



L'objectivité en question La photographie à Düsseldorf

Texte : David Leclerc

^ Andreas Gursky, *Téléférique, Dolomites*, 1987. Photographie couleur, épreuve chromogène, 30 x 40 cm. Musée de la Roche-sur-Yon. © ADAGP, Paris, 2008 : Andreas Gursky/Courtesy : Monika Sprüth/Philomene Magers.

> **Objectivités, la photographie à Düsseldorf**, présentée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC, 11, avenue du Président-Wilson, 75116 Paris. <www.mam.paris.fr>.

Du 4 octobre 2008 au 4 janvier 2009.

Catalogue édité chez Schirmer & Mosel, 375 pages, 45 euros.

Si les travaux de Bernd et Hilla Becher ou de Gursky ont déjà été montrés en France, c'est la première fois qu'une grande exposition est consacrée à ce courant majeur de la photographie contemporaine lié à l'école de Düsseldorf. Objectivités, la photographie à Düsseldorf en offre un panorama contrasté. Les commissaires ont choisi de ne pas se limiter à « l'école des Becher » et à leurs élèves de la Kunst Akademie, mais d'inclure d'autres artistes qui utilisent le médium de la photographie. « Il semble, disent-ils, approprié de parler d'une école de photographie de Düsseldorf, compte tenu d'une telle accumulation, en ce lieu, de talents dont l'envergure n'a d'égale que leur diversité. » Mais la simple unité de lieu est-elle une condition suffisante pour donner un sens au rapprochement de pratiques artistiques aussi diverses ?

La question de l'objectivité en photographie remonte en Allemagne aux années vingt avec la *Neue Sachlichkeit*, manifeste dans les travaux d'Albert

Renger-Patzsch et d'August Sander, qui insiste sur la neutralité, la fonction documentaire de l'image et une approche sérielle. L'exposition présentée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris passe étonnamment sous silence cette filiation historique.

Elle s'ouvre, inopinément, sur deux figures incontournables de l'art allemand d'après-guerre, Gerhard Richter et Sigmar Polke, peintres et anciens élèves de Beuys, dont l'utilisation de la photographie interroge la notion d'objectivité. L'œuvre de Richter est représentée par quelques planches de son célèbre *Atlas*, sur lequel il travaille depuis 1963, collection d'images qui expriment un désir d'inventaire et de classification encyclopédique du monde. Tout en laissant une large part au subjectif, à l'intime et au hasard, cet *Atlas* rejoint le travail des Becher dans sa volonté de construire une mémoire du monde. Polke, à l'opposé, emploie un arsenal de procédures techniques et chimiques pour questionner le médium de la photo et sa capacité à représenter le réel.

MAÎTRES ET ÉLÈVES

L'exposition du Centre Pompidou en 2004 (lire l'article paru dans *d'a* n° 140, pages 14 et 15) avait révélé l'impressionnante cohérence du projet artistique de Bernd et Hilla Becher et la rigueur d'une méthode qu'ils ont su maintenir tout au long de leur carrière. Cette volonté de neutralité et de distanciation par rapport au sujet se fonde sur des choix techniques et visuels très précis : les vestiges industriels sont photographiés avec une chambre grand format, de manière frontale ; un ciel gris uniforme proscrit les jeux d'ombre ou de lumière ; le rapport d'échelle disparaît, grands ou petits édifices occupent une même surface au milieu des clichés ; la présence de vies humaines ou animales est exclue. « Si l'on s'implique beaucoup dans quelque chose, il faut en même temps trouver le moyen de garder une distance, pour être honnête envers son sujet et ne pas le détruire avec sa propre subjectivité, tout en restant proche », note Hilla dans un entretien de 1989.

