, 336, 478 et 490 (cette dernière étant reprise d'*Ice*).

62 Pour les portraits de prostituées prises pendant l'acte sexuel : *Ant.*, p. 47, 84, 112, 126, 222, 223, 288, 453, 493 et 495 (ces deux dernières étant reprises d'*Ice*).

63 Pour les séries de portraits de prostituées prises pendant l'acte sexuel : *Ant.*, p. 294-299, 302-303, 344, 448-449, 460-467, 482-483 et 484-485.

64 Pour les séries de photographies de nus : *Cod.*, p. 19, 46, 54, 59, 66, 121, 173, 127, 139 et 128-129.

65 On les retrouve dans *Anticorps* (*Ant.*, fig. 6).

66 On les retrouve dans *Anticorps* (*Ant.*, fig. 21 et 22).

d'apocalypse » (*Sta.*, n. p.) que l'on trouve la série la plus pornographique (*Sta.*, fig. 19 et 20) ; elle est composée de photographies que l'on retrouve dans *Cidade de Pedra*, clichés prise dans le bordel de Cracolândia, à Sao Paulo, au Brésil. Les actes sexuels sont aussi explicites que violents. S'ensuivent les clichés repris d'*Anticorps*, d'*Atlas* et d'*Ice* ; les mêmes gestes se répètent d'un ouvrage à l'autre, les mêmes corps se tendent, les mêmes visages se déforment.

Dans *Acéphale*, point de sexualité explicite ; ne demeure que l'horreur de la violence et de la mort. À l'exception de deux cadavres de femmes, des portraits de femmes chinoises et des clichés de SDF, les corps sont souvent déformés par les pixels ou la caméra thermique : en un mot, désincarnés, lointains, loin de cette chair envahissante qui caractérise les premiers ouvrages d'Agata.

Textes et photographies rejouent là un élément-clef du dispositif pornographique, à savoir une totale disponibilité des corps et une absence totale de pudeur. Comme l'indique Dominique Maingueneau, dans la pornographie, « tout désir est légitime et reçoit régulièrement la réponse d'un désir correspondant »⁶⁷ ; alors, texte et image relevant de la pornographie ne mettent en scène « que des corps offerts, désirs spontanés et voluptés immédiates »⁶⁸, et « les partenaires sexuels n'y connaissent pas la pudeur (ou alors ce n'est que provisoire, au début du processus d'initiation) »⁶⁹. D'où cette pléthore d'orifices, cette exhibition répétée de zones corporelles habituellement dissimulées, cette nudité omniprésente et cette accumulation de scènes sexuelles ou d'images de corps nus ; la nudité semble l'état le plus naturel pour le corps pornographié. Précisons néanmoins que dans le cadre du sexe tarifé, on constate une nécessaire asymétrie du désir ; le corps est offert contre rémunération, et mus par des « désirs spontanés » et des « voluptés immédiates » (pour reprendre les mots de Maingueneau).

Selon Patrick Baudry, la pornographie repose sur une « présentation de soi à partir des fesses et des sexes », « une démonstration d'orifices »⁷⁰. Le corps pornographié est, *de facto*, un « corps-sexe »⁷¹ dans sa double acception : un corps qui exhibe son sexe, qui se montre en plein acte sexuel et qui se résume à son sexe. C'est d'ailleurs bien souvent en s'appuyant sur ce critère que la *doxa*, ou l'opinion commune, marque le *distinguo* entre pornographie et érotisme : quand l'érotisme suggère, la pornographie exhibe. Comme le rappelle justement Dominique Maingueneau :

67 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 36.

68 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix en Provence, Alinéa, 1991, p. 62-63. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 38.

69 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 38.

70 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 105.

71 *Loc. cit.*

[L]a pornographie est régulièrement opposée à l'érotisme, avec lequel elle fait couple. La valorisation de l'érotisme permet d'ailleurs à beaucoup de condamner la pornographie, jugée élémentaire, sans recourir le reproche d'être puritain. Chacune de ces deux notions se légitime en effet par le rejet de l'autre : l'érotique ne cesse de montrer sa supériorité par sa capacité à ne pas être pornographique, tandis que le pornographique se pose comme un discours de vérité qui refuse à « tourner autour du pot », qui entend ne rien cacher.⁷²

Ne rien cacher : d'où « l'ouverture de la vulve ou l'écartement des fesses »⁷³, soit la monstration sans équivoque de ces parties du corps privées, cachées au regard. Le corps pornographié, écrit Patrick Baudry est « *un corps orifciel, un corps à ouvrir* »⁷⁴ ; les récits et les photographies de pénétrations, les images d'orifices (qui sont légions dans *Ice* et *Anticorps*) mettent en scène, à l'instar de la pornographie, ces corps orificiels, ouverts (*Ice*, fig. 8, 9 et 10). Il y a dans cette exhibition du privé, de l'intimité (au sens littéral de relations intimes, et au sens figuré d'organe génital), une transgression qui, toujours selon Maingueneau, distingue la pornographie de l'érotisme :

[L]'érotisme est un mode de représentation de la sexualité compatible, dans certaines limites, avec les valeurs que revendique la société, et qu'il constitue donc une sorte de compromis entre la répression des pulsions qu'impose le lien social et leur libre expression. Ce n'est pas le cas de la pornographie, qui ne masque pas ses tendances sexuelles agressives. [...]

Il y a derrière ces schémas spontanés, qui placent l'érotisme en haut et la pornographie en bas de la même échelle, le présupposé que le Sujet n'est pas confronté à une hétérogénéité irréductible de son rapport à la sexualité, qu'il peut la maîtriser et l'unifier en définissant quelque dialectique ascendante où l'érotique constituerait l'étape intermédiaire entre la pornographie et l'amour véritable. On retrouve là l'immémoriale division du corps entre une partie animale, une partie intermédiaire et une partie spirituelle élevée (ventre/poitrine/tête, bouche/nez/yeux...) qu'a popularisée La République de Platon et qui commande la mythologie des peuples indo-européens.⁷⁵

72 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 26.

73 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 145.

74 *Ibid.*, p. 280.

75 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 27-28.

Au-delà même de la zone du corps photographiée, c'est la mise en scène du corps qui empêche toute tentation de qualifier ces images et ces textes d'érotiques. Comme le rappelle Dominique Baqué (que Dominique Maingueneau n'hésite d'ailleurs pas à citer), « l'image pornographique et l'image érotique diffèrent par la finalité, la façon de gérer le code, l'écriture visuelle »⁷⁶ : si Baqué reprend le schéma classique qui met en opposition la dimension vénale de l'image pornographique (qui doit être rentable) et la dimension possiblement artistique de l'image érotique, cette distinction ne s'avère pas efficace au regard de notre corpus. Les images d'Agata sont bien artistiques, tout en relevant de la pornographie. Elles ne sont pas érotiques car elles ne sont pas suggestives : tout comme les récits textuels, les images photographiques sont explicites, et l'acte sexuel est représenté dans toute sa crudité ; il n'y a, en somme, pas de place pour l'imagination.

Cette « crudité référentielle »⁷⁷ est d'ailleurs, pour Marie-Anne Paveau, une caractéristique de la pornographie : « le texte pornographique » est « doté d'une écriture référentielle, c'est-à-dire formulant directement les réalités du monde, à la poésie par exemple, qui est elle axée sur les jeux du signifiant »⁷⁸. Et l'autrice de citer l'écrivain pornographique Esparbec, qui « exprime exactement la même chose en s'attaquant à la métaphore et aux procédés de formulation indirecte, qui distinguent selon lui fortement la pornographie de l'érotisme »⁷⁹ :

Pour moi, le métaphorique, c'est l'ennemi ; l'érotisme prend des détours, ne parle pas crûment, n'est pas explicite, se sublime dans le littéraire, les mots remplacent la chose, il n'y a plus que des phrases, des jolies phrases, l'écrivain se regarde écrire, il écrit au lieu de décrire. La façon de dire l'emporte sur ce qui est dit. La forme sur le fond. [...] Il faut décrire ce qui se passe avec les mots qu'on emploie pour décrire n'importe quelle action de la vie, décrire le sexe avec ses détours, ses malaises, ses conflits, ses impossibilités, comme une maladie dont on décrit les symptômes sans vocabulaire dramatique ou spécialisé. La force n'est pas dans les mots mais dans les scènes elles-mêmes et le fait qu'on les décrive alors que d'ordinaire on les passe sous silence ou on les dénature [...].⁸⁰

76 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 43.

77 Je reprends ici la formule de Marie-Anne Paveau, qui donne ce nom au titre du chapitre qu'elle lui consacre (Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 195).

78 *Loc. cit.*

79 *Loc. cit.*

80 Esparbec, « Poétique du récit pornographique », entretien professionnel, in : Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Le Livre érotique*, Bordeaux, Les cahiers du livre, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 42-43. Cité dans : Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *ibid.*, p. 195-196.

Abolition du métaphorique, méfiance envers le « bien écrire » (voire l'« écrire » tout court, puisqu'il s'agit avant tout, dans la pornographie, de décrire), usage du lexique le plus proche possible du langage réel (ce que Maingueneau désigne sous l'appellation « vocabulaire atopique », et Marie-Anne Paveau sous le nom « pornème ») : telles sont les critères (littéraires) qui permettent de concevoir, selon Esparbec, un texte pornographique. De tels procédés permettent de respecter cette « exigence mimétique fondamentale de l'adéquation entre la représentation et la réalité de l'acte sexuel »⁸¹, condition *sine qua none* de la pornographie pour Ronan Dubois. C'est en effet la fonction des récits d'*Ice* (et en particulier ceux de l'épilogue) et d'*Anticorps*, comme cet extrait le montre :

[...] ma main touche son ventre, plonge entre ses cuisses ; mes doigts écartent les plis des muqueuses ; le pouce de ma main droite caresse le trou de son cul, l'index et le majeur enfoncés dans sa fente ; je la renverse, enfonce la langue dans le trou de son sexe, plie ses jambes et porte ses genoux jusqu'aux clavicules ; mes doigts serrent sa nuque, je la soulève pour la remettre à quatre pattes ; une main frôle son cou [...]
(*Ant.*, p. 322)

Dans cet extrait d'« Excès » – long récit d'une nuit où se succèdent les actes sexuels et les prises de drogues avec une femme qui semble être Ka – on retrouve le lexique pornographique (ce vocabulaire *atopique* de Maingueneau ; ces termes que Marie-Anne Paveau nomme *pornèmes*) avec une « crudité référentielle »⁸² reposant sur des phrases brèves juxtaposées, exemptes de toute métaphorisation, qui permettent une description clinique de cet acte sexuel. Le présent de narration – caractéristique de l'écriture d'Agata – actualise le récit, et fait coïncider la situation d'énonciation et la scène représentée ; comme l'indique Maingueneau, dans l'écriture pornographique, « le présent est performatif : il fait advenir tout ce qu'il pose »⁸³.

La pornographie est, en ce sens, un texte nu, c'est-à-dire à la fois brutal, pur et cru. Certaines photographies seront elles nues, et particulier des plus nettes : la netteté de l'image corrélée à la disparition de tout environnement au profond d'un arrière-plan noir permet le surgissement d'une image détaillée devant laquelle on ne peut détourner le regard (comme, dans *Ice*, les images d'orifices, aux pages 206, 236, 158, 164, 278 et 279, celles de corps tendus, aux pages 29, 30, 137 et 234, de corps en pleine étreinte, aux pages 24 et 77, ou en train de se masturber, à la page 170). Le flou est, au contraire, un obstacle à la

81 François Ronan-Dubois, *Introduction aux porn studies*, op. cit., p. 43.

82 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 195.

83 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 71.

crudité intrinsèque à la pornographie. Il vient vêtir l'image en l'enveloppant d'une confusion formelle (le flou étire et déforme les contours du corps) et interprétationnelle : l'irrégularité de ses traits creuse une zone d'incertitude et empêche de pleinement saisir le corps dans sa nudité, quand il ne transforme pas ces corps en plein acte sexuel en masse charnelle et monstrueuse.

2. 3. *Chemsex* et pornographie

L'omniprésence de la sexualité dans les ouvrages d'Agata rend compte d'une pratique frénétique de la sexualité, mais également d'une pratique du *chemsex*. Les textes de l'épilogue d'*Ice* rendent en effet compte de cette coïncidence entre acte sexuel et consommation de drogues :

Mardi 22 février 2011

Bangkok. Je ne me sens plus maître de mon corps que sous l'effet du ya'baa ou de l'ice – je perçois jusqu'aux battements de cœur, et le flux de sang qui gonfle les veines – mais les gestes s'enlisent graduellement dans l'intensité de la concentration – les muscles qui s'ankylosent, la rigidité des membres qui provoque des crampes plus fréquentes – le sexe, lourd d'un désir pressant et sans objet immédiat – je sors dans la rue, traque les corps lascifs du regard, renifle leurs odeurs – les filles sont partout – n'importe laquelle ferait l'affaire [...] (*Ice*, p. 254-255)

Dimanche 27 février 2011

Siem Reap [...] – je finis par m'enfuir avec la fille sans corps, à qui j'avoue ma duplicité – je lui paye un verre sur la terrasse vide du Zanzibar – elle disparaît de ma vue et finit par revenir – plus tard, elle me retrouve dans l'espace neutre de la chambre – le désir s'immisce de nouveau, se confond temporairement avec la réalité – le regard frénétique de la fille sans corps quant (*sic*) elle est saoule – je lui fais l'amour, pénètre son corps engrossé par un autre – revanche sensuelle sur les frustrations passées – après la séance de baise, elle déambule péniblement dans la chambre, son corps comme anesthésié par la brutalité de gestes oubliés à jamais [...] – retour à l'angoisse immobile, lucide du yama [...] (*Ice*, p. 262)

Lundi 28 février

Siem Reap. Incapable de dormir, Vi et moi baisons jusqu'à la nuit – l'ice et le yama sur la table de chevet [...] – mon corps à quatre pattes – la chimie – ma main sur sa nuque – son ventre lisse – je la prends par la cheville – son pubis – les membres

engourdis – l’asphyxie – le sang qui bat dans les veines – les pupilles dilatées – le cerveau calme – la main sur son ventre, sur son sein [...] (*Ice*, p. 262)

Dans ces trois extraits, la consommation de drogues est une composante du récit de la sexualité ; le « ya’baa », « l’ice » et le « yama » deviennent des agents de la « baise » et accompagnent le désir du narrateur. La consommation de drogues, on le remarque, encadre le récit de l’acte sexuel : dans le texte du 22 février, la drogue est consommée en amont ; le 27 février, elle est consommée après l’acte. Dans le texte daté du 28 février, les sensations du corps désirant (qui cherche à toucher le corps de Vi) se mêlent à celles du corps sous l’emprise de « la chimie », si bien qu’on ne sait si le sang « bat dans les veines » sous l’emprise du désir ou de la drogue.

De la même manière, les photographies d’actes sexuels se mêlent aux photographies de consommation de drogues. Dans le chapitre « prémices 2005-2007 », les nombreuses photographies de coïts entre A et Ka laissent parfois des images qui se concentrent sur des étapes de la prise de drogue : p. 39, on la voit allumer quelque chose avec un briquet (on retrouvera d’ailleurs le même geste, mais dans les mains d’une autre prostituée à la page 124) (*Ice*, fig. 53) ; plus loin, elle est assise seule (*Ice*, p. 55 ; fig. 39), puis avec une autre femme (*Ice*, p. 81 ; fig. 42), devant une table où s’entassent différents éléments qu’on peine à discerner en raison du flou de la photographie, mais qui semble être celle qui est décrite à la page 14 d’*Anticorps* et où s’accumulent pêle-mêle « ciseaux, briquets, rouleurs de papier, paillettes éparses, bouteille d’eau, une bougie allumée, feuilles d’aluminium, une brosse pour les cheveux, un bouquet, des fleurs, sachets en plastiques transparent, reste de cristaux sur la lame d’un canif, cachets rouges et oranges » (*Ant.*, p. 14). Dans la suite de l’ouvrage, le principe est le même : on compte beaucoup de photographies d’actes sexuels, et surgissent ici et là des photographies de personnes (A ou les prostituées) en train de consommer de la drogue (*Ice*, p. 168 ; fig. 54). Une jeune prostituée aux cheveux roses revient à plusieurs reprises (*Ice*, fig. 4 et 37) : p. 115, elle fume dans une bouteille en plastique (une scène similaire est photographiée à la page 136, où l’on voit une femme demi-nue, allongée, avec le même genre de bouteille à la main). Cette femme aux cheveux roses revient à deux reprises, à chaque fois avec cette bouteille à la main : p. 122, après une succession de photographies de corps en plein acte sexuel et p. 188, où elle aspire la fumée, la bouche sur le goulot. On compte également deux clichés d’A, qui se pique (*Ice*, p. 157) et qui fume dans cette bouteille (*Ice*, p. 163) ; à chaque fois, ces images sont suivies par un cliché similaire (les fesses penchées d’une femme). L’alternance des images, ici, fait écho à ce que nous avons constaté dans les textes extraits de la fin d’*Ice*, où la consommation de drogues ponctue la

frénésie sexuelle, comme si les corps ne s'arrêtaient que pour consommer de la drogue, savourer les sensations provoquées, avant de reprendre leur activité sexuelle. Un diptyque illustre cette alternance entre sexe et drogue : p. 225 et 226, sont mis face à face le cliché d'une femme, la tête renversée, qui recrache de la fumée et celui d'un acte sexuel. Dans *Atlas*, on retrouve le même rituel dans la série de photographies qui fait suite au monologue de Leah (« Leah, Angkor, Siemp Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p., fig. 4 et 33) : A et elles fument, avant de coucher ensemble. De même, les photos de Sayo en train de jouir sont suivies d'images d'une seringue s'enfonçant dans le creux de son coude (« Sayo, Shinjuku, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 2, 26 et 35) et les photographies de Maya (« Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p. ; fig. 36) en plein acte sexuel sont précédées des mêmes photographies de mêmes seringues plantées dans le même bras, comme pour rappeler l'éternel rituel où sexe et drogue ne cessent de se succéder.

Il en va de même dans *Anticorps*. À titre d'exemple, dans les chapitres « Excès » et « Chute », on trouve deux récits de relations sexuelles avec des femmes (qui ne sont pas nommés) dans lesquels la drogue est omniprésente :

[...] l'air est chaud, sa peau est lisse ; nos visages se touchent, collés par la sueur ; elle prépare une autre pipe d'ice et sourit ; la fumée me prend à la gorge ; une pointe de dégoût dans le ventre, mais la présence de la masse de chair me rassure ; les bouches lapent, sucent, lèchent, pénètrent ; nos corps sont là, sans autre but que d'être là et d'y rester, implacablement soudés ; jouissance d'une promiscuité absolue ; ma main sur sa bouche édentée pour l'empêcher de crier lorsque je la pénètre [...] (*Ant.*, p. 321)

[...] elle qui gît, les paupières mi-closes ; sa nuque, mon torse, la verge qui n'éjacule pas ; sa bouche qui me suce ; exhalation ; sa bouche qui avale ; la feuille d'aluminium et les cristaux ; elle qui exhale ; son souffle dans ma bouche ; l'autre qui brûle les cristaux ; son poignet ; elle qui gémit, les mâchoires serrées, à quatre pattes encore [...] (*Ant.*, p. 431)

Le récit du *chemsex* repose, dans ces deux textes, sur deux stratégies narratives différentes. Dans le premier extrait, la juxtaposition de phrases lapidaires ou étirées par l'énumération racontent l'acte sexuel ; seule la mention d'une « autre pipe d'ice » (qui suppose une consommation répétée de cette substance) indiquent que l'interaction sexuelle a lieu en pleine *défonce*. Dans le second extrait, on observe, passé la première phrase, une énumération de groupes nominaux étendus qui découpent la narration ; il ne s'agit pas tant de raconter que de *décrire*, de donner à voir des fragments d'une scène : ici, un morceau de

corps (une bouche, un poignet) ; là, des substances et leur attirail (les cristaux et l'aluminium qui permet de le chauffer puis de l'aspirer). Les « exhalaisons » relèvent autant des soupirs, des gémissements que de la consommation de la drogue.

2. 4. Narrer et agir : les actants de la communauté pornographique

La double posture d'A. dans ce récit, fait écho à la manière dont Goulemot définit le narrateur de ces « livres qu'on ne lit que d'une main » : « [l]e narrateur a un double rôle : il décrit et agit. Ou plus exactement il décrit ce qu'il voit et se décrit en train d'agir. [...] Il est donc une voix qui sert un regard et qui explicite les éléments du tableau offert ou en train de se construire »⁸⁴. Ce narrateur, précise Goulemot, n'est pas un simple voyeur (même si le « voyeurisme par effraction »⁸⁵ est un dispositif narratif courant dans le roman pornographique⁸⁶) : il offre « un regard délibéré porté sur le corps offerts »⁸⁷ en prêtant ses yeux au lecteur. Dans les récits d'A, dans *Ice* et *Anticorps*, c'est en effet ce dispositif qui est mis en place, à deux exceptions près. Au début du chapitre « Excès », Agata décrit une scène, à la manière d'un voyeur : « L'homme s'attarde dans le corps de la femme, dans la fêlure rouge du con qui s'ouvre derrière les poils, dans le ventre rond et pâle, entre les cuisses doucement puantes » (*Ant.*, p. 320). L'acte sexuel est mis à distance, et les protagonistes ne sont pas identifiés. Plus loin, dans le même extrait, il s'adresse directement à une prostituée avec laquelle il vient de coucher : « Mes mains serrent tes seins à te faire mal ; mes lèvres esclaves fouillent le trou de ton cul ; tu es leur maîtresse ; on perd le corps dans la conscience du corps ; je devine tes convulsions, je fais ce que je peux pour t'aimer, je fais ce que je dois faire pour me rendre seul maître de ton corps » (*Ant.*, p. 322). L'apparition aussi brève que subite de ce « tu » a une double résonance : elle met en scène une adresse à une protagoniste, mais a également pour effet une adresse à une potentielle lectrice.

La photographie offre une autre possibilité en terme de point de vue. Rappelons-le encore : Agata photographie ce qu'il vit pendant qu'il le vit ; alors, soit l'appareil sera une prothèse de l'œil du photographe, et le cliché aura comme fonction de nous donner à voir

84 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 155.

85 *Ibid.*, p. 156.

86 La « scène sexuelle surprise par le regard du narrateur, en position de voyeur » est, nous rappelle Colas Duflo, un « moment classique et exemplaire du roman pornographique » libertin, au point de constituer un *topos* du genre (Colas Duflo, *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, op. cit., p. 56).

87 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 156.

ce que l'appareil a pris de ce qu'il a vu. Quand il entre dans l'image, il se donne à voir comme acteur d'une scène sexuelle ; ce faisant, on observe, dans les photographies, une alternance entre position narrative et position oculaire. Les photographies jouent sur ces deux dispositifs narratifs propres à la pornographie : dans le texte, le « je » est voyeur ou acteur de l'acte sexuel ; dans l'image, le point de vue nous plonge dans l'acte sexuel ou nous place à distance.

On sait que c'est le désir qui meut ce narrateur qu'est A, qui le pousse à l'action. Cette « subjectivité en proie au désir »⁸⁸ indissociable du récit pornographique et de sa mise en intrigue que Marie-Anne Paveau résume ainsi :

Dans un récit, l'unité minimale est l'évènement, et, dans une moindre mesure, la description, les événements s'enchaînant selon une mise en intrigue qui produit de la causalité : c'est *parce que* tel personnage a rencontré tel autre que son ascension sociale commence, c'est *parce que* tel autre fait l'expérience du deuil que tel évènement survient, etc. Dans le récit pornographique, rien de tel, le plus souvent, ou alors la causalité est réduite à son minimum. La « narration » y est plutôt suite ou série, de scènes, de tableaux, d'épisodes, dans lesquels l'unité érotique minimale est la posture.⁸⁹

Et Marie-Anne Paveau de rappeler la définition de la posture, que Roland Barthes décrit comme étant « la plus petite combinaison que l'on puisse imaginer car elle ne réunit qu'une action et son point corporel d'application »⁹⁰. Néanmoins, précise l'auteure, « la posture est loin d'être une unité pauvre »⁹¹. Comme l'explique Gaétan Brûlotte dans *Œuvres de chair* :

La posture est, comme on sait, depuis toujours l'unité minimale du code érotique. [...] C'est la figure du discours érotique, c'est-à-dire une représentation (discursive, littéraire, iconique) de l'homme ou de la femme de désir (comportements, émotions, passions, « perversions », perceptions...) à travers un ensemble d'indices corporels et extérieurs (signes, traits, marques, formes, matières, mouvements, penchants imaginaires). Ses caractéristiques fondamentales sont l'ocularité (son aspect visuel ou visualisable), sa profondeur (son épaisseur, ses relations) et son ubiquité (sa faculté répétitive)⁹².

88 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 77.

89 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 176.

90 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, p. 31. Cité dans : loc. cit.

91 Marie-Anne Paveau, *ibid.*, p. 177.

92 Gaétan Brûlotte, *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan/Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 22. Cité dans : loc. cit.

On retrouve ici les caractéristiques de l'iconotexte pornographique propre à Agata : l'ocularité, à la fois textuelle (les images qu'éveillent le texte) et iconographique (les photographies) est redoublée par le dispositif photolittéraire, qui ne cesse de répéter – au sein d'un même ouvrage et d'un ouvrage à l'autre – des actes sexuels. On peut s'interroger sur la filiation des phototextes d'Agata au « pseudo-récit »⁹³ (caractéristique du récit pornographique selon Marie-Anne Paveau), dont le « cadre sert de prétexte à introduire les scènes sexuelles, entre lesquelles la narration fait surtout du “remplissage” » et où « la mise en intrigue » (Ricœur) ne repose pas vraiment « sur une succession causale d'évènements »⁹⁴. La rencontre avec les prostituées – qui donne lieu aux épisodes pornographiques – ne constitue qu'une cellule narrative minimale.

La *mise en intrigue* d'ouvrages comme *Ice*, *Anticorps*, *Codex* et *Atlas*, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, repose sur l'obsession topique de la rencontre : Agata raconte et montre ses rencontres, ses interactions puis ses relations avec les prostituées. Ce faisant, il s'approprie ce qui constitue, pour Maingueneau, « une contrainte liée aux conditions mêmes de possibilités du discours pornographique : le renouvellement permanent des partenaires »⁹⁵. On reconnaît là la structure d'*Atlas* : chaque chapitre de l'ouvrage correspond à une partenaire ; on change de chapitre comme on change de partenaire. Dominique Maingueneau analyse ainsi ces personnages-partenaires propres à la narration pornographique :

Bien souvent, ces personnages ne sont pas isolés, mais inscrits dans des communautés d'individus qui se réunissent de manière plus ou moins durable pour des activités sexuelles. La communauté peut en effet être éphémère (il se trouve que plusieurs personnes sont dans un même lieu au même moment et sont disponibles pour une interaction sexuelle) ; elle peut également être durable : le cas extrême est alors celui de la confrérie qui repose sur un code symbolique propre.

Ces communautés durables, qu'on pourrait dire « instituées », ordonnent les activités sexuelles selon des principes partagés par l'ensemble de leur membres. À la différence de la communauté éphémère, ce type de communauté est étroitement lié aux intrigues fondées sur un parcours d'initiation : celui-ci s'opère intégralement à l'intérieur de la communauté. Ces deux types de communautés sont révélateurs d'une ambiguïté constitutive du dispositif pornographique, qui hésite entre deux options : il peut promouvoir l'utopie d'un monde ordinaire, où l'assouvissement des désirs serait

93 Marie-Anne Paveau, *ibid.*, p. 179.

94 *Loc. cit.*

95 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 56.

immédiat, ou bien circonscrire dans le monde « normal » des espaces réservés, à l'écart des contraintes.⁹⁶

Il n'est en effet pas question, chez Agata, d'utopies, ces « emplacements sans lieu réel »⁹⁷, mais bien d'hétérotopies, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, ces « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »⁹⁸. Les bas-fonds constituent cette communauté durable dont parle Maingueneau ; les « principes partagés par l'ensemble de leur membres » sont cet ancrage dans les bas-fonds et la consommation de drogue. Le voyage et le séjour d'Agata dans ce lieu existant, au contact de cette communauté, est en effet initiatique : Agata y devient A ; A qui transforme, en retour, Agata.

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage qu'il consacre aux « livres qu'on ne lit que d'une main », cette périphrase destinée à désigner les romans pornographiques, Jean-Marie Goulemot montre l'importance que prend le « tableau » dans un tel récit :

Il y a tableau, semble-t-il, essentiellement parce qu'il y a mise en scène, c'est-à-dire inscription des corps dans un espace qu'ilsaturent. Le tableau n'existe que par cette occupation de l'espace de la narration, les éclairages qui soulignent chacun des éléments, le grossissement des attitudes, les traits en surcharge qui exagèrent : un sexe, un soupir, une pâmoison, au point d'être les seuls à exister dans l'instant du récit.⁹⁹

La narration d'*Ice*, *Anticorps*, *Codex* et *Atlas* consistent en effet en cette succession de tableaux, où les corps «aturent» l'espace, qu'il soit textuel ou iconographique. L'image joue chez Agata un rôle primordial dans cette saturation : si les sujets abordés par les textes ne se limitent pas à la pornographie (le flux de la parole d'Agata et de A passant allégrement du récit d'un acte sexuel à celui de la prise de drogue, puis à la description des effets secondaires de la drogue, à des visions hallucinées, ou à des considérations politiques et philosophiques), les photographies, elles, sont essentiellement des images de corps dans leur intimité.

96 *Ibid.*, p. 56-57.

97 Michel Foucault, « Des Espaces Autres », *Empan*, *op. cit.*, p. 14.

98 *Ibid.*, p. 15.

99 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 159.

Cela est particulièrement éclairant dans un ouvrage comme *Atlas*, où les monologues des filles, qui ne relèvent pas de la pornographie, sont entrecoupés de photographies de leurs corps ; l'énumération d'images aux couleurs saturées, alors, renforce la présence du corps, qui occupe l'espace iconographique plus que l'espace textuel. On observe alors une dissociation entre le regard de pornographe que porte Agata sur les prostituées et la parole de ces dernières ; une parole qui vise à briser le pornographique amené par l'image ; procédé sur lequel nous reviendrons *infra*.

3. *Voyure de la pornographie*

Les dispositifs narratifs d'*Ice*, *Anticorps*, *Atlas* et *Codex* empruntent à la pornographie divers éléments ; néanmoins, cette gémellité entre ces iconotextes et la pornographie ne se limite pas à la manière dont textes et images mettent en scène des interactions sexuelles : la « voyure » de ces ouvrages photolittéraires peut être qualifiée de pornographique. Comment voit-on l'image pornographique, et comment lit-on le récit pornographique d'Agata ?

3. 1. Une lecture pulsatile

Pour qualifier le rapport du spectateur au film pornographique, Patrick Baudry parle de « vision désordonnée »¹⁰⁰, ou d'une « lecture en pulsations »¹⁰¹ qui conduit à « une vision découpée ou saccadée » ainsi qu'au « détachement éventuellement ahuri de la durée narrative et l'abandon du registre de l'évènement »¹⁰². C'est ce qui le conduit à affirmer qu'« [i]l n'y a pas de « durée » dans la visualisation de l'image X »¹⁰³, soit parce qu'elle peut fonctionner de manière autonome, hors du film d'où elle tire son origine, soit parce qu'elle repose sur un plaisir de la répétition, et peut ainsi se revoir encore et encore, jusqu'à épuisement de son pouvoir (« chaque plaisir actualisé provoque dans son actualisation sa propre exténuation »¹⁰⁴). En somme l'image pornographie est capable d'exister « hors récit »¹⁰⁵ tout en restant efficiente. L'usage le prouve¹⁰⁶ : ce n'est pas tant le film dans son

100 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 225.

101 *Ibid.*, p. 226.

102 *Loc. cit.*

103 *Ibid.*, p. 203.

104 *Loc. cit.*

105 *Ibid.*, p. 187.

106 Il suffit à cet égard, d'analyser la manière dont sont organisés les sites pornographiques *mainstream* (Youporn, Pornhub, Redtube, etc) : on y trouve peu de films complets, mais plutôt des extraits choisis. Ce procédé évacue toute fidélité à la narration du film initial pour sélectionner des scènes précises ; chaque scène sera choisie en fonction de la pratique sexuelle ou du fantasme qu'elle met en scène, qui lui-même correspond à un pornotype (*threesome*, *MILF*, *girl next door*, *doggy style*, etc) ; c'est à partir de cette classification que l'internaute parcourra le site. En cela, le site pornographique déconstruit la narration

ensemble qui intéresse, mais certains fragments. On parcourt le film pour mieux en isoler un passage ou l'on consulte le site pornographique pour sélectionner un extrait ; la cohérence de l'ensemble est facultative (c'est d'ailleurs pour cela que Marie-Anne Paveau parle de « pseudo-récit »¹⁰⁷ à propos de la pornographie).

La composition fragmentaire et non-linéaire des ouvrages d'Agata invite à un tel rapport à l'ouvrage. Ils imposent une lecture aléatoire dont les modalités varient d'un ouvrage à l'autre : il n'est donc pas nécessaire de lire ces iconotextes du début à la fin pour les comprendre. Parce qu'on peut y errer avec une grande liberté¹⁰⁸, le mode de « voyure » qu'il inaugure fait écho à la vision et la lecture analysées par Patrick Baudry : c'est bien le « mécanisme d'une vue qui se déplace par arrêts successifs sur le vu »¹⁰⁹. Textes et images deviennent ainsi des « instants pulsés »¹¹⁰, exempts de linéarité.

D'autre part, l'autonomie de l'image par rapport à la série dans laquelle elle est initialement incluse entre en écho avec cette temporalité typique de la pornographie. Une photographie, rappelons-le, peut s'apprécier de deux manières différentes : comme composante d'une série, ou dans sa singularité. Dans le premier cas, elle s'ancrera dans une temporalité plus longue ; dans le second, elle sera instantanée. Il en va de même pour le texte, qui peut se lire seul ou dans la continuité d'un chapitre (dans *Ice*, *Anticorps*, *Atlas*, *Codex*) ou d'un ouvrage (dans *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale*). C'est ce qui explique la grande mobilité des images et des textes chez Antoine d'Agata, et la facilité avec laquelle un texte ou une photographie peut revenir dans un ouvrage (voire passer d'une exposition à un ouvrage, puis à une exposition), et ainsi s'ancrer dans une nouvelle série tout en assumant son autonomie principale. Cette composition fragmentaire où des images et des textes sont répétés et repris d'un ouvrage à l'autre fait donc étrangement écho à ce que le site pornographique fait du film X, mais également au rapport du spectateur à l'objet pornographique.

En somme, Agata organise l'enchaînement des scènes sexuelles dans ses phototextes selon la logique de la juxtaposition, ainsi explicitée par Dominique Maingueneau :

filmique ; les scènes sélectionnées ont vocation à être appréciées hors de leur cadre initial, offrant une expérience plus instantanée que le visionnage du film dans son intégralité.

107 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, op. cit., p. 179.

108 Des ouvrages comme *Cidade de Pedra* ou *La Nuit épuisée* excèdent ce principe : ils sont composés de *leporello* (accompagnés, dans *Cidade de Pedra*, d'un livret), rangés dans un étui. L'organisation ainsi que la manipulation de l'ouvrage incitent à une lecture qui n'est pas linéaire. Ce ne sont pas des ouvrages que l'on ouvre et que l'on ferme, dont on perçoit le début et la fin ; cette absence d'ordre invite à une « voyure » désordonnée.

109 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 225.

110 *Ibid.*, p. 203.

A priori, l'auteur [de récits pornographiques] dispose de deux stratégies majeures : la première consiste à juxtaposer [les scènes sexuelles] en renonçant à toute véritable mise en intrigue. [...] Cette manière de ne pas enchaîner les diverses scènes, de renoncer à une véritable mise en intrigue, est chose récente : elle est concomitante de l'apparition du film pornographique qui, en revanche, a massivement réemployé les schémas des récits de la littérature pornographique.

La simple juxtaposition de fantasmes n'est pas sans inconvénients : elle souligne lourdement la dissociation entre un réel frustrant et l'imaginaire, elle renvoie le lecteur à sa condition effective, au lieu de lui proposer des fictions compensatoires qui se présentent comme inscrites dans la réalité. Aussi recourt-on souvent à une autre technique de juxtaposition : un narrateur homodiégétique – c'est-à-dire un narrateur qui est aussi un personnage de l'histoire – raconte ses aventures sexuelles à un tiers ; on retrouve là un dispositif de narration tout à fait classique.¹¹¹

Dans ses ouvrages, Agata joue avec ces deux types de juxtapositions. Dans *Ice*, nous sommes en effet en présence d'un narrateur homodiégétique, qui « raconte ses aventures à un tiers » (et tout particulièrement à Rafael Garido) ; dans *Anticorps*, cette tierce personne est le lecteur ou la lectrice, à qui il exhibe explicitement sa sexualité (la réécriture de passages d'*Ice* illustre d'ailleurs un glissement de l'interlocuteur mis en scène). En revanche, dans *Atlas*, *Codex* et *S.T.A.S.I.S.*, les stratégies sont différentes. En ce qui concerne *Atlas*, ce sont essentiellement les images qui relèvent de la pornographie, alors qu'elle n'apparaît que par petites touches dans les récits de quelques filles ; dans *Codex*, la pornographie se concentre sur les photographies et déserte les textes ; dans *S.T.A.S.I.S.*, elle a presque disparu, et surgit que ponctuellement au détour d'une image ; dans *Acéphale*, il n'y a plus de récits ni d'exhibitions d'actes sexuels. Cette juxtaposition concentre le regard sur des fragments, des morceaux épars ; l'œil passe de l'un à l'autre. On reconnaît là la dynamique générale des ouvrages d'Agata, exempt de toute linéarité claire : la chronologie d'*Ice*, les indications chronologiques et topographiques de *Codex* et *Atlas*, les chapitres dans *Anticorps*, sans régir une quelconque structure narrative ; quant à *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*, images et textes y sont juxtaposés, sans qu'aucune structure claire ne soit déterminée. Tout surgit, tout surprend, dans ces ouvrages où l'on se perd.

C'est dans cette même logique que s'inscrit l'usage du gros plan par Antoine d'Agata – ce gros plan qui est, pour Patrick Baudry, un des traits caractéristiques de la pornographie. Cette échelle du plan répond selon lui à une évolution de la pornographie concomitante de celle des films X qui cherche à montrer davantage :

111 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 49.

[D]ans la progression des films depuis une vingtaine d'années, l'on constate aisément cet effet de surenchère : chaque cassette, comme le veut le discours publicitaire, promet d'en « voir plus ». Il s'agirait d'aller toujours plus « loin » : la sodomie s'est ainsi ajoutée au programme dans les années 1970, puis la dite « double pénétration » dans les années 1980, les films dits « amateurs », le sadomasochisme feutré ou esthétisé ou encore les pratiques du hard « crade » où dominent le goût du sale et des « saletés » dans les années 1990. Ce sont aussi les prises de vue, l'emploi des miroirs qui ont pu progresser en usant davantage de l'un des procédés majeurs du porno, c'est-à-dire le gros plan.¹¹²

Dans la pornographie, le gros plan permet un « agrandissement du coït, l'étalage [...] de l'acte de la copulation » ainsi que « la focalisation agrandie sur une sorte de “chirurgie” sexuelle »¹¹³ : un procédé que l'on repère également dans les photographies d'Agata. Les gros plans permettent en effet de « voir plus », d'aller plus loin dans la visibilité du corps. On observe également à cette occasion un « grossissement » et un « morcellement »¹¹⁴ propre à l'image pornographique.

3. 2. Émergence d'une chrono-photo-porno-graphie

Néanmoins, à l'échelle de la photographie, on observe l'émergence d'une « pornographie mouvante » (pour reprendre l'expression de Ronan Dubois) singulière, « entre l'image fixe et l'image mouvante »¹¹⁵ : une chronophoto-pornographie, dans la lignée de la chronophotographie expérimentée par le Français Étienne Jules Marey et par l'Américain Eadweard Muybridge destinées à « enregistrer sous forme de graphiques les caractéristiques du mouvement »¹¹⁶. En 1822, l'invention du chronophotographe par Marey lui permet d'enregistrer « l'empreinte du mouvement, de sa trace simple et claire dans le temps et l'espace »¹¹⁷ ; plusieurs décennies plus tard, Antoine d'Agata reprend ce principe pour mieux décomposer les étapes des actes sexuels qu'il photographie, et ce particulièrement dans trois des ouvrages de notre corpus : *Ice*, *Anticorps* et *Atlas*.

Dans *Ice*, on dénombre six exemples de chrono-photo-porno-graphie : sur une page, aux pages 31, 38 et 204 ; sur deux pages, aux pages 248-249, 260-261 et 270-271. Tous sont

112 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 187.

113 *Ibid.*, p. 155.

114 *Ibid.*, p. 128.

115 François Ronan-Dubois, *Introduction aux porn studies*, op. cit., p. 44.

116 Anne de Mondenard et John Pultz, *Le Corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p. 30.

117 *Ibid.*, p. 31.

mis en scène sur le modèle de la planche-contact, avec ce liseré caractéristique qui indique le numéro de chaque cliché. À la page 31 (*Ice*, fig. 35), est d'abord découpé un acte sexuel ; s'ensuit une série de photographies de corps féminins nus, et plus particulièrement d'entrejambes féminins dont le mouvement, presque statique, est imperceptible. La lumière est crue, les contours nets ; le bleu du drap tranche avec le beige de l'épiderme. On observe une évolution dans les cinq exemples suivants. La série qui met en scène Ka et A (*Ice*, p. 38 ; fig. 56) n'est pas aussi crue : un faisceau lumineux est dardé sur les corps, rendant leur peau d'un blanc lumineux, presque éblouissant ; le flou trouble les contours de leurs corps et gêne la compréhension de certains de leurs mouvements. Ce flou joue avec les limites de la pornographie : certes, on perçoit les différentes positions que prennent ces corps, mais la sensation d'être face à un amalgame de corps monstrueux, un tas de chair qui se débat, est prégnante. Il en va de même, et de manière beaucoup plus franche, dans la série de la page 204 : les corps beiges et pâles se détachent d'un fond noir pour mieux se fondre les uns dans les autres. L'image ainsi produite est proche de tableaux de Francis Bacon, comme *Trois études pour une crucifixion* (1962) (fig. V) ou *Crucifixion* (1965) (fig. VI), hantés par des masses organiques.

Cet amas de peaux qui se tordent relève-t-il de la pornographie ? Certes, on devine qu'il s'agit d'un acte sexuel à plusieurs participants, mais le flou empêche l'explicite et transforme l'acte sexuel en monstre ; alors, la chronophotographie ne décompose plus un acte sexuel mais les torsions d'un monstre. *A contrario*, la série suivante reprend le principe de la chronophotographie telle qu'elle était conçue par Marey, en ajoutant à la décomposition du mouvement une dimension narrative. Aux pages 248-249 (*Ice*, fig. 57), nous est donné à voir une saynète : A. et deux prostituées, sur un lit, couchent ensemble et fument de la drogue. D'abord, A. et l'une d'entre elles s'étreignent tandis que la seconde prostituée, sur le bord du lit, fume ; l'acte s'interrompt, le temps d'une prise, avant de reprendre en incluant cette fois les deux femmes ; s'ensuit une nouvelle interruption pour fumer à nouveau. Ici, la chronophotographie redouble le texte ; tous deux narrent cette alternance répétée, obsessionnelle, entre sexe et drogue. On retrouve ici un trichromatisme caractéristique des images d'Agata : noir, rouge et blanc. L'arrière-plan est dans une obscurité profonde ; le dessus du lit est rouge ; les peaux, frappées par une lumière crue, sont blanches.

Les deux séries suivantes (p. 260-261 et 270-271) reprennent les mêmes couleurs, la même disposition (deux corps sur un lit rouge) et ce même angle qui nous met face à une scène intime, tels les spectateurs dans le cadre du dispositif scénique frontal (le plus classique, place face à face spectateurs et spectacle) (*Ice*, fig. 58). Là encore, la chrono-

photo-porno-graphie redouble le texte en offrant au regard une narration, toujours la même : des corps qui n'interrompent leurs ébats sexuels que pour prendre de la drogue. Le flou, ici, n'empêche pas de comprendre la scène ; il rend compte, au contraire, des mouvements dénotés par les verbes, dans les textes. Textes et images se complètent l'un et l'autre, et l'on croit reconnaître dans les images Thi, Da, Reth et les autres filles présentes dans les textes. Néanmoins, l'identification reste imprécise dans la mesure où les textes s'attardent sur les détails du corps des prostituées : Thi dont les jambes sont couvertes de « plaques rouges » (*Ice*, p. 269) et à qui il manque des dents et Da au corps « couvert de marques funestes, plaques rougeâtres qu'elle gratte, croûtes qu'elle écorche jusqu'au sang » (*Ice*, p. 267) pour ne citer qu'elles. L'image, quant à elle, par son angle et sa taille, n'est pas aussi précise.

Dans *Anticorps*, outre la reprise de clichés d'*Ice*¹¹⁸, notons que les treize premières pages de l'ouvrage sont occupées par ces chronophoto-pornographies qui décomposent divers actes sexuels avec diverses prostituées (*Ice*, fig. 1 et 2). Le flou est omniprésent, et donne à ces corps un aspect fantomatique ; seule la couleur de la carnation permet de les dissocier des spectres blanchâtres. La position de ces séries, en tête d'ouvrage, a une valeur programmatique claire et annonce ce qui constituera le cœur d'*Anticorps* (aussi bien en matière de textes que d'images) : la pornographie. On retrouvera d'ailleurs, au cœur de l'ouvrage, quelques autres séries de ce type : pages 304-305, trente clichés décomposent un acte sexuel ; pages 436-437, le temps de seize clichés, Ka fume puis se masturbe, avant de fumer à nouveau, puis de reprendre sa masturbation.

Aux pages 300-301 (*Ant.*, fig. 36) et 302-303 (*Ant.*, fig. 11), deux séries de chronophoto-pornographie reprennent un même procédé singulier : un faisceau lumineux est dirigé vers des corps en plein acte sexuel, focalisant le regard tantôt sur parties du corps en plein ébat (*Ant.*, p. 300-301 ; fig. 36), tantôt sur le visage d'une femme (*Ant.*, p. 302-303 ; fig. 11). Si la série d'images, dans la première série, ne laisse aucune équivoque (ce sont bien des bouches qui s'embrassent, des mains qui touchent un corps que nous voyons), on constate une véritable atomisation du corps et une volonté de diriger l'œil par pulsations. Contrairement aux séries d'*Ice* et aux premières pages d'*Anticorps*, la linéarité entre ces éléments photographiés n'est pas claire : l'enchaînement de ces soixante-quatre clichés esquisse une narration en isolant des fragments précis d'une scène, sans lien évident entre chacun d'eux. Cette narration chrono-photo-porno-graphique sérielle se conçoit comme une « collection interminables d'instantanés : d'instantanés pulsés »¹¹⁹. Il en va de même pour la

118 Aux pages 474-475 est reprise la série d'*Ice* des pages 248-249 ; aux pages 476-477 est reprise la série des pages 260-261 en ajoutant deux clichés (on en compte trente dans *Ice* et trente-deux dans *Anticorps*).

119 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 203.

série suivante, où s'enchaînent cent clichés d'un même visage pendant un ou plusieurs ébats sexuels. L'acte sexuel se raconte non plus par une focalisation sur des fragments du corps, mais par les expressions (calme, tendu, plissé, en train de crier, de souffler) et les positions de ce visage (tantôt allongé, tantôt renversé, tantôt soulevé) ; on retrouvera un procédé similaire dans la série de clichés aux pages 484-485, où sont découpés les déformations successives d'un visage en train de crier. Corps et visage sont ainsi dissociés, donnant deux angles différents d'une même histoire (c'est la focalisation – le même faisceau lumineux, les mêmes couleurs – qui permet au lecteur de faire le lien entre les deux).

Est-ce un même ébat, ou un amalgame de plusieurs ébats ? On ne saurait trancher. C'est la disposition (tous ces clichés concentrés sur deux pages) qui les inscrit dans une seule et même temporalité : celle de la lecture. Aux pages 458 et 459 (*Ant.*, fig. 37), une succession d'actes sexuels et de corps nus donne l'impression d'une suite ininterrompue d'ébats : on voit l'espace changer, mais les mêmes gestes se répètent de manière obsessionnelle, résumant ainsi et *Anticorps* et *Ice*.

Si l'usage de la chronophotographie est ponctuel dans ces deux ouvrages, en revanche, elle structure *Atlas*. Chaque série d'images (qu'elle s'étale sur une page ou sur deux) y est décomposée en une multitude de clichés. C'est une manière de conserver le lien entre le film *Atlas* et le livre *Atlas*, et surtout de restituer le mouvement du film dans le livre. On y trouvera donc, sans grandes surprises, une chrono-photo-porno-graphie qui s'applique à plusieurs actions. Sont concernés les mouvements d'un corps féminin nu autour d'une barre de *pole-dance* ; Maya, photographiée en contre-plongée tandis qu'elle se meut sur A, pendant un acte sexuel ; un ébat entre A et Izumi dont les jambes ensuite s'écartent pour dévoiler sa vulve (tout comme Nao, quelques pages après) ; les mouvements du visage de Rei puis de Sayo ; les ébats entre A et Rei, puis Kana, Saki, Kei, Maki et Leah ; Cristina qui en vient à se masturber.

La chrono-photo-porno-graphie permet de restituer cette « gymnastique sexuelle de groupe » qui, rappelle Goulemot, « revêt une importance capitale dans le roman érotique »¹²⁰ :

Elle organise des figures variées en une architecture complexe qui mêle les corps, les enchevêtre, et finit par les confondre. [...] Le groupe est alors conçu comme un seul corps en travail de désir et de plaisir. Ou comme une machine à transmettre du mouvement. Car la description vise à concilier la pose [...] qui représente l'immobilité,

120 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 162.

la fixité hallucinée du tableau vivant, et le mouvement vibrant et haletant de la jouissance recherchée et atteinte.¹²¹

La chronophoto-pornographie est à la pornographie photographique ce que la description est à la pornographie écrite : elle concilie la pose (dans chaque photographie) au « mouvement vibratoire et haletant » du corps restitué par l'enchaînement des images. Le flou, dans cette perspective, rend compte de ce moment où les corps se confondent, où ils deviennent ce « corps en travail de désir et de plaisir » décrit par Goulemot. Elle réussit l'exploit de concentrer le « paradoxe de la fixité et du mouvement, du déploiement et de l'instantané »¹²².

* * *

On observe bien dans la poétique d'Agata une pornographisation de l'intime ; d'une part, parce que l'intimité telle que la conçoit Agata est sexuelle (à la manière du sens figuré du mot « intimité », utilisé pour désigner les organes génitaux) ; d'autre part, parce qu'il réexploite les codes de l'image et du texte pornographiques. Dans *Ice*, *Anticorps*, *Codex* et *Atlas*, l'intime est pornographie dans le sens où elle est une exhibition explicite de la sexualité, voire « l'exhibition d'images honteuses » qui est, pour Paul Denis, « l'un des signes de notre époque »¹²³. L'intime n'est plus, chez Agata, « ce lieu dans le monde où l'homme peut se tenir séparé du monde, d'où, par la fenêtre, en secret, il peut le contempler et où, hors de tout regard, il peut se regarder lui-même »¹²⁴. Bien au contraire, l'intime se pornographie, et s'exhibe dans toute sa sexualité (c'est-à-dire ce qui habituellement « est le plus personnel et le plus caché »¹²⁵ pour le psychanalyste Gérard Wajcman).

La pornographie de l'intime mise en texte et en photographie impose une lecture intime : ouvrir *Ice*, *Anticorps*, *Atlas* et *Codex* dans un espace public n'est pas chose aisée, car cela revient à exposer aux regards des personnes avec lesquelles nous partageons cet espace des images qui devraient, tout comme les objets qu'elles représentent (les ébats sexuels, les organes génitaux, les corps nus) rester privées. La pornographie, parce qu'elle met en scène des tabous, met mal à l'aise l'œil qui la croiserait de manière accidentelle dans un espace partagé. Ainsi se crée une forme de connivence entre le lecteur-spectateur et l'objet de son

121 *Ibid.*, p. 162-163.

122 *Ibid.*, p. 163.

123 Paul Denis, « La Négation de la honte », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 20.

124 Gérard Wajcman, « Les Frontières de l'intime : intime exposé, intime extorqué », *ibid.*, p. 72.

125 *Ibid.*, p. 73.

regard : comme l'analyse Goulemot, la parole du narrateur, dans le roman pornographique, est « [c]réatrice d'effet d'intimité et de confiance »¹²⁶. C'est une parole performative, qui incite son lecteur à être dans un cadre intime pour mieux entendre sa parole intime.

Cet usage des codes de la pornographie permet à Agata de s'approprier la force qui est la sienne. « [L] sexe imagé possède pour lui une puissance qui n'est pas que de fantasme », rappelle Patrick Baudry, car « la force de l'image sexuelle, c'est son actualité, et non pas du tout son seul aspect compensatoire [...]. On est avec le porno dans le registre *réel* du *virtuel* »¹²⁷. Goulemot lui-même s'extasiait sur les pouvoirs de la littérature pornographique, capable de tenir la « promesse originelle la plus orgueilleuse de toute littérature, et peut-être de tout art : faire de telle sorte que pour celui qui contemple ou lit, ce qui est peint ou écrit est vrai »¹²⁸.

Néanmoins, cet usage poétique de la pornographie par Agata ne se limite pas à un jeu sur les codes de la pornographie ; il va au contraire s'approprier sa force et détourner ce qui fait de la pornographie qu'elle est pornographique : son pouvoir d'excitation.

126 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 162.

127 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 36-38. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 118.

128 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, 1991, p. 153. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 109.

CHAPITRE 12

Les effets pornographiques

Appropriation et détournement

Dans « Huis-clos », premier chapitre d'*Anticorps*, on peut lire la phrase suivante : « terrorisme, délinquance, pornographie défient les postulats frileux des morales financières, politiques et religieuses qui effacent les paroles, les plaintes, les souffrances et confortent l'impunité des assassins » (*Ant.*, p. 17-18). La violence de la pornographie se fait arme politique : comme le terrorisme, elle effraie afin de déstabiliser ; comme la délinquance, elle enfreint les lois. Elle défie et elle attaque, elle terrifie et elle bouleverse ; bref, la pornographie est un élément perturbateur qui, inséminée dans le champ politique, peut être redoutable. C'est ce qui intéresse Antoine d'Agata : la pornographie, en somme, est une arme de soulèvement : elle soulève parce qu'elle dévoile ; elle soulève parce qu'elle se fait instrument d'insurrections.

« Qui s'y livre s'y brûle »¹ : c'est en ces termes que Goulemot décrit le pouvoir du livre pornographique, associant, par cet emploi du verbe « livrer », la lecture à un abandon du lecteur à un livre qui le tient en son pouvoir pour mieux l'échauffer et (peut-être même) le consumer. Patrick Baudry fait un constat similaire à propos de l'image pornographique : « la pornographie possède un incontestable pouvoir d'attraction, de séduction mêlée à une répulsion qui la renforce, ou plus simplement pourrait-on dire d' "accroche" »².

Le pouvoir de la pornographie, dans son acception habituelle, est d'être pornographique. Comme le rappelle Marie-Anne Paveau, reprenant la définition qu'en donne Alain Giami (lui-même citant le psychanalyste Robert Stoller) : « la pornographie est "un produit fabriqué avec l'intention de produire une excitation érotique. La pornographie est pornographique quand elle excite. Toute la pornographie n'est donc pas pornographique." »³. Cette excitation, de manière prototypique, amène le spectateur de l'image pornographique et le lecteur du livre pornographique à « joindre le geste aux mots »⁴ :

Ainsi, quand se finit l'épisode, l'effet de lecture se continue à travers ce désir que le récit à fait naître et qu'il est bien sûr impuissant à satisfaire. [...] Le récit érotique fait

1 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 52.

2 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 31.

3 Alain Giami, « Que représente la pornographie ? », dans : Simone Bateman, *Morale sexuelle*, vol. 4, Paris, Cerses-CNRS, 2002, p. 33-65. Cité dans : Marie-Anne Paveau, *Le Discours Pornographique*, op. cit., p. 46.

4 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 52.

toujours retour au quotidien, à ce corps du lecteur travaillé par l'effet du texte et bouleversé par le désir, redevenu extérieur à ces êtres de papier, à ce monde fictionnel et dont les effets appellent la mise en œuvre de réalités prosaïquement physiologiques.⁵

C'est d'ailleurs cette force du livre pornographique qui intéresse tant Goulemot ; ce livre « impose un comportement et un seul. Incapable de satisfaire le désir qu'il a suscité, il oblige le lecteur à sortir du monde imaginaire pour imposer la loi du livre au monde réel »⁶.

« Imposer la loi du livre au monde réel » : voilà bien le pouvoir dont Agata cherche à s'emparer mais d'une autre manière que celle-ci évoquée par Goulemot. En effet, les débats sur la possibilité d'une œuvre à agir sur le réel sont nombreux ; l'usage de la pornographie, chez Agata, répond au besoin d'emprunter à la pornographie – cet objet souvent associé à la consommation plus qu'à l'art – sa puissance de frappe pour l'inoculer à ses œuvres photolittéraires. L'œuvre doit se donner les moyens d'être une perturbation ou, dans l'idéal, une arme. Néanmoins, dans cette entreprise de réinvestissement de la « force incitative »⁷ du pornographique, ce n'est pas ni l'excitation érotique, ni le besoin de satisfaction que vise Agata, bien au contraire. Plusieurs éléments sont conçus pour déjouer le dispositif pornographique qui cherche à « faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudrait se libérer par un recours extralittéraire »⁸. Certes, il y aura de la tension, l'œuvre atteindra le corps de son lecteur-spectateur et le texte aura des effets qui déborderont dans le « hors-livre » ; il ne s'agit cependant pas de faire jouir, et en cela de satisfaire le lecteur-spectateur de ces œuvres photolittéraires, mais bien de le brutaliser. Le « retour au quotidien » évoqué par Goulemot n'a pas chez Agata vocation à assouvir le désir : il s'agira plutôt d'y revenir bouleversé.

Comment se conçoit une pornographie qui n'est pas *pornographique* ? De quelle manière Antoine d'Agata détourne-t-il les procédés du pornographique ? Que puise-t-il dans le pornographique ? Nous analyserons ici la manière dont Antoine d'Agata s'approprie les effets propres au pornographique. Dans les trois premières parties, nous verrons comment Agata trompe la promesse pornographique : certes, il est question d'explicite sexualité, mais divers procédés empêchent l'irruption de l'excitation sexuelle. D'abord, nous verrons comment il déjoue le désir, en mêlant laideur et pornographique, avant de nous intéresser au glissement du *peep-show* au *freak-show* dans ses ouvrages, puis à l'épineuse question de la satisfaction, promesse du pornographique par excellence. Enfin, il

5 *Ibid.*, p. 92.

6 *Ibid.*, p. 58.

7 *Loc. cit.*

8 *Ibid.*, p. 127.

s'agira d'examiner comment Agata s'empare de ce qu'il considère être les pouvoirs de la pornographie, à savoir sa possibilité d'être l'agent d'une effraction de la vérité.

1. Déjouer le désir

Selon Dominique Maingueneau, « à tous ses niveaux, l'écriture pornographique vise à combler, aux deux sens possibles du mot : exhaustion du désir, saturation de toutes les béances possibles du corps »⁹. Ces deux étapes du contact avec une œuvre pornographique (d'abord susciter puis affoler un désir jusqu'à la jouissance), s'applique aussi bien à la lecture d'une œuvre qu'à la vision d'une image (animée, ou non) pornographique. Avant l'impératif de la satisfaction vient l'éveil du désir.

Un mot désigne cet objet qui accroche le regard pour mieux susciter le désir : l'*agalma*. Dans l'ouvrage qu'il lui consacre, Jean-Louis le définit comme un « objet de délice, de joie »¹⁰ et comme le « point d'attrait du regard »¹¹. Antonio Quinet, dans son sillage, le désigne comme « l'objet cause de désir »¹², confirmant que « [c]'est la pulsion scopique qui confère le caractère de beauté à l'objet désiré du monde sensible et permet au sujet de le "toucher des yeux" et de le déshabiller du regard »¹³ ; le désir est en effet le signe qu'« un objet empirique [est devenu] digne de notre attention »¹⁴.

À partir du *Banquet* de Platon, qui se donne pour sujet « le savoir érotique »¹⁵ et du livre VIII du *Séminaire* de Lacan, Antonio Quinet définit plus précisément les significations dont l'*agalma* est porteur :

L'*agalma* est donné plutôt dans le domaine du scopique, ainsi que l'atteste son étymologie. Les auteurs rapprochent sa racine d'*alamai*, qui veut dire à la fois *j'admire* et aussi *je porte envie, je suis jaloux de* : nous retrouvons l'*aga* dans le nom d'Agathon, avec l'étymologie, *agaston*, c'est *admirable*, et le *gal* qui est le même que dans *galnhn*, *la mer qui brille*, et dans *galnhn*, *la pupille*, où nous trouvons de façon explicite l'association entre œil et *agalma*. Ce même *gal* veut dire *éclat* en vieux [sic] français, où se trouve origine le mot *galant* : objet magique, objet galant, l'*agalma* participe au charme [...]»¹⁶.

9 Dominique Maingueneau, *La Littérature Pornographique*, op. cit., p. 79.

10 Ibid., p. 18. L'auteur l'exemplifie en citant Hesychius (« *pân eph' ô tis agalletai* »).

11 Ibid., p. 96.

12 Antonio Quinet, *Le Plus du regard, destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, Paris, Éditions Nouvelles du Champ Lacanien, « ... In Progress », 2019, p. 52.

13 Loc. cit.

14 Ibid., p. 60.

15 Antonio Quinet, *Le Plus du regard, destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, op. cit., p. 65.

16 Ibid., p. 66. L'auteur cite Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 170-171.

Le processus visuel à l'œuvre ici est *haptique* (pour reprendre le terme employé par Deleuze, et cité par Quinet) : le désir insuffle « une modalité de rapport entre la vision et le toucher, ou plus exactement entre l'œil et la main »¹⁷ : « [l']acte de toucher vient, guidé par l'œil, qui érogénise le corps »¹⁸ (c'est « parce que la pulsion scopique confère à l'œil la propriété de toucher [...] que la poussée à l'attouchement peut avoir lieu »¹⁹). Dans le cas du lecteur, la contemplation d'un objet désirant débouche sur l'auto-érotisme : « le désir de jouir est bien réel », rappelle Goulemot, « possédant ce lecteur devenu autre, prêt à tout pour le satisfaire »²⁰. Le désir érotique transforme alors le champ visuel en « espace tactilo-optique »²¹, parcouru par cette tension que seule la pornographie sait provoquer.

1. 1. Un *agalma* repoussant

Retrouve-t-on dans les œuvres d'Agata des corps nus, en plein ébats ? Brillent-ils comme des *agalma*, qui nous pressent de les toucher tout en affolant notre désir ? Nous charment-ils par leur beauté en nous promettant la jouissance ? La réponse ne peut qu'être négative. Rappelons que ces corps sont abjects (comme nous l'avons vu *supra*²²) : repensons aux portraits de Mae, Tae, Vi, Oun et Da dans l'épilogue d'*Ice*, avec leurs dents cariées, leur corps taché, couvert de plaques et de croûtes (*Ice*, fig. 24 et 25). Rappelons que, dans *Anticorps*, les corps qui s'accouplent sont des corps souffrants et abîmés :

[...] la précision inouïe des lents rituels, l'aberration sexuelle, la répétition inlassable de l'orgasme, la perpétuation du plaisir, le sexe qui éjacule le sang [...] ; son corps asséché par la maladie m'émeut parce qu'il est devenu objet abstrait où l'esprit imprime ses marques ; sa peau colle à ses muscles, beauté maligne de la dégénérescence ; la lame de rasoir toujours, les syllabes qui se traînent dans ma bouche pâteuse ; œil exorbité, le corps qui vacille de ne plus marcher, le jeûne forcé, le sexe qui brûle de quelques gonorrhée, le scorbut et les infections, les mâchoires scellés qui saignent [...]
(*Ant.*, p. 390)

Il faut se souvenir que le corps malade occupe une place centrale dans l'*Histoire de la laideur* d'Umberto Eco. Suivant Rosenkrantz (l'auteur de *l'Esthétique du laid*) : si « la maladie

17 Antonio Quinet, *Le Plus du regard, destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, op. cit., p. 80.

18 *Ibid.*, p. 81.

19 *Loc. cit.*

20 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 56.

21 Antonio Quinet, *Le Plus du regard, destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique*, op. cit., p. 81.

22 Voir partie 2, chap. 5, p. 155.

apporte la laideur »²³, elle « est laide quand elle cause la déformation des os et des muscles ou qu'elle teinte la peau comme l'ictère » mais « elle est presque belle quand, comme la phthisie ou les états fébriles, elle confère à l'organisme un aspect éthéré »²⁴. De fait, on observera au XIX^{ème} siècle une indulgence, puis une fascination, envers les corps phthisiques qui revêtent une « beauté mortuaire »²⁵. Précisons qu'il ne s'agit pas, chez Agata, de ces beautés évanescences, pâles et alanguies : les corps sont rongés par les infections, atteints de maladies qui, comme le VIH, affolent l'imaginaire collectif. Devant de tels corps malades, on peut penser, avec Julia Peker, que « le dégoût surgit pour détourner le regard [...] parce qu'[ils] réveillent la douleur de voir la peau comme un écran frêle sur lequel se projettent nos illusions d'unité »²⁶. L'image des « déchirures et [des] plaies sur les organes génitaux » (*Ant.*, p. 386) est à égard exemplaire : l'organe maître des récits pornographiques n'est plus désirable mais malade, blessé, potentiellement inapte à remplir la mission que la pornographie lui donne.

Dans *Anticorps*, au vu de la « bouche édentée » d'une prostituée et de l'« éruption de plaques rouges » sur sa peau, de la descriptions des corps comme « dysfonctionnels » et « grotesques » (*Ant.*, p. 321), on constate qu'on est loin de ce que déploie la littérature pornographique pour éveiller le désir. Comme le rappelle en effet Patrick Baudry, le porno opère un passage « du corps avec ce que cela comprend d'humanité, de vulnérabilité, de secret et d'inquiétude à la “forme corporelle” avec ce que cela comporte de précision, d'exactitude, de contrôle et de maîtrise »²⁷. Le corps pornographique est invulnérable et prêt à performer l'acte sexuel (là est sa vocation) ; il est difficile d'y voir le reflet exact du corps d'A ou de celui des prostituées, qui sont des corps qui assument et exhibent leurs défaillances, leurs maladies, leurs blessures, leurs failles. Sont parlantes la liste des symptômes qu'expérimente Agata (dans *Ice* et au début du chapitre « Orgie » d'*Anticorps*) et, mais aussi les descriptions que font les prostituées des maladies qui les infectent dans *Atlas*.

