

ANALYSE SOCIOCRIQUE DE « LA NEUTRALITE DOCUMENTAIRE » DE L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE DE BERND ET HILLA BECHER

SOCIOCITICISM ANALYSIS OF «NEUTRALITY IN DOCUMENTARY» IN BERND AND HILLA BECHER'S PHOTOGRAPHY WORK

Valérie ARRAULT

Université Paul-Valéry Montpellier III, France

valerie.arrault@univ-montp3.fr

Mots-clés: Sociocritique, désenchantement, indifférence esthétique et sémantique, photographie contemporaine

Résumé : L'œuvre photographique de Bernd et Hilla Becher est toujours présentée comme étant strictement informative du fait qu'elle a appliqué un rigoureux protocole dit scientifique lors de sa morphogenèse. Associée à "L'École de la photographie de Düsseldorf", cette œuvre conceptuelle est considérée comme une tentative (hors idéologie) d'une nouvelle émancipation artistique de la photographie parce qu'elle repose sur des signes iconiques qualifiés d'espaces sémiotiques de neutralité. Or, cette neutralité devient contestable dès lors qu'elle constitue une modalité de transcription des structures iconiques de l'œuvre des Becher en homologie avec le désenchantement (M. Weber) que réactive l'émergence de structures sociohis-

toriques du [Le] *nouvel esprit du capitalisme*, décrit dans l'ouvrage éponyme de Luc Boltanski et Eve Chiapello. Tout comme est encore douteux que l'œuvre, en transcrivant l'inconscient culturel technoscientifique infiltré non consciemment dans la morphogénèse de la photographie, soit considéré comme relevant d'une neutralité objectiviste, dès lors qu'il renforce une indifférence esthétique par un processus de dé-sensibilisation esthétique, culturelle et symbolique. Ainsi, les concepts de désenchantement comme celui de l'indifférence esthétique ébranlent la notion de neutralité établie par la critique d'art contemporain prédominante. C'est la raison pour laquelle sont examinées dans cet article les structures significatives d'émancipation ou de "libération" de toute référence au vécu, d'indifférence sémantique et de vision du monde dépersonnalisées, comme étant susceptibles d'interagir sur le sujet, en constituant des homologues structurales entre ce type de photographie documentaire artistique contemporaine et le Tout (Cros: 2016). Le Tout, étant ici compris comme le monde social en passe d'être dominé par un capitalisme libéral globalisé.

Keywords: Sociocriticism, disenchantment, aesthetic and semantic indifference, contemporary photography

Abstract: The photographic work of Bernd and Hilla Becher is always considered as being strictly informative, applying a rigorous so-called scientific procedure in its very morphogenesis. Associated to the Dusseldorf School of Photography, this conceptual work is seen as a new attempt (leaving ideology aside) to be artistically emancipated from photography as the former rests on iconic signs characterized as neutral semiotic spaces. Now this neutrality becomes questionable in so far as it constitutes a mode of transcription of the iconic structures of the Bechers' work in homology to the disenchantment (M. Weber) that is reactivated by the emergence of socio-historical structures of *Le nouvel esprit du capitalisme* ('the New spirit of capitalism'), as it is describes in the eponymous book by Luc Boltanski and Eve Chiapello. In the same way, it is still doubtful whether their work, by transcribing the techno-scientific cultural unconscious unwittingly infiltrated in photography's morphogenesis, is considered as belonging to some objectivistic neutrality, in so far as this unconscious reinforces an aesthetic indifference, through a process of aesthetic, cultural and symbolic desensitization. Thus, the concepts of disenchantment as well as of aesthetic indifference shake the notion of neutrality established by the prevailing contemporary art criticism. That is why this article examines the significant structures of emancipation or 'liberation' from any reference to real life, of semantic indifference and of a depersonalized vision of the world, as

being susceptible to interact with the subject, by constituting structural homologies between this type of contemporary artistic documentary photography and the *Tout* (“The Whole Thing”) (Cros: 2016), that is to be understood as the social world that is about to be dominated by a globalized liberal form of capitalism.

Palabras clave: sociocrítica, desencanto, indiferencia estética y semántica, fotografía contemporánea

Resumen: Siempre se presenta la obra fotográfica de Bernd e Hilla Becher como estrictamente informativa por aplicar en su morfogénesis un protocolo riguroso llamado científico. Relacionada con la “Escuela de la fotografía de Düsseldorf”, esta obra conceptual es considerada como tentativa (fuera de ideología) de una nueva emancipación artística de la fotografía porque estriba en signos icónicos considerados como espacios semióticos de neutralidad. Sin embargo, esta neutralidad se revela contestable siempre que constituye una modalidad de transcripción de las estructuras icónicas de la obra de los Becher en homología con el desencanto (M. Weber) que reactiva la emergencia de estructuras socio-históricas del [El] *nuevo espíritu del capitalismo*, descrito en la obra epónima de Luc Boltanski y Eve Chiapello. Al igual que es todavía dudoso que la obra, al transcribir el inconsciente cultural tecno-científico filtrado no conscientemente en la morfogénesis de la fotografía, se considere como entrando dentro de una neutralidad objetivista, siempre que refuerza una indiferencia estética por un proceso de de-sensibilización estética, cultural y simbólica. Así, los conceptos de desencanto como el de indiferencia estética socavan la noción de neutralidad elaborada por la crítica de arte contemporáneo predominante. Es por lo que se examinan en este artículo las estructuras significativas de emancipación o de “liberación” de cualquier referencia a lo vivido, de indiferencia semántica y de visión del mundo despersonalizada, como potencialmente capaces de inferir en el sujeto, al constituir homologías estructurales entre este tipo de fotografía documental artística contemporánea y el Todo (Cros: 2016). El Todo, aquí entendido como el mundo social a punto de ser dominado por un capitalismo liberal globalizado.

