

photo

interview par PASCAL BEAUSSE

ALLAN SEKULA

réalisme critique

The Critical Realism of Allan Sekula

Depuis le début des années 70, Allan Sekula réalise une investigation des conditions politiques, économiques et sociales du capitalisme avancé. En réactivant la forme documentaire au sein d'un système photo-texte narratif, il s'est affronté aux déficits de représentation frappant les mondes du travail, des flux économiques, de l'éducation ou encore de la guerre. Une exposition rétrospective itinérante a récemment permis de reconsidérer l'ensemble de son travail en mettant au jour la grande actualité d'une procédure d'enquête approfondie face à la complexité du phénomène de mondialisation. Il nous a accordé cet entretien à l'occasion d'une résidence à l'Atelier Calder, à Saché.

■ Je n'ai pas commencé par la photographie. En 1970-71, je pratiquais la sculpture et les «performing actions» : voler de la viande dans un supermarché et la jeter sur l'autoroute, passer dans un train de marchandises devant un lieu où j'avais travaillé. Très tôt, j'ai donc essayé de provoquer des conflits avec de grands systèmes techniques et économiques. Mais l'action-art

semblait de plus en plus mettre l'artiste en avant. J'ai fini par me détourner des déguisements romantiques du petit criminel et du vagabond, pour m'intéresser à la documentation, en particulier à l'ambiguïté de la fonction documentaire, à l'effacement esthétique et à l'ouverture sur le monde de la photographie. J'étais attiré par une conception assez commune du documentaire : quelque chose de très direct, exempt de tout traitement esthétique apparent. Je commençais aussi à penser qu'il devrait être possible de photographier la vie de tous les jours – la sortie de l'usine, les travaux ménagers – comme s'il s'agissait de performances.

A l'époque, repenser le style documentaire constituait une démarche peu banale.

Au début des années 70, le documentaire était en passe de devenir un genre décadent ; plus précisément, il traversait une phase maniériste et subjectiviste sur la voie de la décadence, qui n'arriva que dans les années 80. Le vieux mythe voulant que les photographes disent la vérité était supplanté par un nouveau mythe selon lequel ils mentent. Ce qui passe pour la conscience mo-



«Deep Six / Passer au bleu». 1998. Diptyque. Gare maritime

Allan Sekula began investigating the economic and social conditions of late capitalism in the early 1970s. Reactivating the form of the documentary within his system of photo-texts, he confronted the prohibitions that weigh the representation of work, economic flux, education and war. This interview was given during a residency at the Atelier Calder, in Tours.

■ I didn't start as a photographer. In 1970-71, I was making sculpture and performing actions: stealing meat from a supermarket and throwing it on the highway, riding a freight train past a place where I used to work. So early on, I was trying to provoke a clash with large technical and economic systems. But action-art seemed to devolve into artistic self-aggrandizement. I became less interested in the performative and transient as romantic disguise and more interested in documentation, especially the ambiguity of the documentary function and the aesthetic modesty and worldliness of the photograph. I was drawn to a very mundane idea of documentary: something very direct, uninflected by obvious aesthetic treatment. I began to think that it might be possible to photograph everyday life—leaving a factory or housework—as if it were performance.



«Fish Story». Le village de pêcheurs d'Ilisan condamné à terme, près du chantier naval Hyundai. Ulsan, Corée du Sud. Septembre 1993. Diptyque. From "Fish Story." Double photograph of Ilisan fishing village of Ilisan, adjacent to Hyundai shipyard. Ulsan, South Korea. September 1993. Diptych



désaffectée, Douvres. (Coll. Musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais). *Abandoned marine station, Dover. 1998*

rale de la photographie contemporaine n'est qu'une sempiternelle répétition du paradoxe crétois, avec toutefois un aspect hiérarchique : « Tous les photographes sont des menteurs. Je suis un artiste qui utilise des photographies. Par conséquent, je suis plus malin que cette crétoise de photographe qui s'imagine qu'elle dit la vérité. » Durant les années 80, un scepticisme épistémologique quelque peu théâtral est donc venu s'ajouter au concept, proposé par Walker Evans en 1971, d'un « style documentaire » distancié et maniéré. N'oubliez pas que dès 1967, John Szarkowski avait annoncé la mort du documentaire social dans son exposition *New Documents* au MoMA, qui réunissait Diane Arbus, Lee Friedlander et Gary Winogrand. En concevant cette exposition, qui exerça une énorme influence, Szarkowski déclarait explicitement que la photographie sérieuse ne pouvait avoir qu'une relation ironique et fataliste avec le monde réel ; qui plus est, il le faisait, tout à fait intentionnellement, à une époque d'énormes bouleversements sociaux. A l'inverse, ce qui m'intéressait en 1972, c'était de trouver un moyen de redonner

