



HAL
open science

Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans Ice d'Antoine d'Agata

Nina Bigot

► **To cite this version:**

Nina Bigot. Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans Ice d'Antoine d'Agata. Politiques et récits du corps, 2022, 9789506562083. hal-04445949

HAL Id: hal-04445949

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04445949>

Submitted on 17 Feb 2024

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

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

Esthétique de l'obscène et politique de l'immonde dans *Ice* d'Antoine d'Agata

Nina Bigot.

Université de Lille – nina.bigot.etu@univ-lille.fr

Résumé :

« 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*, 2008). Le double sens étymologique du mot immonde permet une première caractérisation de l'art photolittéraire d'Antoine d'Agata ; un art qui veut rendre visibles celles et ce que l'on invisibilise, le statut de « ce qui fait monde » leur étant refusé. Cette représentation de l'immonde repose sur une esthétique de l'obscénité: elle offense (voire révolte) le regard qui fait l'expérience de l'immonde et de sa « présence brute où s'exhibe le réel » (Julia Peker, *op. cit.*). Quels sont les enjeux de la monstration obscène de l'immonde chez Antoine d'Agata? En analysant *Ice* (2012), qui prend pour sujet les bas-fonds de la société et s'intéresse au monde sous-cutané (muqueuses, veines, nerfs, etc), cet article met au jour ce lien entre esthétique de l'obscène et politique de l'immonde, dont la coïncidence permet de reconfigurer le régime de visibilité du corps.

Abstract :

« The double meaning of the latin word *mundus* points an essential connection : as a noun, it means « world », as an adjective, it means « clean ». The french word « immonde » designates something which doesn't deserves to be a part of the world [...] » (Julia Peker, « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, 2008). The etymological double meaning of the word « immonde » provides a first identification of the photoliterary art of Antoine d'Agata ; an art which wants to make visible those who are and what is invisible, because they aren't considered as a part of the world. This representation rests on aesthetic of obscene : it offends (and perhaps revolts) those who experiences the « immonde » and its « raw presence where the real is showed off » (Julia Peker, *op. cit.*). What are the issues of this obscene monstration of this « immonde » in Antoine d'Agata's work ?

Analyzing *Ice* (2012), which represents the shallows of our society and which is interested in the subcutaneous world (mucous, veins, nerves, *etc.*) this article discloses the link between aesthetic of obscene and politic of the « immonde », whose the coincidence allows the reconfiguration of the body's regime of visibility.

Key words : obscene ; foul ; photolittérature ; cenesthetic ; experience.

Introduction

3. février 2005. Hôtel Lake Side, chambre 13, héroïne. J'avance dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un nouvel usage de la photographie par l'excès. La conscience des possibilités extrêmes de la vie passe, dans ma pratique, par la retranscription troublée d'expériences déchirantes, la nécessité de franchir les limites de la transgression, d'explorer les versants du mal, et de témoigner, dans la contrainte, d'épreuves réelles. Je regarde cette image trouvée et j'ai le vertige. (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16)

Une fois passés la chronologie et le frontispice, premiers seuils du livre, c'est par ces mots que s'ouvre *Ice*, ouvrage photolittéraire à la fois viatique et autobiographique, écrit par Antoine d'Agata avec le concours de Rafael Garido et édité en 2012 ; *Ice*, qui retrace le voyage d'Agata du Mexique au Cambodge, de 1999 à 2011.

Si ces premiers mots tracent les contours de la poïétique de ce livre, « retranscription troublée d'expériences déchirantes », né d'une pratique de l'excès et de la transgression ainsi que de l'exploration des « versants du mal », ils ont également une fonction programmatique : *Ice* sera synonyme de « vertige ».

La sensation du vertige naît, dans la photolittérature agatienne, du spectacle de l'immonde ainsi que du caractère obscène de ce qui est donné à voir et à lire : « énergie bestiale », « corps [qui] baisent » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16), « jouissance », « néant » et « barbarie » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 19). Si, dans *Ice*, Agata définit sa pratique comme celle d'un « art martial » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 17) qui engage le corps, il la compare également à la pornographie qui exhibe le corps nu, démaquillé, libéré du joug du « pouvoir de l'imaginaire » (Antoine d'Agata et Rafael Garido :

2012, p. 19), montré dans toute sa crudité et sa brutalité. Pour lui, le « monde est un jeu complexe d'illusions » ; afin de « briser le miroir des apparences » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16) qui caractérise son régime de visibilité, il lui oppose l'immonde dont il fait un usage politique.

