

## Anna Malagrida : Chevauchements

Les villes sont conçues aujourd'hui, surtout dans leurs centres névralgiques, comme de grands échangeurs. Ce n'est plus dans leur cœur, mais à leurs marges, que les différences sociales sont d'ailleurs le plus nettement marquées. Mais tandis que l'éclatement des espaces urbains crée de nouveaux satellites en périphérie, où l'on retrouve essentiellement semblable à soi, le centre reste pour tous un point de passage obligé. À cet égard, tout est actuellement mis en œuvre pour transformer les centres métropolitains en grandes plaques tournantes par où transitent chaque jour les flux de personnes, et l'on ne manque pas de rappeler, par d'innombrables injonctions muettes proférées par l'immobilier urbain, que ces espaces ne sont pas destinés à l'appropriation, mais au passage.

Mais il est frappant de voir que certaines poches demeurent cependant réfractaires à cette grande fluidification. Comme s'il s'agissait de contredire l'optimisme de ceux qui avançaient, un peu trop vite, que si tous les chemins se croisent, ceux qui les empruntent se croiseront aussi, fatidiquement. Tout usager des moyens de transport modernes sait bien que le partage d'un espace-temps particulier ne conduit pas nécessairement à l'échange, et que l'interconnexion ne garantit pas pour autant qu'aient lieu le brassage et le mélange.

Dans son travail, Anna Malagrida n'a eu cesse d'explorer l'espace de la ville et de recueillir, patiemment, les indices visuels de tout ce qui s'interpose, de tout ce qui entrave et arrête la perméabilité généralisée. Ses œuvres rappellent aux spectateurs que l'idée même d'un espace qui serait fait d'intersections se trouve en porte-à-faux avec la promesse de continuité, inhérente au discours sur la cité actuelle. Anna Malagrida a l'art de faire apparaître ces coupures au grand jour. Armée de son appareil, elle sillonne l'urbanité contemporaine pour faire émerger les lignes de démarcation invisibles, ou indiquer au contraire des enjambements insoupçonnés. Avec une méthode qui tient à la fois de la rigueur mathématique d'un Georges Perec et de la sérendipité que lui impose le médium photographique, ses images captent au passage d'innombrables instants où ça se brouille, où ça s'opacifie et où ça se complique

Entre la Catalogne, dont elle est originaire, et Paris, sa ville d'élection, en passant par toutes ces métropoles du monde où la curiosité l'a entraînée, on constate à quel point l'uniformisation supposée des centres-villes ne résulte en large mesure que de notre conditionnement mental, car nous sommes devenus incapables de percevoir toute la microphysique singulière de ce qui nous entoure réellement. Accepter de suivre le regard d'Anna Malagrida, c'est réapprendre que les défilés urbains ne sont pas qu'un ensemble minéral vierge, mais bien des appuis pour des pratiques de détournement parfois séditeuses, qu'ils sont donc autant de surfaces d'inscription pour qui voudra bien prendre le temps de les déchiffrer.

À la suite d'Eugène Atget, qui au tournant du siècle passé avait su relever ce qu'un coin de vitrine ou un pan de mur parisien ont de plus déroutant, Anna Malagrida nous fait voir à quel point la ville est un palimpseste curieux pour qui voudra bien se coller à sa lecture.

Il y a tout d'abord les photos de la série *Los muros hablaron* (« Les murs ont parlé »), où l'artiste fait réapparaître les messages du mouvement des *Indignados* inscrits à même les bâtiments publics espagnols et qui avaient été effacés dès le lendemain. Faire resurgir les traces demande un travail patient. Ce ne sont parfois que des témoignages infimes, comme ces traces de doigts sur les fenêtres à l'abandon de la série *Point de vue*, et parfois de véritables œuvres d'art, comme ces vitrines de commerces en cours de réaménagement de la série *Escaparates*, qui, recouvertes de l'intérieur par une couche de blanc d'Espagne, deviennent soudain des peintures abstraites.

À maintes reprises, le littéral et le métaphorique s'inversent, jusqu'à devenir méconnaissables, par exemple quand il s'agit de comprendre ce qui se passe quand le regard se voile. Dans la série *Vistas veladas* (« Vues voilées »), l'intention de l'artiste avait été d'aller reconstituer la perception d'une ville du Proche-Orient – Amman en Jordanie, en l'occurrence –, et de l'obturation du regard féminin par le voile. Une fois sur place, cette intention se trouve alors exacerbée par une sorte d'inconscient machinique: suite à un contrôle de sécurité aux rayons X, la pellicule s'est voilée à son tour, n'offrant au développement que des images comme blanchies à la chaux.

