

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE

MÉMOIRE DE MASTER

DE L'ORDINAIRE ET DU MERVEILLEUX DANS LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE CONTEMPORAINE DE L'INDUSTRIE LOURDE

TOMOYA FUJIMOTO

SECTION PHOTOGRAPHIE - PROMOTION 2014

SOUS LA DIRECTION DE MADAME FRANÇOISE DENOYELLE

MEMBRES DU JURY

FRANÇOISE DENOYELLE, PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS

PASCAL MARTIN, MAÎTRE DE CONFÉRENCES

CHRISTOPHE CAUDROY, ENSEIGNANT À L'ENS LOUIS-LUMIÈRE

VÉRONIQUE FIGINI, ENSEIGNANT- CHERCHEUR À L'ENS LOUIS-LUMIÈRE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE

MÉMOIRE DE MASTER

DE L'ORDINAIRE ET DU MERVEILLEUX DANS LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE CONTEMPORAINE DE L'INDUSTRIE LOURDE

TOMOYA FUJIMOTO

SECTION PHOTOGRAPHIE - PROMOTION 2014

SOUS LA DIRECTION DE MADAME FRANÇOISE DENOYELLE

MEMBRES DU JURY

FRANÇOISE DENOYELLE, PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS

PASCAL MARTIN, MAÎTRE DE CONFÉRENCES

CHRISTOPHE CAUDROY, ENSEIGNANT À L'ENS LOUIS-LUMIÈRE

VÉRONIQUE FIGINI, ENSEIGNANT- CHERCHEUR À L'ENS LOUIS-LUMIÈRE

À mon Père

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais avant tout remercier tous les membres du jury pour leur lecture attentive.

Je remercie Françoise Denoyelle pour sa grande patience, et pour m'avoir soutenu au cours de cette recherche, éclairé et orienté chaque fois que j'en ai eu besoin.

À Philippe Bouthier, qui me soutient depuis de nombreuses années maintenant, un grand merci pour l'intérêt qu'il témoigne pour mon travail, ses conseils avisés, et ses encouragements continus.

Merci à ma mère, pour son soutien indéfectible, sa patience et ses conseils, et merci à tous mes amis et mes camarades, qui m'ont aidé et soutenu pendant cette longue période de recherche.

Merci aussi à Jean-Baptiste Arzalier et Pascal Lobry pour les discussions que nous avons eues autour de ma recherche, et qui ont soulevé des interrogations sur de nombreux sujets.

Bien sûr, merci à Nicolas Descottes et Jürgen Nefzger pour le temps qu'ils ont consacré à me parler de leur travail.

Un grand merci à Pascale de Chavanes, Responsable de la Mission Communication DIN / CIDEN du groupe EDF, grâce à qui une grande partie de ma recherche pratique a été rendue possible.

Enfin, merci à tous ceux qui m'ont accueilli sur leur site, qui ont pris le temps de me faire visiter leurs installations, et qui m'ont fait découvrir avec passion l'univers industriel :

Centre Nucléaire de Production Électrique du Bugey
Marie Masson, Directrice de la Communication, Elodie Dufour, Chargée de Communication Externe, ainsi que l'ensemble de la mission communication.

Centre Nucléaire de Production Électrique de Saint Laurent des Eaux
Brice Sauvan Magnet, Directeur de la Communication, Jeanne-Laure Gervais, Chargée de Communication Externe, et Nathanael Verhaeghe, Guide Conférencier / Exirys.

Commissariat à l'Énergie Nucléaire et aux Énergies Alternatives
Guy Brunel, Chef de l'Unité Communication du site de Cadarache, et Marie Vandermersch, Adjointe de l'Unité Communication du site de Saclay.

Groupe Vallourec
Philippe Crouzet, Président du Directoire, Laurence Pernot, Directrice de la Communication, et Evelyne Incarbona, Assistante Personnelle de Laurence Pernot.

RÉSUMÉ

Relevant d'une certaine manière de la merveille, les installations industrielles fascinent, depuis l'invention de la photographie, artistes et auteurs. Bien loin de la représentation héroïque du début du siècle, la représentation photographique contemporaine de l'industrie lourde semble divisée, et oscille parfois vers l'ordinaire, parfois vers le merveilleux.

Au cours de cette recherche, j'analyserai comment, par l'approche technique, esthétique et idéologique qui leur est propre, certains photographes inscrivent les installations de l'industrie lourde dans un ordinaire apparent ou un merveilleux explicite. Ces modes de représentation, à priori antinomiques, se rejoignent de temps à autre, et doivent parfois conjuguer avec une connotation symbolique liée au contexte sociopolitique de notre époque, ainsi qu'avec une conscience collective du danger inhérent à ces installations.

ABSTRACT

In a way resembling the Wonder, industrial plants fascinates artists and authors since the invention of photography. Far from early 20th century heroic representations, contemporary photographic representations of heavy industry seems divided, sometimes leaning toward the ordinary, sometimes toward the marvellous.

This research will focus on how, through technical, aesthetic and ideological approaches of their own, some photographers ascribe heavy industry facilities to the apparent ordinary or the explicitly wonderful. These modes of representation, seemingly contradictory, converge from time to time, and must sometimes deal with symbolic connotations bound to the socio-political context of our times, as well as collective awareness of the danger inherent to these facilities.

SOMMAIRE

Remerciements	1
Résumé	2
Abstract	3
Sommaire	4
Introduction	6
De l'icône symbolique à la fascination formelle	8
L'industrie, icône du progrès	9
La fée électricité entre dans les foyers	9
Du travail de commande à une apologie de l'industrie	10
Germaine Krull : formes nouvelles, vision moderne	13
Vers une tentative de neutralité du regard	17
Bernd et Hilla Becher, une représentation typologique sérielle	18
Un rapprochement formel au service des singularités	20
Du formalisme du cadrage et de la liberté d'observation	21
De l'école de Düsseldorf à une tradition contemporaine	23
Düsseldorf : de la peinture à la photographie	23
New Topographics, le constat américain	25
La fascination de la forme	28
Du merveilleux dans la structure industrielle	31
Un sujet intrinsèquement merveilleux	32
Une architecture de la fonctionnalité	32
Installations de recherche et surréalisme des structures	35
La radiation tcherenkov	38
Représentation du méconnu et de l'inaccessible	41
Méconnaissance du public de la structure industrielle	41
Restriction d'accès et incidence sur le point de vue photographique	43
Le paysage manufacturé, un ersatz de l'architecture industrielle ?	45
Reportage d'entreprise et publicité : une représentation interne	48
Enjeux de communication et recours au merveilleux	48
Publicité et science fiction	52

Ambiguïté de la représentation et retour à un sentiment d'ordinaire	55
Entre réel et science fiction	56
Nicolas Descottes, à la frontière du réel	56
Influence du cinéma de science fiction sur l'imaginaire collectif	59
Paradoxe d'une esthétique de science fiction liée à une industrie passée	63
Le spectaculaire de l'inconnu	66
Les barrages d'Edgar Martins	66
Formalisme photographique et lassitude du regard	69
Confrontation de la banalité de l'image avec son sujet	71
Surréal et enjeux idéologiques	72
Les doux nuages de Jürgen Nefzger	72
Interpeller le spectateur d'une anomalie de l'ordinaire	75
Notion de danger et représentation de l'invisible	78
Conclusion	81
Ressources bibliographiques	84
Mots clés	88
Table des illustrations	89
Table des annexes	91
Annexes	92

INTRODUCTION

Engendrée par une révolution industrielle et technologique, la photographie entretient, depuis son invention, une relation étroite avec l'industrie.

La fascination des photographes pour l'industrie demeure constante, mais sa représentation et sa perception par le public ont fortement évolué. Les travaux du début du siècle la présentent sous une forme héroïque, symbole du progrès et synonyme de bienfaits, tandis que la forte désindustrialisation de l'après-guerre engendre un désenchantement général, et les photographes comme leurs images adoptent alors une position plus critique et plus ambiguë.

La photographie contemporaine a par ailleurs été marquée par des phénomènes majeurs, comme l'œuvre des Becher et l'exposition *New Topographics*, dont l'héritage se fait toujours ressentir dans les pratiques de certains jeunes artistes.

Structures complexes et énigmatiques, les installations industrielles sont le fruit d'exploits techniques et technologiques, et portent en elles-mêmes une dimension merveilleuse. Elles inspirent un étonnement, une fascination tant elles peuvent apparaître insondables et surréelles.

Ce sujet extraordinaire et fabuleux fait l'objet de nombreuses représentations aux enjeux multiples, et le caractère intrinsèquement merveilleux des installations se manifeste parfois de manière inattendue.

Certains photographes s'appuient explicitement sur cet aspect, et créent des images à leur tour merveilleuses, tandis que d'autres adoptent une position pouvant sembler de prime abord radicalement opposée et inscrivent les complexes industriels dans l'ordinaire et le quotidien.

Au cours de cette analyse, j'étudierai comment, par l'approche technique, esthétique et idéologique qui leur est propre, certains photographes font basculer les installations de l'industrie lourde dans un ordinaire apparent ou un merveilleux explicite.

Les représentations contemporaines des structures industrielles ne sont cependant pas nécessairement aussi tranchées, et il arrive parfois que la démarche de l'auteur aboutisse à une monstration plus ambiguë. Ainsi, j'analyserai également par quels mécanismes l'image photographique parvient à mêler ordinaire et merveilleux, notions à priori antinomiques.

Au tournant du 21^e siècle, la perception de l'industrie lourde par le public s'est retrouvée fortement affectée par les événements sociaux, politiques, environnementaux et écologiques, et il est intéressant d'étudier la manière dont les représentations photographiques ont évolué en parallèle à ce phénomène : est-il possible de s'émanciper de la connotation symbolique ou, au contraire, est-il pertinent, voire nécessaire de l'exploiter ? Et de quelle façon ce facteur impacte-t-il le caractère merveilleux de la représentation ?

Enfin, le caractère potentiellement dangereux et dévastateur de certaines installations industrielles se retrouve au cœur de deux interrogations : j'analyserai les méthodes à travers lesquelles certaines productions photographiques parviennent à générer une image merveilleuse par delà la conscience collective du danger, et la manière dont ce dernier peut être signifié.

DE L'ICÔNE SYMBOLIQUE À LA FASCINATION FORMELLE

« Si une chose est sûre en 1995, c'est que l'Ère des Machines est terminée [...] À l'acmé de [cette ère], les usines et leurs machines étaient devenues des symboles iconiques du monde industriel, représentant une réponse internationale à la mécanisation et à la modernisation. [...] Recourant à l'appareil photo, lui même un enfant de la révolution industrielle, les photographes des années 1920 et 1930 réalisèrent quelques-unes des icônes les plus saisissantes de cette époque.