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 : notre sentiment de répugnance découpe ainsi une frange obscure pour la tenir à distance, en consacrer l'altérité au nom d'une altération ». (Julia Peker : 2008)

Le double sens étymologique du mot « immonde » révèle sa dimension politique : une division du champ visuel entre ce qui peut être montré et ce qui doit être caché, car consacré « altérité au nom d'une altération ».

Ce qui fait monde coïncide alors avec ce qui est propre et inoffensif.

Ce qui ne fait pas monde, à l'inverse, coïncide à la fois avec ce qui est sale et ce qui peut menacer notre intégrité.

Dans l'article « Abattoir » du Dictionnaire critique présent dans sa revue *Documents*, Georges Bataille traite du « besoin maladif de propreté » (Georges Bataille : 2016, p. 15) de l'être humain ; ce besoin qui le pousse à cacher ce qui pourrait salir ou ce qui s'apprête à salir, et qui révèle une coïncidence entre l'idéal et le pur, le propre. Son article « Le gros orteil », dans lequel il évoque le va-et-vient de l'être humain de l'idéal et l'ordure, complète cette réflexion :

[L]es pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l'espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure [...] (Georges Bataille, 2016, p. 109)

Seul l'idéal, associé à la pureté et à la lumière, doit être donné à voir. L'ordure quant à elle, associée à la boue, répugne ou suscite un sentiment de « rage » ; elle doit donc être mise à distance.

Ice répond au désir de replacer dans le monde cet immonde considéré comme indigne d'y figurer, cette « frange obscure » qui suscite un « sentiment de répugnance » (Julia Peker :

2008) : le corps abîmé, couvert de cicatrices ; le corps sous l'emprise de la drogue ; le corps dans sa réalité organique, nerveuse, viscérale.

L'immonde est une part du monde, certes maudite mais néanmoins présente. Et cet immonde que l'on tient à distance, *Ice* veut nous le faire sentir et ressentir. Cette entreprise n'est pas sans effets : il s'agit en effet de montrer ce qui suscite le vertige, ce qui révolte l'œil, ce qui répugne nos sens ; en bref, ce qu'on qualifie d'obscène. Un obscène dont Julia Peker définit ainsi les mécanismes : « L'irruption du désir ou de l'aversion brouille la distance assignée au spectateur, car l'obscène et l'abject franchissent les frontières érigées par la pudeur et le dégoût [...] donnant le sentiment d'un rapport frontal, d'une présence brute où s'exhibe le réel » (J. Peker : 2008).

La brutalité d'*Ice* repose sur son caractère obscène, qui annule la distance entre le spectateur et l'œuvre. L'émotion esthétique est si forte qu'elle résonne à l'intérieur du corps : sa dimension esthétique (car visuelle) se double d'une dimension somesthésique¹. La nausée est en un exemple, comme le malaise organique, le vertige, ou encore le dégoût. L'obscène est le moyen de transformer la représentation (lointaine car potentiel ersatz d'un réel qu'elle répète ou redouble) en présence brute, en monstration.

Ce « surgissement d'un réel dont la place est problématique » (Julia Peker, 2008) est au cœur d'*Ice*. Quels sont les enjeux, dans cet ouvrage, de cette monstration obscène de l'immonde, d'une esthétique de l'obscène mise au service d'une politique de l'immonde ? C'est la logique de la lésion animant ce livre qui nous pousse (plus qu'il ne nous invite) à assister à une crevée des membranes suivie d'un « enfoncement [...] dans la matière du monde » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 17), au plus proche du corps qui constitue sa matière première. En faisant l'épreuve de cet obscène qui bouleverse et bouscule la rétine, l'œil est, peu à peu, affecté, infecté, contaminé ; l'espoir réside dans le fait qu'une mutation s'opère alors dans sa vision et que son régime de visibilité s'en voit modifié.

Logique de la lésion.

L'ouvrage, entre déchirure et déhiscence.

1 « 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 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. » (définition du mot « somesthésie » par Paul Laget pour l'Encyclopædia Universalis).

L'obscène est frère de l'offense, et compte également dans son entourage sémantique le terme « indécence »². Quiconque use de l'obscène s'en prend donc à la pudeur, à la bienséance, ainsi qu'à la discrétion ; il déchire alors le voile du visible pour donner à voir ce qui est invisibilisé par l'usage.