Le travail des Becher est présenté à l'ARC au centre d'une salle, entouré par des œuvres de jeunesse de leurs élèves. Ce rapprochement met en lumière la clarté du projet pédagogique qu'ils ont développé durant vingt ans (de 1976 à 1996) à la *Kunst Akademie* de Düsseldorf, mais aussi la diversité des approches qu'il a permis de susciter. Les fondements de cet enseignement reposent sur des règles : choisir un thème de préférence architectural ou social ; adopter un regard uniforme, statique et frontal ; réaliser une série d'images pour faire apparaître une constante typologique et permettre la

comparaison. Leurs élèves, devenus pour la plupart des artistes célèbres, ont respecté ces contraintes pour mieux s'en libérer. Candida Höfer adopte au départ une approche sociologique en documentant la communauté immigrée turque vivant à Düsseldorf. Axel Hütte s'intéresse aux espaces délaissés des grands ensembles pour en extraire des compositions minimalistes. Thomas Ruff, dans la lignée d'August Sander, réinvestit la question de l'identité à travers des séries de portraits de proches en s'autorisant l'usage de la couleur. Thomas Struth nous montre des villes de préférence désertes (New York, Tokyo, Naples) pour mieux en révéler les singularités. Andreas Gursky commence par photographier des lieux de loisir (la montagne en particulier) en questionnant la relation de l'homme au paysage. L'approche thématique et sérielle, clef de voûte de l'enseignement des Becher, est également présente dans l'œuvre de certains élèves moins connus. Le travail de Simone Nieweg porte sur le patrimoine des jardins ouvriers (lui aussi en voie de disparition), tandis que Petra Wunderlich présente une magnifique série sur les carrières de marbre dans la région de Carrare en Italie.

L'ARCHITECTURE OMNIPRÉSENTE

La seconde partie de l'exposition semble vouloir questionner cette exigence d'objectivité dans l'utilisation de la photographie aujourd'hui. L'architecture, sujet de prédilection des Becher, demeure omniprésente dans le travail de leurs élèves mais elle fait l'objet de questionnements plus personnels.



^ Gerhard Richter, *Atlas 42-69*, 1967-1971. Photos noir et blanc et couleur. Courtesy musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. © Gerhard Richter.
^ Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eau*, 1999. Épreuves gélatinoargentiques. 40 x 30 cm chacune. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© Hilla Becher.



« Si l'on s'implique beaucoup dans quelque chose, il faut en même temps trouver le moyen de garder une distance, pour être honnête envers son sujet et ne pas le détruire avec sa propre subjectivité... »
(Hilla Becher)

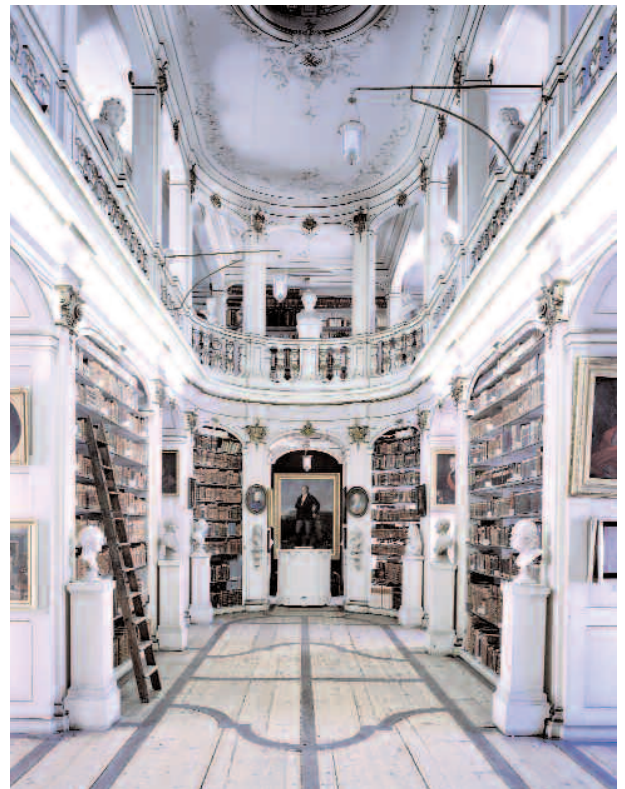
< Thomas Struth, *Düsselstrasse, Düsseldorf*. Noir et blanc, épreuve gélatinoargentique. 44 x 56 cm. Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris. © Thomas Struth.