[...] Après la Seconde Guerre mondiale, l'Ère des Machines commença à s'essouffler, [...] l'industrie devint plus humble, [...] et il devint impossible de voir l'industrie [lourde] comme une puissance omnipotente et bénéfique. Dès les années 1980, le pouvoir symbolique de l'aciérie fut complètement remplacé par l'icône la plus novatrice — la puce électronique. [...] Le pouvoir culturel de la machine comme un phare de l'avenir était radicalement modifié. Au cours des dernières décennies, la relation de la photographie au monde de la machine a également changé, évoluant d'un outil de prédication à un enregistrement plus indécis, [critique]¹ et historique. ²»

Dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition *From Icon to Irony: German and American Industrial Photography*³, Kim Sichel résume ainsi brièvement, mais avec justesse aussi bien l'évolution de l'industrie au cours du siècle passé que la relation de la photographie à cette dernière.

Si cette évolution n'est pas l'objet principal de cette étude, elle permet néanmoins de mieux comprendre et appréhender la relation des photographes actuels à l'industrie, et par là même les mécanismes dont ils usent pour inscrire les complexes industriels dans l'ordinaire ou le merveilleux.

¹ *Ironic* dans le texte original.

² Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *From Icon to Irony: German and American industrial photography*, Seattle, University of Washington Press, 1995, p. 1, en anglais dans le texte original.

³ L'exposition, qui s'est tenue en 1995 à la Boston University Art Gallery, présentait les travaux de huit photographes : Bernd & Hilla Becher, Margaret Bourke-White, Joachim Brohm, Frank Gohlke, Germaine Krull, John Pfahl, Albert Renger-Patzsch et Charles Sheeler.

L'industrie, icône du Progrès

La fée électricité entre dans les foyers

Au début du 19^e siècle, la révolution industrielle a engendré quantité de nouvelles inventions, comme la ligne d'assemblage, le chemin de fer ou les grandes constructions métalliques⁴. Cet essor industriel et technologique est alors perçu comme quelque chose d'enthousiasmant et de bénéfique, synonyme de progrès et d'un avenir meilleur.

En 1881, l'Exposition Internationale de l'Électricité se tient à Paris et fait découvrir aux Français cette énergie mythique⁵. Les complexes industriels sont très rapidement raccordés, tandis que l'électrification des villes illumine les foyers à partir des années 1920⁶. Cette révolution industrielle attire déjà la curiosité et l'admiration de la population, et les industriels n'hésitent pas à passer commande à des artistes renommés pour promouvoir plus encore les bienfaits de leurs industries : l'œuvre la plus connue est sans doute *La Fée Électricité*, réalisée en 1937 par Raoul Dufy pour la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité⁷.

Toutefois, l'outil de prédilection par excellence de cet essor industriel est la photographie, elle-même engendrée et entretenue par cette révolution technique. Si déjà, à l'époque, certaines œuvres comme *Les Temps Modernes*⁸ prennent une certaine distance et critiquent l'industrialisation⁹, la plupart des travaux célèbrent ce que certains appellent désormais le nouveau Dieu¹⁰.

⁴ Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op.cit.*, p. 1.

⁵ Arnaud Berthonnet et Dominique Barjot, dir., « L'électrification rurale ou le développement de la « fée électricité » dans les campagnes françaises », *Le travail et les hommes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions du CTHS, 2006, p. 62-75.

⁶ En 1940, 90% de la population sont raccordés au réseau électrique. L'électrification de l'ensemble du territoire français est achevée en 1960. *Ibid.*

⁷ La nationalisation des 1300 concessionnaires privés est réalisée en 1946 pour laisser place au monopole d'Electricité de France (EDF). *Ibid.*

⁸ Charlie Chaplin, *Modern Times*, film cinématographique, Chaplin – United Artists, 1937, 87 min., N&B, film 35 mm.

⁹ D'autres artistes, comme John Heartfield et Hannah Höch, ont également critiqué ouvertement l'industrie capitaliste. Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ Paul Strand, « Photography and the New God », *Broom*, vol. 3, no. 4 (Nov. 1922), p. 252-258.

Du travail de commande à une apologie de l'Industrie

À partir des années 1920, de nombreuses industries passent commande auprès de photographes pour illustrer des plaquettes commerciales à destination de leurs clients afin de vanter la modernité de leurs installations. Bien qu'il soit entendu que les images doivent montrer les complexes de manière positive, les photographes conservent une grande liberté de travail et, souvent, transcendent le cadre de la commande.

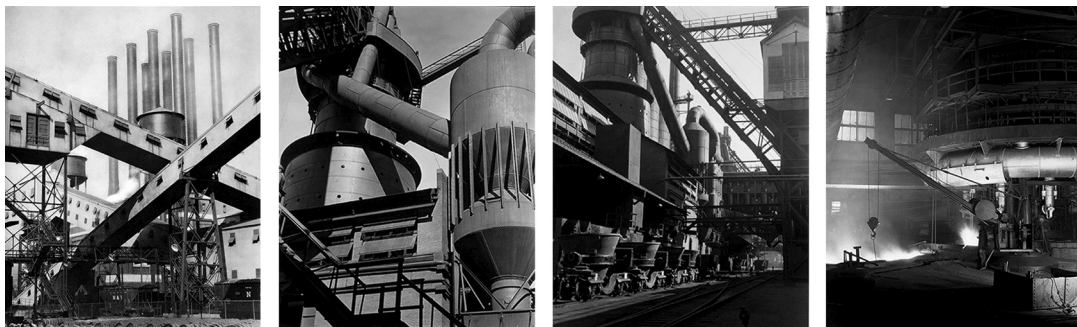


Figure 1 : Charles Sheeler, *The River Rouge Ford Plant*, 1927¹¹

Charles Sheeler (1883-1965) fut l'un des premiers à recevoir une commande d'importance. En 1927, Ford lance sur le marché une nouvelle voiture — le *Model A* — et en confie la promotion à l'agence N.W. Ayer and Son¹², qui imagine une campagne publicitaire « vendant l'ensemble de la compagnie plutôt que le produit uniquement »¹³. À cette fin, elle engage Sheeler pour réaliser des photographies de l'usine de River Rouge où la nouvelle voiture est produite. Mêlant admiration et respect, Sheeler photographie le complexe, mettant en avant l'architecture des lieux gigantesques, et ne montre que très peu les ouvriers qui y travaillent. Ses images peuvent certes parfois évoquer la dimension inhumaine des installations, mais elles illustrent également la grandeur de cette architecture

¹¹ Charles Sheeler, de gauche à droite : *Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors*, 1927 ; *Ford Plant, River Rouge, Blast Furnace and Dust Catcher*, 1927 ; *Ford Plant, River Rouge, Slag Buggies and Blast Furnace*, 1927 ; *Ford Plant, River Rouge, Blast Furnace Interior*, 1927, sur The Detroit Institute of Arts, The Rouge Image Gallery [en ligne], disponible sur : <http://www.dia.org/exhibitions/sheeler/content/ford_rouge_gallery.html>, (21/01/2014).

¹² Fondée en 1869, la N.W. Ayer and Son fut l'une des plus grandes agences publicitaires américaine de la première moitié du 20^{ème} siècle.

¹³ Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op. cit.*, p. 21.

comme étant la magnifique expression de la révolution industrielle en cours. Les photographies de Sheeler sont à l'époque largement diffusées dans la revue *Ford*, éditée par le constructeur. Plusieurs autres images de la série, dont la première reproduite ici, sont diffusées dans des revues prestigieuses comme *Arts et Métiers Graphiques* ou *Vanity Fair*¹⁴, acquérant ainsi une certaine reconnaissance artistique.

À l'hiver 1927 – 1928, Margaret Bourke-White (1904-1971) obtient l'autorisation de la Otis Steel Company de réaliser des clichés de son aciérie de Cleveland, où la photographe vient de s'installer. Arpentant pendant plusieurs mois le complexe industriel, elle réalise des images présentant les différents bâtiments et machines, mais aussi les multiples procédés nécessaires à la production de l'acier.

Peu de temps après avoir accompli son travail, Bourke-White écrit à propos de cette commande :

« Les aciéries étaient des [choses] qui ne furent jamais destinées à être belles... Elles avaient une beauté accidentelle. Elles étaient belles car elles étaient vivantes, pleines de force et de puissance, et parce qu'elles étaient importantes. ¹⁵».

Jouant de la nature du site, Bourke-White prend des clichés fortement contrastés, laissant souvent apparaître des volutes de fumée d'où semblent émerger les installations. Quand certaines images sont explicites quant à la nature de l'industrie représentée, la plupart des photographies revêtent un caractère plus mystérieux, presque mystique, éminemment poétique, présentant des scènes équivoques : la narration des images peut alors se détacher de la réalité, et rentrer dans une fiction dont le spectateur devient l'auteur.

¹⁴ *Arts et Métiers Graphiques*, n° 16, mars 1930 ; *Vanity Fair*, n° 29, février 1928.

¹⁵ Margaret Bourke-White, retranscription de l'interview donnée à la radio WNBC, janvier 1932, 2-3, Collection Bourke-White, Université de Syracuse, New York. Document disponible en annexe.

Plus que satisfait des images de la photographe, la Otis Steel Company fait l'acquisition d'une grande sélection et publie un luxueux ouvrage intitulé *The Otis Steel Company – Pioneer*¹⁶. Fier de son industrie et de la manière dont Bourke-White l'a photographiée, Elroy Kulas, alors Président de l'aciérie, offre quelques exemplaires signés du livre à ses meilleurs clients¹⁷.

En France également, de nombreuses industries commandent des photographies à des fins publicitaires. En 1931, la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité (C.P.D.E.) confie à Man Ray (1890-1976) la réalisation d'un portfolio intitulé *Electricité*¹⁸.

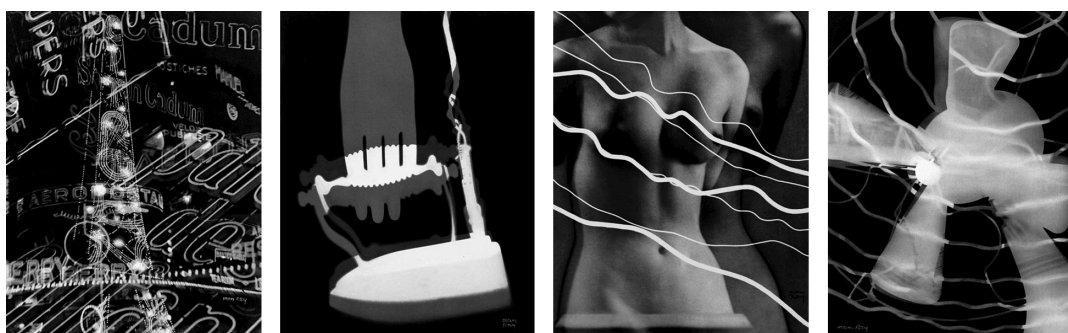


Figure 2 : Man Ray, *Electricité*, 1931¹⁹

La commande porte sur le rôle de l'électricité dans la vie quotidienne, et il apparaît que le photographe conserve à l'évidence une grande liberté : Man Ray recourt à des techniques issues de ses expérimentations — comme le rayogramme ou le montage — pour promouvoir l'arrivée de l'énergie électrique dans les foyers.