vie à la dimension sociale du documentaire. Cela exigeait d'accepter la nature hybride des matériaux : jouer sur la relation entre mise en scène et événement quotidien, et même réaliser que l'événement quotidien contient déjà en soi un élément de fiction ou de théâtre. Je m'inspirais diversement du sociologue américain Erving Goffman, de la notion de « geste social » de Brecht, ainsi que de mes propres observations sur l'inversion symbolique des rapports de force, banal équivalent dans le monde du travail de la pièce de Jean Genet, *les Bonnes*. Je m'orientais vers un modèle dialogique de l'interaction sociale. Plus généralement, il était impossible de repenser la tradition documentaire sans contracter une dette intellectuelle envers la pensée sociologique, de Marx à Durkheim et Weber, et tout particulièrement envers les études sociologiques extrêmement fouillées de Marx, telles que *le 18 Brumaire*.

En même temps, vous commencez à écrire sur l'histoire de la photographie. Mon premier travail sérieux, en 1974, consistait à comparer Lewis Hine et Alfred

To rethink the documentary style was quite original at that time.

By the early 1970s, documentary was becoming a decadent genre; more precisely, it was passing through a mannerist and subjectivist phase on its way to a decadence achieved only in the '80s. The old myth that photographs tell the truth was being supplanted by the new myth that they lie. What passes for self-consciousness in contemporary photography is an endless reiteration of the Cretan paradox, but with a hierarchical twist: "All photographers are liars. I am an artist who uses photographs. Therefore I am smarter than the cretin-photographer who thinks she is telling the truth." So throughout the '80s a theatricalized epistemological skepticism was being added to Walker Evans' 1971 idea of a dandified, distanced "documentary style." Remember that John Szarkowski had already, in 1967, announced the death of social documentary in his MoMA exhibition "New Documents", featuring Diane Arbus, Lee Friedlander, and Gary Winogrand. With this enormously influential exhibition, Szarkowski stated explicitly that serious photography could only have an ironic and fatalistic relation to the social world, and he did so—quite pointedly—at a time of enormous social upheaval. What interested me by 1972, to the contrary, was a way of reviving the social dimension of documentary. That meant embracing a hybridity of materials, playing with the relation between staging and the everyday event, understanding even that the everyday event already embodied an element of fiction or theater. I was drawing variously on the American sociologist Erving Goffman, on Bertolt Brecht's notion of the "social gest," and on my own observations of the informal symbolic inversion from below of power relations, the common everyday equivalent in working life of Jean Genet's play *The Maids*. I was moving toward a dialogic model of social interaction. More generally, there was no way to rethink the documentary tradition without incurring an intellectual debt to the lineages of sociological thought, to Marx, Durkheim and Weber, and especially to Marx's very precise sociological studies, like the 18th Brumaire.



«Dead Letter Office», 1997, Décor de la Twentieth Century Fox pour «Titanic» et pêcheurs de moules, Popotla, Baja California. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". Twentieth Century Fox set for "Titanic" and mussel gatherers, Popotla, Baja California. 1997. Diptych

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». Le modèle de Stieglitz d'une photographie métaphorique néo-symboliste a produit un art moderniste autonome, tandis que le modèle de Hine, le reportage réaliste, aboutissait finalement à un projet d'amélioration sociale, celui-là même dont Szarkowski avait annoncé la mort à la fin des années 60. Pour être provocateur, je dirais aujourd'hui que Hine était davantage que Stieglitz prêt à regarder la modernité en face, et que dans cette mesure il était une figure plus moderniste, bien qu'il lui manquât un véritable programme moderniste. Si Hine paraît maintenant anachronique, c'est notamment parce que son réformisme de l'ère progressiste a été récupéré par le New Deal, puis oublié pendant la guerre froide et les attaques contre la gauche syndicaliste américaine. Les conditions de travail dans les usines-bagnes que Hine documentait sont revenues en force à la fin de notre siècle, mais sa niche au panthéon est couverte de toiles d'araignées. Stieglitz, lui, est régulièrement dépoussiéré, car il est plus facile de s'inspirer de ses lamentations élégiaques sur une civilisation mercantile corrompue. Produire des écrits historiques m'a permis de poser indirectement des problèmes qui seront repris dans ma pratique photographique.