Une obsession revient, constamment, qui est la séparation entre intérieur et extérieur. Et cette séparation ne correspond d'ailleurs pas nécessairement à la séparation entre privé et public. Qu'est-ce que cela signifie que d'être dedans (autrement dit de faire partie, d'être inclus), et qu'est-ce que cela signifie que d'être

dehors ? Est-ce qu'on peut être

dehors en étant dedans ou dedans en étant dehors ? Ces questions qui affleuraient déjà dans d'autres projets précédents s'articulent plus nettement encore dans *Cristal House*.

*Cristal House* est une œuvre qui relève à la fois de l'interrogation formaliste et de l'enquête documentaire. Dans un héritage assumé de Georges Perec, l'installation entreprend une sorte d'épuisement d'un lieu identifiable – le PMU – tout en indiquant sa fonction exemplaire pour une interrogation des règles et de jeux qui déterminent l'espace contemporain de la ville. Avec les bars PMU, c'est en quelque sorte le dehors des villes qui a été délocalisé pour être transféré dans leur cœur : au XIX<sup>e</sup> siècle, on se rendait encore à l'hippodrome, à Vincennes, Auteuil ou Longchamp et les peintures et les romans de l'époque sont remplis de références à ces excursions dominicales pour aller au turf.

Aujourd'hui, les bookmakers ont disparu, et ce sont les machines qui gèrent l'ensemble des transactions – plus aucun besoin de se rendre sur place. De nombreux joueurs n'ont d'ailleurs jamais vu le cheval sur lequel ils misent, si ce n'est par écran interposé ; la course hippique se déroule désormais au centre-ville, aux abords d'une rue passante (en un sens, on peut dire que le PMU mérite enfin pleinement son nom, car c'est bien d'un pari mutuel *urbain* qu'il s'agit). À coup sûr, les courses ont perdu leur exceptionnalité, car elles font à présent partie d'une quotidienneté qu'on dirait presque banale. Charles Bukowski, pour qui les courses hippiques arrivaient juste derrière les femmes et l'écriture en ce qui concerne les sources d'ivresse, serait sans doute déconcerté en découvrant cela. Lui qui donnait dans *Un carnet taché de vin* le conseil suivant à l'aspirant parieur : « N'allez pas aux courses tous les jours. Ça revient à aller pointer en usine, vous vous en lasseriez rapidement et sombreriez dans l'apathie, dans le radotage. »

Les PMU sont à tel point intégrés dans la vie citadine que, à moins d'être un parieur régulier, la plupart des citadins seraient même incapables d'indiquer où se trouvent exact-ement

les bureaux de jeu. Quand un peintre comme Degas ou un écrivain comme Zola étaient des habitués des haras, trouvant dans la course hippique de l'inspiration pour leur art, les créateurs contemporains semblent ignorer les PMU. Or, ne dit-on pas que tout artiste est un joueur ? Mais reste à se demander si la réciproque est valable pour autant : tout joueur serait-il donc un artiste ? En tout cas, en ce qui concerne l'aléatoire et l'usage que la culture contemporaine est prête à concéder, tout le monde ne semble pas logé à la même enseigne.

À l'heure où les villes délèguent aux puissances de calcul la tâche d'orchestrer les plans de circulation, et où les individus confient aux algorithmes le soin d'organiser leur vie sentimentale, le hasard est célébré comme une force presque magique. Son usage semble pourtant réservé à un cercle restreint : les artistes. Au joueur, en revanche, la rationalité ambiante refuse tout usage créatif – mêler l'argent à l'aléa du jeu, c'est friser l'inconscience. Sans surprise, les régimes socialistes interdisaient les jeux de hasard. Ce paternalisme-là n'existe pas dans nos pays, mais il est remplacé par des mécanismes de sanction symbolique.