INTRODUCTION

Comme toutes les images, celles de la photographie transmettent des messages qui sont considérés communément comme équivoques. C’est pourquoi la photographie se livre difficilement à l’analyse et fait

donc l'objet de multiples interprétations. De ce fait, il est légitime pour la sociocritique de proposer d'en distinguer un fond sémantique originel, une structure significative profonde qui engendrerait toutes les autres et qui s'analyse principalement comme productrice d'un effet idéologique à dévoiler.

Dans ce domaine iconique spécialisé, l'œuvre de Bernhard et Hilla Becher qui couvre plus de quarante années revêt une importance dont on a encore peu idée dans l'histoire de la photographie européenne. Il s'agit d'images en noir et blanc, de format 30 x 40 cm ou 50 x 60 cm, ayant capturé un patrimoine industriel en désaffection, en friche ou pas, évitant autant que possible des détails appartenant à « la sphère profane du vivant » (Gronert, 2009: 18). La particularité de l'œuvre est d'avoir suivi un unique et rigoureux protocole de prise de vue photographique. Sa réception essentiellement laudative au sein du monde de l'art et l'accueil positif qui lui est réservé par les plus grands musées et biennales internationales, est en partie redevable, selon l'avis des experts légitimants,¹ à ce qu'elle a promu l'idée qu'une neutralité iconique pouvait exister. C'est peu dire de cette œuvre qui fut et reste considérée comme fondatrice, dès lors qu'elle a contribué à formater le goût, et plus généralement, des sensibilités esthétiques bien au-delà du champ de la photographie

¹ Quelques noms d'experts légitimants, directeurs de biennales et de grandes expositions internationales d'art contemporain qui ont exposé l'œuvre des Becher : Harald Szeemann (Dir. artistique de la documenta 5 de Cassel, juin-octobre 1972), ; Manfred Schneckenburger (Dir. artistique de la documenta 7 de Cassel, juin-septembre 1987) ; Rudi Fuchs (Dir. artistique de la documenta de Cassel, juin-septembre 82) ; Giovanni Carandente, directeur de la Biennale de Venise de 1990 ; Gilles Mora, directeur artistique des trentièmes Rencontres arlésiennes, *Vive les modernités !*, 1999 ; Laurent Busine, directeur du Mac's, Grand Hornu, Belgique, été 2006.

artistique. La légitimité officielle du monde de l'art l'ayant encensée et proposée comme modèle pour de nombreuses générations, autorise à concevoir l'importance d'en examiner le sens comme de décider de repérer les traces d'idéologie qu'elle contient. En effet, la photographie qui est annoncée comme relevant d'une esthétique documentaire, est-elle si pourvue de neutralité ?

1. UNE HOMOLOGIE STRUCTURALE DE DESENCHANTEMENT

Selon les principes fondamentaux de la sociocritique, il serait fructueux d'analyser cette photographie sous l'angle de sa contradiction, dans la mesure où elle est présentée comme travaillant à une nouvelle émancipation de tout contexte socio-politique, alors que ses espaces sémiotiques alimentent non consciemment une vision du monde de désenchantement (Goldmann, 1959: 46)² en train de contribuer à l'avenir de la domination capitaliste. Cette proposition d'analyse est, assurément, éloignée de la perception hégémonique des idéologues qui voient dans le respect d'une procédure scientifique un effet peu discutable de neutralité. En conséquence, le but de cet article est de repenser le statut de la notion de neutralité par l'analyse de cette production artistique qui entretient l'illusion politique de la fin de l'Histoire, illusion d'après laquelle la domination libérale aurait réussi à mettre fin aux utopies.³ Laquelle domination postule que

² Selon Lucien Goldmann, « la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et [...] les visions du monde ne sont pas des faits individuels mais des faits sociaux » (Goldmann, 1959 : 46).

³ Notamment concrétisée par la disparition de l'URSS.

les sociétés occidentales capitalistes sont l'expression la plus aboutie d'un monde libre car démocratique, décolonisé, débarrassé des utopies humanistes accusées d'être particulièrement criminogènes. Par conséquent, découle de l'idéologie libérale et de sa transcription dans le domaine de l'art photographique, l'élimination du sens qu'infère la représentation expressive de la subjectivité au bénéfice d'une approche « objectiviste » ou « élimination de la présence subjective de l'auteur » (Buchloh, 1992 : 94). Pour cette vision libérale du monde, le principe le plus abouti d'une image artistique, y compris en photographie, est — conformément à l'idéologie dominante libérale — celui du laisser-faire, principe qui se propose d'ailleurs en général d'être la meilleure garantie de la paix sociale (Michéa, 2017). C'est la raison pour laquelle les discours médiatique et politique de la domination s'accordant à penser qu'une œuvre puisse relever de la neutralité intéresse grandement la sociocritique, dans la mesure où, faut-il le rappeler, un de ses postulats repose sur le principe que toute production culturelle contient des traces idéologiques dissimulées et que l'espace sémiotique de toute œuvre — même photographique — est l'expression de la structure dominante qui les engendre. Donc, contrairement à une critique d'art et une histoire de l'art qui interprètent le travail photographique des Becher comme faisant preuve de neutralité, je poserai par une approche sociocritique, l'existence d'une première homologie structurale, sur un aspect central de l'Histoire qui s'est immiscé non-consciemment dans l'œuvre photographique des Becher, à savoir le désenchantement (Max Weber) et ses diverses conséquences politiques et psychoaffectives. De ce point de vue, le statut principal de ce désenchantement est corrélatif au dépérissement des utopies (Marcuse: 1968) que vante et nourrit la domination sous le jour de son époque. C'est pourquoi il convient de proposer une interprétation approfondie qui n'ignorerait pas l'homologie structurale qui enchaîne des struc-

