

**Morad Montazami**  
**Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales**

**Compte-rendu du séminaire du 29 novembre au 1er décembre 2005 à l'École des beaux-arts de Lyon**

**Projet de recherche du ministère de la Culture.**

**LA CONSTRUCTION DU RÉEL DANS L'ART CONTEMPORAIN**

Séminaire/workshop organisé par l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon en collaboration avec le Centre d'histoire et théorie des arts de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris (CEHTA / EHES), sous la direction et en présence de Bernhard Rüdiger et de Giovanni Careri, de janvier 2004 à juin 2006.

**Autour d'Allan Sekula, du 29 novembre au 1er décembre 2005**

*Mis à part les références bibliographiques, ce compte rendu s'appuie sur des paroles prononcées par Allan Sekula lui-même pendant les trois jours qu'il a passés en compagnie des étudiants, rapportées en français et en anglais. On trouvera également des propos énoncés par l'artiste, dans la foulée de ces trois jours, au Jeu de paume, le 03 décembre 2005, à l'occasion d'une conférence portant sur le statut de l'auteur dans le documentaire. Toutes les traductions n'engagent que l'auteur de cet article.*

Incommensurable, le réel serait pour l'entendement comme la condition même de son développement et la fin inatteignable qui lui résiste corrélativement, tout comme, à la façon de cette aporie utopisante signée Mondrian :

*«Seeing the sea, sky and stars, I represented this through a multiplicity of crosses. I was impressed by the greatness of nature and tried to express expansion, rest, unity»<sup>1</sup>.*

Divulguant effrontément de communes mesures au donné et au construit, au hasard et à la nécessité, le peintre-théoricien nous dit bien là - téléologie picturale ou ascétisme formaliste - quelque chose qui semble comme incommensurable, étant presque de l'ordre de l'irréel. Car comment prendre et donner la mesure de cette translation sémiotique que devait éprouver Mondrian pour convertir la nature en croix («crosses»), sinon en la nommant *construction du réel* ? Ce serait peut-être, déjà, le lieu de poser une homologie de type narratif et subjectiviste. L'irréel comme le réel occasionnent le même enchaînement translationnel dans l'énonciation de l'expérience esthétique/esthétique : de même qu'à la «vision» du rêve succède un énoncé de mots n'appartenant qu'à l'énonciateur qui le raconte en tant qu'ils sont par lui prononcés, à la vision de la nature et de la «prose du monde» succède le geste de l'artiste, et donc l'artefact humain dont les traits graphiques et matériels ne ressortissent qu'à ce corps individualisé, en tant qu'ils sont par lui dessinés, peints, sculptés, photographiés, filmés. La narration est une restitution. Ne pas céder au pouvoir illusionniste du réel lui-même, qui suggéra à l'homme des substituts expérimentaux comme la perspective, pour en offrir une juste imitation, c'est-à-dire à travers un modèle idéal, autrement dit un langage universalisable : tel se veut le néo-plasticisme, qui est un néo-platonisme. Mais, passé l'utopie de l'Un lisible à même les lignes et les couleurs, l'art et la vie selon l'adage avant-gardiste, ce qui survit de cette épistémè occidentale est une problématique chiasmatisée, en forme de croix : la représentation de la vérité/vérité de la représentation, et le témoignage de la subjectivité/subjectivité du témoignage.

Le cas particulier d'Allan Sekula semble comme tombé à pic, comme une invitation à cette réflexion concrétiste sur ce que l'artiste va amasser de matières et d'idées, de faits et d'interprétations... Que va-t-il sélectionner, que va-t-il combiner ? Avec ou sans principes ? A-t-il un plan prédéterminé ? Comment dompter le réel, s'il y a lieu ? Et pour quoi faire ? «Réel», «réalisme», «réalité» sont-ils de vains concepts, chasse gardée du philosophe et du critique, ou bien l'artiste peut-il en tirer une saveur du monde participant de l'intimité que l'oeuvre entretient, avec l'artiste, et le monde. Et quid de quelqu'un comme Sekula, qui se trouve justement être artiste et critique – ou théoricien. Encore une fois, le travail d'Allan Sekula, photographe et vidéaste, semble tout indiqué pour, à travers sa présence et l'échange tissé avec les étudiants des Beaux-Arts, ici à Lyon, tenter ce portrait de l'artiste en *homo faber*. Car, face au réel, n'y aurait-il pas comme une prééminence du faire dans la multiplicité modale du sujet artiste ? Nous rapportons ici, dès lors, le fruit esquissé de trois jours de discussion et de réflexion avec celui qui devait nous aider à évaluer une proposition énoncée comme suit par l'anthropologue Jean-Paul Colleyn : «Le réel cinématographique ne se trouve pas au début de l'entreprise du cinéaste, comme une source déjà là au moment de l'enregistrement des faits, il se trouve au terme d'un travail où il exprime la vérité de son regard.»<sup>2</sup>