Man Ray célèbre l'électricité à la fois en tant que sujet et en tant qu'outil technique. Les images qu'il produit reflètent l'aspect fascinant, merveilleux et encore magique que revêt l'électricité alors, et il donne à voir avec mystère et

¹⁶ Otis Steel Company, *Otis Steel Company – Pioneer*, Cleveland, Ohio, Otis Steel Company, 1929.

¹⁷ Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op.cit.*, p. 20.

¹⁸ Man Ray et Pierre Bost, *Electricité : Dix rayogrammes de Man Ray*, Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1931.

¹⁹ Man Ray, de gauche à droite : *Electricité, la Ville*, 1931 ; *Electricité Lingerie*, 1931 ; *Electricité*, 1931 ; *Electricité, le Souffle*, 1931, sur Art of the Photogravure, The Art of the Photogravure / Collection [en ligne], disponible sur : <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&artist=Ray,%20Man&view=medium>> (18/01/2014)

élégance la manière dont cette énergie nouvelle s'incarne dans le quotidien, et les techniques qu'il emploie sont toutes aussi novatrices que ce qu'elles illustrent.

Si le temps a conféré à ces images toute leur légitimité artistique, elles ne font pas l'unanimité lors de leur publication²⁰ : on reproche aux photographies leur manque d'impact purement publicitaire. « *Électricité*, comme les catalogues de prestige des grandes maisons (Ford, Nicolas, Pont-à-Mousson, etc.) sont loin d'avoir fait l'unanimité, à l'époque, particulièrement chez les publicistes, soucieux avant tout d'efficacité commerciale ».²¹

À la même période, la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité sollicite un autre photographe pour son travail avant-gardiste autour de l'architecture industrielle : il s'agit de Germaine Krull.

Germaine Krull : formes nouvelles, vision moderne

Témoin exceptionnel des événements clés du 20^e siècle, Germaine Krull (1897-1985) a su illustrer avec passion les transformations de son époque. Photographe aux multiples facettes — elle a assumé aussi bien le rôle de photographe de mode que celui de correspondante de guerre — Krull n'a cessé d'expérimenter de nouvelles techniques, de nouvelles approches pour toujours sublimer son travail.

« Témoin de l'industrie Néerlandaise et de la fondation de la Filmliga. Représentante de la Nouvelle Vision en France. Prééminente photographe de presse à Paris pendant l'entre-deux-guerres.²²».

²⁰ Le portfolio édité par la C.P.D.E. n'est édité qu'à 500 exemplaires, aussi c'est surtout la reproduction de certaines planches dans des revues comme *Arts et Métiers Graphiques* (n° 24, juillet 1931) ou *La Publicité* (n° 292, juin 1932) qui permet une large diffusion des images. Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris : Les usages de la photographie, 1919-1939*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 188.

²¹ *Ibid.*

²² Kim Sichel, *Germaine Krull : photographer of modernity*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. xvi, en anglais dans le texte original.

De sa vie extraordinaire et romanesque, Germaine Krull laisse une œuvre conséquente et extrêmement variée, et il est impossible de la résumer ou de la catégoriser. Je ne m'intéresse ici qu'à une toute petite partie de son travail, celui qui s'articule autour de la photographie industrielle, et qu'elle réalise essentiellement au cours des années 1920.

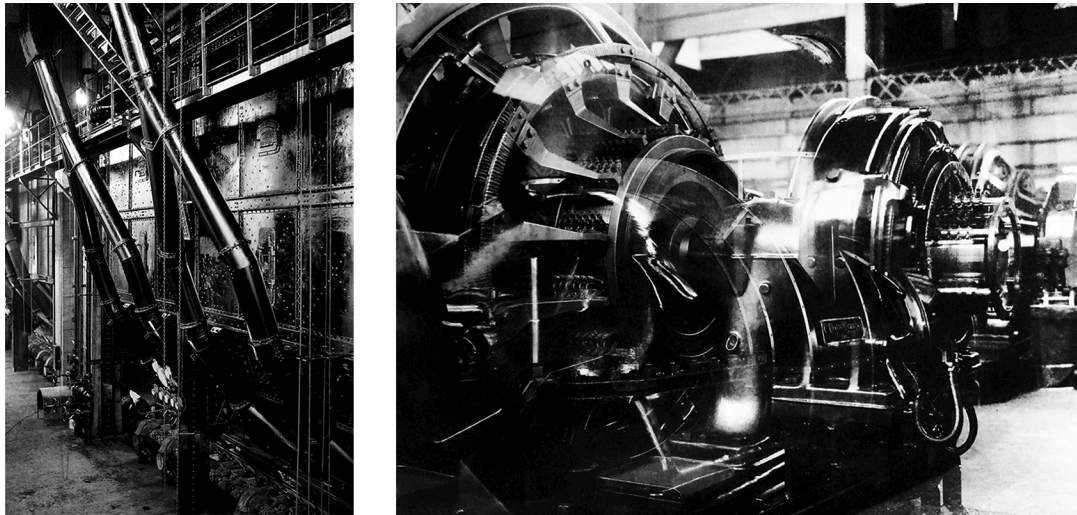


Figure 3 : Germaine Krull, *Métal*, 1925-1927²³

C'est sur une invitation du réalisateur Joris Ivens, avec qui elle entretient une relation amoureuse²⁴, que Germaine Krull visite les Pays-Bas pour la première fois en 1924. Grâce à Ivens, elle rencontre plusieurs artistes et intellectuels liés à l'avant-garde néerlandaise, russe et allemande, comme le réalisateur Sergei Eisenstein, le philosophe Walter Benjamin et, très vraisemblablement, László Moholy-Nagy, alors enseignant à l'école du Bauhaus²⁵.

C'est à leur contact notamment qu'elle réfléchit à sa conception de la Nouvelle Vision, à laquelle elle insuffle un dynamisme inspiré du montage cinématographique — classique comme expérimental — et développe un style photographique dynamique et puissant qui lui est propre.

²³ Germaine Krull, de gauche à droite : *Sans Titre*, Planche 23, 1925-1927 ; *Sans Titre*, Planche 51, 1925-1927, *Métal*, Paris, A. Calavas : Librairie des Arts Décoratifs, 1927.

²⁴ Germaine Krull rencontre Joris Ivens en 1923. Kim Sichel, *op. cit.*, p. 68.

²⁵ *Ibid*, p. 68 - 72 *passim*.

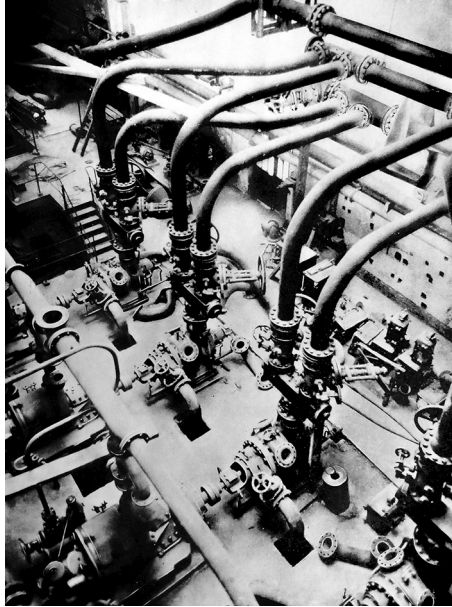


Figure 4 : Germaine Krull, *Nouvelles installations de la Centrale d'Issy-les-Moulineaux*, 1929.

France, et l'ouvrage est publié en 1927. Krull présente dans cette publication les structures industrielles d'une manière inédite, usant de cadrages inhabituels, mais aussi en s'attardant sur des détails, ou en tronquant les machines qu'elle photographie, à la limite parfois de l'abstraction.

Très rapidement son travail est reconnu et, en 1929, la Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité lui commande des photographies pour illustrer un ouvrage présentant les installations électriques les plus modernes de son parc²⁸.

Animées d'un dynamisme remarquable, les images de Germaine Krull célèbrent l'industrie tout comme elles la critiquent : la photographe montre sa fascination pour ces formes nouvelles, leur évocation de la vitesse et de la modernité, mais révèle également la confusion qui peut se dégager de cet univers²⁹. Les images de Krull, empreintes d'une énergie sans pareil, traduisent le regard de la photographe : plongé dans cet univers de tuyaux, de

²⁶ L'Ikarett est un appareil moyen format 6x9, dont la compacité et la maniabilité offrent une grande liberté au photographe.

²⁷ Germaine Krull, *op. cit.*

²⁸ *Nouvelles installations de la Centrale d'Issy-les-Moulineaux*, Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité, 1929. Sept des planches sont de Germaine Krull.

²⁹ Kim Sichel, *op. cit.*, p. 69.

Figure 4 : Germaine Krull, *Pompes Alimentaires et tuyauteries d'alimentation, Nouvelles installations de la Centrale d'Issy-les-Moulineaux*, *op. cit.*, p46. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou.

câbles et de structures métalliques enchevêtrées, l'œil ne sait se fixer sur un élément précis. Le spectateur est invité à fureter dans les moindres recoins, excité par l'aspect merveilleux, remarquable, fascinant et inconnu des installations : les différents éléments ne ressemblent à rien de connu, et leur assemblage complexe, mais d'une grande précision, étonne et séduit le regard. Mais cette exploration sans répit dévoile également le caractère étourdissant, complexe, et parfois monstrueux de ces structures, où l'on s'égaré sans arriver à trouver de repères du monde tel qu'on le connaît.

Krull met ainsi en évidence les multiples facettes de la modernité, et offre au spectateur une expérience visuelle immersive qui, telle une grande exploration, propose de découvrir un univers nouveau, à la beauté étrange et extraordinaire.

De par son approche moderniste, et en faisant le choix de ne quasiment jamais montrer dans leur intégralité les structures ou les complexes qu'elle photographie, il devient impossible pour le spectateur d'identifier les industries dont sont issues les images. Ce faisant, les photographies qu'elle donne à voir comportent une part d'étrangeté, et laissent une grande liberté d'interprétation au spectateur.

