

Photographie documentaire et croquis d'« architectures » agro-industrielles franco-allemandes – Chercher à « agir là où l'art n'est pas »

Entretien de Muriel van Vliet (*Regards croisés*), avec Laurent Bellec, photographe (Pommerit-Le-Vicomte) et Mathieu Le Barzic, architecte et enseignant en architecture (ENSAB, Rennes)

Muriel van Vliet : Quel a été votre projet initial et comment s'est-il progressivement transformé pour aboutir à votre projet actuel d'un ouvrage sur la photographie documentaire d'entreprises agro-industrielles, augmenté de croquis et de projets architecturaux ?

Laurent Bellec : Je me suis intéressé initialement à la charnière qu'a constitué le passage de l'artisanat au monde ouvrier au cours des années 60 dans le domaine de la nutrition animale en Bretagne. On se met alors à construire à tout va. En 30 ans, pas moins de 56 sites se construisent en Bretagne. Or, si cet ensemble de grands bâtiments saute aux yeux, personne ne l'avait jamais pris en photo. Ma première exposition pour rendre compte de ces « architectures » a été réalisée en partenariat avec la DRAC Bretagne (Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne), assortie de conférences entre politiciens et acteurs du monde agricole. Mathieu Le Barzic était présent pour parler de la mutation du paysage rural. Il avait le même regard que celui que je cherchais à transmettre par mes photographies. Il travaillait et travaille toujours en partenariat avec le CAUE des Côtes-d'Armor (Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement) qui s'intéresse aux lieux patrimoniaux « qualitatifs ».

Muriel van Vliet : Que vouliez-vous capter par le moyen de l'objectif photographique ?

Laurent Bellec : Mon regard voulait se porter sur des lieux délaissés, où l'on peut lire que s'est jouée une métamorphose du paysage. Cet objectif m'avait déjà conduit à réaliser différentes séries : cabines téléphoniques (ill. 1), transformateurs EDF, stations service... Je voulais produire le sentiment d'un effacement imminent dans le paysage et donc établir de ces marqueurs une collecte rigoureuse. J'allais jusqu'à enregistrer minutieusement des points GPS, des numéros de téléphone... Cela disparaissait ou



III. 1 : Laurent Bellec, *Architecture modeste* (Bretagne), 2003, 24 x 36 cm, photographie argentique



III. 2: Laurent Bellec, *Feed plant* (Bretagne), 2010, 10,2 x 12,7 cm, photographie argentique



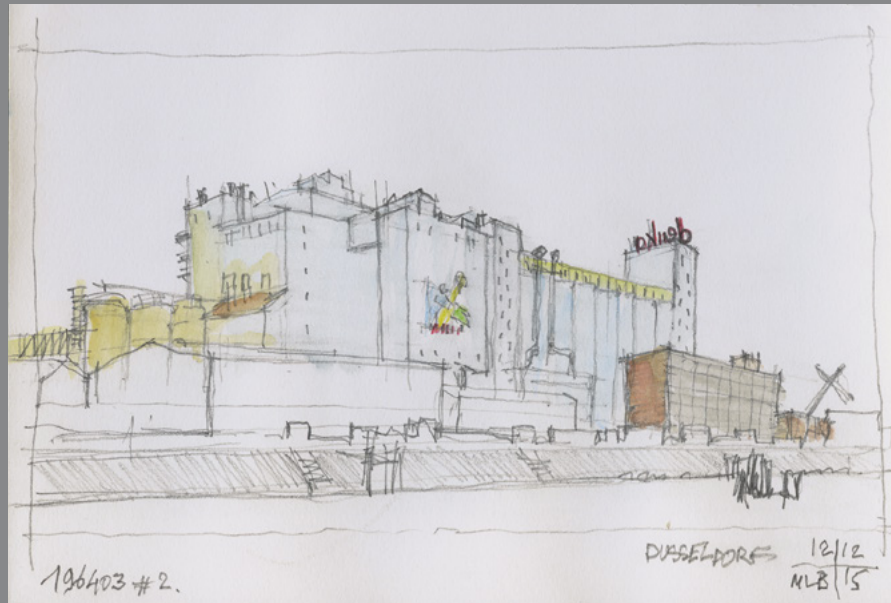
III. 3 : Laurent Bellec, *Feed plant* (Allemagne), 2014, format numérique, publiée aux Editions Desmarkers