De plus, dans les photographies comme dans les textes, les corps en pleins ébats reposent sur une confusion qui inquiète le corps plus qu'il ne l'éveille aux voluptés du désir. Ces corps prennent la forme d'un organisme mutant, d'un « amas de corps où les organes s'ouvrent aux jets de sperme et aux langues râpeuses » (*Ant.*, p. 387). Les muqueuses, « chairs humides », deviennent des « plaies poisseuses » (*Ant.*, p. 387) : l'orifice, motif obsédant de l'image pornographique, se confond avec la blessure (à l'image de ce « sexe qui

23 Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2018, p. 302.

24 *Loc. cit.*

25 *Loc. cit.*

26 Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, op. cit., p. 65.

27 Patrick Baudry, « Préface », *La Pornographie et ses images*, op. cit., IV.

éjacule le sang » (*Ant.*, p. 390). Certaines photographies de corps nus se concentrent sur ces plaies pour les rendre violemment visibles, à l'image de la double-page qui suit le récit de Laura, dans *Atlas* : à droite une série de clichés se focalise sur un sexe féminin offert ; à gauche, c'est un corps couvert de plaques rouges, à la peau violemment orangée, balayé par des cheveux noirs, qui s'exhibe (« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p.). Cet alliage entre une image corporelle repoussante et une autre potentiellement pornographique se poursuit sur la double-page suivante : la même image d'un corps blessé se répète vingt fois, avant de laisser place à trente clichés d'un visage féminin renversé (dans la tradition d'Agata de photographier le corps en train de jouir). Les repères sont volontairement troublés, parce qu'elles coïncident, sur l'espace de la page, entre une image qui suscite inquiétude (voire dégoût) et celle qui pourrait se faire *agalma*.

Cette représentation appuyée de l'organique du corps est, pour Jean-Marie Goulemot, une transgression du pornographique. « Le tableau érotique met en scène une jouissance épidermique. Le corps se pénètrent sans que se dise l'intériorité organique. Et c'est là un des interdits du texte pornographique »²⁸, précise-t-il. Agata transgresse cet interdit à la manière de Sade qui « en décrivant le viscéral et l'intimité organique »²⁹, met à mal la montée de l'excitation nécessaire au bon déroulement du processus pornographique.

Ces corps sont vulnérables, donc, mais aussi épouvantables. Leur traitement photographique, dans *Atlas*, crée un sentiment d'étrangeté plus qu'il ne stimule le désir. Prenons la série de clichés de la *pole dance* d'Alicia : la couleur de l'épiderme tend vers un orange criard, et le flou déforme le corps jusqu'à le décapiter (« Alicia, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p. ; fig. 37) ; il y a quelque chose d'inquiétant dans ce corps décapité (ou acéphale) orange, aux contours indistincts, qui perd en humanité pour devenir créature. La saturation de la couleur, caractéristique d'*Atlas*, modifie l'épiderme de plusieurs filles : le corps de Laura se teinte d'un orange violent (« Laura, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p. ; fig. 38) ; celui d'Izumi passe du même bleu à un rose fushia (alors même qu'elle exhibe sa vulve) (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 24 et 25) ; celui de Rei est d'un bleu laiteux (« Rei, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 2) ; les images de Kana et de Saki (prises en caméra nocturne) leur donnent un aspect spectral, en teintant leur épiderme de ce vert caractéristique (« Kana, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 » et « Saki, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 31 et 32). Les pupilles de Saki deviendront profondément blanches ; traitement que subira aussi le corps de Nao, qui passera du beige à ce même vert lumineux (« Nao, Kyoto, Japon, 2007 »,

28 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 163.

29 *Loc. cit.*

Atl., n. p. ; fig. 29) ; Sayo, de même, deviendra progressivement verte (« Sayo, Shinjuku, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 35) ; la photographie d'Ana, teintée de rouge, donne un aspect sanglant à son épiderme (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 12). Ces clichés où la couleur du corps est tronquée contre une teinte saturée coexistent pourtant avec des clichés qui respectent la teinte de la carnation humaine. Dans *Atlas*, les corps deviennent inquiétants, puis reconnaissables, avant de devenir étranges ; les prostituées sont après tout, des « figures polymorphes » qui « se dédoublent incessamment » (*Atl.*, n. p.), tour à tour créatures fantasmatiques troublantes et êtres humains bouleversants. Dans *S.T.A.S.I.S.*, un corps de femme, bleu, se déchire sur un cliché, se muant en figure cauchemardesque. Ces métamorphoses continuelles fascinent autant qu'elles déconcertent. Dans *Codex*, le passage de clichés d'ébats sexuels à celui d'un empilement de cadavres en putréfaction produit un effet similaire (en plus violent) : le cadavre, ce corps « devenu tout entier déjection »³⁰, noirci par la putréfaction, est aux antipodes de cette « forme corporelle »³¹ du pornographique dont parle Patrick Baudry. Les clichés de l'acte sexuel peuvent stimuler le désir, mais celui-ci est court-circuité par l'irruption brutale du cadavre. De manière générale, on peut considérer que l'usage du flou photographique entre dans cette volonté de mêler attraction et répulsion : il atténue le pornographique pour mieux restituer la violence de l'acte, tout en métamorphosant les corps.

Devant ces corps offerts au sexe tarifé, Agata utilise une formule qui rend compte de cette fascination doublée de crainte : « Passe devant sans t'arrêter » (*Ice*, p. 153). Ces mots, qu'on retrouve dans *Illiade*, renvoie à l'épisode où Ulysse est défié par les sirènes (« Passe sans t'arrêter ! »³²). Cette mise en garde s'explique, lit-on dans *Ice*, par la présence des « os des corps décomposés dont les chairs se réduisent » et que l'« on voit s'entasser près d'elles » (*Ice*, p. 153)³³, tels les indices de leur nature carnassière. Les sirènes, certes, séduisent, mais seulement par leur chant ; elles sont d'« infects oiseaux rapaces »³⁴, des monstres hybrides, horribles. Umberto Eco les classe (aux côtés des Harpies, ou encore de Charybde et Scylla) parmi les créatures horribles et épouvantables, chantres de la laideur dans le monde antique. Les sirènes contredisent la *kalokagathia* (alliage de *kalos*, « beau », et *agathos*, « bon ») grecque : elles sont hideuses et épouvantables (leur aspect révélant ainsi leur *mauvaise*

30 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 127.

31 Patrick Baudry, « Préface », *La Pornographie et ses images*, op. cit., IV.

32 Homère, *Illiade*, traduit du grec ancien par François Rosso dans : Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 36.

33 Pour *Histoire de la laideur*, François Rosso traduit ainsi ce passage de *Illiade* : le séjour des Sirènes « est bordé d'un rivage tout rempli d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent » (Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 36).

34 *Ibid.*, p. 34.

nature). Il en ira de même pour cette femme « à six têtes » (*Ice*, p. 154) aperçue par A., ou pour toutes les prostituées des bas-fonds lorsqu'elles sont dépeintes comme des damnées ou des démons³⁵. Cette analogie entre prostituées et peuples des enfers en fait des êtres repoussants, car terrifiants, dans la lignée de la tradition iconographique de l'Apocalypse et du Jugement Dernier³⁶ : l'enfer y grouille de créatures qui ont vocation à inquiéter, effrayer ou dégoûter celui les contemple. De même, le diable y est représenté « dans toute sa monstruosité terrifiante », mais aussi sous « l'apparence attirante de jeunes gens ambigus ou d'opulentes prostituées » dans les récits de tentation (à l'image de *La Tentation de saint Antoine* par Félicien Rops, sur un dessin au pastel réalisé en 1878) (fig. XXV) ; une telle ambivalence dans le traitement iconographique du diable (hideux ou désirable) n'est pas sans rappeler la zone trouble dans laquelle s'inscrit le traitement photographique du corps prostitué (monstrueux ou attractif). Il n'est pas tant question, dans la pornographie d'Agata, de créer du désir, mais bien de placer le lecteur-spectateur dans cette zone d'incertitude, troublante, gênante, entre la fascination et la répulsion.

1. 2. Une pornographie expressionniste

Le traitement photographique de la pornographie fait écho chez Agata à l'« esthétique du laid » décrite par Georges Banu. Si la beauté joue un rôle dans la stimulation du désir, Agata semble l'éviter, pour mieux exploiter « les ressources polémiques du “laid” au nom de tout ce que la laideur comporte comme agressivité à l'égard de l'ordre, comme force subversive du “bas corporel” ou refus de l'idéalisme par le recours à une matière dispersée et insoumise »³⁷ pour reprendre les mots de Georges Banu. « Se réclamer du laid, confirme Banu, procède d'une volonté explicite de dynamiter, sans arrêt, inlassablement, la séduction à l'égard de “l'ombre” trompeuse du beau pour ainsi, forcément, échapper aux illusions qu'il engendre »³⁸ et, pouvons-nous ajouter, au désir qu'il suscite.

Au regard du traitement des corps, on peut postuler, avec Murielle Gagnebin, un traitement « expressionniste » de la pornographie par Antoine d'Agata, à compter que

35 Nous renvoyons le lecteur et la lectrice à ce qui a pu être écrit précédemment à propos de l'iconographie infernale et du séjour dans les bas-fonds comme une catabase.

36 « C'est par la traduction visuelle [de l'Apocalypse selon saint Jean] que la peur de la fin fait son entrée dans l'imaginaire médiéval », rappelle Umberto Eco, soulignant que son but est que « le fidèle [soit] terrorisé » (Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, *op. cit.*, p. 78 pour la première citation et p. 82 pour la seconde).

37 Georges Banu, « La Scène allemande et “l'esthétique du laid” », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin, Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 217.

38 *Ibid.*, p. 222.

l'expressionnisme est caractérisé par « la fascination du laid »³⁹. Ainsi saturation des couleurs, dans *Atlas*, n'est pas sans rappeler les « ultra-couleurs »⁴⁰ propres à l'expressionnisme et au fauvisme ; ces couleurs qui agressent l'œil en teintant le corps de couleurs *surhumaines*. C'est le cas des photographies d'Ana : la couleur orangée de son corps enflamme l'œil, tandis que le rouge de sa peau d'Ana lui donne l'aspect d'une écorchée dont la chair est à vif (« Ana, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 12). De même, le rose fushia du corps d'Izumi fait scintiller son corps comme un néon ou un hologramme⁴¹, et le déshumanise tout comme elle le désincarne, à l'instar du bleu qui glace son corps et remplace la carnation par une couleur électrique (« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 24 et 25.). Le vert des peaux de Kana et Saki, enfin, donne à l'épiderme cette teinte moisie, verdâtre, qui le fait glisser vers la putréfaction ou le monstre (« Kana, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 » et « Saki, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p. ; fig. 29, 31 et 32). L'usage de la caméra nocturne dans *Atlas* et de la caméra thermique dans *Acéphale* (*Acé.*, fig. 11 à 14) opèrent cette même désincarnation du corps, tout comme la photographie d'un corps bleu que le flou déchire (*Sta.*, fig. 21). Dans le premier cas, le corps devenu à la fois laiteux et luminescent se fait spectre ; dans le second, il perd ses contours et rend visible ce qui ne s'éprouve que par le toucher (à savoir sa température) ; le corps prend une teinte bleue, orange, rouge, jaune ; le visage se décompose pour prendre une forme squelettique. On retrouve là l'usage par les expressionnistes de « la couleur pour lacérer la forme »⁴².

Le flou opère un phénomène semblable, mais cette fois en étirant la couleur des corps pour mieux les déformer, à l'image des peintures de Francis Bacon (dont la parenté avec l'art d'Agata n'est plus à prouver⁴³). Deleuze parle, à propos de la peinture de Bacon, d'une représentation du « corps comme plexus »⁴⁴, comme entrelacement de spasmes, et « [t]oute la série des spasmes chez Bacon est [...] amour, vomissement, excréments,

39 « L'expressionnisme ou la fascination du laid » : tel est le sous-titre que l'auteure choisit pour analyser ce mouvement pictural (Murielle Gagnebin, *Fascination de la laidur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, *op. cit.*, p. 159).

40 *Ibid.*, p. 167.

41 Pensons aux hologrammes luminescents aux couleurs vives qui peuplent les films de science-fiction (comme le *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve où des femmes géantes et fluorescentes hantent la ville, telles des spectres).

42 Murielle Gagnebin, *Fascination de la laidur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, *op. cit.*, p. 169.

43 En 2021 est édité *Francis Bacon / Antoine d'Agata* (Léa Bismuth, Perrine Le Querrec, Bruno Sabatier, Paris, Éditions du Regard) ; l'ouvrage, composé de deux livrets, réunit les peintures de Bacon et les photographies d'Agata pour mieux mettre en parallèle leurs images. Sur son site, la maison d'édition met en exergue la filiation entre les deux artistes grâce à une citation d'Agata (« La première exposition de peinture que j'ai visitée était une rétrospective de Bacon au MoMA en 1989. Ce fut un choc dont je ne me suis toujours pas remis. »)

44 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 23.

toujours le corps qui tente de s'échapper par un de ses organes [...] »⁴⁵. On reconnaît là ce « corps qui tente de s'échapper par tous ses orifices » (*Ice*, p. 92) qui obsède Agata.

De même, le devenir-animal et le devenir-viande du corps dans l'art d'Agata fait écho à la déshumanisation des corps dans la peinture expressionniste ; Gagnebin considère même qu'il s'agit là d'une des caractéristiques de l'expressionnisme⁴⁶. Deleuze consacre une partie de son analyse de la peinture de Bacon à cette même question. Il remarque que « le corps en tant que chair et viande »⁴⁷ est sur la toile placé dans « une *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal »⁴⁸ ; cette viande « n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive »⁴⁹. La teinte charnelle, qui oscille entre pâleur, rosé, rougeâtre, entre la couleur des muqueuses, celle de la peau qui cicatrise ou qui, percée, verse le sang qu'elle avait pour mission de protéger et de contenir, représente pour Agata sa gamme chromatique de prédilection. Agata, comme Bacon, rappelle à quiconque lit ses textes et voit ses photographies que « nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance »⁵⁰ ; une viande sensible, nerveuse, que la sensation anime. C'est pourquoi tout le développement de Deleuze à propos du lien entre peinture et sensation chez Bacon peut sans peine s'appliquer au lien entre photographie et sensation chez Agata :

[La sensation] est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. [...] La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation [...].⁵¹

C'est bien la sensation sexuelle (ou, du moins, la panoplie des sensations que déploie l'activité sexuelle) qui intéresse Agata ; sans elle, *Ice*, *Codex*, *Anticorps*, *Atlas* sont vidés de leur contenu. Or, parce que c'est la sensation qui, selon Deleuze, est « maîtresse de déformations, agent de déformation des corps »⁵² ; chez Agata, c'est la sensation sexuelle qui déforme et défait le corps, comme si la pornographie l'emportait sur le

45 *Ibid.*, p. 24.

46 Elle analyse plus longuement cette déshumanisation qui tend vers l'animalisation à propos (notamment) des peintures de Toulouse-Lautrec (qui inspira les expressionnistes) et Schiele (Murielle Gagnebin, *Fascination de la laidur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, op. cit., p. 164-165).

47 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, op. cit., p. 28.

48 *Loc. cit.* (en italique dans le texte original).

49 *Ibid.*, p. 29.

50 *Loc. cit.*

51 *Ibid.*, p. 39-40.

52 *Ibid.*, p. 41.

pornographique. Tout comme les « marques manuelles » de Bacon sont des « traits de sensations »⁵³ qui donnent une dimension catastrophique à sa peinture (c'est-à-dire aussi brutale qu'accidentelle), les prises de vue photographiques, déclenchées alors que le corps perd le contrôle, donnent lieu à des images accidentelles (qu'Agata appelle « rescapées »⁵⁴).

La pornographie d'Agata entre également en résonance avec d'autres peintres expressionnistes, comme Oskar Kokoschka ou Egon Schiele. Sur leurs toiles comme sur les clichés d'Agata, « les mains se tordent, les visages trépident »⁵⁵, et l'épiderme hésite entre sa couleur « naturelle » et une teinte malade. Les corps nus de Schiele sont certes offerts sans aucune pudeur (il s'agit de modèles vivants), mais ils sont également inquiétants : les membres sont déformés, les visages creusés, la peau brusquée par des teintes rouges, vertes, bleues, à la manière d'hématomes. On peut penser également à celles de Chaïm Soutine dont les personnages, selon le critique d'art Waldemar-Georges, « ont des convulsions qui secrètent des humeurs sous formes de plaques ou de jets »⁵⁶. Plaques, jets, sécrétions : on retrouve là des caractéristiques de la représentation photolittéraire du corps par Antoine d'Agata qui met en scène diverses sécrétions et excréments et exhibe la maladie, qui ronge la peau et fait éclore autant de plaies et de déchirures sur l'épiderme. L'« outrance par la déformation »⁵⁷ qui caractérise l'expressionnisme, creusant une zone d'incertitude autour du corps – à la fois monstrueux, animal, sauvage, déformé – est une constante chez Agata : comme Schiele, Munch, Kokoschka, les corps sont tantôt « outrageusement émaciés [...]», tantôt tordus et révoltés⁵⁸, ou semblent constitués de « lambeaux de chair hérissée »⁵⁹. Cette laideur expressionniste, comme l'analyse Murielle Gagnebin au début du chapitre qu'elle leur consacre dans *Fascination de la laideur*, « reflète l'angoisse et la révolte »⁶⁰ ; une idée que l'on retrouve chez Georges Banu, qui fait de la laideur un outil de contestation pour l'école allemande de la fin du XX^e siècle :

Le règne du laid ne s'instaure pas de manière innocente ni fortuite. Sa visée est explicitement critique. [La scène allemande] se présente, on l'a dit, comme rétive à la beauté pour tout ce que celle-ci comporte comme ordre et reconnaissance d'un modèle d'organisation mentale. [...] La matière, par sa présence immaîtrisée, instaure la laideur comme contre-pouvoir. [...] C'est à l'agression contre le beau qu'elle se livre

53 *Loc. cit.*

54 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 3.

55 Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, op. cit., p. 168.

56 *Ibid.*, p. 169.

57 *Ibid.*, p. 170.

58 *Ibid.*, p. 164.

59 *Loc. cit.*

60 *Ibid.*, p. 159.

et, implicitement, contre le système sur lequel celui-ci s'appuie. Elle vise cette « immunité artificielle permanente », pour citer, une fois encore Castorf, elle est le virus qui s'insinue et prolifère pour contrecarrer l'optimisme performatif d'un capitalisme conquérant et sans complexes.⁶¹

Il n'est pas difficile de reconnaître, dans cette analyse de la fonction de la laideur pour la scène allemande, celle que lui donne Agata. Rappelons que, comme il le confie à Christine Delory-Momberger, un beau corps ne l'intéresse guère, car « [l]es corps sains [...] reflètent l'acceptation de la norme et l'aptitude au conformisme »⁶².

Voilà le premier détournement du pornographique opéré par Agata : jouer avec le désir, pour mieux le déjouer, en plaçant en permanence son lecteur-spectateur entre attraction et répulsion.

2. *Du peep-show au freak show*

Parce qu'elle donne à voir des corps qui donnent à voir leur intimité sexuelle (qu'ils soient en pleine masturbation ou en plein ébat), « le dispositif du peep-show ressemble donc à celui de la lecture »⁶³ pour Dominique Maingueneau. À la suite de Jean-Marie Goulemot, Colas Duflo met lui aussi en exergue le voyeurisme inhérent à la littérature pornographique :

[Il existe] un moment classique et exemplaire du roman pornographique : la scène sexuelle surprise par le regard du narrateur, en position de voyeur, qui se fait le truchement du voyeurisme du lecteur et nous dit ce qu'il voit, de telle sorte que nous puissions le voir avec lui. Puissance de la littérature dans la forme pure de l'hypotypose descriptive : peindre les choses d'une manière si énergique que la description verbale les mette sous les yeux du lecteur, user des mots pour faire image, tableau, et constituer le récit en scène vivante. L'obscène est toujours de l'ordre de la scène : il arrive lorsque le langage se refuse aux moyens de contourner mais travaille à l'inverse à mettre en présence.⁶⁴

Au-delà du *topos* du roman libertin qui place le narrateur dans la position du voyeur, on peut postuler que la pornographie transforme en voyeur quiconque pose les yeux sur elle, qu'elle soit littéraire (grâce à « la forme pure de l'hypotypose descriptive », pour reprendre la

61 Georges Banu, « La Scène allemande et "l'esthétique du laid" » in *Les Images bontenses*, *op. cit.*, p. 231.

62 *Le Désir du Monde*, p. 47.

63 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 16.

64 Colas Duflo, *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, *op. cit.*, p. 56.

formule de Duflo) ou iconographique : nous sommes, face à la pornographie, mis en présence tenue à distance d'un obscène qui a vocation à stimuler notre désir. « [L]a vue du peep-show organise une relation dont la distanciation qui la marque s'accompagne d'une intimité originale »⁶⁵, rappelle Patrick Baudry ; dans l'espace du peep-show, le corps « en ma présence n'est plus qu'une présence simulée » et « devient image »⁶⁶.

2. 1. Brouiller la vitr(in)e

Pour Dominique Maingueneau, « le dispositif pornographique [place le lecteur] de toute façon en position de voyeur »⁶⁷. *De facto*, l'iconotexte pornographique d'Agata semble voué, lui aussi, à placer le lecteur-spectateur dans une position de voyeur ; voyeur qui entretient un rapport à la fois intime et distancié à ce qu'il voit.

Dans cet extrait d'*Anticorps*, Agata décrit longuement le mécanisme du *peep-show*:

[...] paradis immédiats, chemins de croix lubriques, putains siliconées, migrantes pubères, amours chronométrés sous contrôle policier... pornographie anale, faciale, animale... un flux de clients frustrés ou insatiables, au désirs standardisés, envahit le décor glacé des peep-shows ; les corps se protègent derrière des vitres sans tain et la chair se fond dans la trame numérique de bandes vidéos ; ballets stéréotypés des filles, regards durs et avides [...] ; les troupes de mâles prédateurs se fondent dans les couloirs des bordels, solidaires dans la proximité de la chair ; ils souillent sans remords la beauté abîmée des filles [...] ; les décolletés et les hanches se donnent au moins offrant ; les maquillages se liquéfient et les corps agonisent sur des rythmes dénaturés ; fleurs mortes qui cherchent encore la lumière dans la promiscuité physique et émotionnelle, dans des villes devenues monuments fonctionnels, camps retranchés ou sarcophages... (*Ant.*, p. 26-27)

Bienvenue dans le *peep-show*, où les filles, « fleurs mortes », à portée de vue (presque de main), exécutent des « ballets stéréotypés », se donnant à voir tout en se protégeant du voyeur ; derrière cette vitre, éloignés dans le fantasme, pornographiés, leur corps brille de lubricité.

Derrière la vitre du *peep-show*, la danseuse est mise en exergue par le processus même de la vitre : elle est autant protégée qu'exposée. La vitre marque une frontière entre la femme donnée à voir et le client qui paie la regarder. Ce faisant, la vitre se fait vitrine, à la

65 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 136.

66 *Loc. cit.*

67 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 74.

fois surface d'exposition, de projection et de protection. La vitrine protège et embellit tout à la fois, créant une double mise à distance : le corps se scinde en deux, pour donner à voir son image, éloignée par la vitre.

On pourrait, en première analyse, reconnaître là l'iconotexte d'Agata, qui ne cessent d'exhiber des corps nus et offerts, dont « la chair se fond dans la trame » de la photographie et du texte. Dans *Anticorps*, on ne compte plus les photographies de ces « ballets stéréotypés » : un diptyque (p. 204-205 ; fig. 20, deux premières photos) donne à voir deux danseuses floues, créatures mi-femmes (on reconnaît ici un buste, là des jambes et le bas d'un ventre), mi-fantômes (les visages sont nuageux, et le noir et blanc accentue leur aspect spectral) ; sur deux clichés qui se suivent, une danseuse, en déformant son corps, devient monstrueuse (p. 215-216 ; fig. 20, deux dernières photos) ; dans une série qui s'étire sur quatorze pages (p. 414-427), une femme danse ; en dansant, elle perd ses contours tandis que ses mouvements deviennent incompréhensibles. Cette danse, parce qu'elle distord le corps, est inquiétante (*a contrario* d'une danse conçue pour éveiller le désir) ; c'est moins une danse lubrique qu'une danse *thanatique* que les prostituées et les *strippers* exécutent dans les bas-fonds de la ville. De fait, si Antoine d'Agata place son lecteur-spectateur derrière une vitre, ce n'est pas vraiment être celle du *peep-show*, laquelle transforme le corps en objet de désir, en image désirable : cette vitre est déformante, , à la manière des miroirs des foires devant lesquels les corps se tordent et se troublent. De même, la coexistence dans l'espace du livre (que ce soit dans *Anticorps*, *Codex*, *S.T.A.S.I.S* ou *Acéphale*) de corps nus, offerts et désirables et des cadavres repoussants (voire de squelettes à moitié enterrés) transforme le *strip-tease* en danse macabre, où la mort, toujours, rôde autour du désir.

Le corps qui apparaît exhibe une pornographie inquiétante : les contours du corps qui danse sont indistincts et la nudité est parfois monstrueuse. Ce qui frappe l'œil est la difficulté à saisir (dans toute sa polysémie, c'est-à-dire aussi bien au sens de « comprendre », de « s'emparer de », de « percevoir », d'« atteindre ») cette nudité sexualisée tout en étant résistante. C'est peut-être bien même elle qui nous saisit.

2. 2. De la prise de vue à la prise de contact

Antoine d'Agata ne se contente pas de placer son lecteur-spectateur derrière la vitre, dans la position d'un voyeur en pleine hallucination inquiétante ; il nous entraîne dans les coulisses du *peep-show*.

Un exemple remarquable de ce procédé est la coexistence des photographies de corps offerts et des paroles des prostituées dans *Ice*, *Codex* et *Atlas*. Certes, l'image semble

rejouer le *peep-show*, mais le texte fait parler l'*agalma* que la vitre rendait muet, voire anonyme. Jean-Marie Goulemot, dans son analyse des textes pornographiques et des gravures qui les accompagnaient au XVIII^e siècle, insiste sur « l'absence d'individualisation »⁶⁸ des personnages ; une observation que l'on peut étendre au pornographique de manière générale dans la mesure où il met avant tout en scène des « corps nus et offerts, anonymes et fonctionnalisés »⁶⁹. Les corps, derrière la vitre du *peep-show* tout comme dans le texte et l'image pornographiques, pourraient là pour être des *agalmata*, des corps dont on dispose.

Or, l'insertion des monologues des prostituées déjoue le surgissement du désir en nous donnant à lire une intimité : *Ice*, *Atlas* et *Codex* s'affirment donc, non plus comme un ensemble de vitr(in)es, mais comme une accumulation de monologues. L'introduction de noms évite l'anonymisation, en individualisant les filles. Leurs paroles, quant à elles, brisent la vitre et invitent le lecteur à accéder à une intimité qui n'est plus celle d'une image exhibée dans une vitrine, mais celle, vulnérable, d'un individu : « j'ai peur de moi-même et j'ai peur de toi » (*Ice*, p. 112), lui confie Irina ; « rechercher le plaisir a détruit ma vie » (*Ice*, p. 112), lui raconte Lika ; quant à Angie, elle évoque « le Xanax [et] les bouteilles d'alcool [qu'elle doit] descendre pour tenir le coup » et se définit sans tendresse comme « une blonde décolorée, sous coke et sous amphets » (« Angie, Tenderloin, San Francisco, États-Unis, 2012 », *Atl.*, n. p.), tout comme Vivi, qui se décrit dès le début de son monologue comme « une personne très, très malade avec mille diagnostics cousus sous la peau » et pour qui « la poudre blanche est la seule chose respirable » (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.) ou encore Leah qui clôt son monologue en disant « [j]e ne suis qu'une autre de ces filles. Une fille dont tu as oublié le nom... Une fille qui a oublié son propre nom » (« Leah, Angkor, Siemp Reap, Cambodge, 2012 », *Atl.*, n. p.). Ce qui est exposé ici, ce n'est pas l'image fantasmatique du corps ; c'est le corps et ses points faibles ; « Mes espoirs, mes blessures, / tu tentes de les absorber » (« Saki. Kabukicho, Tokyo, Japon. 2007 », *Atl.*, n. p.), lui fait remarquer Saki. Or, dans le pornographique, il n'y a « [p]as d'états d'âmes, mais un état des corps ; pas de réflexion sur soi, mais une action, toujours la même, des corps désirants »⁷⁰. Difficile d'y reconnaître là le phototexte d'Agata : son caractère hétéroclite confronte la pornographie à tout ce qui est susceptible d'altérer sa dimension pornographique. Dans *Atlas*, *Ice*, *Anticorps* et *Codex*, l'état des corps côtoie les états d'âme, et les corps désirants ne se contentent pas de répéter la même action (la quête de la jouissance). De même, si la

68 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 165.

69 *Loc. cit.*

70 *Ibid.*, p. 153.

jouissance qui les obsède, elle n'est pas seulement sexuelle : la drogue est promesse de jouissance, et sa consommation est décrite avec autant de précision que les ébats sexuels.

Un tel procédé déjoue la nature même de l'image X, telle qu'elle est décrite par Patrick Baudry :

[L]es images X ne sont pas [...] faites d'émotion ni faites pour l'émotion. Ce sont des images d'abord « sensationnelles », faites pour la sensation. Ce qui est tout différent. L'émotion provoque au dire et enchaîne le mouvement du dire à l'exigence du récit. La sensation, par contre, clôt l'expression, déplace le dire de la tension du récit.⁷¹

On repère là un des fonctionnements de l'alliage entre image et texte : le « sensationnel » (et donc le potentiel pornographique) de l'image photographique est déjoué par l'image produite par le texte, qui est une image accordée à l'émotion (celles que les filles confient à Agata), et qui cherche à toucher le lecteur. L'enjeu, c'est bien de dépasser le sensationnel pour atteindre l'émotionnel. *Atlas* et *S.T.A.S.I.S* sont, à cet égard, assez parlants.

Dans *Atlas*, la pornographie s'accompagne de monologues ; ainsi se côtoient l'image potentiellement sensationnelle, car potentiellement excitante (de corps en plein ébat sexuel, de cuisses écartées, etc) et le récit, qui est d'un tout autre ordre :

C'est vrai, dans le travail,
le corps prend parfois du plaisir,
mais mon esprit, mon cœur, lui,
reste froid.
(« Rei, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Je ne ressens pas de plaisir.
Comme une marionnette, dans un théâtre.
Je rêve que tout cela s'arrête.
(« Yana, Troieshchyna, Kiev, Ukraine, 2011-2012 », *Atl.*, n. p.)

Dans ces fragments de leur récit, Rei et Yana nous confient l'envers de leur profession : le récit soulève le voile de l'illusion dont elles s'enveloppaient pour susciter le désir. Alors, le récit soulève le voile de l'illusion dont elles s'enveloppaient pour susciter le désir. Peu après le récit de Yana, on trouve une série de photographies de la jeune femme, de nuit, en short et en manteau, devant un mur, ce qui n'est pas sans rappeler la tenue et la posture des

71 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 82-83.

prostituées de rue, qui attendent leurs clients dans des tenues à la fois suggestives (le short dévoile les jambes) et suffisamment confortables pour leur permettre de tenir (le manteau tient chaud). Quant au récit de Rei, il précède une série qui saisit les mouvements de son visage, tandis qu'elle semble jouir : ce face-à-face entre l'état du corps et l'état de l'âme (pour reprendre la distinction opérée par Goulemot) restitue bien la dissociation qui s'opère en elle, entre le plaisir du corps et la froideur du cœur (un *topos* de la représentation de prostitution).

Dans *S.T.A.S.I.S.*, de même, le potentiel pornographique des images est mis en échec par les aphorismes, qui sonnent comme des sentences inquiétantes. « Aveuglements, mutations de la chair, confrontations immenses de solitudes et de désespoir » (*Sta.*, n. p. ; fig. 2) est la formule qui précède une photographie où deux corps se déforment lors d'un coït, puis une série qui s'attarde sur l'entrejambe d'une femme. Décrire l'ébat sexuel comme une « mutation de la chair », comme une confrontation « de solitudes et de désespoir » : voilà de quoi désarçonner l'excitation sexuelle du lecteur. De même, la reprise de la série de photographies du *strip-tease* fantômatique d'*Anticorps* (*Ant.*, p. 414-427) est précédé de la sentence suivante : « Contrôle global du désir, vénération des biens et traite des humains dessinent les nouvelles perspectives de la jouissance passive » (*Sta.*, n. p.). C'est le dispositif pornographique et prostitutionnel qui est ici frappé d'infamie, alors même qu'est mis sous nos yeux l'image d'un *strip-tease*. Une telle confrontation, qui mêle le désir (que suscite le corps pornographié) et la honte (éveillée par le dénonciation du système qui le sous-tend), annule le désir et rend problématique la jouissance.

Par le texte, l'image se fait *image dialectique*, soit, pour Georges Didi-Huberman, une image « porteuse d'une latence et d'une énergétique »⁷² qui « exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle »⁷³. Reprenant la pensée de Walter Benjamin, Didi-Huberman fait de ces images dialectiques les seules images authentiques :

Et c'est pourquoi, en ce sens, une image authentique devrait se donner comme image critique : une image en crise, une image critiquant l'image – capable, donc, d'un effet, d'une efficacité théoriques – et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment.⁷⁴

On perçoit, à travers ces deux ouvrages, cette volonté d'aller dans les coulisses du spectacle du corps désirable : en écoutant les paroles de ces femmes, une fois sorties de scène (dans

⁷² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992, p. 67.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

Atlas) ; en prenant conscience des enjeux politiques et économiques qui permettent la tenue de ce spectacle (dans *S.T.A.S.I.S.*).

On est alors en droit de s'intéresser à la « fantasmagorie disponibilité des corps, toujours amoureux et toujours désirants⁷⁵, à leur « immédiate disponibilité »⁷⁶, représentant la condition *sine qua none* du pornographique (parfois, selon Marie-Anne Paveau, parfois au détriment de la narration, puisque « dans le texte pornographique, [...] la conjonction est immédiate, sans causalité narrative, sans préliminaires romanesques »⁷⁷). Comme l'écrit Maingueneau, reproduisant la pensée de Goulemot :

Le récit pornographique « ne met jamais en scène une résistance à l'acte d'aimer. Ce ne sont que corps offerts, désirs spontanés et voluptés immédiates. S'il évoque une résistance, c'est pour mieux peindre une ébauche de viol, espèce de piment, par ailleurs sans grande consistance, puisque la victime devient vite consentante »⁷⁸.

Pas de refus, pas de maladresse, pas de pudeur, pas de temps mort, pas de détours⁷⁹ : le corps pornographique se destine *exclusivement* et *immanquablement* à l'acte sexuel.

Il n'en va pas de même pour les corps pornographiés d'Agata. Les prostituées sont insaisissables : d'une part, en raison de leur forme mouvante qui échappe à l'emprise du désir (comme nous l'avons vu *supra*⁸⁰) ; d'autre part, parce que leur fonction, dans l'ouvrage, ne correspond pas à celles des personnages pornographiques, de ceux dont l'existence se résume à l'acte sexuel. Comme le rappelle Goulemot,

[...] leur destin romanesque se réduit à cette jouissance attendue, désirée et enfin conquise. En deçà et au-delà d'elles, ils ne sont rien. On en apprendra toujours plus sur leurs particularités anatomiques que sur leur caractère. Ici, pas de trace de ce que l'on appelle traditionnellement l'épaisseur psychologique. Le héros pornographique, proche du lecteur comme un frère, est un héros sans mémoire. Sa jouissance, aussi foudroyante soit-elle, ne laisse pas de trace. Elle est aussi vite oubliée que ressentie pour que le désir renaisse, tenace et triomphant.⁸¹

75 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 67.

76 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 105.

77 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 170.

78 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 38.

79 Nous reprenons ici les caractéristiques qu'énonce Dominique Maingueneau dans son analyse de « La pornographie canonique » (*La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 38).

80 Voir partie 4, chap. 10, « La prostituée, figure surhumaine », p. 438.

81 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 153. Dominique Maingueneau précise néanmoins à propos de certains ouvrages de Sade qu'ils « contiennent des séquences pornographiques » mais qu'ils ne sont « pas à proprement parler des œuvres pornographiques » (Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 13).

On voit bien qu'un tel constat ne peut s'appliquer aux personnages d'Agata. A, par exemple, s'il est bien un corps désirant en quête de jouissance (qu'elle soit provoquée par les ébats sexuels ou les drogues), possède cette « épaisseur psychologique » que Goulemot refuse aux personnages pornographiques qui sont en effet, bien souvent, des pornotypes. Il en va de même pour les filles : certes, leurs « particularités anatomiques » sont largement écrites et photographiées ; néanmoins, les monologues permettent au lecteur d'accéder à leur psychologie propre, en mettant l'accent sur leurs failles. En bref, ni A, ni les prostituées ne sont des héros et des héroïnes sans mémoire : n'oublions pas que, d'un ouvrage à l'autre, ils reviennent sans cesse, et que leurs rôles ne se limitent pas à la quête du désir.

2. 3. L'œil du photographe

On a vu que le dispositif pornographique tend à transformer le lecteur en voyeur, et ce bien souvent par l'entremise du narrateur. Étendons ce postulat au phototexte : en va-t-il de même pour la photographie. Voyant l'image, nous voyons à travers les yeux du photographe ; peut-il être, lui aussi, un *voyeur* ?

Au moment d'analyser la poïétique d'Agata, nous avons vu qu'il se voulait acteur de ses photographies afin de s'extraire de la position du voyeur. Pourtant, on se souvient que Ka ne lui a jamais pardonné les premières photographies qu'il a prises d'elle et qu'elle appelle des « images volées » (*Icæ*, p. 233-238) . L'accusation de vol n'est pas anodine, et suppose une appropriation par le photographe et un sentiment de dépossession chez le sujet photographié. Rei, dans *Atlas*, lui confie un sentiment similaire :

Jusqu'à la fin, je ne savais pas et ne sais toujours pas
quelles images tu prenais,
ni ce qu'elles deviendraient,
je ne sais rien de tes intentions,
ton langage, tes idées,
restent obscurs.
(« Rei, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Non contentes d'éloigner le sujet des photographies de son corps, de telles incertitudes peuvent susciter ce même sentiment de dépossession. Dans son récit, Izumi met en parallèle le regard du client de *strip-tease* et celui d'Agata :

Quand tu filmes, la caméra enregistre mon image.
Lorsque les clients me regardent,
leur mémoire enregistre mon image.
(« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Ath.*, n. p.)

Le photographe serait-il un voyeur comme un autre ? Dans la suite de son monologue, elle apporte néanmoins une nuance :

Toi, ce n'est pas seulement par désir que tu me regardes,
c'est pourquoi ton regard est différent de celui des clients.

Pourtant, quand j'étais allongée et que tu me filmais,
j'avais la sensation d'être regardée
un peu comme si je dormais,
je flottais agréablement,
c'est tout ce dont je me souviens.

Devant toi je n'avais conscience de rien,
je me suis montrée à toi dans cet état.

Même si tu ne regardes que mon corps,
ce moment d'apaisement,
j'ai voulu te le donner.
(« Izumi, Kawasaki, Japon, 2007 », *Ath.*, n. p.)

Izumi ne *donne* pas la même chose aux clients et au photographe : aux premiers, elle offre une danse, un *strip-tease* qui la rend désirable ; au second, elle donne à voir, à photographier, à filmer son corps allongé, dans un état de conscience altéré, un corps ensommeillé, soit un corps qui n'est pas contrôlé. La nuance se situe dans la nature du don qui est fait au regard. De même, si les regards des clients sont animés par le désir, il n'en va pas de même pour le regard d'Agata dans lequel Izumi devine autre chose (qu'elle ne nomme pourtant pas). Dans son récit, Saki attire l'attention du photographe sur ce qu'il cherche à voir, et ce qu'il ne parvient pas à atteindre :

Dans ce monde, tout est miroir.

Et dans les yeux vides de tous ceux qui t'entourent
ta propre douleur se reflète.

Mes espoirs, mes blessures,
tu tentes de les absorber
et si je pleure maintenant, est-ce sur moi ?
Ou est-ce sur la pureté de ton cœur, que j'ai devinée ?

Ce que les filles regardent vraiment, tu ne le sais pas, n'est-ce pas ?
(« Saki, Kabukicho, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Absorber les blessures, les espoirs et les pleurs ; voilà une démarche aux antipodes de celles du *peeping tom*. C'est bien l'intime dans sa vulnérabilité, dans toute sa douleur, qu'Agata cherche à saisir, ce dont Saki s'aperçoit ; c'est probablement pour cette raison qu'elle lui dit avoir deviné « la pureté de [s]on cœur ». Si les regards des autres sont des miroirs, c'est bien parce qu'ils la renvoient à cette vulnérabilité ; le regard du photographe n'échappe pas à la règle. Dans son monologue, Kei hésite ; elle confie à Agata qu'elle pourrait « être un miroir, ou être une fenêtre pour [lui] » :

Le miroir
reflète ce qui est,
enferme et scelle l'instant présent.
La fenêtre, elle, est l'accès à un monde différent,
elle fait circuler l'air autour de toi, et l'agite.
(« Kei, Shinjuku, Tokyo, Japon, 2007 », *Atl.*, n. p.)

Kei peut se faire surface de réflexion qui contraint de se confronter à soi-même, tout comme elle peut devenir une ouverture vers un ailleurs ; au photographe de choisir. Le corps nu n'est plus propice à l'éclosion du désir, mais à une introspection ou une échappée.

La spécificité d'*Atlas* repose sur la manière dont les paroles des prostituées renvoient Agata à son propre regard ; un phénomène que l'on pressentait déjà dans *Ice* de manière épisodique. Dans *Atlas* sont systématiquement confrontés l'image photographiée et le regard du photographe ; dispositif qui permet de mieux différencier l'œil du photographe de celui du client des *peep-shows* et des *strip-teases*.

3. Enrayer la jouissance sexuelle

Le rapport entre l'objet pornographique et son consommateur repose sur un « contrat tacite »⁸² (pour reprendre la formule de Dominique Maingueneau) : l'œuvre pornographique, qui possède un puissant « pouvoir d'excitation sexuelle »⁸³, s'engage à mener à terme cette excitation ; elle fait à son lecteur, son spectateur ou son auditeur la promesse d'une satisfaction sexuelle (et, dans l'idéal, de la jouissance, destination du désir et acmé du plaisir). Comme l'a écrit Roges des Roches : « la pornographie n'illustre pas le désir mais sa résolution »⁸⁴.

L'œuvre pornographique acquiert ainsi capacité de créer une alternative satisfaisante à un quotidien frustrant, alternative que Ronan Dubois nomme « pornutopie »⁸⁵. Patrick Baudry en vient à la même conclusion à propos des produits de l'industrie pornographique :

À la fois, l'industrie du sexe suit les évolutions morales d'une société globale (ou les anticipe) et semble se délier cette société : en n'ayant pas le souci de la refléter ou de lui correspondre, en fonctionnant comme un univers parallèle capable de toujours précéder un univers réel ; et en fonctionnant aussi comme univers autonome.⁸⁶

La pornutopie désigne cet univers à la fois parallèle et autonome décrit par Baudry ; un univers que Goulemot décrit comme « une fiction exemplaire et réussie, puisque productrice d'illusions aussi vraies – les effets ressentis le prouvent – que la réalité elle-même »⁸⁷. Un instant, la pornutopie se superpose au réel, pour mieux l'effacer. Quand au désir, au plaisir et à la jouissance, ils sont les preuves empiriques de ce voyage en pornutopie vers lequel l'œuvre pornographique nous a mené.

Quelles sont donc les lois de cette réalité alternative ? La disponibilité de corps performants, toujours prêts pour l'acte sexuel, comme nous l'avons vu, l'incontournable et indispensable satisfaction sexuelle (*a contrario* du réel⁸⁸), la perpétuelle jouissance (car en

82 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 45.

83 *Ibid.*, p. 99.

84 Roges des Roches, *La Jeune Fille et la pornographie*, La Musardine, 2005, p. 139. Cité dans : *Ibid.*, p. 45.

85 François-Ronan Dubois, *Introduction aux porn studies*, *op. cit.*, p. 45.

86 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 55.

87 Jean-Marie Goulemot, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 169.

88 François Ronan-Dubois et Marie-Anne Paveau s'entendent pour dire que la pornographie est séduisante parce qu'elle mène à un plaisir de manière presque obligé, se présentant comme un univers alternatif au réel (où cette satisfaction n'est pas systématique), voire comme un univers invraisemblable. Or, c'est bien cette « invraisemblance » qui le fonde en tant que genre pour cette dernière (Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 175) ; ce qui suppose que le pornographique ne peut qu'être

pornutopie, « la loi dominante est le plaisir »⁸⁹) et un éternel sentiment de plénitude (« en aucun cas l'intensité du désir ne doit déboucher sur quelque béance infinie, par laquelle pourrait s'ouvrir une inquiétude métaphysique »⁹⁰). De même, en pornutopie, le rapport à l'autre (et à son corps) est tout à fait singulier, comme le décrit Patrick Baudry :

[...] le porno joue sur la pente infinie du saisissement de l'autre comme expérience d'un trouble, mais aussi renvoie dans ce mouvement même au saisissement par l'autre : où ce que je contrôle échappe précisément à ma capture, où ce que je circonscris n'est pas strictement un morceau, et donc ne signifie pas nécessairement un irrespect, mais le mode imaginaire d'une construction du rapport à l'autre, sans que l'on puisse décréter que ce mode est salace, abject, inhumain⁹¹.

Saisir l'autre, dans un univers imaginaire et alternatif qui le (et me) protège de toute accusation d'abjection : voilà le nouveau rapport à l'autre, entre capture et abandon, qui a cours en pornutopie.

Ce qui définit le pornographique, c'est sa finalité : ce « besoin physiologique »⁹² de jouir, un besoin « si fort qu'il demande sa satisfaction quasi immédiate »⁹³. Or, nous allons voir à présent que l'iconotexte d'Agata ne nous fait pas la même promesse : sa finalité est peut-être physiologique, mais elle ne tend pas à nous mener dans une pornutopie satisfaisante, promesse de jouissance – bien au contraire.

3. 1. Une jouissance empêchée : de l'inquiétude à l'effroi

Les ouvrages d'Agata ne nous font pas la promesse de cette plénitude qui est, pour Maingueneau, la visée du dispositif pornographique⁹⁴ ; ils cherchent plutôt à nous mettre face à une pornographie inquiétante. Prenons un nouvel extrait de la (très) longue liste de pornotypes dans *Ice* :

pornutopique et n'a pas vocation à faire modèle et à être reproduite dans la réalité (mais davantage à faire fantasme).

89 Jean-Marie Goulemot, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 98.

90 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 48.

91 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 330.

92 Jean-Marie Goulemot, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 90.

93 *Loc. cit.*

94 « Le dispositif pornographique vise à la plénitude » (Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 48).

[...] younger girl fuckin younger boy big natural breasts murder porn... baby hole in the wall jade fire male ejaculation porn... exploited cheap freak mammas free download porn... big black girl hemorrhoid tax free porn... double dildo hacker gay kids ghetto booty porn... adult hunter fucked simpson 13 teen year old kid porn... latinas maras big huge pussy death porn... pregnant pussy brothers and sisters sex raw experiment-x porn... babes overs 40 and horse bestiality old vintage porn... transsexual underage chocolate covered strawberries porn... drugs ghetto latina nasty messy hands job porn... hidden camera voyeur adult cum face porn... bang wife milk in tits porn infest boys fuck porn... voyeur mom's love making reality sex object insertion porn... pee syphilis stains lollipop ugly porn... depraved fat bisexual mom un pantyhose moaning meat porn... feminist webcam hot pay per view ovaries cartoon weirdo porn... entertainment crystal meth truth or dare dirty porn... [...] military incest family home murder freak show porn... naughty american wild drunk wet fountain girl moron porn... nasty pedophile US GI best cream pies anal sucking balls porn... crazy fucking escort black slaves fuck hard cougars porn... [...]

(*Ice*, p. 259)

Cette liste correspond à une pornographie dite *mainstream*, soit celle qui est la plus consommée et la plus accessible sur les plateformes pornographiques ; sont énumérés ici des contenus pornographiques choquants, en raison des pratiques qu'ils donnent à voir. On trouve plusieurs mentions de « child porn », dont les protagonistes sont des « kids », un « transsexual underage », une « young girl », un « young boy » dont les âges ne sont pas précisés, à l'exception d'une « 13 teen year old kid » et ainsi que d'une « very young girl » (*Ice*, p. 258) plus haut dans la liste – le « very » accentuant le caractère juvénile de cette fille – et de « little boys » ainsi que d'une « 15-year-old candid teen » (*Ice*, p. 259) à la fin de la liste ; est même mentionné un « pedophile US GI ». Est donc disponible dans ce « café internet 24:24 » (*Ice*, p. 258), en libre accès, un contenu pornographique pédophile. Ces pornotypes, alors, n'ont pas vocation à jouer avec le désir du lecteur ; ils l'inquiètent. Ce type de contenu est, en effet, aussi illégal qu'immoral pour un consommateur de pornographie lambda ; il en va de même pour les mentions d'incestes, de pratiques zoophiles (« babes overs 40 and horse bestiality old vintage porn », à laquelle s'ajoute la « big tits menstruation donkey belted porn » listée plus tôt) (*Ice*, p. 258), les vidéos où les protagonistes sont malades (il est fait mention d'« hemorrhoid », de « pee syphilis ») ou consomment des substances qui altèrent leur perception des choses, et donc leur consentement (comme la vidéo de la « naughty american wild drunk », du « crystal meth truth or dare » ou, à la fin de la liste, des « 5 minutes pinky barbie cocaine babes fucking older lesbians porn ») (*Ice*, p. 259). S'ajoute à

ces pratiques beaucoup de violence, notamment dans la mention de « murder porn », « death porn », « murder freak show porn », qui laisse à penser qu'il s'agit là de *snuff movies*⁹⁵.

Le rôle de l'énumération est assez évident : il mène à l'écœurement. Dans son interview pour le magazine en ligne *Meduza* suite à la publication du phototexte *Un Endroit inconvenient* (en collaboration avec l'écrivain Johnathan Littell), l'écrivain-photographe attribue ce pouvoir horrifique à l'énumération :

Je m'extrait de ce que la photographie classique a de frustrant : habituellement, on cherche à capturer la bonne photographie d'une situation précise. Pour moi, c'est le nombre d'images qui suscite le sentiment d'horreur. [...] La quantité est une manière de mesurer l'absurdité et l'horreur d'une situation.⁹⁶

Ne sont pas superposées ici des *agalmata*, mais des visions d'horreur. De plus, cette énumération rappelle la réalité du rapport sexuel, qui « ne peut s'établir seulement au plan tout naïf d'une union des corps et des volontés physiques ». Ces vidéos sont des images d'interdits (sociaux, légaux, moraux) ; la visionner (ou même l'imaginer, à partir de son titre) suppose de commettre une transgression terrifiante (*a contrario* de cette transgression libératrice que ne cesse de promouvoir Agata).

Dans un tout autre registre, pensons aussi à l'usage répété du flou dans les clichés représentant des actes sexuels. Les visages étirés par des hurlements qui transforment leurs bouches en gueules et leurs dents en crocs, ou qui perdent leurs traits ; les corps tordus auxquels le flou semble ôter un membre ; les corps en plein coït devenus amas organique indistinct : voilà une représentation du sexe comme « tourment et compromission inquiète, trouble d'une mise en scène qui se risque, dans la réciprocité, au tremblement du corps »⁹⁷, aux antipodes du pornographique qui, pour Baudry, a vocation à « apporter un changement »⁹⁸ à cette représentation du sexe. Le sexe pornographié ne doit pas être tourmenté ; et s'il devait l'être, ce serait pour mieux mener à la plénitude ; il n'est pas dans la nature de la pornutopie d'être une préoccupation. Or, la pornographie d'Agata

95 Les appellations *snuff movie* et *snuff film* sont employées pour désigner une vidéo ou un long-métrage qui met en scène la torture, le meurtre, le suicide ou le viol d'une ou plusieurs personnes. Leur réalisme cru joue sur une indistinction : on ne sait si les actions enregistrées se sont réellement déroulées ou si elles sont jouées.

96 Traduction par l'autrice de cette thèse d'une citation issue de l'interview d'Antoine d'Agata « *I think out of frustration with classical photography, where usually people [take] a lot of time to make a good picture out of a specific situation. [...] So the quantity is a way to measure the absurdity and the horror of the situations.* » (Antoine d'Agata, « From normality to madness », *Meduza*, mis en ligne le 10 juillet 2024, URL : <https://meduza.io/en/feature/2024/07/10/from-normality-to-madness>, consulté le 22 mars 2025).

97 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 48-49.

98 *Ibid.*, p. 49.

cherche à nous inquiéter, en nous mettant sous les yeux des visions troublantes, qui n'ont pas vocation à insuffler en nous un sentiment de plénitude ; les pornotypes et le flou en sont une preuve, tout comme les récits pornographiques qui, parfois, nous mettent face à des scènes sexuelles inquiétantes :

[...] je la renverse, enfonce la langue dans le trou du sexe, plie ses jambes et porte ses genoux jusqu'aux clavicules ; mes doigts serrent sa nuque, je la soulève pour la remettre à quatre pattes ; une de mes mains frôle son cou ; rien n'arrive ; quoi qu'il advienne rien n'arrive ; elle me dit qu'elle veut dormir, me demande si j'ai déjà baisé une fille inconsciente, trop défoncée pour rester éveillée [...] (*Ant.*, p. 322)

L'acte sexuel décrit ici A se préparant à coucher avec une femme presque inconsciente, presque endormie, en raison de la grande quantité de drogues consommées. Voilà une scène pornographique d'une grande violence, car elle suppose l'absence de consentement d'un des partenaires – et donc un viol. C'est là un interdit moral et légal avec lequel, il est vrai, la pornographie joue souvent ; on ne compte plus les scènes de *consensual non consensual* ou de *non consensual sex* (désignés également par les abréviations CNC et NC⁹⁹) dans divers contenus pornographiques. La nuance repose sur le fait qu'en général, ils aboutissent sur un consentement qui n'osait pas, au début, être formulé ou qui, finalement, surgit chez la victime¹⁰⁰ ; or, ici, le consentement n'apparaît qu'à demi-mot. Il en ira de même quand il décrira un coït avec Sen, dans *Ice* :

[...] je l'agrippe, manipule son corps inerte, monte sur elle, frotte violemment mon sexe contre sa gorge – elle ne tente pas de se dégager, livide, molle [...] – je pénètre longtemps le corps inerte, finis par me branler sur son visage, éjacule sur ses paupières que j'entrouvre – mouvements imperceptibles des traits de son visage – elle tremble, se relève, encore absente, fait un pas – son corps maladif qui cherche prise, son regard éteint, un trace de bave à ses lèvres [...] (*Ice*, p. 254)

99 Il est à présent d'usage de distinguer dans le champ de la pornographie le crime qu'est le viol et le CNC ou le NC, qui est une mise en scène d'un viol.

100 Dominique Maingueneau et Jean-Marie Goulemot évoque ce point dans leurs ouvrages : dans la pornographie, les corps sont disponibles et disposés au plaisir ; toute résistance exprimée par un(e) protagoniste vient « pimenter » le récit, en mettant en scène la transgression d'un interdit qui finit irrémédiablement par donner lieu à un consentement (comme le résume Dominique Maingueneau dans *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 38).

Dans ce récit de *chemsex*, la drogue rend inerte un des partenaires ce qui empêche un des partenaires de formuler clairement son consentement ; A dispose donc de son corps comme il l'entend, ce qui rend ce texte aussi violent qu'effrayant.

La grande violence de certaines scènes a le même effet, comme ce récit d'un acte sexuel avec Vi :

[...] la feuille d'aluminium et les cristaux – elle qui exhale – son souffle dans ma bouche – elle brûle les cristaux – son poignet – elle qui gémit, les mâchoires serrées – à quatre pattes encore – ses jambes s'écartent – mon torse en avant – elle qui sort par le cul – la queue qui rentre au fond du vagin humide – je la prends par les épaules – la queue qui rentre par le trou de son cul – elle qui lèche mes couilles – mon corps qui claque contre ses fesses – les mollets tendus – la bouche pleine de bave [...] – je pisse sur sa langue – au fond de sa gorge – ma queue que je secoue entre mes doigts – ma queue inerte – son sexe qui m'aspire – son corps écrasé dans la flaque de pisse – elle qui inhale – son bras tailladé – ses jambes repliées – l'ongle de mon orteil gauche – les corps nus, les yeux immobiles, la tâche [sic] de merde et de sang sur le sol – la bouche qui crache – les quintes de toux [...] (*Ile*, p. 263)¹⁰¹

La description démembre le corps – ici, un poignet et un « cul », là, un mollet et un orteil – et décrit des configurations corporelles incompréhensibles (on peine à se figurer les positions prises par les corps) tandis que le récit insiste sur la violence de la scène (la mention du « sang » sous-entend une violence, à l'image de cette série de clichés de Ka, penchée, l'entrejambe ensanglantée, au début de l'ouvrage), et ce qu'elle a de repoussant (l'image de « la flaque de pisse », celle de « la tâche [sic] de merde et de sang sur le sol »).

Certes, la mention des déjections corporelles peut rentrer dans cette catégorie de fantasmes qu'est l'urophilie ou la scatophilie ; elle n'en reste pas moins écœurante pour les personnes qui n'en sont pas adeptes et qui sont amenées à assister à ces scènes. Les « quintes de toux », quant à elles, enrayent les mécanismes du plaisir en introduisant la maladie dans la scène sexuelle, et en rappelant à l'oreille du lecteur un son qui n'est pas réputé pour être excitant.

Tout se passe comme si le texte pornographique était traversé d'interférences de natures diverses, qui, toutes, le court-circuitent pour empêcher le lecteur d'accéder à la jouissance.

101 On retrouve le même récit réécrit, avec notamment un changement de ponctuation dans *Anticorps* (433).

De même, on ne sent pas, dans les textes, cette « euphorie nécessaire »¹⁰² que Dominique Maingueneau considère comme une marque de l'énonciation pornographique : le plaisir du lecteur du livre pornographique (tout comme l'auditeur d'un contenu audio de même nature) repose sur les affects nécessairement « euphoriques »¹⁰³. Le dispositif pornographique exige que soient réunies toutes les conditions permettant l'éclosion du désir, jusqu'au plaisir. Il ne suffit donc pas de « restitu[er] la dimension configurationnelle de la scène »¹⁰⁴ ; il faut également que nous partagions le désir, le plaisir naissant puis la jouissance du narrateur. Maingueneau démontre que « le caractère distancié, voire agressif du regard », ou encore la présence d'« affects négatifs »¹⁰⁵ peuvent mettre à mal le dispositif pornographique ; or, force est de constater que c'est une des caractéristiques du texte pornographique d'Agata. Dans le journal, au début d'*Ive*, la sexualité est racontée avec distance :

Salvador, 19 septembre... viande étalée comme dans une boucherie... la tension de la lame à travers les nerfs et les muscles... le corps ramené à ses organes, à sa passion... les corps anonymes, dévisagés, débarrassés de l'idée de la douleur... chairs tassées qui s'offrent par tous leurs trous, les muscles dressés, les vaisseaux gonflés, les nerfs écorchés... viandes flasques qui provoquent le désir non par la forme ou le contour mais par leur mollesse, leur soumission... le dégoût cède à la faim... (*Ive*, p. 92)

Si l'on retrouve bien ici des pornèmes, la narration n'a pas vocation à mener, par étapes, le lecteur à la jouissance ; elle le place, au contraire, devant une description mécanique de la sexualité, et un récit où elle se mêle à l'inquiétude et la peur, et où le viscéral comme l'organique (que Goulemot, rappelons-le, considère comme des interdits pornographiques) sont au premier plan. Malgré la totale disponibilité des corps (« qui s'offrent par tous leurs trous »), l'orgie, en devenant « boucherie », est loin d'une pornutopie où tous les chemins mènent à la satisfaction et à la plénitude et où les corps exultent. Une lame tranche la viande, les corps dépecés, sans visages, se tordent : les images pornographiques deviennent des visions d'horreur. Le regard froid et distancié d'A (qui analyse le mécanisme de son propre désir sans aucun affect euphorique) achève le tableau : voilà une pornographie qui empêche le surgissement du pornographique. Il en va de même dans plusieurs récits de l'épilogue d'*Ive*, où le récit succinct d'interactions sexuelles empêche la jouissance

102 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 67.

103 *Loc. cit.*

104 *Ibid.*, p. 63.

105 *Ibid.*, p. 67.

1 mars 2011

[...] Oun vieillit vite, mange peu – la décrépitude de ses traits, son silence borné, la difformité provisoire de son corps sont compensés par sa conscience professionnelle et l'idée qu'elle se fait de la morale [...] – sexe – parce qu'elle le veut ainsi, je la prends par derrière, sans capote – les mouvements saccadés secouent son ventre rond et dur – elle me baise pour rien, par esprit de revanche ou je ne sais quelle logique tordue – nous savons, encore une fois, ne baiser que pour soulager une douleur – la force de l'habitude – je me raccroche à elle comme elle s'accroche à moi – Mae nous rejoint mais l'odeur d'alcool et de dents cariées cassent le désir [...] (*Ice*, p. 263-264)

La description du corps d'Oun gêne, *a priori*, l'émergence du désir (l'*agalma* est abîmé, difforme) ; la description aussi explicite que brève de l'acte sexuel est sous-tendue par une analyse assez froide de celui-ci. Le récit se clôt sur la mention d'un désir cassé par une odeur repoussante (tout comme, quelques pages plus loin, le désir pour Da sera mis à mal par « la violence sur son visage qui anéantit tout désir » lors de l'acte sexuel). Le désir est cassé ; la jouissance est empêchée.

Il en va de même dans *Anticorps*, où le pornographique est comme gêné, en raison des affects exprimés par A :

[...] approche tes lèvres, ouvre la bouche, montre les dents, mets-toi nue pour moi, j'entre en toi, plonge avec moi dans le silence, désire-moi sans patience, donne-moi ta mort, dans un vomissement noir, abreuve-toi de mes larmes, je suis sale, ta peau est moite, l'odeur de la mort nous fait suffoquer ; une dernière scène absurde, une dernière image, le désir me soulève le cœur, la tentation d'être dieu, ma pensée comme dans un cul-de-sac, les corps s'accumulent, mort lente, la même maladie ; j'ai descendu ce fleuve, il y a longtemps, je ne me souviens pas, le ciel tombe sur la terre ; je crache un liquide amer et visqueux dont je souille ses lèvres et ses cuisses [...] (*Ant.*, p. 267)

Ce qui pourrait être excitant, et mener peu à peu le lecteur à une jouissance sexuelle (à savoir le début de l'énumération) est empêché par la narration : d'une part, parce que le narrateur va trop vite dans cette description de l'acte sexuel ; d'autre part, parce que surgissent un « vomissement noir » et « l'odeur de la mort », juste avant une jouissance décrite avec beaucoup de distance (réduite à la description froide du sperme, « liquide amer et visqueux »). La pornographie se fait morbide, mortifère. De plus, le récit est entrecoupé d'images (celle d'un fleuve ; la vision eschatologique d'un ciel qui « tombe sur la terre ») qui décentrent le récit : le regard du narrateur n'est plus concentré sur l'acte sexuel, mais s'égare

dans le monologue intérieur. La narration ne s'organise plus autour du récit de la sexualité. Difficile, dans ces conditions, de mener le lecteur à la jouissance.

Ces deux extraits mettent à mal ce que Maingueneau identifie comme « les deux piliers du dispositif pornographique : la transparence référentielle et les affects euphoriques »¹⁰⁶. Le texte peine à « restitue[r] la dimension configurationnelle de la scène »¹⁰⁷ ; les affects sont loin d'être euphoriques. On ne *voit* pas vraiment ce qui est *dit*, et l'angoisse du narrateur est palpable, et c'est cette même angoisse qui subvertit le dispositif pornographique, empêchant aussi bien l'émergence du désir que celle de la jouissance. De fait, l'affect qui nous est adressé ne relève pas seulement du désir ou du plaisir, mais se mêle à l'angoisse dans son sens psychanalytique, soit une émotion qui remet en question notre rapport au réel. Ce qui rythme la pornographie d'Agata, c'est l'extase qui se mêle à l'angoisse ; tantôt l'une surgit, tantôt c'est l'autre qui apparaît. On est loin de la jouissance et de la plénitude promises par le dispositif pornographique.

La pornographie d'Agata a bien un « effet physique » sur son lecteur-spectateur ; elle produit bien, en lui, un « trouble physiologique »¹⁰⁸. Pour autant, ces « conséquences physiques »¹⁰⁹ ne sont pas les conséquences habituelles de la pornographie : on est loin de cette jouissance décrite par Goulemot, qui nécessite le « recours extra-littéraire »¹¹⁰ une fois le livre fermé. La pornographie d'Agata est *angoissante* ; ainsi, le sensationnel propre au pornographique devient sensationnel *inquiétant*, qui met le corps du lecteur-spectateur aux abois.

Ce qui se joue, finalement, ici, c'est une modification de la *nature* de la jouissance. Si la jouissance *sexuelle* est empêchée (l'ouvrage n'a pas vocation à mener à la masturbation ou à l'accompagner), une autre jouissance qui est en jeu : la jouissance du *fascinum* de l'irregardable, sur laquelle nous y reviendrons *infra*.

3. 2. Quand l'hybridité compromet la jouissance

Dans l'écriture d'Agata, nombreuses sont les interférences qui gênent la jouissance sexuelle. À l'échelle du récit, on constate (nous l'avons vu) un entrecoupement entre la pornographie (soit la narration et la description explicite de l'acte sexuel) et des éléments

106 *Ibid.*, p. 106.

107 *Ibid.*, p. 63.

108 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 8.

109 *Ibid.*, p. 10.

110 *Ibid.*, p. 127.

qui ne sont pas pornographiques (la maladie, la mort, etc). À l'échelle du texte, la pornographie est contrariée : elle ne peut pas être pornographique.