Bien qu'ancrés dans une réalité certaine, ces clichés relèvent du merveilleux : confronté à un univers méconnu, le spectateur est invité à imaginer ce à quoi servent ces machines, tuyaux ou engrenages, ce pour quoi ils sont agencés ainsi... Face à des images d'installations dont il ne comprend pas la fonction ou l'utilité, le spectateur a finalement la possibilité de voir l'architecture industrielle détachée de toute connotation symbolique et d'en construire sa propre image.

Vers une tentative de neutralité du regard

« [La] réalité de notre siècle est la technologie : l'invention, la construction, et la maintenance des machines. Être un utilisateur des machines, c'est être de l'esprit de ce siècle. Elle [la technologie] a remplacé le spiritualisme transcendantal des ères passées.³⁰ »

Souvent cité, cet extrait d'un article de Moholy-Nagy (1895-1946) est souvent détourné de son sens originel. Alors qu'aujourd'hui certains interprètent ces quelques lignes comme un éloge de la révolution industrielle, elles révèlent plutôt la position très critique de l'artiste vis-à-vis de la révolution industrielle en cours³¹. Si, à l'époque, peu de photographes critiquent cette dernière³², la situation évolue après la seconde guerre mondiale, et à partir des années 1950, plusieurs artistes font preuve de scepticisme vis-à-vis de l'industrie.

Bien que mon propos ne soit pas axé sur la position critique des artistes et des photographes ayant traité de l'industrie, cet aspect est toutefois intimement lié à la manière dont celle-ci est représentée et, dans certains cas, peut même se retrouver au centre de la démarche employée.

³⁰ László Moholy-Nagy, « Constructivism and the Proletariat », *MA*, Mai 1922, cité dans Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy : Experiment in Totality*, Cambridge, The MIT Press, 1969, p.19-21. En anglais dans le texte original. Extrait de l'article disponible en annexe.

³¹ Si à l'époque, une grande partie de la population — et des artistes — appréhende l'industrialisation comme une chose bénéfique, Moholy-Nagy émet une certaine réserve, accuse l'industrialisation d'être à l'origine du socialisme et du prolétariat, et s'appuie sur ces arguments notamment pour prôner le Constructivisme. *Ibid.*

³² Cités précédemment, John Heartfield et Hannah Höch ont, dans certains de leurs travaux, ouvertement critiqué l'industrialisation et, de manière plus générale, le capitalisme. Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op. cit.*, p. 6.

Bernd et Hilla Becher, une représentation typologique sérielle

Né dans le Siegerland³³, Bernd Becher (1931-2007) a grandi au milieu de complexes issus de l'industrie minière ou métallurgique, où une grande partie de sa famille travaillait. Familier de ces structures, il s'y intéresse particulièrement alors qu'il est étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf: confrontées à une crise provoquée par la fondation de la Communauté Économique Européenne, les industries lourdes du Siegerland, mais aussi des régions voisines comme la vallée de la Ruhr, entrent dans une ère de difficultés économiques à partir de la fin des années 1950, qui entraînent la fermeture d'un grand nombre de complexes puis, plus tard, leur destruction.

Ce serait la démolition de ces sites qui aurait incité Bernd Becher à « vouloir fixer par l'image ce qui ne serait plus préservé dans la réalité ³⁴ ». Après s'être essayé à plusieurs techniques comme le dessin ou le collage, il choisit finalement le médium photographique.

Il rencontre Hilla Wobeser (1934-) en 1957, photographe de formation, avec qui il se marie en 1961. Dès 1960, le couple s'intéresse aux villes dépendant de l'activité industrielle, et réalise une première série de photographies sur les maisons à colombages des ouvriers. À partir de 1961, ils photographient les structures industrielles, qu'il s'agisse de mines, de hauts fourneaux ou de tours de réfrigération, d'abord dans le Siegerland, puis dans les régions et pays avoisinants.

Dès leurs premiers travaux, les Becher abordent une approche documentaire qu'ils souhaitent la plus objective possible et établissent un protocole strict : les sujets sont centrés, isolés des installations environnantes, photographiés à la chambre avec une profondeur de champ uniforme, et « s'abstiennent de toute valorisation des structures et des textures, de tout

³³ Le Siegerland est une région du centre de l'Allemagne qui a connu l'essor puis le déclin de l'industrie minière et sidérurgique, bien que cette dernière soit toujours active dans une moindre mesure.

³⁴ Quentin Bajac, Armin Zweite, *Bernd et Hilla Becher*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 11.

éclairage propre à en révéler les aspects, [et] refusent donc l'absorption, le reflet ou la dispersion de la lumière. ³⁵».

Les tirages sont présentés sous passe-partout, dans des cadres de plastique blanc, et accrochés de manière à former une grille.

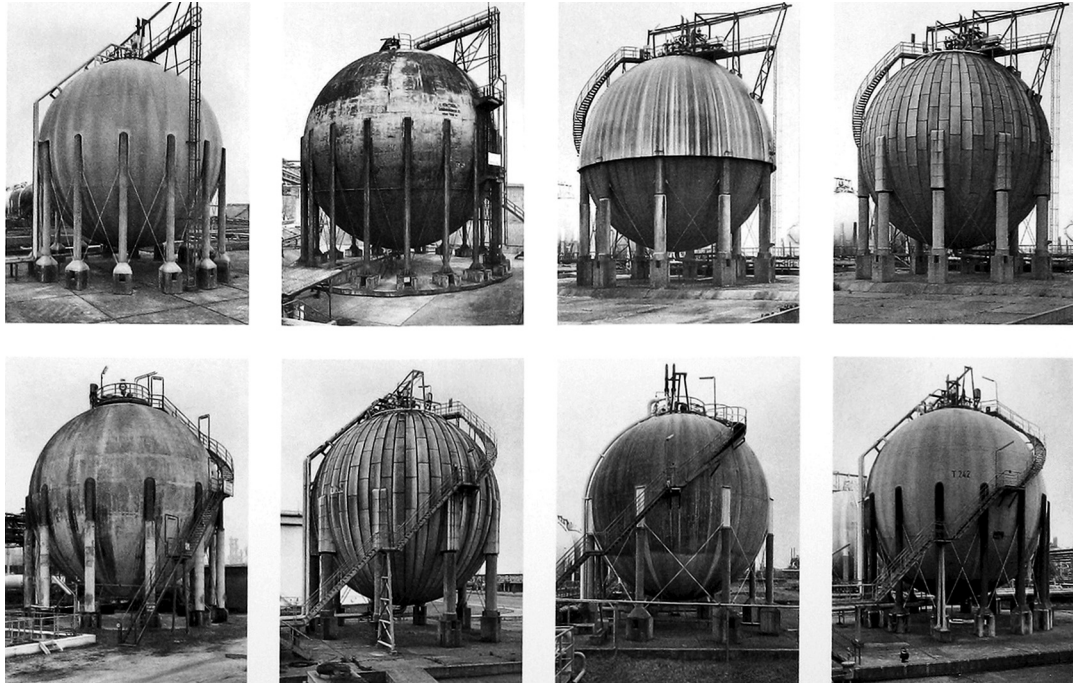


Figure 5 : Bernd & Hilla Becher, *Gazomètres*, 1982-1992³⁶

Ce mode de présentation, qu'ils adoptent aussi bien dans leurs premiers travaux que dans les plus récents, renforce l'aspect sériel des images, et vient renforcer les similitudes des installations qu'ils photographient, et les typologies alors formées « deviennent des classifications archéologiques qui retirent les usines du service actif et les épinglent au mur de la galerie tels des spécimens de papillons ³⁷».

Alors que paradoxalement certaines de leurs images proviennent d'industries ou de complexes toujours en activité, le protocole de prise de vue

³⁵ Quentin Bajac, Armin Zweite, *Bernd et Hilla Becher, op. cit.*, p. 8.

³⁶ Bernd & Hilla Becher, de gauche à droite et de haut en bas : *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1992 ; *Francfort-Hoechst*, Allemagne, 1992 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983 ; *Francfort-Hoechst*, Allemagne, 1992 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983 ; *Wesseling / Cologne*, Allemagne, 1983, dans Quentin Bajac, Armin Zweite, *Bernd et Hilla Becher*, Paris, Centre Pompidou, 2004, Annexe 13.

³⁷ Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op. cit.*, p. 3, en anglais dans le texte original.

et le dispositif d'exposition donnent en effet l'impression que les artistes procèdent à un archivage méthodique « d'une espèce en voie d'extinction ³⁸», et il devient difficile, si ce n'est impossible, pour le spectateur de voir autre chose qu'une relique d'une industrie jadis florissante, désormais abandonnée et vouée à disparaître.

Un rapprochement formel au service des singularités

Alors que la neutralité à laquelle aspirent les Becher n'est en réalité qu'une illusion, ne laissant que très peu de liberté quant à l'interprétation possible des images, il me semble que les photographes parviennent à réaliser des images intrinsèquement paradoxales.

Par leur démarche, ils montrent à quel point ces structures sont similaires, voire identiques, désormais obsolètes, sans pouvoir, sans importance : elles nous apparaissent banales, donnent l'impression de les avoir souvent croisées aux abords d'une autoroute ou lors d'un passage dans une zone industrielle, et ne suscitent aucune admiration.

Bien que cela puisse paraître impossible tant le caractère documentaire et historique de leurs photographies est fort, il me semble que le protocole mis en place confère aux images quelque chose de merveilleux : à mon sens, l'impression d'ordinaire, de banal, provient de la perception que nous avons de ces installations ou des industries dont elles sont issues ; en revanche, il me semble que les images ont d'exceptionnel le point de vue qu'elles abordent. Les structures sont complètement décontextualisées, le reste du complexe industriel — comme le paysage environnant — est totalement absent, et la perspective centrale ainsi que l'absence de déformation donnent finalement à voir ces installations depuis un angle inhabituel, insolite, d'un formalisme tel qu'il n'est pas sans évoquer les plans en coupe de bâtiments. Lorsque nous avons l'occasion de voir de nous-mêmes ces structures, nous nous trouvons le plus souvent au niveau du sol, et la vue est gênée par les installations avoisinantes, de telle sorte qu'il nous est impossible de saisir ces structures

³⁸ Judith Bookbinder, Kim Sichel, John Stomberg, *op. cit.*, p. 10, en anglais dans le texte original.

dans le détail de leur totalité propre, et dans une telle frontalité. La disposition sous forme de grille, si elle permet de mettre en avant les similitudes que ces installations partagent, permet également de révéler les singularités de chacune, les différences d'agencement ou d'architecture que nous ne relèverions pas si nous regardions chaque bâtiment — ou chaque image — individuellement.