La représentation du travail est un de vos principaux sujets. Dès vos premiers travaux, vous vous êtes confronté à l'impossibilité – du moins à la réelle difficulté – de photographier les lieux de travail et les ouvriers. Ayant appris l'amère leçon des révélations de Hine et des premiers journalistes «remueurs de boue», les capitalistes ont limité la circulation des images concernant la vie interne de l'entreprise. Les bureaucrates socialistes avaient retenu la même leçon, comme le montre le film de Krzysztof Kieslowksi sur un curieux ouvrier équipé d'une caméra, *l'Amateur*. La transparence est par conséquent relative. Et la transparence, lorsque l'on y parvient, est elle aussi illusoire, comme Brecht l'a suggéré en faisant observer qu'une photographie des usines Krupp ou AEG ne nous dit «pratiquement rien» sur la réalité des relations de production ; il recommandait au contraire de «construire» quelque chose «d'artificiel, de posé». En ce qui me concerne, mon point de départ est, non pas l'aspect purement positif du travail (perspective commune au réalisme socialiste et au sentimentalisme libéral de *Family of Man*), mais la constatation que le travail existe dans une condition essentiellement négative, car il est objectivement et psychologiquement hanté par le spectre du chômage et de la recherche de

bénéfices à son détriment. C'est même devenu une question de langage : on nous incite à croire que nous vivons dans une «société post-industrielle», alors qu'en fait la fonction industrielle a simplement été globalisée.

Oui, de même que certains penseurs parlent actuellement de la «disparition du travail», en confondant travail et emploi. Avec Untitled Slide Sequence (Séquence de diapositives sans titre, 1972), vous avez donné votre propre version de la Sortie de l'usine. Comme Straub et Huillet le feraient par la suite dans Trop tôt, trop tard (1981), vous avez cherché l'emplacement juste pour la caméra face à la foule des ouvriers.

L'œuvre comme intervalle

L'œuvre consiste en toutes les images que j'avais prises en me postant sur une passerelle desservant une grande usine aérospatiale, à la sortie de l'équipe de jour. Je me tenais à peu près à la place où se mettrait un militant vendant des journaux, mais en fait à l'intérieur de l'entreprise, ce qui fait que mon projet a pris fin lorsque les vigiles se sont aperçus de mon intrusion. Le rouleau de pellicule a été découpé en diapositives et projeté dans l'ordre, comme un rush cinématographique brut, à la différence près que les clichés ont été choisis sur une base plus ou moins «physiognomonique», pas simplement en déterminant le moment du début et de la fin. 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, analogue à ce que l'on voit sur de nombreuses chaînes de montage, par exemple les machines à embouteiller. 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, loin de l'espace du laboratoire ou de la piste d'essais ; les frères Lumière repoussés vers l'immobilité. L'œuvre exprime une certaine nostalgie de l'espace piétonnier de la classe ouvrière, bref intervalle collectif entre l'immense intérieur fonctionnel de l'usine aérospatiale et l'isolement de l'automobile particulière : l'intervalle entre le travail et le *home*. Par la suite, j'ai découvert une affinité avec les photographies de Dorothea Lange montrant des ouvriers des chantiers navals d'Oakland pendant la Deuxième Guerre mondiale, et qui mettent en évidence ce mouvement, à la fois de masse et individuel, de l'espace de production vers l'espace de consommation.

At the same time you began to write about the history of photography.

My first serious effort, in 1974, was to set the figure of Lewis Hine against the figure of Alfred Stieglitz, imagining the two as mythic partners in a binary semiotic system, a meta-discourse of photography which pitted the "art photograph" against the "social document." Stieglitz's model of metaphoric neo-symbolist photography led to an autonomous modernist art, while Hine's realist reportage model extended outward to an ameliorative social project, the project Szarkowski had pronounced dead by the late '60s. To be provocative, I would say today that Hine was more willing to look modernity in the face than was Stieglitz, and was by this measure a more modernist figure, even if he lacked a modernist program. One reason Hine seems anachronistic now is that his Progressive-era reformism was appropriated by the New Deal, then forgotten during the Cold War assault on the American labor left. The sweatshop factory conditions Hine documented have returned with a vengeance at the end of our century but his niche in the pantheon is covered with cobwebs. Stieglitz gets a regular dusting, his elegiac laments for a corrupt business civilization are easier to emulate. History-writing has been for me a way of indirectly posing problems to be taken up by photographic practice.

The representation of work was one of your subjects from the beginning. With your first series you faced the impossibility—or real difficulty—of photographing work sites and workers.

