



L'exposition d'Antoine d'Agata au **BAL** *Anticorps* (24 janvier - 14 avril 2013), a été abondamment remarquée et commentée. Notre collaborateur Dork Zabunyan propose avec ce texte une nouvelle discussion qui répond à l'entretien entre l'artiste et Léa Bismuth que nous avons publié dans ces pages (*art press* n°397).

■ Dans un article où il étudie le fonctionnement de la critique d'art dans son usage proliférant de références textuelles, Christophe Kihm analyse parallèlement l'effet que ces « performances d'érudition » engendrent sur notre rapport aux œuvres : une « puissance d'édification » du nom de l'artiste qui écrase par avance notre relation à son travail (*artpress* n° 396, janvier 2013). La réception critique de deux expositions récentes d'Antoine d'Agata – *Anticorps* au BAL (24 janvier-14 avril) et *Nôia* à la galerie les Filles du Calvaire (15 mars-27 avril) – permet de prolonger ces réflexions en mettant en évidence une série de combinaisons entre les images exposées et les mots supposés les éclairer. Au moins trois régimes discursifs sont mobilisés : les écrits ou entretiens du photographe ; les déclarations des commissaires ou des responsables d'institution ; les articles parus dans la presse ou les magazines spécialisés. Il ne s'agit pas de dire que nous sommes confrontés à un trop-plein de textes qui nuirait à la pureté d'une rencontre avec l'œuvre ; ce serait là reconduire l'opposition convenue entre théorie et pratique, la première interdisant soi-disant de saisir les intensités définissant la seconde. Il est clair qu'un art est indissociable de ce que l'on écrit sur lui, et condamner sans retour l'exercice critique reviendrait à favoriser un processus d'amnésie qui caractérise bien l'époque présente. Il s'agit plutôt de considérer ici comment un certain type d'écriture vient littéralement recouvrir les photographies de d'Agata de telle sorte que, à la limite, ces dernières valent moins que ce qu'on en dit.

Trois types d'arguments forcent ou brouillent ainsi le regard du spectateur, jusqu'à donner parfois l'impression d'être en décalage avec les

ANTOINE D'AGATA LE VOILE SUR LES IMAGES

Discourse Veiling Images

souhaits mêmes de l'auteur. D'une part, un éloge de la marginalité destiné à célébrer les individus en dés-hérence dans les zones de non-droit, auquel s'agence par exemple une citation de Michel Foucault qui prévient pourtant contre le risque de toute fétichisation de la marge : « La marge est un mythe. Cette illusion de croire que l'extrême parle à partir d'une extériorité absolue. » La réception des images de d'Agata est ainsi prise entre deux postures que tout oppose : d'un côté, la reconduction de la séparation entre un centre normatif et une myriade d'êtres qui lui résisteraient de l'extérieur ; de l'autre, la nécessité d'inventer, y compris dans les situations les plus difficiles, des modes de subjectivation inédits qui émergent de l'intérieur même des stratégies de pouvoir. Dans les recensions d'exposition, la première de ces positions s'affirme le plus souvent au détriment de l'autre, laquelle reste cependant plus sobre, plus effective, plus saillante politiquement. En découle par extension la question des effets produits par le discours sur les singularités photographiées par d'Agata (ou une autre personne à qui il prête son appareil). L'esthétisation de la misère est un faux procès qu'on a pu lui faire ; le problème est autre : il est de savoir si la reprise de certaines de ses déclarations ne façonne pas une figure idéalisée de l'artiste qui viendrait englober ces singularités en lutte ou en souffrance, nous empêchant de saisir la vie qui traverse malgré tout ces corps. L'accueil ne réside pas dans l'élaboration d'un « art nuisible, subversif, asocial, athéiste, érotique et immoral » ; il est dans le fait de le dire, et de valoriser simultanément, même sans le vouloir, une idée en phase avec les règles de la communication dans le domaine de la cul-

ture, celle de l'artiste démiurge et souverain. Antoine d'Agata a sans doute conscience de ces frottements entre une pratique photographique qui le voue à l'extrême et un système de communication lié à une représentation formatée de l'artiste, ce qui expliquerait probablement son « désir instinctif d'invisibilité », condition parmi d'autres pour laisser le spectateur seul avec ses « anticorps ». Il n'en demeure pas moins qu'une autre contradiction insistante résulte du télescopage entre ce que l'on voit dans ces photographies et le discours critique qui l'accompagne. Nous soutenons du regard des êtres meurtris, défaits, au seuil de la mort, mais animés d'une sourde énergie qui traverse comme un souffle la surface de l'image. Au lieu de prendre soin de décrire ces corps presque toujours saisis en situation, le dispositif de la critique préfère sacraliser l'expérience vécue du photographe, réifiant une attitude romantique de l'errance que d'Agata condamne par ailleurs. La fusion voulue de l'art et de la vie laisse place ici au registre de l'anecdote biographique, alors que c'est une vie plus que personnelle qui parcourt ces images. L'embarras de la contradiction est là : d'une part, nous sommes les témoins d'un acte photographique à la limite de la destruction de soi ; de l'autre s'opère une mise en avant de ce même soi par la critique qui restaure une fonction-auteur autonome et omnisciente. À l'engagement local de chaque prise de vue qui brise les cadres de l'image, est privilégié l'absolu d'un comportement insoumis qui pourrait valoir indifféremment pour d'autres images. L'ombre portée de l'artiste voile en ce sens les corps qui peuplent et animent ses photographies. ■