Du formalisme du cadrage et de la liberté d'observation

Dès le début de leur collaboration, les Becher ont su précisément quelle direction donner à leur travail : « la documentation globale d'une industrie lourde, moteur de la modernisation durant des décennies, garante du plein emploi et d'une prospérité croissante, qui s'est vue frappée de plein fouet par une crise entraînant la fermeture de mines et d'industries sidérurgiques, puis la destruction de zones complexes avec ce qui s'ensuit : le chômage et le déclin social. ³⁹».

Alors que ce dernier aspect est une conséquence importante de la désindustrialisation, les artistes ne l'ont volontairement jamais intégré à leur démarche. Cette volonté de ne pas prendre parti par rapport à l'impact social se retrouve au cœur de leur protocole, dans lequel se manifeste clairement un désir de neutralité quant au sujet traité.

À ce terme de neutralité, les Becher préfèrent celui d'objectivité, et non sans raison. Fortement influencée par certaines conceptions de la Nouvelle Objectivité, et notamment par le travail d'Albert Renger-Patzsch⁴⁰ — pour qui la photographie doit assurer une reproduction mécanique de la forme sans artifice et en se limitant à la technique pure —, leur démarche s'appuie sur l'application rigoureuse d'un protocole de prise de vue à l'intérieur duquel le photographe se soumet au sujet qu'il photographie : il s'agit de reproduire, avec la plus grande précision, et la plus grande transparence possible l'objet

³⁹ Quentin Bajac, Armin Zweite, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ Albert Renger-Patzsch (1897-1966) était un photographe majeur de la Nouvelle Objectivité. Il est notamment connu pour son ouvrage *Die Welt ist Schön* dans lequel il publie des photographies d'objets du quotidien, de végétaux, mais aussi de détails de machines. Les images qu'il présente mettent avant tout l'accent sur la beauté des formes qu'il photographie.

photographié. De cette volonté de retranscrire avec le plus de fidélité possible découle un style extrêmement rigide, au cadrage strict, offrant une grande profondeur de champ et le moins de déformation possible.

Cette rigidité de la représentation restreint les interprétations possibles. Mais ce formalisme du cadrage offre, en contrepartie, une grande liberté quand à l'observation du sujet photographié : la vision du spectateur n'est gênée par aucun effet, aucun artifice lié à la technique, et, de ce fait, il est rendu possible pour le spectateur d'explorer à volonté les moindres recoins de l'image et d'analyser chaque élément la constituant de manière égale.

Malgré cette liberté accordée au regard du spectateur — dans le sens défini précédemment —, il apparaît difficile d'appréhender le travail des Becher comme « neutre ». Les connotations historiques et sociales des sujets qu'ils photographient nous empêchent de les voir sans préjugé, et le protocole employé vient, au contraire, renforcer une impression de scepticisme vis-à-vis de l'industrie lourde comme une puissance bienfaisante. Les installations et les produits qu'elle a engendrés nous apparaissent aujourd'hui comme acquis, et il semble peu probable que l'on s'émerveille à l'heure actuelle de choses devenues ordinaires comme l'aspirateur ou le réfrigérateur ; il en va de même pour les usines et leurs machines.

De l'École de Düsseldorf à une tradition contemporaine

Düsseldorf : de la peinture à la photographie

Fondée en 1762 en tant qu'école de dessin, l'Académie publique des Beaux-Arts de Düsseldorf devient, dès 1773, une école d'art destinée à former ses étudiants à la peinture, la sculpture et l'architecture. À partir de 1850, et sous la direction de Wilhelm von Schadow (1789-1862), l'Académie connaît un rayonnement international grâce au mouvement de l'École de peinture de Düsseldorf, initié dans les années 1830. Caractérisé par des peintures de paysages fantaisistes extrêmement détaillés et usant d'une palette sobre et relativement homogène, le mouvement devint, plus tard, une composante de la peinture romantique allemande.

Dans les années 1950, et sous l'influence de l'École de Paris, la peinture informelle se fraie un chemin en Allemagne et acquiert de nombreux adeptes. Sous l'impulsion de quelques artistes naît le groupement Zero qui, en opposition à l'abstraction lyrique et au tachisme, « voulait renoncer aux états d'âme des peintres informels, profondément marqués par les traumatismes de la guerre ⁴¹ ». Établissant des liens avec les mouvements d'avant-garde français, le groupe invite notamment Yves Klein (1928-1962), qui crée certaines de ses œuvres les plus monumentales dans la région de Düsseldorf⁴². Outre Klein, de nombreux artistes comme Arman, Tinguely ou Spoerri sont invités à Düsseldorf et marquent les artistes du mouvement Zero.

À la même période Alfred Schmela ouvre sa galerie à Düsseldorf⁴³. Il y présente les artistes de Zero, Klein, Arman, Christo, et de nombreux autres artistes de l'avant-garde d'alors, mais aussi et surtout Joseph Beuys (1921-1986) qui s'impose rapidement comme un artiste incontournable de cette période. De 1961 à 1972, ce dernier enseigne à l'Académie de Düsseldorf qui, sous son impulsion et celle d'autres professeurs, commence à s'ouvrir à de nouvelles tendances.

⁴¹ Armin Zweite, *et al.*, *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, Munich, Schirmer-Mosel, 2008, p. 23.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Armin Zweite, *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

En 1976, Bernd Becher bénéficie de ce climat d'ouverture : il est nommé professeur de photographie à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Le poste est créé spécialement pour lui. C'est une grande première : jusqu'alors, aucune école d'art allemande n'avait disposé d'une chaire de photographie.

Bernd Becher enseigne jusqu'en 1996, mais c'est surtout grâce à la première génération d'élèves ayant fréquenté sa classe que l'école de Düsseldorf acquiert à nouveau un rayonnement international : Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff et Thomas Struth font aujourd'hui partie des artistes photographes les plus connus.



Figure 6 : Thomas Struth, *Museums*, Thomas Ruff, *Portraits*⁴⁴

Bien qu'il soit possible de considérer ces photographes comme des représentants de ce que l'on pourrait appeler une École de Düsseldorf de la photographie, il est intéressant de constater que tous abordent des thématiques très différentes, parfois même très éloignées de celle des Becher, et qu'aucun ne traite des vestiges de l'architecture industrielle.

⁴⁴ De gauche à droite : Thomas Struth, *National Gallery I*, Londres, 1989, 180 x 196 cm, sur TATE, 'National Gallery I, London 1989', Thomas Struth | Tate [en ligne], disponible sur : <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-national-gallery-i-london-1989-p77661>> (18/02/2014), Thomas Ruff, *Portrait*, 1988, 210 x 165 cm, sur Gallery Talk, Thomas Ruff spaltet im Haus der Kunst die Gemütter | Gallery Talk [en ligne], disponible sur : <<http://www.gallerytalk.net/2012/04/thomas-ruff-im-haus-der-kunst.html>> (18/02/2014).

L'enseignement des Becher transparait surtout dans la démarche résolument objective que ces artistes adoptent. Les sujets représentés sont peu spécifiques et non spectaculaires — à l'exception d'Andreas Gursky —, et un sentiment d'indifférence se dégage des images : d'une certaine manière, l'auteur se retire derrière ses œuvres.

Les travaux de ces artistes adoptent un rapport particulier à la réalité : on assiste à une mise en scène du réel, à une fictionnalisation de la réalité, et « le spectateur n'est plus obligé de croire que ce qu'il voit sur de telles œuvres existe vraiment. La réalité de l'image jouit d'une large autonomie et doit être considérée comme une réalité esthétique, c'est-à-dire émancipée du mode de représentation. ⁴⁵».

C'est cette posture conceptuelle qui, enracinée dans la notion d'objectivité des Becher, se traduit par la reprise des codes formels définis par ces derniers. En recourant à cette approche simili-documentaire, l'artiste joue sur la jointure avec le réel qu'observe son œuvre :

« D'un côté on suggère au spectateur que la photographie reproduit quelque chose de réel. De l'autre, on favorise le doute latent quant à l'authenticité de ce qui est représenté.⁴⁶».

New Topographics, le constat américain

En 1975, la George Eastman House de Rochester accueille une exposition rassemblant les œuvres de dix photographes, *New Topographics, Photographs of a man-altered landscape*, qui présente les travaux de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicolas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr.

Forte d'une rare cohérence, l'exposition frappe par la ressemblance des images présentées. Cherchant à représenter l'Amérique contemporaine, les artistes — à l'exception sans doute des Becher — construisent leur approche en puisant dans les photographies de Walker Evans (1903-1975), très

⁴⁵ Armin Zweite, *et al.*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶ *Ibid.*

largement diffusées à la fin de sa carrière⁴⁷. S’opposant au sentimentalisme et à l’héroïsme des images d’Ansel Adams (1902-1984), ils photographient des paysages banals, constitués de banlieues, de motels, d’entrepôts ou de parkings. Optant pour un regard factuel et débarrassé de tout affect, ils s’effacent de leurs images pour rendre compte, dans la plus grande neutralité possible, des mutations de la société et des paysages américains, tout comme le font les Becher⁴⁸ en Allemagne.



Figure 7 : Robert Adams, *Tract houses*, Lewis Baltz, *South Corner*⁴⁹

Aujourd’hui, nombre d’historiens de l’art et de la photographie s’accordent sur l’importance et l’impact qu’a eu l’événement sur les mutations de la photographie contemporaine, certains considérant même que c’est grâce aux travaux présentés que le médium a définitivement rejoint le champ de l’art contemporain. Pourtant, à l’époque, peu de visiteurs ont vu l’exposition⁵⁰. Alors qu’habituellement les manifestations organisées à la George Eastman House étaient présentées en de multiples endroits et pouvaient voyager pendant plusieurs années⁵¹, l’exposition *New Topographics* ne fut présentée qu’en trois endroits : à la George Eastman House (octobre 1975 – février 1976), à l’Otis Art Institute de Los Angeles (3 mars – 4 avril 1976), et à la

⁴⁷ En 1971, John Szarkowski, alors directeur du département de photographie du Museum of Modern Arts de New York, consacre à Evans une rétrospective de grande ampleur. Britt Salvesen, *et. al., New Topographics*, Göttingen, Steidl, 2010, p. 13-14.

⁴⁸ Pour cette exposition, les Becher présentent des travaux réalisés au Canada et aux Etats-Unis. Britt Salvesen, *et. al., op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ De gauche à droite, Robert Adams, *Tract houses*, Longmont, Colorado, 1974, dans Britt Salvesen, *et. al., op. cit.*, p. 83 ; Lewis Baltz, *South Corner*, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974, dans Britt Salvesen, *et. al., op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ Britt Salvesen, *et. al., op. cit.*, p. 70.

