Anna Malagrida
Indices de la crise
Étienne Hatt

On s'en souvient, la faillite, le 15 septembre 2008, de la banque Lehman Brothers marqua l'entrée des États-Unis dans une crise financière et économique qui plongea rapidement le monde dans une nouvelle récession. En réponse, des mesures néolibérales d'austérité devaient réduire les dettes et déficits publics, aux dépens, notamment, de la protection sociale et du revenu des ménages, tandis que le repli de l'activité et les destructions d'emplois faisaient repartir les taux de chômage à la hausse. Fragilisant les catégories populaires et les classes moyennes, la crise replaçait la question sociale au centre des débats. La perception renforcée des inégalités avait pour corolaire un sentiment explosif d'injustice qui déboucha sur de nouvelles formes de conflictualités sociales, mais aussi politiques. Car la Grande Récession était autant une crise du capitalisme que de la démocratie. Elle ne pouvait laisser les artistes indifférents.

Approche documentaire paradoxale

Dotée d'une vive conscience politique, Anna Malagrida a suivi de près les développements de cette crise en Espagne, où elle est née en 1970, et en France, où elle vit aujourd'hui. Plusieurs de ses séries se font l'écho de ses manifestations à bas bruit ou, au contraire, de ses éclats. Les *Vitrines* (2008-2009) sont des photographies prises à Paris de vitrines de petits commerces recouverts de blanc d'Espagne, sans doute après que le propriétaire a mis la clé sous la porte. *Les Murs parlent* (2011-2013) montrent le bas de murs, souvent les socles de colonnes, d'institutions bancaires et financières de Madrid et Barcelone sur lesquels les Indignés espagnols ont inscrit leurs slogans avant qu'ils ne soient prestement effacés. Enfin, produite au moment du conflit des Gilets jaunes et de leurs mobilisations hebdomadaires, parfois violentes, autour des Champs-Élysées, *Paris barricadé* (2018-2019) réunit des photographies de devantures de banques, d'agences immobilières et de boutiques de luxe dotées de dispositifs de protection en bois. Conçues indépendamment les unes des autres, répondant à des modes opératoires distincts et produisant chacune des formes spécifiques, ces trois séries urbaines et vides de toute présence humaine n'en constituent pas moins un ensemble. Chacune des images étant titrée du lieu de la prise de vue, les *Vitrines*, *Les Murs parlent* et *Paris barricadé* esquissent une topographie de la crise qui se ramifie partout mais se cristallise autour des lieux de pouvoir politique, économique et financier.

Par la portée politique et social de ces trois séries et, plus généralement, de l'ensemble de son travail, Anna Malagrida s'inscrit dans la résurgence contemporaine d'une tradition documentaire ancienne qu'il faut distinguer des approches devenues strictement formelles autour du « style documentaire » défini sur le tard par Walker Evans dans une fameuse interview de 1971 avec Leslie Katz. Outre une approche critique, Anna Malagrida partage avec ces artistes, par exemple Paul Graham ou Bruno Serralongue, le choix d'un appareil, pour elle un boîtier entre le moyen format et la chambre photographique, qui, tout en lui garantissant une certaine mobilité, lui permet d'obtenir des séries d'images détaillées qu'elle peut tirer dans de grandes dimensions, comme les *Vitrines*, qui donnent l'impression d'être à taille réelle, ou dans des dimensions plus modestes, comme *Les Murs parlent* et *Paris barricadé*, qu'elle associe

alors entre elles. Mais elle s'en éloigne par des images qui tranchent avec le pouvoir conféré à la photographie documentaire d'enregistrer et de décrire le monde. Dans ses photographies, tout est net et en pleine lumière mais peu de choses semblent données à voir. Dans ses photographies, le sujet est au centre de l'image mais tout semble se passer hors-champ. D'une certaine manière, Anna Malagrida a développé une approche documentaire paradoxale qui, tout en en reprenant les outils, moyens et protocoles, aurait renoncé à son pouvoir de dévoilement pour placer ailleurs ses finalités.