tures significatives — techniques et mentales — mettant en jeu les valeurs philosophiques et politiques dominantes fondées sur le vide d'utopies (Lipovetsky :1989).

1.1. Une première structure significative : des signes iconiques émancipés de toute référence au vécu

Reprenons très synthétiquement le texte de présentation du site du Centre Georges Pompidou qui a été rédigé pour l'exposition de l'œuvre de ces artistes qui s'est tenue d'octobre 2004 à janvier 2005, à Paris, dans cette noble institution muséale. Tout d'abord, il importe de préciser que cette exposition intitulée *Bernd & Hilla Becher* fut très importante :⁴ ces artistes sont, en effet, connus et reconnus pour avoir fait école, d'après les critiques et historiens d'art spécialistes de la photographie contemporaine, dont Quentin Bajac qui fut le commissaire en charge de l'exposition parisienne. Ce fut, en effet, en France, la première véritable rétrospective de l'œuvre de Bernd et Hilla Becher. En mémoire à cette grande exposition, le site du Centre Georges Pompidou présente toujours en ligne l'œuvre de la manière suivante, dont voici un extrait :

Organisée principalement autour des séries typologiques de bâtiments industriels du duo d'artistes, l'exposition rassemblait également une quarantaine de paysages industriels ainsi qu'un travail documentaire réalisé au début des années 1970 dans le bassin de la Ruhr, autour du complexe minier Zollern II. En plus de quarante ans, depuis la fin

⁴ Hernd et Hilla Becher sont considérés comme les chefs de file d'un courant documentaire allemand de l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf.

des années cinquante, Bernd et Hilla Becher ont mené un projet descriptif et systématique de recensement par la photographie de bâtiments industriels banals avant qu'ils ne soient livrés à la destruction : châteaux d'eau, tours de refroidissement, gazomètres, puits de mine, silos, hauts-fourneaux... constituent l'essentiel de leur répertoire (Bajac, 2004: 5).

Dans ces quelques lignes se trouve le résumé emblématique de nombreux commentaires, et qui, tous, se veulent aussi froidement constatatifs et objectifs. Ceci peut être considéré par la sociocritique comme une première structure significative dans la mesure où elle porte sur un ensemble de signes récurrents caractéristiques qui sont aussi internes qu'externes à l'œuvre. Cette présentation est un point de référence dans la mesure où ce texte sémiotique recense une absence d'effets psychoaffectifs qui se retrouve de manière répétée, dans des espaces imaginaires transindividuels artistiques d'un temps passé proche ou contemporain à l'œuvre des Becher. Ce que d'ailleurs, je vais m'attacher à montrer dans la partie 3. En général, les commentaires de l'œuvre de ces photographes sont, en effet, dépouillés de toute considération phénoménologique et de toute référence proche ou lointaine à la métaphysique. La critique d'art des biennales internationales félicite l'œuvre d'être émancipée de toute référence au vécu ; aucun sentiment relevant des traditionnelles catégories esthétiques n'y a droit de cité. L'œuvre, présentée comme étant strictement informative, c'est-à-dire sans dimension esthétique nostalgique ou dramatisée, influe sur tous les commentaires des experts puisqu'ils abondent dans ce sens. D'ailleurs, selon les propos des Becher, leur œuvre est artistique non pas parce qu'elle induit des affects et des sentiments, mais bien parce qu'elle est la plus distanciée possible. Le problème de l'artistique y est réglé à la façon

du modernisme le plus froid, tel qu'il était d'ailleurs en honneur à cette époque aux Etats-Unis. Par exemple, à la question : « mais où est l'art dans ces photos ? » La réponse fuse : « Dans la leçon de photographie qu'ils nous donnent ! », répond l'introductrice du minimalisme étatsunien en Allemagne fédérale. Une même image, dit-elle, faite par un photographe pourtant connu n'a pu prendre la totalité d'une tour au contraire des Becher : « Entre les deux images la différence est frappante : d'un côté, une photographie quelconque, de l'autre une œuvre d'art ! » (Lejeune, 2006:107).