⁵¹ *Ibid.*

Princeton University Art Gallery (22 juin – 3 septembre 1976). Le catalogue, édité à seulement 2500 exemplaires, ne reproduisait que 27 des 168 tirages exposés, et fut essentiellement donné aux membres de la fondation de Rochester.

Bien que l'exposition n'ait eu qu'une faible audience, celle-ci comptait un grand nombre de personnes qui ont assumé dans les décennies suivantes un rôle clé dans l'évolution des pratiques photographiques. À l'instar des Becher, la majorité des photographes américains ayant participé à l'exposition ont également enseigné (ou enseignent encore pour certains) la photographie dans des établissements renommés, influençant ainsi un grand nombre d'étudiants. D'autre part, la reconnaissance de l'exposition comme événement marquant dans la photographie contemporaine est intimement liée au style des images, ou plutôt son « absence de style ⁵²» comme l'exprimait William Jenkins dans le catalogue de l'exposition. Déjà débattu dans les quelques articles publiés à l'époque, le formalisme des images a continué de susciter l'intérêt des critiques des dernières décennies. C'est ce débat, continuellement alimenté depuis, qui a conféré à l'exposition une persistance inattendue, et dès 1985 plusieurs auteurs et critiques recourent au terme « new topographics » sans majuscules pour désigner un style photographique, ne renvoyant à l'exposition que de manière périphérique.

Si le sens de l'exposition n'est certainement plus le même qu'en 1975, celle-ci a bénéficié d'une persistance inattendue, marquant profondément les pratiques photographiques contemporaines. D'une manière à la fois proche et distincte du travail et de l'enseignement des Becher, elle a contribué à l'établissement d'un style documentaire fort, et désormais presque classique dans la photographie contemporaine.

⁵² Cette absence de style est à entendre comme une absence d'effets liés à la technique photographique, comme explicité dans la pratique des Becher. Jenkins, commissaire de l'exposition, utilise le mot « stylelessness », signifiant littéralement « dépourvu de style ».

La fascination de la forme

Les élèves des Becher, tout comme les héritiers⁵³ des New Topographics ont acquis une reconnaissance inouïe et sont diffusés dans les plus grandes institutions internationales. Le rayonnement de leurs œuvres est tel que cette génération d'artistes fait aujourd'hui figure de référence dans l'enseignement de la photographie dans de nombreuses écoles d'art.

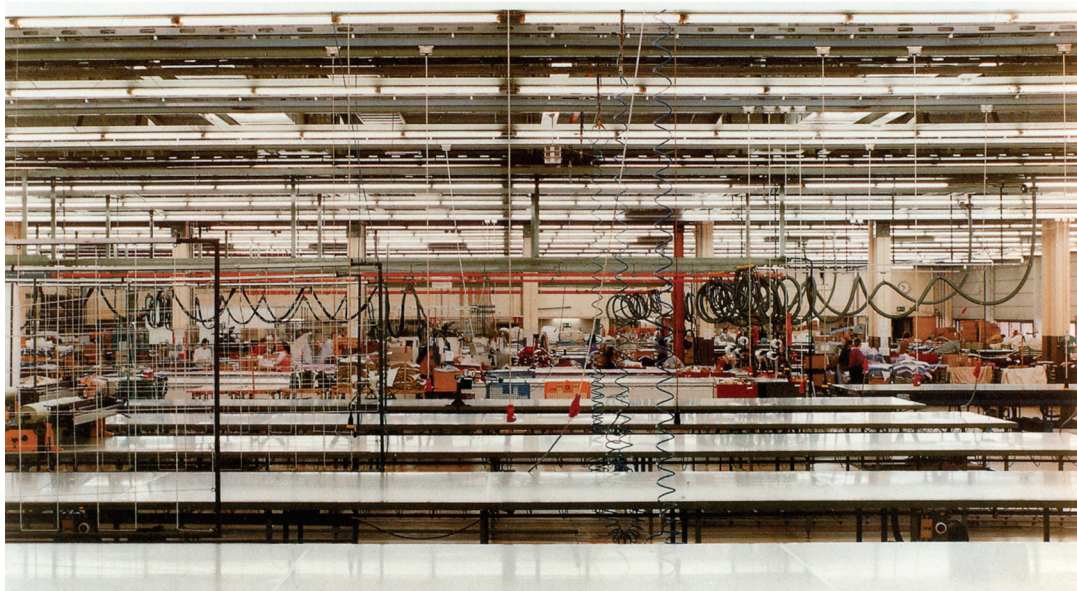


Figure 8 : Andreas Gursky, *Siemens Foto projekt*⁵⁴

Chacun des artistes a certes développé un travail explorant des problématiques différentes, mais en conservant toujours l'aspect formel développé par leurs pairs. Ainsi, se référant à l'un ou l'autre de ces artistes pour des aspects spécifiques de leur démarche, les étudiants se trouvent confrontés, d'une certaine manière, à un enseignement mêlant héritage des Becher et legs des New Topographics.

S'inspirant des Gursky, Struth et Wall, pour ne citer que les plus connus, cette nouvelle génération intègre à son tour cette approche documentaire au

⁵³ S'ils ne revendiquent pas nécessairement une filiation directe avec les artistes présentés, il est possible de citer des artistes comme Jeff Wall, Martin Parr, Edward Burtynsky ou Mitch Epstein dont la démarche s'inscrit dans la lignée des New Topographics.

⁵⁴ Andreas Gursky, *Schiesser, Radolfzell*, 1991, dans Stefan Iglhaut et Thomas Weski, *Siemens Fotoprojekt 1987-1992*, Berlin, Ernst & Sohn, p. 221.

formalisme particulier, et contribue à l'établissement d'un style qui relève aujourd'hui d'un certain classicisme.



Figure 9 : Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*, Edgar Martins, *The Time Machine*⁵⁵

Parmi les auteurs de cette nouvelle génération, certains se sont intéressés aux paysages industriels, qu'il s'agisse des paysages manufacturés ou des structures industrielles elles-mêmes, et ont combiné une fascination pour les formes-mêmes de ces structures à un formalisme du cadrage documentaire.

De la confrontation de cet univers industriel, où les formes sont dictées par la fonction, à cette esthétique documentaire naît parfois des images ambiguës, s'inscrivant dans la lignée de l'École de Düsseldorf. La nature du sujet représenté, souvent méconnu voire inconnu, fait planer un doute sur la réalité de l'image, mais aussi sur la posture de son auteur : est-on face à un document, ou face à une démarche artistique ? Le spectateur est-il confronté au réel, ou à quelque chose relevant de la fiction ?

Ces interrogations, si elles peuvent se poser face à de nombreuses images, sont particulièrement présentes dans la photographie d'installations industrielles, et seront analysées plus tard dans cette recherche.

⁵⁵ De gauche à droite, Jürgen Nefzger, *Sellafield, England*, 2005, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2010, p. 25 ; Edgar Martins, *Alto Rabagão power station- busbar shaft (view from the machine hall)*, 2011, sur Edgar Martins, *The Time Machine*, 2011 - Edgar Martins [en ligne], disponible sur : <<http://www.edgarmartins.com/work/the-time-machine-an-incomplete-semi-objective-survey-of-hydropower-stations-2011/?show=photographs>> (14/03/2014).

L'influence des New Topographics et de l'œuvre des Becher a considérablement marqué la manière dont les nouvelles générations d'artistes appréhendent la photographie, et plus particulièrement l'approche documentaire.

Pour autant, l'héroïsme, la passion et l'engagement présents dans les images des photographes du début du 20^e siècle n'ont pas disparu des pratiques photographiques, et émergent régulièrement dans des travaux de commande. Si, aujourd'hui, peu de groupes industriels organisent des projets culturels de grande ampleur⁵⁶ liés à la photographie, cette dernière reste extrêmement présente dans leurs supports de communication.

Toutefois, cette recherche ne porte pas sur la comparaison entre pratiques artistiques et commerciales, qui seront indifféremment abordées dans la suite de ce travail.

⁵⁶ Siemens est sans doute l'un des rares groupes à avoir tenu un programme culturel d'ampleur, entre 1987 et 1992, et rassemblant 18 photographes. Parmi eux, Joachim Brohm, Andreas Grusky ou Axel Hütte.

DU MERVEILLEUX DANS LA STRUCTURE INDUSTRIELLE

Le merveilleux est une notion vague, aux frontières mouvantes selon les époques, aussi me semble-t-il important d'en définir le sens tel qu'entendu au cours de cette recherche.

Le Grand Robert définit la merveille comme une « chose, [un] phénomène [causant] une intense admiration, qui étonne et séduit par des qualités éminentes, exceptionnelles, et presque surnaturelles⁵⁷», tandis que *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* renvoie à quelque chose « [causant] un vif étonnement par son caractère étrange et extraordinaire [...], qui suscite l'admiration en raison de sa beauté, de sa grandeur, de sa perfection, de ses qualités exceptionnelles⁵⁸».

À cette définition étymologique⁵⁹ du merveilleux s'ajoute une définition relevant d'un certain genre littéraire. Cette dernière a évolué au cours des siècles, mais elle renvoie généralement à l'intervention, dans la trame narrative, de moyens et d'êtres surnaturels, de la magie et de la féerie. Le merveilleux accrédite comme vraie l'action du surnaturel, et se différencie ainsi du registre fantastique, qui oscille entre une interprétation rationnelle et une explication surnaturelle des événements. Ce dernier se distingue lui-même de la science-fiction, où les connaissances scientifiques, technologiques et leurs extrapolations par anticipation permettent une explication des événements.

Toutefois, les frontières entre ces divers champs sémantiques du merveilleux se confondent parfois et, dans les photographies qui font l'objet de mon étude, la trame narrative de l'image peut osciller d'un registre à un autre.

⁵⁷ Alain Rey, Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française, version électronique*, (3^e ed.), [Téléchargement]. Sejer : Dictionnaires Le Robert / Sejer, 2013.

⁵⁸ ATILF, *Le Trésor de la Langue Française Informatisée*, [en ligne], disponible sur : <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2490054345;>> (04/04/2014).

⁵⁹ L'étymologie du mot vient du terme latin mirabilia, qui décrit « des choses étonnantes, admirables ». Alain Rey, Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française*, *op. cit.*

Un sujet intrinsèquement merveilleux

Une architecture de la fonctionnalité

Depuis l'après-guerre, l'architecture industrielle a évolué de façon notable afin de répondre à plusieurs impératifs : il est devenu nécessaire, entre autres, de pouvoir construire un édifice le plus rapidement possible au coût le plus faible, et en engendrant le moins de maintenance possible.