*Taking a bitter lesson from the exposé of Hine and the early "muckraking" journalist-critics, capitalists learned to restrict the circulation of images of the inner life of the factory. Socialists and bureaucrats learned the same lesson, as is evidenced by Krzysztof Kieslowksi's film about a curious worker with a camera, *The Camera Buff*. So transparency is restricted. But transparency, when achieved, is also illusory, as Brecht famously suggested when he said that a photograph of the Krupp works or the AEG tells us "next to nothing" about the actual relations of production, requiring instead that something "artificial, posed" be "built up." For my part, I begin not with a pure positivism of labor, (a prospect shared by socialist realism and the corporate-liberal sentimentalism of *The Family of Man*) but with the understanding that work exists in a fundamental condition of negativity, haunted objectively and psychologically by unemployment and by the extraction of surplus value. It's a problem even in language: we are encouraged to believe that we live in a "postindustrial society," when in fact the industrial function has been globalized.*

*Yes, some thinkers are now talking about the "disappearance of work," but, in reality, it's the complete opposite. With Untitled Slide Sequence (1972), you gave your own version of the "Sortie de l'usine" [Workers leaving a factory]. As Straub & Huillet did later, in *Trop tôt, trop tard* (1981) you searched for the right place to put the camera in front of the crowd of workers.*

The work consists of every picture I made while standing on a pedestrian overpass lead-



«Dead Letter Office». 1997. Fabrique de cercueils, Tijuana. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office", 1997. Coffin factory, Tijuana. Diptych

Dans *Aerospace Folktales (Contes populaires aérospatiaux, 1973)*, vous examinez l'influence de la macrostructure économique sur la microstructure de la famille. L'œuvre a également un aspect autobiographique : vous explorez le vécu de votre père, qui était alors au chômage. Nous pouvons aussi y déceler une similitude avec *Numéro Deux (1975)* de Godard.

En voyant *Numéro Deux*, lorsque j'ai entendu la réplique : «A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine», cela résumait pour moi un phénomène que j'essayais d'analyser : la disparition de la séparation entre ces deux univers que sont l'usine et la maison. Si la maison est une usine, si elle reste encore et toujours l'usine des travaux ménagers, et si à cause du chômage elle devient une usine à attendre le travail ou à travailler pour trouver du travail, tout se mord la queue. Je me disais que le documentaire social avait toujours eu tendance à regarder vers le bas, sans examiner directement la situation sociale de l'auteur, en l'occurrence l'univers du tra-

vail intellectuel de niveau universitaire. *Aerospace Folktales* est une autobiographie voilée, cachée sous un style distancié, «objectif» ; pourtant les tensions subjectives sont présentes, on peut les déceler. L'œuvre consiste principalement en une succession d'images montrant l'espace domestique d'un logement ouvrier propre à rendre claustrophobe, habité par une famille d'employés de bureau. Le montage est ponctué par des intertitres de film muet, et accompagné d'une cacophonie d'enregistrements sonores qui se recouvrent : ma voix, la voix de ma mère, celle de mon père. Ce n'est qu'en s'installant dans un des fauteuils de metteur en scène en toile rouge proches des haut-parleurs que l'auditeur parvient à différencier les diverses voix. J'ai qualifié cette œuvre de «film démonté», libéré de la «dictature de l'appareil de projection». La polyphonie et le mixage para-littéraire d'éléments oraux et visuels, alliés à des déplacements ou modifications de la tonalité d'ensemble, ont fourni un modèle fluide pour des œuvres à venir.

ing from a big aerospace factory at the end of the day shift. I was standing more or less where a militant selling newspapers would stand, but actually inside the company property, so that my project ended when the guards detected my trespassing. The roll of film was cut into individual dias and projected in the same sequence, like un-edited motion picture footage, but different in that one is choosing individual exposures on a somewhat "physiognomic" basis, not just selecting a beginning point and an ending point. It's really a work between still photography and cinema. This has always interested me about slide projection: it's a kind of primitive cinema, unable to synthesize movement. The slide projector is a quasi-industrial apparatus, similar to what one finds in many assembly lines: bottling machines for example. The rhythm of the slide projector is the rhythm of the automated factory, but the individual frame individuates both the photographer and the subject. The sequence effects a bracketing of the invention of the cinema: Muybridge pushed in the direction of social movement, away from the space of the laboratory or test track, and the Lumières pushed back toward the still. The



«Dead Letter Office». 1997. Conserveirie de thon, Ensenada. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". 1997. Tuna cannery, Ensenada. Diptych

Fish Story (1989-1995) est une œuvre très importante, synthèse d'une grande partie de vos recherches. Je pense que vous avez cherché à travailler comme Melville, en essayant de restituer un savoir global de l'économie maritime et de la mondialisation. C'était un véritable défi.