1.2. La deuxième structure significative provient de la technique opératoire « objectiviste », dépersonnalisée, inexpressive et de l'esthétique du documentaire

Techniquement, les photographies des Becher se prêtent, en effet, à une dépersonnalisation. Pour accentuer l'objectivité distante du cliché photographique, le couple Becher poursuit une logique archivistique, en travaillant chaque série sous ce qui a été appelé un principe stylistique de l'anonymat⁵ (Freeman, 2010 :124), en l'occurrence la minimisation de la perspective, l'élimination de l'environnement, et, disons-le, de manière obsessionnelle, en œuvrant à la disparition de toute végétation pouvant interférer dans les images avec l'inertie des architectures industrielles, et enfin à l'élimination de la figure humaine. C'est en particulier ce dernier espace sémiotique qui participe à la deuxième structure significative venant conforter la première. Cette absence permet une focalisation exclusive sur l'objet industriel de leur photographie, et qui, par élimination de ce qui

⁵ William Jenkins, commissaire de l'exposition *New Topographics : Photographies d'un paysage altéré par l'homme* (1975).

pourrait insérer du sentiment, crée une distance sur le mode d'une démarche informative, elle-même apparentée à un ordre scientifique. Photographier sans états d'âme et évacuer toute sensibilité au profit d'une conception documentaire et formaliste⁶ constituent ce qui anime fortement l'imaginaire artistique des Becher. Ainsi, comme le précise Oliver Lugon, le style documentaire implique :

Systématisme, simplicité, retrait expressif se conjuguent avec les idéaux de l'archive et de l'archéologie visuelle, car la particularité de l'esthétique documentaire est qu'elle parvient à préserver, à l'intérieur même du projet esthétique, la question de l'usage sans la réduire à celle de l'utilité des images (Lugon, 2001 :114).

C'est la raison pour laquelle, dans les expositions, on peut soutenir que cette esthétique documentaire est accentuée par l'organisation d'une classification sans hiérarchie des photographies composant une planche. D'ailleurs, pour rendre compte du choix de leur esthétique documentaire et de leur approche objectiviste, les artistes Becher ont laissé des écrits — tout aussi dénués d'évocation émotionnelle — à partir desquels certains éléments essentiels de la morphogénèse de leur œuvre mettent en lumière des structures plastiques sémiotiques significatives. Il apparaît que cinq structures plastiques sémiotiques sont les plus illustratives, dont: 1) une dépersonnalisation intentionnelle doit se manifester par la répétition du même protocole, quel

⁶ « Comme l'a dit Carl Andre : « Les photographies des Becher enregistrent l'existence transitoire des structures purement fonctionnelles, et révèlent, à quel point la forme est déterminée par les besoins invariables de la fonction » (Andre, 1959 : 94).

que soit l'objet photographié; 2) une déhiérarchisation des objets doit être réglée par l'obtention d'une composition orthogonale à l'intérieur de laquelle est reproduit un module rectangulaire de format identique; 3) une diminution des échelonnements des plans au bénéfice d'une accentuation d'une frontalité doit permettre un effet de réalisme diminué; 4) une limitation de la subjectivité artistique doit être obtenue par un jeu de faibles contrastes; 5) une éradication de toute présence humaine doit être systématique.

Résumons en d'autres termes ce qui apparaît communément essentiel. L'œuvre retient une volonté manifeste de s'écarter de toute émotion par une suppression de tout signe qui pourrait l'évoquer. La morphogenèse indique explicitement que doit présider une esthétique froide, impersonnelle, objective, lisse, presque clinique. Cette dépersonnalisation se conforte par une frontalité systématique, c'est-à-dire par un automatisme opératoire, un mécanisme méthodique, bien éloigné d'une recherche d'angles de vue susceptible d'inférer des affects, et par conséquent, qui pourrait être suspect de s'éloigner de toute objectivité scientifique visant une neutralité documentaire.

Mais, du point de vue de la sociocritique, comme il a été noté auparavant, et comme pour toute œuvre et donc pour toute image, l'œuvre photographique des Becher est loin d'être le produit de ces seules opérations conceptuelles et procédures techniques selon ce type de protocole très strict. Toutes ces opérations sont également, et dans une mesure plus profonde, l'œuvre d'un espace imaginaire transindividuel⁷ (Goldmann, 1966 : 128) artistique international

⁷ Pour Lucien Goldmann, le «Je» individuel n'existe que sur l'arrière-plan de la communauté ». En revanche le sujet est celui dont : les actions historiques, la maîtrise de la nature, la création culturelle ne peuvent être comprises dans leur signification et expliquées dans leur genèse qu'à partir d'un sujet collectif, ou plutôt, *transindividuel*.

propre à l'époque, ce qui ne saurait être écarté pour parvenir à la structure significative de fond que recherche la sociocritique. Il est alors nécessaire de repérer en quoi les espaces sémiotiques de ce type de photographie font homologie structurale avec *Le nouvel esprit du capitalisme* (Luc Boltanski ; Eve Chiapello, 2008), tout en montrant comment ils sont également déterminés par des héritages culturels et artistiques qui se redistribuent dans l'espace iconique de manière incohérente.

1.3. Une troisième structure significative : la science et la technoscience

Dénoncé successivement comme idéologie du progrès par les dadaïstes, puis par André Breton, puis encore tenu pour un potentiel danger par Lucien Goldman⁸ (Goldmann, 1970: 29) l'époque est toutefois dominée par un inconscient culturel scientifique hégémonique. Ce dernier se manifeste par une admiration souvent aveugle pour la science et la technique bien qu'une partie des intellectuels et des artistes soient conscients de sa puissance de séduction, de son ensorcellement aliénant, de l'illusion de la toute-puissance et de toute dérive idéologique. L'industrie, le monde politique et médiatique sont néanmoins fascinés par l'esprit de la science pensé essentiellement comme étant rationnel, objectif, froid, impartial, détaché de considérations idéologiques, efficace, contrairement à

⁸ Face au développement vertigineux de la technique, Lucien Goldman met en garde contre « l'absence de forces éthiques qui pourraient diriger l'emploi des découvertes techniques et les subordonner aux fins d'une véritable communauté humaine risque d'avoir des conséquences qu'on ose à peine imaginer ».