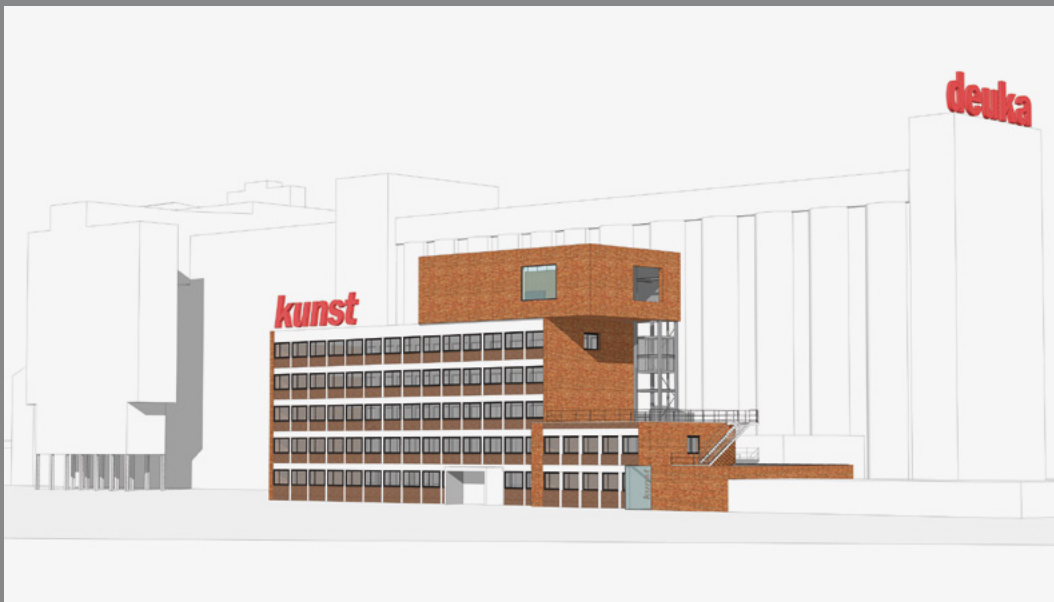
III. 4 : Laurent Bellec, *Feed plant I* (Allemagne), 2015, format numérique



III. 5 : Laurent Bellec, *Feed plant II* (Allemagne), 2015, format numérique



Ill. 6 : Mathieu Le Barzic, *Croquis d'usine*, Düsseldorf, Allemagne, 2015, 15 × 20 cm, aquarelle et crayon



Ill. 7 : Mathieu Le Barzic, *Projet architectural « Deuka + Kunst »* (surélévation du bâtiment administratif), Düsseldorf, Allemagne, 2016, simulation informatique

se transformait. J'ai ainsi produit par exemple en 2000, l'inventaire de toutes les stations services abandonnées qui s'échelonnaient de Rennes à Bordeaux. Je cherchais à structurer mon travail au maximum pour établir la géographie de ces marqueurs de la Modernité, celle de l'immédiat après-guerre. Énergie, communication, circulation, voilà ce dont je voulais établir l'exact compte-rendu.

Muriel van Vliet : Pourquoi vous êtes-vous intéressé au monde paysan ?

Laurent Bellec : Je me suis intéressé aux usines Tanvez, qui témoignaient du passage du monde paysan au monde ouvrier que je viens de mentionner. Elle produisait des outils agricoles en série. Cette usine comptait à Guingamp 2000 ouvriers pour une population de 8000 personnes. Cela me touchait en raison de mon histoire personnelle, mon père étant ouvrier et ma mère issue du monde paysan, un nœud se jouait ici pour moi. L'arrivée de l'électricité signifiait l'entrée dans la Modernité, la fin de la traite des vaches à la main, la cuisine en Formica, etc. Mon travail est un travail de constitution de fonds photographique documentaire, qui permet d'« éprouver une sorte de nostalgie instantané » comme le dit si bien, Olivier Lugon.¹

Muriel van Vliet : Quel était donc votre thème ?

Laurent Bellec : On peut dire que le thème traité par ce travail était celui de la Modernité, ce moment de l'après-guerre. Mais du point de vue précis de sa disparition dans le paysage, comme témoignage de la fin d'un cycle.

Muriel van Vliet : Comment se sont croisées approches photographique et architecturale ?