Le point de départ thématique de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, un monde qui souffre d'une injuste réputation d'anachronisme. Comment lutter contre le fantasme, courant au sein des élites, selon lequel l'information est la denrée essentielle, et l'ordinateur, l'unique moteur de notre progrès ? La mer est peut-être un espace oublié, mais elle n'a pas perdu sa signification, et elle n'est pas simplement l'espace «intermédiaire» du capitalisme. Le monde maritime joue un rôle essentiel en cette fin de l'ère moderne : c'est en effet le container, une invention américaine du milieu des années 50, qui rend possible le système global de fabrication à l'échelle planétaire. Le navire porte-conteneurs et le pétrolier sont les ultimes et tristes réincarnations du *Pequod*. En 1947, le poète américain Charles Olson avait observé, non sans préscience, que Melville avait déjà découvert un siècle auparavant «le Pacifique en tant qu'usine-bagne». Le monde maritime m'intéressait parce que c'est un gigantesque univers d'automation et, en même temps, un monde de travail acharné, de travail isolé, anonyme, invisible, de grande solitude, de déplacement et de séparation de la sphère domestique. Pour cette raison, il est important de révéler la dimension sociale de la mer, comme l'a fait Melville. *Fish Story* est également une étude «d'histoire de l'art», qui suit toute une tradition de représentations de l'économie de la mer, de la peinture hollandaise du 17^e siècle au «lien objectif» mais non reconnu avec le porte-conteneurs que l'on peut observer dans l'art minimaliste et le pop art, qu'il s'agisse de la *Brillo Box* de Warhol ou des cubes sériels de Donald Judd. Une différence capitale existe cependant : la mobilité du conteneur opposée à l'inertie dramatique de l'objet d'art. Pour les transitaires, qui parlent d'«inter-modalité» – entendez «modalité intermédiaire» –, la boîte est plus importante que le véhicule. L'emballage se trouve peu à peu investi d'une vie autonome, d'une sorte d'animation fantôme. A ce propos, nous pouvons revisiter la parabole de Marx sur le fétichisme de la marchandise : la table en bois qui se met sur la tête et commence à avoir des idées bizarres. J'appelle le conteneur «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 interchangeables, déterminés par l'incessante quête de salaires toujours plus bas. Ce travail



Extrait de «Untitled Slide Sequence», 1972
From "Untitled Slide Sequence". 1972

n'est plus un travail de proximité, même dans un sens métonymique, à moins d'effectuer mentalement un énorme bond géographique, d'avoir l'étrange et inquiétante faculté de porter des baskets Nike tout en se transportant en imagination jusqu'à une chaîne de fabrication en Indonésie.

Après Fish Story, vous avez continué à vous intéresser au monde maritime – je pense à vos dernières séries. Vous continuez à réfléchir à la notion de frontière, aux flux de biens de consommation et d'êtres humains, et à l'idée de nationalité à une époque de mondialisation de l'économie.

work exhibits a certain nostalgia for working-class pedestrian space, the brief massed interval between the vast functionally dispersed interior of the aerospace factory and the isolation of the private automobile: the interval between work and home. Later, I discovered an affinity with Dorothea Lange's photographs of shipyard workers in Oakland made during the Second World War, which stressed this mass and individual movement from the space of production to the space of consumption.

*In Aerospace Folktales (1973) you investigate the impact of the economic macrostructure on the microstructure of the family. The work is also autobiographical, exploring the experience of your father, who was unemployed at the time. There is a similarity here with Godard's Numéro Deux (1975). When I saw Numéro Deux, and I heard the line "A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine," it summed up for me something that I had been investigating—the collapse of the separation of the two worlds of the factory and the house. If the house is a factory, always the factory of housework, and with unemployment it becomes the factory of waiting for work or working to get work, everything spirals inward. My idea was that social documentary had tended always to look downward, not straight across at the social circumstances of the author, in this case at the world of college-educated intellectual labor. *Aerospace Folktales* is actually a veiled autobiography, embedded in a distanced, "objective" style, and yet the subjective tensions are there to be detected. The work consists first of a picture sequence describing the domestic space of a claustrophobic working-class apartment inhabited by a white-collar family. The montage is punctuated by silent-film style intertitles, and accompanied by a triangulated, overlapping cacophony of audiotape recordings: my voice, my mother's voice, my father's voice. Only by sitting in red canvas director's chairs adjacent to the speakers can listeners discern the individual voices. I described the work as a "disassembled movie," lacking the "dictatorship of the projector." The polyphony and paraliterary mixing of verbal and visual elements, combined with shifts in overall tone, provided a loose model for future work.*