C'est cette démarche qui anime Antoine d'Agata. *Ice* peut en effet être qualifié de déchirure, en écho à un poème de Georges Bataille³ issu de son *Archangélique* :

je bois dans ta déchirure
j'écarte tes jambes nues
je les ouvre comme un livre
où ce que je lis me tue
(Georges Bataille : 2014, p. 149)

Ces quelques vers entrent en résonance avec cette phrase d'Agata « Quand la photographie, comme du foutre, tue la pensée » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2009, p. 131) : l'exhibition obscène (qui « tue la pensée ») du corps immonde, *inmontrable*. Le foutre, fluide organique puissamment sexuel, est celui qui « tue la pensée », parce que rattaché au corps et à la sexualité ; celui qui ouvre un espace éminemment corporel où, si l'esprit est invoqué, ce n'est que pour servir la jouissance du corps. La photographie, alors, aura ce pouvoir du foutre, celui d'offenser et de tuer ; pouvoir qu'elle partagera avec l'écriture.

Si *Ice* est une déchirure, c'est du point de vue esthétique. Ouvrir l'ouvrage reviendrait à rompre une membrane protectrice, opérer – sans le savoir – une lésion destructrice dont on sort blessé, en écho à la définition détaillée des différents sens du mot « destruction » en frontispice de l'ouvrage.

Un autre terme fait écho à cette notion de déchirure : c'est le terme médical « déhiscence » désignant l'ouverture ou la rupture spontanées d'organes (le contenu de cet organe se déversant alors). La déhiscence s'inscrit dans cette logique de la lésion, et se prête, elle, à la définition de la poétique agatienne, « biographie de la chair » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93) née d'une « offrande de soi au réel » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16). *Ice* prend sa source dans le sacrifice du corps de cet artiste qui

2 Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) place l'indécence dans le voisinage sémantique de l'obscène.

3 Si nous nous permettons ce parallèle entre Georges Bataille et Antoine d'Agata, c'est parce que ce dernier indique à de nombreuses reprises et dans plusieurs de ses ouvrages s'inscrire dans son sillage.

considère qu'il ne s'inscrit « dans le monde physique que comme surface tangible » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 92) :

je ne peux pas me soumettre à l'invocation de ma pensée... il me reste à vivre, à inventer des perspectives nouvelles... c'est dans ma chair que je puise la force... mon corps n'est plus objet de spasmes, du mouvement perpétuel, mais sa source... le corps qui prend forme, se déforme, tend vers l'informe, se dissipe dans le vide qui l'entoure et le contourne... (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 92)

Si *Ice* est récit du corps et adresse au corps, il vient de et vise la plaie ; la déhiscence du corps de l'auteur-photographe sacrifié, et la déchirure du regard du lecteur-spectateur blessé.

Voir sous la surface : des bas-fonds au monde sous-cutané.

C'est d'abord dans le choix de son sujet qu'Agata opère une lésion dans le visible pour montrer l'invisible. L'espace qui l'intéresse est celui des bas-fonds. Topologiquement, ils constituent l'envers de la ville, c'est-à-dire un espace qu'on ne peut ni montrer ni regarder tant il défie la honte, la pudeur et la discrétion, qui sont autant de conditions de sociabilité : les bars, les chambres des bordels, où l'on consomme corps et drogues, la ville que la nuit profonde digère, les existences qui se débattent avec la misère.

L'être humain balise la morale d'interdits, tout comme il organise l'espace urbain et mondial en zones : certaines dignes de faire partie du monde visible ; d'autres sont « des plages d'interdits » (Guillaume Sibertin-Blanc : 2010), jugées indignes de faire partie du monde visible. Tout comme seul le corps discipliné par la honte, la pudeur et la discrétion peut être montré, seul le monde discipliné par les règles sociales est digne d'être visible. Néanmoins, dans l'espace écarté des bas-fonds, les règles changent : si la société qui exige cette discipline s'efface, la discipline du corps s'efface avec elle. Le corps a la permission d'exister, visuellement, dans ce qu'il a d'organique, de charnel, de viscéral, de fluide.

Sao Paulo, 17 septembre 2008... les corps affamés ignorent la raison et se préoccupent du fait, de l'événement... autour de moi, ils assument leur beauté infâme, leurs odeurs, leurs fonctions métaboliques... [...] vomissements, cris, excréments, éjaculation de l'être qui communique avec la chair et le béton... les fonctions vitales sont autant de chants secrets... (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p.92)

Les bas-fonds, « entrailles de la ville » (Antoine d'Agata : 2013, p. 28), où la « pléthore des organes appelle ce déchaînement de mécanismes étrangers à l'ordonnance habituelle des conduites humaines » (Georges Bataille : 2011, p. 113), sont dissimulés sous une membrane qui les retient, les prive de débordements ; membrane que l'ouvrage crève. C'est une zone secrète, viscérale, organique, sous la ville – épiderme, apparence lisse et glacée – qui refuse d'exhiber ce qu'elle a sous le corps, excepté si elle subit un éventrement. À cet égard, le travail d'Agata, qui souhaite montrer ces corps et ces espaces ostracisés, fait figure d'éventrement de la ville, de monstration de ces conduites inhumaines, de ces corps agités par un « mouvement charnel singulièrement étranger à la vie humaine » (Georges Bataille : 2011, p. 134).