Justement. Sekula, davantage renommé et cité pour son travail photographique<sup>3</sup>, est venu à Lyon dans une inclinaison, généreuse et mobilisatrice, à la mise en retrait du passé, et à l'immanence intellectuelle, souhaitant discuter à partir de sa plus récente production, qui se trouve être filmée, ou «cinématographique», et non pas photographique. Même si les références à la photo durant le séminaire furent courantes, en terme de réel la différence est de taille. D'ailleurs, quel est ce «réalisateur» dont la langue

1. Alberto Busignani, *Mondrian, New York, Grosset & Dunlap, 1968, p. 20.*

2. Jean-Paul Colleyn, *Le Regard documentaire, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1993, p. 86.*

3. Citons Allan Sekula, *Titanic's wake, Cherbourg, Le Point du Jour, 2003. L'ouvrage constitue une bonne entrée en matière de la composition texte/image chez Sekula, écrivain-photographe.*

parle, désignant le sujet derrière la caméra? Quelle est cette matière filmique qui relèverait de la «réalisation», par rapport à la «prise» photographique? Cette contradiction ontologique des médiums puise racine dans le temporel. Non pas un médium de la durée contre un autre atemporel, mais plutôt deux phénomènes temporels distincts, aussi bien significatifs dans le cas de la vidéo que de la photo. Sekula nous donna sa version de cette réciprocity des médiums : «*the implicit (or actual) stillness in film and the implicit motion in photography*». Sans passer par toutes les monographies et théories du photographique qui brassent les mystères du temps, souvenons-nous encore de la proposition faite par Sekula pour l'exposition de *Waiting for Tear Gas* (1999-2000) : « une projection en boucle de quatre-vingt-une diapositives couleurs montrant la foule des altermondialistes dans les rues de Seattle »<sup>4</sup>. Programmation conceptuelle des images en mouvement qu'il nous amène aujourd'hui à regarder avec lui, ou simple prédisposition à une « mise en dispositif » du réel, qui s'inscrirait chez lui dans une forme d'opposition avec l'idée de mise en scène? La mise en dispositif serait ici la prise en charge discursive du *réel* dans ce qu'il a déjà de « théâtral »<sup>5</sup>.

L'autre ancrage est non plus médiologique mais générique, à savoir quel type ou genre de discours instigua-t-il à l'adresse du spectateur attentif que nous étions. C'est là qu'il convient de nommer explicitement un espace pratique et particulier de langage cinématographique, sous l'appellation de *documentaire*. Un genre par essence du cinéma, car quoi commencer par filmer «a priori» sinon la vie (les frères Lumière, Méliès...). C'est sans doute parler du genre qui exalte le plus primordialement faits de représentation et de témoignage sous les instances de la vérité et de la subjectivité. Le documentaire et son lot d'implications quant au statut de l'auteur dans l'oeuvre, le documentaire et son emballement de fait vers des potentialités fictionnelles, régionalisées dans les comportements et les coutumes que le réel véhicule sur la bande enregistrée, sur le film ou dans la mémoire numérisée. Par exemple, Sekula, dans *Aerospace Folktales*<sup>6</sup> (1973), clichés photographiques de sa propre famille qu'il historicise dans un temps et un ensemble contextualisés, non seulement délie une réflexion engagée sur un fil historique, capable de décrire des faits comme le chômage et la rationalisation sauvage de la condition prolétarienne, mais de plus ouvre à travers son implication personnelle de fils-auteur sur une exemplification quasi «romanesque» du mythe *famille* (autorité, hérédité, amour...). Le réel est un peu comme une corde sensible dont l'artiste peut jouer plus ou moins brusquement, faisant résonner toute une ampleur aléatoire (celle de la fiction ou du mythe), ou bien la laisser à elle-même et aux imprévisibles soubresauts de l'Histoire sur elle. Si ce devait être de quelque manière sous-tendu par cette forme-essence qu'est le documentaire, alors il serait bon d'en caractériser au mieux le phénomène.