Mathieu Le Barzic : C'est le lien entre architecture et paysage à travers les représentations sociales et culturelles qui faisait l'objet de mes séminaires d'alors. J'y ai invité Laurent Bellec en 2010. Ce fut le début de notre collaboration. À travers son travail de photographie documentaire, c'est la thématization du paysage qui m'intéressait quant à moi, à cause du phénomène d'artialisement qui s'y joue. Le regard artistique de la photographie précède la transformation physique possible. Ce processus permet de reconsidérer l'esthétique du territoire, et ce au moment même de sa mutation.

Muriel van Vliet : Peut-on parler d'un langage commun ?

Laurent Bellec : Le travail photographique est pour moi l'équivalent de la constitution d'un lexique, d'une grammaire pour nommer un invisible présent. Je travaille à la captation d'un langage visuel. C'est ce qui n'est pas encore écrit qui m'intéresse ici. L'image constitue alors un langage à part entière, elle vaut écriture. Il m'a fallu pour cela parcourir le monde. On ne peut s'arrêter d'enregistrer ce lexique visuel une fois que l'on a commencé à le repérer, il faut prolonger sans relâche cet invisible.

Muriel van Vliet : Et qu'avez-vous décrypté de spécifique ?

Mathieu Le Barzic : On peut repérer en Bretagne une sorte de schizophrénie liée à l'économie de l'agro-industrie. S'y opposent le paysan productiviste à l'instituteur

écologiste... Il y a eu une sorte de déni de la part des Bretons de cette réalité économique. Il faut peut-être aujourd'hui résoudre cette tension en réintégrant cette période dans l'histoire récente. On ne peut se contenter de remettre en cause l'aventure industrielle parce qu'elle serait polluante, car elle fait partie qu'on le veuille ou non de la réalité du développement historique d'une région. D'où le nécessaire travail de mémoire, l'insertion de ces lieux dans le patrimoine. J'ai pu travailler à Saint-Thélo selon un processus similaire. On y fabriquait de la toile de lin au XVII^e siècle, et cette économie florissante, processus complet mené à partir de la culture du chanvre, rayonnait alors à travers le monde entier. Son effondrement eut lieu au XVIII^e siècle. Il y a eu alors déni, occultation du patrimoine breton lié au travail des toiles. Entre art et architecture, l'œuvre *Mémoire en demeure* (2003-2006) de l'artiste Tadashi Kawamata,² installation élaborée au cœur d'un ancien bâtiment destiné autrefois au tissage, à laquelle j'ai pu contribuer en tant qu'architecte, tente de rappeler cela.

Laurent Bellec : Cela me rappelle un titre du documentaire d'Eric Rohmer, *Métamorphose du paysage industriel*.³ Il parle de ce dont l'être humain ne peut se passer et que pourtant il rejette, comme par exemple en 1960 les châteaux d'eau, qui invitent au rejet, malgré leur utilité.

Muriel van Vliet : Comment procédez-vous pour la réalisation de vos clichés ?

Laurent Bellec : Mon lieu, c'est une page blanche. J'ai beau photographier des centaines d'usines seule la lumière compte. Le temps n'existe plus. J'obéis à un protocole d'écriture. Mon appareil est long à poser, environ un quart d'heure est nécessaire à la mise en place. Il faut parfois deux heures pour un seul cliché. Je ne peux bouger l'appareil de position. Ce protocole participe à l'aspect esthétique. Je sais que j'accumule, j'accumule, en ne prenant que quatre ou cinq photographies maximum par site. « Avoir été là », l'idée me fascine. On a été au bout d'un endroit du monde. On l'a avec soi.

Muriel van Vliet : Les photographes allemands bien connus de Düsseldorf, Bernd et Hilla Becher (nés respectivement en 1931 et 1934) ont photographié à partir de 1959 le paysage industriel en plaçant leurs sujets au centre de la photographie, sur un fond neutre. En recourant à un point de vue frontal et surélevé pour éviter toute distorsion, grâce à un système de pose élevé et d'une chambre photographique à trépied, ils ont pu en quelque sorte « neutraliser » l'objet, soustrayant de l'image produite toute histoire, toute anecdote, tout mouvement ou présence humaine. Rejetant la spontanéité de l'expressionnisme abstrait des années 1960, les époux Becher ont cherché un art « objectif ». ⁴ Considérerez-vous votre travail comme participant à sa manière de la photographie documentaire ? Quel est votre lien avec les travaux fondateurs de Walker Evans (1903-1975) aux États-Unis ou des époux Becher à Düsseldorf, en Allemagne ?

