

UN RÉALISME CRITIQUE

ALLAN SEKULA est un artiste américain pratiquant la photographie documentaire. Il montre, sous forme d'expositions dans des institutions artistiques, des séries photographiques énonçant des récits à regarder mais aussi à lire et parfois à entendre, qui interrogent des situations sociales, politiques, économiques, historiques : celles des prolétaires d'aujourd'hui, mineurs, « travailleurs de la mer », chômeurs et laissés pour compte du quart-monde, ces exclus ou oubliés des calculs financiers de pertes et profits des flux économiques. Sa réflexion artistique, fondée autant sur la confrontation de ses arrêts sur image que sur leurs références théoriques et leurs constantes réactualisations humaines, est celle d'un intellectuel de gauche interrogeant les non-dits / non-vus du « capitalisme avancé » (« advanced capitalism ») et des conséquences de sa **mondialisation**, proposant une réflexion réaliste-critique par le biais de l'objectif photographique mais aussi du texte, en exposant des suites d'images et de commentaires dont les signifiés s'interpellent et s'entrecroisent par lectures additionnelles.

Sa réflexion critique-réaliste, tout comme sa mise en œuvre d'expositions et de publications proposées comme des systèmes de pensée à consulter autant qu'à regarder, posent la question des rapports entre politique et esthétique. Ses textes, nombreux, abondamment documentés, précisément historiques, théoriques ou politiques, révèlent la rigueur de sa réflexion polémique. Celle-ci en effet ne peut avoir de fondement qu'en étant enrichie des diverses références de sa pensée vouée à la quête *“ d'un certain « réalisme » non des apparences ou des faits sociaux mais de l'expérience quotidienne sous et contre l'emprise du capitalisme avancé ”*, lui permettant de traiter de façon critique les conditions de l'expérience sociale: *“ Je m'efforce quant à moi, de représenter la société de manière globale, les détails, les moments, les instants sont insérés dans un cadre plus large de relations économiques et sociales.”*

Soit, d'abord, un long travail de maturation du choix de ses références, qu'elles soient : littéraires, de La Condition Humaine de BALZAC à ZOLA, ou à la volonté politique d'une écriture du geste social, telle celle de BRECHT ou de GENET;

philosophiques, rappelant les sympathies de WALTER BENJAMIN pour la photographie : *“ Se passer des gens est pour le photographe le renoncement le plus impossible qui soit ”*⁽²⁾; politiques comme ses constants rappels des combats des syndicats américains, tels par exemple le I W W (Industrial Workers of the World), fondé en 1905; ou directement photographiques, rappelant ses fondements historiques, de ATGET ou WALKER EVANS à HINE et STIEGLITZ. *“ Mon premier travail sérieux en 1974 consistait à comparer LEWIS HINE et ALFRED STIEGLITZ, en imaginant ces deux figures comme les partenaires mythiques d'un système sémiotique binaire, un méta-discours photographique opposant la « photographie d'art » au « document social ».* ” STIEGLITZ représente pour lui l'art moderniste autonome, tandis que les reportages de HINE aboutissent à un projet d'amélioration sociale.

Ce travail référentiel qui l'a amené à penser la photographie sous forme de séquences, récits, histoires ou notes en images analytiques assortis de textes ou témoignages abondamment documentés, se présentant comme des gloses publiées parallèlement ou affichées aux cimaises, apparaît à la fois comme le lieu et le champ de « l'affinité » entre le documentaire et la démocratie. Cette recherche d'affinité, qui donne à son œuvre sa dimension esthétique fut particulièrement mise en valeur par l'accrochage de l'ensemble de son travail *Fish Story* qui s'est affirmé comme une des œuvres majeures de la Documenta 11. *“ Ce qui m'intéresse c'est, d'une part, la tension entre les spécificités de la photographie et son caractère aléatoire et, d'autre part, l'illusion d'une représentation dans un contexte plus large. Je pense que l'on peut parler d'aspect poétique dans l'image, mais il faut également exprimer sa résistance aux différentes stratégies manifestes d'« esthétisation » ”.* Il faut faire respecter l'objectivité de la photographie, et c'est là que pour moi se trouve le point culminant de la rencontre, en photographie, entre une sensibilité moderniste et une sensibilité réaliste. La photographie étant un médium modeste parce que descriptif, elle sous-entend les conditions esthétiques déjà présentes dans un monde qu'elle ne fait que décrire. →