Ainsi tracées les grandes lignes du problème, venons-en au fait, c'est-à-dire à *The Lottery of the Sea*, titre du film que Sekula nous projeta, sur trois jours, et sur lequel s'adossa pour une bonne part la discussion. On y voit mis en jeu l'objet de prédilection d'Allan Sekula, à savoir la mer. On se souvient de son grand oeuvre *Fish Story*<sup>7</sup> (expositions et livre), résultat de plusieurs années de recherches faites de prises de vue et d'entretiens menés dans nombre de cités portuaires à travers le monde : New York, Rotterdam, Los Angeles, Hong Kong, Séoul, Varsovie... A travers images et textes, la mer s'y raconte dans le cadre plus général d'un travail consacré aux «géographies imaginaires et matérielles du capitalisme avancé»<sup>8</sup>. Sans doute des lieux et des visages, dans *The Lottery of the Sea*, rappelleront-ils *Fish Story* au spectateur ; mais, preuve d'un véritable «work-in-progress», c'est surtout une particularité d'ambiance qui nous replonge immédiatement dans le vif du sujet, une familiarité d'objets. Ce sont les navires-usine, bateaux-citerne, cargos de lourdeur subliminale et angoissante, de la marchandise et des énormités métalliques que l'on déplace dans l'ordre réglé d'une chaîne productive où les hommes et les femmes s'inscrivent comme sujet collectif, corps social. La cendre, le sel et le carburant... au bruit assourdissant des moteurs machinesques et au rythme catégorique des énergies industrielles et humaines qui se transportent et se consomment, les travailleurs vivent à même leur corps la rencontre de Sisyphe et de Hercule. Et tout cela, à bord ou au bord de l'eau, tant que le spectateur partage cette sorte de «sentiment océanique»<sup>9</sup>.

L'état inachevé et ouvert de *The Lottery of the Sea*, tel que Sekula nous le montra (ce qui au passage pose intelligemment la question de la légitimité de l'oeuvre en fonction de sa finitude), ne cache nullement cette fondamentale unité d'action qui se fait jour dans son travail, mais au sens moins littéraire que littéral : l'unité d'une classe sociale à même ses individualités conscientes ou des individus pris dans la sphère des moyens de production. Le travailleur est lui-même globalisé dans l'économie de tous les efforts fournis, concession de la part humaine se donnant à l'absolu de la nature. Il entre dans une chaîne de compétences et de potentialités où s'intègrent jusqu'aux chemins de fer, qui prennent le relais des bateaux ; une chaîne paradigmatique donnant chair aux verbes «charger», «décharger», «re-charger», et tout au bout, «consommer», «produire», «reconsommer», *in fine*. Les moyens de production, eux, sont rendus à toute leur épaisseur, leur présence, par Sekula, qui filme l'expérience physique du container (on pense aussi aux photos de Bruno Serralongue, *Overseas Containers*, 2000), de la grue : en faire mesurer du regard tout le poids (toujours au double sens, réel et symbolique).

Une phénoménologie cinématographique de la classe ouvrière est bien de mise. Lorsque, dans une première salve du film, l'on voit un groupe de marins chinois négocier au pied de l'embarcation services et petits profits, il se joue un effet métonymique remplaçant la scène dans l'économie plus «globale» qui l'entoure et la détermine. Peu importe ce qui se dit ou s'échange entre eux, et la caméra porte la distanciation de Sekula à l'écran qui refuse le style sans ambages du photoreporter classique – ici, les gestes et calculs dessinés par leurs mains «signifient» le marché. Ce jeu à double niveau, par focalisations successives, constitue une approche concrète, purement sémiotique, de la *construction du réel*.