Ces bas-fonds font écho au monde sous-cutané, dont la peau est la surface visible ; surface recouvrant viscères, organes, dont la vue glace d'effroi, ou fluides, muqueuses, dont la vue met mal à l'aise.

Dans *Ice*, l'heure n'est plus au culte de la membrane ; c'est le temps de la substance. Cicatrices sèches, purulentes ou béantes, vulves et fesses écartées, muscles tendus, bouches grandes ouvertes et mâchoires serrées : les corps d'*Ice* sont ceux que l'on qualifie d'immondes, hors du monde visible. « Le corps réduit à ses plaies, ses chancres et ses écoulements » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 230) révèle le secret de sa chair, le dessous de son épiderme, son monde sous-cutané, chargé d'excroissances, d'écorchures, de distorsions : « les chairs humides, collantes, plaies poisseuses et béantes », les corps qui « se dévorent, se pénètrent, secrètent fluides amers et odeurs noires » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 154).

Les bas-fonds sont à la ville ce que le monde sous-cutané est au corps : un dessous, dissimulé. En exhibant cet envers du corps (qui est aussi envers du monde visible), « l'aliénation délirante du monde a laissé la place à une plaie béante » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 230).

Écriture et photographie opèrent une crevée de la membrane par un « regard acéré comme un outil tranchant » (Antoine d'Agata : 2016, pages non numérotées) ; alors l'image est rompue, écartelée ; alors, le corps surgit, dans ce qu'il a de sous-cutané, de caché, d'intime, d'interdit, d'obscène. *Ice* s'inscrit dans une logique de la lésion : crevée de l'image ; crevée du corps. La peau, la surface, est percée ; l'image devient chair, nerfs, viande, os, muscles. Antoine d'Agata plonge et fait plonger, invite à sombrer dans une spatialité organique au sein de la laquelle « de la chair ne coule que de la chair » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93).

Les notions, chères à Agata, de sacrifice, d'expérience et d'épreuve, supposent un art de l'ordre de l'incarnation, « comme si c'était de flaques de chair que s'élevaient les images » (Gilles Deleuze : 2002, p. 15).

Une photolittérature cénesthésique : l'exemple de la narcriture.

Et c'est bien des flaques de sa propre chair qu'émerge la narcriture⁴ d'*Ice*, ou écriture du corps sous l'emprise de la drogue. Cette narcriture revêt plusieurs formes : elle est réflexion sur son propre processus créateur, énumération des effets secondaires de la drogue sur le corps, récit détaillé des étapes du rituel associé à la prise de drogue, ou journal intime d'un corps qui décrit son monde sous-cutané :

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 ? (Antoine d'Agata et Rafael Garido : *Ice*, 2012, p. 197)

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 (Antoine d'Agata et Rafael Garido : *Ice*, 2012, p. 153)

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

4 Le mot « narcriture » est un néologisme issu de l'ouvrage *Agonie* écrit par Antoine d'Agata et Rafael Garido. Alliage des termes « narcotique » et « écriture », il désigne l'écriture sous l'emprise de substances chimiques capables d'engourdir le corps. Notons que l'« écriture speedique » son opposé complémentaire (écriture sous l'emprise de drogues aux facultés excitantes) existe également et est mentionné dans *Ice*, p. 83.

compte, 3 piqûres nous donnent 55 minutes (Antoine d'Agata et Rafael Garido : *Ice*, 2012, p. 84)

Salvador, 2 octobre 2008... descente éroulement, 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 [...]

(Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 94)

Nous parlions de somesthésie, plus tôt : la poïétique d'*Ice* y trouve sa source, relatant soubresauts, convulsions, tensions des viscères, muscles, organes, nerfs, dont drogues, jouissance, douleur, se sont emparés. Il ne s'agit plus de perception, mais de proprioception – ou sensibilité du système nerveux aux informations provenant des muscles, des articulations, des os – et d'interoception – perception par le système nerveux des modifications ou des signaux provenant des viscères, des muscles, tendons et articulations. Le corps, matière première d'Agata, se raconte.