On observe un procédé similaire lorsqu'on analyse la composition de ses phototextes. Chaque livre d'Agata est hétéroclite : s'y côtoient des textes et des images qui nous font passer d'un sujet à un autre (ici, de la pornographie ; là, un pamphlet politique ; ailleurs, un monologue intérieur, etc) voire d'un mode discursif à un autre (par là, un mail, et par ici, un article, une longue citation, une liste, etc). De fait, l'iconotexte agatien n'est pas une œuvre pornographique, mais une œuvre qui comprend des séquences pornographiques, pour reprendre la distinction qu'opère Dominique Maingueneau entre œuvre et séquence pornographiques :

Cette distinction permet de gérer la différence entre les textes dont la visée globale est pornographique, les œuvres pornographiques proprement dites, et les textes dont la visée n'est pas essentiellement pornographique mais qui contiennent des séquences pornographiques, c'est-à-dire des morceaux de textes, de longueurs très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique et sont donc prédisposées à susciter une consommation de type pornographique.¹¹¹

Prenant l'exemple de *Sexus* d'Henry Miller, Maingueneau soulève un point important : la nécessité de « chercher à penser le lien entre les séquences pornographiques et le reste de l'œuvre où elles figurent »¹¹². Les iconotextes d'Agata n'ont pas une visée pornographique ; la coexistence de séquences relevant de la pornographie avec des textes de longueurs et de natures variables nous invite à réfléchir sur cette composition « qui place le lecteur dans l'obligation de devoir changer constamment d'assiette, entre l'immersion fictionnelle [...] et la distance critique à l'égard des énoncés proposés »¹¹³. Il en va de même à l'échelle des photographies : s'entrecoupent pornographie et images qui entravent le pornographique (comme, dans *Anticorps*, cette coexistence entre photographies d'actes sexuels et des mug shots, des images de squelettes, ou encore de cellules de prisons).

L'analyse de Colas Duflo concerne les romans libertins du XVIII^e siècle, soit un objet d'études qui n'est pas le nôtre. Si nous nous permettons de la convoquer ici, c'est parce que « l'intrication du récit pornographique et de la discussion philosophique »¹¹⁴ dans ces romans entre étonnamment en écho avec l'intrication du récit et de la photographie pornographique et du discours politique dans l'iconotexte d'Agata ; le narratif entrant en

111 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 13.

112 *Loc. cit.*

113 Colas Duflo, *Philosophie des pornographes*, op. cit., p. 34.

114 *Ibid.*, p. 10.

collusion avec le spéculatif dans ces deux cas. Dans le roman libertin, « [l]es récits de ces expériences constituent des exercices de philosophie narrative en ce qu'elles donnent à penser par elles-mêmes, et libèrent une pensée et un discours critique, qui s'autorise cet enracinement dans les aventures singulières des corps et des esprits »¹¹⁵ ; on pourrait en dire de même à propos de l'iconotexte d'Agata, à la nuance près qu'il serait plus juste de le qualifier d'exercice de photolittérature politique. Néanmoins, dans ces deux cas de figure, reconnaissons une volonté du récit de produire des effets physiques (via la pornographie) et idéologiques (via la philosophie, d'une part, et la politique, de l'autre) sur un lecteur-spectateur.

Dans *Ice*, par exemple, se chevauchent (en particulier à partir du chapitre « 2012 ») des textes sexuels et des textes politiques, tout comme dans un même texte, le « je » qui s'exprime passe de l'un à l'autre (un procédé caractéristique d'*Anticorps*). Rappelons la structure de cet ouvrage : des séries de photographies séparent des chapitres, tous constitués d'une phrase géante (une juxtaposition, structurée par des points-virgules). Dans chacune de ces phrases-chapitres, Agata passe d'un sujet à l'autre, mimant le flux de la pensée. « Chute », par exemple, commence par une description du « [b]as-ventre de la ville », qui donne lieu à une longue réflexion sur sa pratique photographique ; s'ensuit un texte relevant de la pornographie (qui est la reprise et la réécriture d'un texte présent à la page 263 d'*Ice*), puis une réflexion sur l'ice, qui ouvre à une autre réflexion sur l'humanité. La fille sans nom, héroïne du chapitre « Orgie », est invoquée sur une liste des effets secondaires de l'ice, puis sur le corps, puis sur les prostituées : la description détaillée de son corps va de pair avec une analyse du système prostitutionnel. Au début d'« Excès », on observe ce glissement de la pornographie au politique :

L'homme s'attarde dans le corps de la femme, dans la fêlure rouge du con qui s'ouvre derrière les poils, dans le ventre rond et pâle, entre les cuisses doucement puantes ; tendresse de la sueur, de la peau, des poils, des sucs, des rythmes, des bouches et des os, des muscles, des nerfs, des cervelles, tendresse du sang, des vagins, des côtes et des fesses, des giclées traversant le corps ; au-delà de la jouissance sexuelle, l'animalité est la seule posture possible ; accumulation infinie de regards sans objet ; perpétuer le manque, devant la dégénérescence du réel ; impuissance satisfaite et stupéfaite de ceux qui, condamnés au vide, constatent leur défaite devant l'Histoire ; parce que l'économie impose le regard comme outil illusoire d'appropriation du monde, les flux de désir se multiplient, de la chaleur moite du sexe au froid glaçant de la came, de la

115 *Ibid.*, p. 83.

défonce catatonique à la défonce épileptique ; la conscience est condamnée à l'action [...] (*Ant.*, p. 320)

On observe bien ici le glissement, d'une proposition à l'autre, de la pornographie à la politique : le récit d'un coït avec une prostituée aboutit à une réflexion sur la jouissance sexuelle, sur le système économique qui sous-tend la prostitution (et la consommation de drogues), puis à l'expression d'une nécessité (l'action). Il en ira de même quand, plus loin, après le récit d'un acte sexuel avec une fille (et avant le récit d'un autre), il écrira : « son corps kamikaze défait cède à la spirale de sensations maussades, confuses, insensées ; identité soluble dans la logique narcotique, frêle figure balayée par l'Histoire » (*Ant.*, p. 321). Le narratif est, en toute circonstance, accompagné par le spéculatif.

C'est un phénomène que l'on retrouve dans le lien entre le texte et l'image. L'image, certes, peut relever de la pornographie ; mais le texte qui la suit ou qui lui fait face est d'une tout autre portée. Dans *Ice*, par exemple, le cliché d'une femme en extase (*Ice*, p. 231 ; fig. 15) fait face à un long texte où A disserte sur la « sombre apothéose de la communication sociale, monétaire et sexuelle » dans les bas-fonds, avant d'évoquer « [l]e temps de la copulation et des ébats désespérés devant l'horreur d'un monde abruti de plaisir mais incapable de désir » (*Ice*, p. 230). De même, dans les deux pages précédentes, un visage déformé par la jouissance précède un texte à charge contre le capitalisme et l'impérialisme (dont voici un extrait) :

Les pauvres, ici comme ailleurs, n'ont pas accès aux normes minimales qu'exige le principe de dignité humaine. Le monde ne semble avoir d'autres options que de céder aux desseins d'un impérialisme de type inédit. Le rêve capitaliste est la cause profonde de l'horreur présente mais les mutations globales, la régression économique et idéologique compromettent l'avènement escompté. Au Cambodge, l'histoire a fait que les règles se sont dissoutes dans la violence, et qu'elles ont du mal à se reconstruire. Le pourrissement naît de processus de corruption intégrés sur un mode organique aux exigences de capitaux internationaux. Mais tout système de domination génère des contradictions qui le condamnent à terme. La seule perspective possible est la dégénérescence accélérée du système. (*Ice*, p. 229)

On voit bien que l'image pornographique s'accompagne d'une analyse politique qui vient en quelque sorte empêcher la pornographie d'arriver à son terme. La confrontation entre une image potentiellement promesse de jouissance et cette charge politique crée une forme

de dissonance (impossible de jouir tranquillement) tout comme elle permet de donner plus de poids à l'image (en ne la résumant pas à sa potentialité pornographique).

Ce procédé, fréquent dans les ouvrages d'Agata, se retrouve sous une autre forme dans *S.T.A.S.I.S.*, où deux régimes d'appréhension visuelle se côtoient et se heurtent : sur un rythme régulier (une page de texte suivi de trois pages d'images), aphorismes et photographies se font face. L'image, dans *S.T.A.S.I.S.*, est seule détentrice d'un pouvoir narratif en stimulant l'imagination de celui la regarde ; le texte, cinglant, lapidaire, martèle diatribes, analyses économiques, discours politiques et énoncés philosophiques. « Tracés d'une même douleur, visages de la survie à la provocation marchande et à la consommation passive » (*Sta.*, n. p.) : la phrase est suivie d'une même série de clichés d'un corps féminin nu qui se tord sur un lit rouge. Le texte offre ainsi une clef d'interprétation de l'image qu'il précède. Sur le même modèle, avant une profusion de clichés de corps nus et d'actes sexuels, on peut lire : « Cercle irrémédiable de la survie, effondrement des êtres dans l'insignifiance, contexte permanent d'apocalypse » (*Sta.*, n. p.). Le dissertatif textuel encadre ainsi le narratif photographique, selon un procédé qui, là encore, fait écho au dispositif mis en place dans le roman libertin du XVIII^e siècle tel que l'analyse Colas Duflo : « En s'adressant à son jugement critique », on interdit au lecteur « de s'endormir dans une passivité esthétique qui ne considérerait du texte que le plaisir qu'il procure, et on l'oblige à s'interroger sur le degré de validité dans le monde réel des énoncés qui lui sont proposés »¹¹⁶. Dans *S.T.A.S.I.S.*, le texte revendique la « dimension démystifiante »¹¹⁷ qu'occupait le texte philosophique dans le roman libertin analysé par Colas Duflo.

Images et textes constituent un dispositif qui impose « une stratégie du texte pour agir réellement sur le lecteur et le transformer physiquement et moralement »¹¹⁸, pour reprendre les mots de Duflo. Le pouvoir de subversion de l'image – qui est après tout celle d'un corps prostitué, nu, souvent saisi en plein acte sexuel – se joue d'un interdit de la représentation, amplifié et relayé par le discours politique et philosophique : l'image, dans *S.T.A.S.I.S.*, montre, quand le texte démontre. Car quand le regard peut se complaire dans le spectacle de ces corps – c'est là tout l'enjeu du dispositif pornographique, qui s'amuse du désir du lecteur-spectateur – tout à coup frappe un aphorisme qui brutalise le plaisir. C'est le cas de la phrase « [u]ne volonté invisible, laisser les populations marginales s'autodétruire » (*Sta.*, n. p.), qui entend dénoncer un processus politique et économique développé par Bertrand Ogilvie dans *L'Homme Jetable*¹¹⁹.

116 *Ibid.*, p. 61.

117 *Loc. cit.*

118 *Ibid.*, p. 62.

119 Bertrand Ogilvie, *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, *op. cit.*

Ce dispositif texte/image permet ce que Colas Duflo appelle une « reconfiguration diégétique de problèmes éthiques »¹²⁰. C'est d'ailleurs une des modalités de la relation entre textes et images dans les iconotextes d'Agata : le texte recherche une lecture politique de l'image.

Cette perspective jette une lumière nouvelle sur l'usage de l'auto-description chez Agata – un usage qui, rappelle Marie-Anne Paveau, est un « trait propre au récit pornographique »¹²¹ : « formulation par les personnages des détails de leurs actes sexuels », l'auto-description permet aux personnages de dire « ce qu'ils font et ressentent » et d'ainsi décrire « la progression de leur plaisir »¹²². Certes, ce dispositif narratif est mobilisé par Antoine d'Agata pour retranscrire ses expériences sexuelles (notamment) ; mais ce récit de soi n'est pas propice à une immersion qui susciterait l'excitation : elle relève davantage de ce que Colas Duflo appelle une « épistémologie empirique »¹²³ : ce qui est écrit est fondé sur l'expérience – que ce récit relève de la pornographie ou de la politique. Si les romans libertins du XVIII^e siècle permettaient de « philosoph[er] en situation »¹²⁴ (la fiction mettant à l'épreuve les philosophèmes), l'iconotexte d'Agata met en situation le discours politique. La création des ouvrages repose sur un procédé similaire : Agata écrit et photographie en situation, afin d'éprouver la réalité politique et économique qu'il décrit et dénonce, cherchant à renforcer ainsi l'efficacité de son discours ; « la force du récit est de fonder » un discours « dans l'exemple et l'expérience »¹²⁵ du livre.

La finalité des iconotextes d'Agata n'est donc pas la jouissance sexuelle, mais plutôt l'inquiétude, voire l'effroi. Le corps ne jouit pas ; il se glace.

4. *Le hardcore, effraction de la vérité et du réel*

Déjouer le désir, gêner le voyeurisme, enrayer la jouissance : si Agata joue avec les codes de la pornographie, il cherche à empêcher le surgissement du pornographique – ou, du moins, d'empêcher les effets habituellement associés à la pornographie, à savoir « stimuler la libido de l'usager »¹²⁶. En réalité c'est un autre effet du pornographique qui l'intéresse en la capacité de l'image pornographique à être une image qui « montre tout, dit

120 *Ibid.*, p. 128.

121 Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 210.

122 *Loc. cit.*

123 Colas Duflo, *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, *op. cit.*, p. 123.

124 *Ibid.*, p. 82.

125 *Ibid.*, p. 92.

126 Annie Baron-Carvais, Claude-Jean Bertrand, *Introduction à la pornographie : un panorama critique*, Paris, la Musardine, 2001, p. 31. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 11.

tout, explicite tout »¹²⁷, et particulièrement ce qui est masqué et interdit, car tabou. L'image pornographique serait pour lui une image révélatrice :

[L'écriture pornographique] à l'image de ce qu'elle montre, se donne comme dénudée, sans fard trompeur, allant à l'essentiel. Elle prétend se débarrasser de tous les voiles, tout donner à voir. La métaphore centrale du *hard core* (noyau dur) est révélatrice : la pornographie se soutient du présupposé qu'on peut, en éliminant progressivement tout ce qui fait obstacle au geste et au regard, atteindre ce lieu où se tiendrait la sexualité.¹²⁸

« “Mystère” contre “pornographie”, tout est dit »¹²⁹ : la formule de Dominique Maingueneau, dans l'avant-propos de *La Littérature pornographique*, résume cette idée d'une pornographie comme objet qui impose sa « visibilité maximale »¹³⁰. La pornographie ne montre pas seulement tout : elle montre ce qui, dans ce tout, doit se dérober au regard, et elle le montre avec excès, trop fortement, trop crûment, trop franchement. Elle est, de fait, intrinsèquement atopique, car elle montre ce qui « n'a pas lieu d'être »¹³¹, ce qui glisse « dans les interstices de l'espace social »¹³². Elle est un tabou qui s'exhibe sans détours. Peu étonnant que l'adjectif « pornographique » soit employé hors du registre de la sexualité, pour qualifier ce qui est montré sans pudeur, voire avec ostentation, alors qu'il devrait être caché.

Il est néanmoins nécessaire de nuancer cette prétention de la pornographie à tout montrer, sans fards ni artifices ; les diverses critiques qui lui sont adressées dans les débats actuels pointent du doigt la manière dont la pornographie *mainstream* (la plus répandue et la plus facilement disponible) falsifie l'expérience de la sexualité tout en la faisant passer pour vraie¹³³. La pornographie se tient sur une ligne de crête, entre élaboration d'une utopie et « exigence d'authenticité »¹³⁴ (cette « exigence mimétique fondamentale de l'adéquation entre la représentation et la réalité de l'acte sexuel »¹³⁵, l'excitation entrant en corrélation

127 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 43.

128 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 79.

129 *Ibid.*, p. 5.

130 *Ibid.*, p. 33.

131 *Ibid.*, p. 19.

132 *Loc. cit.*

133 À titre d'exemple, évoquons le libre-accès aux contenus pornographiques sur internet à des publics souvent très jeunes, qui leur donne à voir une version tronquée de la sexualité ; version tronquée qui, malheureusement, fait office d'éducation à la sexualité chez ces jeunes publics (en l'absence d'une réelle application d'une éducation à la vie sexuelle et affective). De plus, la sensibilisation aux contenus pornographiques, qui permettrait à ces jeunes publics de l'aborder avec un esprit critique, n'est pas encore franchement opérationnelle.

134 François Ronan-Dubois, *Introduction aux porn-studies*, op. cit., p. 43.

135 *Loc. cit.*

avec la crédulité du lecteur, spectateur ou auditeur d'une œuvre pornographique). C'est pour cette raison que François-Ronan Dubois conclut le chapitre dédié aux formes de la pornographie en évoquant sa « polymorphie insaisissable »¹³⁶.

Le travail de désactivation par Agata des effets attendus de la pornographie (désir, excitation, jouissance) par Agata tend à évacuer tout ce qu'elle peut avoir d'utopique, afin de conserver de la pornographie sa force de frappe et sa capacité à montrer, sans détours, sans voiles, ce que l'on interdit normalement au regard. Plus de pornutopie ; ne doit rester que le *hard core*.

4. 1. Une image pornographiquement pure

Au début d'*Ice*, Agata révèle la manière dont il conçoit la pornographie :

16. Octobre 2007 La pornographie, qui ne prétend montrer que la source des choses, me séduit par sa simplicité et sa limpidité. Mais il me reste du chemin à parcourir pour atteindre cette pureté de l'acte. J'éprouve encore le besoin de déguiser, de maquiller la brutalité et la crudité du sexe. Je ne peux me résoudre au simple constat. Je suis conscient du danger. Céder à l'illusion qu'investir le corps du pouvoir de l'imaginaire est un échec, mais je ne me défais que lentement de ces atours dont nous parons la bestialité. C'est une tâche paradoxale à laquelle je m'astreins. Combattre la tentation intellectuelle ou esthétique dans l'exercice rageur et instinctif de pulsions animales, et alors même que j'élabore un langage artistique qui ne peut naître que d'un mouvement cérébral. C'est l'impossibilité même de cette réconciliation que laisse entrevoir le cours actuel de mes errances photographiques. (*Ice*, p. 19)

A l'échelle de la poïét(h)ique, Agata met en miroir pratique photographique et pratique pornographique : l'expérience du monde est pornographique parce qu'elle est expérience corporelle, instinctive, organique et sexuelle. Cette idée, on la retrouvera un an et quelques pages plus tard :

Sao Paulo, 7 octobre 2008... transformer l'effort en douleur, en dissolution jusqu'à vivre à travers une ironie destructrice, spectaculaire, sensationnelle, une histoire qui résiste à la force dévastatrice de la mort... pornographie... le fil de l'intelligence rompu, reste le corps déformé, nu, le système nerveux éteint, la sensation étouffante d'une attente sans objet... (*Ice*, p. 95)

136 *Ibid.*, p. 54.

La pornographie entre ici en écho avec ce qui le précède et ce qui le suit, à savoir l'exultation de la vie jusqu'à la douleur et l'expérience d'un corps débarrassé de l'esprit. Néanmoins, si la pornographie est un modèle poétique à atteindre, l'image pornographique est aussi un modèle pour l'image photographique. Elle s'oppose à l'illusion, à « la tentation intellectuelle ou esthétique » dans l'élaboration de l'image ; elle est, pour Agata, une image qui reflète le réel avec pureté. Ainsi, tout comme il y aurait une pureté du corps pornographique, il y aurait une pureté de l'image pornographique ; pureté qui fait écho au « sentiment de transparence qu'elle donne »¹³⁷ à quiconque la regarde. C'est ce que l'on retrouve dans l'éloge que fait Georges Molinié de la pornographie, lorsqu'il écrit : « Le pornographique est simplement courageux, clair, limpide, en sa répétition indéfinie des gestes du sexe au regard : il est lumineux »¹³⁸.

Pureté, transparence, limpidité : voilà donc les propriétés de la pornographie. Pour Agata, ce faisant, texte comme images pornographiques veulent atteindre ce haut degré de visibilité en exhibant crûment ce qui, habituellement, se dérobe au regard : l'acte sexuel (omniprésent dans *Ice*, *Anticorps* et *Atlas*) et de manière générale la violence qui se tient hors de portée du champ visuel, parce qu'elle est éloignée géographiquement ou parce qu'elle est tue (c'est ce que l'on retrouve dans *Codex*, mais surtout dans *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale*). L'image photographique se veut claire, dans la mesure où elle assume une « visibilité maximale »¹³⁹ s'oppose à cette visibilité minimale qui constitue le traitement habituel de ces événements.

Au-delà du sexuel (auquel la pornographie en tant que monstration explicite d'un interdit n'est pas circonscrite), on trouve chez Agata la volonté de rendre violemment visible ce qui ne l'est pas dans les séries de photographies d'exilés, que ce soit celle prise à Calais (où n'est photographié que le dos des exilés, en train d'avancer) que l'on retrouve dans *Anticorps*, ou celle de exilés qui tentent de traverser une frontière surveillée, dans *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S* (*Sta.*, fig. 10). L'image donne une forme à cette idée aussi vague qu'omniprésente dans les débats contemporains du phénomène migratoire en Europe. Migration, crise migratoire, migrants : ces mots sont habituels à nos oreilles, mais peu d'images nous parviennent. Quand c'est le cas, ce sont majoritairement des images d'exilés en mer (qu'ils soient recueillis par des associations ou arrêtés), ou des images tragiques, comme celle du corps du (très) jeune Aylan Kurdi, échoué sur la plage de Bodrum en

137 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 69.

138 Georges Molinié, *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006, p. 76. Cité dans : *Ibid.*

139 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 33.

Turquie. La visibilité, disons-le, est minimale : il s'agit toujours de représenter les exilés comme un ensemble que l'on tient à distance.

Le travail du photographe est de proposer une autre visibilité. La série d'*Acéphale* consacrée aux exilés nous donne à voir leur violation de la frontière, par les yeux de la caméra dont la fonction est de prévenir ou d'en empêcher l'accomplissement : nous voilà spectateurs, à travers les yeux d'un dispositif de surveillance. Les corps sont comme des ombres floues, en détresse, prêts à forcer n'importe quel obstacle. Quant à la série d'*Anticorps*, composée de photographies d'exilés, de dos, elle respecte leur anonymat (car il ne s'agit pas de faire circuler leur image), tout en individualisant chacun d'entre eux (*Ant.*, fig. 12). Leur mouvement commun (la marche) renvoie à cette mobilité clandestine qui est la leur. Dans une perspective semblable, Agata compose *Odysseia*, avec Bruno le Dantec, Rafael Garido, et avec quelques-uns de ces exilés, mettant des mots sur leurs odyssées silencieuses et inconnues. L'ouvrage ne cherche pas faire œuvre de mémoire, ni à être un photoreportage : « Je photographiais des gens en train de mourir pour les montrer à ceux qui les laissent mourir »¹⁴⁰.

Ce cas rend compte de la manière dont Agata joue avec le sentiment de la honte et celui de la culpabilité, s'en emparant pour la retourner vers quiconque lira ses textes et regardera ses images. Ces sentiments sont en effet inhérent à cette visibilité brutale de l'image pornographique, qui fait partie de ce que l'on peut considérer comme une image honteuse, suivant la typologie esquissée par Bruno-Nassim Aboudrar : « image tenue pour honteuse parce que éhontée, image dont l'honneur est de faire honte, image impudente qui fait honte ; soit qu'elle n'ait pas à l'être (ainsi, le plus souvent, de la photographie de presse), soit qu'elle soit, par essence, indélicate (ainsi, depuis toujours, de la pornographie) »¹⁴¹. L'image (photographique comme littéraire) d'Agata est, en effet, indélicate : sans honte ni pudeur, elle surgit pour mieux nous faire honte ; c'est ainsi qu'elle sera glorieuse, voire victorieuse.

Comment faire honte au lecteur-spectateur ? Par les sujets abordés, mais également par la manière de les représenter. À ce propos, il est intéressant de noter que le sens du mot « pureté » semble être synonyme de « crudité » dans la poétique d'Agata, ce terme désignant, comme le rappelle Clément Rosset, « la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires »¹⁴². Nous avons pu en avoir un aperçu à travers les différents extraits analysés : l'écriture d'Agata est parfois tellement crue qu'elle en devient *cruelle*.

140 Nous renvoyons le lecteur et la lectrice de cette thèse au site de la maison d'éditions de cet ouvrage : <https://www.andrefrereditions.com/livres/photographie/odysseia/>

141 Bruno-Nassim Aboudrar, « Images honteuses, parties honteuses », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin, Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 44.

142 Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, *op. cit.*, p. 18.

Crudité et cruauté vont après tout de concert ; c'est du moins le postulat défendu par Clément Rosset :

Cruor, d'où dérive *crudelis* (cruel) ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante ; soit la chose elle-même dénuée de ses atours et accompagnements ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste. Ainsi la réalité est-elle cruelle – et indigeste – dès lors qu'on la dépouille de tout ce qui n'est pas elle pour ne la considérer qu'en elle-même [...].¹⁴³

Ce qui est cru est rapporté à son unique réalité, ce qui le rend cruel : « [p]ar “cruauté” du réel, j'entends d'abord, il va sans dire, la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité »¹⁴⁴, écrit Rosset. Réel et cruel vont de pair ; l'expérience du réel ne peut, de fait, qu'être cruelle (sans quoi elle ne serait pas fidèle au réel). C'est, après tout, le postulat que défend Antonin Artaud lorsqu'il inaugure le théâtre de la cruauté : « Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible »¹⁴⁵, car la cruauté est nécessaire « [p]our se délivrer des “automatismes” et de cette vie dégénéréscente à laquelle on nous condamne »¹⁴⁶. Si Artaud considère que la cruauté est libératrice, car capable de réveiller « nerfs et cœur »¹⁴⁷ du spectateur, Rosset donne plutôt à la cruauté une fonction révélatrice : le degré de cruauté d'une œuvre m'informe de son degré de réalité. « De même que ce qui est cruel dans la peine capitale est d'une part d'être condamné à mort, d'autre part d'être exécuté, de même ce qui est cruel dans le réel est en quelque sorte double : d'une part d'être cruel, d'autre part d'être réel [...] »¹⁴⁸ : la métaphore de la condamnation à mort donne le ton. Ce qui prend fin, au moment de cette expérience intrinsèquement cruelle du réel, c'est ce « compromis avec le réel »¹⁴⁹ accompli par tout un chacun pour pouvoir mener sa vie sans être affecté par la cruauté de la réalité dans laquelle il évolue :

[L]a réalité, si elle dépasse la faculté humaine de compréhension, a pour autre et principal apanage d' « excéder », et ce dans tous les sens du terme, la faculté humaine de tolérance. [...]

143 *Loc. cit.*

144 *Ibid.*, p. 17.

145 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 153.

146 *Loc. cit.*

147 *Ibid.*, p. 131.

148 Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, *op. cit.*, p. 18.

149 *Ibid.*, p. 22.

L'acceptation du réel suppose donc, soit la pure inconscience – telle celle du pourceau d'Épique, seul à l'aise à bord alors que la tempête qui fait rage angoisse équipage et passagers –, soit une conscience qui serait capable à la fois de connaître le pire et de ne pas être affectée mortellement par cette connaissance du pire. Il est à remarquer que cette dernière faculté, de savoir sans en subir de dommage mortel, est située absolument *hors de portée* des facultés de l'homme [...].¹⁵⁰

Il suffit de feuilleter *Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *Atlas*, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* pour reconnaître que les images que ces ouvrages imposent à notre regard jouent avec notre seuil de tolérance, en mettant à portée de notre vue des images obscènes et violentes qui excèdent nos facultés. C'est le réel dans ce qu'il a d'insupportable qui s'exhibe ici, avec force et fracas.

Quand Agata érige en modèle la pornographie en raison de sa pureté, il fait donc l'éloge d'un art qui ne tient pas à distance la cruauté du réel ; seule l'image crue peut susciter avec autant de force honte et douleur.

4. 2. Véracité et immanence de la pornographie

Cette « visibilité maximale »¹⁵¹ de la pornographie exige donc une forme de transparence (qu'Agata nomme « pureté ») ; transparence qui va de pair avec l'exigence de dire (et de montrer) vrai. Ainsi s'élabore la rhétorique pornographique : autour de ce que Dominique Baqué nomme « la vérité nue de la pornographie »¹⁵² ; parce qu'elle dénude, la pornographie révèle la vérité. C'est sur ce point qu'elle s'oppose, selon Dominique Baqué à l'érotisme :

L'écriture érotique serait d'essence littéraire, allusive et elliptique, tandis que la pornographie ignore l'ellipse. Omniprésence du code, complétude de l'espace visuel, profusion des corps, des postures et des actions : l'image pornographique se veut totalement univoque, massivement « unaire ». Elle ne délivre qu'un message – extrêmement simple au demeurant –, se refuse à l'ambiguïté et à l'équivocité. Et c'est précisément dans ce refus, tant éthique qu'esthétique, que se manifeste le mieux son opposition à l'image érotique [...].¹⁵³

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁵¹ Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵² Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

Pour désigner ce régime visuel propre à la pornographie, Baqué parle d'« exhibition absolue »¹⁵⁴ (en opposition à l'ambiguïté suggestive, mystérieuse et équivoque de l'érotisme).

Cette éthique de la pornographie, Maingueneau la développe en ces termes : « l'érotisme est un mode de représentation compatible, dans certaines limites, avec les valeurs que revendique la société », il « constitue donc une sorte de compromis entre la répression des pulsions qu'impose le lien social et leur libre expression »¹⁵⁵. La pornographie, *a contrario*, serait alors un mode de représentation difficilement compatible (et peut-être même incompatible) avec ces valeurs ; pur débordement, elle ne tolérerait aucun compromis entre expression et répression des pulsions. C'est pour cela que les images publicitaires, qui hantent l'espace public, jouent des codes de l'érotisme, mais jamais de ceux de la pornographie, comme le rappelle Oliviero Toscani, photographe italien célèbre pour ses campagnes publicitaires Benetton dans *La Pub est une charogne qui nous sourit*. Au début du chapitre « Croix svastika, Coca-Cola », il fait référence à un article de Furio Colombo pour *Aperture* et l'*Espresso* :

Prenons des grandes manufactures, comme Calvin Klein, Ralph Laurent, etc., leur publicité montre des êtres beaux, jeunes, exhibant leur corps, avec seulement quelques vêtements, un maillot, une paire de jeans. Mais attention, [...] souvent ces images font allusion (implicitement, obliquement) au viol ou à l'assujettissement de la femme-enfant, ou encore à des provocations auxquelles le modèle macho est incapable de résister.

Curieusement, les fantasmes érotiques ou les suggestions de viol dans les publicités de confection pour la jeunesse n'ont jamais donné lieu à la moindre objection. [...] La règle semble être la suivante : laissez faire l'imagination et nous vous laisserons tranquille.¹⁵⁶

Parce qu'il est suggestif, l'érotique peut se mouvoir dans l'espace public avec plus de liberté que le pornographique et sa visibilité imposante. Une anecdote rapportée par Toscani, un chapitre plus tôt, en est l'illustration parfaite. Pour Benetton, en 1993, le photographe réalise une série de photographies de sexes masculins et féminins. Le résultat est sans appel : la campagne est censurée dans toute l'Europe (à l'exception du journal français *Libération*, qui la publie en double page) ; elle sera, en revanche, accueillie avec enthousiasme à la Biennale de Venise. Dans son ouvrage, Toscani se désole de l'acharnement de la presse

154 *Ibid.*, p. 43.

155 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 27.

156 Oliviero Toscani, *La Pub est une charogne qui nous sourit*, Paris, Hoëbeke, « Idées fortes », 1995, p. 131.

sur ses « images qui, dans leur majorité, ne font que documenter le public sur la vie réelle. Sur le sexe cette fois. Ce sexe qu'il fallait bien regarder en face, en cette époque où toutes les campagnes contre le sida n'osaient même pas montrer comment on enfle un préservatif, de peur de montrer une verge »¹⁵⁷. En définitive, ces images jugées pornographiques sont interdites de circulation dans l'espace public, mais pas dans l'espace fermé et institutionnel du musée ; et encore, c'est à la condition que le photographe soit reconnu comme un artiste (sinon, elle est reléguée au *peep-show*, au *sex-shop* et autres lieux de consommation – bien moins reconnus – du pornographique). Comme l'analyse Patrick Baudry :

L'érotisation, cette fabrication, nous tient et nous lie. Le pornographique, si l'on tente de l'isoler, serait davantage œuvre de déliaison. [...] [L]a vue pornographique, dans l'urgence d'un voir qu'elle manigance, dissout l'invisibilité ou du moins menace de déstabilisation ce rapport du regard humain à l'au-delà du représenté.¹⁵⁸

Voilà la raison pour laquelle l'image pornographique n'est pas apte à entrer dans le champ du publicitaire (*a contrario* de l'image érotique) : elle « dissout l'invisibilité » et menace de déstabiliser le rapport du regard à l'image.

L'image pornographique nous empêche de tenir la vérité en respect, et c'est elle qui nous saisit, inversant ainsi le rapport de force ; c'est du moins ainsi que la conçoit Agata. Comment est-il possible d'accéder à une forme de vérité de l'image ? Dans « Contagion du regard », première entrée de son *Manifeste*, Antoine d'Agata fait l'énumération des conditions qui permettent de coller au réel le plus fidèlement possible (afin que ce monde ne devienne pas, selon sa formule, un « autel virtuel devant lequel le photographe pratique ses rituels masturbatoires »¹⁵⁹ en se contentant de se satisfaire lui-même). Il faut, pour cela, « s'inscrire dans une réalité », « la pervertir par sa présence », élaborer « situations » (au sens débordien du terme) et « expériences qui nous permettent de vivre ce que nous voyons »¹⁶⁰, et ce afin que les iconotextes issus d'une telle pratique soient une « mise en séquences de fragments de réel brut »¹⁶¹. Un réel *brut* : le brut désignant ce qui n'a pas encore été transformé, ni altéré par la main humaine, il relève d'une forme de pureté, de crudité. Une telle exigence ne peut qu'être un vœu pieu, dans la mesure où aucun art ne peut y parvenir. De plus, Agata reconnaît dans son *Manifeste* la part de transformation du réel inhérente à

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁸ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁵⁹ « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

¹⁶⁰ *Loc. cit.* (pour chacun élément énuméré).

¹⁶¹ « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

ses ouvrages. Dans « A », il se décrit comme « scénariste et metteur en scène » de sa photographie, désigne A comme son « personnage », et évoque « [l]es décors, les péripéties, les figurants, le récit »¹⁶² de cette narration qu'il met en place, avant d'ajouter : « Je manipule la perception du temps et de l'espace que le spectateur a de cette expérience pour l'intégrer dans un cadre qui relève de la fiction »¹⁶³.

Nous voilà donc face à une structure qui ne cesse de brouiller les frontières entre référentialité et fictionnalité. Si les images et les textes se prétendent fragments de réels, il n'en sont pas moins issus d'une mise en fiction d'Agata, qui devient A au cours d'une mise en situation – « redéfinition du réel » et « redéfinition de soi »¹⁶⁴ – qui lui permet pourtant paradoxalement de vivre *vraiment* ce qui est photographié et raconté, soit d'être au plus près du réel. Et pourtant, il ne se souvient pas toujours de ce réel, se voulant alors « spectateur innocent »¹⁶⁵ de ces images prises dans l'ivresse et qu'il découvre une fois sobre. Quant à la mise en séquence (c'est-à-dire la mise en récit de textes et en série de photographies) d'événements *vécus*, elle semble vouée à la fictionnalité, comme le postule la narratologie postclassique, qui considère que « toute “mise en récit” de faits ou d'événements engendre nécessairement un processus de fictionnalisation »¹⁶⁶ ; c'est aux circonstances (et non à une théorie générale de la narrativité) qu'il revient de faire « de chaque acte de lecture un acte différent »¹⁶⁷. Les événements d'un ouvrage n'ont-ils pas, après tout, « une sorte de réalité qui leur est propre »¹⁶⁸ ? Comme le rappelle Miruna Craciunescu dans l'article qu'elle consacre à la question de la fictionnalité et de la référentialité dans les autofictions, les biofictions et les autobiographies, ces trois genres littéraires posent cette question épineuse des « frontières de la fiction »¹⁶⁹ (pour reprendre la formule de Françoise Lavocat). Face à des ouvrages (comme c'est le cas pour Agata) dont le pacte de lecture¹⁷⁰ n'est pas clair, il

162 « A. », *Manifeste*, p. 18-19.

163 « A. », *Manifeste*, p. 19.

164 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

165 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

166 Miruna Craciunescu, « Fictionnalité et référentialité », *Itinéraires*, 2017/1, 2018, p. 4, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3693>, consulté le 15 mars 2024.

167 *Ibid.*, p. 4. Concernant l'analyse des « circonstances », l'auteur précise que « [...] la différence entre ce qui est fictionnel et ce qui est référentiel ne dépendrait donc pas du lien qu'un énoncé donné entretient avec le monde référentiel auquel il se rapporte, mais bien des conventions culturelles qui déterminent quels procédés narratifs sont recevables, et quelles techniques discursives il convient à l'inverse de proscrire au sein de pratiques discursives référentielles [...] ». (*Ibid.*, p. 7)

168 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 19.

169 Miruna Craciunescu, « Fictionnalité et référentialité », *Itinéraires, op. cit.*, p. 2. L'auteur fait ici référence à l'ouvrage de Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

170 Ce sont à la fois l'introduction et la conclusion de l'article de Miruna Craciunescu (art. cité) : ce sont les conditions de lecture de l'œuvre qui permettent de faire la part des choses (du moins dans une certaine mesure) ; une approche prescriptive – celle des structuralistes – étant bien trop mise à l'épreuve pour être suffisamment pertinente par les formes littéraires contemporaines qui se plaisent à brouiller les pistes et les limites entre fait et fiction.

est encore plus malaisé de trancher. Or, le discours d'Agata sur ses propres ouvrages n'aide guère à y voir plus clair :

La captation compulsive et obsessionnelle de réalités dérisoires et insaisissables, et sa restitution se construisent sur les mêmes principes : encombrements, collisions, culs-de-sac, récurrences, raccourcis visuels et émotionnels. Fragments isolés, difficiles à contextualiser, ce sont des blessures béantes, des morceaux d'existence où l'émotion est difficilement contenue au sein de non-événements. Bout à bout, les images reconstruisent un puzzle aléatoire qui repousse les limites de l'explicite et figure, sans la figer ou la simplifier, une expérience.¹⁷¹

L'image *résiste* à sa mise en séquence, ce qui rend la composition de cette dernière d'une grande complexité : l'ouvrage devient labyrinthique, l'expérience de lecture, houleuse, entre « encombrements, collisions, culs-de-sacs, récurrences, raccourcis », et l'image tente de capter un réel qui demeure insaisissable. D'où ce double aveu de faiblesse : « on ne saura rien de l'histoire de ces corps offerts ou reclus »¹⁷² ; « je ne crois pas à la possibilité d'une transmission fidèle de ce que je vois et de ce que je vis »¹⁷³. Cette *mimésis* impossible n'est pourtant pas une fatalité qui éloignerait images et textes d'une expérience du réel.

Il ne s'agit pas tant de nous placer devant une image réelle que de nous offrir une expérience réelle de l'image, dans la lignée de la philosophie immanentiste de l'image conçue par Deleuze, qui « conçoit une image qui *est* quelque chose, et qui n'est pas image *de* quelque chose »¹⁷⁴. Or, c'est cette immanence de l'image agatienne qui fait d'elle une image pornographique. « La force de l'image sexuelle », écrit Patrick Baudry, « c'est son actualité » : « On est avec le porno dans le registre *réel* du *virtuel* »¹⁷⁵. L'image surgit et s'impose à nous, malgré sa fictionnalité évidente (quand les acteurs et actrices jouent des rôles) ou ce statut aux frontières de la fiction (dans le cas du porno amateur), et cela parce qu'elle nous prend au corps. C'est devant ce pouvoir (voire cette puissance) d'actualisation de la littérature pornographique que s'émerveille Jean-Marie Goulemot : c'est elle, mieux que tout autre, qui tient la « promesse originelle la plus orgueilleuse de toute littérature, et peut-être de tout art : faire de telle sorte que pour celui qui contemple ou lit, ce qui est peint ou écrit est vrai »¹⁷⁶. Le choix de la pornographie par Agata répond donc à une

171 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

172 « A. », *Manifeste*, p. 19.

173 « Addiction », *Manifeste*, p. 32.

174 Judith Michalet, *Deleuze, penseur de l'image*, op. cit., p. 10.

175 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p. 36-38.

176 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., 1991, p. 153. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 109.

volonté de proposer une autre visibilité ; une visibilité qui a le pouvoir de « nous faire prendre les fictions pour des réalités »¹⁷⁷.

Alors, au fond, peu importe que le livre, l'image, soit une fiction, qu'elle soit un fait, ou qu'elle hésite : nous l'éprouvons, avec inquiétude, effroi, honte, cruauté, et c'est ce qui la rend réelle.

4. 3. *Hardcore, snuff* et *trash*

Cette capacité de l'image – littéraire comme photographique – à affirmer sa présence, surgissant dans le réel pour devenir un de ses objets repose sur la poétique du *snuff* mise en œuvre par Antoine d'Agata. Comme le définit Jean-Pierre Kamieniak dans « Le *snuff movie* : un simulacre paradoxal » :

Le *snuff movie* est [...] un objet virtuel, à tous les sens du terme : un objet qui n'existe pas dans la réalité, mais qui cependant existe en puissance dans l'imaginaire collectif et individuel. Ce qui pour nous d'emblée le rapprocherait du mythe – ce récit sans auteur aux contenus extravagants et invérifiables, doté cependant d'une puissance de conviction indubitable telle qu'elle en confirme la réalité – car il en a tout l'efficace. Ce pourquoi sans doute certains commentateurs ont pu le qualifier de « légende urbaine ». Mais de quoi s'agit-il plus précisément ?

Et bien ce que l'on désigne par cette expression est une catégorie de films mêlant la violence, le sexe et la mort, ce qui en soit n'a rien d'original à ceci près qu'ils se donnent ou sont présentés comme des *documentaires*. Autrement dit, à la différence d'une œuvre de fiction qui, à l'heure du trucage généralisé des images, peut mettre en scène les séquences les plus abominables avec un parfait réalisme sans pour autant nier son caractère de fiction, le *snuff* propose, lui, ces mêmes images, avec ce même réalisme, en affirmant à l'inverse leur caractère de réalité [...].¹⁷⁸

Cette existence en puissance du *snuff* repose sur deux éléments. D'une part, il se situe « au carrefour du film pornographique et du film *gore* », il confronte son spectateur à des sujets et des images qui ne peuvent que le toucher, le heurter, le choquer ; ce faisant, il rejoint la conception d'une image immanente par Deleuze. D'autre part, le discours qui le sous-tend affirme son « caractère de réalité ». Précisons néanmoins que le *snuff* évolue dans une zone d'ombre, et qu'il n'est pas aisé de vérifier si une œuvre qui se revendique du *snuff* en est

¹⁷⁷ Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *ibid.*

¹⁷⁸ Jean-Pierre Kamieniak, « Le *Snuff movie* : un simulacre paradoxal », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 400.

bien une. La légende d'un film comme *Cannibal Holocaust* (1980) a reposé, lors de sa diffusion, sur cette indiscernabilité : ces scènes atroces avaient-elles eu lieu ? Une même légende a entouré *A Serbian film* (2010), dont le scénario reprend les codes du *snuff movie* (un acteur pornographique accepte le tournage d'un film, qui se révélera au fur et à mesure d'une grande violence). C'est bien parce qu'on ne le sait pas *vraiment* qu'elles n'en sont que plus atroces. Le doute est fondateur de la puissance du *snuff*, et renforce paradoxalement la « puissance de conviction » de l'image *snuff*. Comme le rappelle Jean-Pierre Kamieniak, l'appellation vient du verbe *snuff*, qui « signifie éteindre, moucher une chandelle d'où expirer, mourir »¹⁷⁹. Comme le rappelle à juste titre Isabelle Kamieniak, « la réalité de l'existence de *snuff movies* n'est pas assurée quoique la rumeur continue de s'en propager »¹⁸⁰. Le *snuff* s'accompagne donc nécessairement d'un discours entre mythe, légende et rumeur, qui assure son identité et sa renommée auprès du spectateur : comme l'écrit Jean-Louis Leutrat, « [l]e *snuff movie* relève principalement de l'ordre du discours »¹⁸¹.

C'est en cela qu'il s'agit bien d'un simulacre paradoxal, dont la force repose sur la légende qui le sous-tend : ce qui importe est qu'on le prenne pour vrai, qu'à sa source existe une confusion à laquelle s'ajoute une « mise en scène [de l'image] qui se veut une mise en acte »¹⁸², dont les codes ceux d'une image brute, qui n'est ni manipulée, ni montée. Cette mise en scène d'une image brute, et qui possède par cette brutalité une puissance de conviction forte, on la retrouvera dans deux sous-genres cinématographiques : dans le cinéma d'horreur, la pratique du *found footage* (ou « caméra embarquée ») force la crédulité du spectateur, en lui donnant l'impression qu'il assiste à un événement qui s'est réellement déroulé (la promotion du film *Blair Witch* jouait, justement, de cette confusion autour de l'origine des images) ; dans le cinéma pornographique, la catégorie « amateur » nous propose une pornographie loin des artifices codifiés de la fictionnalité pornographique. Dans le *snuff*, le *found footage* et l'amateur, l'image a tous les aspects de la réalité : elle cherche à être un reflet fidèle, un pur enregistrement. Là encore, tout est une question de codes, qui permettent d'influencer notre crédulité.

179 *Ibid.*, p. 401. L'expression aurait été inaugurée par Ed. Sanders, lors de son récit de la vie de Charles Manson, et lui aurait servi « à désigner les prétendus enregistrements sur pellicules d'actes de cruauté, allant parfois jusqu'au meurtre, qu'aurait effectué » Manson. Kamieniak cite aussi l'exemple du film *Snuff*, dont la campagne promotionnelle insinuait « sans l'affirmer explicitement, que les atrocités représentées sont authentiques » ; le slogan qui l'accompagnera sera d'ailleurs « *Snuff*, un film qui ne pouvait être tourné qu'en Amérique du Sud, là où la vie ne vaut rien » (p. 401-402).

180 Isabelle Kamieniak, « Le *Snuff movie* : rumeur, illusion et paradoxe », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 409.

181 Jean-Louis Leutrat, « The Brave », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 419.

182 Isabelle Kamieniak, « Le *Snuff movie* : rumeur, illusion et paradoxe », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 411.

On retrouve ici, dans une certaine mesure, ce qu'évoque Agata dans son *Manifeste* : pour lui, une photographie s'interprète au regard de ses conditions d'enregistrement – un postulat que l'on pourrait d'ailleurs étendre au texte et à ses conditions d'écriture. Pour autant, de ces conditions d'enregistrement et d'écriture, nous ne savons que ce qu'il en dit ; il est finalement question, là encore, d'un pacte de lecture auquel nous sommes libres d'adhérer ou non. Pour autant, cette « mise en scène qui serait une mise en acte »¹⁸³ (pour reprendre la formule d'Isabelle Kamieniak) qui caractérise le *snuff* n'est pas sans rappeler la manière dont Agata envisage ses images et ses textes (c'est-à-dire des traces, des rescapées, d'une expérience) : oui, cette violence a eu lieu ; en voilà la preuve¹⁸⁴.

Quant à la question de la poétique du *snuff* chez Agata, il convient d'en distinguer les deux composantes. Il y a bien des images apparentées au *snuff* chez Agata, soit des images qui représentent des actes sexuels, des actes violents, voire mortels (il n'y a pas de mise à mort, mais la mort hante les ouvrages). D'autre part, le statut de l'image relève du *snuff* : elle doit apparaître comme brute, voire négligée, secondaire (puisque l'évènement prime sur son enregistrement, qui n'est lui-même qu'une trace qui n'a pas spécialement une vocation artistique ou esthétique). On retrouve cette image *snuff* car brute de façon ponctuelle dans les photographies et les textes d'Agata. Lrs entrées de journal et les mails, dans *Ice*, se donnent comme des fragments de réels bruts (pour reprendre la formule d'Agata) mis en séquence ; *idem* pour les textes d'*Atlas*, qui sont des retranscriptions d'enregistrements (ceux du film du même nom). Néanmoins, il y a, nous l'avons vu, un réel travail de reprise et de réécriture de textes d'un ouvrage à l'autre ; ce qui pouvait être brut perd de sa crudité, au fur et à mesure des manipulations. Quant aux images, c'est à nouveau le flou qui joue avec les codes du *snuff* : l'image apparaît négligée, car prise au moment de l'action, dans un état de perte de contrôle. Quand Agata paraît dans l'image, on suppose un appareil posé quelque part, qui photographie en rafale, à l'aide d'un retardateur, ou manipulé par un(e) néophyte.

Néanmoins, il faut reconnaître que les images et les textes d'Agata font écho à l'esthétique propre au *snuff*, c'est-à-dire une esthétique qui considère « la valeur absolue de la sensation et de la perception comme *critères de vérité* et sources de la représentation comme de la connaissance du vrai »¹⁸⁵. L'image est-elle réelle ? En tout cas, l'effet qu'elle a sur nous l'est (et c'est bien cela qui importe). Comme l'écrit Jean-Pierre Kamieniak :

183 *Loc. cit.*

184 Ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont Roland Barthes définit la photographie dans *La Chambre claire* (« quelque chose a eu lieu »).

185 Jean-Pierre Kamieniak, « Le *Snuff movie* : un simulacre paradoxal », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 406.

[D]ans ce contexte et cette perspective le *snuff* est une véritable bombe car il en a les effets au sens propre comme au sens figuré : avec ses images vraies de corps éclatés c'est la psyché elle-même qui encourt le risque d'explosion. En provoquant un afflux excessif d'excitations dont la quantité est proprement intraitable, c'est l'appareil psychique tout entier qui se trouve bousculé – tant dans ses contenus inconscients que dans ses possibilités d'élaboration – et mis à mal dans ses principes, en l'occurrence ses fonctions de discriminations [...] ¹⁸⁶.

On ne peut pas, en lisant cette citation, ne pas penser à l'expérience de lecture proposée (voire imposée) par un ouvrage comme *Codex* ou *Acéphale* : les photographies de cadavres qui closent le premier et qui ponctuent, très fréquemment, le second brutalisent notre psyché, le noient sous un flot de sensations intraitables. « Il y a de l'arène dans le musée » ¹⁸⁷, s'exclama Paul Denis, relevant la « dimension traumatophilique chez l'amateur d'art » ¹⁸⁸ ; il y en a aussi ces ouvrages. Les textes et les images sont si explicites qu'ils en sont *trash* ; un trash qui exaspère le regard ¹⁸⁹. C'est bien une des caractéristiques du *snuff* que de mettre le regard du spectateur à l'épreuve, non sans avoir au préalable semé le doute dans son esprit quant à l'origine des images.

Le *snuff*, comme l'écrit Isabelle Kamieniak, pose un rapport paradoxal à l'image regardée : « Croyance en l'existence d'images à potentiel traumatique élevé, paradoxe d'une illusion qui tire sa force de se présenter comme réalité, faux qui se dit vrai [...], leurre et simulacre, le *snuff movie* nous mettrait à la fois *au contact* et *à distance* d'une réalité interne irréprésentable » ¹⁹⁰. C'est en cela que la poétique d'Agata participe à l'esthétique du *snuff* : par ce jeu du discours (assez trouble) sur les origines des iconotextes, et par l'extrémité de la visibilité du réel à laquelle ils nous projettent. Nous l'avons déjà dit : pornographie, en soit, pose problème au regard, et quand elle est mêlée à la violence, c'est encore pire.

Il faut le reconnaître : cet irrégardable, où s'entremêle attraction et répulsion de la violence et de la sexualité, est fascinant. C'est d'ailleurs tout l'objet d'un ouvrage comme *L'Effroi du présent*, qui interroge le « *fascinum* de la violence » ¹⁹¹. L'essai de Dominique Baqué

186 *Ibid.*, p. 407-408.

187 Isabelle Kamieniak, « Le *Snuff movie* : rumeur, illusion et paradoxe », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 416.

188 *Loc. cit.*

189 Comme l'observe Georges Banu, « au "laid" a succédé le "trash" » et « si le laid désespère, le "trash" exaspère » (Georges Banu, « La Scène allemande et "l'esthétique du laid" », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 233.)

190 Isabelle Kamieniak, « Le *Snuff movie* : rumeur, illusion et paradoxe », *Les Images honteuses*, Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *op. cit.*, p. 417.

191 Dominique Baqué, *L'Effroi du présent : figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 12.

s'ouvre sur un extrait de *La République* de Platon où est exemplifié le rapport de notre regard à ce qui l'insupporte :

[...] Platon, après avoir énoncé la tripartition entre *logos* (raison), *tumos* (colère et puissance d'indignation) et *epitumiai* (désirs irrationnels, soit ce que l'on appelle aujourd'hui la pulsion), narre l'anecdote advenue à Léontios, fils d'Aglaïon : revenant un jour du Pirée, il longeait la partie septentrionale lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau : « En même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques minutes il lutta contre lui-même et se couvrit le visage ; mais, à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit grands les yeux et, courant vers les cadavres : "Voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle !" »¹⁹²

Comment dépasser la simple jouissance de voir ce qui outrepassé les limites de notre regard, afin d'échapper au voyeurisme ? Comme le rappellent Dinos et Jack Chapman, duo d'artistes contemporains, « [l]e choc peut être traité comme une sorte de stimulant/anesthésiant »¹⁹³ ; quiconque cherche à l'utiliser doit donc savoir en maîtriser les effets. À la fin de *L'Effroi du présent*, Dominique Baqué en arrivera à une conclusion similaire : « [I]mpossible d'éradiquer les *epitumiai* pour faire régner le *logos* chez le sujet : mais peut-être faudrait-il imaginer une dialogique entre le *tumos* – appréhendé comme cœur, colère chez Platon –, la bassesse des *epitumiai* et la sublimité du *logos* »¹⁹⁴. C'est sur cette question que portera la cinquième et dernière partie de notre propos.

* * *

Si Antoine d'Agata joue avec les codes de la pornographie, en exhibant de manière explicite nudité, sexualité et interdits, force est de constater qu'il fait en sorte de ne pas la rendre *pornographique*, en court-circuitant ses effets : l'excitation et la jouissance sexuelle sont gênées, voire empêchées ; le voyeurisme est déjoué.

Ce faisant, l'usage de la pornographie par Antoine d'Agata tend – dans la lignée du « documentarisme sexuel »¹⁹⁵ de Larry Clark et Nan Goldin – « à cette dé-sublimation de la sexualité qui caractérise la contemporanéité »¹⁹⁶ : chez Larry Clark, « les corps [se] prennent

192 *Ibid.*, p. 9. Pour la référence à l'ouvrage de Platon, l'auteure indique : Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 192-193.

193 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 153.

194 Dominique Baqué, *L'Effroi du présent : figurer la violence*, op. cit., p. 259.

195 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 16.

196 *Ibid.*, p. 19.

et [s']échangent brutalement, maladroitement », et le sexe « mise à nu, mis à vif »¹⁹⁷ est incompatible avec l'élaboration d'un érotisme ; chez Nan Goldin, « la sexualité ne se transcende jamais érotisme » parce qu'elle « s'inscrit dans la lente trame des jours et des nuits – comme une musique de fond »¹⁹⁸. La désublimation de la sexualité, chez Agata, s'opère par l'élaboration d'une pornographie glauque, qui se laisse envahir par un organique indomptable et une angoisse palpable ; l'*agalma* y est trompeur, et nous entraîne dans les méandres d'une pornographie incapable de nous exciter puisqu'elle prend racine dans une sexualité inquiétante.

Ce qui l'intéresse, ce n'est donc pas la capacité de la pornographie à exciter la libido de son lecteur-spectateur : c'est sa force de frappe, sa « dimension agressive [...], sa puissance de déshabillage »¹⁹⁹, mais également sa capacité à exercer une forte emprise sur quiconque la lit ou la regarde, « emprise à laquelle nul ne peut échapper »²⁰⁰. « Car n'est-il pas le roman pédagogique par excellence, qui plie entièrement le lecteur à la volonté du texte ? »²⁰¹ : la question posée par Goulemot, purement rhétorique, lui permet de célébrer la puissance de la littérature pornographique tout en mettant en exergue le pouvoir qu'elle exerce sur son lecteur. Dans cette même perspective, Agata s'essaie à manier le *fascinum* de la pornographie, jouant avec le regard de son lecteur pour mieux le tromper, le perdre entre inquiétude, fascination, effroi, dégoût, nous laissant démunis face à une image que nous espérons posséder.

Dans les ouvrages d'Agata, ce n'est pas nous qui regardons l'image ; c'est l'image pornographiée qui nous regarde. « L'image nous regarde quand elle ouvre une brèche dans notre certitude visible à son égard, quand elle impose sa visualité »²⁰², écrit Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

Ce qui est en jeu, face à ce genre d'image, est la relation qui s'établit entre regardé et regardeur : « L'œuvre est un cristal, mais tout cristal se meut sous le regard qu'il suscite. Or, ce mouvement n'est autre que celui d'une scission toujours reconduite, la danse du cristal où chaque facette, inéluctablement, *tranche* avec l'autre »²⁰³. On pourrait entrevoir, ici, la danse du regard au fil des pages d'*Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *Atlas*, *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S* : peu à peu, le regard se dessaisit de l'image ; c'est finalement elle qui s'empare de lui, le confrontant à son propre regard.

197 *Ibid.*, p. 19.

198 *Ibid.*, p. 28.

199 Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, op. cit., p. 97.

200 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 58.

201 *Ibid.*, p. 90.

202 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 76.

203 *Ibid.*, p. 86.

Le journal intime, tel qu'il est conçu par Antoine d'Agata, est donc bien un journal d'intimités, véritable corpographèse pornographique qui rend compte de son « rapport pornographique et amoureux au monde » (*Ant.*, 428), selon les propres termes de l'artiste. Iconotexte pornorragique dont les protagonistes sont les prostituées qu'il fréquente, pornographie photolittéraire où l'intimité prend une connotation sexuelle, il n'en trouble pas moins son lecteur-spectateur, tour à tour fasciné et inquiet par cet intime pornographié qui cherche à tout dire, à tout montrer, avec une crudité frontale. C'est d'ailleurs ce processus que Rafael Garido décrit longuement dans *Agonie* :

[...] le temps du livre sera le temps à l'œuvre de sa pornographie, une monstration constante de la pornographie de toute monstration, soit :

- monstration du monde prostibulaire d'où sort l'œuvre d'Antoine d'Agata (pornographie au 1^{er} degré) ;
- monstration du mode de monstration du monde prostibulaire que d'Agata pornographie (pornographie au 2^e degré) ;
- monstration de la réjouissance malade de montrer et de démontrer (pornographie au 3^e degré : sensationnalisme critique de pornographe) ;
- monstration de la conscience de la réjouissance malade de montrer et de démontrer ([...] pornographie au 4^e degré : critique sensationnaliste de la prostitution de la pornographie) ;
- monstration de la conscience de la conscience – peut-être celle du lecteur – de la réjouissance malade de montrer et de démontrer (pornographie au 5^e degré : hypocrisie et cynisme) ;
- monstration de la banalité de montrer et d'avoir conscience (pornographie au 6^e degré : ironie) ;
- monstration de l'indifférenciation métaphysique entre montrer et ne pas montrer, entre avoir conscience et ne pas avoir conscience (pornographie au 7^e degré : cynisme ironique ou ironie cynique ; humour noir, pataphysique quoi : critique de la métaphysique, pornographie de la physique)²⁰⁴.

Devenu pornographe, Agata exhibe, montre, dévoile, efface les fards, arrache les artifices, pour que ne reste que l'image nue et crue : image des corps prostitués, mais aussi image de lui-même, en train de pornographe sans cesse ces espaces prostibulaires qu'il hante. C'est ainsi qu'il pornographie l'intime.

204 *Agonie*, p. 105.

Les phototextes d'Agata ne permettent en effet pas l'oubli ; sans cesse, ils hurlent la brutalité du monde. L'image pornographique constitue bel et bien un modèle pour Antoine d'Agata : brutalement crue, puissamment immanente, elle lui semble par surcroît chargée d'une « force révolutionnaire » ; c'est du moins ainsi que Philippe Sollers la perçoit. « Les limites du porno marquent celles de la représentation, le refoulé de tous les spectacles devient ainsi le spectacle mettant fin à la domination du spectacle. [...] Le porno joue, par rapport aux formes de néo-fascisme, le rôle que "l'art moderne" a tenu dans les années 1930, et qu'il est bien incapable de remplir aujourd'hui »²⁰⁵. Dans le porno germerait une force politique ? En tout cas, la pornographie est bien une image contestataire : c'est sur ce plan que Maingueneau l'oppose à l'érotisme, dont le mode de représentation est « compatible, dans certaines limites, avec les valeurs que revendique la société »²⁰⁶, *a contrario* de la visibilité « foncièrement transgressive »²⁰⁷ qui caractérise la pornographie ; Baudry reconnaît la capacité de la pornographie à faire apparaître « l'envers d'un monde de conventions »²⁰⁸ (inaugurée par « la cessation brute des timidités et des réserves »²⁰⁹) ; Paveau, en analysant les dialogues personnages des textes pornographiques, constate qu'ils « ne parlent pas pour contribuer à renforcer le tissu des relations [...], mais bien pour dire ce qu'il ne faudrait pas dire, tout en faisant ce qu'il ne faudrait pas faire »²¹⁰.

« Lire un roman pornographique, en subir les effets que l'on sait, c'est peut-être l'épreuve de la littérature dans son essence même »²¹¹ : la pornographie incarne cette promesse que contient toute œuvre littéraire, voire toute œuvre, à savoir transformer celui qui est en contact avec elle. Cette promesse est au cœur de l'esthétique d'Antoine d'Agata qu'il s'agit maintenant d'explorer.

205 Philippe Sollers, *Art Press*, n°22, 1976, p. 5. Cité dans : Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 90.

206 Dominique Maingueneau, *ibid.*, p. 27.

207 *Ibid.*, p. 33.

208 Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 105.

209 *Loc. cit.*

210 Anne-Marie Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 185.

211 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 107.

CINQUIÈME PARTIE

Un art politique

Des textes qui perturbent, des images qui bouleversent : la réception des ouvrages d'Agata n'est pas sans effet, et tend à agir sur son lecteur-spectateur. C'est du moins ainsi que nous analysons les effets secondaires de la « voyure » de ces iconotextes qui jouent avec les interdits et leur transgression, qui suscitent dégoût et fascination, qui attirent le regard pour mieux le piéger. Pour clore cette thèse, nous nous intéresserons à présent à la dimension politique de son art photolittéraire, tant au niveau de sa pratique artistique que de la réception de ses œuvres.

Dans son introduction à *L'Expérience politique de l'art*, Daniel Vander Gucht insiste sur les nouveaux enjeux d'un art contemporain qui se voudrait engagé. De ces nouveaux enjeux découlent d'une redéfinition du politique :

[L]a définition du politique a subi une mutation radicale au tournant des années 1970 quand le tournant structuraliste a conduit à reconsidérer radicalement la nature du politique : celui-ci n'est désormais plus vu comme monolithique, regroupé dans des places fortes et opérant depuis des centres de commandement mais comme capillarisé dans l'ensemble du corps social et incorporé dans les attitudes de chacun sous forme d'injonctions à se conformer aux règles du système. [...] C'est dès lors la séparation entre le privé et le public, soit entre l'intime et le politique, qui est remise en question. Le *coup d'État* n'est plus à l'ordre du jour : au lieu de changer le monde, il s'agit maintenant de changer la vie, selon l'adage rimbaldien. Par un travail de subjectivation et l'attention portée à autrui, le *souci de soi* conduit à redistribuer la parole au lieu de s'arroger le droit de parler au nom des autres. Le même souci aide à résister à l'asservissement collectif, à des mots d'ordre dictés par les industries de la conscience autant qu'au désir standardisé et formaté par le marketing.¹

Une citation de Jean-Luc Godard reprise par Vander Gucht illustre bien ce propos : « il faut faire des films politiques », mais surtout, « faire politiquement des films »². Walter Benjamin, dans une perspective semblable, considère que l'engagement de l'artiste repose sur ses capacités à remettre en question « l'appareil de production lui-même »³ (« l'ultime

1 Daniel Vander Gucht, *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 91 (en italique dans le texte original).

2 *Ibid.*, p. 18. Pour la citation de Godard : Jean-Luc Godard, « Que faire ? », publié en anglais in *Afterimage*, n°1, 1970, repris en français ni Nicole Brenez, David Faroult *et al.* (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 148.

3 *Ibid.*, p. 17.

exigence à l'égard de l'artiste est « de se demander quelle est sa position dans le processus de production » », insistant également sur « la nécessité pour l'artiste engagé à fonder sa solidarité avec le peuple opprimé »⁴. C'est ainsi que l'on peut dépasser les contradictions posées par l'art humanitaire (ou caritatif) et l'art humaniste, telles que Dominique Baqué les analyse dans *Pour Un nouvel art politique* et *L'Effroi du présent*, publiés respectivement en 2004 et en 2009 (bien que l'autrice fasse du documentaire la seule forme capable d'être réellement politique).

À l'échelle de la réception, la relation qui s'instaure entre les dispositifs photolittéraires d'Antoine d'Agata et leur public prend le nom d'*expérience esthétique* (pour reprendre l'appellation utilisée par Jauss et Schaeffer). C'est pour comprendre ce phénomène de réception que Jean-Marie Schaeffer lui a consacré son ouvrage *L'Expérience esthétique*, qu'il définit en ces termes :

[...] l'expérience esthétique est une expérience humaine de base, et plus précisément une expérience attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives communes, mais les infléchissant d'une manière caractéristique, inflexion en laquelle réside sa spécificité « expérientielle ». On peut ajouter qu'elle se réalise toujours sous la forme d'un vécu cognitif [...] et affectif [...], et qu'en ce sens elle ne peut pas ne pas être une expérience vécue, une *Erlebnis*. [...] De même, on peut être plus ou moins « expérimenté » dans le champ de l'expérience esthétique, comme dans n'importe quel autre champ d'expérience. Par ailleurs, comme toute expérience consciemment vécue, l'expérience esthétique émerge de relations cognitives et émotives préattentionnelles. Enfin, certaines expériences esthétiques, comme certaines autres expériences, ont la capacité d'opérer de véritables ruptures dans notre vie cognitive, ou émotionnelle.⁵

Selon Schaeffer, l'expérience esthétique repose sur un engagement émotionnel⁶ et un régime attentionnel particuliers. « Le secret de toute expérience esthétique réussie réside dans sa capacité à piéger l'attention » précise-t-il, et il ajoute « l'attention est une amorce : l'émotion y mordra ou non »⁷. L'attention esthétique est aussi « exacerbée » qu'elle est « ouverte » et « autotéléologique » (c'est-à-dire « pratiquée en vue d'elle-même »⁸), ce qui permet à Schaeffer de décrire l'expérience esthétique comme une « expérience de

4 *Ibid.* Pour la citation de Benjamin : Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969, cité in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 545.

5 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2015, p. 45.

