

Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Antoine d'Agata face au spectacle du flux

Clément Paradis

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=624>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Clément Paradis, « Antoine d'Agata face au spectacle du flux », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 26/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=624>.

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Antoine d'Agata face au spectacle du flux

Clément Paradis

Lorsqu'il écrivait en 1972 dans *L'Anti-Œdipe* « le réel flue [1] », Gilles Deleuze n'avait pas envisagé que ce « processus [2] » s'emballerait au point que nous connaissons désormais dans le monde des images transformé par internet au « stade de l'économie [3] ». « Nous créons en ligne toutes les quarante-huit heures autant de contenu que nous en avons créé depuis la naissance de l'humanité jusqu'en 2003 [4] », expliquent Eric Schmidt et Jared Cohen, têtes pensantes de Google. Dans leur ouvrage *The New Digital Age*, ils exposent à quel point la surabondance d'information et l'accélération de la croissance qui la nourrit sont désormais les caractéristiques principales des médias contemporains. C'est ce monde que le photographe Antoine d'Agata désigne dans son dernier livre, intitulé *Désordres*, sous le nom de « technologies mutantes de l'ordre économique [5] ». Pour Antoine d'Agata, comme pour Guy Debord, Walter Benjamin et Georg Lukács avant lui, la technologie ne peut pas être envisagée comme « neutre [6] ». Le capital recompose technologiquement le monde. Et le flux d'images qui parcourt ce monde – et en est le produit – doit être mis en question, critiqué et éventuellement combattu. Nourri par les écrits situationnistes et engagé pour une re-politisation de la pratique photographique, le photographe de l'agence Magnum semble poursuivre dans ses derniers travaux un double projet : celui, « romantique », d'un « suicidé de la société [7] » désireux de présenter une agonie photographique (c'est sans doute là le versant le plus connu de son travail) et l'autre, celui d'un héritier du situationnisme, vivant pour inventer de nouvelles stratégies face à l'hégémonie de la société du spectacle et du flux qu'elle abrite.

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 43

2. Gilles DELEUZE, *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris, Minuit, 2002, p. 305.

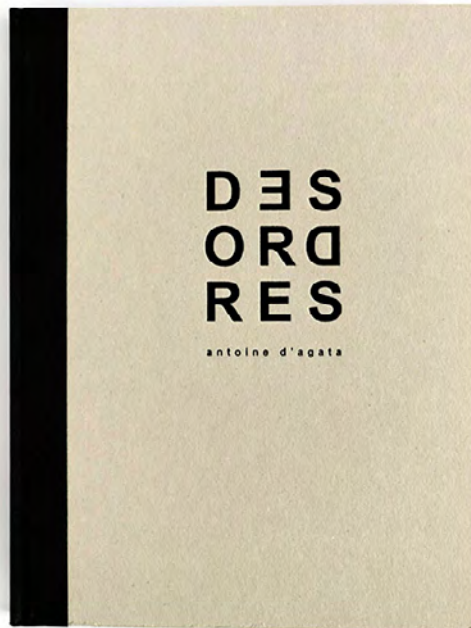
3. Karl MARX, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, 1972, p. 51.

4. Eric SCHMIDT & Jared COHEN, *The New Digital Age – Reshaping the Future of People, Nations and Business*, Londres, John Murray publishers, 2013, p. 4. Je traduis.

5. Antoine d'AGATA, *Désordres*, Arles, Éditions Voies Off, 2015, prologue. Dans ce livre, le choix a été fait de ne pas numéroter les pages, mais les doubles pages en ce qui concerne la partie photographique, et les textes en ce qui concerne la partie textuelle (à l'exception du prologue et de l'épilogue).

6. Andrew FEENBERG, *Philosophie de la praxis, Marx, Lukács et l'école de Francfort*, Québec, Lux Éditeur, 2016.

7. Le terme est d'Antonin Artaud, mais nous devons à Pascal Mouglin de l'avoir convoqué pour parler du photographe qui nous intéresse ici.