Laurent Bellec : J'ai été marqué dans mes recherches par les travaux d'inventaire qui furent effectués par la *Farm Security Administration* (FSA) durant la crise des années 30 et 40, notamment par Walker Evans. J'ai des « affinités » autant avec Walker Evans qu'avec les Becher, en effet. Mais aussi d'autres auteurs, comme Ed Ruscha,⁵ ou August

Sander.⁶ Mes travaux participent donc bien de la photographie documentaire. D'un point de vue esthétique, je vise la simplification : pas de camion, pas de logo (ill. 2). Je dé-codifie, je re-codifie. Je neutralise le paysage pour que les gens se l'approprient. Le temps s'arrête. Il n'y a plus de jour, plus de nuit. Est-ce que je ne suis pas étranger à tout cela ? Cette grammaire est vivante. Le spectateur doit travailler devant l'image, imaginer une voie de chemin de fer, etc. Cependant, je dois ajouter que je n'ai découvert tous ces grands photographes et artistes qu'après coup et donc très récemment. À croire que l'imaginaire collectif, et notamment le patrimoine visuel, quand on le convoque, impacte nos propres représentations du monde.

Mathieu Le Barzic : J'ajouterais qu'une usine n'est pas un objet fixe, c'est le résultat d'un processus universel de mouvement, comme une montre. C'est un organisme vivant. Des flux sont représentés. On remarque des adjonctions successives. Les formes n'y sont jamais finies. On pourrait parler d'analogie entre l'usine et le végétal dans le paysage. L'usine est la représentation d'un concept dynamique de forme, qui émerge et peut sembler soudain fonction d'une codification esthétique. Tout se passe comme si à l'intérieur du projet esthétique, la question de l'usage pouvait être préservée sans qu'elle soit réduite à celle de l'utilité.

Laurent Bellec : Je n'essaie pas de rendre la photographie artificielle. Je laisse les moisissures, les traces. La partie documentaire reste véridique, mais un regard esthétique a été découvert.

Muriel van Vliet : Avez-vous retrouvé la même grammaire partout où vous avez photographié ces industries agro-alimentaires ? Qu'est-ce que vous ont apporté vos récents voyages en Allemagne et le projet d'ouvrage autour des usines allemandes Deuka ?

Laurent Bellec : J'ai d'abord travaillé en Bretagne, comme je l'ai rappelé, puis j'ai cartographié tout un large secteur de l'Europe. En 2012 a eu lieu un congrès en Pologne. J'ai photographié 150 usines à travers toute l'Europe. Il y a comme une grammaire universelle qui se dégage. Il y a d'un côté le froid, le regard objectif, de l'autre, le pathos du voyage, de l'agir. Ne pas se disperser, tenir le focus, ne plus le lâcher. Ce qui est au cœur et qui fait le lien, c'est un protocole auquel on ne déroge pas. C'est une sorte de garde-fou. Le but est de ne pas rester spectateur, mais d'être aussi l'auteur d'une mutation. Avec notre travail sur les usines allemandes Deuka, c'est la même chose. Il s'agit de travailler au module de demain, de travailler la forme.

L'Allemagne est fortement industrialisée (ill. 3 et 4). On compte 300 grandes usines de nutrition animale. Certaines firmes ont essayé de comprendre ce qu'elles faisaient, elles ont tenté de poser plus clairement les problématiques multiples qui les sous-tendent. Elles n'ont pas voulu d'une énième plaquette de publicité standard, mais ont souhaité proposer une lecture, par la médiation culturelle et artistique, de la transformation du paysage industriel. Cela a été le cas des usines Deuka, dont le siège se trouve à Düsseldorf (ill. 5). C'est grâce au financement de cette firme que notre projet se réalise. J'ai voulu pour ce projet compléter mon regard photographique par d'autres médiums artistiques, croiser les regards de l'architecture et de la photographie.

Mathieu Le Barzic : La photographie a été le mode privilégié de représentation de l'architecture. Elle réduit l'architecture en la figeant dans le temps. Certains architectes vont même jusqu'à faire de l'architecture en songeant avant tout aux photographies qui vont en être faites, inconsciemment. L'architecture a quelque chose de fini, d'esthétique, qui va parfaitement imprimer le papier photographique. C'est réducteur bien sûr par rapport à la complexité de ce qu'est l'architecture, qui ne peut être réduite à sa représentation et s'inscrit en premier lieu dans le réel. Photographie et architecture sont deux écritures différentes. Elles se répondent bien.