6 « En effet, l'expérience esthétique n'est-elle pas foncièrement une expérience appréciative, et donc émotionnellement engagée ? » (*Ibid.*, p. 113).

7 *Ibid.*, p. 87 et 149.

8 *Ibid.*, p. 49 et 206-207.

présence », celle de « l'attention qui est présente à elle-même », mais également comme une expérience attentionnelle « du temps vécu »⁹.

Or, le « facteur d'intensification attentionnelle le plus central de la relation esthétique »¹⁰, ce sont bien les émotions. Le « surinvestissement émotionnel » propre à l'expérience esthétique est donc lié « à d'intenses expériences émotives »¹¹ qui transforment la *prise de contact* avec une œuvre en *adhérence* :

Un état émotif *est* un état vécu et toute sa réalité réside dans la singularité de ce vécu qui implique la personne entière. Mais précisément, cette singularité n'est pas celle de l'émotion considérée « abstraitement », mais du tout inséparable, de l'unité d'expérience, qu'elle forme avec sa source. Ou pour le dire autrement : en tant que vécu présent, tout état émotif est lié intrinsèquement à la constellation attentionnelle spatio-temporellement individualisée à laquelle il « adhère » ou qui « adhère » à lui.¹²

Comme le résume Schaeffer, « il n'y a pas de doute que ce qui en fait une *expérience* et ce qui en fait *une* expérience, c'est bien ce lien indissoluble qui s'y noue entre l'attention et l'émotion »¹³. La particularité de l'expérience esthétique « réside dans le fait qu'elle apparaît à la fois comme un événement se rattachant au plus profond de notre vie vécue et comme une singularité qui en émerge comme si elle était une réalité autre »¹⁴.

Cette relation esthétique où l'œuvre exerce son emprise sur celui qui entre en contact avec elle, Murielle Gagnebin la résume en un terme : « fruire ». Comme elle l'écrit dans son article « L'œuvre, maître du spectateur » :

[L'œuvre] transforme le regardeur en “fruitier”, terme utilisé par les esthéticiens français d'après un usage italien. Se sentir “fruitier” une œuvre, c'est y “mordre” comme on savoure un fruit mûr. Le “fruitier” d'une œuvre [la reçoit] telle la pulpe d'un fruit juteux et se confond avec lui, le temps de la gourmandise. C'est dire que son être s'enrichit de l'œuvre, et, de ce fait, l'identité du contemplateur se voit modifiée et, d'une certaine manière, accrue¹⁵.

Même si, pour Schaeffer, « l'attention esthétique opère sans tâche assignée » et n'est donc pas « guidée par la recherche d'un résultat cognitif final », elle qui ne vise que sa

9 *Ibid.*, p. 50 et 51.

10 *Ibid.*, p. 61.

11 *Ibid.*, p. 62 et 180.

12 *Ibid.*, p. 117.

13 *Ibid.*, p. 118.

14 *Ibid.*, p. 18.

15 Murielle Gagnebin, « L'Œuvre, maître du spectateur », *Les Images bonteuses*, *op. cit.*, p. 283.

« propre reconduction »¹⁶, nombre d'artistes contemporains misent sur la possibilité d'une œuvre d'*agir* sur son spectateur. Comme l'explique Daniel Vander Gucht dans *L'Expérience politique de l'art*, l'art contemporain peut se définir « par des propriétés auto-réflexives, transdisciplinaires et relationnelles, indiquant une volonté d'agrégation de l'art et de la vie »¹⁷ ; de fait, il promeut « l'incorporation dans la pratique et dans l'œuvre [...] d'un questionnement sur ce qu'est ou peut être l'art dans le monde actuel, le rôle que l'artiste doit y jouer et la tâche qui lui est dévouée »¹⁸. Comme le résume Marc Jimenez, l'« esthétique de la réception insiste [...] sur un aspect de la relation entre l'œuvre et son public qui renouvelle les explications sociologiques habituelles »¹⁹ ; l'effet que produit l'œuvre sur celui qui entre en contact avec elle est particulièrement fertile.

Cette question se trouve également au centre de l'analyse par Jacques Rancière de l'esthétique. Dans *Le Partage du sensible*, il définit l'esthétique comme « un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée »²⁰. Dans le régime esthétique des arts, « les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible »²¹. Ce régime, continue-t-il, « délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts », tout comme il « affirme l'absolue singularité de l'art » et « fonde en même temps l'autonomie de l'art »²². L'état esthétique, quant à lui, « est pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même »²³. Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière analyse ce milieu sensible (ou *sensorium*²⁴) propre à l'art et « étranger aux formes ordinaires de l'expérience sensible »²⁵. Dans le régime esthétique des arts, une œuvre tient sa propriété d'œuvre d'art « de son appartenance à un *sensorium* spécifique »²⁶ :

[Dans ce régime] la propriété d'une chose de l'art [se] réfère non à une distinction parmi les modes du faire, mais à une distinction parmi les modes d'être. C'est cela que

16 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 179.

17 Daniel Vander Gucht, *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit., p. 91.

18 *Ibid.*, p. 92.

19 Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2004, p. 87.

20 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 10.

21 *Ibid.*, p. 31.

22 *Ibid.*, p. 33.

23 *Loc. cit.*

24 Par *sensorium*, Rancière désigne la somme des perceptions de l'organisme et le siège des sensations à partir duquel le spectateur expérimente et interprète l'environnement dans lequel il est immergé. Puisqu'un des sens du mot « esthétique » est, dans la pensée de Rancière, le « régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art », on peut déduire que ce *sensorium* désigne l'environnement dans lequel se déploie l'expérience sensible propre à l'œuvre d'art.

25 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 41.

26 *Ibid.*, p. 44.

veut dire esthétique : la propriété d'être de l'art dans le régime esthétique des arts n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible.²⁷

En somme, on reconnaît une chose de l'art non à partir d'une manière de faire (et donc de critères techniques), mais par le *sensorium* spécifique qu'elle inaugure. Lorsque Baldine Saint Girons, dans *Le Pouvoir esthétique*, retrace l'histoire de la définition de l'esthétique, elle en vient à une conclusion similaire. À l'origine – c'est-à-dire au XVIII^e siècle – l'esthétique « hésitait entre trois sens : théorie de la sensibilité au sens large (théorie du réel sensible et des facultés impliquées dans son appréhension), théorie du beau et, enfin, théorie, science ou philosophie de l'art (et plus spécifiquement des beaux-arts) »²⁸. Le troisième sens, et son « adossement quasiment *exclusif* à l'histoire de l'art »²⁹ fut, selon l'autrice, « un obstacle à la compréhension globale de l'esthétique » car « il empêche de la penser comme pratique du sensible difficile et risquée, et comme heuristique, art de l'invention, pouvoir véritable »³⁰ :

Pas d'esthétique digne de ce nom, en effet, sans l'accomplissement d' « actes esthétiques », par lesquels je « m'expose moi-même » de manière réitérée, plus ou moins consciente et volontaire, à l'altérité sensible. Moi-même, c'est-à-dire un être qui cherche à préserver la fraîcheur de ses impressions, mais qui ne saurait naître de l'instant, puisqu'il procède d'une histoire, d'une culture et de désirs déterminés. Accomplir des actes esthétiques, s'engager dans le sensible par un véritable travail esthétique, comporte toujours une dimension d'aventure, d'expérimentation, de risque.³¹

S'exposer à une « altérité sensible » : on retrouve, chez Baldine Saint Girons, à la fois cet impératif exprimé par Jauss qui veut que l'expérience de l'art soit une « *expérience de l'autre* »³², sous peine de perdre sa fonction sociale, et le postulat défendu par Rancière qui dit qu'on reconnaît une chose de l'art à l'expérience sensible que l'on en fait. Là réside d'ailleurs, pour Marc Jimenez, le pouvoir de l'art : « Que l'art dérange, c'est certain. Je dirais même que c'est sa raison d'être. Mais une fois qu'il a dérangé, tout paraît rentrer dans les

27 *Loc. cit.*

28 Baldine Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique*, Houilles, Manucius, « Le Philosophe », 2009, p. 30.

29 *Ibid.*, p. 31.

30 *Loc. cit.*

31 *Loc. cit.*

32 Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 161 (en italique dans le texte original).

rangs. Le seul espoir réside dans ce “paraît” : n’est-on jamais certain que la vibration et le choc produits par l’art dans l’ordre des choses ne puissent, un jour, avoir des résonances ? »³³.

Repenser le dispositif sensible et la place de l’artiste afin qu’une expérience esthétique puisse être une expérience pleinement politique : voilà le défi que relève, à nos yeux, les iconotextes d’Antoine d’Agata. La poïétique qui est la sienne, tout comme les objets photolittéraires qui en découlent permettent à l’artiste comme aux lecteurs-spectateurs de « devenir éthiquement sensible[s] »³⁴ (pour reprendre la formule de Judith Butler), par le biais d’un « dessillement esthétique »³⁵ (pour citer, cette fois, Martin Seel) qui est le fruit d’un travail sur le partage du sensible, tel qu’il a été théorisé par Jacques Rancière, et qu’il présente en ces termes dans *Malaise dans l’esthétique* :

Ce que le singulier de l’art désigne, c’est le découpage d’un espace de présentation par lequel les choses et l’art sont identifiées comme telles. Et ce qui lie la pratique de l’art à la question du commun, c’est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d’un certain espace-temps, d’un suspens par rapport aux formes ordinaires de l’expérience sensible. L’art n’est pas politique d’abord par les messages et les sentiments qu’il transmet sur l’ordre du monde. Il n’est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l’écart même qu’il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d’espace qu’il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. [...] [L]e propre de l’art est d’opérer un redécoupage de l’espace matériel et symbolique. Et c’est par là que l’art touche à la politique. [...] Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l’invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j’appelle le partage du sensible.³⁶

La dernière partie de cette thèse cherchera donc à la fois à définir le sensorium propre aux iconotextes d’Agata, mais également à questionner les pouvoirs esthétiques qui sont les leurs. Car si, dans la première entrée de son *Manifeste*, Agata affirme que « ne reste que l’engagement pour une intercontamination du monde et de celui qui le regarde »³⁷ à

33 Marc Jimenez, *Fragments d’un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, Paris, Klincksieck, « Collection d’esthétique », 2014, p. 128-129.

34 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit de l’anglais par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, p. 65.

35 Marc Jimenez, *Fragments d’un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, *op. cit.*, p. 66. L’auteur attribue ces mots à Martin Seel, sans indiquer toutefois la source.

36 Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, *op. cit.*, p. 36-38.

37 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

l'échelle du photographe, nous formulons le postulat d'une expérience esthétique du même ordre pour le lecteur-spectateur, qui, lors de la « voyure » de l'iconotexte, tend à être contaminé par l'œuvre ainsi conçue.

Pour ce faire, nous commencerons par analyser la manière dont Antoine d'Agata met l'expérience esthétique qui est la sienne au service d'un art « terroriste »³⁸, dans la lignée de la pensée de Clément Rosset ; un art qui se pense comme une nuisance et qui expose celui qui s'y confronte à une grande violence. Le second pan de cette analyse s'appuiera sur *Survivance des lucioles*, ouvrage dans lequel Georges Didi-Huberman développe – en écho à la pensée de Pasolini – une conception de l'expérience esthétique comme résistante, sensiblement et politiquement parlant.

38 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 10.

CHAPITRE 13

Pour un art terroriste

« [N]’est valide qu’un art nuisible, subversif, asocial, athéiste, érotique et immoral, antidote à l’infection spectaculaire qui neutralise les esprits et distille la mort »¹ : ce sont ces mots qui closent le chapitre « situations » d’*Actes* dans lequel Agata énonce les principes qui sont les siens. Sont ainsi énumérées les conditions selon lesquelles Agata considère un art comme « valide ». Par cette énumération, il énonce et condense également l’effet qu’il cherche à produire avec ses œuvres : celles-ci doivent être *nuisibles* et pensées comme un *antidote* aux images dites spectaculaires. L’écrivain-photographe fait ici référence à *La Société du spectacle* de Guy Debord, dont Jacques Rancière résume les enjeux en ces termes :

Quelle est [...] l’essence du spectacle selon Guy Debord ? C’est l’extériorité. Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c’est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l’homme spectaculaire peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est ». [...] La « contemplation » que Debord dénonce, c’est la contemplation de l’apparence séparée de sa vérité, c’est le spectacle de la souffrance produit par cette séparation. [...] Ce que l’homme contemple dans le spectacle est l’activité qui lui a été dérobée, c’est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisation d’un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession.²

Selon Rancière, « [l]a situation de ceux qui vivent dans la société du spectacle est [...] identique à celle des prisonniers attachés dans la caverne platonicienne »³ : le spectacle « reproduit indéfiniment la falsification qui est identique à sa réalité »⁴. Les termes « spectacle » et « spectateur » sont, dans cette perspective, péjoratifs : quiconque est un spectateur contemple passivement ce qui lui est (et lui restera) extérieur. Tout l’enjeu de l’ouvrage de Rancière, *Le Spectateur émancipé*, consiste, bien au contraire, à partir du principe que regarder est une *action* et que le spectateur possède un *pouvoir* : chaque spectateur et spectatrice est à même « de traduire à sa manière ce qu’il ou elle perçoit, de le lier à l’aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre »⁵. Et Rancière de continuer :

1 Antoine d’Agata, « situations », *Actes*, p. 22.

2 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 12-13.

3 *Ibid.*, p. 50.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 *Ibid.*, p. 23.

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé.⁶

En bref, la condition de spectateur n'est pas un obstacle à l'émancipation, mais un point de départ comme tant d'autres. Dans son *Manifeste*, Agata énonce lui aussi les possibilités, pour la photographie, d'échapper au discours fataliste de Guy Debord sur l'image : « Elle peut abolir la distance, qui aliène nos pensées et nos expériences, si elle évite les pièges de la bonne conscience, de l'objectivité clinique, de l'esthétique et de l'intelligence vaine »⁷ ; ainsi sera-t-il possible de « bouleverser les postures imposées, de crever l'abcès »⁸, d'aller sous la surface de l'image.

Dans le même ouvrage et toujours dans cette perspective, Rancière se penche sur les dispositifs mis en place par l'« artiste critique » qui cherche à « produire le court-circuit et le clash qui révèlent le secret caché par l'exhibition des images »⁹. Dans ce cadre, « il s'agit toujours de montrer au spectateur ce qu'il ne sait pas voir et de lui faire honte de ce qu'il ne veut pas voir »¹⁰. Cette analyse fait écho à la citation d'*Actes* brièvement analysée en ouverture de ce chapitre : Agata entend mener un art *nuisible*, qui puisse causer du dommage et du tort, voire faire mal à quiconque entre en contact avec lui.

Précisons que cette nécessité pour l'art d'être subversif, voire choquant, pour être efficace n'a rien de nouveau. Il suffit de parcourir des ouvrages comme *Mauvais genre(s)* de Dominique Baqué (2002)¹¹, *Extrêmes : esthétique de la limite dépassée* de Paul Ardenne (2006)¹² ou *Eretica* de Demetrio Paparoni (2007)¹³ pour conclure que la subversion, dans toute sa violence, est l'un des *topoi* du paradigme de l'art contemporain (sans pour autant l'y réduire). Du *Tree* de Paul McCarthy (2014) dont un pan de la population française peine encore à se remettre au *Piss Christ* d'Andres Serrano (1987) qui faillit tant de fois se faire briser, en passant par *La Nona Ora* de Maurizio Cattelan (1999) (elle aussi mise en danger par les interventions des spectateurs) et la série de *Pixel-Collage* brutaux de Thomas Hirschhorn (2016), nombreuses sont les œuvres qui imposent une expérience pour le moins frontale

6 *Loc. cit.*

7 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

8 *Loc. cit.*

9 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 35-36.

10 *Ibid.*, p. 36.

11 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, *op. cit.*

12 Paul Ardenne, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

13 Demetrio Paparoni, *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Lausanne, Skira, 2007.

avec une œuvre, en butant contre les limites (morales, intellectuelles, voire physiques) de leurs spectateurs. Au détour d'une analyse des créations de Dinos et Jake Chapman, Dominique Baqué évoque l'artiste et philosophe Paul Virilio, « polémiquement ému de la violence inhérente à l'art contemporain, s'inquiétant de la profanation des formes et des corps au cours du XX^e siècle et annonçant, sur le mode prophétique, la venue prochaine d'un art officiellement terroriste »¹⁴.

Si Dominique Baqué regrette « l'obscénité théorique »¹⁵ de Paul Virilio, qui n'hésite pas à faire le parallèle « entre l'art contemporain et le nazisme des chambres à gaz ou [...] entre la purification ethnique dans les Balkans et l'entreprise actuelle de “purification esthétique” »¹⁶, nous aimerions revenir sur cette appellation d'art terroriste. Injurieuse pour Paul Virilio, elle prend une toute autre dimension si on l'appréhende à la lumière du terrorisme philosophique conceptualisé par Clément Rosset dans son ouvrage *Logique du pire*. Selon ce dernier, la philosophie terroriste est un « acte destructeur et catastrophique »¹⁷ : la pensée terroriste « a pour propos de défaire, de détruire, de dissoudre – de manière générale, de priver l'homme de tout ce dont celui-ci s'est intellectuellement muni à titre de provision et de remède en cas de malheur »¹⁸. Ce faisant, elle a vocation à « [r]éussir à penser le pire »¹⁹, « tâche empoisonnée » mais « tâche nécessaire »²⁰. Rosset parvient alors à renverser la définition normative (et fortement péjorative) du terme, pour promouvoir les possibilités heuristiques d'une philosophie qui se revendiquerait terroriste.

À propos de l'art d'Agata, nous faisons l'hypothèse d'un art terroriste qui se donne des fonctions similaires à celles de la philosophie terroriste (c'est-à-dire *nuire*), mais avec des moyens de nuisance bien différents. Nous reviendrons sur la pratique d'Agata afin de voir en quoi elle relève d'une pratique (terroriste) du pire, avant d'analyser la manière dont il compose ses ouvrages en maniant un savant art des poisons. Nous terminerons sur les caractéristiques de l'expérience esthétique terroriste que ses dispositifs photolittéraires nous imposent ; une expérience cruelle, brutale, qui cherche à avoir des effets secondaires sur celles et ceux qui entrent en contact avec eux.

14 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, op. cit., p. 152.

15 *Loc. cit.*

16 *Loc. cit.*

17 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 10.

18 *Loc. cit.*

19 *Ibid.*, p. 11 (en italique dans le texte original).

20 *Loc. cit.*

1. Pratique du pire

Dans *Logique du pire*, Clément Rosset consacre tout un chapitre à ce qu'il appelle la pratique du pire, soit les « comportements désastreux »²¹ à adopter lorsque l'on suit les préceptes d'une philosophie terroriste (ou d'un terrorisme philosophique) dont il fait la promotion. Si « la plupart des philosophes se firent théoriciens de l'ordre, de la sagesse, de la raison, de la contradiction, de la synthèse et du progrès », devenant ainsi les « logiciens de la réparation », les « logiciens du pire » se donnent pour tâche de « systématiser le tragique en œuvre dans telle ou telle littérature, d'en rechercher la logique »²². Est logicien du pire celui qui est mu par une « volonté tragique »²³, c'est-à-dire une propension au « plaisir d'ordre philosophique à faire apparaître le malheur », et qui ne « cherche ni une sagesse à l'abri de l'illusion, ni un bonheur à l'abri de l'optimisme » mais, au contraire, « folie contrôlée et jubilation »²⁴ ; ainsi aura-t-il accès à cette pensée tragique, « ruine des pensées »²⁵.

« Il faut faire œuvre de destruction systématique des illusions qui nous protègent du néant, et élaborer les itinéraires imaginaires qui, à travers l'expérience, nous y mènent »²⁶ : les principes artistiques d'Agata ne peuvent que faire écho à cette conduite « désastreuse » que Rosset remarque chez les philosophes terroristes. « Je rampe, je réagis au monde qui m'entoure et je nourris cette déchirure, en prenant garde de ne pas la laisser se refermer »²⁷ : les mots d'Agata sont ceux des logiciens du pire.

Nous faisons l'hypothèse que la création d'Agata est mue par la logique du pire décrite par Clément Rosset. Il s'agit à présent d'analyser ce qui fait d'Agata un *photographe* et un *auteur* terroriste, dont la pratique est bel et bien une pratique du pire.

1. 1. La tolérance comme morale du pire

La première conduite désastreuse énoncée par Clément Rosset renvoie à une « éthique d'accueil »²⁸ qui ne connaît aucune limite, qui se veut dépouillée de toute idéologie, ouverte à tout ce que le hasard peut provoquer. Contrairement aux autres

21 *Ibid.*, p. 153.

22 *Ibid.*, p. 13.

23 *Ibid.*, p. 14.

24 *Ibid.*, p. 19.

25 *Ibid.*, p. 50.

26 « Position(s) », *Manifeste*, p. 46.

27 *Loc. cit.*

28 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 154.

philosophies, régies par une « éthique exclusive »²⁹ fondamentalement intolérante (parce qu'elle répond aux interdits et impératifs propre à chaque idéologie), l'éthique d'accueil de la philosophie terroriste se veut sans bornes ni présupposés. Cette conception offre un nouveau éclairage sur la poïét(h)ique d'Agata (analysée dans la première partie de cette thèse) : l'écrivain-photographe conçoit son corps comme un « [c]orps parcouru, traversé, évidé »³⁰ qui ne cesse de s'y ouvrir, ignorant et testant ses propres limites. Agata met son intégrité en jeu lors du processus créatif, suivant les rituels et principes énoncés au début de cette thèse³¹ ; ainsi pourra surgir A, ce « double hypothétique », ce « personnage virtuel d'une fiction performée et assumée qui lui permet d'aller là où il n'irait pas lui-même »³². Comme l'analyse Christine Delory-Momberger, « [l]a fonction d'A est d'agir, il lui force la main, il le pousse à aller plus loin qu'il ne le ferait seul »³³. En somme, devenir A implique un devenir *terroriste* à l'occasion du processus poïétique : le corps créateur s'ouvre à d'autres corps et à d'autres substances, sans cesse et sans limite. *Ice* donne à lire et à voir le récit littéraire et photographique de cette ouverture du corps qui accueille l'autre, jusqu'à la dissolution de ses propres limites. La prégnance du motif de la *sorption* dans l'analyse que fait Garido de l'art d'Agata traduit cette éthique de l'accueil, cette ouverture et cette perpétuelle porosité entre Agata et A mais aussi entre Agata, A et les prostituées. Il en va de même pour les substances qu'il consomme : la sorption, qui « englobe les processus et d'absorption et d'adsorption et de désorption »³⁴ ne fait après tout pas de « distinction entre absorbant et absorbé »³⁵.

Si l'on suit l'analyse que Bernard Marcadé fait des images d'Agata, on constate que sa conception des images est, elle aussi, régie par cette éthique d'accueil : « Antoine d'Agata n'a que faire de la forme. La seule forme qui vaille à ses yeux est celle qui arrive, [...] celle qui survient et surgit du cœur de l'évènement en train de se vivre »³⁶. Au photographe, alors, de rester ouvert, prêt à accueillir cette image qui survient ; le processus photographique, alors, « relève du *rupt* »³⁷ : « Pas de contrôle, la photographie n'est là que pour enregistrer des intensités »³⁸. Cette absence de contrôle, nous l'avons vu *supra*³⁹, est consubstantielle à la poïétique d'Agata ; il y revient fréquemment dans son *Manifeste*. Les

29 *Ibid.*, p. 156.

30 *Agonie*, p. 15.

31 Voir partie 1 (« Une expérience poïét(h)ique sacrificielle »), chap. 2 (« Une poïét(h)ique somesthésique »), p. 67.

32 Christine Delory-Momberger, « A. New York 1989-1993 », *A. – New-York*, n. p.

33 *Loc. cit.*

34 *Agonie*, p. 46.

35 *Loc. cit.*

36 Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d'Antoine d'Agata », *Actes*, p. 124.

37 *Ibid.*, p. 125.

38 *Loc. cit.*

39 Voir partie 1, chap. 2, p. 60.

images seront « réalisées dans un état de perte absolue de contrôle »⁴⁰, que ce soit en raison de la consommation de substances diverses ou par les diverses tentatives de prises de vues incontrôlées et incontrôlables en raison du fait qu'il laisse l'appareil entre les mains des prostituées.

Cette injonction à la perte de contrôle prend une nouvelle dimension lorsqu'on l'analyse à l'aune de la philosophie terroriste : elle se fait pratique artistique terroriste, ouverte au hasard cher au logicien du pire. Il ne s'agit pas de créer à partir de « la considération d'un *déjà ordonné* »⁴¹, mais bien de s'ouvrir à un hasard incontrôlé : à l'image de la pensée tragique, cette pensée du pire qui constitue la colonne vertébrale de la philosophie terroriste, la poïétique terroriste est « affirmation du hasard »⁴² et, *de facto*, ouverture à ce hasard. Ainsi, aussi Rosset, « au terme de la logique du pire », le photographe et écrivain terroriste « est riche d'un savoir nouveau : il se sait le lieu expérimental d'une approbation qui n'est soumise à l'affirmation préalable d'aucune pensée, d'aucune vérité »⁴³, devenant ainsi « approbateur du hasard »⁴⁴. On retrouve ce hasard dans la manière dont Agata analyse sa propre pratique, qu'il décrit comme « une recherche expérimentale »⁴⁵, dont « le risque, le désir et le hasard demeurent les vecteurs essentiels »⁴⁶. L'errance dromomaniaque et la pratique de la dérive mais également la consommation de drogues, analysées *supra*⁴⁷, répondent à cette dynamique : l'espace urbain et le corps sont traversés selon ces principes. De même, lors de son échange avec Léa Bismuth, Agata fait le constat suivant : « J'ai pris acte que les images les plus vraies que je produisais naissaient des accidents que seule provoque l'expérience »⁴⁸. Il faut donc *hasarder* son corps, et ériger cette expérience itérative en principe : hasarder le corps dans (le corps de) l'autre, dans l'espace, dans l'épreuve des substances. La notion d'accident, caractérisée par son écart vis-à-vis d'une essence (l'accidentel s'opposant à l'essentiel), son imprévisibilité et sa capacité à interrompre un ordre habituel, fait écho au risque et au hasard qu'il édifie en principes.

L'approbation est, pour Rosset, le dernier jalon de la tolérance terroriste ; c'est même à leur « approbation inconditionnelle »⁴⁹ que l'on reconnaît les logiciens du pire. La philosophie terroriste « considère l'approbation (et son contraire, qui est le suicide) comme

40 « Dépenses », *Manifeste*, p. 10.

41 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 15.

42 *Ibid.*, p. 16.

43 *Ibid.*, p. 50.

44 *Loc. cit.*

45 « Dépenses », *Manifeste*, p. 9.

46 *Loc. cit.*

47 Voir partie 1, chap. 2, p. 60 et partie 3, chap. 9, « Dromomanie noctambule : la nuit blanche, passage vers l'envers du monde », p. 366.

48 « 50. Index. La photographie comme art martial, *Art Press*. Janvier 2013. France, 2014 », *Désordres*, n. p.

49 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 45.

le seul acte dont la disponibilité est laissée au sujet de l'action, à l'homme – c'est-à-dire comme la seule forme d' "acte" »⁵⁰ :

[...] l'homme est embarqué, en ce qu'il est, tel le passager d'un avion de grande ligne, sans accès possible à aucune des commandes de direction (incapable donc de faire dévier, ni sa vie, ni même [...] le sens de sa vie [...]). Tout ce qu'il faut « faire » est de se solidariser ou non de son voyage, d'accepter d'en être (ce qui signifie approbation globale) ou le refuser (ce qui signifie désapprobation globale, c'est-à-dire suicide). [...] Selon une perspective tragique, seuls donc auront « agi » en leur vie, d'une part les suicidaires, de l'autre les affirmateurs inconditionnels.⁵¹

« Chacun de mes gestes naît d'un rejet absolu de toute possibilité d'une forces [*sic*] autre que la sordide réalité qui nous entoure et nous enferme »⁵² : le rejet par Agata de tout mysticisme, de toute spiritualité, de toute religiosité – lui qui crée, pour citer Garido, « [s]ans absolution, sans téléologie, sans transcendance »⁵³ – entre en résonance avec cette approbation inconditionnelle d'un réel immaîtrisable (et qu'il se plaît à rendre plus immaîtrisable encore), et d'une existence dont la signification lui échappera toujours. Dans *Anticorps*, il décrit d'ailleurs en ces termes ce qui le meut lors de son processus créatif : « aucune attitude morale, aucun jugement, simplement l'éthique sublime de l'affirmation, sans aucune protection partager une révolte insensée » (*Ant.*, p. 28)⁵⁴.

Comme le précise Rosset, la deuxième caractéristique de cette approbation tragique repose sur le fait que « le privilège de [cette] approbation tient à son caractère incompréhensible et injustifiable »⁵⁵. L'approbation terroriste, « inépuisable » et « ininterprétable »⁵⁶, fait le pari suivant : « celui qui approuve voudrait être sûr, non de tout voir, mais de voir tout le *visible* de l'horreur de ce qu'il approuve »⁵⁷. Ainsi, « [l]e point indécis, le véritable objet du pari » se trouve « dans la question de savoir si le pire [que la pensée tragique] pense, au moment de l'approbation, est à la mesure de ses capacités intellectuelles »⁵⁸. L'utilisation de l'adjectif « terroriste » pour qualifier un tel exercice de pensée prend tout son sens : chercher à se figurer le pire, c'est mettre en danger les limites de sa capacité à percevoir et à éprouver. « D'où l'itinéraire spécifique de la pensée

50 *Ibid.*, p. 46.

51 *Ibid.*, p. 47.

52 « 50. Index. La Photographie comme art martial, *Art Press*. Janvier 2013. France, 2014 », *Désordres*, n. p.

53 *Agonie*, p. 18.

54 Nous soulignons.

55 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 47.

56 *Ibid.*, p. 48.

57 *Ibid.*, p. 51.

58 *Ibid.*, p. 49.

tragique », précise Rosset : « déterminer la plus mauvaise des pensées ; une fois celle-ci déterminée, s'y maintenir jusqu'à ce qu'ait été exhumée une pensée pire »⁵⁹. C'est pour cela qu'il insiste sur la capacité digestive de la pensée tragique :

[...] est non tragique toute pensée présentant des symptômes de rejet, d'intolérance, au sens physiologique du terme, et qui en déduit la nécessité, donc la possibilité, d'un « mieux » par rapport à « ce qui existe ». Sitôt reconnue la possibilité de ce mieux, est prêt le ressort de l'intolérance : l'interdit se portant sur tout ce dont on estimera qu'il fait obstacle à cette amélioration. On dira que, si l'intolérance est ainsi comportement optimiste, la tolérance est en revanche comportement nécessairement désastreux [...].⁶⁰

Qu'en est-il d'un écrivain-photographe terroriste ? Cherche-t-il à *fréquenter* le pire, pour y capturer des images qui en sont autant de « ponctions »⁶¹ ? Souhaite-t-il *provoquer* le pire, en allant toujours plus bas, plus loin, plus fort dans sa pratique comme dans ses ouvrages ? Veut-il *imposer* la vision du pire à celui ou celle qui ouvrirait ses ouvrages, pour mieux éradiquer celle d'un mieux ? À ces trois questions, nous répondons par l'affirmative. Agata conçoit sa pratique comme « un art de la guerre sociale dont les fondements seraient le chaos, l'incohérence et la violence, mais dont la discipline requière intransigeance et patience, jusqu'à l'abandon de toute dignité et de toute nécessité de règles »⁶². Il plonge donc dans ce qu'il nomme « l'indicible et irreprésentable horreur contemporaine, l'aliénation sociale et économique la plus cruelle »⁶³. Son « expérimentation de la violence » (que ce soit la « violence sauvage des institutions et [des] pouvoirs économiques » ou celles des êtres « [r]éduits à l'état de marchandise par la violence de l'argent ») par toutes « les stratégies possibles [...], de la survie à l'humiliation » en passant par « l'extermination physique »⁶⁴ est la condition *sine qua none* pour chercher à la dire et la représenter. « Toute tentative de se réapproprier le monde au travers de l'image sans exiger du corps un travail destructeur serait un leurre »⁶⁵ à ses yeux : il faut donc affronter le pire pour, en se hissant à sa hauteur, en s'y noyant, en s'y brisant, être capable d'en saisir les fragments. C'est ainsi que se conçoit une création qui s'inspire de la philosophie terroriste : l'artiste côtoie le pire pour le donner ensuite à voir.

59 *Ibid.*, p. 52.

60 *Ibid.*, p. 163.

61 Le terme est utilisé par Bernard Marcadé pour qualifier les photographies d'Agata (Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d'Antoine d'Agata », *Actes*, p. 124).

62 « 50. Index. La Photographie comme art martial, *Art Press*. Janvier 2013. France, 2014 », *Désordres*, n. p.

63 *Loc. cit.*

64 *Loc. cit.*

65 *Loc. cit.*

Cette éthique d'accueil caractérise donc le penseur comme le créateur terroristes. Elle leur permet de « recueillir toutes les informations, constituant ainsi une surface d'accueil sur laquelle peuvent également se déposer toutes choses et tout être »⁶⁶. Cette tolérance illimitée va de pair avec une posture qui refuse, par principe, l'adhésion à une croyance ou à une idéologie fixe : « le penseur tragique est le seul à n'être jamais *concerné* par des types de pensée et de comportement auxquels il ne participe pas » dans la mesure où « il est incapable, on l'a vu, de prendre au sérieux une idéologie de quelque forme qu'elle soit, où il refuse de penser que les objets avoués de croyance soient jamais objet d'adhésion véritable »⁶⁷. Cette éthique d'accueil est, en somme, une éthique de l'abandon : valeurs, croyances, idéologies ne semblent pas faire partie du programme philosophique terroriste. Nous touchons là à la dimension paradoxale de l'*ethos* d'Agata, qui abandonne morale, pudeur, principes pour mieux se noyer dans cet envers du monde.

Si, comme nous l'avons rappelé ici, la pratique du pire suppose une tolérance ouverte et sans bornes du photographe et de l'écrivain du pire, il nous faut examiner à présent les deux jalons de l'esthétique du pire : la question des affres de la création impossible, puis celle de la jubilation (ou du rire) exterminateur.

1. 2. Premier jalon de l'esthétique du pire : la création impossible

Clément Rosset compte la création parmi les comportements désastreux dès lors qu'elle repose sur la pratique d'une « politique du pire »⁶⁸ qu'il définit comme telle :

L'artiste serait ainsi, pour user d'une métaphore assez éloignée de ce qu'elle veut illustrer, comme un homme sous les yeux duquel un mécanisme cinématographique ferait défiler sans cesse des tableaux d'un inégal agrément, et qui disposerait d'un système de commande permettant d'interrompre la projection à tout instant souhaité. [...] [O]n appellera créateur celui qui sait [...] choisir les rencontres favorables, sélectionner les bonnes images, arrêter au moment opportun le vaste mécanisme de son imagination.⁶⁹

Dans ces conditions, la création est une affaire de « goût », de « jugement esthétique », mais également de rencontres. Comme il l'énonce au début de son ouvrage, pour celui qui pratique une pensée ou un art terroristes, « “ce qui existe” [...] ne donne jamais lieu à des

66 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 154.

67 *Loc. cit.*

68 *Ibid.*, p. 168.

69 *Ibid.*, p. 166.

événements : “s’y passent” des rencontres, des occasions, qui ne supposent jamais le recours à quelque principe qui transcende les perspectives tragiques »⁷⁰. Est artiste terroriste celui qui maîtrisera l’art de l’« *anticipation* (prévoir, par expérience et finesse, les bonnes rencontres) » et de l’« *arrêt* (savoir “arrêter” son œuvre à l’une de ces bonnes rencontres, ce qui signifie qu’on a pu saisir au vol le moment opportun) »⁷¹. C’est en ce sens que la création est dite impossible par Rosset : l’artiste terroriste ne crée pas, il fixe des temps d’arrêts, hors de toute nécessité – sinon celle du hasard qu’il faut apprendre à accueillir et manier. Dans cette perspective, sera artiste celui dont la création sera « acceptation sans réticence du hasard ambiant, et accueil bienveillant à l’égard du hasard de ses propres trouvailles »⁷².

Une telle conception fait écho à la pratique photographique, et particulièrement au processus créateur d’Agata, et ce particulièrement quand on lit l’analyse qu’en fait Bernard Marcadé : « Chaque image réalisée par Antoine d’Agata est une manière d’arrêt, de coupure dans un continuum de sensations, dans un écoulement sans fin de vie, d’émotions, de gestes, de situations. Chaque image est marquée au sceau de ce paradoxe : elle est à la fois un objet fixe et un prélèvement, une ponction »⁷³. Comme cela a été démontré dans la première partie de cette thèse (et, pour cette raison, nous n’y revenons que très succinctement), l’expérience précède l’œuvre, quand elle ne prime pas sur elle : c’est dans le flux de l’expérience qu’images et mots sont saisis ; la photographie isole un fragment de l’expérience, et l’écriture inaugure un temps d’arrêt au cours de celle-ci.

Art de l’arrêt, donc, mais aussi de l’anticipation : chaque photographie et chaque texte est aussi le résultat d’une expérience provoquée par l’écrivain-photographe, expérience qui est systématiquement le corollaire d’une rencontre. « Le comportement créateur consiste en effet à aller *au-devant* du hasard – non seulement à l’accueillir sans réticences, mais encore à surenchérir sur lui »⁷⁴ ; dans l’art d’Agata, les rencontres (et les interactions qui en découlent) répondent à cette éthique d’accueil et cette logique de surenchérissment. En cela, on observe dans sa pratique l’affirmation forcenée de ce qu’énonce Judith Butler dans *Ce qui fait une vie*, soit le postulat selon lequel la relation à autrui fonde l’individu. « Suis-je seulement pensable sans ce monde des autres ? »⁷⁵ interroge-t-elle dans « Survivabilité, vulnérabilité, affect ».

70 *Ibid.*, p. 17.

71 *Ibid.*, p. 166 (en italique dans le texte original).

72 *Ibid.*, p. 169.

73 Bernard Marcadé, « La Propagande par le fait d’Antoine d’Agata », *Actes*, p. 124.

74 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 168 (en italique dans le texte original).

75 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 39-40.

De facto, le « compte-rendu autobiographique » qu'est « le projet photographique »⁷⁶ d'Agata (du moins le décrit-il ainsi dans son *Manifeste*) est un récit qui ne peut se construire hors de la rencontre et de l'engagement qu'elle implique ; un engagement dont on sait la radicalité pour l'écrivain-photographe. Cette expérimentation de la violence inhérente au séjour prolongé dans les bas-fonds est, finalement, une expérimentation extrême de ce postulat qu'énonce Butler dans le même ouvrage : « le corps » en tant que « phénomène social », est « exposé à autrui, vulnérable par définition »⁷⁷. Son exposition, si elle est « condition à la fois de sociabilité et de survie »⁷⁸ le rend vulnérable en l'exposant à de potentielles menaces : « [L]e sujet que je suis est lié au sujet que je ne suis pas, [...] nous avons chacun le pouvoir de détruire et d'être détruits et [...] nous sommes liés l'un à l'autre par ce pouvoir et par cette précarité. Dans ce sens, nous sommes tous des vies précaires »⁷⁹. Voilà quels sont les préceptes d'Agata, en bon artiste terroriste : pour créer cette autobiographie photolittéraire, s'exposer en provoquant autant de rencontres, et ainsi mettre à l'épreuve (tout en approuvant) sa précarité et son individualité, et, quand l'occasion se présente, marquer un temps d'arrêt pour (se) photographier, (s') écrire ou enregistrer images et mots de cet autre sans lequel l'œuvre ne sera rien.

1. 3. Second jalon de l'esthétique du pire : le rire exterminateur

Approuver le hasard et percevoir la création comme autant de points d'arrêts : voilà quels sont les premiers jalons de la création terroriste. Le second jalon relève lui aussi de l'approbation, car il s'agit pour la pensée tragique de faire un pari dont l'objet se trouve « dans la question de savoir si le pire qu'elle pense, au moment de l'approbation, est à la mesure de ses capacités intellectuelles »⁸⁰. On retrouve dans ce « pari tragique »⁸¹ ce que le philosophe énonçait déjà dans *Le Principe de cruauté*, à savoir les limites intellectuelles et affectives de l'être humain, des limites qui restreignent son rapport au savoir mais aussi son rapport au réel : « la réalité, si elle dépasse la faculté humaine de compréhension, a pour autre et principale apanage d'« excéder », et ce dans tous les sens du terme, la faculté humaine de tolérance »⁸². Impossible pour l'être humain de savoir sans souffrir de ce savoir, alors même qu'il est mu par ce désir de connaître ; telle est, pour Rosset, la tragédie⁸³

76 « A. », *Manifeste*, p. 19.

77 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 37.

78 *Ibid.*, p. 57.

79 *Ibid.*, p. 47.

80 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 49.

81 *Ibid.*, p. 52.

82 *Ibid.*, p. 22.

humaine. L'exercice de la vie doit être décorrélée (voire opposée) à la connaissance de celle-ci pour pouvoir être réalisé sereinement et pleinement.

Comme nous pouvons le deviner, le penseur tragique, *a contrario*, ne cesse de jouer à excéder les limites de ses capacités affectives et intellectuelles : « celui qui approuve voudrait être sûr, non de tout voir, mais de voir tout le *visible* de l'horreur de ce qu'il approuve »⁸⁴, soit de voir l'horreur sans céder au mouvement de recul qu'impose cette impression ; il peut même éprouver une forme de jubilation.

Lorsqu'il décrit le rire exterminateur comme second jalon de son esthétique du pire, Rosset situe son origine dans la révélation qui naît au moment d'une disparition : ce « rire exterminateur et gratuit [...] supprime sans justification, détruit sans inscrire cette destruction dans une perspective explicative, finaliste et compensatrice »⁸⁵. Il ne s'agit ni d'un rire ironique, ni d'un rire devant l'absurdité, mais bien d'un rire comme force destructrice : tel est le « rire tragique [...] manifestant un plaisir destructeur indifférent à la nature de ce qui est détruit », véritable « jubilation au spectacle de la catastrophe »⁸⁶ qui marque « la victoire du chaos sur l'apparence de l'ordre, et ainsi la reconnaissance du hasard comme “vérité” de “ce qui existe” »⁸⁷ ; une reconnaissance qui est approbation, « puisque le rire s'accompagne d'un plaisir, lequel signifie nécessairement acquiescement et assomption »⁸⁸. Et Rosset de conclure à son sujet :

L'approbation n'est pas rire de la mort, mais fête devant la mort. La philosophie tragique ne commença pas lorsque les hommes eurent appris à rire de leurs cadavres, mais plutôt le jour mystérieux, tardivement reconnu par Nietzsche dans *L'origine de la tragédie*, où les Grecs confondirent en une seule fête le culte des morts, dont était née la tragédie, et le culte du dieu symbolisant le vin et l'ivresse : les *Grandes Dionysies*, qui le même jour célébraient tout à la fois les jeux de la vie, de la mort et du hasard.⁸⁹

La fête devant la mort : on reconnaît ici sans grande peine un motif qui hante les ouvrages de notre corpus, à savoir la coïncidence entre la mort et l'orgie, entre la destruction et la jouissance, entre l'effroi et la jubilation. Cette « fête devant la mort » rythme et anime ce territoire catabatique de la zone : « jouissance incontrôlée, confusion des sens, infini du mourir dans le temps éclaté de l'orgasme, prennent le dessus sur l'ordre des choses » (*Sta.*,

83 L'auteur emploie ce terme en reprenant la définition qu'en fait Jankélévitch dans *La mort*, à savoir « l'alliance du nécessaire et de l'impossible » (*Ibid.*, p. 23-24 et p. 36).

84 *Ibid.*, p. 51 (en italique dans le texte original).

85 *Ibid.*, p. 173.

86 *Ibid.*, p. 175.

87 *Ibid.*, p. 179.

88 *Ibid.*, p. 179.

89 *Ibid.*, p. 179-180 (en italique dans le texte original).

n. p.). Ici-bas, on ne cesse de jouir comme on ne cesse de mourir, pris dans « la danse contagieuse du sexe et de la mort » (*Ant.*, p. 18), ou alors que « la mort s'invite au banquet de la chair » (*Ant.*, p. 264).

C'est probablement cela qui dérange celle ou celui qui entreprend la « voyure » de tels iconotextes : la manière dont le spectacle de la mort et de la violence, dans les bas-fonds, va de pair avec jubilation et jouissance, et non avec une quelconque condamnation morale. Si, dans tous ses ouvrages, Agata identifie ses ennemis politiques et éthiques (l'économie capitaliste, l'impérialisme, la violence d'État, etc), il éprouve une profonde fascination pour la violence mortifère et brutale des bas-fonds et se prête à cette fête devant la mort, synonyme d'ivresse, de défonce, mais aussi de jubilation devant la destruction (cette même destruction qui marque *Ice* de son sceau⁹⁰). En d'autres termes (plus tragiques) : cette fascination et cette participation traduisent une *approbation* de cette destruction omniprésente.

Alors, en bon créateur terroriste, l'écrivain-photographe ne renonce pas à « voir tout le *visible* de l'horreur de ce qu'il approuve »⁹¹, et de quelques prises de contact avec cette horreur, des images subsistent ; ce sont elles que l'on juge obscènes, pornographiques ou immondes, ne méritant de fait ni de faire partie du champ visuel, ni du monde, et qui choquent le regard parce qu'elles osent sortir du retranchement dans lequel elles étaient, de force, dissimulées. Parce qu'elles ont été largement analysées *supra*⁹², tout au long de cette thèse, nous n'y reviendrons pas ; nous tenons néanmoins à préciser qu'elles s'inscrivent dans la logique de cette création terroriste qui joue avec les limites du visible.

2. *Un art des poisons*

« [L]a philosophie tragique est une “pharmacie”, un art des poisons qui consiste à verser dans l'esprit de celui qui écoute un poison plus violent que les maux dont il est présentement infligé »⁹³ : c'est en ces termes que Clément Rosset définit la pratique du penseur terroriste. À partir de cette définition, nous pouvons élaborer quelle serait une pratique artistique terroriste : l'artiste devient celui qui sait user des drogues et qui sait les inoculer, que ce soit à soi-même ou à celui ou celle qui se penche sur ses ouvrages (comme nous avons le voir à présent). Car « [*r]éussir à penser le pire* » est aussi bien une « tâche

90 A titre de rappel : l'analyse étymologique et lexicologique du verbe « détruire » ouvre l'ouvrage.

91 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 51 (en italique dans le texte original).

92 Voir partie 2, chap. 5, p. 155.

93 *Ibid.*, p. 23.

empoisonnée » qu'une « tâche nécessaire »⁹⁴ pour quiconque s'essaie à l'exercice de la pensée terroriste ; il en va de même lorsqu'il s'agit de *créer* le pire (pour l'artiste terroriste). Comme Agata l'écrit dans son *Manifeste* :

L'effet que doivent produire [m]es photographies n'est pas déterminé mais elles imposent, chez le spectateur, une frustration et un vertige dus à la confrontation avec un monde qui est vraisemblablement l'envers du sien, et à la tentative vouée à l'échec de se représenter ce monde de façon compréhensible.⁹⁵

En d'autres termes : l'expérience esthétique des ouvrages d'Agata ne sera pas sans effets secondaires.

Quel est cet *art des poisons* propre à une création que nous définirions comme terroriste ? Pour répondre à cette question, nous analyserons – en miroir de la conceptualisation de la pensée terroriste par Clément Rosset – la manière dont les phototextes d'Agata mettent en scène le pire afin de provoquer une expérience esthétique qui mène à la perte.

2. 1. L'intention terroriste : penser, affirmer, montrer le pire

Agata a pour impératif de tester les limites de ses capacités physiques, affectives et intellectuelles. Cette démarche nous conduit à le considérer comme un artiste terroriste dont les œuvres sont terroristes dans la mesure où elles tendent à pousser le lecteur-spectateur dans ses limites.

Pour décrire l'intention terroriste, Clément Rosset la rapproche de « la notion de *pitié* »⁹⁶ ; une pitié, précise-t-il, « d'ordre meurtrier et exterminateur » qui, « loin d'apaiser les maux, entreprend de les exacerber jusqu'à la reconnaissance de l'intolérable »⁹⁷ ; une « [p]itié meurtrière, que semble définir son insensibilité, son imperméabilité à toute pitié »⁹⁸.

L'intolérable : voilà un sujet auquel Jacques Rancière a consacré un chapitre de son ouvrage *Le Spectateur émancipé*. Ce chapitre qui s'ouvre sur les questions de savoir « quels traits nous rendent incapables de regarder une image sans éprouver douleur ou indignation » et s'il est « tolérable de faire et de proposer à la vue des autres de telles images »⁹⁹. De fait, à la lecture des ouvrages d'Agata qui constituent notre corpus, on

94 *Ibid.*, p. 11.

95 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

96 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 23.

97 *Loc. cit.*

98 *Loc. cit.*

99 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 93.

remarque ce défi constant que l'image comme le texte posent à la tolérance du lecteur-spectateur : les images de cadavres dans *Codex*, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale*, les descriptions de corps rongés par les maladies dans *Ice*, les clichés d'aiguilles enfoncées dans le creux du coude dans *S.T.A.S.I.S*, les récits des vies des prostituées dans *Atlas* ne sont pas sans provoquer un mouvement de recul du regard, voire de l'entendement (ce qui condamne, selon Agata, ces iconotextes à ne jamais être compris par quiconque regarderait ce monde qui est l'envers, voire le contraire, du sien¹⁰⁰). Dominique Baqué ouvre *L'Effroi du présent* sur un extrait de *La République* qui résume le problème que pose cette image intolérable :

Dans *La République* IV (439c-440c), Platon, après avoir énoncé la tripartition du sujet entre *logos* (raison), *tumos* (colère et puissance d'indignation) et *epitumiai* (désirs irrationnels, soit ce qu'on appellerait aujourd'hui la pulsion), narre l'anecdote advenue à Léontios, fils d'Aglaïon : revenant un jour du Pirée, il longeait la partie septentrionale lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau : « En même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques minutes il lutta contre lui-même et se couvrit le visage ; mais, à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux et, courant vers les cadavres : « Voilà pour vous ; mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle ! »¹⁰¹

Ce que Platon met en scène ici est, pour l'autrice, l'impuissance du *logos* « à contrôler le flux irruptif des *epitumiai* »¹⁰², soit le pouvoir de fascination de l'insoutenable. Dans les ouvrages d'Agata, le regard semble en effet jouer à se piéger lui-même, cherchant à mesure ce qu'il est capable de supporter ; entreprise ô combien terroriste, puisqu'elle s'amuse des limites du supportable du visible.

Avant d'aller plus avant, il est nécessaire de mesurer le pouvoir de l'image intolérable à l'heure de la crise du visible que nous traversons. Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière rappelle, à partir de l'exemple de l'affiche à l'initiative d'Oliviero Toscani exhibant une jeune femme anorexique pour la semaine de la Mode de Milan en 2007, que le photographe cherchait à opposer « à l'image de l'apparence une image de la réalité », une image de la réalité qui fut « soupçonnée à son tour » car on jugea que ce qu'elle montrait était « trop réel, trop intolérablement réel pour être proposé sur le mode de l'image »¹⁰³. L'image qui

100 « L'effet que doivent produire [m]es photographies n'est pas déterminé mais elles imposent, chez le spectateur, une frustration et un vertige dus à la confrontation avec un monde qui est vraisemblablement l'envers du sien, et à la tentative vouée à l'échec de se représenter ce monde de façon compréhensible » (« Séquences », *Manifeste*, p. 13).

101 Dominique Baqué, *L'Effroi du présent : figurer la violence*, op. cit., p. 9. Pour l'extrait cité, l'autrice indique : Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 192-193.

102 *Ibid.*, p. 10.

103 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 93.

cherche à critiquer l'image serait alors prise dans « un seul et même flux d'images, un seul et même régime d'exhibition universelle »¹⁰⁴, comme si « [l]e simple fait de regarder les images qui dénoncent la réalité d'un système appar[raissait] déjà comme une complicité dans ce système »¹⁰⁵. Dominique Baqué partage ce constat : « tout se passe aujourd'hui comme si l'on assistait à une sorte de brouillage et d'affolement généralisé des images »¹⁰⁶ qui n'est pas sans avoir un effet sur la photographie, et en particulier sur celle qui se veut éthique et se donne pour devoir d'informer et de dénoncer. Ni Rancière, ni Baqué ne souscrivent à une critique qui disqualifierait l'image par principe, bien au contraire. Pour cette dernière, « il est des situations limites où voir est un devoir éthique, politique, historique »¹⁰⁷ (même s'il s'agit de se confronter à ce que notre regard ne peut soutenir) et « dans les autres cas, où le regard menace de s'infléchir vers une complaisance douteuse, peut-être faudrait-il s'accorder sur une – certes difficile – déontologie de l'image » dont une des solutions serait de « séparer, chez le regardeur, “images de tête” et “images de cœur” – ou, pour reprendre un vocabulaire platonicien, *logos* et *epitumiai* – de façon à épurer, moraliser le regard »¹⁰⁸. Cette entreprise qui consiste « à ajuster le regard, à trouver le regard juste »¹⁰⁹ n'est pas chose aisée ; l'image terroriste semble néanmoins miser sur la possibilité d'un réajustement du regard par le choc, par cette expérience d'un *trop intolérablement réel* (pour reprendre la formule de Rancière) qui correspond à « ce qui se pense sans accepter de se dire »¹¹⁰.

Dans *Acéphale*, les récits déchirants des bombardements nucléaires sur Hiroshima et Nagasaki, les images d'archives d'Auschwitz ou d'Abou Ghraïb, les photographies d'exilés sur l'île de Lesbos (*Acé.*, n. p. ; fig. 3, 4 et 8) ; dans *J.T.A.S.I.S.*, les clichés de personnes sans domicile fixe, de camps de réfugiés ou d'exilés traversant la frontière marocaine (*Sta.*, n. p. ; fig. 8 à 10) ; dans *Ice* et *Atlas*, les voix lointaines des prostituées des bas-fonds (*Ice*, p. 111 à 113 ; *Atl.*, n. p.) ; dans *Codex*, la violence meurtrière qui a cours au Mexique (*Cod.*, fig. 8 à 16) ; dans *Anticorps*, les monologues virulents sur les ravages du capitalisme à l'heure de la mondialisation (*Ant.*, p. 17, 132, 320 et 389) : au fond, ces ouvrages n'apprennent rien qu'un lecteur-spectateur ne sache déjà sur ce *pire* qui existe, sur le *tragique* de l'existence et de la communauté humaines. Il ne s'agit pas de révéler, mais bien de faire parler, de montrer, ce qui était deviné sans être précisé ; en somme, de faire émerger à la surface du visible et du lisible ce qu'on devinait tapi en-dessous. C'est là la violence de l'intolérable, qui met le lecteur-spectateur face à ce qu'il savait sans vouloir le regarder ni l'entendre. La force

104 *Ibid.*, p. 94.

105 *Ibid.*, p. 95.

106 Dominique Baqué, *L'Effroi du présent : figurer la violence*, op. cit., p. 37.

107 *Ibid.*, p. 104.

108 *Ibid.*, p. 104.

109 *Ibid.*, p. 90.

110 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 35.

de l'art terroriste repose sur sa capacité à « rendre disponible à la conscience – et à la parole – un contenu terrible relégué non dans l'inconscience, mais dans l'interdit »¹¹¹. Ainsi, il arrive que le pire – qui se concevait jusqu'alors dans l'esprit à l'état de magma indescriptible – prenne forme dans les mots et les images, ôtant ainsi « à l'homme toute pensée consolante, à la faveur de la plus intraitable des pitiés »¹¹². Cependant, il arrive que l'image résiste à cette mise en forme : l'exemple le plus frappant est celui des photographies d'Hiroshima et Nagasaki dans *Acéphale* (*Acé.*, fig. 9 et 10), qui sont à première vue incompréhensibles, *a contrario* du caractère explicite des textes (*Acé.*, n. p.¹¹³).

« [L]e tragique parlé [et, ajouterons-nous, montré] est préférable au tragique silencieux »¹¹⁴ : quiconque a une pratique terroriste (qu'elle soit philosophique, littéraire, photographique, ou d'un tout autre ordre¹¹⁵) pourrait emprunter à Rosset cette formule.

2. 2. Perdition et dénaturation

Toute personne qui pense et crée dans une intention terroriste est mu par une pitié tragique qui est le résultat de la découverte « que le bénéfice de l'illusion est de toute façon refusée à une humanité qui en manifeste sans cesse le besoin par la multiplicité de ses pseudos-adhésions »¹¹⁶. Le penseur comme l'artiste terroristes sont « sensible à la fragilité, mieux, à l'inexistence » de ce que Rosset appelle un « bonheur en paroles »¹¹⁷, c'est-à-dire les idéologies confortables qui permettent de ne pas voir le pire. Difficile de ne pas reconnaître là un des traits du postmodernisme, marqué (notamment) par la fin de de l'idéologie de la modernité qui reposait notamment sur une « hyper-valorisation de la raison »¹¹⁸ qui postulait une « relation intrinsèque entre la raison et la liberté, entre la raison et le progrès ou entre la raison et l'émancipation »¹¹⁹, sur l'affirmation d'une autonomie du sujet, « maître

111 *Ibid.*, p. 28.

112 *Ibid.*, p. 24.

113 Voir partie 2, chap. 6, « Le barbare acéphale », p. 206.

114 *Ibid.*, p. 25.

115 Une telle pratique n'est pas rappeler celle qui a cours sur les réseaux sociaux et applications, et particulièrement sur des plateformes comme Twitter, Telegram ou Tik Tok : y circulent images et récits qui exhibent (et, en l'exhibant, le font passer du silence à la parole, de l'invisible au visible) le *pire* d'événements qui sont pourtant connus de tout un chacun. Les images de guerres ou de massacres (comme les vidéos filmées au Congo ou à Gaza au moment de la rédaction de cette thèse) en sont un exemple : si nous avions conscience qu'un conflit se déroulait, si notre esprit tolérât cette idée, nous n'en aurions pas les images ; et ce sont ces images qui le font basculer dans l'intolérable.

116 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 34.

117 *Ibid.*, p. 34.

118 Tomás Ibáñez, « Addenda 1. De la modernité à la postmodernité », *Anarchisme en mouvement : anarchisme, néoanarchisme et postanarchisme*, op. cit., p. 98. Cet addendum résume avec beaucoup de clarté les principes de la modernité et ceux de la postmodernité.

119 *Ibid.*, p. 99.

de lui-même et acteur de sa propre histoire »¹²⁰, d'une confiance dans l'avancée de l'histoire « vers une fin, au demeurant heureuse »¹²¹, ou encore sur des grands récits « porteurs de valeurs et de projets à visée universelle »¹²². Dans la pensée postmoderne, plus de récits émancipateurs, plus de confiance dans l'avancée de l'histoire et de la civilisation, ni de conception d'un sujet libre et autonome, ni même d'universalisme ; en ce sens, la création terroriste est fille de cette perte de sens et de valeurs, et propose à celui et celle qui se penche sur ses œuvres de voir l'échec de toute adhésion à une idéologie qui serait consolatrice.

Cela se traduit par l'expérience d'une « détresse interprétative »¹²³ au cours de la « voyure » des ouvrages d'Agata, qui est le résultat d'une « pensée d'épouvante qui inquiète la pensée »¹²⁴. Qu'est-ce qui, dans une œuvre terroriste, inquiète et effraie tant la pensée ? Les réponses, pour Rosset, sont les suivantes : l'expérience d'une perte ainsi que celle d'une « dénaturation généralisée »¹²⁵.

On se perd dans l'ouvrage d'Agata, en raison de son caractère labyrinthique (comme nous l'avons analysé *supra*¹²⁶) qui correspond au refus, pour l'artiste terroriste, de concevoir une œuvre qui fasse synthèse et système¹²⁷. On peut analyser sous cet angle cette propension à la répétition et à la réécriture et la réorganisation de pans de textes comme de clichés d'un ouvrage à l'autre ; on ne peut que se perdre dans des mots et des images qui entrent en écho sans logique apparente. Les œuvres débordent les unes sur les autres, et la mémoire hésite, quand elle invoque une image ou un texte, entre un ouvrage ou un autre : c'est notamment le cas avec les photographies de prostituées en train de crier : on les retrouve dans *Ice* (*Ice*, p. 231 et 237), *Anticorps* (*Ant.*, p. 453 et 495) et *S.T.A.S.I.S* (*Sta.*, n. p.) (*Ice*, fig. 15 et 14). La réécriture empêche même de mémoriser clairement et de situer précisément une citation, comme c'est le cas entre les deux citations « les seuls points de repères sont quelques images rescapées » (*Actes*) et « seuls points de repères, quelques images orphelines » (*Ant.*, p. 5). De même, la conception d'ouvrages à partir d'amas de citations qui ne sont pas précisément sourcées (*Praxis*, *Acéphale*), de photographies qui ne s'accompagnent pas d'indications suffisamment précises pour pouvoir les situer dans l'espace et le temps (*S.T.A.S.I.S*) ou qui imposent une image incompréhensible malgré

120 *Loc. cit.*

121 *Ibid.*, p. 102.

122 *Ibid.*, p. 99.

123 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 69.

124 *Ibid.*, p. 86.

125 *Ibid.*, p. 93.

126 Voir partie 3, chap. 8, « Errer, se perdre, dériver », p. 331.

127 La philosophie tragique se distingue par son « refus de synthèse » et son renoncement à « l'idée de système » (*Ibid.*, respectivement p. 55 et p. 56).

lesdites indications (comme les clichés d'Hiroshima et Nagasaki dans *Acéphale*) tend à rendre *indéchiffrable* ce qui est donné à voir. Pour Agata, il est illusoire (voire malhonnête) de chercher à « transformer le chaos du monde un ordre des choses aussi cohérent que futile »¹²⁸ ; le chaos du monde doit rester tel, et quiconque cherche à l'ordonner en une « vision intelligible » tend, en vérité, à « conjurer le réel en prétendant le dévoiler »¹²⁹. Comme l'écrit Garido, « [s]ans bornes, la narrative délirante d'Antoine d'Agata se déploie dans tous les sens, sans sens aucun »¹³⁰ : s'y plonger, c'est accepter de se perdre, pour y expérimenter la perte, « perte de toute référence »¹³¹, « somme de sensations dont les intitulés ne figurent dans aucun registre »¹³². Ainsi fonctionnera l'œuvre terroriste : elle détruira tout ce qui permet à la perception de se repérer.

Cette conception de l'œuvre fait écho à la nomadisation promue par Deleuze et Guattari, et que Jimenez définit en ces termes : « Nomadiser [...] signifie qu'on ne peut assigner à la pensée, à sa pensée, ni lieu ni espace définis. C'est une façon de garantir son autonomie, celle de l'esprit critique en alerte, et de se prémunir contre toute assignation extérieure »¹³³. L'expérience d'une œuvre peut alors être expérience de l'errance, une expérience que Jimenez décrit comme dialectique : « la vérité n'est pas dans le tout, mais dans le fragment, dans l'éparpillement, les *membra disjecta* »¹³⁴. C'est donc dans cette tension-opposition entre un tout et ses parties fragmentaires qu'il est possible d'espérer saisir une forme de vérité. « Fragments isolés »¹³⁵, juxtapositions désordonnées, « encombrements, collisions, culs-de-sac, récurrences, raccourcis visuels et émotionnels »¹³⁶ : les ouvrages d'Agata répondent à cette expérience dialectique de l'errance, caractérisée par le mouvement qui l'anime et auquel elle donne cours. « [Q]ui dit dialectique dit mouvement, changement »¹³⁷ autodynamique¹³⁸ au sein duquel « rien n'est définitif »¹³⁹, à la manière de l'œuvre ouverte conceptualisée par Umberto Eco. Au contact d'une œuvre terroriste composée de *membra disjecta*, le lecteur-spectateur se perd et, dans cette perte, se laisse surprendre une fois que ses repères sont abattus. Cette œuvre est pour lui faite de

128 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

129 *Loc. cit.*

130 *Agonie*, p. 35.

131 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, *op. cit.*, p. 77.

132 *Ibid.*, p. 104.

133 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, *op. cit.*, p. 50.

134 *Ibid.*, p. 52.

135 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

136 *Loc. cit.*

137 Georges Politzer, *Principes élémentaires de philosophie*, Paris, Éditions Sociales, 1946, p. 158.

138 « [L]e mouvement dialectique contient en lui le processus, l'autodynamisme, qui en est l'essentiel » (*Ibid.*, p. 164).

139 *Ibid.*, p. 162.

fragments qui sont autant de brèches qui craquellent une idéologie réconfortante tout en déstabilisant ses grilles de lecture.

Cette expérience de la perte donne lieu à une dénaturation :

Freud déclare dans *Das Unheimliche* que l'épouvante surgit lorsque le plus familier vient se superposer au plus inconnu, lorsque l'étrangeté s'empare de la place même préalablement occupée par le concept de familiarité. [...] De manière générale, l'épouvante commence à la faveur d'un doute intellectuel quant à la « nature » d'un être quelconque, et éclate lorsque cet être vient à perdre soudain, dans la conscience de celui qui observe, la nature qui lui était implicitement reconnue.¹⁴⁰

C'est ce que l'on observe dans les photographies floues : en distendant le corps, le flou le dénature pour le rendre monstrueux. Ainsi en va-t-il d'une photographie de masturbation dans *Anticorps* (*Ant.*, p. 326 ; fig. 31) : le corps féminin semble avoir six jambes et trois bras, et son visage apparaît comme creusé de multiples orbites. De même, le portrait d'une femme (*Ant.*, p. 337 ; fig. 38) nous donne à voir un visage gonflé et étiré ; un visage qui s'éloigne de celui d'un être humain. On observe un procédé similaire dans la photographie d'une femme nue (*Ant.*, p. 179 ; fig. 39) : le corps est bien celui d'un être humain, mais le visage se tord et se disloque dans une spirale. Quant aux clichés d'ébats (*Ant.*, p. 206, 407, 409 et 410 ; fig. 25, 24, 4 et 23), ils donnent à voir l'acte sexuel comme un enchevêtrement de corps démembrés. Dans les photographies, le corps humain est très souvent dénaturé, dans le sens où il est déformé par le flou. Il en va de même concernant les couleurs criardes dans certaines clichés d'*Atlas* (*Atl.*, fig. 23 à 25, 29 à 32, 37 et 38) : elles donnent à l'épiderme une teinte artificielle et clinquante qui perturbe le regard.