Pour *Cristal House*, Anna Malagrida s'est intéressée à cet autre lieu où – à côté de l'atelier de l'artiste – le hasard continue d'avoir libre cours. Car bien que certains d'entre eux tentent d'en faire une science, en essayant d'obtenir toutes les informations sur les chevaux au départ, ces joueurs sont souvent mal vus par leurs voisins, conscients que jamais aucun savoir objectif ne pourra abolir le coup de la chance. De quoi les paris hippiques sont-ils alors l'expression ? Qu'est-ce qui se joue pendant ces quelques minutes que dure la course, et qu'est-ce qui se décide dans ces lieux où se rassemblent des spectateurs d'un autre genre ? Rapprocher en somme deux espaces qui sont en vis-à-vis (celui du Centre Pompidou et le bar PMU qui lui fait face) et qui ne se regardent pourtant jamais. Deux lieux qui sont au cœur de la ville et qui se présentent tous deux comme des lieux ouverts à tout un chacun. Tous deux contredisent pourtant à leur façon l'idée d'une perméabilité totale de l'espace urbain : il y a bien des séparations, matérielles et symboliques, entre ses différents usagers.

Tout d'abord, *Cristal House* fait apparaître que, aussi bien dans le cas du musée que dans le cas du bureau PMU, il s'agit d'espaces régis par des codes. Savoir se mouvoir dans l'un comme dans l'autre n'est pas chose automatique, si bien que le fait de savoir que cet espace est investi par des initiés institue déjà une ligne de séparation efficace. Avec cela, Anna Malagrida questionne d'emblée la promesse contenue dans le verre transparent, ce matériau fétiche de la modernité. Le verre transparent, c'est la promesse d'une absence d'intermédiaires et d'un accès direct aux choses et aux personnes, le songe d'une dématérialisation ultime des cloisons.

Si le nom de l'exposition – *Cristal House* – fait référence au nom d'un des chevaux fétiches des parieurs du PMU de la rue Beaubourg, il est impossible de ne pas y entendre également un écho du Crystal Palace, le célèbre palais érigé par Joseph Paxton à Londres, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1851. Sous le grand dôme en fonte et en verre, un

seul et unique espace homogène où évoluent les visiteurs, entre plantes exotiques, objets industriels et installations récréatives. Le verre fonctionne comme un grand égalisateur, branchant entre eux des éléments hétérogènes et réglant les différences, afin de mettre sur un pied d'égalité l'ensemble des biens et des personnes.

À la suite de Paxton, les avant-gardes architecturales se sont emparées du matériau, emblème d'une société qui permettrait la mobilité sociale, la transparence des processus et le progrès. Il y a bien sûr les visionnaires de la *Glaskultur* (« culture de verre ») au Werkbund de Berlin, autour de Bruno Taut, ou encore les utopies architecturales d'un Paul Scheerbart, rêvant d'un monde entièrement cristallin. Dans le sillage du Bauhaus et de Mies van der Rohe, l'architecture moderniste internationale héritera de ces conceptions, qui dominent encore aujourd'hui l'architecture fonctionnelle, comme à La Défense. Le message est toujours le même : il n'y a rien à cacher, tout est constamment sous les yeux de tous. Le verre, disait à ce propos Walter Benjamin, est l'ennemi du secret. Mais surtout, il renvoie à des rapports sociaux symétriques, dans la mesure où le verre transparent est bidirectionnel et que les voyeurs sont inévitablement toujours visibles en retour pour les sujets qu'ils regardent. C'est précisément cette conception symétrique des rapports, avec son appel à l'idéal démocratique, que *Cristal House* met subtilement en question.

Désavouant l'idée toute faite du centre-ville comme plaque tournante où se brasseraient et se fondraient les flux, Anna Malagrida fait apparaître les micro-ségrégations au cœur de la cité, les parcellisations infimes de l'espace. Ce que son travail permet de saisir, ce sont autant de trajectoires qui se bordent, mais ne se mélangent pas. Le plan est savamment adopté : ce n'est ni un regard du dehors, pour éclairer en quelque sorte un espace intérieur et les jeux qui s'y font, ni un regard documentaire qui se concentrerait sur les sujets filmés au premier plan ; résulte plutôt d'une étrange inversion des perspectives. C'est à l'intérieur que l'artiste a installé sa caméra, pour de longs plans-séquences ajustés sur la fenêtre donnant sur la rue. La focale est sur le dehors et les défilés des passants, derrière la vitre. Ce qui l'entoure, le microcosme des joueurs, reste, dans une large mesure, plongé dans la pénombre ; seules quelques silhouettes se détachent de temps à autre sur le fond clair, et il faut savoir tendre l'oreille pour saisir les voix, les échanges. Dans *Cristal House*, les regards ne se croisent pas, il n'y a aucun vis-à-vis, sauf quelques mystérieux effets de correspondance, quand des gestes à l'extérieur se répètent, presque à l'identique, de ce côté-ci de la vitre.