Les installations industrielles sont le plus souvent dénudées de tout ornement, les réalisations se concentrant au maximum sur l'efficacité et la fonctionnalité de l'édifice. Les ouvrages conçus n'ont aucune intention ni prétention esthétique, et les formes sont définies de manière purement rationnelle.

Les dimensions monumentales des constructions leur confèrent un aspect impressionnant, voire intimidant, et exigent la mise en œuvre de prouesses techniques. Afin de répondre à cet impératif de rationalisation, les architectes et ingénieurs conçoivent des structures libérant le plus de volume possible et offrant une grande modularité. Les structures porteuses, en acier ou en béton, s'affinent au maximum afin de ne pas encombrer, et se déploient sur les extrémités ou à l'extérieur. De nombreuses astuces permettent également d'optimiser ces constructions : les systèmes de service, comme les conduites d'eau ou d'électricité, sont souvent déportés (en hauteur ou à l'extérieur par exemple) afin de ne pas entraver les différents espaces, mais aussi pour permettre une maintenance ou des modifications facilitées.

Le Centre George Pompidou à Paris, bien que d'usage civil, représente peut-être la quintessence de l'architecture industrielle : l'ensemble est conçu de manière à rendre l'espace interne le plus vaste et le plus modulable possible. Le bâtiment s'appuie sur un exosquelette, et la totalité de la structure porteuse et des conduites de service est déportée à l'extérieur.

Ainsi rendue visible, cette structure fascine par sa complexité et son ingéniosité, mais aussi par la confusion qui peut s'en dégager : il est difficile,

pour le passant, de comprendre ce à quoi sert chacun des éléments, voire même de savoir si l'ensemble est réellement nécessaire⁶⁰.

Les exigences de l'industrie lourde en matière d'installation offrent généralement des constructions aux dimensions importantes et particulièrement sophistiquées, les machines faisant même parfois partie intégrante de la structure. Le caractère monumental et les qualités souvent exceptionnelles des structures confèrent aux ouvrages industriels une dimension merveilleuse, au sens étymologique, provoquant un étonnement et une admiration face à ces installations extraordinaires.



Figure 10 : Thomas Struth, *Reactor Pressure Vessel Phase Out*⁶¹

Entre 2007 et 2010, Thomas Struth (1954-), notamment connu pour ses séries de photographies de familles ou de musées, étend sa réflexion sur le photographique, sa relation au spectateur et au spectaculaire en réalisant une série d'images sur les installations industrielles.

⁶⁰ Les couleurs des tuyaux en façades mêlent une volonté esthétique à une pratique industrielle : chaque couleur désigne le contenu de la conduite, permettant un repérage aisé en cas d'incident ou de maintenance. Ce code couleur peut parfois être extrêmement évolué, et peut renseigner en un instant non seulement sur le contenu du tuyau, mais aussi sur son sens de circulation, ou son circuit de fonctionnement.

⁶¹ Thomas Struth, *Reactor Pressure Vessel Phase Out AKW Würgassen, Beverungen*, 2009, dans Benjamin H. D. Buchloh et Thomas Struth, *Thomas Struth, Works 2007-2010*, Munich, Schirmer/Mosel, 2010, p. 32-33.

L'ensemble se développe autour de « l'expérience de la confrontation de l'incommensurabilité du spectacle à la photographie et de sa rencontre avec les formes d'un sublime technologique négatif, en essayant de construire un enregistrement photographique de la réalité détaché d'une transparence structurelle et d'une évidence de la fonctionnalité ⁶²».

La notion de spectacle — et donc de spectateur — développée par Struth est ici extrêmement importante. Défini comme « un ensemble de choses, de faits qui offre au regard une vue remarquable, capable d'éveiller des sentiments, de provoquer des réactions ⁶³», le spectacle implique que le spectateur se trouve dans une situation d'attention mais demeure actif. En plaçant ses images dans l'espace spectaculaire, Struth les pose donc comme point de départ et non comme finalité.



Figure 11 : Thomas Struth, *Space Shuttle* ¹⁶⁴

Struth cherche ici à interpeller le spectateur en s'appuyant sur plusieurs facteurs : d'une part la dimension merveilleuse des installations, qui séduisent par leur étrangeté, leur apparence surnaturelle et leur inintelligibilité, et d'autre part sur la contradiction apparente entre l'esthétique documentaire et l'incapacité de la photographie à fournir une

⁶² Benjamin H. D. Buchloh et Thomas Struth, *Thomas Struth, Works 2007-2010, op. cit.*, p. 9.

⁶³ Alain Rey, Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française, version électronique, op. cit.*

⁶⁴ Thomas Struth, *Space Shuttle 1 Kennedy Space Center, Cape Canaveral, 2008, ibid*, p. 38-39.

explication rationnelle. Le réel est mis en scène, fictionnalisé, et « le spectateur n'est plus obligé de croire que ce qu'il voit sur de telles œuvres existe vraiment. La réalité de l'image jouit d'une large autonomie et doit être considérée comme une réalité esthétique, c'est-à-dire émancipée du mode de représentation. ⁶⁵».

Face à un refus de l'image de rendre intelligible son sujet, le spectateur est invité à recourir à son imaginaire pour interpréter cette réalité tronquée. Ici, la nature merveilleuse des installations, conjuguée à l'absence de repères solides, à l'aspect spectaculaire et à l'ambiguïté de la représentation permet l'apparition du merveilleux au sens étymologique : l'image, comme son sujet, impressionne et séduit par son caractère étrange et extraordinaire, et suscite une admiration pour ses qualités exceptionnelles.

Installations de recherche et surréalisme des structures

Au cours de ses recherches, Struth a photographié un certain nombre d'installations industrielles, comme des centrales nucléaires ou des manufactures de tubes sans soudure, mais s'est également intéressé à des installations de recherche.

Ces dernières sont relativement rares, voire uniques, et se trouvent à la croisée entre technique de pointe, savoir-faire industriel et mise en œuvre manuelle. Certaines d'entre elles arborent ainsi une structure particulièrement élégante, délicate, inspirent parfois une certaine fragilité, ou évoquent un atelier mécanique ou de bricolage.

À nouveau, l'image faillit, volontairement, à expliciter son contenu, et bien que les légendes désignent précisément ce qui est représenté⁶⁶, elles ne sont d'aucune aide dans la compréhension des images.

⁶⁵ Armin Zweite, *et al., op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Page suivante : à gauche, un Tokamak, enceinte torique de confinement magnétique destinée à générer des plasmas afin d'étudier la possibilité de production d'énergie électrique par fusion nucléaire. A droite, un spectromètre à incidence rasante, principalement utilisé pour l'analyse de surface de matériaux ou de films fins.

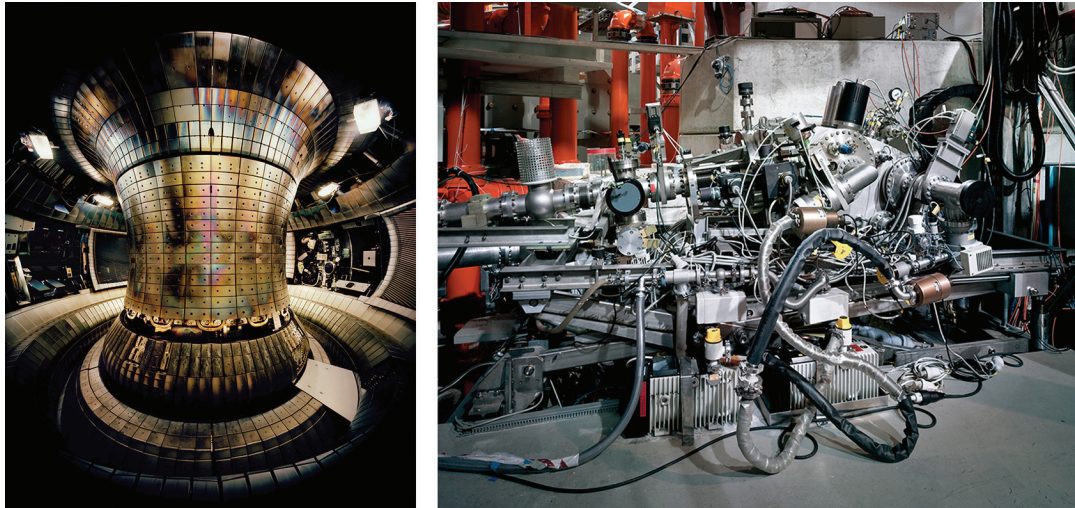


Figure 12 : Thomas Struth, *Tokamak Asdex Upgrade et Grazing Incidence Spectrometer*⁶⁷

Les formes et les assemblages deviennent ici de plus en plus étranges, de plus en plus spécifiques, de plus en plus inintelligibles. La proximité des objets instaure une certaine intimité et, chose inhabituelle chez Struth, l'observateur semble être pris à partie face au spectacle presque terrifiant qui se déroule, comme s'il venait de découvrir, en même temps que l'artiste, quelque chose qu'il n'aurait pas dû voir. La perte de repère est totale, et l'absence de toute trace humaine génère une tension et une inquiétude grandissantes.

Plus encore que dans les photographies d'installations industrielles, le spectateur est appelé à recomposer une réalité de plus en plus vacillante. La photographie devient là le seul lien attestant de l'existence de ce qui est représenté. La mise en scène du réel opérée par l'artiste provoque un glissement vers le fictionnel, et il faut alors interpréter par une sorte d'anticipation, par hypothèse, ce qui se produit.

Le merveilleux est bien présent dans toutes ses implications : la proximité établie par la photographie engendre un envoûtement ; les

⁶⁷ De gauche à droite : Thomas Struth, *Tokamak Asdex Upgrade Interior 1*, Max Planck IPP, Garching, 2009, sur Contemporary Art Daily, Thomas Struth at Max Hetzler, [en ligne], disponible sur : <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/10/thomas-struth-at-max-hetzler/2010_tokamak_asdex_upgrade_interior_1_max_planck_ipp_garching_1500/>, (05/04/2014) ; Thomas Struth, *Grazing Incidence Spectrometer*, Max Planck IPP, Garching, 2010, dans Benjamin H. D. Buchloh et Thomas Struth, *Thomas Struth, Works 2007-2010*, op. cit., p. 19.

installations, tout comme leur représentation, séduisent et provoquent l'admiration pour leur caractère insondable, extraordinaire et surréel.

Le merveilleux se mêle ici à la science-fiction : ce que l'on voit semble vrai, et pourrait être l'intérieur d'un vaisseau spatial, son moteur, mais pourrait aussi bien être le produit de l'homme que d'une toute autre entité, ce qui n'en ôterait pas le caractère authentique pour autant.