un petit nombre de penseurs⁹ qui considèrent que la science, et aujourd'hui la technoscience, sont capables de se tromper et de faire se tromper... Nouvelles croyances et nouveau goût pour la performance et la compétition sont néanmoins bien en honneur, se faisant à la faveur de données et bilans chiffrés, d'expertises numérisées pour des analyses quantitatives, sur un fond de méfiance envers le cerveau humain calculeur au sens machiavélique. Tout ceci, en vertu de l'économie arithmétique qui est accordée prioritairement sur l'humain. Cette supériorité attribuée à la science et à l'esprit scientifique est assurément celle qui se trouve insérée dans la morphogénèse de l'œuvre des Becher, du fait qu'elle se trouve redistribuée dans les espaces sémiotiques que sont la frontalité, le faible jeu de contrastes, le plein cadre, la dé-hiérarchisation des signes iconiques, le format identique, le module, et enfin l'objectivité et la dépersonnalisation.

Il s'en dégage une homologie de structures entre la science et l'œuvre photographique des Becher. C'est pourquoi jusque dans les années 1980, les séries photographiques de châteaux d'eau désaffectés et des bétonnières hors services, ont pu faire valoir le discours d'une neutralité documentaire objectiviste. Y présidait alors un constat froid, sans émotion, qui faisait regarder ces vestiges vides de toute présence humaine comme s'ils ne concernaient pas la vie bien que pour le critique d'art, Benjamin Buchloh, les Becher « aient réussi à combiner les deux principes opposés de la peinture et de la photographie en un compromis historique exemplaire ». C'est-à-dire à combiner les « deux forces opposées du formalisme et de

⁹ Günther Anders, Jacques Ellul, Aldous Huxley, Christopher Lasch, Dwight Macdonald, Herbert Marcuse, George Orwell, Pier Paolo Pasolini, John Ruskin, Henri David Thoreau, Cédric Biagini, Jean-Claude Michéa, Eric Sadin, etc.

l'historicité » (Buchloh, 1992 : 91). Or, avec le formalisme et la position d'effacement et de retrait qui était celle préconisée par les artistes conceptuels nord-américains, la conscience s'est détachée du subjectif et de ses principes fondant les idéaux de la réalité, ce qui, pour le dire différemment, confirmait le constat du vide qu'on peut dire être — avec des philosophes comme Herbert Marcuse, Gilles Lipovetsky, Jean-Claude Michéa — consécutif à la disparition des idéologies humanistes.

D'ailleurs, ce vide existentiel est particulièrement perceptible dans le paysage physique sélectionné par les Becher autant qu'il l'est dans celui du mental politique global de ces récentes années. Le contexte sociohistorique et politique des années 1980-1990 a été particulièrement marqué par la désindustrialisation, la délocalisation des usines vers l'extrême orient, l'augmentation du chômage et par un capitalisme financier anonyme, sans visages et sans frontières déplaçant ses capitaux indifféremment d'une zone géopolitique à une autre, après les avoir vidés de leurs substances industrielle et humaine. En un mot, la révolution libérale dite également "révolution conservatrice" émergeant de façon latente depuis la fin des années 1960 se caractérise peu à peu au cours des années 1980 par un désengagement progressif de l'État et par une indifférence ouverte au sort humain de plus en plus implacable, ourdie par la fin des utopies et la détermination consciente et inconsciente de la liquidation de toute perspective autre que celle promue par le capitalisme dans sa forme libérale. Comme le signale l'ancienne conservatrice au Victoria & Albert Museum, Charlotte Cotton, il n'est guère surprenant que cette forme photographique ait pu correspondre parfaitement à l'attente des galeries et à la frénésie collectionneuse de la décennie — au point même que ce mouvement bénéficia à l'ensemble de la création photographique qui put ainsi accéder à une position centrale au sein de l'art contemporain (Cotton: 2005, 81).

2. UNE DEUXIÈME HOMOLOGIE STRUCTURALE: INDIFFÉRENCE ESTHÉTIQUE ET SÉMANTIQUE

Si le désenchantement continue à s'imposer par le bouleversement accéléré des modes de vie, une deuxième homologie structurale le maintient ou le renforce par l'existence de structures significatives de l'indifférence esthétique et sémantique ou une invitation au détachement psychoaffectif, dont on peut faire le constat aussi bien dans le monde social que dans l'œuvre des Becher. L'indifférence esthétique et sémantique se présente dans le contexte socio-imaginaire global, du fait qu'elle ait été stratifiée par différents legs historiques et héritages culturels qui se trouvent, à leur tour, redistribués dans les différentes séries photographiques, parmi lesquelles il convient de recenser : la Nouvelle objectivité (1930), le "duchampisme" (1958), l'art minimal (1958) et l'art conceptuel (1960). Dans l'espace imaginaire multidimensionnel de l'œuvre des Becher, commençons par identifier plus précisément la puissance de la théorie artistique de la Nouvelle objectivité telle qu'elle est née dans la situation historique germanique.

