

ETC



## Refus de style, reflux d'empreinte

*Bernd et Hilla Becher*, Centre Georges Pompidou, Paris. 20 octobre 2004 - 3 janvier 2005

Isabelle Hersant

Numéro 70, juin–juillet–août 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35212ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hersant, I. (2005). Compte rendu de [Refus de style, reflux d'empreinte / *Bernd et Hilla Becher*, Centre Georges Pompidou, Paris. 20 octobre 2004 - 3 janvier 2005]. *ETC*, (70), 66–69.

Paris

## REFUS DE STYLE, REFLUX D'EMPREINTE

Bernd et Hilla Becher, Centre Georges Pompidou, Paris.  
20 octobre 2004 – 3 janvier 2005

l'heure où se multiplient les rétrospectives d'artistes ayant à peine dépassé la trentaine, c'est une occasion unique que nous aura offerte le Centre Pompidou avec l'exposition clôturant l'année 2004. En effet, si la simple vue d'un silo photographié de face en noir et blanc suffit à convoquer le XX<sup>e</sup> siècle de l'art, jamais encore la possibilité n'avait été donnée de voir en France l'ensemble phénoménal qu'il recouvre. À savoir, l'œuvre sans équivalent qu'est celle des Becher, couple d'artistes allemands nés dans les années 30 et dont la rencontre, quelques vingt ans plus tard, se lia au projet d'une entreprise artistique menée en continu pendant près d'un demi-siècle.

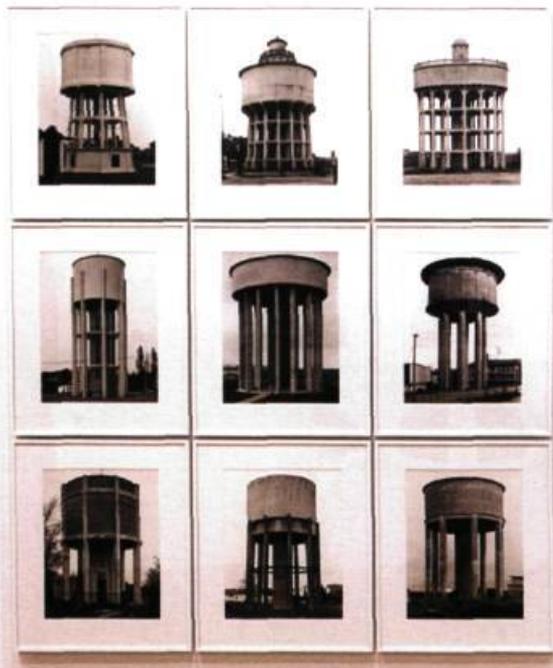
Inclassable d'entrée de jeu, cette œuvre d'un classement systématique dont on comprend qu'elle valut une reconnaissance assez tardive à leurs auteurs. Émergeant à une époque où la « photographie de photographe » était loin d'être admise dans le domaine réservé de l'art, le choix de l'architecture industrielle pour sujet d'images austères affichant une technique irréprochable ne sera guère apparu dans la pleine dimension de son enjeu. Pour autant, le croisement singulier que ce travail réalise entre la photographie documentaire des années 20 et l'art conceptuel des années 70 impose au présent la puissance d'une démarche que les Becher exprimaient dès 1969 :

« Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportions et de structures ornementales. Leur esthétique se

caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique. L'intérêt que le sujet a à nos yeux réside dans le fait que des immeubles à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de formes. Nous essayons de classer et de rendre comparables ces formes au moyen de la photographie. »<sup>1</sup>

À cette logique d'objectivité répond alors la méthode quasi scientifique de ce qu'on ne saurait mieux nommer procédure de travail. Enregistrer le paysage industriel ayant façonné la société occidentale dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; ordonner ses édifices en familles architecturales recoupant les lieux emblématiques de l'activité humaine conçue comme système de production ; nommer *Typologies* l'ensemble de ces groupes de bâtiments répertoriés et documentés par la photographie noir et blanc – médium qui, d'assurer la plus grande lisibilité de ces formes ou objets, garantit la possibilité de leurs comparaisons – elle-même soutenue par l'invariable mode opératoire des prises de vues.