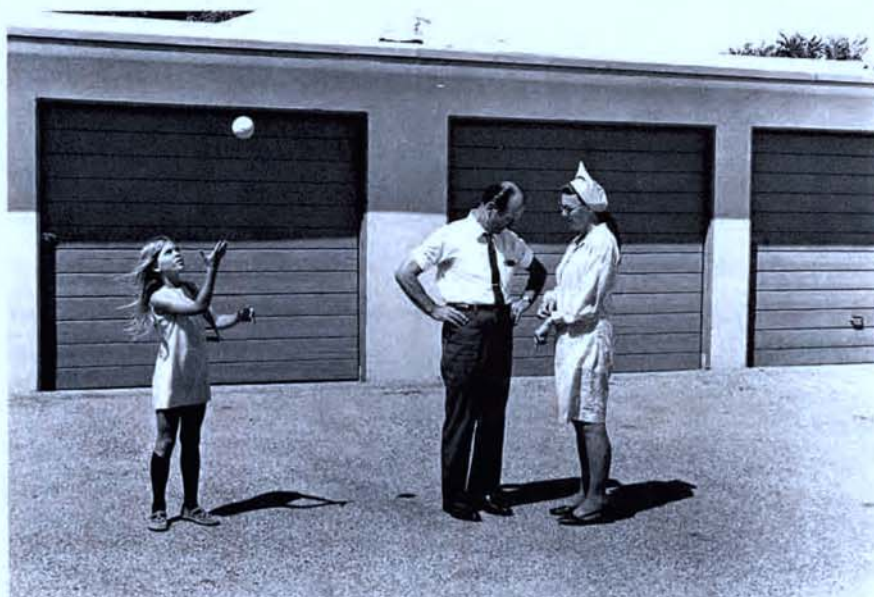
Fish Story (1989-1995) is a very important work, where you synthesized a lot of your research. I think you tried to work as Melville did, in the sense of trying to restore a global knowledge of the maritime economy, and of globalization. It's a very challenging way of working.

The thematic impulse behind *Fish Story* was to examine the contemporary maritime world, a world with an undeserved reputation for anachronism. How to counter the fantasy, common among elites, that information is the crucial commodity, and the computer the sole engine of our progress? The sea may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the "in-between" space of capitalism. The maritime world is fundamental to late modernity, because it is the cargo container, an American innovation of the mid-1950s, that makes the global system of manufacture possible. The container ship and the oil

Ces deux dernières années, j'ai réalisé quatre nouveaux travaux, dont trois découlent directement de *Fish Story*. Dans *Dead Letter Office* (Le Bureau des lettres mortes, 1997), j'ai donné une forme littérale à la métaphore du conteneur-cercueil, en photographiant la grande usine de conteneurs Hyundai à Tijuana, sur la frontière entre le Mexique et la Californie, ainsi qu'une petite fabrique de cercueils de la même ville, dont les propriétaires sont mexicains. J'ai également photographié : le décor du film *Titanic*, monté – avec des conséquences néfastes pour l'environnement – près d'un village de pêcheurs situé à environ 80 kilomètres de la frontière ; les événements entourant la convention républicaine de 1996 à San Diego ; et des manœuvres des marines U.S. simulant une invasion. Le tout mis dans le tout, le genre d'amalgame qu'aucun photographe de presse ne serait autorisé à effectuer : la coûteuse répétition de l'histoire de la rencontre entre la modernité et l'abîme ; la non moins coûteuse répétition de la prochaine invasion d'un pays plus faible ; un spectacle politique inepte ; le labeur quotidien à trois dollars par jour. Cette région frontalière est unique est le seul endroit de la planète où le «premier» monde urbanisé et le tiers-monde entrent directement en collision, où l'on peut percevoir directement cette métonymie affaiblie ou détruite que j'ai mentionnée. L'œuvre tente de décrire la géographie locale d'une nouvelle machine à apartheid transnationale. Je pensais à deux précédents indirects : *Bartleby* de Melville, cet employé de bureau qui refuse de travailler ; et un film tourné en 1933 par Arcady Boytler, *la Mujer del puerto*, adaptation rocambolesque – située à Vera Cruz – d'un conte de Guy de Maupassant, *le Port*, dont les thèmes sont la division due au capitalisme, l'anonymat et l'inceste. Pour dire les choses clairement, il est difficile d'envoyer une lettre de Tijuana à San Diego ou inversement, alors que la distance n'est que de quelques kilomètres. Comme j'avais le choix entre plusieurs sites, j'ai tenu à exposer l'œuvre à Tijuana, mais pas à San Diego. De fait, Tijuana est la plus cosmopolite des deux villes, en dépit de son sous-développement et de la violence démente qu'entraîne l'industrie frontalière.

Deep Six / Passer au bleu (1998) part également d'un prétexte littéraire.

A Douvres et à Calais, ainsi que sur le ferry *Renoir*, j'ai réalisé deux séries de photographies proposées comme illustrations pour des éditions fictives des *Droits de l'homme* de Thomas Paine et du roman de Catherine Porter *Ship of Fools*. Paine et Porter appartiennent respectivement à la première et à la dernière génération des écrivains américains formés par les voyages en mer. Au



Extrait de «Aerospace Folktales», 1973. From "Aerospace Folktales", 1973

début, je voulais faire une œuvre contre le tunnel, en hommage à la traversée en ferry. Chacun de ces livres semblait exiger un discours photographique différent : Porter, la virtuosité physiognomonique d'un «photographe de rues» maritime ; Paine, un tableau plus solennel du travail et du paysage.