2.1. La dimension culturelle de la Nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*)

La *Neue Sachlichkeit*, ce mouvement de la photographie allemande des années 1930 qui rejetait le pictorialisme, affirmait l'art de la photographie comme étant susceptible de faire preuve de vertus descriptives autant que formelles en s'écartant de tout subjectivisme. À ce sujet, Karl Blossfeldt, ainsi que Albert Renger-Patzsch, chef de proue de la Nouvelle objectivité avec *Le monde est beau* (1928), offrent une vision typiquement moderne de ce qui est pour ce mouvement artistique la beauté : des images

d'objets industriels et de produits en masse comme des fers à repasser et des pièces mécaniques côtoyant des images de la nature. Pour tous ces artistes de quasi même sensibilité, l'objectivité est primordiale. Bernd Becher a d'ailleurs confirmé cette parenté : « nous ne choisissons que des sujets qui sont capables, selon nous, de raconter leur propre histoire. De toute évidence, les photographes avaient en partage avec La Nouvelle objectivité la volonté de reproduire les formes de façon mécanique comme leurs maîtres allemands, dont le but, rappelle Lionel Richard, « était de laisser parler la réalité elle-même, de donner à saisir le pouls du temps » (Richard: 2016).

2.2. La beauté d'indifférence de Marcel Duchamp et du néo-duchampisme

Ensuite, cette vision du monde dépersonnalisée s'est également trouvée confortée par la reconnaissance de Marcel Duchamp aux Etats-Unis, après la deuxième guerre mondiale. Les sensibilités de ces deux écoles, l'objectivité duchampienne version étatsunienne et celle des Becher se trouvent effectivement affiliées à cette structure très significative de l'indifférence. Rappelons qu'en 1960, dans ce domaine, l'influence du maître français du conceptuel connut une fulgurante ascension jusqu'à devenir « un mentor » de la vie artistique et culturelle new-yorkaise puis du monde occidental. Bien que le contexte fut différent, on se souvient par ailleurs, que dès 1913-1914, Duchamp avait déjà déclaré chercher "la beauté d'indifférence" comme si, déjà, il fallait trouver quelque chose qui soit absurde sans avoir à le chercher, comme l'illustra son premier *ready-made* (1914), un porte-bouteille acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris. Afin que l'œuvre échappe à la notion de goût, au goût du spectateur et du collectionneur, Marcel Duchamp préconisait de

devoir “parvenir à quelque chose d’une indifférence telle que vous n’ayez pas d’émotion esthétique” (Cabanne, 1967 :84).

Plus tard, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le propos parut d’actualité à des artistes étatsuniens, eux aussi politiquement désenchantés, qui visaient à construire les bases d’une esthétique radicalisant celle de Dada, ce qui permit sa réalisation dans le contexte de cette après Deuxième Guerre mondiale. Ce n’est donc qu’à la faveur de la rétrospective sur son œuvre au musée de Pasadena, en Californie, en octobre 1963, que débuta vraiment une emprise qui s’exercera sur tout l’art, que les experts identifieront alors sous le nom d’”art contemporain”. C’est à l’occasion de cette exposition que pour la première fois, les *ready-made*, ces objets flirtant avec l’insensé, sont montrés à la connaissance du public. Andy Warhol, Jasper Johns, Rauschenberg, autrement dit les artistes les plus en vue, allèrent s’y recueillirent pour en adopter ce principe d’indifférence sémantique, contribuant par-là à la crise et la fin des critères de jugement de goût de la tradition survivant encore par bribes dans le monde de l’art. Le goût “bourgeois”, le bon goût était, en effet, de plus en plus accusé, partout, de manipulation idéologique au service d’une part du capitalisme, et d’autre part, de l’URSS, chantre du réalisme socialiste. Même le cubisme, l’expressionnisme, le tachisme, pourtant purs produits de la modernité bourgeoise leur semblèrent obsolètes. De même, l’expressionnisme abstrait fut également inculpé bien qu’à l’opposé du sens traditionnel.

2.3. L’insensibilité du minimalisme et de l’art conceptuel nord-américains

Artistiquement, cette assomption de ce qu’il est convenu d’appeler le duchampisme, investit l’espace imaginaire des Becher qui se portait logiquement vers les théories des artistes américains. Parmi

lesquels Ad Reinhardt qui, lui, préconisait une occupation totale de la surface par une mosaïque de signes « aporétiques ». Pour ce dernier, notamment, il fallait renoncer à toute asymétrie, à toute irrégularité, à toute couleur vive, à toute expression émotionnelle, la règle de l'art ne pouvant que s'incarner dans la dépersonnalisation. Pour assurer ce goût, les artistes américains comme les artistes allemands adoptèrent alors des schémas géométriques, répétitifs, et s'orientèrent vers la quasi-monochromie des surfaces. Le sculpteur Carl Andre dira d'ailleurs admirativement à propos d'un autre minimaliste Frank Stella. « L'art exclut ce qui n'est pas nécessaire. Frank Stella a trouvé nécessaire de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture. Frank Stella ne s'intéresse pas à l'expression ou à la sensibilité » (Andre, 1959 : 5).

Cette conception de l'art résume ici précisément ce nouvel espace imaginaire. On peut encore saisir cette influence étatsunienne en soulignant l'apport de l'art conceptuel, cet enfant de Marcel Duchamp et du minimalisme et pour lequel, l'art c'est l'idée et non la forme. « C'est à partir de l'art conceptuel qu'il a été possible à la photographie de s'imposer dans l'art [...]. L'art abstrait [...] était devenu un peu ennuyeux » (Gronert, 2009: 17), reconnaissent les Becher. La remarque est importante tant il convient de comprendre qu'elle concourt à l'insensibilité globale qui stratifie la vision du monde de l'art.