› Antoine d'Agata, *Désordres*, Arles, Éditions Voies Off, 2015.
Collection particulière. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La photographie récupérée

Certaines images diffusées ont la particularité d'agir comme de petits modèles du flux. Intéressons-nous à l'une d'entre elles, qui a circulé pendant l'été 2016 sur les réseaux sociaux : il s'agit d'un GIF [8] animé présentant un diaporama d'images célèbres du photojournalisme contemporain – toutes des photographies de catastrophes humanitaires – montrant des enfants morts ou en danger. Ces images « bien connues [9] » du fait du matraquage des médias font désormais partie de notre substrat culturel : la « Petite fille au napalm », photographie de Nick Ut, prise pendant la guerre du Vietnam en 1972, « l'enfant et le vautour », image de la famine au Soudan de Kevin Carter, prise en 1993, la photographie d'Aylan Kurdi par Nilufer Demir, un enfant syrien de trois ans, retrouvé sur une plage de Bodrum en 2015, la photographie du petit Omrane assis dans une ambulance, dans la ville syrienne d'Alep, de Mahmoud Rslan, prise en 2016. Chacune de ces images est entrecoupée d'un banc-titre comportant des exclamations en anglais : « Oh mon dieu », « c'est tellement triste », « il faut que ça cesse », « trop c'est trop ». Puis une dernière image animée est présentée, différente du reste du contenu du diaporama, une image anonyme

8. Le *Graphics Interchange Format* (littéralement « format d'échange d'images ») est un format d'image numérique couramment utilisé sur le web.

9. Comme l'écrit Hegel, « ce qui est bien connu en général, justement parce qu'il est bien connu, n'est pas connu » (*La Phénoménologie de l'esprit* [1807], tome 1, Paris, Aubier, 1941, p. 28).

de chatons jouant calmement, qui constitue une rupture énonciative claire. Le banc-titre qui la suit est le suivant : « comme c'est mignon ».

L'ensemble du contenu du GIF se déroule dans une forme de répétition hypnotique qui mime, en miniature, le flux d'information et d'images tel qu'il nous arrive à travers les médias contemporains. Ce GIF a vraisemblablement été construit pour agir comme un petit modèle critique du flux (ou d'une partie du flux). Ces images et ces textes, ces signes mis bout à bout, articulent un réseau de sens dont on pourrait tirer le discours suivant : les images-chocs des médias d'information nous arrivent en boucle, entourées d'un discours minimal et sensationnaliste. Ces images cohabitent dans le temps et dans l'espace avec des images d'un autre ordre, celui du divertissement et de notre quotidien fait spectacle (par exemple les chatons, mais cette image est emblématique de millions d'autres images qui circulent chaque jour sur le web). L'information la plus sérieuse se trouve donc surdéterminée par un flux dans lequel, en se mêlant à d'autres images, son sens apparent s'oublie, se dilue, s'atténue et se transforme. De plus, ces images, produits du photojournalisme, n'ont aucune effectivité. Dans ce système, la photographie est une surface, une toile cirée sur laquelle notre regard coule : elle ne change rien, elle est en fait déconnectée de nos lamentations, qui s'accompagnent de l'aggravation des situations présentes, revenant de manière cyclique.

C'est dans ce contexte que travaille Antoine d'Agata, face à ce monde de la photographie-spectacle qu'il critique au fil de ses livres. Dans un ouvrage publié durant l'été 2015, *Désordres*, le photographe incrimine ce système en un prologue intitulé « Flux » qui s'ouvre après une citation de Guy Debord : « *La beauté nouvelle sera de SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue.* [10] GUY DEBORD/La photographie se nourrit de la misère des hommes. Au-delà de son hypocrisie fondamentale, elle est un rouage essentiel de la médiatisation du monde, alimentant la pensée en systèmes de représentation et de lecture qui relèvent des logiques insidieuses de la consommation [11] ». La lecture de ces phrases pourrait donner au lecteur non familier de l'œuvre du photographe l'idée que ce dernier s'apprête à annoncer son retrait du monde de la photographie, du fait de cette « récupération » présentée comme incontournable de l'image par la société du spectacle. Pourtant, *Désordres* est bien un livre de photographies, de dizaines de milliers de photographies.