À l'échelle du texte, les formes poétiques à la fin d'*Ice* opèrent une même entreprise de dénaturation :

[...] sur l'échafaudage bestial de l'oubli
le corps répugnant trouve grâce,
l'apaisement enfin, la capitulation humiliante devant la pourriture et ses cohortes de
cristal de cendre,
gemmes de larmes et morve de la pensée,
un homme gros et fait de salive avance avec les pieds cassés à travers un miroir de
brume et les formes du long couloir,
prenant des notes pour l'immortalité,

140 Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, op. cit., p. 92-93.

rendre la dissolution plus dense, l'instiller,
comme ma verge étranglée au bord de l'éjaculation, je ne sais plus si par l'anneau de
tes lèvres ou par la couronne de ton anus,
syntaxe des muscles,
relâche-toi, ouvre-moi l'abattoir des fleurs. (*Iæ*, p. 284)

Dans ces poèmes du délire (dont voici un extrait), s'entrelacent des antithèses mêlant le somptueux et le répugnant (« gemmes de larmes »), l'effrayant et l'émouvant (« l'abattoir des fleurs »), le précieux et le scorieux (« cristal de cendres ») l'un se dénaturant au contact de l'autre.

Par la dénaturation, Agata mène son lecteur-spectateur dans un « monde de la perdition [...] dans lequel tout se perd parce que différant sans relâche », monde qui s'oppose à celui « de l'être [...] dans lequel, à force de chercher un repère où fixer une nature, et n'en trouvant pas, on ne retient que des successives différences et pertitions que le morne écho d'une même impuissance à atteindre l'être »¹⁴¹. Comme l'écrit Clément Rosset :

Plus généralement, la pensée terroriste déclare : il y a du hasard, donc il n'y a pas de nature (ni de l'homme, ni d'aucune espèce de choses). Et plus généralement encore : il y a du hasard, donc il n'y a pas d'être – « ce qui existe » est *rien*. Rien, c'est-à-dire rien au regard de ce qui peut se définir comme être : rien qui « soit » suffisamment pour s'offrir à délimitation, dénomination, fixation au niveau conceptuel comme au niveau existentiel. Rien, dans la mouvance de « ce qui existe », qui puisse donner à la pensée seulement l'*idée* d'un être quelconque.¹⁴²

Il faut, pour comprendre ce qu'est un art terroriste, convertir la *pensée* en *création* : les images terroristes transforment « ce qui existe » en une forme qui ne peut être délimitée, nommée et fixée. Si le cliché photographique capture l'image de quelque chose d'existant, le traitement de l'image le dénature en le déformant, jusqu'à le rendre difficilement identifiable.

Ce *rien* tragique que décortique ici Rosset, Agata le répète le temps d'un aphorisme dans *S.T.A.S.I.S* :

Dissolution dans l'image

141 *Ibid.*, p. 117.

142 *Ibid.*, p. 87.

d'un amour terrible,
qui ne rachète rien ni personne,
qui ne résout rien,
qui ne justifie rien,
qui n'explique rien,
ne dément rien. (*Sta.*, n. p.)

Cette dissolution d'Agata ressemble à l'action tragique : une action qui ne tend à rien, ni à l'élaboration d'une définition, ni à celles d'idées précises et délimitées. Tout semble mener à une dissolution généralisée, ce qui explique la récurrence de deux termes qui font écho à ce rien : le *néant* et le *vide*.

Dans *Ice*, Agata décortique l'ivresse qui est la sienne, « faite de souffrance et d'ennui, de désespoir et de *vide* » (*Ice*, p. 17) – une ivresse toute tragique (si l'on se fie à la description qu'en fait Clément Rosset) – et décrit l'expérience qu'il répète encore et encore, et qui consiste à « buter contre les parois amorphes et desséchées de vagins fatigués, chercher dans les regards révulsés la trace de folie que provoque la jouissance quand elle fait face au *néant* » (*Ice*, p. 19). L'entrée de son journal datée du 11 septembre se termine sur l'inscription suivante : « position intenable de la bestialité, armature du *vide*... l'instinct élimé par le contexte physique, je me fonds dans le désert sombre, me réveille au sein du *néant* » (*Ice*, p. 92). Le corps, dans *Ice*, se rue vers le néant et plonge dans le vide. Ce vide devient le seul espace dans lequel il pourra évoluer, ce « *vide* qui avale les formes acceptables de l'être » (*Ice*, p. 152). Une telle entreprise est par ailleurs décrite dans *S.T.A.S.I.S* comme étant inhérente à la vie dans les bas-fonds : « [l]e *néant* sépare et relie les corps parcourus par la nuit, qui absorbent le monde et se laissent absorber par lui » (*Sta.*, n. p.). Comme il l'écrit dans *Anticorps*, « au commencement » de son art se trouve l'action de « plonger dans un *abîme* sans fond, devenir soi-même gouffre, approcher le néant, le fondamental *néant* de la vie, tout lâcher » en abandonnant « habitudes, conventions, urbanité, argent » (*Ant.*, p. 27) ; c'est là la condition indispensable pour vivre avec cette « multitudes des exclus » qui « plongent dans l'*abîme* » (« je calque mes gestes sur ceux des filles », écrit-il quelques lignes plus loin) (*Ant.*, p. 74). Par l'ivresse, les ébats, les dérives et les souffrance, il « [s]e raccroche à l'instant qui précède le *vide* » avant d'y plonger, pris dans « les mécaniques du *vide* et de l'extase » (*Ant.*, p. 74)¹⁴³.

De cette « acceptation du vide » (*Ant.*, p. 78) résulte une chute vertigineuse dans le vide. Telle est la destinée du corps que symbolise l'orgasme : alors, « rien n'existe plus, un

143 Dans tout ce paragraphe, nous soulignons.

court instant... » et l'on assiste à la « dissolution des espaces, du temps... le vide à perte de vue » (*Ice*, p. 93). Expérience du vide, l'orgasme se révèle également « résistance exaspérée à l'action insidieuse du vide » (*Atl.*, n. p.), vide issu de « la désintégration des rapports » (*Sta.*, n. p.) entre les êtres. Ainsi s'opère « l'expiation du vide par le vide » (*Ice*, p. 92) ; la chute dans le vide est le destinée maudite, tragique, de l'existence.

D'où le goût d'Agata pour le chaos, « chaos dans lequel toute forme, tout ordre, tout agencement finit par s'abîmer » (*Sta.*, n. p.) : le règne du vide, du néant, de l'informe et de la perte, soit la destinée de l'entreprise de destruction et d'autodestruction qui est la sienne. L'expérience de l'œuvre sera alors celle d'une multitude de fragments chaotiques, au sein d'un chaos généralisé.

3. Une expérience esthétique cruelle

L'art terroriste entraîne une expérience des limites de la perception, qui se traduit par une détresse interprétative et sensorielle du lecteur-spectateur face à ce *pire* qui se donne à voir et à lire. Par l'impératif d'une expérience réitérée du pire, cette pratique se veut donc intrinsèquement cruelle : elle repose en effet sur une volonté d'expérimenter une certaine violence, et donc d'éprouver chroniquement souffrance, pénibilité, brutalité. Comme le décrit Luc Lang dans son article « Éthique de la cruauté », la cruauté est « une violence qui s'exerce sur le corps qui en est l'objet, mais aussi sur ceux devant lesquels elle s'exhibe et se manifeste », jetant ainsi les « spectateurs dans un état de mal-être, de saisissement, d'effroi, mais aussi de fascination et quasi d'hypnose »¹⁴⁴.

L'art est familier de la cruauté ; comme l'écrit Nathalie Chaix dans sa préface pour l'ouvrage *Art cruel*, « [l]a cruauté est le motif le plus récurrent de l'histoire de l'art »¹⁴⁵ : l'iconographie des martyrs tout comme l'iconographie christique, les représentations de guerres (comme la fameuse série d'eaux-fortes *Les Désastres de la guerre* réalisée par Francisco Goya en 1810 et 1820), le *body art* (dont l'actionnisme viennois fut une des formes les plus brutales), les figures tordues et exsangues peintes par Francis Bacon ne sont que des exemples parmi tant d'autres de cette tradition (voire de ce *topos*) artistique. En littérature, les récits de Sade et de Bataille sont les exemples les plus marquants d'une écriture de la

144 Luc Lang, « Éthique de la cruauté », *Art Cruel* [à l'occasion de l'exposition Art cruel, Musée Jenish Vevey, 31 juillet 2022], Claire Stoullig, Luc Lang, Sophie Daull *et al.*, Gand/Vevey, Snoek/Musée Jenish Vevey, 2022, p. 34.

145 Nathalie Chaix, Préface pour *Art Cruel*, *ibid.*, p. 10.

cruauté mêlant mutilation et jubilation, violence et extase, sexualité et brutalité ; on ne sort pas indemne d'une lecture des *Cent vingt journées de Sodome*¹⁴⁶ ou d'*Histoire de l'œil*¹⁴⁷.

Nous l'avons vu *supra* lors de l'analyse de l'usage de l'abjection par Antoine d'Agata¹⁴⁸ : ses œuvres photolittéraires mettent l'œil et l'imagination de ses lecteurs-spectateurs au défi, en les confrontant à ce qui menace de les révolter et en leur imposant une expérience esthétique cruelle. C'est cette expérience qui nous intéressera à présent.

3. 1. La vision *impressive*¹⁴⁹ : expérience du saisissement

Dans sa préface pour le catalogue de l'exposition *L'Art Cruel* qui s'est déroulée à la galerie Billiets-Worms en 1937, Jean Cassou qualifie de cruel un art « dont la cruauté se manifeste par le contenu et le style », et renvoie, par référence aux atrocités commises par les franquistes lors de la guerre civile espagnole, à un « art novateur qui dénonce les atrocités de la guerre contre les civils »¹⁵⁰ :

L'art acceptant de s'appliquer à l'observation du réel, résout de tourner en cruauté sa capricieuse et spéculative indifférence d'autrefois, cette cruauté sera vraiment positivement cruelle, toute pleine de rage, d'horreur et d'indignation. [...] L'histoire réelle répond avec un certain retard à ce que le pressentiment de l'art avait exigé. L'art la multiplie avec des sonorités retentissantes et des harmoniques d'angoisse.¹⁵¹

Si, comme le rappelle Gisèle Sapiro (en citant Pierre Georgel), l'art cruel désigne une « nouvelle peinture d'histoire inspirée par les événements de contemporain »¹⁵², il possède d'autres propriétés selon Jean Cassou : tiré d'une « observation du réel » empreinte de

146 Donation Alphonse François de Sade, dit le Marquis de Sade, *Les cents vingt journées de Sodome*, écrit à la prison de la Bastille en 1795 et publié pour la première fois entre 1931 et 1935.

147 Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, 1928.

148 Voir partie 2, chap. 5, p. 155.

149 Ce terme a été forgé à partir du verbe anglais *to impress*, qui désigne à la fois l'action d'impressionner et celle d'imprimer à partir du postulat suivant : l'image qui impressionne s'imprime dans la mémoire de celui qui la regarde.

150 Amanda Herold-Marne, « De "migrants culturels" à garants de l'identité hispanique », *L'Âge d'or*, « Représentations et imaginaires collectifs » 2019/12, URL : <https://journals.openedition.org/agedor/4596?lang=en#bodyftn20>, consulté le 8 sept. 2024.

151 Jean Cassou, Préface pour *L'Art cruel*, cat. exp. [Paris, Galerie Billiet-Worms, 17 décembre 1937 – 6 janvier 1938], Paris, Galerie Billiet-Worms, 1937, n. p., dans : Claire Stoullig, « L'Art cruel », *Art Cruel*, op. cit., p. 15.

152 Gisèle Sapiro, « Le Musée imaginé de Jean Cassou », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°48, octobre-décembre 1995, p. 152, URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_48_1_4437, consulté le 8 sept. 2024.

« rage, d'horreur et d'indignation », il multiplie, amplifie et réverbère¹⁵³ l'histoire contemporaine.

On reconnaît là le destin de l'image photographique (ainsi que de l'image filmée, dans le cas de films comme *Atlas* et *Aka Ana*) : persister après la disparition de la personne photographiée (ou filmée). Cette persistance est néanmoins parcellaire, car de l'instant photographié, il ne reste qu'une image que le texte cherche à compléter en précisant un état corporel ou émotionnel, en identifiant un lieu, en nommant une personne, en décrivant des odeurs ou des sons. Dans le cas de l'ouvrage photolittéraire, les réverbérations se multiplient, se croisent, se complètent parfois, l'ouvrage devenant une sorte de chambre d'échos qui a pour tâche la conservation de ces divers fragments.

Néanmoins, il ne suffit pas à l'art d'être la persistance d'un réel observé pour être cruel : il doit également être une force d'amplification qui exaspère ce réel (en le rendant plus intense et plus pénible). Dans son article « Éthique de la cruauté », Luc Lang admet cette propriété de l'image comme du récit cruels, mais confère à l'art cruel d'autres pouvoirs : « Voir [la] cruauté dans l'image est d'une immédiate fulgurance, c'est une vision initialement globale qui autorise le regard à glisser sur l'image, à fuir l'horreur, ne s'attachant pas au détail »¹⁵⁴. La cruauté inhérente à l'image saute aux yeux, mais offre au spectateur la possibilité de se dérober. Chez Agata, le clair-obscur qui caractérise une grande part de sa production photographique (notamment dans un ouvrage comme *Ice* et *Atlas*) provoque ce surgissement de l'image, qui s'arrache de l'obscurité pour s'accrocher au regard, le contraignant à se focaliser sur la surface la plus éclairée. Néanmoins, libre à l'œil de ne pas se concentrer sur les détails qu'il devine, libre à lui de ne pas s'y attarder, en particulier dans le cas de changements d'échelle : un grand format accapare l'attention du spectateur, quand une petite image lui permettra plus facilement d'esquiver le spectacle (à moins que, lors d'une errance du regard sur ces images miniatures, il ne se fasse piéger par une photographie violente). La « voyure » de *S.T.A.S.I.S* (dont le sous-titre est *Géométrie de la cruauté*) et d'*Anticorps* repose sur cette gymnastique visuelle, au cours de laquelle le regard s'épuise, se laisse surprendre, glissant d'une large image brutale à une constellations de clichés incisifs, se blesse en essayant de décrypter une image indistincte. À titre d'exemple, la série de clichés qui suit le chapitre « Excès » est intéressante : une photographie floue (encore un procédé qui égare, épuise et trompe le regard) sur chaque page durant cinq pages, suivie de trente clichés étalés sur deux pages (*Ant.*, p. 325 à 331). Ce procédé,

153 La réverbération désigne la persistance d'un son dans un lieu, même après que sa source ait cessé d'émettre ou qu'elle ait quitté le lieu. Nous reprenons ici la définition du substantif « réverbération » d'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9verb%C3%A9ration>, consulté le 8 sept. 2024.

154 Luc Lang, « Éthique de la cruauté, *Art Cruel*, op. cit., p. 36.

courant dans *Anticorps*, permet le regard de ne pas s'habituer à un rythme de « voyure ». Dans *S.T.A.S.I.S.*, même si ce rythme est plus régulier (une page de texte suivie de trois pages de photographies), certaines pages de photographies sont composées d'un labyrinthe d'images parfois très réduites et difficilement discernables (*Sta.*, n. p. ; fig. 19 et 20), ce qui suppose une économie attentionnelle particulière : l'œil doit scruter l'image, à contre-courant de cette possibilité de fuite évoquée par Luc Lanc.

L'approche de Susan Sontag vient nuancer l'idée d'une image qui jaillit mais que l'on peut esquiver. Dans son ouvrage *Devant la douleur des autres*, repris par Judith Butler dans *Ce qui fait une vie*, elle formule cet impératif : « Laissons les images atroces nous hanter ! »¹⁵⁵. Par ces mots, comme l'écrit Butler, Sontag indique que « [n]ous voyons la photographie et ne pouvons nous libérer de l'image qui nous est transitivement communiquée »¹⁵⁶. L'image qui nous a sauté aux yeux s'y est inscrite en nous pour mieux y persister. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on se penche sur les images violentes des iconotextes : par le choc qu'elles provoquent, elles ne peuvent que s'ancrer plus violemment dans notre mémoire, à la manière d'un impact qui marque une surface violentée. Le phénomène de répétition d'images, d'un ouvrage à l'autre, d'un ouvrage à un film, d'un ouvrage à une exposition, perpétue ce phénomène de hantise, obsédant et inquiétant notre regard.

Le texte cruel, quant à lui, fonctionne d'une tout autre manière. « Décrire les choses consiste à les déplier dans une syntaxe et une durée qui dans son allongement peut devenir une torture mentale », et si l'image surgissait, fulgurante, tout en offrant au regard la possibilité d'esquiver, « nommer les choses n'offre aucune esquivé, peut durer longtemps, chaque verbe, chaque substantif devenant un détail de l'insoutenable scène »¹⁵⁷. Cette distinction entre la cruauté du texte et celle de l'image n'est pas sans rappeler l'axiome formulé par Lessing dans *Laocoon* : tandis que la peinture « est soumise au principe de simultanéité », la poésie « soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps »¹⁵⁸. La photographie, art visuel, se déploie dans l'espace et surgit, tandis que le texte, art du langage, se comprend au fil de la lecture.

Cette analyse se prête aux textes les plus cruels d'*Ice* :

155 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 96. Pour la source de la citation, l'auteur indique : Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 122.

156 Loc. cit.

157 Luc Lang, « Éthique de la cruauté, *Art Cruel*, op. cit., p. 36.

158 Élisabeth Décultot, « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing : de l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Les Études philosophiques*, n° 65, 2003/2, p. 197, URL : <https://shs.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-2-page-197?lang=fr>, consulté le 06 avr. 2025.

La faim que rien ne rassasie, la haine au bord des lèvres, les joues creusées par la tension, une fellation pour une seringue, la fureur retenue, le manque qui prend au ventre, la bouche de Ka qui engloutit le liquide jaunâtre, tout mon être se presse entre ses lèvres, le sang prêt à gicler de l'échancrure de ma verge, les mouvements irrémédiables de sa langue, réguliers, terribles, qui cherchent à s'insinuer dans tous mes orifices, sa langue qui lèche la merde, les crampes acides et les fièvres de l'amibiase, les corps soudées par la sueur de la peur [...] le trou noir et gluant que je retourne à la force du poignet pour en tirer un jus épais, jusqu'à ce que le ventre devienne sourd au silence, jusqu'à ce que je coule dans son corps, irrigue sa chair, la remplisse du goût de la pourriture. (*Ice*, p. 239-240)

C'est par une énumération saccadée qu'Agata décrit un ébat où se mêle chair, drogue, urine, « merde », maladie, fluides organiques et « pourriture ». Glissant d'un groupe nominal à un autre, en passant par, parfois, une proposition ou un simple adjectif, le lecteur construit sous la forme d'un kaléidoscope une « insoutenable scène » qui mobilise les éléments les plus abjects (maladie, excréments et sécrétions, putréfaction du corps) et, *de facto*, les moins supportables, transformant la lecture en supplice ; un supplice que le lecteur actionne lui-même, en continuant à lire, ses yeux glissant du *pire* au *pire*.

De plus, si les images cruelles imposent une forme au regard, le processus de lecture fonctionne tout autrement : comme l'écrit Luc Lang, « il semble que les textes paraissent définitivement plus insupportables que les images, en ce sens que le dessin ou la peinture nous viendraient d'un dehors, aussi horrible qu'il soit, mais dont on pourrait endiguer la prégnance tandis que les mots déchiffrés, lus, prononcés, montent en nous, du fond de notre chair et de notre esprit »¹⁵⁹. En somme, l'image nous empoisonne du dehors quand nous lui faisons face, alors que nous nous empoisonnons nous-mêmes à la lecture du texte. Dans le cadre de la lecture d'une « insupportable scène », nous forgeons nous-mêmes les outils avec lesquels nous nous torturons, et nous ne pouvons échapper à l'image que notre esprit a réalisé pour nous.

Il ne s'agit pas de conclure à la moindre hiérarchie qui supposerait une supériorité du texte sur l'image (ou inversement), mais bien de remarquer que la fulgurance brutale de l'image et la lenteur supplicieuse du texte s'unissent, dans chaque ouvrage, pour offrir une « expérience ultime de l'horreur »¹⁶⁰. Cette esthétique de la cruauté traverse les phototextes d'Agata, qui tendent à nous heurter et, ce faisant, à nous saisir plutôt qu'à nous permettre de saisir le monde. Cette expérience visible et lisible de la cruauté est celle d'une vision

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁰ *Loc. cit.*

impressive : « [n]ous sommes impressionnés, et ce que nous voyons et lisons s'imprime sur notre rétine éblouie »¹⁶¹, voire brûlée. Au cours de cette expérience esthétique cruelle, « l'œil vorace » se mue en « œil dévoré »¹⁶² : « Que l'œil mange le visible et que le visuel en retour vienne dévorer celui qui voit, telle serait donc pour lui l'exigence ou l'*expérience* même du visible, je veux dire l'exigence de sa mise en péril »¹⁶³.

Corps ensanglantés ou ouverts, visages déchirés, cadavres en décomposition, seringues ensanglantées, squelettes carbonisés, épidermes tranchées, organismes infectés : textes comme images imposent une épreuve au regard, qu'il glisse sur la photographie ou qu'il l'affronte, qu'il décrypte le texte au fur et à mesure. Pour la vision *impressive*, notre regard et notre attention sont des proies. Dans le chapitre « Poiétique » de ses *Cahiers*, Paul Valéry décrivait ainsi la manière dont son regard était suspendu aux mouvements d'un oiseau en plein vol :

Quelle leçon d'art ! Tenir l'être à ce point, le suspendre au-dessus du précipice, l'y lâcher, le ressaisir. L'attention d'autrui est le but, le gibier. Lui faire sentir et le risque et la sécurité : conduire où on ne veut pas aller, arrêter sur l'obstacle, au point marqué.¹⁶⁴

De la même manière, l'expérience de « voyure » des ouvrages d'Agata, parce qu'elle s'empare de notre regard pour mieux le brusquer, le surprendre, le perdre, le faire souffrir, est une expérience cruelle particulièrement agressive. N'est-ce pas là, d'ailleurs, sa force politique ? À l'instar de Judith Butler, Antoine d'Agata semble considérer « que l'agressivité fait partie de la vie et donc aussi de la politique »¹⁶⁵ ; elle est une réponse possible à une violence (et ne doit donc pas être confondue avec elle). « [C]himère que de prétendre posséder le monde convoité par la seule image, sans exiger du corps un travail destructeur » (*Ant.*, p. 198) énonce Agata : ce précepte ne s'applique donc pas au seul écrivain-photographe, mais à quiconque entreprend de se plonger dans ses ouvrages.

161 Nous nous permettons de reprendre ici une idée développée dans un article rédigé par l'auteure de cette thèse : « Pouvoir du scandale : le saisissement dans la photolittérature viatique d'Antoine d'Agata » pour l'ouvrage collectif *Voyage et Scandale* dirigé par Patrick Matthieu (Paris, Classique Garnier, « Géographies du monde », 2022, p. 233).

162 Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2007, p. 334. L'auteur analyse ici la spécificité de l'expérience de lecture des ouvrages de Georges Bataille ; expérience similaire – selon nous – à celle des iconotextes d'Agata.

163 *Ibid.*, p. 335.

164 Paul Valéry, « Poiétique », *Cahiers*, Éditions de la Pléiade, 1974, p. 1003.

165 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 52.

3. 2. Les effets secondaires : de la stupéfaction au trouble

La force politique de la cruauté se trouve dans les effets secondaires qu'elle a sur celui ou celle qui se confronte à elle. Comme l'écrit Bertrand Ogilvie dans son article « Extérieur corps » pour *Actes*, la « voyure » des ouvrages d'Agata provoque « une *émotion* qui est aussi une *commotion* »¹⁶⁶ ; une commotion, soit une « secousse qui perturbe le fonctionnement normal d'un ensemble organisé »¹⁶⁷ et qui peut alors produire un changement chez le spectateur.

Dans son analyse des œuvres de Jean Genet, Laurent de Sutter identifie un phénomène qu'il nomme « parallaxe » : en tant qu'« *effet de surface*, elle désigne assez le régime *glissant* de la vérité instaurée par Genet – son caractère labile et éphémère, saisissable au moment de son épreuve uniquement »¹⁶⁸.

La parallaxe désigne à la fois un « angle formé par les axes visuels d'une personne qui fixe un point quelconque d'un objet » (en physiologie), la « différence de cadrage entre l'image visée et l'image enregistrée »¹⁶⁹ (en photographie) et une « modification de la subjectivité, qui désigne la capacité à modifier la perception que l'on a d'une même réalité »¹⁷⁰ (en psychologie). Sutter la désigne comme un régime d'opérations permettant l'avènement de la vérité dans les productions de Genet : l'expérience esthétique coïncide alors avec l'émergence d'une parallaxe, soit un changement de perception qui occasionne une modification de la subjectivité. L'expérience esthétique de l'œuvre est alors fondatrice, car la vérité qu'elle contient est « saisissable au moment de son épreuve uniquement » (pour reprendre les mots de Sutter). Le terme « épreuve » est à prendre dans son sens d'expérience de l'ordre de la confrontation : il n'est pas aisé – voire impossible – de regarder l'œuvre en face, de la fixer, d'y concentrer tout son regard ; pourtant, c'est à ce moment-là, à ce moment difficilement soutenable pour la perception, que l'image révèle tout son pouvoir et son message.

166 Bertrand Ogilvie, « Extérieur corps », *Actes*, p. 133 (en italique dans le texte original).

167 Définition du mot « commotion » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/commotion#:~:text=Secousse%20qui%20perturbe%20le%20fonctionnement%20normal%20d'un%20ensemble%20organis%C3%A9.&text=A.,troubles%20fonctionnels%20sans%20l%C3%A9sion%20apparente>, consulté le 8 sept. 2024.

168 Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, op. cit., p. 125 (en italique dans le texte original). Pour la référence à l'ouvrage de Sartre, l'auteur indique : Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 187.

169 Définition du mot « parallaxe » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/parallaxe>, consulté le 8 sept. 2024.

170 Vincent Deville, « Incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet : *Parallaxe* (2017) de Nominoë », *Cahier Louis-Lumière*, « Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines », 2019, p. 145, URL : <https://hal.science/hal-03518039/document>, consulté le 14 sept. 2024.

À titre d'exemple – et parce que cet objet se prête à la comparaison avec les productions d'Agata – prenons le texte « Quatre heures à Chatila » rédigé par Jean Genet après son passage dans le camp de Chatila suite au massacre qui s'y est déroulé en septembre 1982 :

Pour moi comme pour ce qui restait de la population, la circulation à Chatila et à Sabra ressembla à un jeu de saute-moutons. Un enfant mort peut quelquefois bloquer les rues, elles sont si étroites, presque minces et les morts si nombreux. Leur odeur est sans doute familière aux vieillards : elle ne m'incommodait pas. Mais que de mouches. Si je soulevais un mouchoir ou le journal arabe posé sur une tête, je les dérangeais. Rendues furieuses par mon geste, elles venaient en essaim sur le dos de ma main et essayaient de s'y nourrir. Le premier cadavre que je vis était celui d'un homme de cinquante ou soixante ans. Il aurait eu une couronne de cheveux blancs si une blessure (un coup de hache, il m'a semblé) n'avait ouvert le crâne. Une partie de la cervelle noircie était à terre, à côté de la tête. Tout le corps était couché dans une mare de sang, noir et coagulé.¹⁷¹

Ce récit ne fait l'économie d'aucun détail : le ballet furieux des mouches affamées et l'odeur de la mort (« blanche et épaisse », précise-t-il une page plus loin), que la « photographie ne saisit pas »¹⁷², les amoncellements de corps d'adultes, d'enfants et de vieillards qui le contraignent à « un jeu de saute-moutons » (l'horreur du massacre se heurtant à la légèreté, voire l'innocence, du jeu enfantin), l'état de ces corps baignés d'un sang noir car coagulé (il décrira plus tard la tête « plus grosse qu'une pastèque – une pastèque noire »¹⁷³ d'un cadavre qui « n'était qu'une vessie en forme d'homme, [car] il avait gonflé sous le soleil et par la chimie de décomposition »¹⁷⁴). Cette entreprise d'explicitation a le mérite, en focalisant le regard sur la réalité palpable et visible d'un massacre (soit l'accumulation de cadavres d'innocents, parfois mutilés, comme cette « femme palestinienne » dont « les dix doigts étaient coupés comme avec une cisaille de jardinier »¹⁷⁵), d'opérer cette parallaxe mentionnée par Sutter en confrontant son lecteur à l'horreur.

L'entreprise est cruelle : on ne peut lire ce texte sans sentir son cœur se soulever sous l'effet de la colère ou de la nausée. Elle est aussi terroriste, car elle offre une autre visibilité à un événement connu de tous (et sobrement appelé « Sabra et Chatila », selon la formule consacrée), réajustant le regard par le choc pour mieux le ramener au réel. C'est là, comme

171 Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 177.

172 *Ibid.*, p. 178.

173 *Ibid.*, p. 179.

174 *Ibid.*, p. 178.

175 *Ibid.*, p. 182.

l'analyse Judith Butler, la « distribution différentielle du deuil public »¹⁷⁶ inhérente à la guerre : « La guerre peut être pensée comme ce qui divise les populations entre celles qui peuvent être pleurées et celles qui ne le peuvent pas »¹⁷⁷. Cela se traduit par une gestion du champ visuel, qu'on pourrait appeler – suivant Butler – *distribution différentielle du champ visuel*. Par le choc, l'image et le texte cruels s'insèrent avec fracas dans un champ visuel qui, jusque-là, leur refusait une place. Ainsi en va-t-il particulièrement des photographies d'Agata, qui opèrent une cruelle parallaxe – car il faut qu'elle le soit pour frapper l'œil et l'esprit. L'expérience esthétique se fait alors expérience politique par le biais d'un choc aux vertus heuristiques : un pan de réalité entre dans le champ visuel par effraction, refondant ainsi l'organisation du réel qui avait cours jusqu'à présent.

Tel est l'effet secondaire de l'expérience esthétique : être une expérience politique. C'est d'ailleurs, selon Marc Jimenez, là que réside le pouvoir de l'art :

[J]e rejoins ceux qui pensent que l'art n'a pas le pouvoir de changer fondamentalement, structurellement la société, ni la vie quotidienne des individus. Mais l'histoire nous apprend aussi que l'art agit à plus long terme, de façon moins palpable, moins commensurable, modifiant la perception de la réalité, affinant la sensibilité, enrichissant la vie fantasmatique, développant l'imaginaire.¹⁷⁸

D'où, pour Jimenez, la propension des régimes totalitaires à opprimer les artistes et celle de l'industrie culturelle à « transform[er] la culture en gadget ludique pour récréation dominicale »¹⁷⁹. Pour Daniel Vander Gucht, c'est même le propre de l'expérience de l'art que d'opérer cette « reconfiguration de nos habitudes mentales et perceptuelles »¹⁸⁰ que l'auteur nomme, dans les pas de Viktor Chklovski, « défamiliarisation »¹⁸¹. « La performativité de l'œuvre d'art, son effectivité sociale, ne saurait être réduite à l'émotion provoquée chez le spectateur ni à l'interprétation suscitée par l'artiste » ; elle conduit à « introduire dans l'espace social constitué de routines, d'habitudes, de croyances [...] un élément de *stupéfaction* qui suspend le jugement, interdit l'interprétation et nous rend étrangers à nos propres schémas d'intellection »¹⁸². Comme le rappelle Vander Gucht, l'expérience sensible de l'art « mêle inextricablement de l'*affect* (cela touche, émeut [...]), du

176 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 42.

177 *Loc. cit.*

178 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 42.

179 *Loc. cit.*

180 Daniel Vander Gucht, *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit., p. 51.

181 Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », *Théorie de la littérature* [1965], textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2001.

182 *Loc. cit.* (en italique dans le texte original).

percept (cela dévoile et fait voir [...]) et du *concept* (cela nous aide à comprendre les rapports entre les choses et les êtres car ces relations prennent des formes repérables) »¹⁸³.

Quand *Atlas*, *Ice*, *Anticorps*, *Codex* et *S.T.A.S.I.S* nous donnent à voir la marge, ce qui se situe par définition hors de notre champ visuel, *Acéphale* nous plonge dans l'histoire de la civilisation, pour nous rappeler les massacres que l'on trouve, si l'on fouille bien, à ses racines. C'est bien de l'horreur que nous ressentons, lorsque s'expose à nos yeux ce que nous devinions sans pouvoir ou vouloir le voir. À titre d'exemples, les photographies, dans *Anticorps*, d'affrontement à Jérusalem en octobre 2001 et de villes bombardées à Hébron, Gaza, Askar, Naplouse, Ramallah, Bethléem, Khan Younis, Jénine en avril 2002 (*Ant.*, p. 372-379 ; fig. 16) sont autant d'images qui offrent un autre angle de perception sur des événements connus et regardés de loin. Dans *Ice* ou *Atlas*, le choix de l'intimité comme point de vue force quant à lui la proximité du lecteur-spectateur avec ces femmes lointaines à tous les égards : se rapproche ce qui était jusqu'alors distant, et apparaît ce qu'on ne pouvait se figurer sans l'avoir jamais expérimenté soi-même, à savoir la profonde violence qui rythme la vie des marginaux. Et pourtant, même dans cette proximité, l'image reste à distance, et l'on ne peut qu'effleurer ce qui vient pourtant de nous frapper.

La *stupéfaction* : voilà l'effet produit par l'expérience esthétique, et *a fortiori* par l'expérience esthétique cruelle. Il serait vain de croire qu'elle occasionne une prise de conscience claire, précise, réfléchie, suivie d'une reconfiguration immédiate de la perception de la réalité et d'une refondation stable de la subjectivité : le propre du choc (voire de la commotion, pour reprendre l'expression d'Ogilvie) est bien de laisser un temps hagard.

Après la stupéfaction vient le trouble. « Toutes les œuvres qui méritent notre attention et la retiennent ont quelque chose de trouble »¹⁸⁴ : si Marc Jimenez, dans *Fragments d'un discours esthétique*, fait l'éloge d'une esthétique du trouble, c'est bien parce que cette sensation « à la fois attire et déconcerte le regardeur »¹⁸⁵, liant l'étonnement (voire l'inquiétude) à l'attraction. Lecteur comme spectateur sont, tel un aimant, attirés par ce qui les décontenance, les déstabilise : en les troublant, ces œuvres les laissent « affleurer quelque chose qui relève du désir, [...] percevoir une possible, mais incertaine jouissance »¹⁸⁶. De même, selon Jimenez « il est dans la nature de l'art et dans le rôle de l'artiste [...] de faire voir les choses à travers une diffraction prismatique »¹⁸⁷, semant le trouble pour mieux s'imprimer dans l'esprit ; après tout, « [l]es œuvres qui restent en mémoire [...] provoquent

183 *Ibid.*, p. 47.

184 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 103.

185 *Ibid.*, p. 104.

186 *Ibid.*, p. 105.

187 *Loc. cit.*

une sorte de “confusion” de sentiment »¹⁸⁸. N’est-ce pas ce qui nous attire puis nous aspire, devant les photographies floues d’Agata ou celles aux couleurs saturées, et devant certaines images comme le « diamant brillant de tous ses fluides » (*Ice*, p. 277), la « mer cannibale » (*Ice*, p. 283), le « sang [qui] respire » (*Ice*, p. 284), objets troublants d’indétermination et de mystère ? Les images hallucinées, qu’elles soient écrites ou photographiées, sont autant d’images qui posent problème à la perception et l’aperception, qui ne savent comme regarder ce qui s’agit avec tant de violence sous leurs yeux.

Dégoût, incompréhension, douleur, nausée, horreur, choc : dans les iconotextes d’Agata, toute une économie attentionnelle et émotionnelle est mise au service d’une entreprise esthétique-politique troublante : l’effet produit par l’œuvre se prolongera, même à l’issue de la « voyure » de l’œuvre. Cette persistance, Ophir Lévy l’appelle *rémanence*, soit la « persistance partielle d’un phénomène après la disparition de sa cause »¹⁸⁹. Sans cruauté, pas de confrontation ; sans confrontation, pas d’ondes de chocs ; sans ondes de chocs, pas de propagation ; sans propagation, pas de rémanence ; sans rémanence, pas de défamiliarisation : ainsi fonctionne l’œuvre cruelle, une œuvre qui ne se pense pas sans ses effets secondaires.

3. 3. L’image dialectique, une image en crise

Dans son article « L’art cruel », Claire Stoullig fait l’hypothèse qu’un tel art pourrait contribuer à une « hygiène de la vision »¹⁹⁰ dont il est fait (que ceux-ci soient textuels, iconiques ou d’un autre ordre). Ces objets bruyants et brusques ont le pouvoir d’étonner au sens étymologique du terme, c’est-à-dire de frapper telle la foudre (*adtonare*). Abordant la question de l’éthique de telles images, Stoullig mentionne le travail de Jérôme Zonder et la tâche qu’il s’est donnée à savoir la représentation, dans une série de dessins intitulée *Les Chairs Grises* (2013), des scènes de la Shoah. Ces images, l’auteur les appelle – en référence à l’ouvrage éponyme de Georges Didi-Huberman – des « images malgré tout »¹⁹¹ :

Images malgré tout, donc [...], malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d’en rendre compte. Images malgré tout : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.¹⁹²

188 *Ibid.*, p. 107.

189 Ophir Lévy, « Dans l’humain, la fêlure... », *Les Images bontenses*, *op. cit.*, p. 131.

190 Claire Stoullig, « L’Art cruel », *Art Cruel*, *op. cit.*, p. 22.

191 *Ibid.*, p. 28.

Impossible, alors, pour le spectateur comme pour le lecteur de se hisser à la hauteur de l'image ; son rapport à l'œuvre sera gouverné par ce *malgré tout*, par cette tentative (car il ne pourra s'agir que de cela) de l'assumer.

Sans établir d'équivalence entre les productions d'artistes et d'auteurs sur la Shoah et celles d'Antoine d'Agata, on peut néanmoins postuler l'existence d'un semblable et tout autre à la fois *malgré tout* : qui pourrait prétendre regarder ces images prostituées ou lire leurs monologues comme ils le méritent, c'est-à-dire en ne les considérant ni comme des divertissement, ni comme des marchandises ? Qui pourrait regarder et lire ce peuple des bas-fonds comme il le mérite ? Qui pourrait se hisser à la hauteur des textes écrits dans la fièvre ? Mots et photographies nous parviennent et, en nous parvenant, brutalisent notre regard tout en le renvoyant à son incapacité à comprendre vraiment ce qu'ils disent. C'est d'ailleurs là, pour Judith Butler suivant Susan Sontag, la force éthique de la photographie : « En voyant les photos, nous nous voyons peut-être en train de voir »¹⁹³. Surface réflexive, la photographie nous fait éprouver sa « force éthique »¹⁹⁴ qui est « de renvoyer ainsi l'image en miroir du narcissisme définitif de notre désir de voir, et de refuser de satisfaire cette demande narcissique »¹⁹⁵. Voilà un pouvoir bien cruel : jouer avec le désir de voir le pire, pour mieux ne pas le satisfaire, pour le renvoyer à « [c]e “ne pas voir” au cœur du voir, qui est la condition du voir, [et qui] est devenu la norme visuelle »¹⁹⁶. La photographie, en somme, nous renvoie à notre incapacité à tout voir, alors même que le désir de voir toute l'horreur du visible constitue le *leitmotiv* des praticiens du pire. Cette force éthique est, finalement, celle du trouble (tel que le conceptualise Marc Jimenez), soit celle d'un désir promis à une incertaine jouissance, en perpétuelle tension.

Il y a néanmoins dans ces *images malgré tout* quelque chose : c'est cette « expérience du visible »¹⁹⁷ qu'analyse Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. « L'art est quelque chose qui se voit, se donne simplement à voir, et, à ce titre même, impose sa “spécifique” présence »¹⁹⁸. Néanmoins, pour Georges Didi-Huberman, « la plus simple image n'est jamais simple, ni sage comme on le dit étourdiment des images »¹⁹⁹ : « Nous ne pouvons dire tautologiquement *je vois ce que je vois* que si nous dénonçons à l'image le pouvoir d'imposer sa visualité comme une ouverture, une perte – fût-elle momentanée –

192 *Ibid.* Pour la référence de cette citation, l'autrice indique l'ouvrage suivant sans en indiquer la pagination : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004.

193 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 99.

194 *Loc. cit.*

195 *Ibid.*, p. 99-100.

196 *Ibid.*, p. 100.

197 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 27.

198 *Ibid.*, p. 37.

199 *Ibid.*, p. 67.

pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard. Et c'est bien là que l'image se rend capable de nous regarder »²⁰⁰. Nous ressentons « le soupçon d'une latence » et ce « soupçon de quelque chose qui manque à être vu s'impose désormais dans l'exercice de notre regard devenu attentif à la dimension littéralement privée, donc obscure, évidée, de l'objet »²⁰¹. Notre regard inquiet cherche alors à saisir cette « présence silencieuse »²⁰² à l'intérieur de l'image, que nous devinons sans la percevoir encore.

Georges Didi-Huberman nomme *image dialectique* cette image « porteuse d'une latence et d'une énergétique » qui « exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle, que nous dialectisions ce que nous y voyons avec ce qui peut, d'un coup [...] nous y regarder »²⁰³. La dialectique mise en place par cette image fait d'elle une image critique et *de facto*, pense le philosophe de l'art, une image authentique : « [...] une image authentique devrait se donner comme *image critique* : une image en crise, une image critiquant l'image – capable, donc, d'un effet, d'une efficacité théoriques – et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment »²⁰⁴. Comment voir cette image ? Voilà la question – voire le défi – que pose l'image dialectique. Dans *Anticorps*, ces deux séries de photographies de travailleurs (*Ant.*, p. 238-239 ; fig. 40) et de migrants, à Calais (*Ant.*, p. 240-263 ; fig. 12), qui nous tournent le dos nous renvoient à cette insuffisance de notre regard : nous n'avons que leur dos à voir, et ces dos nous renvoient l'inaccessibilité de leur identité et de leur existence. Quant aux séries de visages – que ce soient ceux des prostituées de Siem Reap (*Ant.*, p. 392-399 ; *Ice*, fig. 16, première photographie) ou les *mugshots* des femmes incarcérées (*Ant.*, p. 524-549) – leur visage face au nôtre impose une confrontation tandis que leur impassibilité nous les rend lointaines. Comment les regarder, quand elles nous renvoient à deux univers *a priori* si éloignés du nôtre (le milieu prostitutionnel et carcéral) ? Tout en accrochant notre regard avec le leur, fermement planté dans l'objectif, leur visage occupant tout l'espace de l'image comme pour mimer une proximité, elles demeurent distantes. L'image dialectique, précise Georges Didi-Huberman, est animée par la « rythmicité du choc » : « [...] elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulée, elle produit des formes en formation, des transformations, donc des effets de perpétuelles *déformations* »²⁰⁵. L'expérience visuelle que nous en faisons ne peut qu'être condamnée à être perturbée et perturbante : nous voyons, certes, mais sans savoir

200 *Ibid.*, p. 76 (en italique dans le texte original).

201 *Ibid.*, p. 87.

202 *Loc. cit.*

203 *Ibid.*, p. 67.

204 *Ibid.*, p. 128.

205 *Ibid.*, p. 129.

exactement ce que nous voyons ; nos yeux ont beau parcourir encore et encore la surface de l'image, se cache dans ses profondeurs quelque chose d'inatteignable, qui se devine pour mieux susciter notre désir mais qui, en s'échappant, coupe court à des complètes jouissance et compréhension de celle-ci.

Nous avons déjà abordé ce point en introduction, avec Jacques Rancière : la place du spectateur n'est pas nécessairement passive, puisqu'il existe certaines images qui mettent le regard en activité, ce qui suppose un certain usage du voir. L'image dialectique, par sa force critique, en fait partie. Parce qu'elle « jet[te] un pont entre la double distance des *sens* (les sens sensoriels [...]) et celle des *sens* (les sens sémiotiques [...]) »²⁰⁶, elle replace le spectateur dans une place qualifiée de « “passionnelle” au sens grec du terme »²⁰⁷ par Marie José Mondzain, une place performative où « ce qui se joue du côté du performeur est inextricablement lié à ce qui se joue du côté du spectateur ». Elle s'éprouve sur le modèle de la performance sportive grecque, ce « spectacle qui rassemble les corps, qui leur fait éprouver, dans l'intime, plaisir, angoisse voire terreur, et qui convoque le corps social dans ses investissements identitaires sans exclure la violence »²⁰⁸. Souvenons-nous, encore, de ce prétexte énoncé par Agata au début de son *Manifeste* : « Ne reste que l'engagement pour une intercontamination du monde et de celui qui le regarde »²⁰⁹. L'image est le vecteur de cette contamination, dans son sens d'altération, voire d'infection nuisible ; altération et infection du regard et du regardeur par les émotions violentes transmises par l'image, mais aussi par ce contact rapproché et intimidant dont elle est à l'origine. L'image dialectique fait partie de ces « opérations imageantes [desquelles] on attend la puissance performative » : « Dès lors il y a performance quand le déplacement fictionnel opéré par une forme est mené à son achèvement c'est-à-dire a réussi à déplacer la relation du spectateur à la réalité elle-même »²¹⁰.

C'est cette performativité de l'image qui lui permet d'échapper à l'industrie culturelle qui « absorbe toute provocation »²¹¹ et tend à rompre le lien entre « l'esthétique, la critique et le politique »²¹² en ne produisant que des biens de consommation, mais aussi de proposer une alternative aux « ondes de peur et d'excitation qui stimulent jour après jour les nerfs du spectateur de télévision mortellement épuisé »²¹³. Seule une image dialectique est un véritable détonateur capable de mettre en crise le regard.

206 *Ibid.*, p. 125.

207 Marie José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015, p. 110.

208 *Ibid.*, p. 111.

209 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

210 Marie José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 116.

211 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Bertbet*, *op. cit.*, p. 37.

212 *Ibid.*, p. 36.

213 Marie José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 142.

« Si l'on désire montrer ce que les autres ne veulent pas voir, ce qui est caché, ce qui ne devrait pas se faire ; si l'on veut le recracher cru, c'est-à-dire vivant, en train de se faire, il faut y participer, le vivre et s'y adonner. Longtemps y macérer »²¹⁴ », écrit Xavier Cotton à propos de l'art d'Agata. La pratique de l'écrivain-photographe, qui consiste à expérimenter le *pire* pour pouvoir en ramener des fragments, sous forme de textes et de photographies, est bel et une pratique terroriste. La monstration de ce *pire* caché met en peine le regard en lui imposant une expérience esthétique trouble et cruelle qui le renvoie à sa propre insuffisance.

Si l'art est pensé comme un poison, il peut donc être un outil de résistance – voire même un « instrument de guerre, défensif et offensif »²¹⁵ – pour un artiste qui souhaiterait s'engager, et, ce faisant, « se mettre au service de quelque chose ou quelqu'un pour réaliser un objectif qui, en principe, transcende l'individualité »²¹⁶. L'intimité autobiographique des iconotextes d'Agata est un agglomérat de tous ces « tu », ces « elle(s) » qui composent le « je » narrant ; le récit de l'individu devient, *de facto*, récit de la collectivité dont sa (sur)vie dépend.

Que retient-on de cette expérience esthétique terroriste, sinon un sentiment de perte, de souffrance, de mal-être ? Après s'être approché aussi près de tant de mots et d'images détonateurs, le lecteur-spectateur ne peut que se sentir blessé, et c'est cette blessure qu'il emportera avec lui, même bien après avoir refermé l'ouvrage.

214 Xavier Cotton, « Sous la menace d'une âme », *Actes*, p. 76.

215 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Bertbet*, op. cit., p. 127.

216 *Ibid.*, p. 126.

CHAPITRE 14

À la poursuite des lucioles

« *L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique* »¹ : c'est en ces termes que Hans Robert Jauss définit l'expérience esthétique de la réception dans « Petite apologie de l'expérience esthétique » (1972), en mettant en exergue la prise de contact et la relation de tout un chacun aux artefacts artistiques et littéraires. Pour Jauss comme pour Jean-Marie Schaeffer (qui consacre un ouvrage à *L'Expérience esthétique*), cette expérience déborde le cadre du champ artistique ou littéraire où elle émerge. Jauss considère en effet que la jouissance esthétique possède une fonction sociale et communicative, dont elle risque néanmoins d'en être « *amputée [...] si elle ne s'ouvre pas sur une expérience de l'autre* »² (que permet, selon Jauss, le processus de « *l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire* »³). Schaeffer, lui, rappelle au début de son ouvrage que « l'expérience esthétique est une expérience de la vie commune » ; de fait, « les œuvres d'art, lorsqu'elles opèrent esthétiquement, s'inscrivent elles aussi dans cette vie commune » (et l'auteur d'ajouter : « n'est-ce pas là ce qui peut arriver de mieux, et n'est-ce pas aussi ce qui peut arriver de mieux à la vie commune ? »⁴).

Les iconotextes d'Agata ne proposent-ils pas, par le biais de l'expérience esthétique qu'ils instaurent, une expérience de la vie commune ? Nous y sommes longuement revenus au cours cette thèse : par la monstration des exclus, par la mise en lumière des angles morts du visible que constituent les marges et leurs zones, par l'exhibition des conditions de vie transgressives, l'écrivain-photographe insère dans notre champ de vision de nouvelles données.

On retrouve cette question du réagencement du champ visuel, corollaire d'une redistribution des places dans l'espace visible commun, dans *Survivance des Lucioles*, ouvrage que Georges Didi-Huberman consacre à la *lucciola* (« petite lumière ») faible et flamboyante du corps des lucioles dont la lueur n'est pas un moins un « moment de grâce qui résiste au monde de la terreur »⁵. Cet essai prend racine dans la pensée esthétique et politique de Pier Paolo Pasolini qui, le 1^{er} février 1975, publie dans *Corriere della sera* un article intitulé « *Il vuoto del potere in Italia* » (« Le vide du pouvoir en Italie »), qui sera repris et renommé plus

1 Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 137 (en italique dans le texte original).

2 *Ibid.*, p. 161 (en italique dans le texte original).

3 *Loc. cit.* (en italique dans le texte original).

4 Pour les trois citations de l'ouvrage : Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 13.

5 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 21.

tard « *L'articolo delle lucciole* » (« L'article des lucioles ») dans ses *Scritti corsari* (« Écrits corsaires ») : il s'agit, comme le décrit Didi-Huberman, « d'une lamentation funèbre sur le moment où, en Italie, disparurent les lucioles, ces signaux humains de l'innocence anéantis par la nuit – ou par la lumière “féroce” des projecteurs – du fascisme triomphant »⁶.

Le constat fait par Pasolini est un constat d'échec : cette disparition des lucioles marque une « *disparition de l'humain* »⁷. « Je tiens simplement à ce que tu regardes autour de toi et prennes conscience de la tragédie. Et qu'elle est-elle, la tragédie ? La tragédie, c'est qu'il n'existe plus d'êtres humains ; on ne voit plus que de singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres »⁸. La lueur des lucioles est, pour Pasolini, une métaphore désignant « l'humanité par excellence, l'humanité réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit »⁹. Or, cette lueur a disparu « dans l'aveuglante clarté des “féroces” projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision »¹⁰, soit de ce que Pasolini n'hésitait pas à qualifier de « génocide culturel » qui, aux mains du pouvoir (fasciste, en l'occurrence) s'en prend « aux valeurs, aux âmes, aux langages, aux gestes, aux corps des peuples »¹¹.

Néanmoins, si le contexte de rédaction de cet article et de métaphorisation de la luciole est l'Italie des années 1970, Georges Didi-Huberman reprend les idées de Pasolini pour leur faire déborder ce cadre spatio-temporel. Ne peut-on pas, en effet, apercevoir dans les productions contemporaines – qu'elles soient littéraires ou artistiques – cette même lueur, aussi fragile que fugace, aussi ardente que pugnace ? La lumière des lucioles désignerait ainsi, de façon plus générale, cette « *lueur du contre-pouvoir* » qui s'oppose à la « *féroce lumière du pouvoir* »¹² ; elle incarne une lueur résistante. Toute image qui s'essaie à suivre, à capter, à propager cette lueur aura donc cette propriété, et sera image-*lucciola* (lisible comme visible), soit une image caractérisée par « son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes »¹³, qui « donn[e] forme et lueur à notre fragile immanence »¹⁴.

Nous proposons, pour la dernière sous-partie de cette thèse, d'analyser l'expérience esthétique et politique des iconotextes d'Agata à l'aune de l'ouvrage de Georges Didi-

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 25.

8 *Ibid.* Pour la source de la citation, l'auteur indique en note de bas de page : Pier Paolo Pasolini, « Nous sommes tous en danger » (1975), traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurençin, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 93.

9 *Loc. cit.*

10 *Ibid.*, p. 26.

11 *Ibid.*, p. 24.

12 *Ibid.*, p. 77.

13 *Ibid.*, p. 74.

14 *Ibid.*, p. 99.

Huberman, car nous faisons le pari qu'en ces objets photolittéraires palpite cette lueur résistante, contestataire, pulsatile qui est celle des lucioles ; il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Agata se réfère à *Survivance des lucioles* dans *Praxis*. Tout d'abord, nous nous intéresserons à la notion de rencontre avec l'œuvre qui forme le socle de l'expérience esthétique de tels ouvrages, avant de scruter les lucioles que nous y rencontrons ; pour terminer, nous nous intéresserons à la survivance de telles lucioles, dont l'apparition et le scintillement sont éminemment politiques.

1. L'expérience esthétique comme rencontre

Lorsqu'il évoque la question de l'expérience esthétique dans *Survivance des lucioles*, Georges Didi-Huberman mentionne le constat d'échec qu'en fait Giorgio Agamben en 1977 :

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience [...] : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle l'une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition.¹⁵

Comme le rappelle George Didi-Huberman, ce constat n'est pas sans rappeler celui que fit en 1936 Walter Benjamin dans « Le Conteur » : « Le cours de l'expérience a chuté »¹⁶. Pour Benjamin puis pour Agamben, la contemporanéité sonne le glas de l'expérience ; Agamben ira même jusqu'à considérer que cette inaptitude à l'expérience est une composante de la condition humaine. Dans « Enfance et histoire », il théoriserait ainsi la fin de l'expérience :

Nous savons aujourd'hui que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat. [...]. L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se sont mué en expérience.

15 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1977), traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 19. Cité dans : Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 62.

16 Walter Benjamin, « Le Conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116. Cité dans : Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 63.

C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable, plus qu'elle ne l'a jamais été.¹⁷

C'est cette impossibilité de l'expérience que métaphorise la disparition des lucioles : ce qu'elles incarnent (« l'humanité par excellence »¹⁸, pour reprendre les termes employés par Pasolini) ne serait plus perceptible.

Or, et en convoquant cette fois la pensée de Georges Bataille, Georges Didi-Huberman affirme que « *l'expérience est indestructible* »¹⁹. « [V]oyage au bout du possible de l'homme »²⁰, l'expérience seule permet de ne pas perdre de vue les lueurs des lucioles, « ces signaux envoyés par intermittence » qui sont autant de « parcelles d'humanité »²¹ ; en d'autres termes, « il s'agira d'affirmer que la *pensée à hauteur d'expérience* est quelque chose comme une boule de feu ou une luciole, admirable et disparaissante »²². Une œuvre qui se veut expérience pourra ainsi raviver sans cesse cette lumière, et offrir à son lecteur comme à son spectateur la possibilité de « [d]ire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle »²³. Quelle est donc l'expérience propre aux iconotextes d'Agata, et dans quelle mesure permet-elle aux lecteurs-spectateurs d'accéder à cette lueur résistante qui est celle des lucioles ? C'est à ces questions que nous répondrons à présent.

1. 1. Rencontre avec une œuvre

Dans le chapitre « Pour une esthétique de la rencontre » des *Fragments d'un discours esthétique*, Marc Jimenez utilise le terme « rencontre » pour désigner une modalité de l'expérience esthétique. Une rencontre a lieu lorsque l'expérience vécue est « alliance, union et, en tant que telle, est potentiellement féconde : elle donne – ou peut donner – “naissance à” »²⁴. Il fait alors un rapprochement entre cette conception de la rencontre et le *kairos* :

[La rencontre] intervient comme l'instant propice. Je la mettrai volontiers en relation avec le fameux *kairos*, l'*opportunitas*, l'occasion favorable qui ne se présente que rarement et qu'il convient de ne pas laisser échapper. Le *kairos* est aussi une rencontre,

17 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 20-21. Cité dans : Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 64.

18 *Ibid.*, p. 25.

19 *Ibid.*, p. 128 (en italique dans le texte original).

20 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 19.

21 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 133.

22 *Ibid.*, p. 127.

23 *Ibid.*, p. 133.

24 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 68.

celle de *chronos* et de *praxis*, du temps et de l'action qui, contrairement à ce que d'aucuns pensent, n'a strictement rien à voir avec le hasard. Le *kairos* et la rencontre ont en commun le fait que le sort de l'évènement dépend exclusivement de l'action du sujet qui décide ou non de le rendre signifiant.²⁵

Pour Jimenez, c'est au rythme de ces rencontres qui sont autant de *kairos* – de « temps agi[s] »²⁶ – que se construit l'individu ; comme il l'écrit, « nous sommes nous-mêmes la somme de nos rencontres »²⁷, de ces moments opportuns que le sujet que nous sommes a su saisir. Et l'auteur d'ajouter, comme un lointain écho aux lucioles de Pasolini : « Les seules rencontres qui comptent sont celles qui nous font “avancer sur des étincelles” »²⁸.

Dans leur ouvrage *Esthétique de la rencontre*, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual ont eux aussi recours au terme « rencontre » lorsqu'ils opposent aux œuvres indisponibles et ineffectives (celles dont « on [...] sort indemne »²⁹) celles qui donnent lieu à une « rencontre individuante »³⁰ :

Un jour [...], nous avons lu un poème, vu un tableau, traversé une installation, et cette mise en présence a été un évènement individuant : cette œuvre est venue transformer quelque chose, sans que l'on sache dire nécessairement ce que c'était : lentement, presque derrière notre dos, cette œuvre a transformé un pan de nos manières de sentir, de percevoir, de concevoir, d'agir. Nous en sommes devenus un corps plus intelligent et plus sensible.³¹

Penser l'expérience de l'œuvre comme une rencontre qui participe à la fondation comme à l'évolution de l'individu : voilà le postulat de l'auteur et de l'autrice.

Nous faisons l'hypothèse que les dispositifs photolittéraires d'Agata sont conçus pour susciter des *kairos*, des « temps agis » (pour reprendre la formule de Jimenez) qui sont autant d'évènements individuels.

Chaque ouvrage de notre corpus impose son expérience singulière, son *kairos* particulier. *Ice* se présente comme un ouvrage compact, noyé dans l'obscurité. Les pages blanches où s'étalent les textes tranchent avec la noirceur des clichés, le plaçant sous l'égide

25 *Ibid.*, p. 68-69.

26 *Ibid.*, p. 69.

27 *Loc. cit.*

28 *Ibid.* « [L]'expression est d'André Breton », précise l'auteur.

29 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, « L'Ordre Philosophique », 2018, p. 11.

30 *Ibid.*, p. 81. C'est d'ailleurs le titre du troisième chapitre de l'ouvrage : « L'Œuvre comme rencontre individuante ».

31 *Ibid.*, p. 81-82.

du clair-obscur dans tout ce qu'il a de théâtral et de déconcertant pour le regard (qui se retrouve ainsi comme ébloui par des images et des textes qui sont autant de fulgurances). Rappelons à nouveau la manière dont le clair-obscur force le regard, le focalisant sur les éclats lumineux avant de le laisser glisser sur les zones plus obscures. La « voyure » d'*Ice* est une expérience du surgissement, qui inquiète et surprend l'œil ; procédé d'autant plus efficace lorsque l'on prend conscience que l'ouvrage est une œuvre ouverte au sein de laquelle on peut errer librement.

On peut d'ailleurs considérer que le surgissement caractérise l'expérience de la « voyure » de tous les ouvrages de notre corpus. Dans *Anticorps*, les flux de mots et de photographies défilent dans des juxtapositions géantes où le regard ne peut que se perdre ; le chapitrage, qui n'est pas contraignant, accentue cette logique. Il en va de même pour *Acéphale* : l'ouvrage n'est pas subdivisé en chapitres clairement définis, ce qui donne l'impression qu'il consiste en un flux d'images et de textes ; de fait, rien ne nous échappera si l'on se risque à le feuilleter en toute liberté. Les textes fragmentaires et morcelés ne suivent pas l'organisation canonique d'un livre, ce qui incite à une prise de liberté à l'égard du texte ; *idem* pour les photographies. Les aphorismes qui composent *S.T.A.S.I.S* peuvent également se lire comme un ensemble ou comme autant de fragments épars ; libre au lecteur de faire ce qu'il souhaite. Il en va de même pour les photographies : sont-elles des images isolées et autonomes, ou esquissent-elles un récit ? En somme, textes et images, telles des apparitions soudaines, surgissent dans l'espace du livre, et dessinent des constellations aléatoires : à nous d'agir pour nous saisir de ces fragments. *Codex* et *Atlas* sont, quant à eux, plus balisés ; leur chapitrage incite à suivre l'ordre d'écriture de manière plus docile. Néanmoins, il reste au lecteur-spectateur une marge de manœuvre conséquente : il pourra choisir quel monologue il souhaite découvrir en faisant fi de l'organisation générale (dans le cas d'*Atlas*) et pourra papillonner d'un chapitre ou d'une série d'images à une autre (dans le cas de *Codex*).

Agata définit la structure de ses ouvrages comme une « juxtaposition compulsive » (*Ant.*, p. 516). Si l'on en croit Benoît Taine, « [l]a juxtaposition suppose une discontinuité : elle est une rencontre, sans ordre temporel ni spatial, sans hiérarchie » ; elle « est bien un ordonnancement mais qui donne une place capitale à l'observateur et pas seulement celui qui a mis en œuvre le dispositif »³².

On retrouve là la logique du *kairos*, telle que Marc Jimenez la définissait : « le sort de l'évènement dépend exclusivement de l'action du sujet qui décide ou non de le rendre

32 Benoît Taine, « Illustration et dispositif dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Discours, image, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 95.

signifiant »³³. Une telle conception de l'expérience esthétique ne peut que faire écho à un ouvrage comme *Le Spectateur émancipé*, où Jacques Rancière – rappelons-le – développe l'idée selon laquelle le spectateur est loin d'être condamné à la passivité. Dans le cadre d'une rencontre placée sous l'égide du *kairos*, « il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent »³⁴ ; des individus qui, tout en étant spectateurs, saisissent ce qu'ils voient tout comme ils se laissent saisir par ce qu'ils voient. Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual en viennent à la même conclusion dans leur ouvrage : tout en étant spectateur, l'individu s'investit activement dans le processus de réception d'une œuvre, et « il n'est pas seulement le produit de la rencontre mais aussi *son agent et son milieu* »³⁵ ; « il *est et fait* le drame tissé des rencontres »³⁶. L'investissement émotionnel – voire physique – fait du spectateur un acteur dans le processus de réception.

Les iconotextes d'Agata, véritables œuvres ouvertes, sont conçus pour laisser le lecteur-spectateur s'emparer d'eux : cette liberté de l'expérience renforce tout comme elle est renforcée par la dimension imprévisible de tels ouvrages. Comme l'analyse Marc Jimenez, l'imprévisibilité a pour effet de renforcer l'expérience esthétique : « Nos expériences esthétiques, nos émotions sont d'autant plus vives lorsqu'elles résultent de l'inattendu, de la surprise, du non programmé, de l'imprévisible donc, comme de l'imprévu »³⁷.

L'imprévisible est une nécessité, tant à l'échelle de la création qu'à celle de la réception : il « est au cœur de toute création artistique : il est l'indice de la liberté nichée en elle. L'incontrôlé, c'est le noyau critique d'une œuvre »³⁸ : ainsi entrent étrangement en écho la perte de contrôle qu'Agata appelle de ses vœux dans sa poïétique et la liberté que ses iconotextes laissent à ses lecteurs-spectateurs, sous l'égide de la perte de contrôle. L'esthétique « est nécessairement à l'affût de ce qui surprend, de ce qui sidère, flatte, excite, choque, perturbe la sensibilité, de ce qui sort de l'ordinaire, autrement dit de l'insolite »³⁹ ; d'ailleurs, continue Jimenez, « il est dans la nature de l'art d'être insolite et c'est aussi sa raison d'être »⁴⁰. Pour Rancière, c'est d'ailleurs dans cette « résistance à l'anticipation »⁴¹ que l'œuvre puise sa force et sa stratégie : les œuvres doivent occasionner « des dispositions du

33 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 68-69.

34 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 23.

35 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 87 (en italique dans le texte original).

36 *Loc. cit.*

37 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 91-92.

38 *Ibid.*, p. 93.

39 *Ibid.*, p. 95.

40 *Ibid.*, p. 98.

41 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 113.

corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire »⁴². Dans son analyse de la revue *Documents*, Georges Didi-Huberman observe cette même coïncidence entre surgissement et surprise, lorsqu'il décrit le surgissement comme « une rythmique de la surprise, du surcroît, de la surabondance, voire de la surexcitation »⁴³ :

Comme si le regard porté vers certaines œuvres d'art pouvait soulever le monde entier, le monde sensible s'entend, mais aussi le monde intelligible lui-même. Comme si l'art pouvait rendre toute chose suraiguë dans sa vérité même : suraiguë objectivement comme une flèche et subjectivement comme la sensation qu'elle provoque en nous atteignant.⁴⁴

L'imprévisible de (et dans) l'œuvre serait donc constitutive de cette « saillance relationnelle »⁴⁵ qui fonde l'expérience esthétique de la rencontre. Comme le rappellent Jacques Morizot et Estelle Zhong Mengual, « ce n'est pas toute l'œuvre, ou l'œuvre en général, ou l'œuvre comme entité monolithique »⁴⁶ que rencontre le spectateur ; c'est « une singularité en elle : une saillance de l'œuvre propre à rencontrer la part métastable d'un spectateur, à jouer le rôle d'information active [...] », la singularité n'étant pas « un aspect de l'œuvre qui préexisterait à la rencontre, mais *le rôle* qu'un trait de l'œuvre est susceptible de jouer *lorsqu'il est pris dans une rencontre* »⁴⁷.

Si l'on pense l'acte de lecture en terme de préhension, on remarque qu'on ne prend en main ni ne feuillette de la même manière les divers iconotextes qui composent notre corpus ; cela permet de faire de la lecture de chacun des ouvrages une rencontre singulière. Tous sont des livres reliés (à la couverture rigide), caractéristique des livres d'artistes, ce qui suppose une prise en main et un usage précautionneux et particulier : il n'est pas aisé (en raison de leur format, du poids ou de la préciosité de tels ouvrages) de les emporter avec soi pour les feuilletter, comme on le ferait d'un livre broché. *Codex* se présente comme un grand ouvrage (32x21,5) à la couverture souple qui n'est pas sans rappeler la texture du cuir ; son format est proche de celui d'*Atlas* (32,5x19) dont la couverture est cartonnée, qui a néanmoins comme particularité de se lire dans le sens de la hauteur (soit en format paysage). *Anticorps* (26,7x20) et *Acéphale* (24x17) sont des ouvrages massifs, plutôt lourds, dont la couverture est également cartonnée ; *Ice* (23,3x17,5) et *S.T.A.S.I.S* (24x17) sont

42 *Ibid.*, p. 114.