Une affaire de distance et de temps

Ce paradoxe est affaire de distance et de temps. À cet égard, les *Vitrines*, *Les Murs parlent* et *Paris barricadé* déclinent trois manières qu'à la photographe de nous situer par rapport à son sujet. Les premières ne montrent que des vitrines badigeonnées. Le regard se perd dans le geste qui les a obstruées. Sur les côtés, il se heurte au cadre métallique des parois vitrées que redouble celui de la photographie. Lorsqu'il revient dans l'image, tout juste peut-il parfois distinguer des graffitis dans le blanc d'Espagne ou les reflets de la ville qui viennent s'inscrire sur le verre. Devenues, à l'encontre de leur fonction initiale, des écrans opaques, les vitrines ne livrent guère d'information sur le vide, l'inactivité et le silence qui se sont abattus sur ces lieux. Dans *Les Murs parlent*, le regard distingue des traces d'inscriptions effacées sur des parements de pierre qui ne sont pourtant pas réduits, cette fois, à une fonction d'écran. Les images insistent davantage sur les caractéristiques matérielles et formelles de cette architecture monumentale du pouvoir. Mais le regard ne bute pas sur ces socles massifs. Quand c'est l'angle d'un bâtiment qui est photographié, il est aspiré vers la droite et la gauche. Dans tous les cas, l'espace de la ville s'invite dans l'image, non plus sous la forme de reflets, mais explicitement, par le sol qui se trouve devant l'objectif. Réalisée avec Mathieu Pernot qui, dans son propre travail, privilégie des plans moyens ou larges, *Paris barricadé* élargit encore le champ et rompt avec la frontalité des *Vitrines* et des *Murs parlent* pour donner de plus amples informations sur le contexte urbain immédiat des devantures protégées sans pour autant livrer, comme les deux autres séries, le moindre élément sur les événements dont elles témoignent – tout au plus peut-on lire, peints en rouge sur le mur, un « Macron démission », qui ne fait guère plus que situer dans le temps ces images, ainsi qu'un « Libre » et un « Fils de pute » qui, eux, sont plus atemporels.

Même si elles font écho à des événements précis, les trois séries d'Anna Malagrida ne les montrent ainsi jamais directement. S'il est sans doute possible de documenter la faillite d'un petit commerce et les effets de la crise sur des individus, il l'est assurément de montrer des manifestations et les occupations, en Espagne, de places par les Indignés et, en France, de ronds-points par les Gilets jaunes. Cela aurait d'ailleurs pu donner lieu à des images spectaculaires comme celles que la presse a abondamment diffusées. Ce n'est pourtant pas ce qui a intéressé l'artiste qui a préféré se rendre sur les lieux après les événements. C'est ainsi le dimanche, au lendemain des différents « Actes » parisiens des Gilets jaunes, que les devantures barricadées furent photographiées. La photographie d'Anna Malagrida est une photographie de « l'après-coup », ou *aftermath photography*, dont le sujet est moins l'événement que les traces qu'il laisse, quand il en laisse. Anna Malagrida raconte, en effet, qu'au lendemain de manifestations à Barcelone qui avaient visé des banques, elle s'y était rendue pour photographier les vitrines brisées et réaliser un nouveau travail, après les séries *Point de vue*

(2006), *Vues voilées* (2007), *Vitrines* ou la vidéo *Le Laveur de carreaux* (2010), sur cet espace inframince et transitoire, entre intérieur et extérieur, transparence et opacité, de la paroi vitrée. Mais arrivée sur place, elle n'avait pu que constater que toutes les vitrines brisées avaient déjà été remplacées. C'est alors qu'elle identifia les traces des graffitis effacés.