Or, comment aborder cette collaboration entre photographie et création architecturale ? En posant par exemple comme nous l'avons fait la question de l'agro-industriel. Ces usines fascinent, car on y lit une part d'improvisation. Elles dégagent de la sauvagerie, elles sont quelque chose de vivant. Un architecte aurait eu tendance à mettre de l'ordre dans tout ça : or, ces usines sont des processus qui semblent ne pas savoir ce qu'ils vont donner. J'ai pensé que notre collaboration devait elle aussi être un processus de ce genre. On ne savait pas à l'avance ce que cela allait donner. Il fallait aller sur place. Le déplacement, le voyage, cela comptait. Nous avons écrit le projet en voyageant et c'est le voyage qui a finalement écrit le projet. Nous étions deux observateurs très attentifs à l'environnement, comme si regarder des banalités pouvait faire surgir un concept. L'improvisation nous a fait dénicher des lieux. Par exemple, nous avons trouvé des bottes de paille, un champ qui contenait un « immeuble en bottes de paille ». Cette architecture fictive est comme l'assemblage d'éléments du contexte, prélevés au cours d'une errance intelligente. Photographe, architecte, nous faisons attention aux mêmes objets, ces signes de la Modernité que sont les éoliennes par exemple, nous étions sensibles à une même esthétique. Nous étions portés par une exigence conceptuelle. Il fallait que le projet ait du sens.

Muriel van Vliet : Quelle a été la démarche pour la réalisation des croquis lors de votre périple en Allemagne ?

Laurent Bellec : Le travail d'aquarelle qu'a entrepris sur place Mathieu Le Barzic suppose une manière de regarder, d'observer, un temps de pause (ill. 6). Il doit être réalisé sur place. Vingt minutes pour une aquarelle, c'est le même temps que la pause pour mes photographies. Il y a imprégnation. On ressent le froid. Nous avons fait ce travail parfois à -1° à 7 h du matin, en décembre ! Je regardais Mathieu faire des croquis. Le fait de dessiner au fur et à mesure des détails de la structure permet de s'approprier l'architecture. Quant à mon appareil photographique, il est ultra-puissant. Quand j'expose, je redécouvre littéralement mes photographies. Ce sont des sortes de dessins d'observation, mais aussi des mises en scène. Avant de photographier, je fais bouger des camions, des véhicules. D'ailleurs, lorsque le personnel de l'usine sait que j'arrive, avant même que je ne le demande parfois, les objets « encombrants » pour mon œil sont spontanément déplacés. Le protocole est compris. Ils fabriquent l'image devant moi. C'est un peu comme du cinéma.

Avec ses ajouts architecturaux, Mathieu Le Barzic questionne les perspectives que peut se donner aujourd'hui l'activité agro-industrielle. Comment l'agro-industrie

envisage-t-elle le développement des usines ? Pourquoi transforme-t-on l'usine ? Ce qui est nouveau, c'est la très forte prise de conscience environnementale. Une transition est amorcée. On cherche la modification du regard sur l'activité agro-industrielle.

Muriel van Vliet : Que peut-on espérer de ces croquis qui jouent sur la potentialité de lieux reconnectés à leur environnement ?

Mathieu Le Barzic : Tandis que le travail photographique va permettre une reconnaissance visuelle de ces usines, le travail de croquis et d'esquisses va créer des « pièces architecturales rapportées ». Le mot d'ordre est : plus d'ouverture, plus de souci pour l'environnement. Il s'agit d'amorcer cette transformation du regard par une transformation architecturale. Les usines sont opaques, marquées par la culture du secret, éloignées du vivant, alors même qu'elles travaillent paradoxalement *pour* le vivant. L'usine agro-industrielle est comme un intrus dans la ville, qu'on tente de réinsérer par des petites marques d'attention au contexte.

Muriel van Vliet : Qu'y a-t-il à dire sur la manière dont pourrait se transformer le regard sur ces industries ?

Laurent Bellec : J'ai voulu par mes photographies raconter quelque chose, donner à voir comment cette activité pouvait se transformer, indiquer ses valeurs.