Par l'injection et l'insertion, dans ce corps, de « molécules artificielles » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93), l'écriture est le support d'une expérience qui est « à la fois une percée, un risque et un approfondissement » (Marianne Massin : 2016, p. 21).

l'excès comme technique pour explorer les limites de son corps... technique de l'intensité, anéantissement... 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... (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93)

La narcriture est l'écriture du corps désolidarisé de la pensée. Elle permet à l'auteur-photographe de tisser sa « biographie de la chair » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93) en enclenchant le « processus de l'orgasme » : « point de cassure, et de plénitude » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93), expérience d'un « [p]laisir insupportable » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 150) qui conduit à la « nullité de la pensée » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 149) et qui met le « corps hors de lui » (Antoine

d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 150). La narccriture agatienne est écriture du paroxysme, de l'intensité et de l'excès qui débordent les corps qui jouissent, et tentative d'écriture d'une l'extase déborde le langage. La genèse des images s'inscrit dans la même logique : « [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. » (Antoine d'Agata : 2005, p. 10).

Dans *Ice*, c'est le monde sous-cutané des corps cénesthésiques⁵ qui s'adresse à nous, revendiquant ses « fonctions métaboliques » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 92) que la pudeur, la propreté, la honte, la discrétion, dérobent à notre regard. Cet ouvrage donne à lire et à voir l'« aberration monstrueuse, vitale du corps débarrassé de toute logique sociale » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 94) ; corps devenu viande, « viande qui cède à l'assaut de la viande », « viande qui se répand » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93) ; corps de « [l]a bête au-delà de toute idée divine » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 152).

Contamination du regard.

Une expérience esthétique de l'obscène.

Si l'on peut parler d'obscène à propos d'*Ice*, c'est d'abord – et nous venons de le voir – parce qu'il prend pour sujet ce qui offense : les bas-fonds et le monde sous-cutané que l'on peine à regarder ; la sexualité, la drogue, le corps dans ce qu'il a de métabolique et d'organique. L'« image trouvée » et qui suscite le vertige (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16) est une image trouée, qui perce le visible pour nous montrer l'irregardable.

Les ombres que je façonne échappent à l'emprise de toute interprétation sensée. Rite sombre de la chair. La conscience lucide que le corps a de son propre état, de sa propre ruine. L'esprit ne peut se dérober au constat déchirant de cette obscénité. Tout acte créateur ignorant de ce savoir est vain. (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 152)

5 Le terme « cénesthésique » nous renvoie à la cénesthésie, ou « sensibilité organique émanant de l'ensemble des sensations internes, qui suscite chez l'être humain le sentiment général de son existence, indépendamment du rôle spécifique des sens. » (CNRTL)

L'obscénité est constitutive de l'acte créateur agatien : elle amène l'esprit à une prise de conscience tout en le déchirant. L'obscène impose forcément – au sens étymologique du terme, qui associe le participe du verbe *forcer* au préfixe *-ment* (« de manière »), « de force ; par la force » – une expérience esthétique qui « éprouve celui qui la subit » (Marianne Massin : 2016, p. 21). L'obscène, en brusquant la pudeur, offense le sujet, et peut-être le révolte ; cela est d'autant plus vrai dans l'art d'Agata, qui conçoit le modèle de la pornographie comme but à atteindre, car synonyme de « crudité » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 19). Si cette photolittérature peut être qualifiée de pornographique, c'est au sens où l'entend d'Agata : elle correspond à des tentatives de se défaire « de ces atours encombrants dont nous parons la bestialité » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 19) afin de représenter le corps dans toute « son abjection joyeuse » et sa « réalité obscène » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 94). L'obscène, se faisant pornographique, ne peut qu'être plus percutant.

S'il considère l'orgasme comme processus poïétique d'*Ice*, le processus esthétique mérite la même qualification. Sa conception de l'art comme un « corps à corps insensé avec le monde » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 242) s'applique en effet aussi bien à la création qu'à la réception de l'œuvre pour cet auteur-photographe qui « refuse toute distance entre le monde et celui qui le regarde » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2013, p. 200). Ainsi, quand nous lisons et voyons ce corps en extase qui « se rétracte jusqu'au vide », d'un « corps hors de lui » ou « en attente », d'un « corps infime, fragile » que la sensation déchire, d'un corps « qui se désagrège » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 150), il est question à la fois du corps de l'auteur-photographe et de celui du lecteur-spectateur.