Excluant de l'image la présence humaine et bannissant de même celle des ombres, nuages et fumées – tous éléments susceptibles de distraire le regard et de générer un rapport subjectif à l'objet photographié, les Becher travailleront au moyen de la chambre à plaques transportée sur trépied d'un site à l'autre. Des mines du Pays de Galles aux roues à charbon de Pennsylvanie en passant par les bassins houillers de la Lorraine ou de la Ruhr, chaque vue apparaît comme la « sœur » de l'autre : à l'absence



d'indices qui permettraient une localisation géographique répond l'égale profondeur de champ issue d'un temps de pose très long. Et lui-même soumis à l'attente d'une lumière diffuse et non relative, ce point essentiel de la méthode ne peut, certes pas plus que les précédents, se réduire à une simple donnée technique.

Du temps qu'il fait au temps qu'il faut, c'est sur la double notion de durée pour contrainte et de temporalité pour contingence que repose l'élaboration de l'œuvre; laquelle se détermine comme réalisation d'une pensée conceptuelle au-delà de la volonté d'archivage. Car ici comme chez Opalka – qui, depuis 1965, photographie son visage de face en noir et blanc après chaque ensemble de nombres peints sur l'espace de la disparition – le temps pour composante fondamentale du mode opératoire renvoie à celui du projet mené à l'échelle d'une existence.

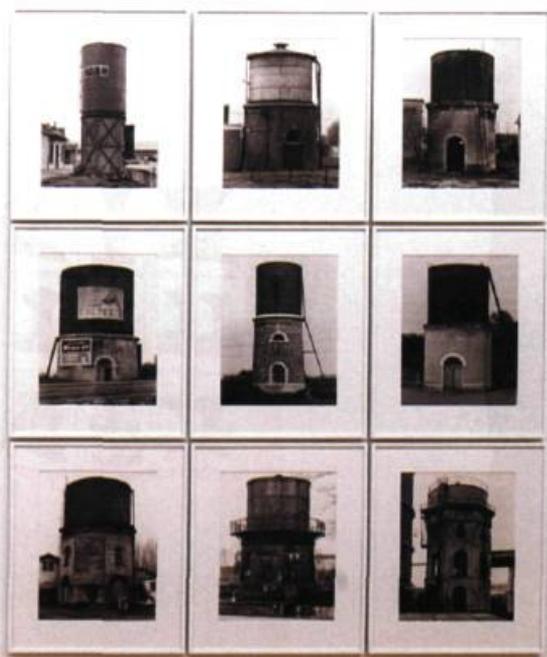
#### Art [minimaliste] et document [maximaliste]

Aussi, que les séries typologiques puissent voir un corpus des années 60 modifié, si ce n'est recréé, par intégration d'épreuves réalisées dans les années 90, voilà un aspect que permet de mieux saisir la rétrospective des Becher au Centre Pompidou. Vertige du blanc muséal d'où apparaît, dans une précision quasi tactile, le même béton restitué par la gamme infinie d'un gris pourtant uniforme. Épaisseur granuleuse de celui-ci qui disparaît, tandis qu'ailleurs se multiplie le tracé de coursives identiques marquant d'un seul point de fuite la descente vers la mine. Beauté angoissante de ces « sculptures anonymes »<sup>2</sup> dont la splendeur du dépouillement offre, sous la photographie-document, l'image répétée du défi lancé à la mort à travers l'édification d'une ère de progrès aujourd'hui en ruines.