Dork Zabunyan

Antoine d'Agata's new show at Le BAL, *Anticorps* (January 24–April 14) has been much noted and discussed. Here, our contributor Dork Zabunyan responds to the artist's interview with Léa Bismuth in *art press* 397.

■ In an article about the prolific use of textual references by art critics, Christophe Kihm also analyzes the effect that these “performances of erudition” have on our relation to the works, whereby the name of the artist is built up to such an extent that our actual relation to the work is squeezed out (*art press* 396). The critical reception of two recent exhibitions by Antoine d'Agata—*Anticorps* at Le BAL and *Nôia* at the Filles du Calvaire gallery (March 15–April 27)—provides an opportunity to extend these ideas by highlighting a series of combinations between the exhibited images and the words supposed to shed light on them. At least three discursive regimes are mobilized here: the photographer's writings or interviews, declarations by the curators or institution heads, and articles in the press or specialist magazines. This is not to say that we are swamped with text to the detriment of a pure experience of the work, for that would be to repeat the clichéd opposition between theory and practice, and the claim that the former somehow prevents us from grasping the intensities that define the latter. It is clear that an art is inseparable from what is written about it, and to condemn the critical exercise out of hand would be to favor a process of amnesia already characteristic of the present time. The point, rather, is to consider how a certain kind of writing literally “covers” d'Agata's photos, with the effect that, ultimately, the works are of less value than what is said about them. Three types of arguments thus compel or confuse the beholder, to the extent that they sometimes give the impression of being at odds with the author's own wishes. First, an encomium of marginality, celebra-

ting dispossessed individuals living outside the pale of the law, which can be related to these words of Michel Foucault's warning against fetishizing the marginal: "The margin is a myth. This illusion that the extreme speaks from within an absolute exteriority." The reception of d'Agata's images is thus caught between two totally opposed postures: one that reiterates the division between a normative center and myriad beings resisting it from outside, and another which concerns the need to invent new modes of subjectification which, even in the most difficult situations, emerge from within the very strategies of power. In writing about the exhibitions, the first of these positions tends to dominate to the detriment of the second, even though this is more restrained and more effective and more salient in political terms. Which brings us to the question of the effects produced by discourse on the individuals photographed by d'Agata (or by the person who holds the camera for him). He has been criticized for aestheticizing wretchedness, but the real problem lies elsewhere: the question is whether some of his statements tend to fashion an idealized artist figure which comes between us and these struggling and suffering individuals, preventing us from grasping the life that pulses through these bodies, in spite of it all. The pitfall is not the creation of "an art that is harmful, subversive, asocial, atheistic, erotic and immoral," but the fact of saying it while simultaneously, and even if not deliberately, supporting an idea that is in phase with the rules of communication where culture is concerned: that of the sovereign, demiurgic artist. Antoine d'Agata is

no doubt aware of this friction between a photographic practice of extremes and a system of communication linked to the formatted representation of the artist. Hence, no doubt, his "instinctive desire for invisibility," which is one condition among others for leaving the viewer alone with his "antibodies." The fact remains that another insistent contradiction results from the conflation of what we see in these photographs and the critical discourse that accompanies them. We meet the gazes of bruised, defeated beings, people on the threshold of death, but driven by a stifled energy, like a breath that ripples through the surface of the image. Rather than take the trouble to describe these bodies which are almost always photographed in mid-action, critics prefer to sacralize the photographer's own experience, reifying a romantic wanderer idea that d'Agata himself condemns. The deliberate fusion of art and life gives way to the register of biographical anecdote, when the life found throughout these images is itself more than personal. There lies the uncomfortable contradiction: on one hand, we are the witnesses of a photographic act verging on self-destruction, while on the other, that self is raised up by critics as they restore the function of the autonomous and omniscient author. Instead of the local engagement in each photo, which shatters the frame of the image, they privilege the absolute yardstick of an unbowed, defiant posture which could be applied quite indifferently to other images. The shadow cast by the artist veils the bodies that inhabit and animate his photographs. ■

Dork Zabunyan
Translation, C. Penwarden