L'expérience de l'obscène suscite des émotions envahissantes, susceptibles – pour certaines d'entre elles – d'être somatisées : trouble, peur, dégoût, malaise, nausée, *etc.* L'obscène nous affecte, et « l'évidence de l'affect assigne de toute évidence l'insupportable » (Julia Peker : 2008). Dans le cas de l'obscène, le jugement est affectif et corporel ; en d'autres termes, c'est le corps, et non la pensée, qui opère un partage entre supportable et insupportable, posant lui-même les limites de ce qu'il *peut* voir ou non. Ce constat fait écho au désir d'Agata d'un art, comme le geste créateur qui l'a initié, « ébranle la mainmise de l'esprit sur le corps et du regard sur l'esprit » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 93).

L'obscène s'inscrit dans son désir d'un primat du corps, aussi bien en terme de poïétique que d'esthétique ; mais il permet également de pousser l'expérience esthétique à un de ses paroxysmes :

[...] la toute puissance de l'émotion court-circuite la différence entre présentation de l'objet réel et représentation artificielle. Que l'objet soit réel ou non, l'effet nauséux est le même, et lui est bien réel. Ou plus précisément, le réel de l'émotion ignore la distance esthétique. Si la crainte du spectateur est une forme de jeu dont il n'est pas dupe, car il parvient à jouir de l'émotion tout en ayant conscience de sa mise en scène, le dégoût en revanche l'envahit, le prenant au piège de son voyeurisme. (Julia Peker : 2008)

Lors de la monstration obscène de l'immonde, le « réel de l'émotion ignore la distance esthétique » (Julia Peker : 2008) : impossible alors de se tenir à distance : l'effet, qui provoque trouble, nausée, vertige, est bien réel. L'art s'immisce alors dans le réel par la violence de l'émotion esthétique qu'il suscite. Nous faisons alors face à un « effet de réel n'est pas une simple prouesse mimétique » : « [c]'est la part la plus crue du réel qui surgit à ce moment, une littéralité face à laquelle la différence entre réalité et apparence n'opère plus [...] » (Julia Peker : 2008).

La sensation est si vive et si forte que la présence de l'immonde s'affirme : nous le regardons, et il en profite pour s'introduire en nous. Dans *Agonie*, Garido parle de l'art d'Agata en terme de sorption :

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. C'est juste ça. (Antoine d'Agata et Rafael Garido, : 2009, p. 46)

L'obscène repose sur le phénomène de l'absorption ; phénomène qui permet une réintégration de l'immonde dans le monde, et donc du caché dans le champ visuel. L'objet insupportable, irregardable, fait intrusion dans notre champ de vision ; la violence de la rencontre peut parfois entraîner une impression forte dans notre mémoire, nous empêchant – pour un temps – d'oublier l'image choquante qui s'est imposée un temps à nous. De plus, « l'affection des sens est [...] une forme d'absorption », l'expérience esthétique étant plus corporelle et somatisée qu'intellectuelle.

L'expérience esthétique de l'obscène est capable de refonder notre rapport au sensible, dans le sens où elle nous amène au-delà des limites du convenable, du familier et du supportable, ainsi que du pensable. En elle sommeille un pouvoir politique, exacerbé – comme nous le verrons ensuite – par son alliage avec l'immonde : « Certains phénomènes provoquent [...] le

sentiment d'un pouvoir supra-sensible en nous, au risque de découdre la trame ficelée qui rassemble le sensible dans les contours de l'objectivité. L'esprit est alors face à une chose qui étend l'imagination au-delà du sensible » (Julia Peker : 2008). En contact avec l'obscène, le corps et l'esprit mis à mal voient leur rapport au sensible bouleversé ; expérience féconde, leur permettant potentiellement de le réinventer.

Division du visible et partage du sensible.

Si la réception d'*Ice* repose sur une implication corporelle – par l'intensité des sensations qu'elle suscite et l'épreuve que cela peut représenter pour le lecteur-spectateur – on peut parler d'un engagement corporel de la part d'Agata ; engagement qui fonde la poïétique de son œuvre. Dès les premières pages de cet ouvrage, il dénonce le « fantasme documentaire » des photographes qui « donnent 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 » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 16), avant de présenter clairement sa conception de sa propre pratique : « La promesse photographique se résume donc pour moi à la possibilité de vivre absolument mes propres fictions » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 242). Acte créatif et existence se confondent dans *Ice*, si bien que le livre se termine au moment où le corps d'Agata s'écroule :

Arrêt du livre. D'après une structure initiale en sept sections qui fut établie en octobre 2008, on donna le titre provisoire de La Chute au chapitre courant [...]. 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. Étant dans le livre, le livre est hors du livre : 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'écoulaient. On prend quelques notes, mais la chute est déjà écrite ailleurs, avec des mots en chair et en os, en fièvre. (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 200)

L'ouvrage est dépassé– voire dévoré – par son propre sujet, tandis que l'objet-livre coïncide avec le corps de celui qui l'écrit. L'autobiographie de chair qu'est *Ice*, après avoir tenté de trouver une incarnation dans les mots, effectue un retour sur elle-même et s'ancre dans la chair de celui qui écrit – mais pas du livre qu'il écrit.