Ainsi, dans les années 1960, l'Allemagne, était certes en plein développement industriel mais connaissait en même temps un intense mouvement contre-culturel très profond, qui était contre les valeurs traditionnelles du point de vue des mentalités, des mœurs, du style de vie, en écho aux mouvements contestataires de la jeunesse américaine, mexicaine et de bien d'autres pays, et qui, en France, se sont concrétisés par « mai 68 ». Partout, l'ordre ancien figé, devenu inadapté, était la cible d'un rejet sur tous les plans. Ce qui,

de plus, nourrissait en une importante proportion le mouvement contestataire allemand à la suite des désastres humains. La Seconde Guerre mondiale, la Shoah puis Hiroshima, en août 1945, furent à la source d'une culpabilité et d'un besoin de repentir collectif à la suite surtout de la barbarie nazie.

Cet esprit culturel dominant des années 1969 imprégna profondément les artistes plasticiens de ce pays. Dans le secteur de la photographie, c'est justement le moment où les époux Becher mirent au point leur première série sur les bâtiments industriels. Ce qui n'avait rien d'incongru car dans le domaine des arts plastiques en général, les artistes avaient décidé de tourner le dos à la figuration humaine, quelle qu'elle fut. La crainte d'une idéalisation possible de la figure allemande et d'un rapprochement avec la figure aryenne, vantée par les nazis, était encore très vive dans les esprits. La majorité des plasticiens comme des photographes suspectaient les images figuratives d'être susceptibles de se prêter à propagande. De plus, la fréquence des représentations morbides de la figure ou du corps humain en raison de la mémoire encore trop meurtrie et honteuse des camps ne pouvait en effet que conforter leur suspicion. Après la sentence d'Adorno, dont l'influence était manifeste, les artistes se sentaient pris entre l'absurdité d'une culture humaniste pouvant renaître des cendres d'Auschwitz et la nécessité de contribuer à la reformulation d'une nouvelle culture.

L'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre et une absurdité, et c'est pourquoi toute œuvre qui est finalement produite doit payer un prix fort. Mais comme le monde a survécu à son propre déclin, il a néanmoins besoin de l'art en tant qu'écriture inconsciente de l'histoire. Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême (Adorno, 1962: 54)

Pris dans cet étau, un désistement politique, une indifférence de traitement et un évitement de la figure humaine prévalurent dans les esprits artistiques. Pour les raisons que je viens d'évoquer, on comprend que les choix photographiques retenus par les Becher étaient favorables à l'élimination de toute anecdote, narration et figuration.

Ainsi, dans ces années qui virent s'amplifier la réputation des Becher, s'était imposé un imaginaire artistique européen et nord-américain qui avait en partage une vision du monde commune, en la destitution de la place de l'humain passant par un processus de dé-sensibilisation interne aux œuvres d'art, une absence plus ou moins clairement revendiquée de transcendance. S'affirme là, par cette troisième structure significative, une dépersonnalisation de la figure humaine s'imposant au grand bénéfice d'une consécration de premier plan de la technique et de l'objet technoscientifique.

Le travail des Becher commence, en effet, à la fin des années 1950, c'est-à-dire lors des dernières années du modernisme. Ce phénomène est probablement la plus significative des structures tant elle féconde la philosophie de l'existence de cette époque. Du point de vue socio-économique, rappelons que l'Allemagne d'alors poursuivait sa reconstruction et commençait à établir son positionnement dans la mondialisation qui prenait déjà son élan, en vue de dépasser un système protectionniste patriarcal-autoritaire, de toutes parts en proie à une virulente contestation. Mais avant le triomphe visible du nouveau paradigme dit post-industriel ou postmoderne, il fallait que l'Histoire célèbre le rite mortuaire du précédent. Cette dernière remarque est décisive en ce sens que l'analyse d'une œuvre d'art ne peut s'affranchir de l'Histoire, ce qui permet à une perspective sociocritique de jeter la lumière sur le moteur de la vision du monde dominant. Le sens de l'œuvre photographique des Becher est ainsi une conséquence de ce changement existentiel radical de

civilisation célébrant la disparition d'un monde si structuré qu'il en était devenu insupportable.

3. UNE TROISIÈME STRUCTURE SIGNIFICATIVE: LE POST-NAZISME COMME STRUCTURE CULPABILISATRICE

Ainsi, au milieu des années 1960, contre le progressisme artistique expressionniste, finalement accusé de participer au vieux monde, les courants minimaliste et conceptuel célèbrent un retour à une simplicité et un dépouillement formels. Une telle opération est jugée plus efficace par son automatisme récurrent à la fois technique et mental, promouvant une privation sensorielle considérée résolument apte à une libération de la tradition du fait de ses liens idéologiques supposés de cette dernière avec les catastrophes du siècle. Evidemment, cette troisième structure significative, telle que je la propose comme prépondérante, associant un mode opératoire scientifique à une détestation des utopies émancipatrices issues de l'humanisme passé ne tombait pas du ciel. Comme je l'ai dit plus avant, ce rejet des utopies envahissait le groupe social des artistes. Partout, l'évitement de tout sens, le scepticisme envers les idéologies modernes et les grands récits socio-politiques commençaient à prendre le pas sur les visions du monde l'ayant construit. Si les œuvres des artistes de l'Avant-garde nord-américaine enregistraient un retrait du politique (Guilbaut : 1995) à la suite de l'explosion d'Hiroshima (1945) — et dont il est absolument impossible de faire passer au second plan les effets dévastateurs dans les consciences profondes — les œuvres des artistes et plasticiens allemands témoignaient d'une inclinaison vers un désengagement politique, compte tenu de la forte culpabilité collective due à la Shoah. Là, dans le refus du réel politique, dans la perte dépressive des utopies, réside sans

doute la cause de la structure significative la plus profonde animant le nouvel esprit du temps fait d'indifférence, de dépersonnalisation et d'absence voulue. Ce qui, d'une autre façon, éclaire également l'intention de nombreux artistes, dont les Becher, de vouloir « franchir le degré final de négation critique du rôle traditionnel de créateur et d'inventeur » (Buchloh, 1992: 95)