Traces intransitives et transitives

Les traces que photographie Anna Malagrida ont une double valeur. Elles sont à la fois plastiques et sémantiques, à la fois formes et signes, à la fois intransitives et transitives. Les *Vitrines* frappent par la picturalité du geste qui les a recouvertes en créant des surfaces modulées ou animées de larges mouvements. Comme celui du laveur de carreaux, le geste de recouvrement au blanc d'Espagne ne peut pas ne pas faire penser à la peinture abstraite. De plus, chacune des *Vitrines*, extraite de son contexte par un cadrage homothétique, prend des allures de tableau abstrait et certaines semblent même renvoyer à tel ou tel peintre adepte du *color field* ou de l'*action painting*. Nul besoin de mentionner le fameux *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg pour en dire autant des traces laissées sur les murs par le geste d'effacement des graffitis des Indignés. Les *Vitrines* et *Les Murs parlent* mettent en scène des gestes qui, dans le regard de l'artiste et dans celui du spectateur, prennent une dimension esthétique involontaire. Les barricades sur les devantures parisiennes s'imposent aussi par la puissance de leurs formes et la régularité de leurs surfaces qui semblent renvoyer, cette fois, à l'art abstrait géométrique ou minimal. Mais ce rapprochement entre les photographies d'Anna Malagrida et l'art abstrait n'a pas pour finalité de souligner leur nature picturale. Ni même de les inscrire dans une histoire de l'abstraction photographique. Il entend plutôt pointer l'importance des formes purement visuelles et intransitives dans sa pratique, des formes anonymes et trouvées qui déclenchent la réalisation d'une série.

Pourtant, les traces qui arrêtent le regard d'Anna Malagrida sont tout autant des signes. Transitives, elles renvoient à autre chose qu'elles-mêmes. Elles sont des indices de la crise au même titre que les taux de chômage ou le nombre de cessations d'activité dont, par leur répétition, les *Vitrines* donnent un abrégé. Dans leur effacement, les graffitis des Indignés font entendre des voix qui tentaient de s'exprimer tout comme, dans leur silence, les barricades de *Paris barricadé* bruissent des manifestations qui s'étaient déroulées la veille. Ces traces transitives usent du contraste, du défaut de visible, pour mieux donner à voir le hors-champ des images que sont les événements. Mais ces indices de la crise sont aussi des indices critiques. Ils ne font pas que renvoyer à des événements, ils en donnent une interprétation. Alors qu'elle avait photographié des graffitis non effacés d'Indignés, Anna Malagrida ne les a finalement pas retenus, et ceci pour deux raisons. D'une part, un slogan qui se déchiffre sans peine se consomme tout aussi vite et réduit la photographie à un texte alors qu'une trace liminale fait image et arrête le regard. D'autre part, c'est justement ce geste d'effacement qui donne tout son sens aux *Murs parlent*. David contre Goliath, les Indignés semblent de peu de poids face aux institutions bancaires et financières espagnoles aux architectures monumentales et au pouvoir d'invisibilisation de toute opposition. Insister sur les traces laissées par l'effacement des graffitis ou, dans *Paris barricadé,* sur ces barricades massives et impeccables, immédiatement

repeintes quand elles sont taguées, c'est souligner les rapports de domination qui continuent de régir un système politique et économique qui a pourtant montré ses limites.

Des images en creux

La lecture croisée des *Vitrines*, des *Murs parlent* et de *Paris barricadé*, trois séries réalisées par Anna Malagrida en écho à la crise économique, sociale et politique ouverte en 2008, permet de mettre en lumière une catégorie d'images documentaires volontairement contre-spectaculaires que l'on peut nommer *images en creux*. Servies par des formes qui attirent le regard mais figurent des indices mutiques qui renvoient à un hors-champ et font appel à l'imagination de ceux qui les regardent, elles prennent le contre-pied des images de presse paroxystiques qualifiées de « photos-chocs » par Roland Barthes dans ses *Mythologies* (1957) ou d'« images-chocs » par Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres* (2003). À l'encontre de ces images spectaculaires et émotionnelles qui ne sont que pures et immédiates visualités, les images en creux d'Anna Malagrida proposent des « contre-images » ou des « contre-visualités » de la crise qui entendent montrer moins pour nous aider à mieux voir. Elles font partie de ces photographies qui, loin des instantanés qui figent le regard et la pensée, les maintiennent en alerte, leur redonnent du temps et de l'espace, en un mot, rendent le spectateur à nouveau actif, au cœur du réel.