Le corps poétique et politique d'Agata est indissociable de l'œuvre qu'est *Ice*, où il se donne à voir et à lire tandis qu'il crée. Cet engagement radical dans l'œuvre entend aboutir à une œuvre elle-même engagée, et susceptible de renouveler les régimes de visibilité qui dépendent des « idéologies culturelles dominantes » :

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. Ma pratique récente désigne mon propre corps comme territoire de tensions et de contradictions. Elle se résume à un acte [...]. Toute mon action, qu'elle soit d'ordre politique ou organique, ne prend tout son sens que dans cette réalité ignorée des idéologies culturelles dominantes [...]. (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 242)

Les enjeux de la représentation de « la scène prostitutionnelle » sont nombreux chez Agata, et nous ne pouvons en dresser l'inventaire sous peine de nous éloigner du sujet qui nous occupe ici. Néanmoins, notons qu'elle permet à d'Agata de repenser la notion d'obscénité :

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 sont inutiles. 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. [...] Je fais au contraire, comme beaucoup d'autres, le choix de la barbarie. (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 19)

Renversement : l'obscénité n'est plus du côté de la personne regardée, mais de la personne regardante, qui projette sa morale, sa « bonne conscience » à chacun de ses coups d'œil. C'est l'idéologie considérant le corps prostitué, sexué, sexuel, comme obscène qui est qualifiée d'obscène. Dans le régime de visibilité consacré par l'usage, un corps jugé décent est un corps jugé civilisé. En faisant « le choix de la barbarie » (l'idée de civilisation devenant obsolète compte-tenu de l'idéologie économique qui la sous-tend), Agata trace les contours d'un nouveau régime de visibilité : celui qui met en lumière les « corps prostitués et drogués », les

corps jugés « inutiles » ou obscènes ; celui qui dénonce une domination reposant « sur l'évidence d'une division sensible entre des humanités différentes » (Jacques Rancière : 2004, p. 47).

La monstration de la « scène prostitutionnelle » questionne également la notion d'immonde, en tant qu'elle désigne « ce qui ne fait pas monde », et donc ce qui est invisibilisé car altérité susceptible d'altérer notre intégrité. L'immonde représente « un réel dont la place est problématique » (Julia Peker : 2008). *Ice* place dans le champ visuel du lecteur-spectateur ce que le régime de visibilité dominant cherche à écarter de lui. Né d'une « lutte sans merci avec le visible » au cours de laquelle d'Agata « traque les fractures susceptibles d'ouvrir un accès vers l'autre » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2005, p. 10), il est un « lieu, territoire nomade que l'on traverse et dont on est (le) traversé », une « ligne de passage », du lecteur au monde⁶ (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2009, p. 11).

C'est en cela qu'*Ice* peut se lire à la lumière du partage du sensible, tel qu'il est conceptualisé par Jacques Rancière : distribution et redistribution « des places et des identités », découpage et redécoupage « des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole » (Jacques Rancière : 2004, p. 38). Une esthétique est dite politique quand elle reconfigure ce partage du sensible, quand elle rend visibles « ceux qui ne l'étaient pas » et quand elle fait « entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants » (Jacques Rancière : 2004, p. 38). En faisant « le choix de la barbarie » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2012, p. 19), en se concentrant sur l'obscène et l'immonde, Agata opère un « un redécoupage de l'espace matériel et symbolique » (Jacques Rancière : 2004, p. 37).

L'esthétique agatienne – et on pourrait en dire de même de sa poïétique – est politique dans la mesure où reconfigure le partage du sensible : elle s'appuie sur la puissance de l'obscène, qui ancre la sensation à l'intérieur du corps, pour restituer au monde visible ceux et celles qui sont invisibilisés. Il ne s'agit donc plus tant de *montrer* que d'*inscrire dans le réel la présence* de ceux et celles que l'usage rend invisibles et inaudibles.

L'esthétique de l'obscène mise au service d'une politique de l'immonde permet, en outre, l'instauration de ce que Jacques Rancière appelle un « art relationnel » : « un art qui cherche à créer non plus des œuvres, mais des situations et des relations » (Jacques Rancière : 2005, p. 243). C'est de cette façon qu'est conçu *Ice*, « ligne de passage » (Antoine d'Agata et Rafael Garido : 2009, p.11) que l'on traverse tandis qu'elle nous traverse, qui répond au « refus de

6 Précisons que cette conception de l'ouvrage comme « ligne de passage » ne se limite pas, dans la photolittérature agatienne, à *Ice*, mais concernant la totalité de ses productions livresques.

l'art qui n'affecte pas la vie » ainsi qu'au désir d'une « intercontamination [...] du monde et de celui qui le regarde » (Antoine d'Agata : 2005, p. 2).

