

Pierre Baumann - Introduction au film court – Colloque Images en transit - 29 avril 2022  
**Pensée océanique, image, réel, réconciliation.**

Je vous prie d'excuser mon absence d'aujourd'hui. Merci à l'équipe organisatrice de m'accueillir ainsi malgré tout. Merci Jean d'accepter de lire ce petit texte. Cette communication prend appui sur une introduction et la projection d'un film court de 20 min.

Si l'image et ses logiques de transport (la référence à Warburg sur la mobilité est revenue plusieurs fois au cours de ces journées), si l'image et ses logiques de transport sont chargées de leur métadonnées (date, localisation, poids, etc.), l'image est elle-même métadonnée du réel par excellence puisqu'elle peut apporter un grand nombre d'informations sur un événement.

Sur ce point le travail d'Allan Sekula, *The forgotten space* (2010) et au préalable *Fish Story* (1989-1995) montrent combien l'image en tant que métadonnée du réel peut être outil d'analyse critique de l'hypermobilité, de la globalisation et du monde du travail. Le container incarne cet étrange paradoxe, corps matériel rempli d'objets matériels, temporairement dématérialisés par des logiques de transports hyper-rapides (à relativiser) sur des océans appréhendés comme des autoroutes. À l'image des données numériques et de leur transmission, l'existence et le temps de l'objet passés dans un container sont hors du temps et hors de toute existence, isolés, logés dans un angle mort. Le travail de Sekula donne à voir, ce qu'on ne mesure pas, ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne vit pas.

L'approche de Sekula développe une pensée océanique qui diffère d'une expression voisine qu'est le « sentiment océanique », tel que le concevait Romain Rolland, à savoir le sentiment de ne faire qu'un avec l'univers<sup>1</sup>. Au contraire, Sekula propose une pensée océanique contre-romantique, qui critique le pragmatisme capitaliste du monde du travail.

Dans *Moby-Dick* de Melville, il en est de même avec, en lieu et place des containers, des barils de graisse qui serviront de carburant. La valeur est affectée à des quantités calibrées et ces quantités sont elles-mêmes rapportées à des masses animales au détriment de toute conscience écologique. Toutefois, dans *Moby-Dick*, s'opère un renversement qui mériterait d'être questionné : Achab méprise l'appât de la capitalisation des masses de graisse pour venger une perte, celle de sa jambe arrachée par Moby Dick (le cachalot). En réaction contre la marchandisation capitaliste du monde vivant, l'animal a pris la chair même d'Achab pour gage<sup>2</sup> et renverse ainsi les rapports de pouvoir. C'est chair contre chair.

Allan Sekula et Herman Melville produisent des images qui parlent de ce complexe négoce des systèmes de valeur et des contre-pouvoirs.

Autre rapprochement possible, comme Sekula, Melville est lui aussi allé sur le terrain, a vécu ce qu'il décrit, navigation, travail marin, désertion, usure de la logique industrielle et capitaliste. De surcroît, la technique de montage de Melville dans *Moby-Dick* présente par bien des aspects des points communs avec la conception de Sekula sur le sens du montage des images. En 1984, Sekula écrit : « j'ai constamment mis l'accent sur ces photographies en tant qu'ensembles — et non sur le succès ou l'échec sémantique de l'image isolée. [...] J'ai

---

<sup>1</sup> Romain Rolland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927, dans *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 264-266.

<sup>2</sup> Renvoyer au *Marchand de Venise*.

décidé de ne pas beaucoup m'exprimer sur tout "système" de montage engagé dans la fabrication de ces projets photographiques. Leur construction est expérimentale et contingente. La fonction du texte n'est pas d'introduire de la certitude<sup>3</sup>. »

Les images produites par Melville peuvent être appréhendées de manière analogue, en tant qu'ensembles et manipulées de manière expérimentale. « La fonction du texte n'est pas d'introduire de la certitude » est une phrase qui aurait pu être écrite par Melville.

On peut également trouver dans la conception du montage d'Artavazd Pelechian quelque point d'appui complémentaire. Pelechian dit en 1996 :

« Le plus important, pour moi, ne commence pas au moment où je raccorde deux morceaux à monter, mais quand je les sépare et mets entre eux le troisième, le cinquième, le dixième morceau. En prenant deux images de base, qui portent une charge significative, je n'essaie pas de les rapprocher, de les confronter, mais de créer une distance entre elles<sup>4</sup>. »

Cette logique de l'écart va avec la construction expérimentale et rapide de *Moby-Dick* qui fut assemblé en un temps très court (environ un an<sup>5</sup>). Les 135 chapitres y sont cousus parfois sans ménagement, au sein desquels encore les propos eux-mêmes résultent d'un assemblage de sources, de savoirs et de styles souvent hétérogènes. La logique melvillienne du montage relève d'une construction en archipels<sup>6</sup>, chaque entité est reliée aux autres « à distance ».

Enfin, on peut en effet s'interroger d'abord sur la nature de ces images et sur ce qu'elles transportent. On peut ensuite se questionner sur leur usage et sur leur usure puisque je les transporte depuis bientôt trois ans. Difficile exercice de réconciliation entre valeur et expérience. On touche là à une autre dimension pragmatique des images en transit, celle qui, non contente d'être réglée par des accords d'échanges qui motivent les transports, porte sur leur pouvoir de capitalisation, non pas sur un mode monétaire, mais sur le don, sur la relation entre le donné du réel et le donné de l'image. Une réflexion sur la valeur du donné qu'on pourrait appeler non pas UNE, mais UN méta-donné. Qu'est-ce qu'on donne en retour ?

Le film que je vous propose est la réduction d'un fragment, qui faisait 40 minutes, d'un film en cours de montage. Réduction de réduction de réduction en somme. Il prend racine à Manosque, dans la maison de Giono, et cherche à comprendre comment la pensée océanique, et celle de Melville en particulier, est travaillée par le langage de celles et ceux qui en font usage, cherche à atteindre les origines de *Moby-Dick* : l'île Mocha.

---

<sup>3</sup> Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p.54. Pour bien faire, il faudrait aussi situer cette position de Sekula comme une possibilité pour « sortir de l'impasse de la fin du modernisme ». Dans ce texte, Sekula en profite pour faire également le procès des procédures intertextuelles : « Et au contraire de bien des postmodernistes, je ne suis pas concerné par un art fondé sur le jeu fataliste des citations et des "appropriations" d'images déjà existantes, en particulier lorsque ce jeu provient d'un isolement idéaliste du "monde de l'image", de ses conditions matérielles. » (p. 54).

<sup>4</sup> Artavazd Pelechian, propos recueillis à Montpellier le 1<sup>er</sup> novembre 1996 par Sylvie Rollet, *Positif*, n°431, janvier 1997, p. 46, citation rassemblée dans Annick Bouleau, *4992 passages du cinéma*, Paris, Ansedonia, 2013, p. 569.

<sup>5</sup> Il faut se souvenir que *Moby-Dick* est un roman d'environ cinq-cents pages.

<sup>6</sup> L'approche de l'œuvre de Melville, perçue comme des archipels, fut avancée par Philippe Jaworski, dans *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.