UNE SUITE DOCUMENTAIRE

Le premier travail d'ALLAN SEKULA constituant un récit photographique documentaire date de 1972. **Untitled Slide Sequence** montre la sortie de l'équipe de jour d'une usine aérospatiale depuis le sommet d'un escalier par lequel doit passer chaque membre de l'équipe terminant sa journée. Il s'était installé à peu près à la place où se serait mis un militant vendant des journaux : *“ Le rouleau de pellicule a été découpé en diapositives et projeté dans l'ordre, comme un rush cinématographique brut. L'œuvre se situe entre la photographie et le cinéma. Cet aspect de la projection de diapositives m'a toujours intéressé : c'est une sorte de cinéma primitif, incapable de synthétiser le mouvement. Le projecteur de diapositives est un appareil quasi industriel. Le rythme du projecteur de diapos est le rythme de l'usine automatisée, bien que les images ne soient pas anonymes : elles reflètent l'individualité à la fois du photographe et du sujet. La séquence est une sorte de raccourci de l'invention du cinéma : **MUYBRIDGE** poussé dans la direction du mouvement social. ”*

A la suite de cette première approche documentaire, ALLAN SEKULA a introduit dans ses œuvres des commentaires critiques précisément circonstanciés, introduisant dans ses titres des termes incluant le concept du récit critique, par exemple, en 1973, **Meditations on a Triptych**, où la critique photographique et l'approche sociologique sont étroitement imbriquées, suivi de **Aerospace Folktales**, abordant la vie professionnelle et familiale d'un ingénieur bientôt mis au chômage où les photos noir et blanc sont présentées parallèlement à des textes et documents divers relatifs à sa situation professionnelle ou à ses recherches personnelles, mais aussi à l'enregistrement de trois interviews, celles de l'ingénieur, de son épouse et de l'artiste, que le public est invité à écouter assis sur trois chaises, munies de hauts-parleurs, situés au centre de la salle.

Geography Lesson : Canadian Notes (1985-86) propose une analyse de l'histoire économique du Canada et de ses échanges industriels et financiers avec son puissant voisin américain par la mise en parallèle de deux lieux symboliques : le siège de la Banque nationale du Canada à Ottawa et le

complexe minier de production de nickel de Sudbury, dans l'Ontario, devenu un désert écologique, par le biais de photographies d'architecture, de paysages urbains ou industriels, de décors administratifs incluant quelques exemples d'art officiel répartis dans les espaces de représentation, par le biais également de portraits photographiques de divers membres du personnel en situation de travail, ou enfin de cérémonies administratives de naturalisation de travailleurs immigrants.

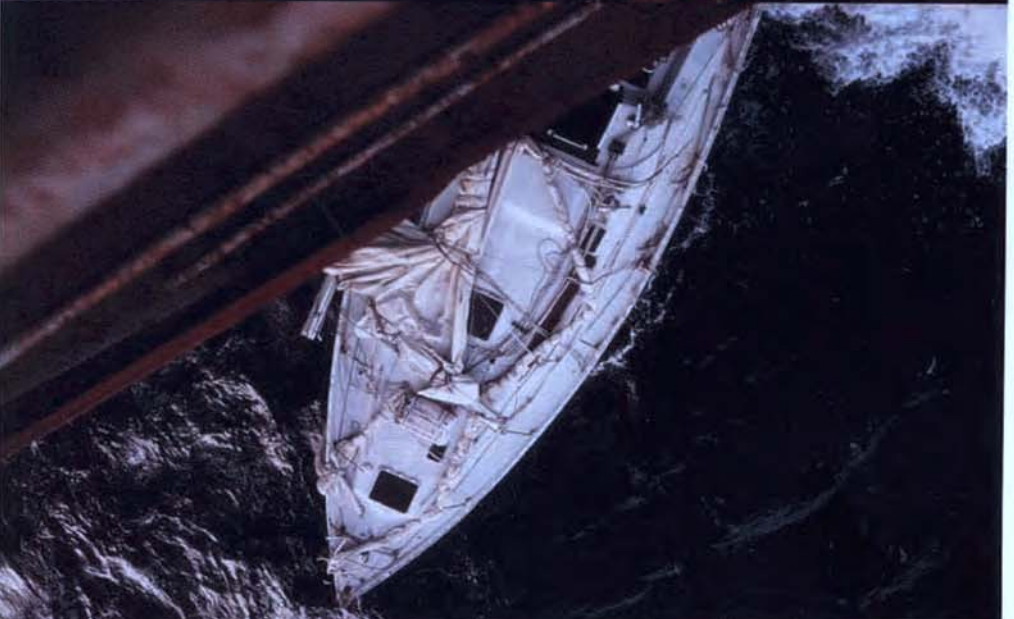
Avec **Fish Story** (1995), ou ensuite avec **Dead Letter Office** (1996-97) et **Titanic's Wake** (1998-2000), présenté dernièrement au CCC de Tours, ALLAN SEKULA a développé un concept nomade de la recherche documentaire, celle-ci devenant un travail de longue haleine sur les traces des flux de circulations migratoires et des conséquences de la mondialisation des échanges de marchandises et des systèmes de production. Pour SEKULA, en effet, à l'instar d'HERMAN MELVILLE qui *“ avait déjà découvert un siècle auparavant « le Pacifique en tant qu'usine-bagne » ”*, le retour à la mer - tout comme la visite des lieux portuaires, devenus des « hors-sites », des zones neutralisées, évacuées des paysages urbains des ports de pêche ou industriels traditionnels - permet de *“ penser le flux global, le mouvement incessant des containers de biens manufacturés, (cette) invention américaine du milieu des années '50 qui rend possible le système global de fabrication à l'époque planétaire (...). J'appelle le container « cercueil de la main-d'œuvre absente » car le travail qui produit les biens transportés se situe toujours ailleurs, dans des lieux sans cesse différents, et interchangeable, déterminés par l'incessante quête de salaires toujours plus bas.”* →