43 Georges Didi-Huberman, « La dama duende », préface à : Georges Bataille, *Courts écrits sur l'art*, Paris, Lignes, 2017, p. 10.

44 *Loc. cit.*

45 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 91.

46 *Ibid.*, p. 90-91.

47 *Ibid.*, p. 91 (en italique dans le texte original).

quant à eux des ouvrages aux formats plus réduits, et si le premier comporte une couverture cartonnée plus conventionnelle, le second bénéficie d'une couverture rigide et texturée. Chaque ouvrage se présente donc avec son architecture interne et externe singulières ; toutes deux participent à faire de la « voyure » une expérience de l'inattendu (chaque ouvrage imposant sa propre forme, et donc sa propre prise en mains et son propre parcours).

Il faut également reconnaître que la violence intrinsèque aux photographies comme aux textes d'Agata vient *forcer* la rencontre, mais également qu'elle est constitutive de l'imprévisibilité (et donc de la saillance) de l'œuvre. L'usage de la transgression par Agata – dans ce qu'elle a d'abject, de brutal, de pornographique – répond à une volonté de *provoquer*, dans les deux sens du terme : inciter à une (ré)action et exciter le désir, la colère, ou toute autre émotion violente. Plus une œuvre expose celui qui la rencontre à la violence, plus elle est susceptible de susciter des émotions vives et inattendues. Les photographies et les textes les plus violents ne peuvent que piéger le lecteur-spectateur et l'exposer à une vive réaction ; en somme, provoquer la rencontre et le *kairos*, de force plus que de gré.

1. 2. De l'immanence de l'œuvre

Lorsque le contact avec le lecteur-spectateur et l'œuvre donne lieu à une rencontre, l'œuvre s'affirme dans toute son immanence et fait acte de présence. Ce faisant, l'image (photographique comme textuelle) ne se pense plus comme « la copie d'un substrat original, la reproduction d'un modèle ou la trace d'un référent », mais « comme une pleine présence »⁴⁸, dans la lignée de la pensée deleuzienne de l'image :

Critiquant la représentation et toutes les formes de médiation, Deleuze privilégie la pure présence de ce qui *est* image, ainsi que la propagation *directe* des vibrations qu'elle véhicule. Il ne s'agit pas d'être « devant l'image » qui nous apparaît, mais « dans l'image » qui nous transforme [...]. Car c'est la pensée deleuzienne, par excellence, qui pose aujourd'hui les bases d'une philosophie immanentiste de l'image : lorsqu'une image ne renvoie pas à quelque chose d'extérieur à elle-même.⁴⁹

Comme le relève Judith Michalet, « définir l'image comme copie ou comme double revient souvent à définir l'image comme manque »⁵⁰ ; or, « [c]'est en fonction de l'intensité des

48 Judith Michalet, *Deleuze penseur de l'image*, op. cit., p. 10.

49 *Ibid.*, p. 10-11 (en italique dans le texte original).

50 *Ibid.*, p. 11.

expériences subjectives qui les soutiennent, que les œuvres sont évaluées »⁵¹. Le spectateur tel qu'il est conceptualisé par Deleuze « n'est pas celui qui se rapporte intentionnellement et réflexivement à un objet de son champ visuel, il correspond plutôt à un individu qui se trouve malgré lui soumis aux pouvoirs de l'image, hypnotisé, mystifié, envoûté »⁵² ; il est celui qui éprouve, qui pense le rapport à l'image comme une expérience. C'est ce que l'on constate à la lecture de *Francis Bacon : logique de la sensation*, ouvrage dans lequel le philosophe insiste sur l'« excès de présence »⁵³ des peintures de Bacon :

Partout [dans la peinture de Bacon], une présence agit directement sur le système nerveux et rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation. [...] La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux.⁵⁴

L'analyse par Deleuze de la peinture de Francis Bacon met en exergue le rôle que joue la sensation dans l'expérience que l'on peut faire d'une œuvre. C'est la réalité de la sensation, cette atteinte du corps, qui rend l'image *excessivement* présente, assurant ainsi son immanence. L'image, par les sensations qu'elle véhicule, est en effet « être-au-monde » : « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre »⁵⁵. L'expérience perceptive d'une image – et, nous en faisons l'hypothèse, d'une œuvre en général – fonde donc son immanence, voire sa valeur ; comme a pu l'écrire Nelson Goodman, « ce que les œuvres sont dépend en dernier ressort de ce qu'elles font »⁵⁶. L'œuvre possède donc sa force intrinsèque : une force d'action, à laquelle répondra l'action du spectateur.

Reconnaissons aux images – textuelles comme photographiques – d'Agata leur capacité à surgir pour imposer leur présence ; c'est d'ailleurs la force de l'image choquante que de s'en prendre physiquement à nous, affirmant par la même occasion sa présence. Le dégoût, la colère, la nausée sont autant de symptômes qui demeurent après notre rencontre avec ces œuvres. Certains clichés et certains textes mettent à l'épreuve l'œil du lecteur-

51 *Ibid.*, p. 12.

52 *Ibid.*, p. 12.

53 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 52.

54 *Ibid.*, p. 53.

55 *Ibid.*, p. 39. Deleuze renvoie à Henry Maldiney (*Regard, parole, espace*, L'âge d'homme, p. 124-208) et Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », p. 240-281) en indiquant qu'« ils analysent la sensation, ou plutôt le “sentir” non pas seulement en tant qu'il rapporte les qualités sensibles à un objet identifiable (moment figuratif), mais en tant que chaque qualité constitue un champ valant pour lui-même et interférant avec les autres (moment “phatique”) ».

56 Nelson Goodman, « L'Art en action », *Esthétique contemporaine : art, représentations et fiction*, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Rouger Pouivit (éd.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, p. 145.

spectateur, à l'image des multiples clichés de cadavres de *Codex* (*Cod.*, fig. 2 et 7 à 16). Ce phénomène est d'autant plus prégnant quand nous est imposé un face-à-face avec des photographies de cadavres qui surgissent d'un fond noir indistinct (*Cod.*, fig. 27 ; *Acé.*, fig. 5), ne laissant pas d'autres choix à notre regard que de les affronter. Dans l'épilogue d'*Ice*, on observe un autre phénomène : une écriture où accumule des mots qui, peu à peu, font naître la nausée. Dans un récit daté du « vendredi 25 février 2011 », les « diarrhées » se mêlent aux « champignons qui rongent la chair et les ongles des orteils », aux « saignements » et aux « corps branlés, sucés, enculés » (*Ice*, p. 258) ; autant d'images repoussantes qui provoquent une sensation nauséuse. De même, dans une entrée de journal datée du « dimanche 27 février 2021 », Agata observe les « amas de tissus graisseux, de chairs flasques et blanches » du Temple bar et « le regard vitreux » d'une « fille défoncée » (*Ice*, p. 262) ; plus tard, le 5 mars, il décrit la « lumière sale qui filtre à travers les rideaux, dans la chambre dévastée » (*Ice*, p. 268). L'épilogue est une ronde sans fin au sein de laquelle les actes sexuels violents entre des corps abîmés ne s'interrompent que pour errer dans des bas-fonds sordides et prendre de la drogue, à l'image de ce récit :

Bangkok. J'avale une soupe, à l'angle de Sukhumvit et Soi 4, reste assis longtemps dans le même bar à putes sans nom, dos au mur, le regard fixe sur le défilement incessant des filles, des clients, des mendiants – la vodka et la Redbull ont un goût toujours plus écœurant – la serveuse porte une robe synthétique rouge qui suffit à tromper mon impatience sans objet – elle me sourit parfois, sans arrière-pensée, je crois, et semble me prendre pour un être sensé – je sais que cela ne durera pas – je la devine déjà qui chuchote dans mon dos avec la gérante au corps gras et au sourire vicieux – [...] les mêmes pulsions, les mêmes obsessions m'acheminent doucement vers un désir cannibale – faim jamais rassasiée des corps pris au piège de mes stratégies, comme celui de Maki – on baise, je la dévore – sur son visage, le masque convenue (sic) de la jouissance se dissout dans une pantomime de l'effroi – ni péripéties, ni logique perceptibles – les mêmes gestes, les mêmes mots, les mêmes positions alimentent le cercle vicieux d'un scénario maniaque [...] (*Ice*, p. 252)

La répétition des « mêmes pulsions », des « mêmes obsessions », des « mêmes gestes », des « mêmes mots » instaure un rythme de lecture lancinant : le texte, composé de juxtapositions et d'énumérations où reviennent les mêmes images écœurantes ou inquiétantes, est indigeste. On observe en somme deux rythmes : tandis que, devant les photographies, le spectateur est confronté à la brutalité de l'image, dans les textes, peu à peu, la nausée monte.

On reconnaît le pouvoir que ces clichés et ces textes exercent sur notre attention ; la vision inaugure alors une « expérience dialectique de la distance et de la proximité »⁵⁷ au contact d'une œuvre qui lui est extérieure, mais qui semble malgré tout s'insinuer en elle. C'est d'ailleurs par son pouvoir sur notre attention qu'une image nous fait ressentir son *aura*, soit la capacité qu'elle détient de faire que nous levions les yeux sur elle, puis de s'emparer de notre regard. Reprenant le célèbre concept élaboré par Walter Benjamin⁵⁸, Georges Didi-Huberman confère à l'image dite « auratique » un certain pouvoir d'apparaître :

Auratique [...] serait l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons appeler ses *images*, ses images en constellation ou en nuage qui s'imposent en nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant, et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en ouvrir l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient.⁵⁹

L'image auratique, c'est « celle qui se rend maître de nous »⁶⁰, qui nous impose sa présence – en bref, elle est celle qui nous *touche* en manifestant son pouvoir sur nous. Elle le tient de sa capacité être le lieu de ce que Freud a appelé *das Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté, faite « beauté et [d']angoisse mêlés »⁶¹.

Cette émotion esthétique ambivalente caractérise plusieurs clichés et textes de notre corpus. Du côté de la photographie, l'attrait qu'exerce sur le spectateur les portraits joue de cette ambiguïté : dans *Ice*, les cris et les visages renversés qui surgissent de l'ombre fascinent autant qu'ils effraient (*Ice*, fig. 12, 15, 28 à 33, 37, 41 et 43), de même que les visages fermés dans *Atlas*, que ce soit ceux d'Ana, de Vivi et de Maria, dont la tête penchée échappe à notre regard (« Anna, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », « Vivi, Oslo, Norvège, 2012 » « Maria, Chios, Grèce, 2011 », *Atl.*, n. p. ; fig. 12, 13 et 19), ou dont le regard nous fuit, comme celui de Saki et de Maya (« Saki. Kabukichō, Tokyo, Japon, 2007 », « Maya, Zona Roja, Nuevo Laredo, Mexique, 2006 », *Atl.*, n. p. ; fig. 10 et 11). Comme l'écrit Phillip Rodger dans son histoire du portrait en photographie c'est justement cette « tension impossible à résoudre », tension née de « la rencontre entre l'insaisissable flux organique de la pensée et l'immuableté concrète de la photographie qui fige le temps »⁶² qui assure

57 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 116.

58 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935.

59 *Ibid.*, p. 105.

60 *Ibid.*, p. 114.

61 *Ibid.*, p. 179.

62 Phillip Rodger, *Alter ego : une histoire du portrait en photographie*, traduit de l'anglais par Marie Delaby, Paris, Textuel, 2021, p. 15.

l'efficacité et la pérennité du portrait. Car le portrait photographique est l'occasion de saisir l'expressivité du corps et du visage, que le spectateur cherchera à lire : « les visages et les corps [sont] comme une cartographie des émotions » que la « topographie superficielle des corps »⁶³ que le portrait donne à voir. C'est en cela que les portraits de cris – qui, nous l'avons vu *supra*⁶⁴, sont légions dans les iconotextes de notre corpus – exercent un pouvoir de fascination : le visage que le cri déchire nous confronte à son émotion, aussi intime que violente.

Le texte peut donner un semblable sentiment de contact physique, lors des descriptions précises des états que traverse le corps (comme les longues énumérations de symptômes dans *Ice*, aux pages 142-145 et 258 qui renvoient le lecteur à sa corporéité), par le dégoût devant des descriptions aussi explicites qu'abjectes⁶⁵, ou encore par les images aussi angoissantes que fascinantes qu'Agata condense dans des phrases lapidaires : « [l]e corps n'est que plus douleur vive, étincelante » (*Ice*, p. 150), « [s]on sourire ordinaire, comme une brûlure » (*Ice*, p. 153), « [l]es chairs humides, collantes, plaies poisseuses et béantes » (*Ice*, 154).

Alors, l'image se rapproche de nous, en nous attirant, en nous heurtant, en en appelant à nos émotions et sensations intimes. Comme le rappelle la philosophe Marie-José Mondzain, la puissance performative de l'image est effective lorsque la fiction offre une voie d'accès à la réalité elle-même :

Ce sont des opérations imageantes que l'on attend la puissance performative. Dès lors il y a performance quand le déplacement fictionnel opéré par une forme est menée à son achèvement c'est-à-dire a réussi à déplacer la relation du spectateur à la réalité elle-même.⁶⁶

Un tel postulat n'est pas sans rappeler l'analyse par Judith Butler de l'éthique de la photographie chez Susan Sontag :

[L]es photographies agissent sur nous. Cependant, la question spécifique qui intéressait Sontag [...] était de savoir si les photographies avaient encore le pouvoir – si elles l'avaient jamais eu – de communiquer la douleur d'autrui de telle sorte que les spectateurs soient incités à modifier leur évaluation politique de la guerre. Pour que

63 *Ibid.*, p. 85.

64 Voir partie 2, chap. 6, « Le cri », p. 223.

65 Voir la partie consacré à la question de l'abject dans la deuxième partie : « Pratique de la transgression : limites et interdits ») etc

66 Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 116.

des photographies communiquent d'une manière aussi effective, il faut qu'elles aient une fonction transitive : elles doivent agir sur les spectateurs de manière à avoir un effet direct sur le type de jugements que ces spectateurs formuleront à propos du monde.⁶⁷

Cette interrogation entre particulièrement en résonance avec les iconotextes d'Agata, qui donnent à lire et à voir les bas-fonds, soit ces lieux qui révèlent toute la brutalité des logiques économiques et étatiques contemporaines. Pour reprendre la formule de Butler, peut-on dire que les photographies d'Agata incitent les spectateurs « à modifier leur évaluation politique » du monde ?

Analysant la photographie de guerre, la philosophe rappelle les questionnements de Susan Sontag à propos des pouvoirs de la photographie :

À la fin des années 70, Sontag soutenait que l'image photographique avait perdu le pouvoir de mettre en colère ou d'inciter. Dans *Sur la photographie*, elle écrit que la représentation visuelle de la douleur est devenue un cliché et que l'avalanche de photographies sensationnalistes a émoussé notre capacité de réponse éthique. En réexaminant cette position vingt-six ans plus tard dans *Devant la douleur des autres*, Sontag est plus ambivalente quant au statut de la photographie qui, admet-elle, peut et doit représenter la souffrance humaine en établissant par le cadre visuel une proximité qui nous maintient en alerte sur le coût humain de guerres, de famines et de destructions qui ont lieu à grande distance de nous, tant géographiquement que culturellement.⁶⁸

Et l'autrice d'ajouter que « [p]our susciter une réponse morale, ces photographies doivent non seulement conserver la capacité de choquer, mais aussi faire appel à notre sens de l'obligation morale »⁶⁹.

Pour pouvoir enclencher une « réponse éthique » dans une ère où pullulent les images violentes, la photographie doit entretenir sa capacité à bouleverser en choquant ; bouleversement qui ne doit alors pas se limiter à un choc perceptif, mais doit atteindre l'éthique ou la morale de celui qui la regarde. Par cette « proximité qui nous tient en alerte », parce qu'elle nous atteint, l'image se rapproche de nous tout comme elle nous rapproche du monde qu'elle rend autrement perceptible. « La perception ne rend pas *possible* un monde,

67 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 69.

68 *Ibid.*, p. 70.

69 *Loc. cit.*

elle *est* l'apparition du monde »⁷⁰ : textes et images régissent l'expérience perceptuelle et, *de facto*, la manière dont le monde apparaîtra à travers eux. C'est en cela qu'elle n'est ni une répétition du monde, ni une reproduction, mais bien une *reconfiguration* qui permet à celui qui en est l'initiateur d'agir sur notre perception.

On touche là un autre pan de la photolittérature d'Agata, à savoir sa dimension politique : si Agata se défend de toute intention humaniste dans son *Manifeste*, nous faisons néanmoins l'hypothèse que ses productions photolittéraires relèvent de l'art engagé. Comme l'analyse Daniel Vander Gucht, l'art contemporain inaugure une nouvelle forme d'art engagé politiquement : l'« art devient un catalyseur, voire un antidote aux industries de la conscience ; il se fait résistance aux impositions culturelles » et « partage avec les sciences humaines une mise en lumière des représentations sociales, des formes de pouvoir et de violence [...] à l'œuvre dans une société via la culture »⁷¹. Pour l'artiste contemporain engagé, « sociologue en acte »⁷², la « société devient elle-même le matériau de l'intervention artistique »⁷³. La définition d'un art comme antidote n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'impératif qu'Agata formule lui-même : « [N]'est valide qu'un art nuisible, subversif, asocial, athéiste, érotique et immoral, *antidote* à l'infection spectaculaire qui neutralise les esprits et distille la mort »⁷⁴. L'antidote employé par Agata est bien le choc, qui fait réapparaître le monde dans toute sa brutalité et toute sa violence, pour mieux susciter une réponse éthique de notre part face à la violence de ce qu'il désigne vaguement dans *Ice* comme « le pouvoir, économique et politique » (*Ice*, p. 16) tel qu'il a cours actuellement :

6. Septembre 2007 : les journalistes, les juges, les flics, les spécialistes et leurs bonnes âmes voient la prostitution comme un problème à résoudre sous les angles de la loi et de la morale. Tous considèrent comme bien-fondée la nécessité d'une société digne, stable, civilisée dans laquelle les prostituées devraient pouvoir et vouloir s'intégrer. Tous passent sous silence leur propre capacité à se vendre. La prostitution est un mode de survie sociale universel et immuable. Seul varie, en fonction de la classe sociale, le degré d'hypocrisie et de lucidité. (*Ice*, p. 16)

On retrouve dans ces mots une analyse de la prostitution assez proche de celle des penseurs marxistes et anarchistes. Dans le chapitre VI du *Capital*, Karl Marx analyse le phénomène de l'aliénation au travail : parce qu'ils vendent leur force de travail, les

70 Judith Michalet, *Deleuze penseur de l'image*, op. cit., p. 91 (en italique dans le texte original).

71 Daniel Vander Gucht, *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit., p. 94.

72 *Ibid.*, p. 93.

73 *Ibid.*, p. 95.

74 Antoine d'Agata, « situations », *Actes*, p. 22.

travailleurs perdent une partie de leur humanité et de leur autonomie⁷⁵. C'est néanmoins chez les anarchistes qu'on trouve une analogie entre travail et prostitution : comme le rappelle Alain Corbin, le discours anarchiste qui a émergé en France au moment du système réglementariste de la prostitution posait cette équivalence en affirmant que « la société capitaliste est génératrice de prostitution »⁷⁶.

Les clichés de prostituées n'ont pas vocation à promouvoir l'abolition de la prostitution : ils exhibent la violence d'un système capitaliste qui – si l'on suit la pensée de Marx et celle de certains anarchistes – finit irrémédiablement par détruire les corps. Les bas-fonds sont après tout l'illustration de ces espaces où survit et se meurt une partie de l'humanité considérée comme des rebuts.

Dans cette perspective, les phototextes d'Agata sont autant de provocations, dont Marc Jimenez rappelle la nécessité :

Un artiste [...] doit provoquer le public, c'est-à-dire lui faire oublier le confort visuel et sonore dans lequel on s'installe habituellement dans la vie quotidienne. La provocation, au départ, n'est jamais qu'un appel, une invitation, une incitation à réagir. Une provocation réussie est celle qui touche un point sensible. Elle entraîne une réaction, parfois violente, du public, voire du corps social.⁷⁷

Toute la brutalité des diatribes d'*Anticorps* et des aphorismes de *S.T.A.S.I.S* mêlés à des images brutales – comme peuvent l'être les images de violences physiques, comme des captures d'écrans d'une vidéo d'un rohingya se faisant mutiler dans *S.T.A.S.I.S* (*Sta*, n. p. ; fig. 9 – reposent sur cette volonté de provoquer et d'inciter le lecteur-spectateur à réagir en lui retirant son confort visuel. De même, dans *Acéphale*, l'association des portraits pixellisés des enfants des *American Indian Boarding Schools* et d'un long extrait de *L'Homme Jetable* cherche à provoquer une réaction (*Acé.*, n. p.) : l'image vient au renfort du texte (et inversement) dans le but de renforcer leur violence. Si les images et les textes sont cruels, c'est donc dans une visée politique.

75 Karl Marx, *Le Capital, critique de l'économie politique, livre premier : le procès de production du capital* [1919], traduction de l'allemand dirigée par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

76 Alain Corbin, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 448. Le discours prononcé par Libertad le 25 octobre 1906 est un exemple parmi d'autres : « Dans la société actuelle, il n'existe pas que la prostitution des sexes, il existe la prostitution des bras, du corps, du cerveau... L'ouvrière qui travaille au profit d'un employeur est prostituée à l'instar de celle qui vend sa chair » (*ibid.*, p. 450).

77 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, *op. cit.*, p. 112.

1. 3. La rencontre individuante : expérience esthétique, expérience ontologique

Un spectateur et une œuvre se *rencontrent* lorsque cette dernière affirme son immanence par les effets qu'elle produit sur lui ; ce faisant, le spectateur devient acteur du processus de réception, dans la mesure où il est (pour reprendre les termes employés par Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual) à la fois l'agent, le milieu et le produit de cette rencontre. Afin de « rendre un peu intelligibles ces bruissements invisibles, mais durables et puissants, qui nous foudroient et nous reconstruisent lors de ces vraies rencontres avec une œuvre d'art »⁷⁸, les deux auteurs parlent de rencontre individuante⁷⁹ : une rencontre qui « laisse des traces précises » et « module notre trajectoire d'individuation »⁸⁰.

L'individuation se pense comme un processus, en opposition au concept d'individu :

Dans sa conception occidentale, l'individu se caractérise comme une entité fixe et stable. [...] Le concept d'individu a en effet pour fondement et noyau théorique l'identité (logique, ontologique, psychologique), et l'identité répugne au changement. L'idée d'individuation consiste à le transformer selon deux perspectives : d'abord selon une perspective temporelle, qui pose que *l'individu véritable n'est pas l'individu constitué et figé, mais le processus même d'individuation* ; ensuite selon une perspective relationnelle, qui révoque l'idée d'individu fermé sur lui-même, fondé par une essence, pour lui substituer *la notion d'individu comme système relationnel, dont l'identité se constitue dans un rapport historique à l'extériorité*.⁸¹

L'individuation suppose que l'individu soit poreux à ce qui lui est extérieur et qu'il soit davantage un processus qu'une identité stable. Dans cette perspective, les rencontres avec des œuvres d'arts constituent autant de moments dans cette perpétuelle construction de l'individu au contact de l'altérité. Comme le rappelle les auteurs d'*Esthétique de la rencontre*, « [c]e n'est pas l'individu qui est transformé passivement par l'extériorité, mais l'individuation qui se *transforme* au contact de l'extériorité »⁸². *De facto*, « ce n'est pas l'œuvre qui est individuante : c'est la mise en présence de l'œuvre et d'une certaine ouverture aux transformations propre à l'individu – c'est la *rencontre* qui est individuante »⁸³.

78 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 79-80.

79 Ce concept est élaboré à partir de la philosophie de Gilbert Simondon (*L'Individu et sa genèse psychobiologique*, 1964 et *L'Individuation psychique et collective*, 1989).

80 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 83.

81 *Ibid*, p. 84 (nous soulignons).

82 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 87 (en italique dans le texte original).

83 *Ibid*. (en italique dans le texte original).

Les œuvres photolittéraires d'Agata nous confronte à *l'autre* en tant qu'individu foncièrement extérieur au lecteur-spectateur, comme les personnes sans domicile fixe, les migrants, les victimes de guerres ou de déplacements de populations, les prostituées. Ces dernières, comme nous l'avons vu, occupent une place centrale dans notre corpus, et un ouvrage comme *Atlas* nous offre la possibilité d'outrepasser la parole d'Agata pour avoir accès à la leur⁸⁴. De tels ouvrages ne mettent pas en contact les lecteurs-spectateurs avec des identités qui sont proches des siennes : ils extirpent des angles morts (et muets) du visible des paroles étrangères, au sens de « ce qui vient du dehors et ne fait partie d'un cercle proche », qu'il soit familial ou géographique (*extraneus*). L'effet intense que cherche à provoquer l'œuvre – en choquant, en bouleversant – renforce cette prise de contact : s'accroche alors à nous ce qui nous était jusque-là éloigné. La « voyure » devient alors une expérience de l'hétérotopie : l'ouvrage se pense en effet comme un « espace où la rupture avec l'espace ordinaire se double d'une rupture avec le temps ordinaire », dont l'expérience est celle d'un « décalage par rapport aux normes et règles de la vie ordinaire »⁸⁵.

On reconnaît là que ce Marc Jimenez, dans la lignée d'Adorno, nomme « l'œuvre d'art fragmentaire », soit « celle qui refuse les conventions formelles traditionnellement reconnues par la société : cohérence, absence de contradiction, de tensions »⁸⁶ : en proposant une expérience du fragment dans toutes ses connotations (« la dissociation, la mutilation, l'individu, le particulier *versus* la totalité, le système, la rationalité »⁸⁷), elle donne accès au « fragment, c'est-à-dire le vrai », en opposition au « principe globalisant et uniformisant, la fausseté »⁸⁸. Il y aurait davantage de vrai dans les éclats fragmentaires et désordonnés que dans une œuvre fondée sur l'harmonie et l'uniformité : un constat que partage Agata, qui développe longuement dans son *Manifeste* toute poétique du fragment. Dans ses iconotextes, « [l]a narration prend place sous la forme embryonnaire et bouleversée d'un récit en pointillés, d'un mélange perturbant d'éclairs et de zones d'ombres »⁸⁹. La mise en séquence de textes et d'images ne cherche aucunement à être un agencement ordonné rétrospectivement, mais à « respecter le chaos du monde »⁹⁰ (rappelons qu'aux yeux d'Agata, toute tentative de le réordonner dans l'espace du livre pour en donner une « vision intelligible repose sur le besoin médiocre de conjurer le réel en

84 Rappelons que cette parole est omniprésente dans *Anticorps* et qu'elle occupe encore une grande place dans *Ice* ; c'est peu à peu, au fil des ouvrages, qu'elle laissera plus de place à d'autres voix, jusqu'à une totale disparition (dans *Acéphale*).

85 Daniel Vander Gucht, *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit., p. 125.

86 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 84.

87 *Ibid.*, p. 83.

88 *Loc. cit.*

89 « Séquences », *Manifeste*, p. 14.

90 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

prétendant le dévoiler »⁹¹) : dans ce vaste mouvement chaotique, « les images, comme les mots, flottent quand elles sont isolées et ne peuvent se répondre, s'entrechoquer, se contredire »⁹². L'expérience vécue est alors restituée sous la forme d'un « puzzle aléatoire qui repousse les limites de l'explicite », afin de la figurer « sans la figer ou la simplifier »⁹³.

De tels ouvrages tendent à proposer ce que Marc Jimenez appelle une « “utopie négative” ou utopie de la déroute »⁹⁴, en opposition à une utopie dite « positive » qui « ouvre sur des chimères, des illusions et surtout des désillusions »⁹⁵ ; bien au contraire, l'utopie négative, « rebelle à tous les faux-semblants de la “belle harmonie”, [...] révèle en négatif les dysfonctionnements et les désordres du monde actuel »⁹⁶. Les phototextes d'Agata sont autant de points d'optique qui focalisent le regard sur ces dysfonctionnements et ces désordres qu'incarnent ces pans de populations laissées à l'abandon (voire laissées pour mortes), réagencant ainsi le champ visuel du lecteur-spectateur afin de le déranger en le fragmentant. Il est capital que ces textes et images étrangères gardent leur caractère fragmentaire : ainsi seront-ils plus proches de la vérité de l'expérience d'une part, et de la vérité de leur condition d'autre part (car ce serait leur dénaturer que de les réinscrire dans une harmonie globalisante).

Si Georges Didi-Huberman fait l'éloge de l'expérience dans *Survivance des lucioles* en s'appuyant sur la pensée de Georges Bataille, c'est parce que ce dernier décrit l'homme comme « une particule insérée dans des ensembles instables et enchevêtrés »⁹⁷ et « un point d'arrêt favorable au rejaillissement »⁹⁸, soit un individu qui se fait et se défait au contact de l'autre, de l'étranger, de ce qui lui est extérieur ; c'est là, pour Bataille, sa condition. L'expérience de l'œuvre devient expérience de soi : elle est corollaire d'une forme de dépassement : « en moi tout recommence, jamais rien n'est joué. Je me détruis dans l'infinie possibilité de mes semblables : elle anéantit le sens de ce *moi* »⁹⁹. Le moi que décrit Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure* est un moi soluble, dissout, défait, sans cesse recommencé, dans le cadre des expériences vécues au contact de l'autre.

Si, dans la pensée de Bataille, l'expérience doit dépasser « la connaissance comme fin »¹⁰⁰ (l'expérience étant l'autorité), on ne peut faire le même constat concernant les

91 *Loc. cit.*

92 « Séquences », *Manifeste*, p. 13.

93 *Loc. cit.*

94 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, *op. cit.*, p. 62.

95 *Ibid.*, p. 61.

96 *Ibid.*, p. 62.

97 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 124. Pour la citation originale : Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 100.

98 *Ibid.* Pour la citation originale : *Ibid.*, p. 112.

99 Georges Bataille, *ibid.*, p. 48.

100 *Ibid.*, p. 20.

œuvres d'Antoine d'Agata. Ses phototextes se donnent comme fins cette « intercontamination possible du monde et de celui qui le regarde »¹⁰¹ par le biais des sensations fortes procurées par les textes et les images, mais aussi une redéfinition possible du champ visuel afin de focaliser le regard de ses lecteurs-spectateurs sur les lueurs de lucioles qu'ils ne savaient plus voir. Ainsi pourra-t-on venir à bout de cette « atrophie de l'expérience »¹⁰² que regrettent Benjamin, Agamben et Pasolini : en continuant à raconter des histoires, à partager et susciter des expériences sensibles.

2. *Ce qui luit au cœur des lucioles*

Lorsqu'il évoque la disparition des lucioles, Pasolini use d'une « image poético-écologique »¹⁰³ : il n'est en effet pas seulement question de la disparition de ces lampyridés en raison « à cause de la pollution atmosphérique et [...] de la pollution de l'eau »¹⁰⁴, mais également de la disparition d'une certaine idée de la culture :

Les lucioles ont disparu, cela veut dire : la *culture*, où Pasolini jusque-là reconnaissait une pratique – populaire ou avant-gardiste – de *résistance*, est elle-même devenue un outil de la barbarie totalitaire, confinée qu'elle se trouve à présent dans le règne marchand, prostitutionnel, de la *tolérance* généralisée : « La prophétie – réalisée – de Pasolini tient, en fin de compte, en une phrase : la culture n'est pas ce qui nous défend de la barbarie et doit être défendu contre elle, elle est ce milieu même dans lequel prospèrent les formes intelligentes de la nouvelle barbarie [...] ».¹⁰⁵

La disparition des lucioles marque donc l'avènement d'une *culture barbare*, une expression pour le moins oxymorique qui désigne, selon Pasolini, le processus de « l'industrie culturelle [qui] s'est saisie des corps, du sexe, de l'éros et les a injectés dans les circuits de la consommation »¹⁰⁶. On retrouve ici la critique de la *Kulturindustrie* (ou « industrie culturelle ») énoncée par Max Horkheimer et Theodor Adorno, qui « mettent en cause l'effet idéologique qu'entraîne une culture standardisée, programmée, produite quantitativement, sur le mode précisément industriel, en fonction de critères économiques

101 « Contagion du regard », *Manifeste*, p. 2.

102 Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, *op. cit.*, p. 71.

103 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 23.

104 Pier Paolo Pasolini, « L'article des lucioles », *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, « Champs Arts », 2018, p. 197.

105 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 35 (en italique dans le texte original). Pour la citation : Alain Brossat, « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », *Lignes*, n° 18, 2005, p. 62.

106 *Ibid.*, p. 34.

et non plus qualitativement selon des normes esthétiques »¹⁰⁷. Les critique acerbes de Pasolini à l'égard de la télévision, qui produit une masse unifiée de consommateurs dont les seuls principes sont le confort, le bien-être et un hédonisme individualiste¹⁰⁸ font écho à cette pensée. Cet asservissement de la culture sous le poids de la consommation est-il une fatalité indépasseable ? Pour Georges Didi-Huberman, penser cela, « [c]'est agir en vaincus : c'est être convaincus que la machine accomplit son travail sans reste ni résistance » et « [c]'est donc ne pas voir l'espace – fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé – des ouvertures, des possibles, des lueurs, des *malgré tout* »¹⁰⁹. Souvenons-nous de ces « images malgré tout »¹¹⁰ que nous avons déjà évoquées¹¹¹, ces images qu'il faut regarder (et parfois affronter) « malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire »¹¹².

Pour l'auteur de *Survivance des lucioles*, il serait malvenu de dire que les lucioles ont disparu : « [i]l serait bien plus juste de dire qu'elles "s'en vont", purement et simplement. Qu'elles "disparaissent" dans la seule mesure où leur spectateur renonce à les suivre. Elles disparaissent de sa vue parce qu'il reste à sa place qui n'est plus la bonne place pour les apercevoir »¹¹³. Dans ses iconotextes tout comme dans son entreprise poétique, Antoine d'Agata apparaît comme celui qui les part à leur poursuite afin de capturer leur lueur, pour mieux les replacer sous nos yeux, affirmant ainsi sa conception d'un art comme résistance.

2. 1. Auprès du peuple-luciole

Si l'on analyse la dromomanie d'Agata à l'aune de *Survivance des lucioles*, on se rend compte que son attirance – voire son obsession – pour les peuples des bas-fonds le conduit à vivre au contact de ce que Georges Didi-Huberman nomme les « *[p]euples-lucioles* »¹¹⁴ :

Mais aux marges, c'est-à-dire à travers un territoire infiniment plus étendu, cheminent d'innombrables peuples sur lesquels nous en savons trop peu, donc pour lesquels une

107 Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, op. cit., p. 53.

108 Nous résumons dans les grandes lignes les idées que développe Pasolini dans plusieurs des articles réunis dans *Écrits Corsaires* (op. cit.), comme « Acculturation et acculturation » (p. 62-69), « Prévision de la victoire du "référendum" » (p. 70-73), « Pas d'amour, pas de culture : un langage sans origine » (p. 76-81) ou encore « Enrichissement de "l'essai" sur la révolution anthropologique en Italie » (p. 103-115).

109 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 36.

110 Claire Stoullig, « L'Art cruel », *Art Cruel*, op. cit., p. 28.

111

112 *Ibid.* Pour la référence de cette citation, l'autrice indique l'ouvrage suivant sans en indiquer la pagination : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit.

113 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 39.

114 *Ibid.*, p. 134 (en italique dans le texte original).

contre-information apparaît toujours plus nécessaire. *Peuples-lucioles* quand ils se retirent dans la nuit, cherchent comme ils peuvent leur liberté de mouvement, fuit les projecteurs du « règne », font l'impossible pour affirmer leurs désirs, émettre leurs propres lueurs et les adresser à d'autres.¹¹⁵

Des peuples-lucioles qui se réfugient dans la nuit pour s'y cacher et, paradoxalement, mieux y scintiller : on reconnaît là les prostituées noctambules des bas-fonds dont Agata a fait ses compagnones et ses héroïnes. *Ice* et *Atlas*, ces deux ouvrages nocturnes (en raison de l'obscurité, voire de la noirceur, des clichés) sont deux illustrations parfaites d'une telle conception : les corps des prostituées se détachent de l'ombre pour scintiller de leurs teintes épidermiques (*Ice*, fig. 31 à 33, 36, 37) ou fluorescentes (dans *Atl*, fig. 23 à 25, 29 à 32, 37 et 38), faisant écho à la luminescence propre aux lucioles. L'ouvrage se fait alors *camera obscura* capable de saisir et transmettre leur éclat. De tels iconotextes tendent à « adresser à d'autres » cette lueur qui est la leur : une lueur qui était jusque-là invisible parce qu'on ne savait pas où diriger notre regard pour la percevoir.

Analysant le cinéma dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière écrit :

Il ne peut plus être l'art qui simplement rend aux humbles la richesse sensible de leur monde. Il lui faut se séparer, consentir à n'être que la surface où un artiste cherche à traduire en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge des circulations économiques et des trajectoires sociales.¹¹⁶

Ce postulat dépasse le *medium* cinématographique, et rappelle que l'art possède, *via* sa capacité à agir sur les structures représentatives, un pouvoir politique. Dans son article « Violence et représentation », Bertrand Ogilvie affirme que « la violence moderne est une violence intimement liée à l'existence sociale elle-même dans ses aspects juridiques et politiques dont elle désigne la limite »¹¹⁷ : une violence éprouvée par certaines catégories sociales « quand elles découvrent et éprouvent, non par une démarche spéculative, mais par une expérience vitale, la non-convergence de leur propre finalité et de la téléologie de l'être, en l'occurrence de l'être social »¹¹⁸. L'être social se construit et se perçoit par le biais de la représentation qui est faite de lui ; or, la « *poblacion chatara* », population-poubelle, rebut,

115 *Ibid.* (en italique dans le texte original).

116 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 90-91.

117 Bertrand Ogilvie, « Violence et représentation », *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, *op. cit.*, p. 62.

118 *Ibid.*, p. 68.

déchet »¹¹⁹ fait partie de ces pans de la population qui ne sont pas représentés. Une telle a-représentation est foncièrement violente :

Ce qui fait violence, c'est la confrontation avec l'irreprésentable pour un sujet qui se définit irréductiblement comme activité de représentation. Dans la violence, le sujet moderne est confronté, davantage qu'à sa propre destruction, à son impossibilité, plus précisément à la possibilité de son impossibilité ; non pas seulement à sa mort individuelle mais à la découverte que sa vie peut n'avoir de valeur pour personne, et de là, rapidement, à la négation de la possibilité même de sa structure.¹²⁰

Parce qu'un sujet se définit « comme activité de représentation », il ne peut que douter de la valeur de sa propre existence s'il fait partie de ces franges irreprésentées de la société ; par la représentation artistique peut alors s'effectuer « une revendication d'existence »¹²¹.

« Les lucioles, dans tout cela, ne subissent rien de moins – métaphoriquement, s'entend – que le sort des peuples eux-mêmes *exposés à disparaître* »¹²² : l'œuvre d'art a alors comme fonctions non pas seulement de capturer afin de conserver et de transmettre, mais de faire apparaître et d'empêcher la disparition de celles et ceux qui sont menacés de disparaître, mais également qui n'ont jamais été visibles et qui n'ont jamais fait entendre leur propre voix. C'est là où un dispositif comme *Atlas* (dans la lignée d'*Aka Ana*) peut se penser comme un vivier de revendications d'existence : ce n'est plus Agata qui parle pour les prostituées ; ce sont elles qui parlent en leur propre nom. S'il faut reconnaître un travail de sélection, de recomposition et de traductions qui altère (voire éloigne) ces voix dans leur singularité, la volonté de donner la possibilité à des êtres de se représenter, en minimisant la médiation opérée par un tiers. Le fait qu'Agata accepte de lâcher l'appareil photographique pour laisser les prostituées le et se photographier s'inscrit également dans cette dynamique.

Toute cette réflexion sur les stratégies de représentation mises en place par les œuvres artistiques comme littéraires questionne, en dernière instance, ce que Judith Butler définit comme la « reconnaissabilité » (qui diffère de la reconnaissance) :

Si la reconnaissance caractérise un acte, une pratique ou même une scène entre sujets, la « reconnaissabilité » caractérise les conditions plus générales qui préparent ou forment un sujet pour la reconnaissance ; les termes généraux, les conventions et les normes agissent à leur propre manière, transformant, façonnant un être vivant en un

119 *Ibid.*, p. 73-74.

120 *Ibid.*, p. 77.

121 *Ibid.*, p. 81.

122 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 81.

sujet reconnaissable [...]. Les catégories, les conventions et les normes qui préparent ou établissent un sujet pour la reconnaissance, qui induisent un sujet de ce type, précèdent et rendent possible l'acte de reconnaissance lui-même. Dans ce sens, la reconnaissabilité précède la reconnaissance.¹²³

Les stratégies de représentation mises en place par une œuvre d'art doivent donc, pour rendre efficiente cette revendication d'existence des sujets irreprésentés, se transmuier en opérateurs de reconnaissabilité : elles doivent préparer le sujet à reconnaître ou à être reconnu. Lors de la « voyure » d'*Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *Atlas*, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale*, le lecteur-spectateur est confronté à un monde qui non seulement n'a rien à voir avec le sien, mais qu'il n'a probablement jamais vu (et, peut-on avancer, qu'il n'est pas toujours prêt à regarder). Cette expérience de la confrontation opère « une réflexion critique sur les normes d'exclusion par lesquelles se constituent les champs de reconnaissabilité », ces mêmes champs qui, précise-t-elle ensuite, « sont implicitement évoqués quand, par réflexe culture, nous pleurons certaines vies tout en répondant par l'indifférence à d'autres »¹²⁴.

C'est pourquoi Butler envisage les questions suivantes :

[Q]uels sont les cadres de reconnaissance implicitement en jeu quand je « reconnais » quelqu'un comme étant « comme moi » ? Quel ordre politique implicite produit et régule la « ressemblance » dans ces cas-là ? Quelle est notre responsabilité envers ceux que nous ne connaissons pas, qui semblent mettre à l'épreuve notre sentiment d'appartenance ou défier les normes disponibles de la ressemblance ?¹²⁵

Les iconotextes d'Agata nous mettent en contact avec une altérité radicale : les expériences corporelles sont d'une violence hors-normes, l'espace cartographié est aussi lointain géographiquement qu'éthiquement, les transgressions et les provocations sont nombreuses et débordantes. En terme de réception, on peut avancer également que la sociologie de ceux qui fréquentent de telles œuvres est bien éloignée de celle qui est représentée dans lesdites œuvres. Néanmoins, cette confrontation avec cet *autre* radicalement différent nous offre la possibilité de repenser les cadres de reconnaissance du même, en imposant une reconnaissabilité ; en somme, elle permet de brouiller le *distinguo* qu'analyse Butler entre les vies reconnues comme telles et celles qui ne le sont pas :

123 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 11.

124 *Ibid.*, p. 40.

125 *Loc. cit.*

Si l'on estime que certaines vies méritent d'être vécues, protégées et pleurées, tandis que d'autres ne le méritent pas, cette manière de distinguer entre les vies ne peut être comprise comme un problème d'identité ou même de sujet. C'est bien plutôt une question portant sur la manière dont le pouvoir forme le champ dans lequel les sujets deviennent possibles ou, plutôt, comment ils deviennent impossibles.¹²⁶

La question de l'autre ne se pense pas, pour Butler, en terme identitaire, mais renvoie à des structures de pouvoir qui fondent et distinguent les sujets entre eux. Une entreprise photolittéraire comme celle d'Agata, en questionnant la reconnaissabilité et la reconnaissance, confronte le sujet à de telles structures. Comme nous l'avons vu à diverses reprises, chaque ouvrage est l'occasion pour Agata de dissenter – plus ou moins longuement – sur les conditions économiques et politiques qui déterminent certaines populations. Dans *S.T.A.S.I.S.*, ils sont « [s]pectateurs silencieux, témoins silencieux, [qui] ne font que se voir, doubles, sans regards » (*Sta.*, n. p.) ; dans « Irreversible », Tania Bohorquez se fait le relais de la voix des prostituées. Dans son monologue, elle écrit : « Mon corps ne veut ni mémoire, ni histoire [...]. Ici l'excès définit la communauté des individus, l'économie rationnelle désintègre des communautés, [...], nous nous détruisons pour ne pas laisser d'espace à la mort, notre histoire n'aurait jamais dû exister » (*Cod.*, p. 179). Le « nous » qui s'exprime ici renvoie à la communauté des êtres des bas-fonds, et plus précisément des prostituées qui y vivent ; ainsi, tout comme dans le récit d'Ana (« Anna, Abanotoubani, Tbilissi, Géorgie, 2011 », *Atl.*, n. p.), une voix endosse le rôle du coryphée pour porter la parole d'une communauté entière.

« Notre histoire n'aurait jamais dû exister » : et pourtant, elle existe et continue de le faire au sein des ouvrages. Les dispositifs photolittéraires mis en place par Antoine d'Agata sont une réponse, une alternative, un obstacle à la négation de la valeur de l'existence de ces êtres exclus (qui se traduit par une absence de représentation) : dans ces ouvrages, ces corps ont une mémoire et une histoire.

Par les images qu'ils véhiculent, les iconotextes d'Agata font circuler d'autres représentations, agissant ainsi sur « le schéma interprétatif tacite qui sépare les vies valables de celles qui sont sans valeur, distinguant [...] entre les visions qui nous parviennent et celles qui ne nous parviennent pas »¹²⁷. Comme Butler l'analyse longuement dans *Ce qui fait une vie*, les sujets que nous sommes « appréhend[ont] le monde sélectivement »¹²⁸, ce qui a un impact sur nos réactions, car « nos réponses morales – qui prennent d'abord la forme

¹²⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁸ *Loc. cit.*

d'affects – [sont] tacitement régulées par certains types de cadres d'interprétation »¹²⁹. C'est ainsi que la philosophe analyse ce qu'elle appelle la « politique de la réponse morale (*moral responsiveness*) » : « Ce que nous ressentons est partiellement conditionné par la manière dont nous interprétons le monde qui nous entoure » et « la manière dont nous interprétons ce que nous ressentons peut effectivement modifier le sentiment lui-même »¹³⁰.

Dans quelle mesure les iconotextes d'Agata permettent-ils cette auto-réflexion sur le sentiment, afin de révéler, en filigrane, les schémas interprétatifs qui le régissent et la « distribution référentielle »¹³¹ des affects qui en découle ? Sans cesse, ces ouvrages nous confrontent à des existences dans toute leur précarité : la vie violente des prostituées, les tentes de fortune des réfugiés, les points de chute des personnes sans domicile fixe, les corps fatigués des migrants, les visages épuisés de femmes emprisonnées, les rues détruites par la guerre, les chambres de passes étroites aux lits usés, les corps saouls et les épidermes rongées. Dans l'art d'Agata, la représentation du sujet passe par celle de sa « vie corporelle »¹³² : une vie à la fois « finie et précaire, ce qui implique que le corps dépend toujours des modes de socialité et d'environnement qui limitent son autonomie individuelle »¹³³. Chaque ouvrage sonne comme un rappel que « le corps est un phénomène social : il est exposé à autrui, vulnérable par définition »¹³⁴. C'est bien cela que nous apprennent les corps-lucioles, ces corps explicites où se lisent et se voient cette précarité de la vie humaine. Malgré le fait qu'ils soient foncièrement *autres*, ils nous touchent précisément là où ils sont les *mêmes* que nous et nous rappellent que « nous sommes tous des vies précaires »¹³⁵, dont l'existence dépend des conditions sociales dans laquelle cette vie évolue.

Cette perpétuelle confrontation avec l'autre qu'Agata met en place dans ses ouvrages laisse à penser que l'expérience esthétique qui se joue au moment de la réception ne se pense pas sans un contact avec l'autre. C'est là, chez Butler, tout le nœud de la précarité de la vie humaine : « Ce n'est pas en tant qu'être isolé et circonscrit que je survis, mais en tant qu'être dont la limite m'expose à autrui de manière volontaire et involontaire (parfois en même temps), cette exposition étant condition à la fois de socialité et de survie »¹³⁶. Chaque interaction avec l'autre est une mise en jeu de son propre corps. Agata met en jeu son corps en créant ; le lecteur-spectateur met en jeu le sien (dans une tout autre mesure) en voyant et

129 *Ibid.*, p. 45.

130 *Loc. cit.*

131 *Ibid.*, p. 153.

132 *Ibid.*, p. 34.

133 *Ibid.*, p. 35.

134 *Ibid.*, p. 37.

135 *Ibid.*, p. 47.

136 *Ibid.*, p. 57.

en lisant. Comme l'écrit Butler dans une veine hégélienne, « le sujet que je suis est lié au sujet que je ne suis pas »¹³⁷ ; de fait, notre survie dépend de « la reconnaissance de ce qui nous lie à autrui »¹³⁸, même si cet autrui nous était, avant que nous ne le rencontrions à travers l'œuvre, totalement étranger.

2. 2. Fragilité et fulgurance des images-*lucioles*

Les photographies et les textes qui ont pour tâche de capturer la lueur des lucioles deviennent eux-mêmes des *images-lucioles* (que cette image soit photographique ou littéraire). À partir des films de Laura Waddington, Georges Didi-Huberman définit les « *images-lucioles* » comme des « images au bord de la disparition, toujours mues par l'urgence de la fuite, toujours proches de ceux qui, pour mener à bien leur projet, se cachaient dans la nuit et tentaient l'impossible au péril de leur vie »¹³⁹. Ces images-lucioles sont des « [i]mages-lueurs », nécessairement parcellaires et incomplètes, mais qui laissent entrevoir, dans leur surgissement, des « “parcelles d'humanité”, [...] si fragiles et brèves que soient leurs apparitions »¹⁴⁰ : « L'image se caractérise par son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes. [...] L'image est peu de choses : reste ou fêlure. Un accident du temps qui le rend momentanément visible ou lisible »¹⁴¹.

On observe en effet ce mouvement de battement décrit par Georges Didi-Huberman dans nos iconotextes, et ce notamment par le biais du phénomène de répétition et de réajustement des images : mots et photographies ne cessent de réapparaître d'un ouvrage à l'autre. L'expression « accident du temps » se prête également à l'analyse de la pratique artistique d'Agata, qui consiste à photographier et écrire l'expérience du corps pendant qu'elle a lieu, ou du moins dans un laps de temps réduit. La photographie comme l'écriture deviennent des « accidents du temps », soit des instants captés et capturés avec le moins de maîtrise possible ; souvenons-nous qu'Agata conçoit ses images comme des *rescapées*, c'est-à-dire des survivantes d'un accident ou d'une catastrophe, ce qui les rend d'autant plus fragiles.

Pour préciser sa conception de ces images-lucioles, Georges Didi-Huberman les oppose à l'horizon :

137 *Ibid.*, p. 47.

138 *Ibid.*, p. 55.

139 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 135 (en italique dans le texte original).

140 *Loc. cit.*

141 *Ibid.*, p. 74.

On n'aperçoit pas du tout les mêmes choses selon qu'on élargit sa vision à l'*horizon* qui s'étend, immense et immobile, au-delà de nous ; ou, selon qu'on aiguise son regard sur l'*image* qui passe, minuscule et mouvante, toute proche de nous. L'image est *luciola* des intermittences passagères, l'horizon baigne dans la *luce* des états définitifs [...]. Voir l'horizon, l'au-delà, c'est ne pas voir les images qui viennent nous effleurer. [...] Accorder son attention exclusive à l'horizon, c'est se rendre incapable de regarder la moindre image.¹⁴²

Par cette opposition, l'auteur fait en réalité un éloge de l'image-*luciola* : alors que l'horizon est lointain, « immense et immobile », l'image est proche, « minuscule et mouvante » ; elle est « la lueur passante qui franchit, telle une comète, l'immobilité de tout horizon »¹⁴³. Véritable « boule de feu », cette image-*luciola* possède un pouvoir : « quand bien même elle n'est que fort peu de chose, [elle est une] chose qui brûle, [une] chose qui tombe »¹⁴⁴. Est image-*luciola* l'image qui, traversant l'horizon, le déstabilise, le déchire, le brûle ; son surgissement coïncide avec une altération du champ visuel. Tandis que les images-*luciola* d'*Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *Atlas* et *S.T.A.S.I.S* percent l'horizon spatial pour faire apparaître ses zones d'ombre et ses angles morts, celles d'*Acéphale* fendent l'horizon temporel et historique pour faire surgir toute l'horreur de l'histoire des civilisations humaines (*Acé.*, n. p. ; fig. 2 à 10) ; au lecteur-spectateur de saisir « son mouvement de *chute* vers nous »¹⁴⁵, dans les pas d'Agata qui, lui-même, en amont, a su suivre le mouvement des lucioles.

C'est d'ailleurs la fonction qu'attribue Georges Didi-Huberman aux photographes dans *Survivance des lucioles* en reprenant la pensée de Denis Roche ; ils deviennent des « lucioles averties » dont le regard capture les images-*luciola* :

Les photographes sont d'abord des voyageurs [...] : comme des insectes en déplacement, avec leurs gros yeux sensibles à la lumière. Ils forment une « troupe de lucioles averties. Lucioles occupées à leur éclairage intermittent, survolant à basse altitude des égarements des cœurs et des esprits du temps contemporain. Tic-tac muet des lucioles vagabondes, petits éclairages brefs [...] avec l'adjonction d'un moteur qui fera du regard attentif une psalmodie de lumière, clic-clac, de lumière, clic-clac, etc. »¹⁴⁶

142 *Ibid.*, p. 99 (en italique dans le texte original).

143 *Ibid.*, p. 101.

144 Georges Didi-Huberman, « L'Image brûle », *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Laurent Zimmermann (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 11-52. Cité dans : *Ibid.*, p. 102.

145 *Ibid.*, p. 102 (en italique dans le texte original).

146 *Ibid.*, p. 39-40. Pour la citation : Denis Roche, *Disparition des lucioles (réflexion sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 165.

Personne ne sait mieux suivre les lucioles que les photographes ; eux seuls sont capables de capter leur scintillement avec « leurs gros yeux sensibles à la lumière », c'est-à-dire leur appareil photographique, véritable prothèse oculaire. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, les lucioles « “disparaissent” dans la seule mesure où leur spectateur renonce à les suivre » ; elles « disparaissent de sa vue parce qu'il reste à sa place qui n'est plus la bonne place pour les apercevoir »¹⁴⁷. *A contrario*, le vagabondage des photographes leur permet de rester en mouvement et de les suivre ; la dromomanie d'Agata lui permet de rester attentif et sensible à l'« *éclairage intermittent* », qui est « *éclairage en mouvement* »¹⁴⁸, de ces lucioles qui – rappelons les mots d'Agata – « se prêtent aux rituels grotesques et sublimes de la nuit [et] renoncent à toute identité sociale pour se brûler aux feux d'une vie plus vraie » (*Ant.*, p. 27). Ainsi en va-t-il également du conteur tel que Walter Benjamin le décrit :

[L]e grand conteur s'enracine toujours dans le peuple [...]. Tous les grands conteurs ont en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience, comme ceux d'une échelle. Une échelle qui s'enfonce dans les entrailles de la terre et qui se perd dans les entrailles de la terre et qui se perd dans les nuages : telle est bien l'image d'une expérience collective (*Kollektiverfahrung*) [qui] porte conseil [même] quand la détresse est à son comble.¹⁴⁹

Benjamin rappelle ici la place et la fonction sociale du conteur : les histoires qu'il compose et partage se pensent comme des expériences collectives. Collective est, en effet, la poïétique d'Agata, dont les ouvrages polyphoniques ne peuvent naître qu'au contact d'une multitude de voix.

« On comprend alors en quoi une expérience intérieure, la plus “subjective”, la plus “obscur” qui soit, peut apparaître comme une *lueur pour autrui* à partir du moment où elle trouve la forme de sa construction, de sa narration, de sa transmission »¹⁵⁰ : le dispositif photolittéraire, parce qu'il allie photographie et texte – en étant renforcé par une exposition pour *Anticorps* ou des films pour *Aka Ana* et *Atlas* –, multiplie les possibilités de rencontrer l'œuvre en s'accaparant divers *media*. Ce faisant, il propose une diversité d'espaces d'expériences : alors que la salle d'exposition propose une rencontre collective des œuvres, l'iconotexte et le film offrent la possibilité d'une lecture intime et d'une rencontre personnelle avec l'œuvre (avec chacun leur rythme et procédés propres).

147 *Ibid.*, p. 39.

148 *Ibid.* (en italique dans le texte original).

149 *Ibid.*, p. 116. Pour la source de la citation : Walter Benjamin, « Le Conteur », *op. cit.*, p. 140-141.

150 *Ibid.*, p. 117 (en italique dans le texte original).

Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière insiste lui aussi sur la nécessité de penser le dispositif que met en place l'œuvre : « Une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent. La question est de savoir le type d'attention que provoque tel ou tel dispositif »¹⁵¹. Quel type d'attention provoque le dispositif photolittéraire ? Tout d'abord, elle permet une rencontre double avec le corps représenté : comme le résume Philippe Ortel, « l'image, signe synthétique, suppose d'abord une lecture par distinction » et « le texte, ensemble de signes distincts, une lecture synthétique »¹⁵². Comme il l'écrit dans son « Introduction » à *La Littérature à l'ère de la photographie* :

Rappelons que l'image est considérée par les sémioticiens comme un « signe continu », par opposition à la chaîne discontinue du langage. Or, en reliant les composantes discontinues de la description, la lecture crée justement entre elles une continuité favorable aux effets visuels. Visualiser les choses permet alors de comprendre, au sens propre, ce qu'on lit.

À l'inverse, comprendre une image suppose qu'on en distingue, au niveau perceptif le plus élémentaire, les différentes parties [...]. La lecture de l'image introduit alors de la discontinuité dans la continuité, faisant de celle-ci un « texte » au sens formel du terme, c'est-à-dire un système de différences.¹⁵³

Dans le cadre de la « voyure » des ouvrages photolittéraires, on observe ce mouvement de jonction et de disjonction que décrit Philippe Ortel. L'œil voyant et lisant ne cesse de composer et de recomposer l'œuvre avec laquelle il entre en contact, textes et photographies unissant, dissociant et croisant leurs propriétés et effets propres pour permettre au corps d'apparaître dans toutes ses facettes. Un tel fonctionnement nous renvoie à la manière dont Michèle Bocquillon envisage le dispositif, c'est-à-dire « comme à la fois ligne de partage (texte et image/image et texte) et comme médiation (texte tendant vers l'image et vice versa) »¹⁵⁴. L'objet photolittéraire en tant que tel tend à multiplier les modalités d'apparaître du corps : à la fois par le biais de la photographie, celui de l'écriture, mais également par la manière dont ces deux *medias* se répondent. La coexistence du texte et de l'image fait de l'iconotexte un lieu parcouru de tensions, mais aussi un lieu aussi labyrinthique que décousu où le lecteur-spectateur est libre de se perdre (le dispositif l'y

151 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 108-109.

152 Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2001, p. 10.

153 *Ibid.*, p. 9-10.

154 Michèle Bocquillon, « Le Dispositif : concept de "l'entre-deux" ou ligne de partage entre discours et image ? », *Discours, image, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 71.

invite) ; quant aux sujets représentés photographiquement et textuellement, rappelons que c'est parce qu'il se donnent à voir de façon fragmentaire et plurielle que l'on peut mieux les saisir dans leur singularité. En ce sens, le dispositif photolittéraire crée un regard.

La question se pose à propos de la monstration d'images que Jacques Rancière qualifie d'intolérables (des images qui excèdent notre capacité à les tolérer) ; pour lui, « le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non faire et regarder de telles images mais au sein de quel dispositif sensible on le fait »¹⁵⁵. Les dispositifs sensibles mis en place par Antoine d'Agata répondent, chacun à leur manière, à cette question. *Ice* nous plonge volontairement dans la souffrance des corps en les exhibant avec la violence et la brutalité de la pornographie, tandis qu'*Atlas* détourne les corps prostitués : le traitement photographique les colore de manière à les déshumaniser, et les récits de ces femmes permettent d'accéder à une intimité non plus seulement corporelle, mais sensible. Quand à *Anticorps*, il est pensé comme un magma dense qui retrace la vie violente d'Agata (et, de fait, celles des personnes qui la vivent avec lui), alors qu'on observe dans *S.T.A.S.I.S* des photographies plus condensées (sous forme de séries regroupées sur une ou deux pages ; *Sta.*, fig. 3 à 13 et 15 à 20) et des textes plus lapidaires : *Codex* plonge au fur et à mesure de la « voyure » son lecteur-spectateur dans la violence des sociétés d'Amérique du Sud ; *Acéphale* opère une sélection des éléments les plus violents de la civilisation, nous plongeant dans les coulisses repoussantes de son histoire¹⁵⁶. Chacun d'eux nous propose une manière singulière d'accéder à cet intolérable qu'il faut savoir affronter, comme pour en renouveler, de livre en livre, l'expérience.

Là encore, le livre en tant qu'objet tend à imposer le rapport sensible que le lecteur-spectateur aura avec lui, lors de la « voyure » : à la différence de l'exposition qui repose sur une réception collective, les livres d'artistes suppose en effet une lecture dans un cadre restreint (en raison de la prise en main qu'ils imposent, mais aussi du soin que l'on peut vouloir apporter à de tels ouvrages), qui est de l'ordre d'une lecture intime. Le contenu des ouvrages tend à forcer son lecteur-spectateur à le consulter dans un cadre intime, tant les images qui surgissent sont brutales. Cela a pour effet d'isoler le lecteur-spectateur, et de focaliser sa concentration sur son rapport sensible à cet objet. Ajoutons que le fait de posséder le livre permet de le réactiver à loisir à chaque lecture, faisant ainsi apparaître et réapparaître dans cette nuit que l'espace du livre a ouverte.

¹⁵⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 110.

¹⁵⁶ Les photographies de cadavres (*Acé.*, fig. 2 à 5), de corps torturés (*Acé.*, fig. 4) ou en errance (*Acé.*, fig. 8) ou d'espaces détruits (*Acé.*, fig. 9 à 10).

Les dispositifs photolittéraires d'Agata, parce qu'ils sont mus par ce mouvement de « battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes »¹⁵⁷ qui caractérisent l'image-luciole, méritent le titre d'ouvrages-lucioles : tout est fait pour qu'y palpité la lueur fragile et vivantes de ces êtres qu'on ne savait plus regarder.

3. *Politique des survivances*

Mettre en contact un lecteur-spectateur avec des images *malgré tout*, images qu'il ne peut pas ou ne sait plus voir, ni ne sait comment les voir : voilà la fonction des dispositifs sensibles conçus par Antoine d'Agata. Au fur et à mesure de la « voyure » de ses iconotextes se dessine une constellation d'images-*luciole* qui n'est pas sans agir sur notre perception du monde. Pour revenir au lien entre esthétique et politique, il faut souligner, comme le remarque Georges Didi-Huberman, que « dans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique* »¹⁵⁸. « L'imagination est politique » et « [r]éciproquement, la politique ne va pas sans [...] la faculté d'imaginer »¹⁵⁹, selon le processus décrit par l'auteur de *Survivance des lucioles* : « l'imagination – ce travail producteur d'images pour la pensée – nous éclaire par la façon dont l'Autrefois y rencontre notre Maintenant pour libérer des constellations riches d'Avenir »¹⁶⁰. Quelque chose du passé luit et survit dans l'image-*luciole* ; sa lueur éclaire notre perception du présent et peut laisser poindre une lueur à suivre dans l'avenir.

Le Feu et le récit s'ouvre ce que Giorgio Agamben analyse comme une « une allégorie de la littérature » :

Quand le Baal Shem avait une tâche difficile devant lui, il allait à une certaine place dans les bois, allumait un feu et méditait en prière, et ce qu'il avait décidé d'accomplir fut fait. Quand, une génération plus tard, le « Maggid » de Meseritz se trouva en face de la même tâche, il alla à la même place dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer le feu, mais nous pouvons encore dire les prières – et ce qu'il désirait faire devint la réalité. De nouveau une génération plus tard, Rabbi Moshe Leib de Sassov eut à accomplir cette même tâche. Et lui aussi alla dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer un feu et nous ne connaissons plus les méditations secrètes qui appartiennent à la prière, mais nous savons la place dans les bois où cela s'est passé, ce

157 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 74.

158 *Ibid.*, p. 51 (en italique dans le texte original).

159 *Loc. cit.*

160 *Ibid.*, p. 52.

doit être suffisant ; et cela suffit. Mais quand une autre génération fut passée et que Rabbi Israël de Rishin, invité à accomplir la même tâche, s’assit sur son fauteuil doré dans son château, il dit : Nous ne pouvons plus dire les prières, nous ne savons plus la place mais nous pouvons raconter l’histoire de comment cela s’est fait. Et encore une fois cela suffit.¹⁶¹

Image-*luciolola*, récit porteur de feu : on observe dans les formes visuelles et textuelles comme une « *survivance* »¹⁶², c’est-à-dire « le caractère indestructible, ici transmis, là invisible mais latent, ailleurs ressurgissant, des images en perpétuelles métamorphoses »¹⁶³ (comme le rappelle Rancière, l’image est après tout « un jeu complexe de relations entre le visible et l’invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit » et une « altération qui prend place dans une chaîne d’images qui l’altère à son tour »¹⁶⁴).

La question de la survivance est, pour Georges Didi-Huberman, une question politique : « ce que j’ai nommé une *politique des survivances* [...] va de pair avec toute *politique des images* et de l’exposition politique en général »¹⁶⁵. C’est sur ce point que nous terminerons cette partie consacrée à l’expérience esthétique de la réception des iconotextes d’Agata : Qu’est-ce qui survit dans les images d’Agata ? Quelle(s) constellation(s) – esthétique et politique – dessinent ces images-*luciolola* ?

3. 1. Image et survivance

Mobilisant l’*Atlas Mnemosyne* d’Aby Warburg et la conception de l’image – qui traverse ces diverses temporalités que sont l’Autrefois, le Maintenant et l’Avenir – de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman attribue à l’image la capacité d’être « un opérateur temporel de survivance – porteuse à ce titre d’une puissance politique relative à notre passé comme à notre “actualité intégrale”, donc à notre futur »¹⁶⁶.