Mathieu Le Barzic : D'où le protocole choisi : les projets architecturaux allaient être des adjonctions, des pièces rapportées. Chaque projet architectural devait établir un signe marquant le lien physique et esthétique entre l'usine et son environnement (ill. 7). Il fallait établir un dialogue ouvert et transparent avec la population et faire de ces adjonctions autant de lieux d'échange et de croisement. C'est ce qui a incité à la reprise morphologique des éléments du paysage environnant. Il fallait un message de transparence. Ce qu'il fallait selon nous rendre lisible, c'est le vivant autour duquel tout le processus tourne. Malgré la pollution générée, les usines agro-industrielles travaillent avec du naturel, elles valorisent les restes.

Laurent Bellec : Les anciens meuniers suivaient le cycle : céréales donnent grains, grains donnent farine, farine donne pain. L'écorce du blé était donnée aux animaux au lieu d'être jetée. C'est au fond la même dynamique qui régit les usines contemporaines.

Mathieu Le Barzic : Ces projets architecturaux peuvent être des lieux d'interface entre les travailleurs de ces sites et la population : ils doivent s'insérer dans la photographie sans apparaître explicitement. Ce sont des médiations autour des constructions, marquant l'ouverture. Liens entre l'usine et l'environnement, ce sont des objets techniques tout autant que des éléments artistiques. Les ajouts architecturaux révèlent ce que la photographie artialise : on ajoute à l'artialisation *in visu* une artialisation *in situ*. Chaque œuvre architecturale ajoutée a son autonomie propre, son état de vérité. On a voulu interroger le sens littéral de la constitution d'une grammaire en intégrant des mots dans le paysage, précédés d'un signe « + ». Ce signe permet de dire ce qui se joue, d'indiquer la « valeur esthétique ajoutée ». « + *Raum* », ajouté au-dessus d'un des espaces architecturaux, mime le logo de l'usine Deuka : il signifie une « pièce » (*Raum*) « en plus » (+), mais aussi, une place pour le « rêve » (*Traum*).

Laurent Bellec : Le livre qui va résulter de cette collaboration doit voir le jour en décembre 2016. Ce livre sera un objet de création à part entière. L'objet doit d'ailleurs être fini à cause du livre ! Les projets d'architecture doivent être à la hauteur des photographies, abouties, finies, instaurant un rapport trouble à la réalité. C'est pourquoi le ciel est supprimé des photographies, la planche rappelant finalement la page blanche initiale d'un croquis.

Mathieu Le Barzic : C'est le livre qui permet de concevoir ces architectures, qui sont pensées aussi précisément que si elles devaient être construites, conformément à une exigence conceptuelle. Sans compromission, elles obéissent à une logique architecturale stricte. Ce ne sont pas des ébauches d'architectures. Le projet du livre les fait d'ores et déjà aboutir. Les croquis sont des œuvres d'art, car ils se suffisent à eux-mêmes. Ils ne sont en effet pas à réaliser. Il faut que les architectures ajoutées soient aussi didactiques, aussi lisibles, aussi pédagogiques que possible.

Laurent Bellec : Il y aura aussi une exposition des photographies et des croquis. Nous aimerions vraiment exposer dans un lieu tel le Bauhaus, même si cela reste une sorte de rêve (« + Raum » !). Une des usines de l'Est que nous avons photographiée est d'ailleurs juste à côté du Bauhaus (Dessau).

Muriel van Vliet : En quoi l'expérience du Bauhaus représente-t-elle encore un symbole fructueux pour guider votre démarche ?

Mathieu Le Barzic : Le Bauhaus a été comme on sait un lieu par excellence de réflexion sur l'architecture. Fonctionnaliste, industrielle, l'école du Bauhaus est une vraie « usine » à part entière, qui annonce l'architecture fonctionnaliste. Le Bauhaus a eu pour objectif d'articuler l'architecture avec les avant-gardes artistiques. L'ornement disparaissant laisse place à une esthétique purement fonctionnelle (à la suite du mouvement amorcé par Adolph Loos à Vienne). Or, c'est bien au Bauhaus que commence notre voyage, à l'Est donc de l'Allemagne.

Laurent Bellec : C'est le point de départ de notre projet. L'usine est patrimoine à l'Est de l'Allemagne, la technique industrielle y a son importance. Par distinction avec ce qui se passe en France, l'Allemagne ne rejette pas, ne renie pas l'industrie. J'ai dû en un sens littéralement « m'expatrier » pour donner à lire mon travail... On pourrait le résumer en disant que je cherche à agir là où l'art n'est pas. Mon but est d'investir des terrains vierges. Je ne cherche pas à me référer à des écoles d'art traditionnelles ou à exposer dans des galeries traditionnelles. Mes images sont volontairement rares et rendues difficilement visibles, car je veux aller là où la culture est, nécessairement, et où elle ne va jamais.