C'est encore lui qui travaille les plans de navires où le monstre de ferraille et de tôle vogue de son immensité sur les flots. Si ce monde flottant se rapporte au monde marchant de façon figurée, c'est d'abord parce que cette image, récurrente chez Allan Sekula, s'impose comme composition, aléatoire mais réelle, de formes et de couleurs : pans géométriques, chromatiques et

4. Allan Sekula, *compte rendu d'exposition par Claude Gintz, Generali Foundation, Vienne (16 mai – 17 août 2003) in Art Press, n° 295, novembre 2003, p. 77.*

5. « ...réaliser que l'événement quotidien contient déjà en soi un élément de fiction ou de théâtre », Allan Sekula, *réalisme critique, interview par Pascal Beausse, in Art Press, n° 240, novembre 1998, p. 21*

6. On peut revoir cette série dans Allan Sekula, *Performance under working conditions, edited by Sabine Breitwieser, Generali Foundation, Vienne, Hatje Cantz, 2003.*

7. Allan Sekula, *Fish Story, with Benjamin H.D. Buchloh, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995*

8. « *the imaginary and material geographies of the advanced capitalist world* », in Allan Sekula, *Fish Story, op. cit., p. 202.*

9. *Pour une approche psychanalytique de ce concept par Sekula, voir Titanic's wake, op. cit., p. 29.*

abstrait, des containers et des carrosseries<sup>10</sup>, qui font la beauté objective de l'image et le formant plastique du *fragment*, ce morceau choisi de réel. L'opération qui est réalisée est une mise à distance des faits, le temps d'une objectivation descriptive qui ouvre une brèche intime au modèle langagier. À travers le gigantesque engin des mers et la caméra (l'«œil réalisant»), qui se tiennent l'un l'autre (tensivité du travelling), le mouvement et l'inertie se disputent la sensibilité du spectateur, invité aux différents niveaux de lecture. Mais, bien plus qu'un plan métalinguistique, c'est un fragment métonymique figurant à lui tout seul le monde marchand dans sa complexité, figurant le mouvement de l'énergie (industrielle et humaine) et des capitaux, ou encore l'hétérotopie par excellence, comme Foucault la décelait dans le navire : un espace réel mettant en question d'autres espaces<sup>11</sup>. Monumental, le navire est le signe du fragment par contradiction et par essence. Pour remonter loin le fil de la tradition documentariste américaine, Lewis Hine, maître d'une photographie sociale et documentaire il y a maintenant un siècle, et dont les clichés servirent à la lutte contre le travail des enfants, fit preuve de la «nouvelle objectivité», qui s'imposa à lui (d'abord par le médium photographique puis par principe) sous la forme, souvent, d'une esthétique du fragment. Pensons à cette récurrence signifiante et structurante de l'arrondi, qui court le long des machines prolongées en cela par les bras des travailleurs à leur contact (Sisyphes et Hercule). Déjà alors, le fragment apparaissait en indice de l'activité économique. C'est-à-dire ce par quoi s'explique le cours de l'Histoire. A ce titre, *The Lottery of the Sea* ne déroge pas au texte marxiste avec lequel Sekula dialogue depuis longtemps. Mais ce modèle théorique, semble se fissurer à dessein et par endroits, par l'imbrication des plans de l'expression et du contenu. Notamment dans la représentation de la lenteur et de la lourdeur, qui est encore à l'oeuvre dans la deuxième partie du film.

On y voit le groupe de volontaires mobilisés en Galice pour nettoyer la catastrophe écologique du *Prestige*<sup>12</sup>. Pétrolier échoué en mer, pétrole échoué sur terre. Dans ce passage, la tâche même du groupe bénévole incarne une incommensurabilité absurde. La vaine et inexorable répétition des gestes, s'accomplissant dans une vaste séquence collective, fige le réel sous le «poids» psychologique et physiologique restitué par Sekula dans sa *manière*, ce qui provoque un effet d'ahistoricité : plans fixes et longs, travellings lents et rapprochés, multiplication des angles de vue sur un même objet, répétition d'images<sup>13</sup>, dont lui-même nous dira qu'elles doivent amener le spectateur à réviser son jugement sur ce qu'il a «déjà vu». Les étudiants ne s'y trompèrent pas, qui à ce stade du film soulevèrent ces questions d'ordre technique, questions de savoir-faire. Le savoir-faire (esthétique) intégrant dans la nature du documentaire un faire-savoir (éthique), la «déréalisation» ahistorique traduit ici un état d'âme collectif du travailleur sans perspective d'avenir, dans la difficulté de voir plus loin que la tâche qui lui est impartie, puisqu'elle se répète inlassablement. Il est à noter que Sekula tient pour sinon indispensables, du moins nécessaires, les explications qu'il peut donner à une assistance des événements qu'il restitue. À ce titre, c'est bien le savoir-faire qui s'intègre au faire-savoir.