Désordres dans le flux

Les photographies d'Antoine d'Agata se développent dans des livres : l'artiste en a publié plus d'une trentaine à ce jour, depuis *De Mala Muerte* en 1998 [12]. Le livre auquel nous nous intéressons, *Désordres*, a la particularité de ressaisir une partie de son travail précédemment publié, en le mettant en regard de textes, eux aussi connus, à l'exception du prologue, « Flux ». *Désordres* est donc un livre qui se présente comme l'exposition d'un flux de « situations [13] » qui ont donné lieu à des livres – que l'on peut aussi percevoir comme l'exposition d'un flux d'images.

10. La citation provient de GUY DEBORD, *Réponse de l'Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge* [1954], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 119.

11. Antoine d'AGATA, *Désordres*, op. cit., prologue.

12. Antoine d'AGATA, *De Mala Muerte*, texte de Paco Ignacio Taibo II, Paris, Le Point du Jour Éditeur, 1998.

13. GUY DEBORD, *Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste* [1958], in *Œuvres*, op. cit., p. 358.

Dans *Désordres*, la plupart des doubles pages sont la représentation en concentré d'une *situation* qui trouve son écho textuel à la fin du livre. Chaque double page est constituée d'une grille de photographies, un agencement pratiqué par le photographe dans bon nombre de ses projets récents, dont l'étonnant *Amoeba* [14], paru en 2015 (et ressaisi par *Désordres*).

Dans *Amoeba* (terme anglais dont la traduction française est « amibe ») se trouvent imprimées sous forme de leporello 1534 pellicules exposées à Tokyo entre 2006 et 2008. Le photographe décrit ainsi son protocole : « Deux ans durant, sur les instructions de François Cheval, conservateur en chef du Musée Niépce, l'équipe technique de l'établissement développe, numérise, référence et archive 1534 rouleaux de films que j'envoie par la poste, à l'issue de chacun de mes séjours. J'accumule les prises de vue, ne regardant les images qu'une fois par an, lors de rares visites au Musée [15] ». Dans *Désordres*, la double page consacrée à *Amoeba* montre à elle seule plus de 28 000 photographies. Ce travail a de quoi laisser le spectateur perplexe : en s'approchant, on croit apercevoir des cadrages et des thèmes familiers au photographe. On reconnaît les couleurs de ses nuits, les situations qui se répètent : la plupart des pellicules ne sont constituées en effet que de multiples prises de vue d'une seule situation, conférant aux 36 (ou 16, dans le cas du moyen format) images de la planche-contact une unité de ton et d'aspect. La tradition photographique demande habituellement aux praticiens de choisir la « bonne » photographie dans une planche contact [16] ; mais, par ce procédé, Antoine d'Agata nie à la fois cette tradition et son dépassement (de plus en plus en vogue) consistant en la présentation des planches-contacts elles-mêmes. Ici, la distinction même entre une photographie ou l'autre d'une planche-contact n'a pas d'importance : ce qui compte pour le photographe, c'est de consacrer ses pellicules à des *situations*, et que ces *situations* s'enchaînent, s'imbriquent et se complètent ; le reste, la construction même de chaque image isolée, semble n'être que détail. « La photographie reste un langage flou et approximatif » explique l'auteur, et c'est « par l'accumulation, la juxtaposition et l'ellipse que la restitution prend forme [17] ». C'est donc le caractère abstrait de la composition qui reprend le dessus, un trait revendiqué par le photographe : « la quantité d'images amène le caractère excessif de cette expérience vers un degré d'abstraction qui met en jeu la dissolution des formes dans les limbes du temps, la prédominance du geste sur la raison, la beauté de *situation* que d'autres ont rêvée, intangible mais vécue [18] ».

Nous sommes face à un paradoxe dans l'œuvre d'Antoine d'Agata. Ce dernier est provoqué par l'apparition concomitante de cet ensemble, de ce flux d'images, et de la dénonciation de la photographie qui nourrit la « position exclusive de consommation et de contemplation » et favorise la « passivité comme modèle d'attitude citoyenne [19] ». Sur le plan plastique en effet, comment ne pas remarquer les ressemblances entre les mosaïques du photographe et les flux d'images visibles sur le web et dans les médias ?