Dans Deep Six/Passer au bleu, vous jouez sur les couleurs bleu-blanc-rouge des drapeaux américain et français. Métaphore ironique de la vision sociale perdue de Thomas Paine, le drapeau américain est

tanker are the last dismal reincarnations of the *Pequod*. The American poet Charles Olson remarked presciently in 1947 that Melville had already discovered, a century before, "the Pacific as sweatshop." The maritime world was interesting to me because it's a world of gargantuan automation but also of persistent work, of isolated, anonymous, hidden work, of great loneliness, displacement and separation from the domestic sphere. For that reason it's interesting to find the social in the sea, as Melville did. *Fish Story* is also an "art historical" study, tracing a lineage of representations of the sea economy, from Dutch 17th-century



«Dead Letter Office». 1997. Soudeur d'un chantier naval découpant de l'acier destiné au châssis d'un camion Hyundai, Ensenada. (Court. galerie Michel Rein, Tours). Shipyard welder cutting steel for Hyundai truck chassis.

dans une poubelle, à New York. Une autre image lui fait écho, avec la médaille militaire d'une partisane du Front national lors d'une manifestation à Paris.

N'oubliez pas l'Union Jack, le drapeau sous lequel Paine était né, et le seul des trois qui ne soit pas l'emblème d'une république. Le drapeau de Burke, le grand adversaire conservateur de Paine, resté jusqu'à ce jour un héros de la droite. J'ai structuré l'œuvre autour de cette triple trichromie.

Vous utilisez plusieurs styles à l'intérieur de chaque série, comme une actualisation des différentes conventions photographiques. Comment abordez-vous cette notion de style ?

Par exemple, dans *Dead Letter Office*, il y a plusieurs façons de photographier une même chaîne de montage. D'abord au flash : deux femmes au travail, vérifiant l'étiquetage de boîtes de thon, un triptyque de trois clichés consécutifs. C'est «cinématique», mais l'éclairage direct au flash est anti-cinématographique, c'est une pratique «photojournalistique». Les codes se confondent. Les deux autres images montrent une femme plus isolée travaillant sur la même chaîne, aux côtés d'un homme à peine éclairé ; ces deux photos ont été prises à la lumière ambiante, avec une très faible profondeur de champ, le point étant fait sur la main de l'homme et sur celle de la femme. Il y a donc un nouveau déplacement du codage. Les images accolées du triptyque simulent une conception pragmatique du travail, alors que les images séparées du diptyque évoquent des moments d'inattention, d'autant que sur l'une des deux photos, la femme lève les yeux. Pour moi, ce «montage» constituait une façon de m'opposer – d'une manière phénoménologiquement évocatrice – à ce que Roland Barthes avait appelé l'«éternelle esthétique des gestes laborieux» en voyant *Family of Man*. Le problème du réalisme critique est le suivant : comment découvrir l'intervalle dans lequel réside l'idée de liberté ? En étant attentif au temps, en étant conscient que, trop souvent, l'appareil photo tue et obscurcit le temps vécu. A cet égard, Photoshop ne nous est d'aucune utilité. ■

Traduit par Frank Straschitz

Pascal Beausse est critique d'art. Il vit à Paris.

ALLAN SEKULA

Né en / born 1951 en / in Pennsylvania

Vit et travaille à / Lives and Works in Los Angeles

Expositions récentes / Recent personal shows:

1996 Moderna Museet, Stockholm ; Tramway, Glasgow ; Le Channel et musée des beaux-arts, Calais ; SM Museum of Art, Santa Monica ; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam ; Illinois State University, Normal
1998 Palmer Museum, Pennsylvania State University, State College, Pennsylvania ; Daadgalerie, Berlin ; Camerawork, Londres ; Nederlands Foto Instituut, Rotterdam ; Kunstverein, Munich ; Curtin University Art Gallery, Perth (Australie) ; Atlanta College of Art, Atlanta ; Galerie Michel Rein, Tours (4 juillet - 3 octobre) ; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (31 octobre - 3 janvier 99)
1999 Henry Art Gallery, Seattle

painting to the unacknowledged "objective correlative" of the cargo container found in Minimalist and Pop Art, whether it be the *Brillo Box* of Warhol or the serial cubes of Donald Judd. The radical difference lies in the container's mobility, against the theatrical inertness of the art object. For shippers, who speak of "intermodality," the box is more important than the vehicle. So, the package begins to take on a life of its own, a kind of ghostly animation. Here we can revisit Marx's parable of commodity fetishism: the wooden table that stands on its head and begins to evolve grotesque ideas. I speak of the container as the "coffin of remote labor power" because the labor that produces the transported goods is always somewhere else, located in fluid, reassignable sites determined by the relentless quest for lower wages. This labor is no longer proximate, metonymically accessible, except through some great imaginative geographical leap, the uncanny ability to wear Nike sneakers and jump in the imagination to an assembly line in Indonesia.