EN GUISE DE CONCLUSION

Ma conclusion entend souligner quelques principes de la sociocritique qui ont permis de mettre en évidence l'intimité des rapports entre trois structures significatives de l'œuvre des Becher — ainsi qu'une certaine photographie artistique dite documentaire — et le monde social et politique, tel qu'il se déploie historiquement dans une phase dominée par l'émergence de l'idéologie du capitalisme libéral.

En étudiant l'œuvre photographique des Becher, il ressort que le statut de la notion de neutralité documentaire est redevable d'un contexte socio-historique, politique et idéologique de désenchantement généralisé qui a contribué « au conditionnement des modes de perception ainsi qu'à celui des modes de production artistique » (Buchloh, 1992 :38) dont celui des époux Becher. La position de l'œuvre, dans ce contexte ou réalité historique donnée, renvoie dialectiquement à une conception formaliste biaisée. L'œuvre qui se pensait indépendante, autonome, en fondant sa morphogenèse sur un protocole qui avait pris soin d'éliminer tout subjectivisme et tout legs culturel, a néanmoins enregistré des traces idéologiques inconscientes dont une indifférence esthétique et sémantique. Comprise ou associée à une structure significative d'émancipation ou de libération de toute référence au vécu, cette indifférence esthétique a distribué, dans un certain brouillage, des signes sémiotiques de

dépérissement des utopies modernistes. La conception formaliste, telle qu'elle était en vigueur aux Etats-Unis et en Europe, a permis d'asseoir la notion de neutralité documentaire comme une modalité de transcription, par laquelle a pu être envisagé un constat froid, technologique, distancié, favorisant un processus une dé-sensibilisation esthétique, culturelle et symbolique vis-à-vis d'un monde industriel obsolète qui avait, pourtant, porté des espoirs humains.

Si cette photographie artistique documentaire sert l'Histoire, comme l'affirme Benjamin Buchloh, en révélant « le potentiel passé de la société pour une subjectivité collective »,¹⁰ l'analyse sociocritique dévoile dans un même mouvement, une contradiction dans la mesure où en tant que représentation, elle contient des signes iconiques d'un monde privé de sens et d'avenir, en raison de la perte de ses idéaux utopiques.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. (1962), « Les fameuses années Vingt », *Modèles critiques : interventions, répliques*. Paris : Payot, pp. 51-59.
- ANDRE, Carl (1959), Préface à la peinture en bandes *Stripe Painting*, catalogue de l'exposition *Sixteen Americans*, MOMA : New York.
- BAJAC, Quentin (2004), Catalogue d'exposition *Bernd et Hilla Becher*, Paris : Editions du Centre Pompidou.

¹⁰ Benjamin Buchloh, « Comme le ferait un travail de vrais historiens, les typologies d'architecture fonctionnelle révèlent le potentiel passé de la société pour une subjectivité collective » (Buchloh, 1992 : 95).

- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve (1988), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- BUCHLOH, Benjamin (1992), « Bernhard et Hilla Becher », *Essais historiques II*, Art edition, p. 94.
- CABANNE P. (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp, Ingénieur du Temps perdu*, Paris : Belfond.
- COTTON, Charlotte (2005), *La photographie dans l'art contemporain*, Paris : Thames and Hudson.
- CROS, Edmond (2016), « La notion de Totalité – Structures binaires et morphogénèse. Le sujet culturel en tant que Tout ». *La sociocritique d'Edmond Cros*, <https://www.sociocritique.fr/?La-notion-de-Totalite-Structures-binaires-et-morphogenese>
- GOLDMANN, Lucien (1959), *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard.
- (1966). *Sciences humaines et la philosophie*, Paris : Gonthier.
- (1970). « La philosophie des Lumières » 1960, *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Anthropos.
- GRONERT, S. (2009), *L'Ecole de photographie de Düsseldorf, Photographies 1961-2008*, Paris : Hazan.
- GUILBAUT, S. (1995), *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. Rayon Arts.
- FREEMAN, M. (2010), « Le style graphique épuré », *L'esprit du photographe*, Lewes : The Ilex Press Ltd. UK, Pearson, p.124.
- JENKINS, William (1975) *New Topographics : Photographies d'un paysage altéré par l'homme*, New York : International Museum of Photography & Film, George Eastmann House de Rochester.
- LEJEUNE, C. (2006), *Typologies anciennes. Bernd & Hilla Becher*, catalogue d'exposition, Musée des Arts contemporains au Grand Hornu, Bruxelles : La Lettre volée.
- LIPOVETSKY, Giles (1989), *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Folio, essais.

- LUGON, Oliver (2001), *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula.
- MARCUSE, Herbert (1968), *La fin de l'Utopie*, Paris : Seuil.
- RICHARD, L. (2016), « Nouvelle Objectivité ». In *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle-objectivite/>
- RENGER-PATZSCH, Albert (1928), *Die Welt ist Schön* (Le monde est beau), Munich : Kurt Wolf Verlag.