14. Antoine d'AGATA, *Amoeba*, Japon, Tokyo, Superlabo, 2015.

15. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, texte n° 56.

16. C'est là tout le propos de la série *Contacts* initiée par William Klein (3 DVD, Paris, Arte Vidéo, 2010).

17. Christine DELORY-MOMBERGER & Antoine d'AGATA, *Le Désir du monde*, Paris, Téraèdre, 2008, p. 88-89.

18. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, texte n° 56.

19. Christine DELORY-MOMBERGER & Antoine d'AGATA, *Le Désir du monde*, *op. cit.*, p. 94.



► Antoine d'Agata, *Amoeba* © Antoine d'Agata – Magnum photos.
Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

De ce qui « coule sur le socius [20] » : le flux comme « fait social »

Antoine d'Agata ne nie pas le paradoxe – sa démarche photographique, qui fait usage des notions « d'excès, de dépense improductive, de violence désirée », est dans ce contexte « paradoxale », avoue-t-il lui-même dans le texte « Flux [21] ». Pour étayer ce propos, ses écrits tentent de démonter la logique du flux d'images contemporain, auquel il oppose son propre flux photographique : un problème est posé. Le photographe de Magnum incrimine certes une « prolifération iconographique », mais celle-ci ne constitue pas le noyau dur de la menace perçue : l'image photographique, dans ce système hégémonique, n'est qu'un rouage d'une mécanique à dévoiler, celle de la « médiatisation du monde », des « technologies mutantes de l'ordre économique » ;

20. Gilles DELEUZE, *Cours Vincennes : Nature des flux*, 14/12/1972 [en ligne] : < <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=118&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1> > (page consultée le 29/11/2016).

21. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, prologue.

autrement dit, Antoine d'Agata ne s'arrête pas au constat du flux, il adopte au contraire le point de vue de la totalité. Et cette approche englobante des phénomènes l'amène à se poser la question de la provenance du flux d'images, de l'identification de ce qui le produit, et de ce (ou ceux) qui le consomme(nt).

Le flux se présente ici comme un « fait social [22] » ayant des dimensions simultanément politiques, institutionnelles et morales, ainsi qu'une diversité d'usages. Le flux observé par le membre de l'agence Magnum – comme celui qu'il produit – est ressaisi par le photographe au fil de ses écrits dans un concept : celui-ci ne désigne pas *l'ensemble* des éléments constitutifs du flux, ici les images (car il s'agit bien d'un *flux*, non d'un *stock*) ni la *direction* commune prise par ces images, mais *l'ensemble des relations* qu'entretiennent entre elles ces images en référence à leurs consommateurs et producteurs. Dans ce mouvement, les images du flux des médias contemporains ne servent donc, pour Antoine d'Agata, qu'à masquer « l'économie libérale et puritaine dont l'ambition est d'isoler, de rentabiliser à l'extrême [23] ». Les citations de Guy Debord qui émaillent ses écrits trouvent une explication : pour le photographe de Magnum comme pour Debord, « le vrai est un moment du faux [24] » et « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images [25] ». Ce rapport social, le flux en est ici l'incarnation la plus brillante, la plus aliénante, un élément clef du « spectacle », tel que défini par Debord.

Ainsi, comme l'affichage incohérent d'un ordinateur est le phénomène visible provoqué par l'installation de données néfastes, les images du flux qui nous occupent ici sont un phénomène visible conditionné par les flux gigantesques de capitaux, l'immense système de consommation et de production qui le conditionne et le détermine. Dans le flux, tout cela reste invisible. Antoine d'Agata explique : « sous couvert d'humanisme, se confondent conscience et logique de rendement, mythe et mystification [26] ». Le flux charrié par les médias contemporains construit une surface unie, ténue, ravaudée à partir de millions d'images qui évacuent dans le même temps leurs conditions de production, leurs déterminations économiques voire mystiques [27]. Les meilleures intentions des producteurs d'images ne comptent donc plus, une fois la surface de la photographie déconnectée de ses instances de production, de son fait social. C'est l'intention même du flux qui va primer. Pour Antoine d'Agata, le flux contemporain d'images existe et

22. « Est fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles. » : Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895], Paris, Flammarion, 2010, p. 107. Est donc fait social tout comportement, tout phénomène, toute représentation idéologique ou esthétique suffisamment fréquents dans la société pour être dit *régulier* et suffisamment étendu pour être qualifié de *collectif*. Les faits sociaux répondent à ces quatre critères : généralité, extériorité, pouvoir coercitif (ils s'imposent aux individus, ils ne résultent pas d'un choix individuel) et présence dans l'histoire (pour qu'un fait devienne social, il faut qu'il se généralise).