A Unique Border

*It seems that after Fish Story, you continued to have a great interest in the sea, the maritime world. I'm thinking of your recent series. You continued to think about liminality, the fluxes of goods and peoples, and about the idea of nationality at a time of the globalization of the economy. In the last two years, I've made four new works, three of which follow directly from Fish Story. With Dead Letter Office (1997) I literalized the metaphor of container-as-coffin, photographing a large Hyundai container factory in Tijuana, on the Mexican border with California, as well as a small Mexican-owned coffin factory in the same city. I also photographed the set for Titanic, located—with bad environmental consequences—next to a fishing village on the coast about 80 kilometers south of the border, and events surrounding the 1996 Republican convention in San Diego, as well as invasion exercises conducted by the U.S. Marines. All in all, a very tendentious list of choices, the sort of combination that no photojournalist would be permitted to bring together: the expensive retelling of the story of modernity's encounter with the abyss, equally expensive rehearsals for the next invasion of a weaker country, fatuous political spectacle, everyday work at three dollars a day. This border region is unique, the only place on the planet where the urban first and third worlds collide, where the attenuated or broken metonymy I mentioned before is actually accessible to everyday experience. So the work tries to describe the local geography of a new transnational apartheid-machine. I was thinking of two indirect precedents: Melville's *Bartleby the Scrivener*, with the truculent clerk who refuses to work, his spirit broken by prior employment in the "dead letter office," and Arcady Boytler's 1933 film *La mujer del puerto*, a carnivalesque adaptation, set in Vera Cruz, of Guy de Maupassant's tale of capitalist dispersal, anonymity, and incest, "The Port." To put it bluntly, it's difficult to send a letter between Tijuana and San Diego, a distance of only a few miles.*

Given the choice of several sites, I made a point of exhibiting the work in Tijuana, but not in San Diego. Tijuana is actually the more cosmopolitan of the two cities, for all of its underdevelopment and crazy industrial-frontier violence.

Deep Six, in French Passer au bleu (1998), is also a work with a kind of literary pretext.

On both sides of the Channel, in Dover and the Pas-de-Calais and on the channel ferry *Sea France Renoir*, I made two sets of photographs offered up as illustrations for imaginary editions for Thomas Paine's *Rights of Man*, and Katherine Porter's novel *Ship of Fools*. Paine and Porter belong, respectively, to the first and last generations of American writers to be formed by the experience of sea travel. I wanted initially to make a work against the Tunnel, a work of respect for the ferry crossing. Each book seemed to dictate a different photographic rhetoric: for Porter, the physiognomic agility of a kind of maritime "street photograph"; for Paine, a more solemn tableau of labor and landscape.

There is in Deep Six/Passer au Bleu a play with the colors—blue-white-red—of the American and French flags. As an ironic metaphor of Thomas Paine's lost social views, the flag is amidst the garbage in New York. Another image echoes this with the military medal of a member of the National Front during a demonstration in Paris.

Don't forget the Union Jack, the flag under which Paine was born and the only one of the three not to stand for a republic. The flag of Burke, Paine's great conservative antagonist, and a hero to the Right even today. I structured the work around this triple trichromy.

It would seem that you use different styles in your series as an actualization of the different photographic conventions. How do you work with this notion of style?

For example, in *Dead Letter Office*, there are different ways of photographing the same assembly line, first with direct flash: two women working, checking the labels on cans of tuna, a triptych of three consecutive frames. It's "cinematic" but direct flash-lighting is anticinematic and "photojournalistic." So the codes are mixed. And the second pair of images shows a more isolated woman working on the same line, with a nearly obscured man beside her. These two photos are made with available light and very shallow focus on his hand and her hand. So there's a further shift in the coding. The continuous triptych simulates an instrumental view of work, the separated diptych suggests moments of inattention and daydream, especially as the woman looks up in one of the two frames. For me this "montage" of several views was a way of countering—in a phenomenologically suggestive way—what Roland Barthes spoke of as the "eternal aesthetics of laborious gestures" when he looked at *The Family of Man*. The problem of critical realism is this: how do we find the interval within which the idea of freedom resides? By careful attention to time, realizing that the camera too often kills and obscures lived time. Photoshop is of no help here. ■

Pascal Beausse is an art critic based in Paris.