Puisqu'un documentaire est immanquablement, et par essence, une composition des faits mis en présentation, là où il y a découpage du sens se trouve la *construction du réel*, autrement dit un nouveau sens, ou un sens «dérivé». On pourrait toujours dire d'une «histoire vraie», qu'elle dérive des événements physiques. Le documentaire tient à l'Histoire comme l'Histoire tient aux *documents*. La *construction du réel* est surtout et d'abord construction de l'Histoire, qui est toujours «rendue» vraie. C'est-à-dire, ici, filmée, montée et narrée, puisque l'on peut entendre la voix de Sekula par-dessus les images. Cette voix off, ni vraiment illustrative, ni vraiment abstraite, qui garde une couleur de neutralité sans s'épargner des signes de poétisation<sup>14</sup>, doit nous faire comprendre que le pétrole répandu en Galice est d'abord le pétrole d'un pouvoir économique et d'un besoin égoïste. Celui de nous approvisionner inconsidérément en énergie, à la face d'une Nature qui nous la rejette dans un éternel retour, dévoreuse de ses enfants (tout comme d'ailleurs serait censée être la révolution).

Cela inscrit le propos de Sekula dans une lignée intellectuelle qui revisite le matérialisme à l'aune de la modernité et de la nouvelle consommation d'après guerre. Nous citerons d'abord Hannah Arendt, rappelant que Marx tenait le travail comme «le métabolisme de l'homme avec la nature», pour mieux retourner la doctrine du matérialisme historique dans le sens d'un processus vital absorbant tout ce que produit le travail et la consommation avec lui. Cette nouvelle condition de l'homme moderne<sup>15</sup> devait trouver écho chez Georges Bataille, qui parle, lui, de «l'organisme vivant qu'est l'humanité économique». Dans les deux cas, et sans que nous puissions en dérouler ici le développement théorique, l'être travailleur et l'être consommateur sont pris à l'unisson dans «le jeu de la matière vivante». Que ce soit Bataille, désignant la «destruction involontaire» et «le mouvement général d'exsudation»<sup>16</sup> (dilapidation), ou Arendt, tous deux offrent beaucoup à la compréhension des enjeux quadrillés par Sekula dans ses restitutions de lieux, d'expériences et d'affects ; avec en priorité sa tentative de restituer la mer dans sa double dimension *économique* et *écologique*. Citons encore Hannah Arendt : «Cependant la lutte quotidienne dans laquelle le corps humain est engagé pour nettoyer le monde et pour l'empêcher de s'écrouler ressemble bien peu à de l'héroïsme ; l'endurance qu'il faut chaque matin pour réparer le gâchis de la veille n'est pas du courage, et ce qui rend l'effort pénible, ce n'est pas le danger, mais l'interminable répétition.»<sup>17</sup> Dans le cas de l'épisode du *Prestige*, cette lutte est de surcroît vouée à l'échec. Si Sekula parvient souvent à mutualiser à l'image les états d'âme qui s'additionnent dans le jeu de matière vivante que sont les interactions sociales, il s'agit ici de l'addition des colères.

Ce tragique événement de novembre 2002, faisant écho au naufrage de l'*Erika* en France (décembre 1999), est restitué dans toute sa «vérité», ce qui dit ainsi ne va évidemment pas de soi, pas plus que la dimension «artistique» du documentaire. Là encore intervient la pratique énonciative du fragment. Ce syncrétisme pictorialiste, en tournant le dos un instant au réel, délimite un cadre pour l'image autonome et interprétative, et désigne une globalité à la mesure de la particularité qu'il synthétise. Irréductibilité d'une paire de mains aux prises avec un tas informe et visqueux d'«or noir» pour le rouler en boule, le maîtriser... et c'est le marché dégénéré qui revient à l'esprit, tout comme l'indomptable nature que l'homme s'acharne à humaniser. En l'occurrence, questionnant les conditions d'une citoyenneté du monde, le fragment constitue la mise en scène cachée du documentaire, comme

10. Les étudiants relevèrent notamment et à juste titre l'analogie avec les objets de la tradition minimaliste américaine.

11. Allan Sekula, *Titanic's wake*, op. cit., p. 34.

12. On peut par ailleurs et rétrospectivement en voir la série photographique *Black Tide*, *Marea negra* qu'en tira Sekula à l'invitation du journal espagnol *La Vanguardia*, in Allan Sekula, *Performance under working conditions*, op. cit.