23. Christine DELORY-MOMBERGER & Antoine d'AGATA, *Le Désir du monde*, *op. cit.*, p. 78.

24. Guy DEBORD, *La Société du spectacle* [1967], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 768 : thèse 9.

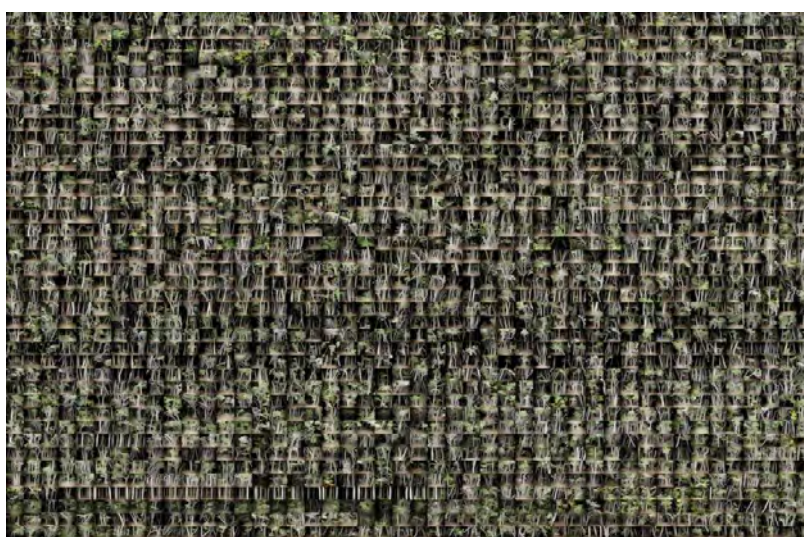
25. *Ibid.*, p. 767 : thèse 4.

26. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, prologue. Nous avons finalement ici une reprise du thème classique du « caractère fétiche de la marchandise » qui est au cœur de l'œuvre de Marx (Karl Marx, *Le Capital*, Livre 1 [1867], Paris, PUF, 1993, première section, chapitre 1, p. 85).

27. Voir Michaël LÖWY, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », *Raisons politiques*, n° 23, mars 2006, p. 203-219.

perdre grâce à cette déconnexion, cette atomisation de la logique qui empêche le point de vue de la totalité (tout en le mimant).

Dès lors, pourquoi continuer à photographier ? Pourquoi vouloir faire rentrer sa production photographique dans ce réseau, qui est une machine à récupérer et à détourner les images et les intentions qui les fondent ? Face à ce système qui accule le photographe, le pousse dans d'inconfortables paradoxes, Antoine d'Agata pense avoir trouvé une échappatoire : « Je n'ai d'autre choix que d'adopter la stratégie des hackers : la rétro ingénierie, la déconstruction de programmes, de règles, de protocoles construits par une idéologie à vocation hégémonique avec l'intention de la contaminer, de la pervertir, de la détruire [28] ».



▶ Antoine d'Agata, *Selva* © Antoine d'Agata – Magnum photos.
Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

La stratégie des hackers

Dans ses écrits, Antoine d'Agata utilise un certain nombre de métaphores pour qualifier sa photographie : la métaphore médicale, sanitaire (voire sexuelle), a déjà été évoquée avec le flux ambien d'*Amoeba*, mais le photographe ne rejette pas le « romantisme sombre [29] » dont il est parti et qu'il continue de rappeler à travers un réseau de métaphores plus mystiques : « j'endors les habits du sain, les habits du fou » conclut-il à la fin du texte « Flux », dans une ouverture à toutes les forces pouvant s'opposer au « conformisme de la lâcheté [30] ». Glosant les thèmes de la lutte contre un système, de l'infiltration, de la libération des contingences, le photographe se décrit donc aussi sous les traits d'un informaticien. Non pas de celui qui s'occuperait des images, en ferait des points de trame dans le livre ou de simples pixels à l'écran, et qui

28. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, prologue.