Par l'œuvre indissociable en ses parties comme par chacune de celles-ci, le regard se fixe, aimanté ou

arrimé dans l'ampleur de l'espace immaculé. Comprise sur une superficie de 1100 m<sup>2</sup>, l'exposition s'ordonne en huit salles dont les cimaises présentent les séries de tirages argentiques grands formats. *Tours de refroidissement* ouvrant un parcours qui se poursuit avec les *Hauts-fourneaux* et leurs détails avant de s'achever sur les *Châteaux d'eau*; *Silos à charbon* et *Silos à céréales* regroupés dans un même espace menant à celui des *Halles de production*; *Chevalements* ou roues d'extraction minière présentés sur deux salles tandis qu'une seule réunit les *Gravières*, *Fours à chaux* et *Gazomètres*. Organisé par autant de séries que de types – soit dix séries de neuf ou seize vues juxtaposées qui rassemblent en un seul tableau-monument chacun des types d'objets architecturaux répertoriés – tel est donc l'ensemble des *Typologies* composant l'itinéraire rectiligne d'une exposition dénuée de tout effet de mise en scène.

Ou, plus exactement, une exposition dont, à réjouir l'extrême rigueur propre à la méthode comme à l'œuvre des Becher, la scénographie exacerbe à la fois le caractère unique de cette dernière et son lien avec l'Art minimal, convoqué par la procédure de travail comme par le travail produit. Du matériau industriel qui, dans le courant étasunien, constitue l'œuvre basée sur la partie valant pour le tout, aux ouvrages industriels enregistrés, par le couple d'Allemands, en tant que structuration d'un ensemble où chaque partie se constitue en œuvre, ce qui vient faire système résulte dans les deux cas d'une conjonction entre répétition sérielle et annulation de tout affect. Et c'est ainsi que d'un bâtiment-type à son « semblable » comme d'un ensemble typologique à celui qui précède ou succède, *il n'y a rien d'autre à voir que ce que vous voyez*. À savoir : « le fait que des immeubles à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de formes ». Ou encore : la singularité de chacun de ces objets architecturaux par quoi leur inventaire se fonde





en sujet. Par quoi, et pour le dire selon des termes qui la relie à Opalka, l'œuvre élabore en tant que concept le principe de *différence et répétition* formulé par Donald Judd à travers ses *objets spécifiques* dont, théoricien et figure centrale de l'Art minimal, il exclura toute notion de mouvement et de gestualité.

Mais ancré à l'image mentale de la chambre noire rendue immobile sur son trépied et renforcé par le cadrage effectif du plan resserré en vue frontale, le statisme du bâtiment qui s'impose au regardeur – c'est-à-dire : qui impose le temps du regard au spectateur – opère, quant à lui, par delà toute définition d'un art *ad minima*. Car si elle écarte avec une égale radicalité le moindre signe d'expressivité, c'est dans le plein sens du document comme genre photographique que l'œuvre des Becher atteste de cette volonté. Œuvre à visée de constat et document à valeur de témoignage, le monde présenté est celui d'un héritage post-industriel que le présent technologique refuse précisément d'envisager au-delà du seul voir imposé par ses vestiges. Aussi, la question du regard nous est-elle posée dans son rapport au temps comme notion fondatrice du projet artistique. À travers la puissance écrasante de la forme architecturale s'inscrit l'enjeu d'une relation tout aussi puissante à l'histoire et à la mémoire. Du cœur de l'œuvre au cœur de l'exposition, cette intentionnalité se découvre plus encore avec la face moins connue du travail. Ordonné selon la configuration du rectangle, le parcours des *Typologies* délimite les bords de l'espace global dont le centre est occupé par les autres familles que sont les *Paysages industriels*. En trois salles adjacentes s'y déploie donc, loin de l'édifice isolé, le panorama du complexe entier. Ainsi

du site sidérurgique de Knutange, dont les épaisses fumées noires crachées jour et nuit dans la végétation environnante apparaissent cette fois en tant qu'elles sont constitutives de l'objet photographié. Lequel, non plus bâtiment autonome mais ensemble aux parties liées, fait état d'un tout indissociable qui agrège les arbres et la lumière aux tuyauteries et cheminées. Un monde total où le ciel et la terre s'organisent en lieux d'une vision dantesque, pourtant stricte restitution d'un réel objectif. Un univers totalisant qui exclut l'humain d'avoir ultimement asservi l'homme, comme le donne à penser la plus fouillée des séries qu'est le travail sur le complexe minier *Zollern II* des environs de Dortmund.