Dans cette perspective, l'esthétique de l'obscène mêlée à la politique de l'immonde repose sur une typologie des représentations. Si elle joue avec la représentation, transgressive et bruyante, du tabou, qui « est lui-même, en son principe, un tremblement qui ne s'impose pas à l'intelligence, mais à la sensibilité » (Georges Bataille : 2011, p. 71-72), elle fait également face au « comble de l'irreprésentable », dans ses dimensions sociale et politique, présenté ainsi par Bertrand Ogilvie : « 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 » (Bertrand Ogilvie ; 2012, p. 72). Dans l'art d'Agata, cela se traduit par une représentation des prostituées dont l'ostracisme n'est plus à prouver (son ouvrage *Atlas*, qui leur donne la parole, tend à représenter le monde au rythme des mots et des images de ces femmes), des corps sous l'emprise de substances interdites car illégales, d'actes sexuels d'où suinte l'intime, considéré comme privé et rendu public, ou du revers – violent, cruel, brutal – de la civilisation, qui constitue à la fois son Histoire, ses soubassements et ses fondations (tel est l'enjeu de son *Acéphale*). Cette typologie est celle de l'image trouée, mentionnée plus tôt, qui en déchirant le visible nous déchire avec elle.

Conclusion

A la logique de la lésion répond alors une logique de l'absorption : crevée des membranes, *Ice* se joue des limites du régime de visibilité dominant pour lui en substituer un autre. L'expérience de lecture se veut intense, afin que le lecteur-spectateur soit affecté, voire infecté, par ce qu'il a vu et lu. *Ice* se veut contamination : expérience d'une altérité doublée d'une altération.

La conception de la lecture comme expérience de l'ordre de la contagion fait écho à l'art terroriste tel qu'il est conceptualisé par Clément Rosset ; un art qui suscite l'épouvante : « 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 » (Clément Rosset : 2019, p. 93). Capable, à la faveur d'un « doute intellectuel », de renverser les critères implicites permettant d'identifier tel être comme étant de telle ou telle nature, l'épouvante est en mesure de déjouer « la vanité de pensée, qui ne reflète que ses propres ordres, sans prise sur une quelconque existence » (Clément Rosset, 2019, p. 92) tout comme d'opérer une

« redéfinition du réel » qu'Agata appelle de ses vœux , « à travers la création de situations et d'expériences qui nous permettent de vivre ce que nous voyons. » (Antoine d'Agata : 2005, p. 2).

Références

[ESTHÉTIQUE DE L'OBSCÈNE ET POLITIQUE DE L'IMMONDE DANS *ICE* D'ANTOINE D'AGATA]

AGATA (d') Antoine et GARIDO Rafael, *Agonie*, Paris, Éditions Actes Sud, 2009.

AGATA (d') Antoine, *Anticorps*, Paris, Xavier Barral Éditions, 2013.

AGATA (d') Antoine, *Atlas*, Paris, Éditions Textuels, 2016.

AGATA (d') Antoine et GARIDO Rafael, *Ice*, Marseille, Images en Manœuvres Éditions, 2012.

AGATA (d') Antoine, *Manifeste*, Paris, Le Point du Jour Éditeur, 2005.

BATAILLE Georges, *L'Archangélique et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », [1967], 2014.

BATAILLE Georges et al., *Dictionnaire critique*, Paris, Éditions Prairial, 2016.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », [1957], 2011.

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Ordre philosophique », [1981], 2002.

LAGET Paul, « Somesthésie », *Encyclopædia Universalis*, [consulté le 23.06.2021]. Disponible en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/somesthesie/>

MASSIN Marianne, *Expérience Esthétique et art contemporain*, Rennes, PUR, « Æsthetica », 2016.

OGILVIE Bertrand, *L'Homme Jetable. Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

PEKER Julia, « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, vol. 30, no. 2, 2008, pp. 213-230, [consulté le 13.06.2021]. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2008-2-page-213.htm>

RANCIERE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, « La Philosophie en effet », 2004.

ROSSET Clément, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, « Quadrige », [1971], 2019.

SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, vol. tome 39, no. 3, 2010, pp. 225-238, [consulté le 12.06.2021]. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225.htm>