29. Christine DELORY-MOMBERGER & Antoine d'AGATA, *Le Désir du monde*, *op. cit.*, p. 105.

30. Antoine d'AGATA, *Désordres*, *op. cit.*, prologue.

ne s'occuperait pas du flux comme d'un fait social, mais du hacker, cet homme de l'ombre qui crée, analyse et modifie des programmes informatiques souvent pour en exploiter les faiblesses et transformer ainsi leurs fonctionnalités en les rendant accessibles au plus grand nombre. Le hacker n'est pas un homme d'images, c'est un homme d'action. Et ce trait distinctif, nourri par l'abondance des références au situationnisme dans les textes d'Antoine d'Agata, conduit à rapprocher cette figure évoquée par le photographe d'une autre qui traverse tout son texte, en filigrane : celle du *situationniste*.

Chez d'Agata, le photographe-hacker semble en effet être l'autre nom du situationniste, l'homme qui agit face au flux en participant à des « situations », c'est-à-dire à des « moment[s] de la vie, concrètement et délibérément construit[s] par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements [31] ». Pour Antoine d'Agata, il s'agit lors de la prise de vue de « devenir acteur de son propre instrument perceptif », « d'acérer la conscience qu'il a de sa propre existence [32] ». C'est là que réside l'engagement situationniste du photographe, en opposition frontale avec un monde où « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation [33] ». Face au flux, le photographe ne pense plus à ses images ou à leur diffusion, il doit *agir*, passer de la sphère de la *représentation* à celle de la *présentation*. Se concentrer sur une pratique, tel est le premier versant de son engagement, le deuxième étant celui de la « lutte sans merci avec le visible [34] » dans laquelle il se dit pris.

Ici se révèle donc un autre paradoxe : à l'image photographique elle-même finit par s'opposer le moment de la prise de vue. Et c'est dans cette tension que se crée vraisemblablement l'œuvre photographique et théorique. L'image déçoit, mais, dit Antoine d'Agata, « chacune des prises de vue est comme un éclair de conscience [35] ». Seul le moment, la pratique compte. Et cette pratique est ainsi décrite : « partager l'épaisseur de la nuit de la victime. Face à l'œuvre de la mort, ne se réfugier ni dans le confort du mensonge, ni dans celui de l'oubli. Face au conformisme de la lâcheté, laisser libre cours à la rage qui rend supportables les affres de la peur et du désir. Être ne suffit plus. Aimer, penser, souffrir ne suffisent plus [36] ».

Antoine d'Agata a donc choisi de vivre ce qu'il photographie et de photographier ce qu'il vit, agissant lui-même « dans le cadre », avec son entourage du moment, qui peut éventuellement déclencher l'obturateur si nécessaire. Cette pratique autobiographique noyée dans le réel prend le sens d'une éthique de la photographie, en ce qu'elle interdit la réalisation d'images appartenant au « réalisme instrumental [37] », à ce photojournalisme paternaliste dans lequel un sujet « crève l'écran », mais fait oublier un acteur majeur : le photographe, qui a sa pratique, ses commanditaires, son économie. En cela, Antoine d'Agata joue bien son rôle de hacker de la photographie, redéfinissant les règles, déconstruisant les programmes, les protocoles. Mais dès lors

31. Guy DEBORD, *Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste* [1958], in *Œuvres, op. cit.*, p. 358.

32. Antoine d'AGATA, *Désordres, op. cit.*, prologue.

33. Guy DEBORD, *La Société du spectacle* [1967], in *Œuvres, op. cit.*, p. 766 : thèse 1.

34. Antoine d'AGATA, *Désordres, op. cit.*, prologue.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. Allan SEKULA, « Trafics dans la photographie », *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 186.

comment articuler cette théorie de l'action avec les mosaïques imprimées dont nous sommes les spectateurs ?