Si l’image est opératrice de survivance, c’est tout d’abord parce que d’un même mouvement, elle contient et retient des bribes de l’évènement qui l’a vu naître. C’est d’ailleurs cette propriété de l’image photographique sur laquelle Roland Barthes insiste dans *La Chambre claire* : la photographie « ne dit pas (forcément) *ce qui n’est plus*, mais seulement et

161 Gershom Scholem, *Les Grands courants de la mystique juive* (1941), traduit de l’anglais par Marie-Madeleine Davy, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2014, p. 505-506 [trad. modifiée]. Cité dans : Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, traduit de l’italien par Martien Rueff, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2018, p. 7-8.

162 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 53 (en italique dans le texte original).

163 *Loc. cit.*

164 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 103.

165 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 93 (en italique dans le texte original).

166 *Ibid.*, p. 102.

à coup sûr, *ce qui a été*»¹⁶⁷ ; opératrice de survivance, elle véhicule la permanence de l'évènement.

Dans le cas d'une pratique comme celle d'Agata, l'iconotexte est le lieu où survit l'expérience. Nous l'avons abordé : écrire et photographier dans l'ivresse et la défonce suppose un oubli relatif des conditions de captation et d'écriture ; le livre permet alors aux images et aux textes de résister à l'oubli (effet secondaire des substances ingérées). Les diverses formes des ouvrages qui composent notre corpus apparaissent comme autant de tentatives de survivances et de résistances : non seulement ils continuent d'exister après le passage de l'expérience, mais ils font obstacle à l'action du temps¹⁶⁸. Dans le cas d'*Ice*, la forme même du journal n'est-elle pas celle qui permet le mieux d'opérer la survivance d'un quotidien qui, par son caractère itératif même, est voué à être oublié (ce qui est d'autant plus vrai quand ce quotidien est rythmé par la consommation de drogues) ? Le journal suppose d'écrire à même le temps de l'expérience (ou, du moins, dans un cadre temporel le plus proche possible de celle-ci). *Anticorps*, à la fois catalogue et autobiographie, renvoie à deux temporalités qui se complètent : l'exposition qui eut lieu au Bal en 2013 ainsi que les expériences vécues par Agata, expériences au cours desquelles il s'est construit en tant que sujet et en tant qu'artiste. L'autobiographie suppose un retour sur soi, soit l'acte de se construire pour se donner à voir à partir de fragments du passé. Tout le travail de reprise et de recomposition qu'on observe dans les ouvrages d'Agata apparaît comme une manière de revenir sur les traces textuelles et photographiques pour d'une part ne pas cesser de les faire survivre en les répétant, et d'autre part distordre le temps en se reconstruisant sans cesse ; c'est du moins ce phénomène que l'on constate lorsque l'on compare le journal qu'est *Ice* et l'autobiographie qu'est *Anticorps*.

Pour Rancière, rappelons-le, l'image ne se conçoit pas comme le « double d'une chose » et ne se limite pas à être « la simple reproduction de ce qui s'est tenu en face du photographe » : la représentation consiste en la transformation d'« un événement sensible en un autre »¹⁶⁹. Elle est une « altération qui prend place dans une chaîne d'images qui l'altère à son tour »¹⁷⁰. On observe ce phénomène dans notre corpus, avec ce jeu de répétition, de réécriture, de reconfiguration, qui ne cesse d'altérer ces fragments d'expériences passées. *Codex*, journal viatique, rejoue les mêmes codes qu'*Ice*, en cherchant à

167 Judith Butler. *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 96. Pour la source de la citation : Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard, 1980, p. 133.

168 Nous mobilisons ici les deux définitions des verbes « survivre » et « résister » tels qu'ils sont définis par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/survivre> et <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9sister>, consultés le 28 sept. 2024.

169 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 103.

170 *Loc. cit.*

circonscrire un lieu donné (l'Amérique du Sud) sur une période donnée (1986-2016). *Atlas*, quant à lui, assure la survivance de rencontres en répétant, par son architecture même, ce processus de rencontre : à chaque « partie » de l'ouvrage, le lecteur-spectateur fait l'expérience d'une présence en rencontrant une prostituée. Les photographies permettent de voir ces présences ; les monologues, de les entendre (en les lisant). Quant à *Acéphale*, on peut l'analyser comme un ensemble d'archives, c'est-à-dire des documents issus de différentes temporalités réunis dans un même espace pour être rapportées à un même plan temporel : celui de l'expérience de leur « voyure ».

Car s'il est vrai que les iconotextes d'Agata assure la survivance de l'évènement poïétique, la « voyure » opère un même phénomène à l'échelle de la réception. Pour en revenir à l'analyse de l'éthique de la photographie formulée par Judith Butler à partir de la pensée et du travail de Susan Sontag, on remarque que la philosophe s'intéresse à la question de la survivance de l'évènement : « L'archive visuelle circule. La fonction de datation de l'appareil peut spécifier précisément le moment où l'évènement s'est produit, mais la circulabilité indéfinie de l'image permet à l'évènement de continuer à se produire et, en effet, grâce à ces images, l'évènement n'a pas cessé de se produire »¹⁷¹. L'expérience esthétique – conséquence de la circulabilité de l'image – devient alors opératrice de survivance ; chaque regard posé sur elle fait survivre l'évènement d'où elle tire son origine. L'expérience esthétique de l'image photographique, pour Butler, est celle d'une hantise : « si nous sommes bouleversés ou “hantés” par une photographie, c'est parce que cette photographie agit sur nous en partie en nous faisant revivre la vie qu'elle documente »¹⁷².

L'image survit en nous hantant : si Butler applique ce postulat à la photographie, nous proposons de l'ouvrir également aux textes. Les phrases lapidaires d'ouvrages comme *S.T.A.S.I.S* ou *Ice*, en raison de leur forme ramassée, surgissent pour mieux frapper l'œil et la mémoire. « Infini, contagion, cruauté » ; « Orgie triste et froide, humanité douloureuse, funèbre » ; « Rôle d'une agonie que nul ne peut ignorer » ; « Corps cannibales, écartelés, dévorés » (*Sta.*, n. p.) : ces suites de noms et de groupes nominaux surgissent, imprimant rapidement une image sur la rétine. De même, à la fin d'*Ice*, ce sont des phrases courtes qui décrivent l'espace autour d'Agata – un « [p]aysage de fêlures » (*Ice*, p. 284) – ou les existences des filles : « Un homme a pris l'enfant d'Areth » (*Ice*, p. 285) ; « Son mari la frappait », puis quelques lignes plus loin, « Elle est morte, et son mari est toujours là » ; « Srei Mao, l'héroïne à seize ans » (*Ice*, p. 286). À la manière d'un portrait, les mots esquissent une identité en de rapides traits pour révéler toute la violence qui la conditionne.

171 Judith Butler. *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 86.

172 *Ibid*, p. 97.

Remarquons également que la temporalité de l'expérience esthétique est un facteur de survivance : il y a comme une continuité entre le temps de l'expérience de la rencontre avec une œuvre et le temps de l'expérience nécessaire à la création de cette œuvre. « L'image n'assume-t-elle pas, dans sa fragilité même, dans son intermittence de luciole, cette puissance même, chaque fois qu'elle nous montre sa capacité à réapparaître, à *survivre* ? »¹⁷³ : cette interminable réapparition de l'image, pour Georges Didi-Huberman, assure sa survivance. Walter Benjamin métaphorise ainsi le pouvoir de l'image dans « Le Conteur » : alors qu'il mentionne la lecture d'un récit d'Hérodote à notre époque, il écrit qu'« [i]l ressemble à ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif »¹⁷⁴. On peut donc, à juste titre, observer à la fois une survivance de l'évènement dans l'image (qui le retient) et de l'image (qui le fait circuler) ; dans les deux cas, ces survivances sont bien porteuses de cette puissance politique dans l'art d'Agata.

Dans cette perspective, la forme du livre joue un rôle capital, le livre étant ce que l'on peut relire tant qu'on le tient à sa disposition (*a contrario* d'une exposition) ; ainsi, lors de chaque « voyure », l'évènement se (re)produit encore et encore, comme si chacune d'entre elles était une nouvelle réapparition.

3. 2. Les lueurs du contre-pouvoir

Nous avons évoqué la capacité des images d'être résistantes au temps et à l'oubli ; il est à présent temps d'évoquer leur résistance politique. Lorsque Georges Didi-Huberman oppose la « féroce *lumière du pouvoir* »¹⁷⁵ à la « *lueur de contre-pouvoir* » des lucioles, il met en opposition une organisation normative du champ visuel (organisation aveuglante, qui éblouit en occupant toute l'attention) et ses zones invisibles (en raison de leur anormalité et de leur marginalité). Celui qui suit les lucioles pour capturer leur lumière est, de fait, celui qui ne se laisse pas hypnotiser par des projecteurs triomphants et s'acharne à scruter les angles morts du visible ; ainsi en est-il d'Agata.

Comme le rappelle à juste titre Jacques Rancière, « [l]a politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs »¹⁷⁶ ; *de facto*, « c]ritique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel »¹⁷⁷. Le pouvoir esthétique et politique d'une œuvre repose sur

173 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 109 (en italique dans le texte original).

174 *Ibid.*, p. 108. Pour la source de la citation : Walter Benjamin, « Le Conteur », *op. cit.*, p. 125.

175 *Ibid.*, p. 77.

176 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 66.

177 *Ibid.*, p. 85.

l'expérience du dissensus qu'elle offre, phénomène que Rancière décrit ainsi dans le même ouvrage : « Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun »¹⁷⁸. S'opère ainsi « un processus de subjectivation politique », né de la fission de « l'unité du donné et [de] l'évidence du visible », et ce afin de « dessiner une nouvelle topographie du possible »¹⁷⁹. Pour Rancière, c'est là le propre des pratiques de l'art, elles qui « contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable » et qui « forgent contre le consensus d'autres formes de "sens commun", des formes d'un sens commun polémique »¹⁸⁰.

L'art possède donc, en son sein, une puissance polémique car dissensuelle afin de « reconfigure[r] les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs »¹⁸¹. Est ainsi brisé ce que Rancière nomme le « partage policier du sensible »¹⁸² qui assigne individus et groupes « à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire »¹⁸³ :

Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles. Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes.¹⁸⁴

On reconnaît là l'entreprise photolittéraire d'Agata : son obsession pour les zones des bas-fonds, les conduites-limites est le ferment de ses ouvrages ; leur « voyure » sera donc nécessairement une confrontation qui offrira l'occasion d'une reconfiguration des cadres sensibles qui régissent l'ordre policier de la distribution du commun. Des ouvrages polyphoniques comme *Ice* et *Atlas* qui font entendre des voix – tellement éloignées qu'elles en étaient muettes – se présentent comme des tentatives d'élaboration d'une « instance d'énonciation collective » ; ajoutons qu'au regard de la production d'Agata, on peut même postuler que ses iconotextes tendent à ce modèle.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁹ *Loc. cit.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸² *Ibid.*, p. 48.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

Pour Rancière, « le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique » et, ajoute-t-il, « c'est par là que l'art touche à la politique »¹⁸⁵ :

L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.¹⁸⁶

Il est vrai que l'on pourrait considérer que les diatribes d'*Anticorps*, les analyses d'Agata sur les fonctionnements des systèmes économico-politiques au début d'*Ice* ou les inserts de textes polémiques dans *Acéphale* en font des œuvres politiques ; néanmoins, pour Rancière, c'est la manière dont un artiste ou un auteur (ré)organise l'espace-temps dans ses œuvres qui en font des œuvres politiques.

Nous avons évoqué le rôle que joue le choc dans la réception d'une œuvre pour signaler que celui-ci peut stimuler une conscience politique et provoquer une réponse émotionnelle. Dans le cas des dispositifs photolittéraires, l'espace de l'ouvrage est pensé pour générer des chocs : les corps qui le peuplent sont marqués par la violence, et les moments que cristallisent les textes et les images sont d'une grande brutalité. L'ouvrage impose son cadre sensible en reconfigurant l'espace mondial pour en exhiber la violence, ainsi que celles des conduites qui y ont cours (et qu'Agata reproduit).

Chaque ouvrage, à sa manière, cherche à briser le consensus tel qu'il est défini par Rancière. Mais on peut penser que le cas d'*Acéphale* est particulièrement intéressant : raconter les bombardements nucléaires sur le Japon à la fin de la seconde guerre mondiale à partir de récits de médecins et de victimes, c'est enrayer tout un discours héroïque sur cette période historique¹⁸⁷. Ce qu'*Acéphale* donne à voir et à lire, c'est un massacre dans toute son horreur.

Ce changement de perspective sur un évènement historique qui s'opère via un nouveau dispositif narratif n'est pas sans rappeler l'analyse de David Novitz au début de son article « L'anesthésique de l'émotion » : une œuvre (qu'elle soit artistique, littéraire, etc) ouvre un espace-temps de perception tout à fait singulier où le sujet accepte de mettre en

185 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 37.

186 *Ibid.*, p. 36-37.

187 Le projet « *A Message to Humanity* » autour du gagnant du prix Nobel Nihon Hidankyo pour son engagement en faveur de l'éradication des armes nucléaires, et exposé au Centre Nobel de la Paix (ou *Nobel Peace Center*) d'Oslo, en Norvège, s'inscrit dans cette logique. Antoine d'Agata a photographié et recueilli les témoignages de survivants de la bombe atomique.

jeu les croyances qui le guident et qu'il tient chevillé au corps le reste du temps. C'est là, pour Novitz, la particularité des œuvres et du cadre qu'elles inaugurent :

[Elles] mettent fréquemment en question nos conceptions ordinaires : elles tentent ainsi de nous faire voir les choses et de les penser différemment. Modifiant nos façons de voir et de penser ce qui nous entoure, elles agissent et, en quelque sorte, elles testent les valeurs et les croyances qui sont pour nous les plus sacrées, celles à l'égard desquelles dans nos vies nous semblons engagées.¹⁸⁸

Tel est le privilège de l'œuvre : tester « les valeurs et les croyances » de celui qui entre en contact avec elle. Or, Agata n'hésite pas à s'en emparer. Les monologues des prostituées d'*Atlas*, les récits du quotidien des prostituées des bas-fonds dans *Ice* brutalisent les principes qui régissent un lecteur dont l'existence est aux antipodes de cette vie. Prenons pour exemple le récit que David Singer fait de Srei Reth, dans son article « *Too much but not enough : the one eyed war photographer of the intimate, fading to black* » consacré à Agata et repris dans *Ice* :

Depuis des années, Antoine est impliqué dans un projets où des enfants de la rue sont initiés à la photographie. Leurs images seront ensuite vendues sous forme de cartes postales. Les enfants sont libres de choisir leur sujet. Souvent, ils vont dans l'aile de l'hôpital local réservée aux malades du sida et ils prennent des photos de leurs parents. [...] Au FCC, le Foreign Correspondent's Club, on retrouve Srei Reth, une des filles qu'Antoine a convaincue, il y a trois ans, de participer au projet. Elle a 19 ans maintenant. Il s'est occupée d'elle de suite, a soudoyé ses parents avec un sac de riz pour que Srei Reth puisse participer à l'atelier. Quand il est revenu à Siem Reap, elle avait disparu. Il s'est renseigné et on lui a dit que la mère de Srei Reth l'avait vendue au propriétaire d'un bar karaoké de la banlieue, pour 250 dollars, comme pute au rabais. [...] Quand finalement [Antoine] l'a retrouvée, il pouvait à peine la reconnaître – parce que son corps avait enflé, à cause des litres de bières qu'elle était forcée d'avalier. (*Ice*, 180)

Il en va de même pour le récit de la vie de Ka, qui a « été vendue à quinze ans par sa propre mère » (*Ice*, p. 243), celui de Vivi, qui explique vivre « dans un monde d'hommes [...] qui n'ont pas de visage » et qui « entre dans [s]on corps comme des voleurs » (après avoir

188 David Novitz, « L'Anesthétique de l'émotion », traduit de l'anglais par Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *op. cit.*, p. 414.

indiqué à Agata que « le premier jour où [elle s'est] prostituée », elle « voulai[t] déchirer son visage en lambeau » la première fois qu'ils ont couché ensemble) (« Vivi, Oslo, Norvège, 2012 », *Atl.*, n. p.).

C'est là le pouvoir politique de la fiction, qui « propose d'autres façons d'évaluer, d'élaborer et éventuellement de comprendre nos convictions »¹⁸⁹ pour David Novitz et qui est opératrice de dissensus pour Jacques Rancière :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures.¹⁹⁰

De cet extrait du *Spectateur Émancipé*, nous tirons deux leçons sur le rôle politique de la fiction.

Tout d'abord, elle « change les modes de *présentation* sensible » : l'enjeu est donc d'agir sur la manière de *mettre à la portée* du lecteur-spectateur ce monde sensible. Comment accède-t-on à l'autre ? Cette question hante les ouvrages d'Agata, et la part forte laissée à l'introspection dans les récits (que ces derniers soient écrits par Agata, par des autres protagonistes, ou qu'ils soient une retranscription de leurs paroles) offre un élément de réponse. Ces récits intimes placent le lecteur sur une ligne de crête, entre expérience de l'extrême altérité et du semblable : ces *exclus* qui se donnent à voir et à lire ont bien été rejetés (en raison de leur condition, de leurs modes de vie, de leur ancrage géographique qui les tiennent à distance de nous) ; pourtant, leurs photographies et leurs récits sont marqués d'une même impression de *précarité* (au sens de vulnérabilité et de fragilité), et c'est par là que le lecteur-spectateur accède à eux. Ce que ces ouvrages nous rappellent, c'est d'une part que « le sujet est moins une substance singulière qu'un ensemble actif et transitif d'interrelations »¹⁹¹, et d'autre part que nous formons une même communauté d'êtres précaires. Le terme « présentation » qu'emploie Rancière est capital ; on le retrouve chez Georges Didi-Huberman lorsque, invoquant la pensée d'Adolf Portmann, il rappelle qu'

189 *Loc. cit.*

190 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 72 (en italique dans le texte original).

191 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 142.

« il n'y a pas de communauté vivante sans phénoménologie de la *présentation* où chaque individu affronte – attire ou repousse, désire ou dévore, regarde ou évite – l'autre »¹⁹².

Le second rôle politique de la fiction, c'est donc bien sa capacité à modifier les « coordonnées du représentable ». L'auteur de *Survivance des lucioles* insiste sur l'idée que « du statut de l'image – de la valeur d'usage qu'on lui donne – dépend en effet l'*apparaître du politique* en tant que tel », ou ce qu'il appelle la « valeur d'exposition »¹⁹³ de ce qui est donné à voir. Cette façon d'apparaître est une manière de résister en s'opposant à une « façon de *ne pas apparaître* » qu'il définit en ces termes pour résumer le constat fait par Pasolini : « tout un chacun finit par s'*exhiber* à l'égal d'une marchandise dans sa vitrine, façon de *ne pas apparaître*, justement. Façon de troquer la dignité civile contre un spectacle indéfiniment remonnable »¹⁹⁴. C'est pour désigner ces deux modalités d'apparition – celle de la marchandise et celle de la fiction – que Georges Didi-Huberman utilise les métaphores lumineuses opposées que sont les projecteurs (qui balayent l'espace pour mettre en valeur et ne rendre visibles que les marchandises) et la lueur – fragile, résistante – des lucioles. Or, dans les iconotextes d'Agata, notre regard ne croise pas l'image confortable et attrayante de la marchandise ; il ne rencontre que ces images qui ne cherchent pas à susciter de désir mercantile, mais un sentiment ambivalent, parfois conflictuel, entre répulsion, sidération et fascination.

Au-delà de cet antagonisme entre l'image marchandisée du corps et l'image politique du corps, ce travail sur les « coordonnées du représentable » renvoie au contrôle du visible tel qu'il est analysé par Judith Butler. Observant la difficile circulation des images de guerre, l'autrice en déduit qu'à la « manière d'imposer ce qui peut être vu – un souci de réglementation des contenus – s'est ajouté le contrôle de la perspective sous laquelle les combats et les destructions de la guerre pouvaient être vus »¹⁹⁵. Il ne s'agit donc pas seulement pour un état ou un système politique d'imposer le visible, mais également de contrôler la matrice d'interprétation de ce visible ; en bref, de maîtriser « la ratification de ce qui sera appelé réalité », c'est-à-dire « l'étendue de ce qui est perçu comme existant »¹⁹⁶.

C'est là où les iconotextes d'Agata, parce qu'ils provoquent des rencontres avec des altérités radicales, parce qu'ils véhiculent ce que l'on pourrait appeler des contre-discours, agissent sur cette « ratification » de ce qui est perçu comme réalité, et donc comme existant.

192 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 48 (en italique dans le texte original). Pour la référence à la pensée d'Adolf Portmann, la note indiquée est : Adolf Portmann, « L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes » (1958), traduit de l'allemand par Jacques Dewitte, *Études phénoménologiques*, XII, 1996, n°23-24, p. 131-164.

193 *Ibid.*, p. 87 (en italique dans le texte original).

194 *Ibid.*, p. 32 (en italique dans le texte original).

195 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 67.

196 *Ibid.*, p. 68.

En définitive, les iconotextes d'Agata participent à reconfigurer ce que Jacques Rancière nomme le partage du sensible :

Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible. La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visibles ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants.¹⁹⁷

Nous faisons l'hypothèse que les ouvrages photolittéraires d'Antoine d'Agata opèrent cette « redistribution des places et des identités » et ce « redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole », à la fois en rendant visibles et audibles celles et ceux qui ne l'étaient pas, en véhiculant des discours et des images marginales (voire inaccessibles), mais aussi en concevant l'expérience esthétique de la réception comme une rencontre au cours de laquelle le lecteur-spectateur fait l'expérience de cette précarité qu'il partage avec celles et ceux qu'il voit et lit.

En cela, son art offre une réponse à ces « normes d'exclusion et de persécution qui sont la précondition et la téléologie de la culture »¹⁹⁸ selon Judith Butler. Analysant le cas de la laïcité dans la société française, la philosophe remarque que cette dernière est devenue « une manière non plus de négocier ou de permettre la différence culturelle, mais de renforcer un ensemble de présupposés culturels qui rendent effectifs l'exclusion et le rejet de la différence culturelle »¹⁹⁹. Cette « homogénéité culturelle »²⁰⁰ – qui donne lieu à un ensemble de normes culturelles à partir desquelles il sera possible d'exclure l'autre – qu'analyse Butler entre en résonance avec le consensus que dénonce Rancière ; néanmoins, c'est Butler qui en exprime les enjeux politiques. Dans « La politique sexuelle, la torture et le temps laïque », la philosophe rappelle les enjeux politiques autour des normes culturelles, qui sont autant de conditions préalables à la reconnaissance d'un individu comme digne d'être considéré comme un citoyen, voire comme un semblable auprès duquel il est possible de vivre. De fait, « il suffit qu'un groupe de personnes en viennent à représenter une menace pour les conditions culturelle de l'humanisation et de la citoyenneté » pour

197 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 38-39.

198 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, op. cit., p. 122.

199 *Ibid.*, p. 121.

200 *Ibid.*, p. 108.

qu'une société ne soit plus tenue de les traiter comme des êtres humains²⁰¹, « étant donné que ces personnes ne peuvent plus être conceptualisées comme humaines ou citoyennes »²⁰². D'où la nécessité d'œuvres qui sont autant de réponses à cette homogénéité culturelle, et qui remettent en question ces normes qui empêchent de reconnaître l'autre comme un semblable.

3. 3. Refonder la démocratie du sensible

Rendre perceptibles des existences qui ne l'étaient pas (ou plus) : voilà le défi que se donne les œuvres d'Antoine d'Agata. Il s'inscrit dans la refondation de ce que Judith Butler nomme « la démocratie du sensible »²⁰³, concept qu'elle mobilise à propos de la circulation et de l'interprétation des images de guerres, mais que nous proposons d'appliquer plus largement ici à toute image qui proposerait « des matrices d'interprétation qui interrogent et contestent les interprétations dominantes – interprétations qui non seulement agissent sur l'affect, mais prennent forme et effet comme affect même »²⁰⁴.

Dans son article « Survivabilité, vulnérabilité, affect », la philosophe questionne les mécanismes qui rendent une vie perceptible comme telle : « on ne peut accorder de valeur à une vie qu'à condition qu'elle soit perceptible comme telle, mais une vie ne peut devenir perceptible qu'à la condition d'avoir intégré certaines structures d'évaluation »²⁰⁵. Les images et récits tels qu'ils sont véhiculés par divers *media* ou instances culturelles participent à l'élaboration d'une démocratie du sensible qui rend sensible « à certaines images et à certains sons » tout en rendant insensible à d'autres²⁰⁶. Marie-José Mondzain en arrive à une conclusion similaire : « Aujourd'hui, nous ne pouvons douter de l'emprise du visible sur les passions et de ce qui s'y joue pour la communauté²⁰⁷, donc politiquement »²⁰⁸ ; ce faisant,

201 Judith Butler prend dans son article l'exemple de la torture et de la guerre ; dans la perspective qui est la nôtre et dans la lignée de sa pensée, nous nous permettons d'ouvrir plus largement à la question de la dignité humaine. L'analyse des enjeux de l'instrumentalisation du concept de laïcité en France par Butler est un exemple qui s'inscrit hors du cadre de la torture et de la guerre pour rendre compte d'une des manières de concevoir cette « homogénéité culturelle ».

202 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 128-129.

203 *Ibid.*, p. 55.

204 *Loc. cit.*

205 *Ibid.*, p. 54.

206 *Ibid.*, p. 55.

207 Le singulier de « la » communauté a une valeur générique : elle désigne toutes les formes de communauté (nationale ou internationale dans le cadre d'une opposition entre ce qu'on appelle Nord et Sud global). À titre d'exemple, Judith Butler analyse la réception des images de guerre dans la communauté états-unienne suite au 11 septembre, en rendant compte de l'absence globale de réactions morales de cette population face aux images de populations irakiennes massacrées ou torturées, *a contrario* de l'investissement émotionnel des américains devant les récits ou les photographies de soldats américains blessés ou tués lors de ce conflit.

208 Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 27.

« [l]a critique de l'image est fondée sur une gestion politique des passions par la communauté », et analyser « le mouvement [que les images] provoquent » revient à « analyser le régime passionnel qu'elles instaurent et la place qu'elles font à ceux à qui elles s'adressent »²⁰⁹.

Cette faculté des images à agir sur les affects et les passions a fait – et fait encore – couler beaucoup d'encre. Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière insiste sur la nécessité de « soustraire l'analyse des images à l'atmosphère de procès où elle est encore si souvent plongée », depuis la « dénonciation platonicienne de la tromperie des apparences et de la passivité du spectateur » à l'accusation d'« idolâtrie »²¹⁰ de l'image encore en vogue. L'image rendrait ignare, idolâtre, passif, et le flot d'images, quant à lui, rendrait l'image obsédante pour le « pauvre crétin d'individu consommateur »²¹¹ tout comme il le rendrait insensible. Le philosophe rejette fermement cette accusation :

Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous en voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole.²¹²

Il convient, alors, d'imaginer de nouveaux dispositifs sensibles, afin de « bouleverser la logique dominante qui fait du visuel le lot des multitudes et du verbal le privilège de quelques uns »²¹³. La répartition de la parole dans un ouvrage comme *Atlas* (ou *Aka Ana*, bien qu'il déborde notre corpus) et, dans une moindre mesure, dans *Ice* et *Codex*, est symptomatique de la volonté d'Agata d'inverser cette tendance en donnant la parole à cette multitude indiscernable que sont les prostituées. Alors, elles ne sont plus seulement des « objets de parole » (pour reprendre l'expression de Rancière), comme ça a pu être le cas dans *Anticorps* : elle nous renvoie le regard que nous leur adressons.

Ces ouvrages œuvrent à « saper une démocratie du sensible », et s'inscrivent dans la volonté d'engager « un combat [...] contre les forces qui cherchent à réguler l'affect de

209 *Ibid.*, p. 56.

210 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 104.

211 Jacques Rancière développe cette accusation dans *Le Spectateur émancipé*, la faisant remonter à la seconde moitié du XIX^e siècle, époque de la découverte, par la physiologie, de « la multiplicité des stimuli et des circuit nerveux » ; s'y développe alors la rumeur selon laquelle « il y avait trop de stimuli déchaînés de tous côtés, trop de pensées et d'images envahissant des cerveaux non préparés à maîtriser leur abondance, trop d'images de plaisirs possibles livrées à la vue des pauvres des grandes villes, trop de connaissances neuves jetées dans le faible crâne des enfants du peuple. [...] La déploration de l'excès des marchandises et des images consommables, ce fut d'abord un tableau de la société démocratique comme société où il y a trop d'individus capables de s'approprier mots, images et formes d'expériences vécues » (*Ibid.*, p. 52-53).

212 *Ibid.*, p. 105-106.

213 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil.*, *op. cit.*, p. 107.

manière différentielle »²¹⁴ en proposant des dispositifs sensibles capables d'enrayer, de contrer, de leur répondre. C'est là où le dispositif photolittéraire offre une alternative. Antoine d'Agata expose dans ses ouvrages la violence d'un système économique et politique dans une veine anticapitaliste assez connue (critique des logiques de consommation et de marchandisation, exposition des logiques de domination et d'aliénation, etc) par le biais de photographies et de textes. La portée politique de certains textes offrent tout de suite une grille de lecture aux clichés photographiques. Dans un ouvrage comme *Anticorps*, les analyses et critiques politiques peuvent orienter notre perception des images. Les multiples clichés de prostituées sont accompagnés de commentaires de l'artiste sur « le marché du désir » et « l'industrie du sexe », dont les vocations premières sont de « réduire la sensualité à la génitalité, elle-même soumise aux impératifs sociaux – monogamie, fidélité, procréation, sexualité comme énergie socialement utilisable et économiquement rentable » (*Ant.*, p. 133). Dans *S.T.A.S.I.S.*, il en va de même : ces corps que nous voyons, nous pouvons les interpréter à l'aune des aphorismes qui les accompagnent. La photographie d'une prostituée l'identifie comme appartenant à cette « communauté hybride de ceux qui n'ont rien, soumise aux effets mortifères des molécules artificielles qui inondent les marchés globalisés de la misère » (*Sta.*, n. p. ; fig. 22), donnant ainsi une clef de compréhension de sa condition. De même, la série de photographies de travailleurs (*Sta.*, n. p. ; fig. 23) est précédée d'une attaque virulente de « l'idéologie marchande [qui] réinvente l'esclavage ». Enfin, l'image d'un squelette partiellement calciné (*Sta.*, n. p. ; fig. 24) est accompagné de la formule « [t]out est visible, mais il n'y a plus rien à voir que la célébration barbare de la chair qui se meurt » (qui ne s'applique d'ailleurs pas seulement à ce cliché, mais au phototexte tout entier, comme le sous-entend l'emploi de la négation exceptive).

Dans un tel dispositif, les photographies « ne sont pas seulement montrées, mais nommées ; la manière dont elles sont montrées, cadrées, les mots qui servent à désigner ce qui est montré, c'est tout cela qui travaille, ensemble, à produire une matrice d'interprétation de ce qui est vu »²¹⁵, à l'image de la propagation des photographies d'Abou Ghraïb (reprises par ailleurs dans *Acéphale*) (*Acé.*, n. p. ; fig. 4). Les textes qui accompagnent ici les photographies explicitent le cadre dans lequel elles ont été prises ; ce faisant, ces textes nous permettent d'appréhender les images dans la dimension politique qui est celle d'Agata (sans nous y contraindre néanmoins).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

Cette explicitation du cadre œuvre à ce qu'on pourrait appeler une éducation visuelle, et ce de deux manières. D'une part, elle permet de voir autrement ces images de corps marginalisés, que ce soit parce qu'ils sont en train de se droguer, de se prostituer, de dormir dans la rue, d'être photographiés après une interpellation policière (dans le cadre des *mugshots*) en créant un contraste avec un cadre habituel qui impose sa grille d'interprétation de ces corps (avec, bien souvent, une condamnation morale). Le traitement textuel des corps photographiés va ainsi à l'encontre de schémas d'interprétations normatifs en les déstabilisant. D'autre part, elle invite le lecteur-spectateur à réfléchir sur les cas d'images dont les cadres ne sont pas explicités, et donc à « interpréter l'interprétation qui nous a été imposée »²¹⁶. C'est sur ce point que Butler termine son article consacré à l'éthique de la photographie :

Apprendre à voir le cadre qui nous rend aveugles à ce que nous voyons, voilà qui n'est pas simple. Et si la culture visuelle a un rôle critique à remplir en temps de guerre, c'est précisément celui de thématiser le cadre forcé, ce cadre qui conduit la norme déshumanisante, qui restreint le champ du perceptible et de ce qui peut être.²¹⁷

Être attentif à la norme déshumanisante : cet impératif que formule Butler à propos de la photographie de guerre déborde ce contexte, et ce particulièrement quand on pense aux iconotextes d'Antoine d'Agata. Toute cette entreprise de monstration de la marginalité dans ce qu'elle a de plus impactant (dans la mesure où elle pose un défi à nos cadres d'interprétation) ne répond pas à un désir d'exhibitionnisme de la misère ou de la violence ; elle répond à une tentation d'humaniser – ou de réhumaniser – des existences qui ne l'étaient pas (ou plus).

Nous faisons l'hypothèse que c'est à cette fin qu'Agata mobilise l'affect de ses lecteurs-spectateurs. Car s'il s'agit de refonder une démocratie du sensible, cela s'opérera en modelant les affects qui s'étaient habitués à répondre d'une certaine manière à des stimuli (auditifs, visuel, etc). Comme l'observe Rancière, « on ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités »²¹⁸ ; une éducation sensible est donc nécessaire, et ce par le biais de l'art.

216 *Ibid.*, p. 73.

217 *Ibid.*, p. 100.

218 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 74-75.

Marc Jimenez, au cours de ses entretiens pour l'ouvrage *Fragments d'un désir esthétique*, en vient à cette même conclusion. Dénonçant le fait que « la *logique culturelle* l'emporte assez nettement sur la *logique esthétique* »²¹⁹, il affirme que « notre mode de consommation et de communication culturelles fait délibérément l'économie d'une interrogation sur ce que les œuvres ont à nous dire à propos du monde et sur nous-mêmes »²²⁰. Or, « l'expérience artistique est encore l'une des plus essentielles dans un monde qui prétend ne plus avoir besoin d'art »²²¹ dans la mesure où elle n'est pas marchandable et où elle possède une puissance critique non négligeable lorsqu'elle s'oppose à une idéologie dominante, mais également parce que « l'art agit à plus long terme, [...] modifiant la perception de la réalité, affinant la sensibilité, enrichissant la vis fantasmatique, développant l'imaginaire »²²².

Quelles affects mobilise Antoine d'Agata dans ses iconotextes ? Quels rôles jouent ces ouvrages dans la refondation d'une démocratie du sensible ? Nous avons analysé la manière dont Agata utilise le choc pour repousser les limites morales de ses lecteurs-spectateurs à des fins politiques. Néanmoins, un autre affect entre en jeu, au-delà du choc (car il serait réducteur de limiter l'expérience esthétique de la réception des iconotextes d'Agata à ce seul point) ; il s'agit de ce que Pierre Kropotkine nomme la sympathie. La filiation de la pensée d'Agata avec la pensée anarchiste ainsi que la manière dont Antoine d'Agata, comme Kropotkine, s'intéresse aux zones de l'espace mondial où s'élabore une autre vie en communauté²²³ nous amène à convoquer la manière dont ce penseur anarchiste conçoit le rôle de l'imagination, de la fiction et de la fréquentation des œuvres :

Plus votre imagination est puissante, mieux vous pourrez vous imaginer ce que sent un être que l'on fait souffrir ; et plus intense, plus délicat sera votre sentiment moral. Plus vous êtes entraînés à vous substituer à cet autre individu, et puis vous ressentirez le mal qu'on lui fait, l'injure qui lui a été adressée, l'injustice dont il a été victime – et plus vous serez poussé à agir pour empêcher le mal, l'injure ou l'injustice.²²⁴

Le contact répété avec les œuvres stimule la sympathie d'un lecteur, d'un spectateur, d'un auditeur, etc. Les dispositifs que déploie Antoine d'Agata dans ses ouvrages, en retravaillant la répartition de la parole, en « rend[ant] visibles ce qui ne l'était pas et [en faisant] entendre

219 Marc Jimenez, *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, op. cit., p. 18.

220 *Ibid.*, p. 19-20.

221 *Ibid.*, p. 25.

222 *Ibid.*, p. 42.

223 Je renvoie ici le lecteur et la lectrice intéressé(e) par cette question au film *Désordres* (dont le titre original est *Unrueh*) de Cyril Schäublin (2022).

224 Pierre Kropotkine, « La Morale anarchiste », *La Morale anarchiste*, suivi de *L'Esprit de révolte*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2022, p. 39.

comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants »²²⁵ (pour reprendre l'expression de Jacques Rancière) ont vocation à faire éprouver de la sympathie pour des existences qui sont, pourtant, éloignées de nous. C'est ainsi que pourront être (ré)humanisées ces communautés.

* * *

Sous les constellations des lucioles se joue l'élaboration d'un nouveau partage du sensible, d'une nouvelle forme de démocratie du sensible ; tandis que nous observons leur ballet lumineux, nous voyons *autre chose* et nous voyons *autrement*. Une telle expérience esthétique se veut également expérience politique, car ce qui luit au cœur des lucioles, c'est cette lueur résistante qui reconfigure notre manière de voir ; une lueur qui nous rend « éthiquement sensible »²²⁶ (pour reprendre la formule de Judith Butler) en nous rappelant à cet autre qui, tout en étant extérieur à nous participe à notre construction en tant que sujet.

C'est dans cette perspective que sont élaborés les dispositifs sensibles que sont les ouvrages photolittéraires d'Antoine d'Agata : ils viennent, pour parler comme Didi-Huberman, « obscurcir le spectacle du siècle présent » afin de rendre perceptible « dans cette obscurité même, “la lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas” »²²⁷. Une telle tâche, pour Giorgio Agamben, « demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l'art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l'unité du temps »²²⁸. La métaphore de l'obscurité que mobilise l'auteur de *Survivance des lucioles* est aussi éloquente, à propos des iconotextes d'Agata que l'est celle de la lumière. Car si ces ouvrages obscurcissent, c'est pour laisser le lecteur-spectateur libre de son expérience : libre d'errer dans cette constellations d'images et de textes, libre d'assembler ou de dissocier, libre de continuer ou d'interrompre – en somme, libre de *s'emparer* de l'expérience esthétique ainsi vécue. C'est après tout ainsi que Jacques Rancière conçoit ses spectateurs émancipés : comme des « spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'appropriier “l'histoire” et en faire leur propre histoire » ; en somme, comme une « communauté émancipée », c'est-à-dire une « communauté de conteurs et de traducteurs »²²⁹.

225 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 38-39.

226 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, *op. cit.*, p. 65.

227 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 44. Pour la citation d'Agamben : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 11.

228 *Loc. cit.*

229 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 29.

Comme nous l'avons vu, quand Agata affirme qu'il « refuse toute distance entre le monde et celui qui le regarde » (*Ant.*, p. 200), il ne parle pas uniquement de sa propre pratique, mais aussi de la relation à l'œuvre qu'il tend à instaurer *via* ses iconotextes ; en somme, de l'expérience esthétique que ceux-ci inaugurent.

Nous considérons que cette expérience esthétique se définit comme une rencontre individuannte (selon la définition qu'en donnent Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual) qui met en échec toute une conception philosophique – particulièrement marquée chez Platon et Guy Debord – du spectateur comme être passif. Les dispositifs photolittéraires que proposent *Ice*, *Anticorps*, *Codex*, *Atlas*, *S.T.A.S.I.S* et *Acéphale* – car chacun d'entre deux propose son expérience spécifique par le dispositif sensible singulier qu'il déploie – ont vocation à agir sur le lecteur-spectateur et à le faire réagir. Ainsi, ils affirment leur présence, et par là leur immanence et leur puissance, tout comme ils défont une conception du spectateur synonyme de passivité, voire d'aveuglement.

Alors que Marie-José Mondzain revient sur le procès fait aux images à l'ère contemporaine, elle arrive à la conclusion suivante : « Ne pas savoir initier un regard à sa propre passion de voir, ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie violence à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilitées »²³⁰. Il faut donc penser une « éducation des regards »²³¹, une méthodologie critique du voir, un usage du visible ; car « la construction du regard est un devoir politique »²³². Il ne s'agit pas seulement de décrypter une image et les codes visuels qui la composent, mais aussi de questionner la manière dont chaque contact avec une image « met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée » (par le producteur de cette image et par l'espace de visibilité où il en fait l'expérience) et de rappeler que l'image « ne produit aucune évidence, aucune vérité et ne peut montrer que ce que produit le regard sur l'on porte elle. L'image attend sa visibilité de la relation qui s'instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent »²³³. « Quand l'image meurt, la barbarie commence »²³⁴ : à l'art alors – qu'il soit chez Jimenez et Benjamin un espace de résistance à un usage consumériste de l'image, à une homogénéité et une hégémonie culturelle, ou chez Rancière une activité qui participe à la « fabrique du sensible », soit « la constitution d'un monde sensible commun, d'une habitat commun, par le tressage d'une pluralité d'activités

230 Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 54.

231 *Ibid.*, p. 60.

232 *Ibid.*, p. 59-60.

233 *Ibid.*, p. 44.

234 *Ibid.*, p. 93.

humaines »²³⁵ – de refonder un rapport critique *du* et *au* voir par les dispositifs sensibles qu’il met en place.

Au moment de l’épilogue de leur ouvrage, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual évoquent l’œuvre *aPrayer* de Hideo Iwasaki (2005) : dans le jardin de l’université Waseda, au Japon, il a placé deux pierres : « Sur l’une, on peut lire : “En souvenir des cellules et des vies artificielles.” Sur l’autre : “En souvenir des micro-organismes” »²³⁶. Ce dispositif mobilise les « pierres de mémoire, monuments rituels de la culture shinto, vouées à célébrer les absents »²³⁷ pour faire écho aux travaux des biologistes de l’université : « Parce qu’ils ne sait pas comment se rapporter à ces cellules artificielles, ce qu’elles sont, qui elles sont, Hideo Iwasaki fait ce geste contre-intuitif de construire une pierre de mémoire en leur honneur – et de laisser agir »²³⁸. Ériger ces pierres de mémoires signifie « [r]econnaître que quelque chose était en vie ici », et donc « reconnaître la manière dont cette chose agissait profondément dans nos existences, la manière dont elle comptait »²³⁹. La pierre de mémoire se pense donc comme un hommage, soit une manière de faire honneur à une existence en érigeant un artefact qui rappelle sa présence et qui incite à une nouvelle manière de prendre contact avec elle et de la considérer. « Créer une pierre de mémoire pour des entités auxquelles on ne sait comment se rapporter, et laisser agir »²⁴⁰ : tel est le dispositif des pierres de mémoire.

Si les deux auteurs choisissent *aPrayer* pour clore leur ouvrage, c’est parce qu’elle agit comme une parabole de la rencontre individuante. D’une part, l’œuvre vient « transformer imperceptiblement les relations quotidiennes, pratiques, symboliques, ontologiques que nous entretenons »²⁴¹ avec ce qu’elle prend comme objet. D’autre part, « [e]n provoquant en nous une réflexion sur tous les autres êtres vivants dignes de pierre de mémoire, elle interroge, ébranle, élargit, reconfigure notre régime et notre champ d’attention »²⁴². On retrouve là cette constellation qu’évoquait Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* : « l’Autrefois y rencontre notre Maintenant pour libérer des constellations riches d’Avenir »²⁴³. Dans l’œuvre survit quelque chose du *passé* ; notre rencontre *présente* avec elle influe sur nos perceptions *futures*.

235 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 66.

236 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la réception : l’énigme de l’art contemporain*, *op. cit.*, p. 147.

237 *Loc. cit.*

238 *Ibid.*, p. 148.

239 *Ibid.*, p. 148-149.

240 *Ibid.*, p. 149.

241 *Ibid.*, p. 150-151.

242 *Ibid.*, p. 151.

243 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 52.

Dispositifs sensibles, les ouvrages photolittéraires d'Antoine d'Agata sont des espaces de survivance et de résistance qui, à la manière d'*aPrayer*, œuvrent à refonder le partage du sensible et interrogent notre rapport à des êtres vivants que l'on ne pensait pas, jusque là, dignes de mémoire.

C'est là que, pour Rancière, l'œuvre touche au politique : quand « les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier »²⁴⁴. En somme, le pouvoir politique de l'art est sa capacité à reconfigurer « ce qui est donné comme notre réel »²⁴⁵ :

[I]l n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. [...] Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel. [...] C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même. [...] Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions.²⁴⁶

L'efficacité d'une œuvre d'art repose donc sur sa force dissensuelle, soit la manière dont elle gêne, voire empêche, le consensus (qui homogénéise la perception et l'interprétation du monde sensible). Pour cela, l'artiste (ou l'auteur, ou le compositeur, etc) doit la concevoir pour mieux la *laisser agir*²⁴⁷, incitant le visiteur (ou le lecteur, le spectateur, l'auditeur, etc) à l'appréhender librement. Pour Rancière, c'est ainsi que se définit l'efficacité esthétique de l'art : elle « signifie en propre l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé »²⁴⁸.

À la fois œuvre terroriste qui nous impose le pire en nous ôtant nos illusions et œuvre-*luciolola* au cœur de laquelle scintille ce que nous ne savions plus voir, les dispositifs photolittéraires d'Agata sont dissensuels. Tandis qu'ils agissent sur nous et nous incitent à nous emparer d'eux, ils participent à la déformation de notre champ visuel, et ainsi à sa reformation. Certes, les images et des textes malgré tout qui les composent nous imposent une épreuve ; mais c'est là, au moment de l'éprouver, que l'expérience a lieu et que l'expertise se forme.

244 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 39.

245 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 83.

246 *Ibid.*, p. 83-84.

247 Nous reprenons ici l'expression employée par Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual à propos du dispositif d'*aPrayer*.

248 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 64.

CONCLUSION

Processus créatif, dispositif et réception : notre analyse des phototextes d'Agata a permis de mettre au jour les spécificités des trois étapes d'un art photolittéraire conçu comme un art de la crise.

Puisque pour Agata « l'invention d'une forme exige le dévoilement de sa genèse » (*Ant.* p. 203) et qu'« il serait absurde de parler de soi sans faire l'effort d'être soi » (*Ice*, p. 250), nous avons décrit un processus de création (ou une poïétique) qui repose sur deux exigences éthiques : d'une part, ne pas séparer la pratique artistique de l'existence ; d'autre part, concevoir cette pratique comme un sacrifice de soi. Ce processus se veut fondamentalement transgressif, puisqu'il amène Agata à expérimenter des sensations paroxystiques, à photographier et écrire l'abjection pendant qu'il l'entretient et à prendre pour modèles les barbares et les sauvages qu'il observe dans les bas-fonds de l'espace mondial qui constituent ses espaces de prédilection. Fruits de son incessant voyage dans ces zones interlopes et redoutables, ses phototextes prennent la forme de cartographies où sont mis en lumière les lieux cachés, invisibles où l'espace se raconte à partir des corps qui y vivent. C'est en effet du point de vue de l'intime que, pour Agata, le monde se raconte et s'exhibe. Sa représentation de l'intime repose sur une appropriation et une subversion des codes de la pornographie, à la fois prise dans son sens étymologique de « représentation des prostituées » (puisque ces dernières sont les héroïnes de ses ouvrages) et dans son sens actuel de « représentation explicite d'actes sexuels » (dans la mesure où les actes sexuels et l'orgasme sont des motifs récurrents dans ses œuvres). De cet art et de cette pratique émergent des images perturbantes, voire choquantes, pour le lecteur-spectateur ; des images qui ont une vertu politique dans la mesure où elles permettent en effet de participer à la refondation du « partage du sensible »¹ conceptualisé par Jacques Rancière.

Les relations entre textes et images

Les dispositifs photolittéraires se présentent comme autant de dispositifs au sein desquels textes et images conservent leur autonomie tout en formant une « *matrice d'interactions potentielles* »² (pour reprendre l'expression de Philippe Ortel) qui permet au

1 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*

2 Philippe Ortel, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 6-7. En italique dans le texte original.

lecteur de tisser ses propres liens entre textes et images, que ce soit au cœur d'un ouvrage ou au sein du vaste ensemble formé par les différents phototextes d'Agata.

Tout en interagissant, textes et photographies déploient les possibilités qui leur sont propres. Dans le cadre de la représentation du corps, les photographies s'arrêtent à la surface du corps, quand les textes permettent de décrire les sensations qui agitent les nerfs, les chairs et les organes de l'écrivain photographe. Pour autant, l'écriture est bien incapable de retranscrire le cri ; seule la photographie s'en chargera. De plus, l'image et le texte ne sont pas abjects, pornographiques et cruels de la même manière : alors que l'image, fulgurante et brutale, surgit dans le champ visuel, le texte se déploie plus lentement, au rythme de la lecture. Alors, textes et images unissent leurs pouvoirs au sein des ouvrages pour offrir une triple expérience de l'abjection, de la pornographie et de la cruauté : l'expérience propre à l'image, celle inhérente au texte, et celle qui émerge de leur union.

Dans cette perspective, on peut reprendre la distinction proposée par Dominique Viart dans « L'Identité de l'œuvre » entre l'immatérialité du texte et la matérialité de l'image : le texte « alerte nos sens, mais n'en stimule véritablement aucun : rien que l'on voie sinon des signes sur la page, rien que l'on caresse ni qui blesse, rien que l'on goûte ni que l'on perçoive »³. L'image, *a contrario*, impose une vision ; c'est dans cette perspective qu'elle est, selon l'auteur, matérielle. Alain Flescher en arrive à la même conclusion dans « Du lisible au visible » : pour lui, « ce qu'un texte peut donner à contempler, c'est la représentation mentale, virtuelle, que chaque lecteur se fait pour lui-même »⁴. Ainsi, un objet mêlant *lisible* et *visible* amène une superposition de la « représentation mentale » inhérente au lisible et de la représentation qu'on pourrait qualifier de « tangible » propre à la photographie.

Rappelons toutefois que le lien entre ce qui est donné à lire et ce qui est donné à voir n'est pas évident dans les phototextes d'Agata. L'exemple le plus parlant est la difficulté, voire l'impossibilité, d'associer la photographie d'une prostituée à un prénom indiqué dans un texte (à l'exception de Ka et des prostituées dans *Atlas*). C'est au lecteur-spectateur d'errer au sein de l'ouvrage ou d'un ouvrage à l'autre pour chercher et créer les associations du texte et de l'image. Le *visible* et le *lisible* ont en effet un système qui leur est propre dans ses ouvrages : le *visible* n'illustre pas le *lisible* et le *lisible* ne légende pas le *visible*. De manière générale, chaque *medium* a sa propre temporalité. D'une part, le moment où Agata écrit n'est pas le même que celui où il photographie, ce qui suppose que la photographie et les textes saisissent différents instants de l'expérience poïét(h)ique. D'autre part, l'instantanéité de

3 Dominique Viart, « L'Identité de l'œuvre » in *Exposer la littérature, op. cit.*, p. 67.

4 Alain Flescher, « Du lisible au visible » in *Exposer la littérature, op. cit.*, p. 83.

l'image s'oppose au nécessaire déroulement du texte, ce qui impose deux rythmes – celui de la vision de l'image et celui de la lecture du texte – différents. Cependant, dans *S.T.A.S.I.S.*, les phrases lapidaires imitent l'instantanéité des photographies, comme si la photographie influençait l'écriture, tout comme on observe une *logorrhée* et ce que l'on pourrait appeler une *iconorrhée* dans *Anticorps*, où les phrases comme les photographies sont énumérées.

Cette autonomie de chacun des mediums est illustrée par le fait que les textes et les photographies ne connaissent pas le même destin dans les ouvrages qui composent notre corpus : bien que la polyphonie des textes (dans *Ice*, *Codex*, *Atlas*, *Acéphale* et *S.T.A.S.I.S.*) fasse écho au procédé photographique d'Agata (qui accepte de lâcher l'appareil photographique pour laisser les prostituées l'utiliser), on observe un détachement progressif d'Agata de sa propre parole (omniprésente dans *Anticorps*, mêlée à d'autres voix dans *Ice*, *Codex* et *S.T.A.S.I.S.*, circonscrite à la préface d'*Atlas*, puis absente dans *Acéphale*). Il n'en va pas de même des photographies prises par Antoine d'Agata : malgré le fait qu'elles se mêlent à des images d'archives dans *Acéphale*, elles restent une constante dans ses ouvrages.

Une photolittérature corporelle

Au terme de cette étude, nous faisons le constat que les œuvres photolittéraires d'Agata se situent à « la croisée de deux expériences corporelles l'une à production, l'autre à réception »⁵. Le corps est en effet pour Agata une matière photolittéraire obsessionnelle que l'on retrouve à chacune des « trois phases artistiques » identifiées par Paul Klee, « “pré-création”, “création” et “post-création”, c'est-à-dire respectivement le mouvement préexistant l'œuvre, le mouvement actif et créateur dirigé sur elle et, enfin “la progression du mouvement à travers l'œuvre et dirigé sur autrui, sur le spectateur de l'œuvre” »⁶.

Le processus poïétique est un processus de mise en condition du corps de l'écrivain-photographe. On observe dans la correspondance entre Agata et Garido qui structure *Ice* le phénomène décrit par Paul Dirx comme une ouverture « [d]es vannes de ce réservoir insondable qu'est l'écrivain en tant que corps humain, [ce] réservoir [...] situé au confluent

5 Paul Dirx, Jeanne E. Glesener, Bruno Trentini, « Les épistémologies du corps à l'œuvre » in *Le Corps à l'œuvre*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Documents », 2024, p. 6.

6 Stefania Caliendo, « La Vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'œuvre de Peter Eisenman », *Cygne noir : Revue d'exploration sémiotique*, n°1, 2013 p. 29, URL : <https://www.erudit.org/en/journals/cygnenoir/2013-n1-cygnenoir07153/1090993ar.pdf>, consulté le 13 janv. 2025. Pour la citation de Paul Klee, l'autrice indique : Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, textes recueillis et édités par Jurg Spiller, Bâle & Stuttgart, Schwabe & Cie Verlag, 1973 (traduction française *Écrits sur l'art/1 : La pensée créatrice*, Paris, Dessain & Tolra, 1973, p. 169).

du temps et de l'espace sociaux, et notamment du temps et de l'espace littéraire »⁷. Cette correspondance détaille les étapes d'une corpo-poïétique⁸ qui repose sur une consommation excessive et continue de drogues et l'épreuve de sensations paroxystiques. Ce faisant, on observe dans le processus créateur d'Agata la pratique de la « soma-esthétique », telle que la décrit Richard Shusterman, en 1996 : « La soma-esthétique concerne l'étude méliorative et critique de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou *soma*) en tant que site d'appréciation sensori-esthétique (*aisthesis*) et de façonnement créateur de soi ».⁹ Antoine d'Agata se fait un corps créateur par un usage de lui-même ; c'est dans ces circonstances que sera façonnée l'œuvre. Pour reprendre la distinction opérée par Paul Dirx, Jeanne E. Glesener et Bruno Trentini, le corps *producteur* d'Agata se définit comme un corps *récepteur*¹⁰, qui produit après avoir incorporé lui-même des œuvres (comme en atteste l'intertextualité dans ses phototextes), des savoirs (théoriques et politiques) ainsi que des savoir-faire (la consommation des drogues et l'expérience de la marge).

Toute cette entreprise d'incorporation permet à Agata de créer des œuvres qui, selon nous, relèvent de la « corpo-poétique »¹¹. C'est en effet à partir du corps que sont décrits les bas-fonds qu'Agata parcourt sans cesse : de même que ces espaces, les corps qui y vivent sont dans un état *critique*. Les seuils de la tolérance – qu'elle soit physique, morale ou psychologique – sont sans cesse franchies, et c'est bien la pratique de ce franchissement qui définissent ces espaces. De même, l'intimité s'exhibe dans ces ouvrages dans toute sa corporalité : dans *Ice*, *Anticorps*, *Atlas* et *Codex*, le récit tourne bien souvent autour des sensations corporelles éprouvées par A et par les prostituées, et les photographies se concentrent majoritairement sur les corps de ces dernières.

À la « voyure » de ces ouvrages, on constate que le corps constitue un motif obsessionnel pour Antoine d'Agata, qu'il s'agisse de son propre corps ou de celui des prostituées. Les portraits de ces dernières – qui sont légion dans notre corpus – témoignent

7 Paul Dirx (dir.), *Corps et correspondances*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Documents », 2025, p. 7.

8 Nous nous inspirons ici de l'expression « corpo-poétique » employée par Paul Dirx (Paul Dirx, Jeanne E. Glesener, Bruno Trentini, « Les épistémologies du corps à l'œuvre » in *Le Corps à l'œuvre : créer, vivre, interagir*, op. cit., p. 8).

9 Barbara Formis, « La Soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience », *Appareil*, n° 27, 2024, p. 2, URL : <https://journals.openedition.org/appareil/7648>, consulté le 11 avril 2025. Pour la référence de la citation, l'autrice indique : John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2005, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, postface par Stewart Buettner, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, p. 33.

10 « [L]es corps des producteurs sont eux-mêmes d'abord, depuis leur naissance, des corps récepteurs, qui n'ont cessé et ne cessent d'incorporer des œuvres (« intertextualité »), des savoirs et des savoir-faire » (Paul Dirx, Jeanne E. Glesener, Bruno Trentini, « Les épistémologies du corps à l'œuvre » in *Le Corps à l'œuvre : créer, vivre, interagir*, op. cit., p. 10).

11 *Ibid.*, p. 8.

d'une obsession d'Agata pour leur visage, qui ne l'intéresse que « quand il est détaché de son histoire, de sa biographie, quand il ne reflète plus qu'une masse de chair et de nerfs, une accumulation possible de sensations, de plaisirs, de douleurs »¹², explique-t-il.

De même, dans la mesure où la réception des œuvres d'Agata est pensée comme une contamination, l'expérience esthétique imposée par les phototextes éprouve le corps du lecteur-spectateur. C'est pourquoi nous rejoignons Alice Dupas lorsqu'elle affirme que « si l'on veut insister sur le caractère constitutivement actif de l'expérience esthétique en art, il est des plus judicieux de redéfinir le spectateur en un *participant* »¹³. Citant Vittorio Gallese, l'autrice explique par quel procédé une œuvre plastique peut émouvoir son « participant » :

L'idée que soutient Vittoria Gallese est que l'œuvre visuelle statique peut émouvoir ce participant en fonction de son *quoi* (*what*) et de son *comment* (*how*). Son *quoi*, c'est son contenu, c'est-à-dire les émotions et sensations qui sont dépeintes, représentées dans l'œuvre et que le participant ressent dans sa relation empathique incarnée avec l'œuvre. Le *comment* de l'œuvre, c'est sa forme avec les traces et empreintes du geste créatif qui restent visibles dans l'œuvre, et qui est également vécue par le participant dans la relation empathique incarnée qu'il entretient avec elle. Ce qui relie le *quoi* et le *comment* de l'œuvre, c'est donc cette idée capitale qu'ils sont nécessairement tous deux saisis lorsque le participant entre dans une relation incarnée et active, constitutivement empathique et donc émotionnelle, avec l'œuvre.¹⁴

Pour l'autrice, une telle réception repose en partie¹⁵ sur une « simulation corporelle elle-même sensorielle qui crée de l'empathie »¹⁶, comme l'illustre le titre de son article : si « ce qui meut, m'émeut », c'est parce que ce qui touche le corps atteint aussi les émotions¹⁷.

Au regard des émotions et des sensations suscitées par les œuvres d'Agata – le dégoût, l'effroi ou le choc devant le spectacle de l'abjection ou celui de la violence – on peut légitimement s'interroger sur la notion de plaisir esthétique qu'Alice Dupas place au centre de son analyse : les photographies de cadavres, les récits et les images d'actes sexuels

12 *Le Geste d'Agata*, 28.

13 Alice Dupas, « Ce qui meut, m'émeut : la simulation incarnée au fondement d'une forme de plaisir artistique » in *Le Corps à l'œuvre : créer, vivre, interagir*, *op. cit.*, p. 199.

14 *Ibid.*, p. 199-200.

15 « [C]ar il ne faut assurément pas omettre l'implication d'autres facteurs, à l'instar de l'éducation, du contexte historico-social, d'autres *stimuli* esthétiques, etc », précise l'autrice (*ibid.*, p. 200).

16 *Loc. cit.*

17 Ainsi se définit en effet « l'esthétique simulationniste incarnée » : résultat « d'expérimentations scientifiques mesurant l'activité neuronale engagée pendant un jugement esthétique ou artistique » engagées par David Freedberg et Vittorio Gallese, cette « esthétique expérimentale [soutient] que le jugement en question met en jeu des réponses perceptuelles, corporelles, émotionnelles et intellectuelles ». Ce processus de « simulation incarnée » se veut « générateur d'émotions, et notamment de plaisir » (*ibid.*, p. 202-204).

d'une grande brutalité tendent à dépasser ce qu'elle nomme le « *plaisir impur du dégoût* »¹⁸ dans le cadre duquel le dégoût se révèle finalement plaisant. Les œuvres qui suscitent un « *dégoût pur* »¹⁹ auraient plutôt tendance à gêner, voire à empêcher, l'activation de l'empathie comme la sensation de plaisir propres à l'esthétique simulationniste incarnée (dans la mesure où le dégoût prend toute la place) – à moins que de telles œuvres ne « soit porteuse[s] de la représentation d'émotions et sensations de l'artiste, et surtout des traces visibles de son geste créatif »²⁰. Dans cette perspective, la dimension intime des récits et des photographies d'Agata tout comme la manière dont il décrit longuement dans ses ouvrages son engagement (tant artistique que politique) lui permettrait de représenter les émotions et les sensations qui sont les siennes ; l'écrivain-photographe considère après tout ses œuvres comme les traces d'une expérience poïétique.

Nous pouvons en déduire que les corps de l'écrivain-photographe, de ses proches et sujets, de ses lecteurs-spectateurs, de véritables *corps à l'œuvre* (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Paul Dirx, Jeanne E. Glesener et Bruno Trentini²¹).

Apories éthiques et politiques

Il nous semble important de mettre au jour les apories du discours éthique et politique d'Antoine d'Agata au moment de conclure. Comme nous l'avons constaté, il disserte beaucoup sur les impératifs éthiques et politiques qui guident son processus créateur ; or, les œuvres d'Agata révèlent deux impasses : le rapport d'Agata aux prostituées et la représentation des femmes qui en découle, et la dimension individualiste de sa pratique.

On observe dans les phototextes d'Agata un déferlement de violence que l'écrivain-photographe considère comme propre au milieu marginal dans lequel il évolue. C'est également le postulat que Christine Delory-Momberger défend : l'errance de l'écrivain-photographe dans ces « zones extrêmes »²² suppose d'y répéter les mêmes gestes extrêmes, à savoir une défonce constante, l'expérimentation de sensations brutales et la reproduction d'actes violents. Avant même de photographier, cette violence était son quotidien : comme le rappelle Clément Paradis, Antoine d'Agata est issu des mouvements punks et anarchistes, marqués par « un pessimisme » qui l'a « poussé à vivre dans la marge », d'abord sans la photographier (on observe en effet un temps de latence entre ses études à l'*International*

18 *Ibid.*, p. 206 (en italique dans le texte original).

19 *Ibid.*, p. 207 (en italique dans le texte original).

20 *Ibid.*, p. 208.

21 Paul Dirx, Jeanne E. Glesener, Bruno Trentini, *Le Corps à l'œuvre : créer, vivre, interagir*, op. cit.

22 *Le Geste d'Agata*, 7.

Center of Photography en 1990 et la publication de *De Mala Muerte*, son premier ouvrage, en 1998)²³. Pour Antoine d'Agata, textes et photographies résultent d'une « *praxis*, [d'une] confrontation avec le visible » mue par une « implication radicale au sein du réel »²⁴ afin de s'extirper de la position de « touriste du réel »²⁵ dans lequel le pessimisme politique qui était le sien l'avait, jusque-là, coincé. Comme le résume Clément Paradis, « [l']engagement [d'Agata] avait pris la forme du désengagement, la marginalité construisant une position de spectateur exclus d'une partie du réel »²⁶.

La violence qu'on observe dans les phototextes d'Agata est donc bien réelle : si on peut la comprendre comme relevant des comportements coutumiers des bas-fonds que l'écrivain-photographe fréquente, elle n'en est pas moins la reproduction d'une violence, notamment envers les prostituées. « Je reçois, je donne et je prends »²⁷ : si c'est ainsi que l'artiste justifie sa poétique, il serait illusoire de penser que sa relation avec les prostituées repose sur une égalité entre ce qui est *donné*, ce qui est *reçu* et ce qui est *pris*. De plus, dans les photographies comme dans les textes d'Agata, la représentation des femmes et de leur corps n'échappe pas à ce « drame inévitable » analysé par l'historien Stanis Perez dans son ouvrage sur cette question ; un drame qui semble condamner le corps des femmes à n'être représentées qu'au « prisme du fantasme ou de la violence, de la sexualisation ou de la stigmatisation »²⁸. Dans l'histoire de la peinture, le corps féminin a bien souvent été mis à la disposition de spectateurs devenus voyeurs de corps féminins fantasmés²⁹. La littérature n'est pas exempte : comme le rappelle Stanis Perez, le corps féminin est tantôt supplicié (comme dans *La Légende dorée*), maltraité (comme c'est le cas dans les récits du Marquis de Sade), pour une femme à la fois séduisante, chétive et dangereuse³⁰. Dans les photographies comme dans les récits d'Antoine d'Agata, les corps féminins sont des corps blessés, abîmés,

23 Clément Paradis, « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *Image & Narrative*, vol. 18, n°2, 2017, p. 64, URL : <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1537>, consulté le 12 avr. 2025.

24 *Ibid.* p. 65.

25 L'expression est employée par Antoine d'Agata (*Le Désir du monde*, 33).

26 Clément Paradis, « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *op. cit.*, p. 64.

27 *Le Désir du monde*, 32.

28 Stanis Perez, *Le Corps des femmes : mille ans de fantasmes et de violences*, XI^e-XXI^e siècle, Paris, Perrin, 2024, p. 16.

29 L'orientalisme (XIX^e siècle) en est un criant exemple. Le corps féminin dénudé est mis à disposition du voyeur, dans le cadre d'un Orient fantasmé et propice à des situations érotisées, tel le marché aux esclaves (Jean-Léon Gérôme, *Le Marché d'esclaves*, circa 1886) ou le harem (Jean-Léon Gérôme, *Piscine dans un harem*, 1876 ; Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le Bain turc*, 1862). La figure fantasmée de l'odalisque, caractéristique de ce mouvement, donne à voir des femmes nues, dans des positions lascives (Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814 et *L'Odalisque à l'esclave*, 1842 ; Jules Lefebvre, *Odalisque*, 1874).