page précédente Allan SEKULA, *Meditations on a Triptych*,
Vue de l'installation

[1997 - Palmer Museum, State College, Pennsylvania - courtesy Allan Sekula]

ci contre Allan SEKULA, *Fish Story*,
Conclusion des opérations de recherche du voilier à la dérive
« *Happy Ending* », Triptyque

[1987-1995 - courtesy Allan Sekula, Galerie Michel Rein, Paris et
Christopher Grimes Gallery, Santa Monica]





UNE MÉTHODE

Parallèlement aux qualités formelles de chacune des photographies d'ALLAN SEKULA, qui viennent contredire la définition de « médium modeste » que l'artiste donne à la photographie, ce qui interpelle plus particulièrement tout au long de l'évolution de son travail, c'est le propos photographique, c'est-à-dire la volonté de confronter le visiteur à un discours sous forme de récit visuel, soit la mise en œuvre de séries photographiques comme systèmes de relations asymétriques développant un langage combinatoire, qui confronte le visiteur à *“ de l'image et du texte, des éléments de fiction, des éléments historiques, d'histoire de l'art, du reportage (...) : un de mes buts est de maintenir une distance perceptuelle et cognitive entre lire des textes et regarder des images. Il s'agit de résister à la fois à la réduction de l'image au modèle du texte et à celle du texte au modèle de l'image . ”*

Pour ce faire, ALLAN SEKULA a développé une théorie et une pratique des espaces d'expositions où salle d'exposition, salle de lecture et salle de projec-

tion sont concomitantes, se succédant ou s'interpénétrant en un même lieu de présentation. Ces espaces, à chaque fois réadaptés aux lieux, proposent l'accrochage des photographies et la présentation des textes et documents mais aussi la projection des séries de diapositives, selon une scénographie intertextuelle accentuant la visualisation des interactions entre images, commentaires, lecture théorique comme autant de structurations symboliques de ses suites de récits. Le regard incite à la réflexion, la lecture devient travail de vision, l'un et l'autre proposant des niveaux égaux de perceptions inter-relationnelles.

UN STYLE

La volonté d'ALLAN SEKULA de remettre l'art en question par le biais d'un travail documentaire, fondé sur une lecture plurielle du récit photographique, est entre autres née, selon ses propres termes, de son intérêt pour l'œuvre de SMITHSON, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), qui introduit un brouillage de la distinction entre le verbal



Allan SEKULA, *Fish Story, Bo'sun actionne le treuil*, Diptyque

[1987-1995 – Courtesy Allan Sekula, Galerie Michel Rein, Paris et Christopher Grimes Gallery, Santa Monica]

et le visuel, entre les concepts et les objets, devenu pour lui un “ modèle **dialogique** de l'interaction sociale ”. Ce modèle lui permit de développer un positionnement critique interférant sur deux niveaux complémentaires : celui de la représentation (et non de la mise en scène) où le regard photographique se pose comme recherche de la situation plutôt que de l'événement, celui d'autre part de la glose approfondie où le travail du texte mettant en parallèle les références historiques mais aussi des commentaires se différenciant de la compréhension immédiate de ce que les images photographiques donnent à voir, permet d'intégrer à leur exposition les réflexions préalables à leur prise de vue et les interrogations qu'elles éveillent. Se distanciant du clivage établi par MAC LUHAN entre culture du texte et culture de l'image, ses œuvres « dialogiques » se présentent comme des récits pluriels, travaillant plus par addition de sens que par simple complémentarité. “ *Produire des écrits historiques m'a permis de poser indirectement des problèmes qui seront repris dans ma pratique photographique.* ” Et en effet, il s'agit pour lui de