Soit une œuvre dont on peut dire qu'elle assume pleinement la dimension an-artistique du documentaire. Réalisée dans les années 70 aux fins d'un militantisme actif pour l'écologie, la centaine de photographies qui la composent va au-delà de cet engagement. Derrière l'ensemble architectural édifiant le lieu de travail en lieu de vie surgissent ainsi les détails grands formats de poignées et linteaux comme d'engrenages et de compteurs. Face aux vues panoramiques du site industriel qui transforme une zone géographique en empire pyramidal s'alignent à l'identique les façades des maisons d'ouvriers qu'il inclut. Et tandis qu'après la salle d'embauche se présente la halle des chaudières, les jardinets des cités de mineurs se succèdent en forme de couloirs à ciel ouvert là où des habitations, que l'intitulé précise *pour une famille*, ferment l'image par le bois ouvragé de leurs portes closes. Jeu d'échelle sur l'objet photographié et jeu de prisme sur le sujet « en-quête », le procédé d'archivage opère



comme dialectique entre intérieur et extérieur. Mais si l'échange dans la séparation entre dedans et dehors renvoie au pouvoir dans la coupure entre l'homme et la société, il en est un, d'écart, que l'œuvre nous donne à penser malgré elle. En ce point central de l'exposition surgit en effet celui d'une *krisis*, ou point d'une ouverture critique entre l'œuvre et la volonté de neutralité qui l'habite tout entière. À rendre comparables les formes et objets jusque dans leurs détails infimes, ce n'est pas seulement le constat d'un monde par son architecture que l'exigence becherienne du témoignage nous donne à penser. Mais également celui d'un univers artistique en tant qu'il (se) détermine (par) un style comme empreinte personnelle. Soit précisément ce que l'accomplissement d'une objectivité absolue voudrait éradiquer mais que cette radicalité même produit. Crée et manifeste, et ici bien plus qu'ailleurs. Car à substituer la méthode au style, le refus de celui-ci s'exacerbe en marquage plus encore qu'en marque de l'œuvre.

#### La dimension de l'histoire

Peut-on cependant résoudre la disjonction du regard, antinomie du voir qui serait à la fois lieu d'une pensée et terme de neutralité ? Face à la puissance du détail quelconque qui nous montre aussi vivante qu'une peau la matière du bois ouvragé autour d'une poignée de porte, la contradiction elle-même ne se résume pas à la convocation du stylet gravant le matériau.

Face à la plus sombre des visions romantiques auxquelles nous renvoie le paysage métallurgique que monumentalise et dramatise plus encore le noir et blanc photographique, face à ce complexe industriel

tel un corps de mutant qui semble s'autodétruire dans l'apocalypse de brûlures comme expectorées de ses propres organes, qu'en est-il en effet de la photographie-document, sinon qu'elle rend a-signifiante la double notion de constat et d'objectivité.

Par delà l'enregistrement d'une ère finissante, le témoignage dont il fait état serait alors celui d'une certaine identité allemande. Disparition du visage et visage disparus de la Shoah, à cette double figure de l'effacement qui hante l'œuvre de Opalka répond l'empreinte autobiographique venant définir l'œuvre des Becher. Celle qui traduit une conscience supérieure de l'histoire collective mais saisie, maintenant, par l'inconscient qu'elle révèle.

Au regard du destin qui a placé la génération des temps post hitlériens face au devoir d'inventaire, l'entreprise définitive d'un archivage total n'apparaît-elle pas portée par cette même volonté ? Non pas la volonté de faire histoire mais bien celle d'annuler toute possibilité de la tronquer. Et pour ce faire, annuler toute ombre masquant les faits, tout écran de fumée brouillant la mémoire.

ISABELLE HERSANT

#### NOTES

<sup>1</sup> Citation des Becher reproduite dans l'album éponyme d'exposition (avec un texte d'Armin Zweite), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2004.

<sup>2</sup> Ainsi les Becher définissent-ils les bâtiments industriels qu'ils photographient. *Op. cit.*