13. « If you have to repeat something, repeat it three times », nous dit-il.

14. Il doit s'ajouter à cette dimension parlée un équivalent visuel : les furtifs passages de films anciens qui s'intercalent notamment dans la première partie du film, comme autant d'inserts connotatifs puisés dans l'histoire désincarnée de Hollywood (« the archival images »).

15. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 145.

16. Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 60-61.

17. Hannah Arendt, op. cit., p. 145.

nous l'a dit son auteur : «*The documentary, comparing to fiction films, has a mise en scene, but you find it.*» Elle se «trouve» sur les lieux, sur le tas de réalités qui se donnent à affronter, à même la cendre, le sel et le carburant. Heuristique documentaire qui offre d'oublier les contradictions de l'artiste et du reporter, réconciliés dans la posture du conteur. Un conteur en situation et dans le feu de l'action, certes, mais un conteur tout de même, comme le suggèrent les titres très littéraires donnés en général par Sekula à ses oeuvres-reportages.

L'irréductibilité du fragment, c'est aussi, chaque fois qu'est filmé un visage parmi la masse des travailleurs, la globalité du corps social. À vrai dire, Sekula ne se départ point, à cet égard, d'une tradition photographique américaine, qui, de Dorothea Lange à Diane Arbus, joue à forcer l'imprenable de la visagité<sup>18</sup> pour en faire un signe de l'individualité que la société reconnaît, ou pas, à l'individu. Dans son programme narratif, il y a une dissolution du soi dans le groupe, qui appelle paradoxalement la présence d'esprit de chacun, attelé à remplir sa part du boulot ou son rôle dans la chaîne. Sekula en convient chaque fois qu'il enrayer la figuration de la chaîne humaine, cette masse bénévole en combinaison blanche sur les côtes de Galice, d'un simple visage, un parmi les autres, un qui se décourage, un qui rit, un qui fume une cigarette, ou se concentre. Le signe du fragment filmique est aussi une réaction à l'impossibilité ontologique de la photographie à présenter quelque particule discontinue que l'on pourrait appeler *signe*.

Conséquemment, le traitement du réel chez lui fait écran à la linéarité historique, à commencer par la narration, dont il nous confirme lui-même qu'elle n'enchaîne pas les événements dans l'ordre chronologique de leur occurrence, cela dans une volonté de construction du sens. Ainsi, si l'Histoire avec un grand H, celle de la perspective marxiste qui doit mener à la transformation du monde, trouve parfois à s'effriter chez Sekula, c'est d'autant plus qu'il donnerait à voir le monde en transformation, dans une certaine immanence du labeur et de la dépense d'énergie. En des temps très critiques pour le système économique tel qu'il s'affirme en Occident, Georges Bataille demandait encore : «ne devons-nous pas si nous devons développer incessamment les forces économiques poser les problèmes *généraux* liés au mouvement de l'énergie sur le globe?»<sup>19</sup> *The Lottery of the Sea*, et plus généralement le travail d'Allan Sekula est au secours de l'urgence prévenue par l'anthropologue Bataille. C'est de l'énergie qui *se transporte* sur les navires, et c'est de l'énergie qui *se dépense* dans les corps laborieux. Et c'est une singulière rencontre, à même la dépense des corps et de la matière, qui s'établit entre les bénévoles et le pétrole, son poids de gâchis toxique et d'amertume catastrophique.