› Antoine d'Agata, page extraite de *Ice*
© Antoine d'Agata – Magnum photos – Images en Manœuvres.
Courtesy Galerie Les filles du calvaire, Paris.

L'image photographique comme reflux

À partir d'*Amoeba*, de ces images qui gagnent en furtivité et semblent devenir des pixels, à partir de l'évocation de cette figure mythique du hacker et du concept de contamination, se construit l'idée de l'existence d'images offensives pour le système, dont pourraient faire partie celles du photographe de Magnum. Après tout, *Amoeba* signifie « amibes », et Antoine d'Agata connaît bien le pouvoir du « flux amibien », lui qui dut être rapatrié du Cambodge du fait d'une amibiase qui le laissa à bout de force [38]. Pourquoi ne pas fantasmer des photos-amibes qui pourraient contaminer le flux d'images commerciales et le corps social qui l'abrite, comme un virus informatique contamine un ordinateur ? L'idée est romanesque, mais elle impliquerait qu'il y ait de « bonnes » et de « mauvaises » photographies, les unes pouvant lutter contre les autres. La proposition, naïve sur le plan de la dialectique, serait aussi incompatible avec la

38. Antoine d'AGATA, *Ice*, Marseille, Images en manœuvres, 2012, p. 108-111.

« lutte contre le visible » que s'impose Antoine d'Agata. Dans la logique du photographe, les images-amibes ne détruisent pas le flux, mais bien le photographe. Nous ne pouvons donc pas échapper au paradoxe d'une pratique de prise de vue qui lutte contre l'image elle-même. Mais cette lutte contre l'image, contre le visible, Antoine d'Agata semble la gagner : dans *Amoeba*, l'image photographique a quasiment disparu, alors que l'action du photographe reste paradoxalement visible, dans la profusion des planches-contacts, qui renvoient bien à l'activité palpable du photographe. C'est en cela que l'expérience du photographe permet d'entrevoir une sortie du cercle vicieux de ce flux d'images, qui recycle les formes en éliminant la diversité des discours ; elle permet d'imaginer que l'on peut en finir avec le paradoxe de la photographie et du flux, grâce à la stratégie des hackers-situationnistes ; l'issue étant ici un mandala de pixels dans lequel disparaît presque la photographie. Mais alors pourquoi ne pas la faire disparaître complètement ?

Antoine d'Agata répond parfois à cette question en évoquant une forme de faiblesse : les publications sont pour lui un « compromis », des « erreurs stratégiques [39] » dit-il. Pourtant, dans sa logique, la photographie doit apparaître, ne serait-ce que pour se nier elle-même. Dans « Flux », Antoine d'Agata réaffirme son engagement photographique paradoxal : « la photographie est source de désordres parce qu'elle porte en elle les germes de l'action [40] ». Tel qu'il se présente, le système du photographe est un jeu à somme nulle : le praticien, au milieu du monde dans lequel il vit, fournit l'énergie pour qu'existe l'acte photographique, et contribue ainsi à la *situation*. Cette situation produit un artefact, un rebut qui est la photographie. En invoquant la nécessité de placer l'action et non l'image au cœur du processus, Antoine d'Agata procède bien à un « *hacking* » des codes convenus de la photographie, et fait envisager les images photographiques non plus comme *flux*, mais comme *reflux* [41], reflux de l'action du photographe dans le monde. Le paradoxe dans lequel est piégé le photographe permet ainsi de dénouer la situation sur un plan plus général : ce que nous avons appelé le flux photographique pourrait être envisagé comme reflux d'une *praxis* qui, elle, mériterait de revenir au cœur de la réflexion [42].

Replacer Antoine d'Agata dans le cadre plus large du situationnisme – dont il se réclame de plus en plus – propose une nouvelle porte d'entrée dans les coulisses du flux d'images contemporain. Le flux est un spectacle, la prise de vue une situation : le « jeu » peut commencer. Mais la démarche du photographe de Magnum n'est pas sans aporie. Dans les grandes lignes, elle s'insère parfaitement dans les exigences de l'art contemporain, un art caractérisé par l'« action » plutôt que par l'« œuvre ». De ce fait, si sa pratique a un potentiel révélateur, elle ménage aussi dans une certaine mesure un public, chose contre laquelle Debord n'a cessé de mettre en garde [43].