- 1 Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'Auguste Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 2001.
- 2 Ce projet a été mené dans le cadre de l'action des Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France entre 2001 et 2006. L'artiste Tadashi Kawamata a conçu et réalisé des structures de charpente dans l'enceinte d'anciennes demeures de tisserands, lors de trois workshops d'étudiants. Le projet est principalement constitué de deux ouvrages, un belvédère et une passerelle. Le belvédère se compose de quatre modules en bois, reprenant le dessin géométrique d'un métier à tisser. Symbole d'un passé glorieux et laborieux, cet outil du tisserand surgit comme une mémoire qui s'émancipe de la demeure. Reliant l'espace environnant au belvédère, la passerelle invite à un cheminement singulier au travers de l'œuvre de Tadashi Kawamata. De l'apparition des clochers à l'ouverture du paysage, elle remplit la fonction métaphorique de *Mémoire en demeure*. Ces deux symboles, respectivement horizontal et vertical, sémaphores et facteurs de lien, se sont ainsi greffés au bâtiment initial.
- 3 Le court métrage *Les Métamorphoses du paysage : l'ère industrielle*, a été réalisé et produit en 1964 par Éric Rohmer. Le film, documentaire de 23 minutes, a été monté par Christine du Breuil et le narrateur en est Antoine Vitez qui prononce ces mots en voix *off* : « Cette beauté est difficile. Difficile à découvrir, à admettre. Elle est paradoxale. Car il y a paradoxe à rechercher la beauté dans un monde qui lui tourne délibérément le dos. Un monde voué au chaos, à l'informe, au perpétuel changement, à l'inachevé. Un monde qui porte la marque, contrairement au monde champêtre ou urbain, moins de la joie créatrice de l'homme que de sa sueur ou de sa peine ».
- 4 L'École des Beaux-Arts de Düsseldorf a permis l'émergence à la fin des années 1960 d'une école de photographie promouvant l'objectivité photographique. Andreas Gursky, Axel Hütte, Candida Höfer, Klaus Mettig, Thomas Ruff, Elger Esser, Beat Streuli et Thomas Struth ont maintenu le même niveau d'exigence que les époux Becher, fondateurs dont ils ont reçu l'enseignement et dont ils ont interprété les principes. Avant les Becher, un courant de photographie humaniste avait vu le jour, mettant au centre de son propos la personne humaine et la reconstruction du pays. En France, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis y ont participé et ce courant a eu par la suite une dimension mondiale. Mais avec l'émergence des guerres post-coloniales, ce courant n'a plus été unanimement partagé. Certains photographes se sont tournés vers des enjeux plus politiques, d'autres vers des buts purement artistiques. En Allemagne, on a souhaité s'éloigner de l'astreinte du photoreportage. L'École d'Essen, dans la Ruhr fortement industrialisée, a défendu autour d'Otto Steinert la photographie subjective, ou photographie d'auteur, mettant en avant la poésie des images, de 1950 à 1963. Par réaction, non loin, à Düsseldorf, l'Académie des Beaux-Arts a adopté la position inverse. Düsseldorf était connue pour ses avant-gardes, notamment Sigmar Polke et Gerhard Richter, élèves de Joseph Beuys. Parallèlement au travail d'August Sander, mettant en avant les métiers dans les années 20, les Becher ont promu une photographie définie avant tout comme recensement des lieux, typologie des sites, se présentant eux-mêmes comme des archivistes visuels.
- 5 Ed Ruscha, né en 1937, est un photographe américain dont les œuvres se caractérisent par leur aspect plat et dénué de matière. Nourri au départ par la culture du graphisme, permettant la standardisation de l'image, Ed Ruscha donna une facture anonyme à ses œuvres photographiques, mêlant effet d'objectivité ostentatoire et goût pour l'absurde.
- 6 August Sander (1876-1964) est un photographe allemand, portraitiste scrupuleux de la République de Weimar. Il réunit photographie documentaire et pratique artistique. Selon lui, la photographie doit se résumer à ces trois actions : « Voir, observer, penser ». Il est en contact avec les artistes progressistes de Cologne. Son ouvrage *Antlitz der Zeit [Visage du temps]*, paru en 1929, présentait une sélection de soixante portraits, véritable langage de la réalité de l'époque précédant la crise économique.