Si on s'éloigne par moments de Marx, on se rapproche d'Adam Smith, dont la notion de risque est au coeur de *The Lottery of the Sea*. En l'occurrence, le risque économique/écologique pris par un gouvernement imprudent ou impudent ; sans parler, à l'arrivée, du risque physique couru par ceux inhalant les vapeurs nocives de la matière-énergie, qui se scinde en deux potentialités euphorique vs. dysphorique (le pétrole source du niveau de vie de l'homme moderne vs. la matière visqueuse source d'ennuis et de colère). Cette axiologie sémiotique se retrouve de même dans le statut de la mer, capable du pire comme du meilleur, de nourrir son homme ou de le perdre. Bataille pose que «la perte ostentatoire reste universellement liée à la richesse comme sa fonction dernière»<sup>20</sup>. Qui ne risque rien ne produit nulle richesse, en somme. Le cas du désastre de Galice met en relief l'intégration du risque au libre-échange et au marché comme une donnée de base, condition du capitalisme sauvage qui ne regarde jamais derrière lui et se fait prendre en traître par la nature qu'il contribue à pousser dans ses retranchements. D'où, par ailleurs, une réflexion portée à notre attention par Sekula à propos du sublime quand il posa devant nous l'hypothèse que la mer puisse être à l'économie ce que le sublime est à l'esthétique. Il y aurait ici l'occasion de penser un sublime détaché de son ancrage prédominant qui est le kantisme, puisque celui-ci refuse de chercher le sublime dans la nature pour le localiser dans l'esprit. Peut-être alors un sublime matérialiste, d'exposition à la destruction et au déchaînement des éléments, intégrés implicitement à l'enchaînement des événements. En fait, dans le sentiment que donne Louis Marin du sublime kantien, «l'irreprésentable de la représentation»<sup>21</sup>, il y a toutefois compatibilité, notamment à repenser les séquences d'écoulement, de dégoulinement et d'«expansion» du pétrole, comme dans une version cauchemardesque des expériences de César. La construction du réel passait du reste chez les Nouveaux Réalistes par un souci particulier entourant l'objet dans sa filiation à la société qui l'avait engendré, ce que Sekula appela pour nous un «respect de l'objet». Il attesta du reste que dans le cas de la masse noire informe, «perdue» sur les côtes de Galice, il s'agissait d'en assumer, à la caméra, toute l'insaisissabilité, cet imprenable auquel ne résiste Jeff Wall dans son hommage à Hokusai<sup>22</sup> quand il cherche à représenter (mettre en scène) le coup de vent : un pur événement de la Nature.

Dans une troisième partie de son film, Sekula représente la foule des manifestants de Barcelone en 2001, après l'attentat du 11 septembre et le soutien déclaré du gouvernement Aznar aux autorités américaines dans leur volonté de riposte. Réapparaît alors, dans un effet de cycle propre au montage, la figure du sujet collectif, du corps social ici en réaction et protestation. La manifestation, déjà captée auparavant par l'oeil de Sekula (Seattle), s'y reflète comme phénomène translationnel. De la prise de parole à la prise d'espace-temps (et vice-versa), à travers l'opération sémio-narrative de l'itinéraire chronométré. Marche contre la guerre mondialisée. La mondialisation est évidemment, en soi, un rapport d'échelle (des valeurs, des structures...) entre le global et le local. Aucun phénomène, économique, social ou politique, s'y rapportant ne peut se comprendre sans ce va-et-vient entre deux niveaux de coexistence des besoins et des profits. À Barcelone, plongés parmi les manifestants, nous entendons la musique. Les rythmes percussifs et synesthésiques accompagnant leur marche valent pour idiorythmie utopique, notion développée par Roland Barthes dans ses cours au Collège de France sur le «Vivre ensemble», mais aussi pour une rythmie syncrétique prenant le tour affectif d'une volonté, celle de transformer le monde : retour à la case Marx.

Paradoxalement, la séquence de la manifestation dans *The Lottery of the Sea* est à la fois celle qui donne le plus à «sentir» la présence de l'auteur (la caméra), auquel s'offre la parole des manifestants, mais aussi celle qui tend le plus à l'effacer («*authorial self-effacement in documentary*»<sup>23</sup>) du fait que s'adressant à cette personne leur parole se retrouve médiatisée vers le reste du monde.

Ce problème du statut de l'auteur ne saurait que trop décourager toute tentative de réponse catégorique. Par certains côtés,

18. « Comment défaire le visage ? [...] Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 228 et 230.

19. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 58.

20. *Ibid.*, p. 36.

21. Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 126.

22. Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993.

23. Allan Sekula lors de sa conférence au Jeu de paume, Paris, 03/12/2005.

Sekula lui-même ne peut cacher l'engagement de son acte (et donc l'auteur derrière cet acte) quand il parle ironiquement du documentaire comme de la «*mauvaise conscience du néolibéralisme*»<sup>24</sup>. Et, par d'autres, l'on se prend parfois à rêver d'une objectivité totale, l'énonciation du neutre en vidéo, filmant les êtres tels des animaux sauvages dictant leurs propres conditions de pose ou de mouvement au «*filmeur*» (qui ne ferait que filmer).