39. Christine DELORY-MOMBERGER & Antoine d'AGATA, *Le Désir du monde*, op. cit., p. 83.

40. Antoine d'AGATA, *Désordres*, op. cit., prologue.

41. Cette idée n'est pas un hapax dans l'histoire de la photographie. L'écrivain et photographe japonais Taki Koji, membre et théoricien du mouvement Provoke, considère ainsi les photographies comme « la preuve de l'imperméabilité permanente du monde ; elles sont le résultat – les excréments – d'une performance du corps à la recherche d'un nirvana inaccessible. » (Taki Koji, « Me to me narazaru mono (Les yeux et les choses qui ne sont pas les yeux) », *Provoke, between protest and performance*, Göttingen, Steidl, p. 350). Antoine d'Agata a souvent exprimé sa familiarité avec l'œuvre de Daido Moriyama, autre membre du mouvement Provoke, dont les vues ne sont pas éloignées de celles de Taki Koji, quoique moins politisées.

42. On pourra lire à ce sujet : Michel CLOUSCARD, *Les Chemins de la praxis*, Paris, Delga, 2015.

43. « Par ailleurs, quelle que soit l'époque, rien d'important ne s'est communiqué en ménageant un public, fût-il composé des contemporains de Périclès ; et, dans le miroir glacé de l'écran, les spectateurs ne voient

Dans l'œuvre d'Antoine d'Agata, les spectateurs ne sont pas pour autant livrés à eux-mêmes face à un flux d'images au propos évanescant : le lecteur est dans chaque livre, pour chaque série, invité à devenir lecteur du texte qui encadre les images, rappelant que la photographie en général n'est pas un langage à part entière, mais qu'elle est « invariablement accompagnée et orientée par un texte explicite ou implicite [44] ».

La pratique d'Antoine d'Agata semble ainsi faite d'actions et de discours dont les images ne sont qu'un corollaire, là où la *doxa* photographique escompte plutôt d'un photographe l'attitude opposée, celle du photojournaliste s'effaçant derrière les images qu'il vend aux médias. Or, pour sortir du flux, dit en substance Antoine d'Agata, il faut changer nos attentes, repenser les mythes qui fondent les catégories dans lesquelles nous vivons et dont le produit nous dépasse, nous anéantit parfois. Alors pourquoi ne pas envisager l'image photographique comme un simple *reflux*, peut-être parfois un *rebut* ? La nécessité de changer de perspective se révèle, à travers cette question, plus pressante que jamais. La chose ne pourra se faire qu'en adoptant le point de vue de la totalité et en replaçant au cœur de la critique esthétique la *praxis*, et plus précisément les pratiques (sociales ou individuelles) des photographes dont les conséquences mêmes sont ce reflux d'image.

Avec le soutien de l'ARC 5 et de la région Auvergne-Rhône-Alpes.

L'auteur

Clément Paradis enseigne l'esthétique et la théorie de la photographie à l'université de Saint-Étienne, et travaille actuellement à une thèse de doctorat sur les publications de Félix Thiollier. Ses domaines de recherche incluent l'esthétique, l'histoire de l'édition et de la photographie. Auteur, photographe et éditeur, ses travaux photographiques sont régulièrement exposés en France et à l'étranger (Arles, Tokyo, Athènes...).

présentement rien qui évoque les citoyens respectables d'une démocratie. Voilà bien l'essentiel : ce public si parfaitement privé de liberté, et qui a tout supporté, mérite moins que tout autre d'être ménagé. Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas, lui annoncent aujourd'hui tranquillement que "quand on aime la vie, on va au cinéma". Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de choses ; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence. » (Guy DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni* [1990], in *Œuvres*, op. cit., p. 1761.

44. Allan SEKULA, « Trafics dans la photographie », in *Écrits sur la photographie 1974-1986*, op. cit., p. 188-189.