“ *contrer la réduction de la narration à la simplicité structurelle de la « linéarité », à la simplicité culturelle de « l'anecdote », à la simplicité politique de la « plainte » (...) opposer le modèle de la séquence à celui dominant des séries et des archives.* ” C'est pourquoi son discours se présente comme refus de la simple narration, de l'anecdote, du conte, de l'épopée, de la légende ou de l'histoire, mais aussi comme refus d'une poétique romantique ou individualisée, pour s'affirmer comme lieu d'une esthétique du positionnement critique. La représentation du travail s'inverse en travail sur sa représentation, soit un travail de synchronisation des plans de vision, des focales, des différents types de lumière et des mises en perspectives critiques lors des prises de vues, mais aussi une attention particulière aux rythmes d'accrochage des photographies, des dialogues entre vues panoramiques et mises en évidences de détails, des passages d'une image à l'autre ou au texte. Ses expositions se construisent dès lors telles des romans-photos politico-sociaux dont le phrasé, les paragraphes, les chapitres découlent du regard photographique. →

“ Pour moi, la fonction descriptive est un modèle très important. Le principe qui consiste à respecter l'objet et à ne pas le soumettre à un traitement trop esthétisant est à la base de la construction d'une relation entre les différents éléments photographiques qui tendent en grande partie à favoriser une séquence par rapport à une série, une sorte de flux d'images (...) J'aime qu'un travail fasse référence à des éléments de tradition photographique et cependant diversifier ces références au cours de son développement comme un roman pourrait le faire : en se référant à un style d'écriture et, quelques chapitres plus loin, à d'autres. ”

C'est pourquoi, “ aucune image ne porte la signification de l'œuvre, ou est emblématique du projet comme un tout. C'est où ma manière de travailler prend exemple sur le modèle du tableau. Les vides ou intervalles entre les images mènent continuellement en avant les séquences. Et tout mouvement en avant requiert un nouveau mouvement en arrière, ce qui est une des raisons pour lesquelles les séquences au mur diffèrent des films ou des projections dias. ”

S'inspirant de la définition de l'**hétérotopie** donnée par MICHEL FOUCAULT - cet espace qui remet en question les autres espaces - ALLAN SEKULA “ pense que l'expression la plus adaptée pour le documentaire serait une fonction hétérotopique cachée et non encore reconnue. C'est le genre documentaire qui remet en question les autres genres (...). J'ai constamment indiqué que les ensembles complexes et hybrides paralittéraires d'images et de textes ouvrent de nouvelles possibilités pour le jeu narratif et d'essai, ouvrant par exemple la possibilité de citations et de paraphrases dans un contexte élargi. ”

En effet, l'évolution de son œuvre nous apparaît aujourd'hui comme un déploiement géographique de sa recherche photographique et documentaire qui s'est développée parallèlement à sa mise en exergue et à sa dénonciation de la mondialisation des conséquences des systèmes économiques. Attentif d'abord à des lieux de proximité (l'usine aéronautique de Untitled Slide Sequence, sa famille pour Aerospace Folktales), il n'a cessé depuis lors de montrer l'indifférenciation géographique du processus de mondialisation par le constant élargissement des champs d'action de sa quête documentaire, pour remettre en question l'art et ses présupposés esthétiques. → |

MICHEL BAUDSON



Allan SEKULA, *Sandre, Saché*,
Photographie, Série Titanic's wake,

[1998-2000 – Courtesy Allan Sekula, Galerie Michel Rein,
Paris & Christopher Grimes Gallery, Santa Monica]

⁽¹⁾ Les textes en italiques sont des citations d'ALLAN SEKULA et sont extraites de :

- **Fish Story**, Rotterdam and Düsseldorf : Witte de With Center for Contemporary Art and Richter Verlag, 1995. Accompanying essay by BENJAMIN H. D. BUCHLOH. French translation, Calais : Musée des Beaux Arts and Le Channel, 1996.

- **Geography Lesson : Canadian Notes**, Vancouver and Cambridge : Vancouver Art Gallery and MIT Press, 1997. Accompanying essays by JOHN O'BRIAN and GARY DUFOUR.

- **Dismal Science : Photo Works 1972-1996**, Normal, Illinois : University Galleries, Illinois State University, (distribution DAP, New York) 1999. Accompanying interview by DEBRA RISBERG.

- **Interview par Pascal Beausse : Allan Sekula, réalisme critique** (The Critical Reason of Allan Sekula), in *Artpress* n° 240, pp. 20-26, novembre 1998.

⁽²⁾ WALTER BENJAMIN, **Brève histoire de la photographie**

MICHEL BAUDSON est né en 1945 en Belgique. Critique d'art, il est président honoraire de l'Association Internationale des Critiques d'Art (A.I.C.A.)