Trouver manière et matière à se jouer de l'alternative subjectiviste/objectiviste devient chez Allan Sekula une sorte de praxis énonciative, jusque dans sa propre voix, comme nous l'avons dit précédemment. Par rapport au restant de sa production, notamment photographique, *The Lottery of the Sea* tranche surtout en ceci qu'il reste exempt de texte, si ce n'est la voix qui s'y fait entendre et dont Sekula nous précisa qu'il lui restait beaucoup à la retravailler pour la version définitive.

Dans un ouvrage comme *Fish Story*, quels que soient les rapports que celui-ci entretient avec l'image, le texte n'en recouvre pas moins l'essentiel des enjeux éthiques que l'éthique même de l'écrivain-photographe prend en charge. Dans le film *The Lottery of the Sea*, la voix off relevant d'autres modalités d'expression et de contenu que le texte écrit, théorique et historiographique de *Fish Story*, les voies du sens sont beaucoup plus ouvertes et sujettes à interprétation pour le spectateur. Parlant rétrospectivement de toute sa production, Sekula avance : «*Conscient de ma part de responsabilité dans un surcodage du photojournalisme, je recherche plutôt aujourd'hui, inversement, à rouvrir les champs de l'intentionnalité pour retrouver les sous-couches («undercodingness»)»*<sup>25</sup>.

«*New social documentary*», oeuvre-enquête, reportage objectif, journalisme artistique ou encore «*utopie documentaire*»<sup>26</sup>... aucun terme ne pourrait suffire à caractériser sa pratique si particulière d'autopsie du réel. Celle opérant la transformation de la mondialisation, unique et sans équivalents (puisqu'elle est le stade de résolution mathématique de toutes les équivalences), en signes de mondialité : là où le signe du fragment focalise l'attention et la signification sur des micro-figures entêtantes (visage, viande, machine, eau, bateau, banderoles...). La mondialité, car comme nous le dit Sekula, «*the documentary has a sort of worldliness*». Ce dernier terme peut, dans d'autres contextes, prendre en anglais un sens religieux qui n'a rien à faire ici. Il s'agit plutôt d'une phénoménologie des objets-du-monde tels qu'ils arrivent à notre conscience d'habitant du monde. Dans quel contexte et à quel rythme cette grue arrive-t-elle à l'entendement et au corps pour qu'un homme en fasse le prolongement de son être, autrement dit un outil de travail ainsi qu'un moteur (et/ou un frein) à l'émancipation ? Et quid de ce crabe englué de pétrole, ramassé aux abords d'une plage dévastée ? Est-ce d'abord le crabe en tant que membre de la nature, le pétrole en tant que ressource de la nature, ou l'addition impossible des deux, signifiant une dégénérescence écologique profonde, qui arrive à nous ? Ou bien sommes-nous à ce point désenchantés de notre monde que nous ne puissions y voir qu'un élément de drame documentaire, une pièce à conviction mise à disposition de la conscience collective ?

La multiplicité, en plateaux, des signes de mondialité chez Allan Sekula bâtit une mosaïque symptomatologique du monde, lequel souffre d'une seule maladie : son système d'échange et de circulation de la marchandise, circulation des hommes et des énergies. L'implication du spectateur dépendant beaucoup de sa sensibilité à reconnaître la construction comme logique ou pas, le réel ne peut donc être pour Sekula, quelles que soient l'actualité ou la véracité des faits, une histoire déjà écrite à rapporter («*the reporter*»), mais bien une écriture à faire, et qui plus est, dans son cas, une écriture de sa propre expérience sur le terrain. Petit à petit, à mesure que les signes de mondialité s'organisent entre eux à la conscience du spectateur, le terrain repasse devant celui qui l'expérimente et permet quelque chose d'une expérience collective du regard. Celle-ci fut d'ailleurs mise en pratique lorsque que Sekula, à mi-parcours de notre workshop, demanda à tous de sortir, dans Lyon, pour une marche guidée et tendue vers les questions éthiques et esthétiques du *quoi* filmer et du *comment* filmer.

Autre façon de comprendre le travail d'Allan Sekula comme une vaste analogie entre lui-même au travail et ceux qu'il filme au travail, débouchant sur une critique situationniste du contemporain et du temps tel qu'il y passe : transformation des désirs et des contraintes en événements.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 137. Citons également du même auteur un autre ouvrage resituant le travail d'Allan Sekula dans une histoire de la photographie, parmi ses protagonistes modernes : *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de paume, 2004.

>>> Retrouvez les informations concernant le séminaire sur [www.enba-lyon.fr](http://www.enba-lyon.fr)