Dans ce travail de superposition des plans, le geste artistique est tout entier dans l'effacement. Non pas qu'Anna Malagrida fasse mystère de sa personne. Mais, dans les vitres, jamais aucun reflet qui attesterait sa présence. La caméra lui sert avant tout de prétexte pour pénétrer dans cet espace qui ne prévoit pas de place pour les spectateurs. Dès lors qu'il est dirigé ailleurs, sur le dehors, l'objectif finit par se faire oublier, et l'échange s'amorce, de biais. On le sait, certaines fois, l'excès de regard se retourne en un manque d'égard, consciente de cela : l'artiste évite le braquage. Le réflexe est presque archaïque et rappelle ces tribus amazoniennes où le fait de détourner les yeux est considéré comme la marque de respect véritable.

Peu à peu, à mesure qu'il modifie son attitude et s'ouvre à une perception plus ambiante ou latérale, le spectateur commencera à discerner des singularités. Ce ne sont d'abord que des façons individuelles d'occuper l'espace. Mais, très vite, on pressent que ce sont aussi des façons d'occuper le temps, de gérer l'attente, de composer avec le désœuvrement.

Car le PMU n'est ni un lieu de travail ni un lieu de détente, selon la grande alternative proposée par l'ère industrielle – c'est un lieu d'attente. *Cristal House* permet de comprendre que la maison de Paris qu'est le PMU représente bien plus qu'un bureau de tabac.

Si, pour certains de ses usagers, il ne constitue guère qu'une escale éphémère, d'autres y passent leurs journées, faute de mieux. L'un des joueurs anonymes le dit, dans un témoignage repris sous forme de texte dans l'exposition : venir en France, venir à Paris avait été le rêve de toute une vie ; or, une fois arrivé, il fallait se trouver une nouvelle utopie. La maison de Paris se substitue ainsi – par une sorte d'étrange effet métonymique – aux lointaines promesses associées à la capitale, et la course hippique renouvelle, à chaque signal de départ, la possibilité d'être un jour du côté des gagnants.

Toutes ces attentes, tous ces espoirs traversent une procédure de conversion magique, pour venir se matérialiser dans

les tickets que les joueurs tiennent dans leurs mains, jusqu'à la course et le temps de celle-ci. Juste quelques bouts de papier rectangulaires, qui contiennent pourtant la combinaison de tiercé, quarté ou quinté qui pourrait se révéler décisive. Certains déploient tout un art numérogique – toute une cabalistique, a-t-on envie de dire – pour deviner l'issue de la chevauchée. Leur modèle est évidemment Alfred, le personnage central des *Derniers jours* de Raymond Queneau, qui avait élaboré un système infallible pour miser sur le bon ticket et reprendre au pari mutuel tout ce que son père y avait perdu. D'autres (la plupart, en fait) renâclent devant ce genre d'exercice, guidés sans doute par la conviction qu'il faut laisser sa chance à la chance. Mais, parmi

ce second groupe, bon nombre se livrent pourtant, une fois qu'ils ont choisi aveuglément leur combinaison, à toutes sortes de curieux maraboutages, face aux écrans, pour tenter d'agir à distance sur le déroulé de la course.

Entre le moment où s'ouvrent les portes des stalles et celui où les chevaux foulent la ligne d'arrivée, ces tickets seront triturés, pliés et repliés à d'innombrables reprises. Une fois le résultat annoncé, quand le joueur constate amèrement qu'une fois de plus il ne tient pas le bon numéro, ils ne redeviennent que de vulgaires bouts de papier que l'on jette nonchalamment dans un coin.

Anna Malagrida a recueilli ces amas de papier, comme elle a recueilli la danse des mains qui les manipulaient juste avant. *Cristal House* se termine sur ce roman de gestes, où tics et tickets sont d'ailleurs soigneusement dissociés et mis en regard. Reste une galerie de mains qui parlent, chacune à leur façon, de provenances et de métiers. Mais, surtout, elles traduisent les angoisses et les espoirs d'un bref moment de drame télévisé.

Conservation, par l'image, d'un instant éphémère, avant que le cours habituel des choses ne reprenne le dessus.

Emmanuel Alloa