30 Sur cette question, nous renvoyons au travail de Mireille Dottin-Orsini (*Cette Femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op. cit.*)

fantasmés, agressés ; des corps dont il dispose et dont il n'hésite pas à s'emparer (comme dans les récits de *chemsex*). Bien qu'il cherche à ne pas se comporter envers les prostituées comme le ferait un client, les deux modes d'interactions entre A et elles dans les récits sont la consommation de drogues et l'acte sexuel.

On relève dans le discours d'Agata sur la dimension politique de son travail une autre aporie, mise en lumière par Clément Paradis dans son article sur la philosophie de la praxis de l'écrivain-photographe. Faire de sa propre vie une œuvre d'art corollaire d'un engagement politique : voilà, en substance, la manière dont Antoine d'Agata conçoit sa pratique. Dans cette perspective, l'engagement reste individuel. Pour Clément Paradis, il s'agit là d'une aporie politique héritée du courant situationniste, pour qui, selon Patrick Marcolini, « [s]eules des formes d'existence aventureuses ou bouleversantes peuvent [...] être envisageable (*sic*) comme libératrices »³¹. Cette attitude a pour effet de « détacher l'individu de toute collectivité politique organisée durablement en vue du changement social », et de « fabriquer une subjectivité égoïste repliée sur l'assouvissement de ses propres appétits »³². L'« individualisme artiste » des situationnistes, « comme le note Frédéric Lordon, a effectivement la caractéristique d'être tout à fait compatible avec le management capitaliste [que le situationniste] abhorre, partageant avec lui l'idée de la valorisation d'une volonté libre, engagée sans réserve, et produisant éventuellement des images »³³. L'auteur reconnaît là la posture de l'écrivain-photographe ; analyse à laquelle nous souscrivons.

La manière dont Agata décrit les bas-fonds s'inscrit dans cet « individualisme artiste » dénoncé par Frédéric Lordon : dans ses phototextes, cet espace correspond en tous points à l'analyse qu'Hakim Bey fait de la « Zone Autonome Temporaire » dans son ouvrage *T.A.Z* (abréviation de l'anglais *Temporary Autonomous Zone*). L'auteur y oppose la révolution (nécessairement vouée à l'échec) au soulèvement qui, s'il est « temporaire », n'est pas moins une « expérience maximale »³⁴ de modes de vies expérimentaux et contestataires dans les Zones Autonomes Temporaires. Les caractéristiques d'une TAZ sont les suivantes : « sa plus grande force réside dans son invisibilité » dans la mesure où « l'État ne peut pas la reconnaître parce que l'Histoire n'en a pas de définition » précise³⁵ ; s'y retirent et s'y regroupent les membres d'une bande « ouverte [...] par affinités électives, aux initiés » (en

31 Clément Paradis, « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *Image & Narrative*, *op. cit.*, p. 71. Pour la source de la citation l'auteur indique : Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Paris, L'Échappée, 2013, p. 57.

32 Nous reprenons les citations de Patrick Marcolini (*Ibid.*, p. 113).

33 Clément Paradis, « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *Image & Narrative*, *op. cit.*, p. 71. Pour la source des propos de Frédéric Lordon, l'auteur indique : *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, La Fabrique, 2010.

34 Hakim Bey, *T.A.Z : zone autonome temporaire* [1991], traduit de l'anglais par Christine Trégulier avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget, Paris, L'Éclat, 2014, p. 12.

35 *Ibid.*, p. 14.

opposition à la famille nucléaire « *fermée* par la génétique » et « par la possession par l'homme de la femme et des enfants »)³⁶ ; l'insurrection y est festive³⁷ et on y observe « une évolution du domestique au sauvage »³⁸. De plus, la célébration de la TAZ et de son équivalent pérenne la PAZ (la Zone Autonome Permanente) par Hakim Bey répond à sa conception situationniste de l'art : pour l'auteur, il n'y a que dans la TAZ et la PAZ que « l'art sera une condition de vie » et échappera au « Monde de l'Art [dans lequel] l'Art est devenu une marchandise »³⁹.

Les bas-fonds sont en effet pour Agata une zone de repli et un endroit où disparaître. Il n'y a qu'en son sein qu'il parvient à faire de sa vie une œuvre d'art. Dans les bas-fonds, on se « brûl[e] aux feux d'une vie plus vraie » ; en-dehors, le monde « se meurt dans la résignation » (*Ant.*, 27) et ne peut pas espérer être sauvé. Comme il le dit dans le *Désir du monde*, le fonctionnement de la civilisation actuelle a mené à « l'abrutissement psychologique de la totalité de la population laborieuse dont il n'y a plus grand-chose à attendre » ; il considère d'ailleurs que « [c]eux qui aujourd'hui collaborent avec le système ou en profitent sont condamnés »⁴⁰.

À cet égard, un extrait d'entretien publié dans *Le Geste d'Agata* est particulièrement éclairant :

Ma volonté de vivre le monde dans sa brutalité, d'accepter l'entièreté de cette expérience tient, en dernier ressort, de l'action politique. J'assume un mode [de] vie que l'on peut qualifier, à certains égards, de criminel, scandaleux ou vicieux. L'essentiel pour moi est ailleurs, défaire la chose politique de l'innocuité du discours, opposer la nécessité du geste au confort paresseux de la rhétorique, faire de l'existence le terrain et l'enjeu de la logique artistique. [...]

Je me préoccupe peu du spectateur. Je n'éprouve aucun besoin d'approfondir l'entendement qu'il a du monde ou de questionner l'image qu'il s'en fait. Je refuse de l'accompagner, de le convaincre.⁴¹

Agata met ici à distance un art qui se voudrait politique au sens fort et étymologique⁴² du terme, c'est-à-dire un art qui serait une action publique et qui aurait comme fonction d'agir

36 *Ibid.*, p. 19.

37 *Ibid.*, p. 20-22. La TAZ est décrite comme un « festival » où se mêlent insurrection et fête par Hakim Bey.

38 *Ibid.*, p. 73.

39 *Ibid.*, p. 69.

40 *Le Désir du monde*, 116.

41 *Le Geste d'Agata*, 41-42.

42 Emprunté au latin *politicus*, -a, -um « relatif au gouvernement des hommes », du gr. πολιτικο ῥς « de citoyen, qui concerne les citoyens, populaire, qui concerne l'État, public » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales), URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/politique>, consulté le 16 avril 2025.

sur le « gouvernement des hommes » (pour reprendre le sens de l'étymon *politicus*) : sa pratique ne consiste finalement qu'en une action individuelle (ce qui la disqualifie en tant qu'action politique), et la réception de ses œuvres n'a pas vocation à opérer un changement de perspective chez son spectateur.

On ne peut que constater un hiatus entre la nécessité exprimée par Antoine d'Agata de lutter contre le dépolitisation du monde de l'art, l'individualisme forcené qui est le sien et dont il ne faut pas nier le caractère dépolitisant lorsqu'il est mu par un profond pessimisme politique.

De même, la question du voyeurisme ou du rapport entre Agata et les prostituées pourrait être abordée (et analysée) du point de vue du genre, de la classe sociale et de la race sociale afin d'aller plus loin que ce que j'ai pu écrire dans l'introduction et la conclusion de mon mémoire de thèse.

Il est vrai que malgré le fait que le discours porté par Antoine d'Agata se veuille politique (je ne reviendrai pas sur les multiples attaques contre le capitalisme, le néolibéralisme – bien qu'il ne soit pas nommé explicitement – ou, dans une veine debordienne, la « société du spectacle »), ce discours contient quelques angles morts qu'il serait possible d'explorer dans le cadre d'articles (complémentaires), en questionnant le poids des déterminations sociales et les rapports de force qui en découlent dans le rapport de l'artiste aux prostituées.

Comme je l'ai évoqué *supra*, l'artiste justifie la violence dont il fait preuve à l'égard des prostituées par les modes de vie qui ont cours dans les bas-fonds ; une telle conception tend à mettre sur un même pied d'égalité les hommes et les femmes de cette classe sociale constituée par les exclus de la société – classe sociale dont, selon lui, il ferait partie au même titre que les prostituées qu'il fréquente (dans une certaine mesure, car persiste une tension entre sa proximité et son éloignement vis-à-vis de ceux qu'il nomme les *parias*).

Face à ce constat, deux éléments doivent être mis en lumière.

D'une part, bien qu'Antoine d'Agata vive au sein de cette communauté d'exclus lors de ses voyages, il est également un artiste issu de ce que l'on pourrait délimiter comme le « Nord global » (c'est-à-dire, dans son cas, la France, où il est très actif en tant que photographe et auteur – chez Magnum Photos, à Arles, à Marseille –, mais également les États-Unis où il a fait ses études, ou encore en Europe – comme à Oslo où il a exposé récemment *Message for Humanity*). Son statut d'artiste le place dans une position déséquilibrée vis-à-vis des prostituées qu'il photographie – qui sont bien souvent des prostituées qui, elles, exercent dans le « Sud global », et plus particulièrement dans des territoires réputés pour le tourisme sexuel qui y a cours. Cette vie commune, temporaire,

n'efface pas la différence de classe sociale entre les prostituées et Agata : de ce point de vue, on peut penser qu'il se leurre en tant qu'homme et en tant qu'artiste (puisqu'il ne sépare pas les deux) et se dédouane d'une remise en question et en lumière de la domination qu'il exerce sur ces femmes. J'aimerais insister sur le fait que *vouloir* s'exclure de la position de client n'efface pas la relation de domination dans le rapport entre hommes et femmes - et surtout le rapport sexuel tarifié (*l'intention* ne suffit pas). On pourrait également considérer qu'il fétichise et essentialise ces femmes : il les réduit à l'image qu'il souhaite donner d'elles (des martyres).

Il est donc légitime d'interroger la dimension inégalitaire du rapport qu'Agata entretient avec ces prostituées issues des milieux les plus précarisés (du Sud global majoritairement dans *Ice* et *Anticorps*, du Nord et du Sud dans *Atlas*) qui survivent en se prostituant, alors qu'il est un homme appartenant à ce qu'on pourrait appeler *la culture de la domination* ; une culture qu'une analyse marxiste/marxienne définirait comme occidentale et bourgeoise (voire détentrice d'un « privilège blanc »).

Je tiens cependant à insister sur le fait qu'il ne s'agit ici ni d'essentialiser, ni de naturaliser Agata au même titre que je n'ai pas voulu le faire en ce qui concerne les prostituées : il ne faut pas négliger la « nature fondamentalement relationnelle, antagonique »⁴³ de tout pouvoir, pour parler comme la philosophe Elsa Dorlin. De plus, je ne veux pas ôter à ces femmes leur agentivité, ni la nier, en les désignant comme des « victimes archétypales » (et là je reprends à la sociologue indo-américaine Chandra Talpade Mohanty son mot⁴⁴), simplement parce qu'elle sont issues du Tiers-monde : il faut, il me semble, se garder d'un tel « paternalisme ». D'ailleurs, dans *Atlas*, s'exprime une tentative de restituer une forme d'agentivité aux prostituées en rapportant leurs paroles, bien que cette restitution se fasse sous l'égide d'Agata (ce qui implique que ce constat doive être nuancé).

D'autre part, en multipliant les actes sexuels avec les prostituées, Agata reproduit la violence inhérente à la prostitution ; une violence sexuelle qui, comme le rappelle à juste titre le sociologue Eric Fassin est « une violence tout autant *sexuée* que *sexuelle* » en ce qu'elle « touche en même temps au genre et à la sexualité »⁴⁵. De même, ces violences révèlent en creux tout en les reproduisant notre « ordre sexuel »⁴⁶. La violence sexuelle est, de fait, politique, puisque s'y jouent des relations de pouvoirs. Si l'on revient, d'un point de vue politique, aux scènes de sexe placées au cœur des ouvrages d'Agata : on peut y observer qu'elles relèvent du « contrat sexuel » tel que l'a analysé Carole Pateman.

43 Elsa Dorlin, « Introduction : vers une épistémologie des résistances », *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, « Actuel Marx Confrontation », 2018, p. 13.

44 Chandra Talpade Mohanty, « Sous le regard de l'Occident », *ibid.*, p. 158.

45 Eric Fassin, « Les frontières de la violence sexuelle », *ibid.*, p. 302.

46 *Ibid.*, p. 294.

L'autrice analyse l'ordre contractuel qui caractérise la société contemporaine à partir du contrat social tel qu'il a été conceptualisé par Hobbes, Locke et Rousseau, puis mis en œuvre. Le contrat est un « principe d'association sociale » et « l'un des moyens les plus importants de créer du lien social »⁴⁷ tout en étant « l'illustration et la garantie de la liberté individuelle »⁴⁸. L'ordre contractuel s'inscrit dans la pensée libérale qui considère que chaque individu est sa propre *propriété*. Ainsi « dans le contractualisme contemporain », l'individu est un « individu possessif » : à ce titre, il « possède son corps et ses capacités exactement dans le même sens où il possède des biens matériels »⁴⁹.

On pourrait penser que le contrat est possible dès que deux individus se reconnaissent mutuellement comme des propriétaires d'eux-mêmes. En réalité, comme le dénonce Pateman, tout ceci relève à bien des égards de la « fiction politique »⁵⁰ : le rapport entre le capitaliste et le prolétaire illustre bien à quel point les choses ne sont pas si simples, et il en va de même, selon l'autrice, du rapport entre les hommes et les femmes – les femmes ne sont pas pleinement des « individus possessifs », puisqu'elles ne possèdent pas pleinement leur corps. C'est sous cet angle qu'elle analyse la prostitution qui représente selon elle « l'un des moyens par lesquels les hommes s'assurent l'accès au corps des femmes »⁵¹ (notons qu'elle fait une analyse semblable du système marital et du « devoir conjugal », dans une analyse qui n'est pas sans rappeler les textes d'Emma Goldman). Dans *Ice* et *Anticorps*, les récits de *chemsex* avec des prostituées sont particulièrement éclairants sur ce point : le corps des femmes y est accessible et l'artiste en dispose.

Enfin, nous en arrivons à notre dernier point qui renvoie à la question du *male gaze*, théorisé par Laura Mulvey, pour le cinéma. La place de la pornographie (qui correspond à la quatrième partie de cette thèse) dans l'art d'Agata peut conduire à une telle interrogation. Au cinéma, mais l'on peut transposer cette réflexion à l'art photographique, « trois types de regard [sont] généralement associés : celui de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public, qui regarde le produit fini, et ceux que se portent entre eux les personnages à l'écran »⁵². Le cinéma construit un regard masculin et produit des objets qui ne s'adressent qu'à lui. À cet égard, les femmes ne seraient pas des sujets, mais les objets de ce « regard masculin (*male gaze*) »⁵³.

47 Carole Pateman, *Le Contrat sexuel*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2022, p. 28.

48 *Ibid.*, p. 32-33.

49 *Ibid.*, p. 100.

50 *Ibid.*, p. 33.

51 *Ibid.*, p. 307.

52 Maxime Cervulle, « Malaise dans le "male gaze" : généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, n° 61, 2013, p. 206.

53 Face à cet objet féminin, l'inconscient masculin emprunte deux voies : celle de la scopophilie fétichiste (la femme est fétichisée) ou celle du voyeurisme sadique (la femme est un objet à la fois mystérieux et

Cette analyse soulève plusieurs questions : qu'en est-il de l'autonomie des spectateurs et des spectatrices ? L'idée d'un *male gaze* ne transforme-t-elle pas les observateurs en une masse homogène (en dépit d'autres déterminations sociales) ? Enfin, faut-il, « oblitérer totalement l'ambivalence du plaisir éprouvé face à l'image » et penser que le spectateur est systématiquement le jouet d'un « assujettissement idéologique, sans dehors ni possibilité de résistance »⁵⁴ pour reprendre quelques-uns des arguments de Maxime Cervulle ?

Si on adopte une lecture féministe et matérialiste de cette question, il ne s'agit pas de nier la présence d'un *male gaze* dominant dans l'art d'Agata, mais de questionner à la fois la tentative d'universalisation de l'expérience spectatorielle (à qui l'on peut reprocher de constituer des catégories trop homogènes, qui se focaliseraient sur le genre, ou la race, ou la classe sociales sans penser la complexité et la mouvance de leurs relations et intrications), mais également l'essentialisation sous couvert d'universalisme (un universel qui, de fait « est toujours socialement et historiquement situé »⁵⁵, comme le rappelle entre autres Elsa Dorlin). C'est la conception libérale de l'individu qui en fait un être surgi *ex nihilo* et dépourvu de toutes déterminations sociales. Dans cette perspective, il serait préférable de questionner le regard masculin d'Agata au sein de ce que les tenants du matérialisme dialectique appellent les conditions matérielles d'existence, pour les rapports de domination qui lui sont spécifiques.

Tout en reconnaissant les limites de la dimension politique de la pratique artistique d'Agata, nous faisons l'hypothèse d'une efficience politique de ses ouvrages photolittéraires : en dépit de ce que l'écrivain-photographe en dit, les œuvres d'Agata participent, à leur échelle, à la refondation du partage du sensible théorisé par Jacques Rancière. C'est ce que reconnaît également Christine Delory-Momberger dans *Le Geste d'Agata*, en postulant une autonomisation des images :

Peut-être [que] c'est aux images de s'autonomiser, s'échapper, vivre leur vie propre, lourdes des regards qu'elles ont suscités. Elles iront rejoindre les imaginaires de ceux qui les ont bues, de ceux qui les verront. On se les figure volatiles, traversant des mondes, des espaces pour venir se poser dans un nouveau regard qui, à partir de cet instant, ne verra plus comme avant.⁵⁶

coupable, qu'il faut punir ou sauver).

54 Maxime Cervulle, « Malaise dans le "male gaze" : généalogie critique d'un concept controversé », *op. cit.*, p. 201.

55 Elsa Dorlin, « Introduction : vers une épistémologie des résistances », *op. cit.*, p. 12.

56 *Le Geste d'Agata*, 57.

Tout le discours théorique d'Agata révèle sa volonté d'encadrer la manière dont ses images sont perçues. Cependant, la réception d'une œuvre repose sur une appropriation de ses œuvres par le lecteur-spectateur ; ainsi pourra-t-il s'affirmer d'autant plus comme un *participant* à cette œuvre.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

Sources primaires

Corpus

Agata (Antoine d') :

2013, *Anticorps*, Paris, Xavier Barral.

2016, *Atlas*, Paris, Textuel.

2018, *Acéphale*, Marseille, Studio Vortex.

2019, *S.T.A.S.I.S*, Marseille, Studio Vortex.

Agata (Antoine d'), Garido (Rafael) :

2012, *Ice*, Marseille, Images en Manœuvre.

Agata (Antoine d'), Le Dantec (Bruno) :

2017, *Codex : Mexico, 1986-2016*, Barcelone (Espagne), RM Editorial.

Autres ouvrages d'Agata

Ouvrages photolittéraires

Agata (Antoine d') :

1998, *Mala Noche*, Indre-Nantes, En Vues.

2005, *Manifeste*, Paris, Le Point du Jour / Le Bleu du Ciel.

2012, *Position(s)*, Paris/Berlin, Avarie. 2016, *A - New-York (1986-93)*, Marseille, André Frère.

2013, *Paraiso*, Marseille, André Frère.

2015, *Désordres*, Arles, Voies Off.

2015, *Eclipse*, Géorgie, Tbilissi Photo Festival.

2015, *Index*, Marseille, D.Books / André Frère.

2016, *A - New-York (1986-93)*, Marseille, André Frère.

2016, *Cidade de Pedra*, Athènes(Grèce), Void.

2017, *Aka Ana*, Japon, Akaaka.

2021, *Praxis*, Marseille, Studio Vortex.

Agata (Antoine d'), Bismuth (Léa) :

2018, *La Nuit épuisée*, Marseille, André Frère.

Agata (Antoine d'), Garido (Rafael) :

2009, *Agonie*, Marseille, André Frère.

Agata (Antoine d'), Le Dantec (Bruno), Garido (Rafael) :

2018, *Odysseia*, Marseille, André Frère.

Agata (Antoine d'), Littell (Jonathan)

2023, *Un endroit inconvenient*, Paris, Gallimard, « Blanche ».

Entretiens

Agata (Antoine d') :

« From normality to madness », *Meduza*, mis en ligne le 10 juil. 2024. URL :
<https://meduza.io/en/feature/2024/07/10/from-normality-to-madness>

Agata (Antoine d'), Adler (Laure) :

« Antoine d'Agata, instantanés de la déchéance », *L'Heure bleue*, Paris, Radio France, 9/12/2020. URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/antoine-d-agata-instantanes-de-la>

Agata (Antoine d'), Delory-Momberger (Christine) :

2008, *Le Désir du monde*, Paris, Téraèdre.

Sources secondaires

Sur Antoine d'Agata

Le Bal, présentation de l'exposition « Anticorps » : <https://www.le-bal.fr/2019/06/antoine-dagata>.

Bismuth (Léa), Le Querrec (Perrine), Sabatier (Bruno), *Francis Bacon / Antoine d'Agata*, Paris, Éditions du Regard, 2021.

Delory-Momberger (Christine), *Le Geste d'Agata*, Marseille, André Frères, 2016.

Documents d'artistes, « Documents d'artistes : Antoine d'Agata », sur le site *documents d'artistes*. URL : <https://www.documentsdartistes.org/artistes/dagata/repro14.html>.

—, Escoulen (Fanny) (dir.), *Actes : Antoine d'Agata, une présence politique*, Marseille, André Frère, 2014.

Les filles du calvaire, présentation de l'exposition « Antoine d'Agata : *Atlas* et paradigmes » : <https://www.fillesdualcaire.com/exhibitions/64-antoine-d-agata-atlas/overview/>.

Fourmentraux (Jean-Paul), « Photographie et contre-surveillance : autour d'Antoine d'Agata, *Virus*, 2020 », *Quaderni*, n° 108/1, 2023, p. 89-104. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-quaderni-2023-1-page-89.htm>.

Paradis (Clément), « Antoine d'Agata face au spectacle du flux », *Focales*, n°1, 2017. URL : <https://journals.openedition.org/focales/1294#quotation>.

—, « De positions en situations, Antoine d'Agata au prisme de la philosophie de la praxis », *Image & Narrative*, vol. 18, n°2, 2017, p. 62-82.

URL : <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1537/1219>.

—, « “Le réel c’est les autres, la fiction c’est soi” : Antoine d'Agata funambule de l'aliénation », *Focales*, 2022/6, p. 1-15. URL : <https://journals.openedition.org/focales/976?lang=en#quotation>.

Présentation de l'ouvrage *Index* d'Antoine d'Agata par Philippe Azoury sur le site de la maison d'édition André Frère. URL : <https://www.andrefrereditions.com/livres/photographie/index-antoine-agata/>.

Présentation de l'ouvrage *Odysseia* par André Frères Éditions. URL : <https://www.andrefrereditions.com/livres/photographie/odysseia/>.

Salò, présentation de l'évènement « SALÒ # 1 : Trois nuits carte blanche à Antoine d'Agata » : URL : <https://www.communicart.fr/salo-1-ouverture-officielle-avec-trois-nuits-carte-blanche-antoine-dagata>.

Autres œuvres littéraires et photographiques

Artaud (Antonin), *Les Tarahumaras* [1945], Gallimard, « Folio Essais », 2017. URL : <https://shs.cairn.info/les-tarahumaras--9782070324026-page-15?lang=fr>

—, *L'Ombilic des limbes et autres poèmes* [1927], Paris, Gallimard, « Poésie », 1968.

—, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.

Atwood (Jane Evelyn), *Rue des Lombards*, Paris, Xavier Barral, 2011.

Baudelaire (Charles), *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose* [1869], Paris, Flammarion, 1987.

Bellocq (Ernest Joseph), *Storyville Portraits : Photographs from the New Orleans Red-Figh District, circa 1912*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

Bourcart (Jean-Christian), Goldin (Nan), *All about Love*, Paris, Loco, 2014.

Brassaï, *Le Paris secret des années 30*, Paris, Gallimard, « Albums Beaux Livres », 1976.

Dante (Alighieri), *L'Enfer* [1472], traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, « GF », 2004.

- Guyotat (Pierre), *Coma*, Paris, Mercure de France, « Folio », 2006.
- Henner (Mishka), *No Man's Land*, 2011-2013, ouvrage auto-édité.
URL : <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>
- Hilton (Jane), *Precious*, Amsterdam, Schilt Publishing, 2013.
- Lacoue-Labarthe (Philippe), *Phrase*, Paris, Bourgeois Éditeur, « Détroits », 2000.
- La Rochefoucauld (François de), *Maximes* [1665], Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 1991.
- Le Clézio (Michel), *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1967.
- Machado (Antonio), *Champs de Castille*, précédé de *Solitudes*, *Galleries et autres poèmes*, et suivi de *Poésies de Guerre* [1912], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1981.
- Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même* [170-180], traduit du latin par Mario Meunier, Paris, Flammarion, « GF », 1992.
- Papadopoulos (Myrto), *The Attendants*, 2013. URL : <https://myrtopapadopoulos.com/project/the-attendants/>.
- Salvans (Txema), *The Waiting Game I*, Barcelone, Editorial RM, 2013. URL : <https://txemasalvans.com/work/the-waiting-game/>.
- Shakespeare (William), *Jules César* [1599], traduit de l'anglais par Christine et René Lalou, Paris, Armand Colin, « Bibliothèque de Cluny », 1959.
- , *Richard III* [1597], traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1995.
- Sothorn (Scot), *An American Lowlife* [2011], New York, Powerhouse Books, 2013.
- Strömholm (Christer), *Les Amies de place Blanche* [1938], Paris, Aman Iman, 2011.
- Virgile, *L'Énéide* [19 av. J.-C.], traduit du latin par Jacques Delille, France, Michaud frères, 1804.

Autres œuvres littéraires : Georges Bataille

De Georges Bataille

- Bataille (Georges), *L'Archangélique et autres poèmes* [1944], Paris, Gallimard, « Poésie », 2008.

- , « Chronique nietzschéenne (1) », *Acéphale*, n°3-4, Juillet 1937.
- , « La Conjuración sacrée », *Acéphale*, n°1, 24 juin 1936.
- , *Courts écrits sur l'art*, Paris, Lignes, 2017.
- , *L'Érotisme* [1957], Minuit, « Reprise », 2011.
- , *L'Expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, « Tel », 1954.
- , *La Part maudite*, précédée de *La Notion de dépense* [1949], Paris, Minuit, « Critique », 1967.
- , *Romans et récits*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

Sur Georges Bataille

Bataille (Georges), Berl (Emmanuelle), Clavel (Maurice), Gillois (André), « Georges Bataille, qui êtes-vous ? », pour l'émission *Qui êtes-vous ?* (ORTF), diffusée le 20 mai 1951. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/georges-bataille-ecolier-je-lisais-buffalo-bill-je-voulais-etre-sioux-5787731>

Bataille (Georges), Leiris (Michel), Griaule (Marcel) *et al.*, *Dictionnaire critique*, Paris, Prairial, 2016.

Koch (Michel), « Le Sacrifice et le sacré (À partir d'*Acéphale* et de Georges Bataille) », *Lignes*, vol. 3, n°3, 2000, p. 158-176. URL : <https://shs-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-lignes1-2000-3-page-158?lang=fr>.

Santi (Sylvain), Van Reeth (Adèle), « L'Expérience poétique », pour l'émission *Les Chemins de la philosophie* (France Culture), diffusée le 13 juin 2016. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/georges-bataille-14-l-experience-poetique>

Photolittérature et intermédialité

Bessière (Jérôme), Payen (Emmanuèle) (dir.), *Exposer la littérature*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2015.

Foucher Zarmanian (Charlotte), Nachtergaele (Magali) (dir.), *Le Phototexte engagé : une culture visuelle et militante au XX^e siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2021.

Hans-Collas (Ilona), « Interactions entre textes et images : les danses macabres peintes dans les églises en France aux XV^e–XVI^e siècles », *Le Moyen Age*, t. CXXVII, 2021/1, p. 81-104.
URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-moyen-age-2021-1-page-81.htm>.

Louvel (Liliane), *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2012.

Montier (Jean-Pierre), Louvel (Liliane), Méaux (Danièle), Ortel (Philippe) (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.

Montier (Jean-Pierre) (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.

Nerlich (Michaël), « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy », in *Iconotextes*, Alain Montandon (dir.), Clermont, Orphys, 1990.

Ortel (Philippe), *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2001.

Photographie, cinéma, arts plastiques et arts appliqués

Ardenne (Paul), *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

Baqué (Dominique), *L'Effroi du présent : figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.

—, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

—, *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

Baschet (Jérôme), « Les Justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e -XV^e siècles) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°5, 1990, p. 1-14.
URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2886>.

Biet (Christian), Roques (Sylvie) (dir.), *Performance : le corps exposé*, Paris, Seuil, 2013.

Blaise (Mario), « Représentations des drogues et de l'addiction dans la photographie contemporaine », *Psychotropes*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 21 à 39.

Cotton (Charlotte), *La Photographie dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005.

- Couchot (Edmond), « Prise de vue, prise de temps », *Les Cahiers de la photographie*, n°8, 1982.
- Deleuze (Gilles), *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2002.
- Delory-Momberger (Christine) (dir.), *Photographie et mises en image de soi*, Paris, Himeros, 2005.
- Deville (Vincent), « Incidence du changement de position de l'observateur sur l'observation d'un objet : Parallaxe (2017) de Nominoë », *Cahier Louis-Lumière*, « Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines », 2019, p. 143-154. URL : <https://hal.science/hal-03518039/document>.
- Didi-Huberman (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992.
- Dubois (Philippe), *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, « Fac. image », 2019.
- Durozoi (Gérard), *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, « Guide Des Arts », 2005.
- Dumas (Stéphane), *Les Peaux créatrices*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014.
- Fabbri (Véronique), « La Ville dans les films de Guy Debord », *Appareil*, n° spécial, 2008, p. 1-18. URL: <http://journals.openedition.org/appareil/459>.
- Gassiot-Talabot (Gérald), Gaudibert (Pierre), Lamarche-Vadel (Bernard) *et al.*, *Figurations : 1960/1973*, Paris, UGE, 1973.
- Gibert (Marc), site internet : <http://www.marc-gibert.fr/index.php?/project/a-20-minutes-dici/>
- Immelé (Anne), « Actualités de l'atlas et de l'album », *Artpress*, n° 442, mars 2017.
- Lamoureux (Johanne), « Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon », *Protée*, vol. 28, n°3, 2000, p. 13-21. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030600ar.pdf>.
- Le Don (Gérard), « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°88, oct.-déc. 1979, p. 363-372.
URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1979_num_22_88_2123.
- Lussac (Olivier), *Rituels et violences dans la performance*, Paris, Eterotopia, « Parcours », 2020.
- Massin (Marianne), *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, « Æsthetica », 2013.

- Mondenard (Anne de), Pultz (John), *Le Corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995.
- Mons (Alain), *Les Lieux du sensible : villes, hommes, images*, Paris, CNRS, 2013.
- , *L'Ombre de la ville : essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, « Penser l'Espace », 2001.
- Paparoni (Demetrio), *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Lausanne, Skira, 2007.
- Pastoureau (Michel), *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- , Garrigou-Lagrange (Matthieu), *La Compagnie des œuvres*, série « Le Noir est une couleur », épisode 1/4 : « Le Noir à travers les âges », France Culture, diffusé le 2 nov. 2020. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-noir-a-travers-les-ages-6611725>.
- Perez (Stanis), *Le Corps des femmes : mille ans de fantasmes et de violences*, XI^e-XXI^e siècle, Paris, Perrin, 2024.
- Quignard (Pascal), *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, « J'ai lu », 2007.
- , *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Livres d'Art », 1997.
- Rodger (Phillip), *Alter ego : une histoire du portrait en photographie*, traduit de l'anglais par Marie Delaby, Paris, Textuel, « Textuel photographie », 2021.
- Sapiro (Gisèle), « Le Musée imaginé de Jean Cassou », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°48, oct.-déc. 1995, p. 150-152. URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_48_1_4437.
- Schroeder (Barbet), *Le Vénérable W.*, 2017.
- Stoullig (Claire), Lang (Luc), Daull (Sophie) *et al.*, *Art Cruel* [à l'occasion de l'exposition Art cruel, Musée Jenish Vevey, 31 juil.2022], Gand/Vevey, Snoek/Musée Jenish Vevey, 2022.
- Toscani (Oliviero), *La Pub est une charogne qui nous sourit*, Paris, Hoëbeke, « Idées fortes », 1995.
- Vander Gucht (Daniel), *L'Expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

Théorie littéraire

Barthes (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », n°8, 1966, p. 1-27. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.

—, « L'Effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, p. 84-89. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

Beaulien (Marie-Claire), « Ulysse et L'Hadès brumeux : catabase et anabase dans l'Odyssée », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n°1-4, 2015, p. 101-115. Disponible à l'adresse : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/382>.

Blanchot (Maurice), *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

—, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

Bogaert (Catherine), Lejeune (Philippe), *Le Journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

Bollack (Jean), « Sortir de ce monde : Homère, l'aède, Ulysse », *Savoirs et Cliniques*, Toulouse, Érès, vol. 1, n°8, 2007.

Bonnano (Daniela), « Jouer avec les dieux : la *katábasis* de Rhampsinite dans l'Hadès », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n°1-4, 2015, p. 175-192. Disponible à l'adresse : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/386>.

Bottineau (Tatiana), « Les Valeurs sémantiques du suffixe français -âtre, marqueur d'opérations sur le plan notionnel », *Syntaxe et sémantique*, n° 11, 2010/1, p. 35-54. URL : <https://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2010-1-page-35.htm>.

Duflo (Colas), *Philosophie des pornographes : les ambitions philosophiques du roman libertin*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2019.

Compagnon (Antoine), *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Essais », 1998.

Courtès (Joseph), *La Sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007.

Craciunescu (Miruna), « Fictionnalité et référentialité », *Itinéraires*, 2017/1, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3693>.

Debeaux (Gaëlle), « Le livre décomposé », pour le site *Sens Public*, mis en ligne le 15 juin 2021. URL : <https://www.sens-public.org/articles/1491/>.

Décultot (Élisabeth), « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing : de l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Les Études philosophiques*, n° 65, 2003/2, p. 197-212. URL : <https://shs.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-2-page-197?lang=fr>.

Dottin-Orsini (Mireille), *Cette Femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

Eco (Umberto), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013.

—, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

Frappier (Louise) « Chœurs de femmes et voix collective dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Ventriloquie : quand on fait parler les femmes (XV^e-XVIII^e siècles)*, Desrosiers (Diane), Roy (Roxanne) (dir.), Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres », 2020, p. 49-60. URL : https://shs.cairn.info/article/HERM_DESRO_2020_01_0049?lang=fr.

Goulemot (Jean-Marie), *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994.

Guillou (Anne-Yvonne), « Noms personnels et termes d'adresse au Cambodge : l'individu et ses sphères d'appartenance », dans : Josiane Massard-Vincent, Simone Pauwels (dir.), *D'un nom à l'autre en Asie du Sud-Est : approches ethnologiques*, Paris, Karthala, 1999.

Kaufmann (Vincent), *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias ont fait à la littérature)*, Paris, Seuil, « Documents », 2017.

Labouret (Mireille), « À propos des personnages reparaissants : constitution du personnage et “sens de la mémoire” », *L'Année balzacienne*, n°6, 2005/1, p. 125-142. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-125.htm>.

Le Bihan (Guy), « Le Nom propre : identification, appropriation, valorisation », *Cahiers de sociolinguistique*, n° 11, 2006/1, p. 9-26. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2006-1-page-9.htm>.

Leclerc (Gérard), *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998.

Leclerc (Yann), « Les Chemins de la catabase : paysages des dieux, paysages des hommes », *Les Études classiques*, Université de Namur, vol. 83, n°1-4, 2015, p. 155-174. URL : <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/384>.

Leroy (Sarah), « “Les Prénoms ont été changés” : pseudonymisation médiatique et production de sens des prénoms », *Cahiers de sociolinguistique*, n°11, 2006/1, p. 27-40. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2006-1-page-27.htm>

Maingueneau (Dominique), *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « 128-Lettres, linguistique », 2007.

Milner (Max), *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, « Écriture », 1938.

URL :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48080466.r=la%20fantasmagorie%20milner?rk=21459;2>

Ortel (Philippe) (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, « Champ visuel », 2008.

Paveau (Marie-Anne), *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, « L'attrape-corps », 2014.

—, Zoberman (Pierre), « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires*, 2009-1, p. 7-19. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/321>.

Pavel (Thomas), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Perea (François), « Éléments du *pathos* pornographique : mise en scène et affects dans les dialogues de films pornographiques », *Questions de communication*, n° 26, 2014/2, p. 79-92. URL : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-2-page-79.htm>.

—, « Ivresse, défoncé et énonciation », *Psychotropes*, vol. 18, 2012/2, p. 9-22. URL : <https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2012-2-page-9.htm>.

—, « Note sur les symptômes vocaux et verbaux corporels : de la rupture pathologique aux comportements ordinaires », *L'Information psychiatrique*, vol. 86, 2010/5, p. 434-431. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2010-5-page-423.htm>.

—, Morenon (Jean), « Les Manifestations vocales et verbales pendant l'acte sexuel : une désactivation de la chaîne signifiante », *Synapse*, n°23, 2006, p. 31-37.

Pinson (Jean-Claude), « Ricœur et la poésie contemporaine », *Poésie*, vol. 2, n° 172-173, 2020, p. 245-253.

URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-poesie-2020-2-page-245.htm>.

—, « Lançons donc du blé à travers l'éther » », *Littérature*, vol. 4, n° 156, p. 16-35. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-litterature-2009-4-page-16.htm>.

Sermain (Jean-Paul), « Horreur agréable et terreur sublime, deux visions poétiques anglaises du conte de fées français au XVIII^e siècle », *Littérature*, 2020/2 (N° 198), p. 7-19. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-litterature-2020-2-page-7.htm>.

Steinmetz (Jean-Luc), compte-rendu de lecture de l'ouvrage *La Fantasmagorie : essai de l'optique fantastique* de Max Milner, *Romantisme*, « L'énergie », n°46, 1984, p. 124-125. URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4800.

Teiweira (Antonio), « De la souveraineté de l'inutile », *Les Lettres de la SPF*, n°22, 2009/2, p. 119-132. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-les-lettres-de-la-spf-2009-2-page-119.htm>.

Todorov (Tzvetan), *Théorie de la littérature* [1965], Paris, Seuil, 2001.

Vignes (Jean), « Le Dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », *Fabula / Les colloques*, Jodelle, « Didon se sacrifiant », Nathalie Dauvois, Jean Vignes (dir.). URL : <https://www.fabula.org/colloques/document2267.php>.

Warin (Isabelle), « La Notion de *technè* en Grèce ancienne », *Artefact*, n°15, 2021, p. 43-60. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/11251>.

Poiétique et esthétique

Agamben (Giorgio), *Le Feu et le récit*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2018.

Caliendro (Stefania), « La Vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'œuvre de Peter Eisenman », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n°1, 2013. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/cygnenoir/2013-n1-cygnenoir07153/1090993ar.pdf>.

Cometti (Jean-Pierre), Morizot (Jacques), Pouivit (Roger) (éd.), *Esthétique contemporaine : art, représentations et fiction*, Paris, Vrin, 2005.

- Dirkx (Paul), *Corps et correspondances*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Documents », 2025.
- Dirkx (Paul), Glesener (Jeanne E.), Trentini (Bruno) (dir.), *Le Corps à l'œuvre : créer, vivre, interagir*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Documents », 2024.
- Formis (Barbara), « La Soma-esthétique ou l'art de penser l'expérience », *Appareil*, n° 27, 2024. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/7648>.
- Gagnebin (Murielle), Milly (Julien) (dir.), *Les Images bonteuses*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2006.
- Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.
- Jimenez (Marc), *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2004.
- , *Fragments d'un discours esthétique : entretiens avec Dominique Berthet*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014.
- Kristeva (Julia), *Pouvoirs de l'horreur* [1980], Paris, Points, « Points Essais », 1983.
- Mondzain (Marie José), *L'Image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015.
- Morizot (Baptiste), Zhong Mengual (Estelle), *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, « L'Ordre Philosophique », 2018.
- Passeron (René), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 2000.
- Peker (Julia), *Cet obscur objet du dégoût*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Diagnostics », 2010.
- , « Le Spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, , n° 30, 2008/2, p. 213-230. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2008-2-page-213.htm>.
- Rancière (Jacques), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- , *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Saint Girons (Baldine), *Le Pouvoir esthétique*, Houilles, Manucius, « Le Philosophe », 2009.
- Schaeffer (Jean-Marie), *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2015.

Anthropologie, philosophie, histoire

Augé (Marc), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

Bailly (Jean-Christophe), *La Ville à l'œuvre*, Paris, Jacques Bertoin, 1992.

Balandier (Georges), *Le Désordre : éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

Berni-Canani (Thomas), Ronchi (Rocco), « Une ontologie de l'excès », *Lignes*, n°1, 2000, p. 107-124.

URL : <https://shs.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-107?lang=fr>.

Berréby (Gérard) (éd.), *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.

Brochot (Aline), Soudière (Martin de la), « Pourquoi le lieu », *Communications*, n° 87, « Autour du lieu », Aline Brochot, Martin de la Soudière (dir.), 2010, p. 5-16.

URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2616.

Callois (Roger), *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2006.

Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1990.

Corbin (Alain), *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 2015.

Debord (Guy), *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.

—, *Œuvres*, éd. par Jean-Louis Rançon, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006.

—, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, déc. 1956.

—, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n° 2, déc. 1958.

Deleuze, (Gilles), *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxes », 1993.

—, Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Capitalisme et schizophrénie », 1980.

De La Garza (Mercedes), « L'Homme, le monde et le temps de la pensée maya », *Diogène*, n° 263-264, 2018/3-4, p. 105-117. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-diogene-2018-3-page-105.htm>.

Didi-Huberman (Georges), *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'Histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011.

- , *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2007.
- Dubois (François-Ronan), *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.
- Eco (Umberto) (dir.), *Histoire de la laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007.
- Espinasse (Catherine), Gwiazdzinski (Luc), Heurgon (Édith) (dir.), *La Nuit en question(s)*, Paris, Hermann, « Cerisy Archives », 2017. URL : <https://shs.cairn.info/la-nuit-en-questions—9782705694647?lang=fr>.
- Favier (Thierry), Hache (Sophie) (dir.), *À la croisée des arts : sublime et musique religieuses en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classique Garnier, 2015.
- Ferreira Zacarias (Gabriel), « Le Paradoxe situationniste : la fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord », *Marges*, n°22, 2016. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/marges/1066>.
- Fœssel (Michaël), *La Nuit : vivre sans témoin*, Paris, Autrement, « Les Grands Mots », 2017.
- Foucault (Michel), *Préface à la transgression* [1963], Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2012.
- , « Des espaces autres » [1967], *Empan*, n°54, 2004/2. URL : <https://shs.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12?lang=fr>.
- Fouquet (Thomas), « La Nuit urbaine, un « espace potentiel » ? Hypothèses dakaroises », *Cultures & Conflits*, n°105-106, printemps/été 2017, p. 83-97. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/conflits/19452>.
- Gagnebin (Murielle), Milly (Julien) (dir.), *Les Images limites*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2008.
- Go (Nicolas), « L'Humain », *Le Philosophoire*, n° 23, 2004/2, p. 57-69. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-philosophoire-2004-2-page-57.htm>.
- Herold-Marme (Amanda), « De “migrants culturels” à garants de l'identité hispanique », *L'Âge d'or*, « Représentations et imaginaires collectifs », 2019/12. URL : <https://journals.openedition.org/agedor/4596?lang=en#bodyftn20>.
- Houziaux (Alain), « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », *Études théologiques et religieuses*, t. 81, 2006/2, p. 167-182. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-2-page-167.htm>.

Meija (Melissa), « The U.S. History of Native American Boarding Schools », *The Indigenous Foundation* (site web). URL : <https://www.theindigenousfoundation.org/articles/us-residential-schools>.

Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945.

Michalet (Judith), *Deleuze, penseur de l'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2020.

Motroshilova (Nelli Vasilev'na), « La Barbarie, face cachée de la civilisation », *Diogène*, n° 222, 2008/2, p. 93-107. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-diogene-2008-2-page-93.htm>.

Nancy (Jean-Luc), *Corpus*, Paris, Métailié, « Sciences Humaines », 2000.

—, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

Nietzsche (Friedrich), *Aurore* [1881], traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989.

Ogilvie (Bertrand), *L'Homme jetable : essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Amsterdam, 2012.

—, *La Seconde Nature du politique : essai d'anthropologie négative*, Paris, L'Harmattan, « La Philosophie en commun », 2012.

Palumbo (Filippo), « Je suis le saut dans le vide » : entretien avec Yannick Haenel. *Spirale*, n°241, été 2012, p. 35-41. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2012-n241-spirale0185/67227ac/>.

Poizat (Jean-Claude), « Éditorial, “... comme à la limite de la mer un visage de sable” », *Le Philosophoire*, n°23, 2004/2, p. 3-5. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-philosophoire-2004-2-page-3.htm>.

Politzer (Georges), *Principes élémentaires de philosophie*, Paris, Éditions Sociales, 1946.

Rancière (Jacques), *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.

Regnauld (Hervé), « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, n° 76/1, 2012, p. 1-10. URL : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-1-page-195.htm>.

Rosset (Clément), *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013.

—, *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit, « Critique », 1988.

Rossiaud (Jacques), *Amours vénales : la prostitution en Occident, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Aubier, « Historique », 2010.

Schaut (Christine), « Décrire et faire les territoires de la ville en marchant », *Sens-Dessous*, n° 21/1, 2018, p. 15-25.

URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-sens-dessous-2018-1-page-15.htm>.

Sibertin-Blanc (Guillaume), « Cartographie et territoires : la spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, t. 39/3, 2010, p. 225-238. URL : <https://shs.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225?lang=fr>.

Sutter (Laurent de), *Métaphysique de la putain*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2014.

Valéry (Paul), *Cahiers*, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1974.

Voragine (Jacques de), *La Légende dorée* [1298], Paris, Seuil, « Points », 1998.

Wittgenstein (Ludwig), *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivi de *Conférence sur l'éthique* (1996), traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1992.

Zeneidi-Henry (Djemila), Fleuret (Sébastien), , « Fixes sans domicile, réflexion autour de la mobilité des SDF », *L'Espace géographique*, t. 36/1, 2007, p. 1-14. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-espace-geographique-2007-1-page-1.htm>.

Psychanalyse et psychologie

Caro (Federico), « Déplacement pathologique : historique et diagnostics différentiels », *L'Information psychiatrique*, vol. 82/5, 2006, p. 405-414. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-l-information-psychiatrique-2006-5-page-405.htm>.

Gagnebin (Murielle), *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1994.

Garot (Matthieu), « Psychogéographie des lieux “extrêmes” », *Psychologues et Psychologies*, n° 255/2, 2018, p. 33-37. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-psychologues-et-psychologies-2018-2-page-033.htm>.

Henrion (Jean-Louis), *La Cause du désir : l'agalma de Platon à Lacan*, Cahors, Point Hors Ligne, 1993.

Ourednik (André), « Autoérotismes et dromomanies », *A contrario*, n° 22/1, 2016, p. 83-102.
URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-a-contrario-2016-1-page-83.htm>.

Quinet (Antonio), *Le Plus du regard : destins de la pulsion scopique. Étude psychanalytique*, Paris, Éditions Nouvelles du Champ Lacanien, « ... In Progress », 2019.

Sociologie et politique

Baudrillard (Jean), « L'Esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001 pour la première publication et 6 mars 2007 pour la dernière publication.

URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html.

Baudry (Patrick), *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, « Agora », 2019.

Bey (Hakim), *T.A.Z. : zone autonome temporaire* [1991], traduit de l'anglais par Christine Trégulier avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget, Paris, L'Éclat, 2014.

Bouteldja (Houria), *Beaufs et barbares : le pari du nous*, Paris, La Fabrique, 2023.

Brossier-Mével (Françoise), « Si l'intime m'était conté », *Dialogue*, n° 182/4, 2008, p. 75-88.
URL : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=DIA_182_0075&download=1&from-feuilleter=1.

Butler (Judith), *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil* [2004-2008], traduit de l'anglais par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.

Cervulle (Maxime), « Malaise dans le “male gaze” : généalogie critique d'un concept controversé », *Études de communication*, n°61, 2013.

Didi-Huberman (Georges), *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

Dorlin (Elsa) (dir.), *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, « Actuel Marx Confrontation », 2018.

Foucault (Michel), *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1963.

—, « *Il faut défendre la société* » : cours au collège de France, 1976, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, « Hautes Études », 1997.

Gayraud (Jean-François), « Le Terrorisme », *Le Terrorisme*, PUF, 2009, p.12-47. URL : <https://shs-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/le-terrorisme--9782130558668-page-12?lang=fr>

Genet (Jean), *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 177.

Goldberg (Lina), « *The Walkabout is Cambodia's Sleaziest Bar* », *Vice*, publié et mis en ligne le 10 déc. 2012. Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/en/article/avn8qe/the-walkabout-is-cambodias-sleaziest-bar>.

Goldman (Emma), *L'Anarchisme : ce dont il s'agit vraiment et autres textes anarcha-féministes*, textes traduits de l'anglais et réunis par Léa Gauthier, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2022.

Ibáñez (Tomás), *Anarchisme en mouvement : anarchisme, néoanarchisme et postanarchisme*, Montreuil, nada, 2023.

Jappe (Anselme), *La Société autophage : capitalisme, démesure et destruction*, Paris, Éditions de la Découverte, 2017.

Kropotkine (Pierre), *La Morale anarchiste* [1889], suivi de *L'Esprit de révolte* [1885], Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2022.

Pasolini (Pier Paolo), *Écrits corsaires*, traduit de l'italien par Philippe Guilhaon, Paris, Flammarion, « Champs Arts », 2018.

Pateman (Carole), *Le Contrat sexuel*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2022.

Stewart (Blake), « Notes on Exhaustionism, the Latest Moment of the Global Organic Crisis », *Race & Class*, vol. 63, issue 3, janv.-mars 2022, p. 22–42.

URL : <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03063968211054857>.

Todorov (Tzvetan), *La Peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, « Biblio Essais », 2008.

Valencia (Sayak), *Capitalisme gore : contrôle économique, violence et narcopouvoir*, traduit de l'espagnol par Louise Ibáñez-Drillières, Paris, Cambourakis, 2022.

Yousfi (Louisa), *Rester barbare*, Paris, La Fabrique, 2022.

Ouvrages de référence

Grevisse (Maurice), *Le Bon Usage*, Douzième édition refondue par André Goose, 1988.

Pellat (Jean-Christophe), Riegel (Martin), Rioul (René), *Grammaire méthodique du Français*, PUF, 2014, [1994].

Rey (Alain), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Éditions et abréviations retenues	5
Introduction	7
<i>Du phototexte à l'ouvrage photolittéraire</i>	7
<i>Des dispositifs photolittéraires</i>	9
<i>État de l'art</i>	13
<i>Dans les pas de Nan Goldin et Georges Bataille</i>	15
<i>Méthodologie</i>	16
<i>Corpus</i>	17
<i>Un art photolittéraire de la crise</i>	19
PREMIÈRE PARTIE : UNE EXPÉRIENCE POÏÉT(H)IQUE SACRIFICIELLE	22
Chapitre 1 : De la nécessité de l'engagement corporel	29
1. <i>L'art est une lutte : une poïét(h)ique conflictuelle</i>	29
1. 1. Ni documentariste, ni témoin	30
1. 2. Échapper à l'artificialité	32
1. 3. Un art impuissant	35
1. 4. Assumer la subjectivité de l'expérience	37
2. <i>La création comme art martial</i>	40
2. 1. Composer, décomposer, recomposer : le rite poïét(h)ique	40
2. 2. Une ritualité entre obsession et compulsion	42
3. <i>Le geste et la présence</i>	49
3. 1. Un art de l'acteur	49
3. 2. Le jeu de l'acteur	51
3. 3. L'art et la vie	53

Chapitre 2 : Une poïët(h)ique somesthésique	60
1. <i>N'être plus qu'un corps</i>	61
1. 1. Élaboration d'une pensée adrénaline	61
1. 2. « Le nerf comme principe pur »	65
2. <i>Le corps comme matériau</i>	67
2. 1. Sculpter son propre corps	67
2. 2. Un corps entre absorption et déhiscence	70
3. <i>« Écrire la chair tremblée » : composer au rythme des drogues</i>	75
3. 1. La poudre rituelle	75
3. 2. Narcriture et écriture speedique	78
3. 3. Une œuvre en guise de souvenir	84
Chapitre 3 : Agonie sacrificielle	88
1. <i>Poïët(h)ique de la dépense</i>	92
1. 1. S'avant-donner	93
1. 2. Pour créer, se perdre et se consumer	94
2. <i>Logique de la lésion</i>	100
2. 1. Plaies, blessures et cicatrices	101
2. 2. Un corps craqué	104
3. <i>Monstration d'une mise à mort</i>	107
3. 1. Le coït cannibale	107
3. 2. La vulve comme déchirure	111
DEUXIÈME PARTIE :	
PRATIQUE DE LA TRANSGRESSION : LIMITES ET INTERDITS	118
Chapitre 4 : Être en tant qu'excès	124
1. <i>Démésure de l'intensité</i>	124
1. 1. Excès et paroxysme	125
1. 2. Se faire un corps sans organe	130

2. <i>Le processus de l'orgasme</i>	134
2. 1. Orgasme, jouissance et extase	135
2. 2. La photographie comme mémoire de l'orgasme	138
2. 3. Restituer le corps orgastique	142
3. <i>Composer au rythme des spasmes et des convulsions</i>	144
3. 1. Décrire le corps et ses rythmes contraires	145
3. 2. Photographie des corps spasmodiques	151
Chapitre 5 : Attraction de l'abjection	155
1. <i>Corps abject, corps infecté, corps contaminé</i>	158
1. 1. Les corps maladifs	158
1. 2. Et pour créer, s'infecter	164
2. <i>Sécrétion, excrétion et déjection</i>	166
2. 1. Ce que le corps secrète	168
2. 2. Déhiscence des orifices	173
3. <i>La « chair avariée » : cadavres et charognes</i>	178
3. 1. Omniprésence des cadavres	179
3. 2. Lentement, la chair se corrompt	184
Chapitre 6 : L'inhumain et le barbare	193
1. <i>Le barbare acéphale</i>	195
1. 1. Éloge de la barbarie	195
1. 2. Ce que la civilisation a de barbare	200
1. 3. La civilisation comme abattoir : l'exemple d' <i>Acéphale</i>	205
2. <i>L'animal et la bête sauvages</i>	213
2. 1. Animalité de l'érotisme	214
2. 2. Libérer une animalité « forclue »	220
3. <i>Le cri</i>	223
3. 1. Portraits de cris	223
3. 2. Le cri, transgression du langage	228

3. 3. Cri de guerre et cri d'extase	230
TROISIÈME PARTIE :	
L'ART DE L'ARTISTE-VOYAGEUR : UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE	241
Chapitre 7 : Des espaces dérochés	250
1. <i>La zone</i>	252
1. 1. La zone comme hétérotopie	256
1. 2. Une typologie des lieux hétérotopiques	259
1. 2. 1. <i>Le non-lieu</i>	259
1. 2. 2. <i>Le hors-bord</i>	262
1. 2. 3. <i>L'hétérotopie de déviation</i>	263
1. 2. 4. <i>L'espace nécrologique</i>	264
1. 2. 5. <i>L'espace vacant</i>	268
2. <i>L'espace des bas-fonds : topographie</i>	270
2. 1. La rue	272
2. 2. Le bordel et le bar	274
2. 3. La chambre	277
2. 4. « Racaille »	282
3. <i>Les bas-fonds, un « contre-monde »</i>	284
3. 1. « Un ordre social nouveau qui serait l'orgie »	288
3. 2. Un univers « terroriste »	293
3. 3. Un « hyperlieu »	296
4. <i>Descendre dans le monde des morts : catabase et Enfers</i>	300
4. 1. La bouche d'enfer : l'engloutissement	303
4. 2. Enfoncements et chutes	306
4. 3. Les ténèbres	307
4. 4. Un monde de(s) morts	312
4. 5. Les damnées	318
4. 6. Le territoire du mal	322

Chapitre 8 : Des cartographies inédites	325
1. <i>Errer, se perdre, dériver</i>	327
1. 1. Le labyrinthe	331
1. 2. Une démarche « psychogéographique »	335
1. 3. Composer des « plans psychogéographiques »	339
2. <i>Le monde comme espace géographico-corporel</i>	342
2. 1. Appréhender l'espace par le corps	343
2. 2. Définir le corps comme espace	345
3. <i>Atlas (exemplum), errances dans l'espace prostibulaire</i>	351
3. 1. Saisir l'espace dans son intimité et sa proximité	351
3. 2. Concevoir des cartographies affectives	357
 Chapitre 9 : Nictographie de l'espace de la nuit	 363
1. <i>Dromomanie noctambule : la nuit blanche, passage vers l'envers du monde</i>	365
1. 1. Comment errer dans la nuit infinie	365
1. 2. Quand l'épuisement distord la perception	366
2. <i>Le monde de la nuit</i>	369
2. 1. L'espace prostibulaire ne brille qu'à la lueur de la lune	370
2. 2. Éloge de la nuit indomptable	374
3. <i>Quand la nuit imbibe l'image et se répand dans les mots</i>	381
3. 1. Clarté du jour, trouble de la nuit	381
3. 2. Des photographies gorgées de nuit	383
3. 3. Des textes traversés par la nuit	387
 QUATRIÈME PARTIE : DES INTIMES PORNOGRAPHIÉS	 395
Chapitre 10 : Une photolittérature « pornorragique »	404
1. <i>La rencontre, une obsession topique</i>	407
1. 1. Rencontre, interaction, relation	408
1. 2. Tirades et monologues	414
1. 3. L'art de la correspondance	421
1. 4. Ka	425

1. 5. Nommer pour reconnaître : de l'importance de l'onomastique	431
1. 6. Des personnages reparaissants	437
 2. <i>La prostituée, figure surhumaine</i>	438
2. 1. Métamorphoses de la métaphore	440
2. 2. Et surgissent des femmes fantasmagoriques	444
2. 3. Ka, fantasmagorie du mal	449
2. 4. Quand l'ombre broie la lumière	453
2. 5. La sainte et la prostituée : le modèle de Marie Madeleine	456
 3. <i>Le livre comme passe</i>	461
3. 1. Le bordel, lieu d'apprentissage	462
3. 2. Heuristique de la passe : le bordel, espace initiatique	466
 Chapitre 11 : Pornographie photolittéraire	472
1. <i>Écrire-jouir, photographier-jouir : intrication entre pratique sexuelle et pratique artistique</i>	475
1. 1. Le geste pornographique	476
1. 2. Le corps sexuel	478
 2. <i>Narration de la pornographie</i>	482
2. 1. Pornèmes et pornotypes : la pornographie et son lexique	484
2. 2. Des images impudiques	487
2. 3. <i>Chemsex</i> et pornographie	493
2. 4. Narrer et agir : les actants de la communauté pornographique	496
 3. <i>Voyure de la pornographie</i>	500
3. 1. Une lecture pulsatile	500
3. 2. Émergence d'une chrono-photo-porno-graphie	503
 Chapitre 12 : Les effets pornographiques, appropriation et détournement	509
1. <i>Déjouer le désir</i>	511
1. 1. Un <i>agalma</i> repoussant	512
1. 2. Une pornographie expressionniste	516

2. <i>Du peep-show au freak show</i>	520
2. 1. Brouiller la vitr(in)e	521
2. 2. De la prise de vue à la prise de contact	522
2. 3. L'œil du photographe	527
3. <i>Enrayer la jouissance sexuelle</i>	530
3. 1. Une jouissance empêchée : de l'inquiétude à l'effroi	531
3. 2. Quand l'hybridité compromet la jouissance	538
4. <i>Le hardcore, effraction de la vérité et du réel</i>	543
4. 1. Une image pornographiquement pure	545
4. 2. Vécrité et immanence de la pornographie	549
4. 3. <i>Hardcore, snuff</i> et <i>trash</i>	554
CINQUIÈME PARTIE : UN ART POLITIQUE	562
Chapitre 13 : Pour un art terroriste	569
1. <i>Pratique du pire</i>	572
1. 1. La tolérance comme morale du pire	572
1. 2. Premier jalon de l'esthétique du pire : la création impossible	577
1. 3. Second jalon de l'esthétique du pire : le rire exterminateur	579
2. <i>Un art des poisons</i>	581
2. 1. L'intention terroriste : penser, affirmer, montrer le pire	582
2. 2. Perditiion et dénatiuration	585
3. <i>Une expérience esthétique cruelle</i>	591
3. 1. La vision <i>impressive</i> : expérience du saisissement	592
3. 2. Les effets secondaires : de la stupéfaction au trouble	597
3. 3. L'image dialectique, une image en crise	601
Chapitre 14 : À la poursuite des lucioles	606
1. <i>L'expérience esthétique comme rencontre</i>	608
1. 1. Rencontre avec une œuvre	609
1. 2. De l'immanence de l'œuvre	614
1. 3. La rencontre individuante : expérience esthétique, expérience ontologique	622

2. <i>Ce qui luit au cœur des lucioles</i>	625
2. 1. Auprès du peuple-luciole	626
2. 2. Fragilité et fulgurance des images- <i>lucciola</i>	632
3. <i>Politique des survivances</i>	637
3. 1. Image et survivance	638
3. 2. Les lueurs du contre-pouvoir	641
3. 3. Refonder la démocratie du sensible	648
Conclusion	657
<i>Les relations entre textes et images</i>	657
<i>Une photolittérature corporelle</i>	659
<i>Apories éthiques et politiques</i>	662
Bibliographie citée	671

Résumé

Si Antoine d'Agata est connu comme photographe, ses phototextes ont rarement fait l'objet de recherches en dépit d'une importante production photolittéraire. Pour la première thèse qui, en France, lui est intégralement consacrée, *Ice*, *Anticorps*, *Atlas*, *Codex*, *Acéphale*, *S.T.A.S.I.S.*, six de ses œuvres majeures, publiées entre 2012 et 2019, mêlant textes et photographies, ont été choisies pour corpus primaire de l'étude. À l'intérieur de dispositifs hétéroclites, Antoine d'Agata s'empare du livre pour expérimenter une littérature plastique au sein de laquelle textes et photographies s'entrelacent et se répondent tout en conservant leur autonomie propre.

Malgré leur éclectisme, les ouvrages d'Agata manifestent des constantes dans l'exercice de son art photolittéraire que l'étude se propose de mettre en évidence d'un point de vue poétique et esthétique. Il faut tout d'abord noter que l'œuvre d'Agata est collaborative (*Ice* est co-signé avec Rafael Garido ; *Codex* avec Bruno Le Dantec), comme en témoignent la polyphonie au sein des textes et le travail de reprise et de recomposition d'images et de textes d'un ouvrage à l'autre. Cette entreprise de répétitions et de variations rend compte des relations intimes qu'entretient Agata avec les prostituées des bas-fonds qu'il photographie, tout comme elle conduit son lecteur-spectateur à fréquenter des figures qui lui deviennent familières. C'est ainsi que le corps est au cœur des productions de l'écrivain-photographe. Des expérimentations corporelles, ferment de ses œuvres, aux sensations procurées par la vision et la lecture de ses ouvrages, en passant par la présence obsédante des corps dans les photographies et les textes, le phototexte d'Agata résulte une somme d'expériences corporelles. À cet égard, Agata conçoit son art photolittéraire comme politique : refusant de séparer existence et pratique artistique, et faisant de l'acte poétique le lieu d'une implication radicale, il donne vie et parole à des groupes sociaux invisibilisés.

L'étude aborde les œuvres photolittéraires d'Agata sous l'angle de la crise qui les anime. La poétique sacrificielle qui est la sienne nécessite une transe du corps créateur, tout comme son usage de la transgression suppose un dépassement des limites. De plus, l'omniprésence des bas-fonds rend compte de son obsession pour les zones critiques de l'espace mondial. Quant à sa représentation de l'intime, elle repose sur une appropriation et un détournement des codes de la pornographie qui, par une visibilité crue, violente l'intimité. Enfin, la réception des dispositifs sensibles conçus par Antoine d'Agata dans ses phototextes s'appuie sur une esthétique du choc qui bouleverse et brutalise son lecteur-spectateur.

Abstract

Antoine Agata might be a known photographer, his phototexts have rarely been the subject of research, despite a significant body of photoliterary work. For the first thesis fully dedicated to him in France, *Ice*, *Anticorps*, *Atlas*, *Codex*, *Acéphale*, *S.T.A.S.I.S.*, six of his major works published between 2012 and 2019, were chosen as the primary corpus for the study, blending texts and photographs. Inside of a heteroclite mechanism, Antoine of Agata uses the book to experiment a plastic literature, in which texts and photographs intertwine and respond to each other while maintaining their own autonomy. Despite their eclecticism, works of Agata manifests constants in his practice of his photoliterary art vision that the study desires to underline from a poetic and aesthetic point of view.

It should first be noted that Agata's work is collaborative (*Ice* is co-signed with Rafael Garido; *Codex* with Bruno Le Dantec), as evidenced by the polyphony within the texts and the work of revisiting and recomposing images and texts from one work to another. This endeavor of repetitions and variations shows the intimacy of Agata's relationship with city slums prostitutes through Agata's photographs, as much as leading the watcher-reader to associate himself with figures that become familiar. Thus the body is the core of the

writer-photographer works. From the bodily experimentations, throughout his works, to the visual sensations from the reading of his books, and the obsessive manifestation of bodies in photographs and texts, Agata's phototext is meant as a sum of physical sensation experimentations. In this regard, Agata designs his photoliterary art as political; refusing to dissociate plastic art practice from existence, making the poetic gesture the place of radical involvement, giving life and voice to invisibilized social groups.

The study addresses Agata's photoliterary works under the angle of the crisis animating them. The sacrificial poetic which belongs to him needs a trance of the creating body as long as his use of transgression asks for a trespassing of the boundaries. Moreover, overall presence of city slums shows his obsession of critical zones of worldwide space. As for his depiction of intimacy, based on an appropriation and subversion of pornographic codes which, through a raw visibility, violently embeds upon intimacy. At last, the reception of the sensitive mechanisms created by Antoine of Agata in his phototexts lean on aesthetic shock that upsets and brutalizes the reader-spectator.

Mots clefs : pratique artistique ; phototexte ; corps ; Antoine d'Agata ; photolittérature

Key words : artistic practice ; phototext ; body ; Antoine d'Agata ; photoliterature