^ Katharina Sieverding, *Encode VIII/Encodage VII*, 2006. Photo noir et blanc montée sur acier, 125 x 190 cm. Sammlung Ciesielski, Vallendar. © ADAGP, Paris, 2008.

> Candida Höfer, *La bibliothèque de la duchesse Anna Amalia, Weimar II*, 2004. C-print, 222 x 180 cm. © ADAGP, Paris, 2008.

v Simone Nieweg, *Clavier et serre, Finnentrop*, 2004. Photographie couleur, épreuve chromogène montée sur aludibond. Courtesy galerie Rupert Pfab, Düsseldorf. © Simone Nieweg.



Depuis les années quatre-vingt-dix, Candida Höfer photographie les intérieurs de bâtiments publics, culturels ou historiques. Ces lieux institutionnels (palais, bibliothèques, musées) sont déserts, bien que tout ici rappelle l'homme en tant qu'utilisateur du lieu. Thomas Ruff, qui s'intéresse dès ses débuts à l'espace urbain et aux intérieurs des maisons de Düsseldorf, réinvestit à plusieurs reprises le thème de l'architecture, en particulier l'œuvre de Mies van der Rohe, mais c'est dorénavant pour mieux la travestir d'effets colorés un peu gratuits. Gursky utilise discrètement la technologie digitale pour stigmatiser la démesure des lieux publics (rayonnages de supermarché, hôtels) et les excès de la société capitaliste (Bourse, boîtes de nuit). Seul Struth propose une vision plus sensible et habitée de l'architecture dans ses portraits et sa série sur les musées. Les liens avec le monde professionnel existent également : Gursky et Ruff collaboreront à plusieurs reprises avec les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron en prenant leurs bâtiments comme sujet.

L'architecture est à l'image de son temps : elle n'est plus l'objet d'une analyse typologique rigoureuse qui en révèle les règles et les variations. Elle adopte au contraire des formes hybrides : manipulée par la technologie digitale (Gursky), méconnaissable derrière une

pixélisation démesurée (série des *Jpeg* de Ruff), plongée dans l'obscurité (Hütte), imprégnée d'une certaine nostalgie (Höfer) ou d'un romantisme pictural (Esser).

L'OBSESSION DU GRAND FORMAT

Les Becher resteront fidèles au petit format : c'est la juxtaposition de clichés noir et blanc d'une même série typologique (châteaux d'eau, chevalement, etc.) qui leur permettra de fabriquer des œuvres de dimensions importantes. Leurs élèves vont, à l'opposé, se concentrer sur la production de grandes images individuelles. L'exposition révèle cette omniprésence du format monumental dans la production photographique de l'école de Düsseldorf aujourd'hui. Cette évolution va de pair avec l'apparition de nouvelles techniques d'impression (Diasc, Duratrans).

La spéculation sur le marché de l'art n'est sûrement pas étrangère à cette inflation de la dimension des œuvres. La cote de certains de ces artistes atteint aujourd'hui des sommes vertigineuses (un tirage d'Andreas Gursky s'est vendu 3,3 millions de dollars, un prix record pour une photographie). Mais l'acuité visuelle qui caractérisait les travaux de jeunesse de Höfer, Gursky, Ruff et Hütte semble parfois perdue aujourd'hui, au profit d'effets esthétisants et de compositions tape-à-l'œil. ■

V Elger Esser, Loir-et-Cher, France, 2000. Photographie couleur, épreuve chromogène montée sous Diasc. Collection particulière. © ADAGP, Paris, 2008.