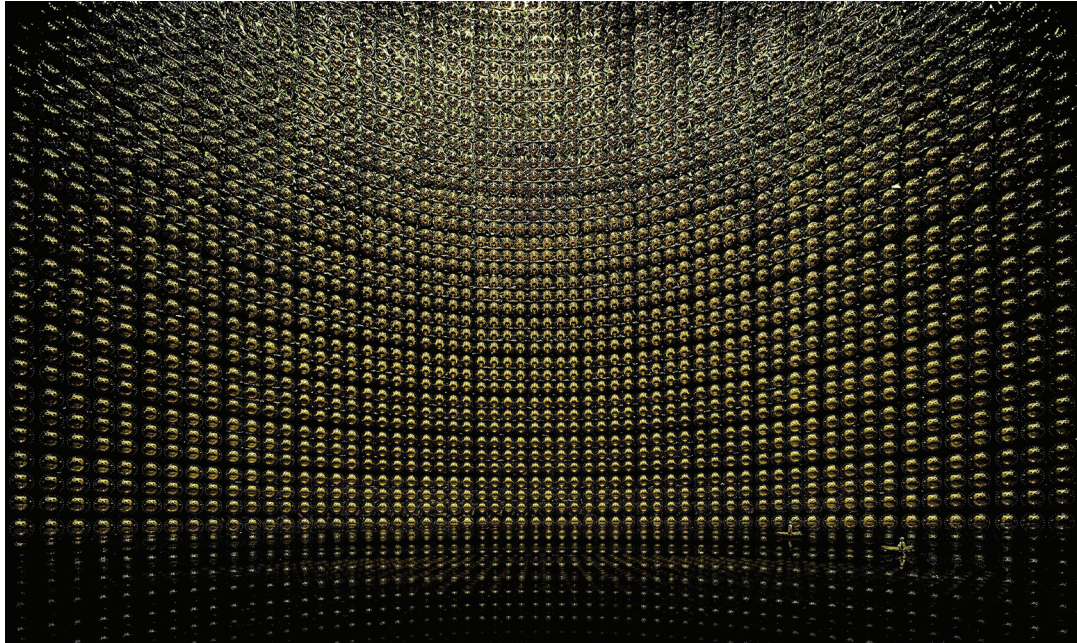


Figure 13 : Andreas Gursky, *Kamiokande*⁶⁸

Les images de Struth ne sont pas sans rappeler, par leur ambiance, certaines œuvres d'Andreas Gursky, comme *Kamiokande* ci-dessus.

L'artiste place le spectaculaire au cœur de sa démarche, mais en fait cependant un usage très différent : il s'agit avant tout d'impressionner par le caractère monumental et exceptionnel du sujet et de la photographie⁶⁹. Ces aspects sont si présents qu'ils plongent le spectateur dans une sorte de stupeur, de fascination dont il est difficile de se détacher.

Si Gursky photographie indifféremment les foules ou les structures industrielles, ces dernières révèlent d'autant plus leur dimension merveilleuse

⁶⁸ Andreas Gursky, *Kamiokande*, 2007, sur Curiator, *Kamiokande* by Andreas Gursky, [en ligne], disponible sur : <<http://curiator.com/art/andreas-gursky/kamiokande>>, (05/04/2014).

⁶⁹ Les tirages de Gursky sont de dimensions importantes, et avoisinent souvent les 2x3 m.

que le protocole de l'artiste est auréolé d'un caractère inédit de par l'extrême précision de l'image associée à son format monumental.

La radiation Tcherenkov

L'effet Tcherenkov, ainsi nommé d'après le physicien russe Pavel Tcherenkov (1904-1990), parfois appelé effet Vavilov-Tcherenkov ou encore Tcherenkov-Mallet⁷⁰, est un phénomène d'émission de lumière rencontré dans des conditions très particulières.

L'effet apparaît lorsqu'une particule chargée de faible masse et très énergétique, comme un électron, se déplace à une vitesse supérieure à la lumière dans un milieu autre que le vide. Cette particule « interagit avec le milieu qu'elle traverse et perturbe les couches électroniques des noyaux au voisinage de la trajectoire. Il y a [...] apparition d'un champ de polarisation et émission d'un cône de rayonnement électromagnétique lors du passage dans le milieu polarisable (comme l'eau par exemple). Ce rayonnement, issu de la dépolarisation du milieu, peut se situer dans le domaine des longueurs d'ondes visibles et forme une « onde de choc » identique dans son principe aux ondes soniques dues au passage d'un avion supersonique. ⁷¹»

Cet effet, principalement utilisé pour détecter les neutrinos (comme dans l'expérience du Super-Kamiokande), est notamment visible dans les réacteurs et piscines à combustible nucléaire, où les électrons proviennent de la radioactivité des produits de fission. Le phénomène donne sa teinte bleutée à l'eau des piscines, et permet également de repérer les combustibles irradiés.

La vision de cet effet dans une piscine est particulièrement surprenante, mais il est d'autant plus impressionnant lorsqu'il se produit dans la cuve d'un réacteur, qui semble briller d'un éclat surnaturel.

⁷⁰ Sergueï Vavilov (1891-1851) et Lucien Mallet (1885-1981) ont fortement contribué à l'étude de ce phénomène, Lucien Mallet étant le premier à s'y être intéressé. Les résultats ayant toutefois été publiés sous le nom de Pavel Tcherenkov, c'est son nom qui est le plus souvent cité pour décrire ce phénomène.

⁷¹ Serge Marguet, *La physique des réacteurs nucléaires*, 1^e éd., Paris, Lavoisier, 2011, p. 161.

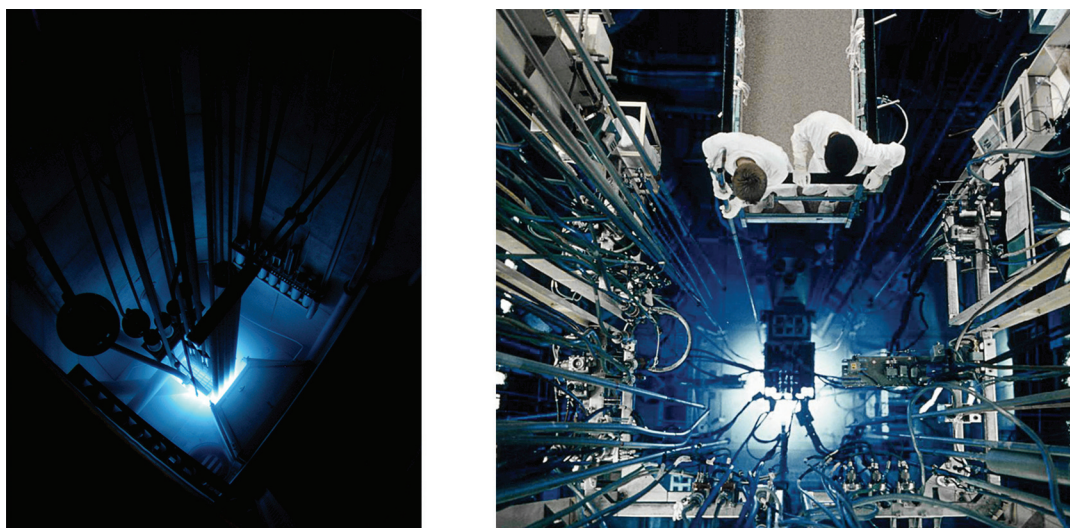


Figure 14 : à gauche, *Pulstar Reactor*, à droite, *Réacteur Osiris*⁷²

Le phénomène se trouve encore amplifié quand il est photographié, l'appareil photographique étant incapable de rendre la totalité des valeurs. Les cœurs des réacteurs brillent d'un éclat intense, tandis que les alentours sont plongés dans les ténèbres.

La plupart des images sont réalisées dans des réacteurs de recherche dans lesquels le cœur du réacteur est directement visible au fond de la piscine — contrairement aux réacteurs destinés à la production électrique — et où de nombreuses expériences sont installées autour du cœur. Les ensembles complexes de tubes et de câbles enchevêtrés, destinés à manipuler et contrôler les expérimentations, renforcent l'aspect mystérieux et énigmatique de la scène.

Au-delà du merveilleux étymologique apparaît alors le merveilleux littéraire : le sentiment que quelque chose d'exceptionnel, d'extraordinaire va se produire place le spectateur dans une situation d'attente mêlée à de l'excitation, comme si l'on assistait à la création d'une chose surnaturelle, à laquelle, à nouveau, la photographie confère le statut de réalité.

⁷² De gauche à droite : *Pulstar Reactor*, North Carolina State University, sur redOrbit, *Pulstar Reactor (Image 2)* [en ligne], disponible sur : <http://www.redorbit.com/images/pic/31714/pulstar-reactor-image-2/>, (07/04/2014) ; *Réacteur Osiris*, CEA, dans Gilles Bignan, « The Jules Horowitz Reactor : a new High performances European MTR open to international community », [PDF], Second joint meeting of TRTR and IGORR organized by Oak Ridge National Laboratory, Septembre 2010, Adresse : http://neutrons.ornl.gov/conf/TRTR_IGORR/tech-sessions.shtml.

L'incapacité du spectateur à expliquer rationnellement ce qui se produit confère à l'événement un aspect magique, surréaliste, et renvoie à un univers de science fiction, mais laisse planer un doute quant à son issue : la lueur bleutée se veut rassurante, mais semble s'approcher rapidement, et l'on ne sait si l'expérience va donner naissance à quelque chose de bienfaisant ou, au contraire, à quelque chose de monstrueux et dévastateur.

Ces représentations de l'univers industriel s'appuient sur deux facteurs principaux : d'une part la nature merveilleuse des installations, et d'autre part la perception du public du photographique. Bien souvent assimilé comme un outil de vérité en raison de la nature mimétique du procédé, la photographie est également, et de plus en plus souvent, considérée comme un document censé illustrer ou compléter une information donnée.

Ainsi, la photographie est — à tort — perçue comme un outil attestant à la fois de la réalité et de la véracité du propos rapporté, mais aussi comme un support délivrant une information intelligible.

De la rencontre entre le merveilleux des installations et la perception du public de l'enjeu photographique résulte l'apparition du merveilleux dans la représentation photographique : le spectateur considère comme réel et authentique ce qui lui est montré, et attend de l'image qu'elle explicite son contenu. Le refus volontaire du photographe d'assurer une fonction informative et documentaire appelle une réaction du spectateur : il devient nécessaire, pour interpréter l'image, de faire appel à des références externes. Les caractéristiques visuelles et esthétiques du sujet photographié renvoient alors à des images et univers multiples qui se mêlent à la trame narrative initiale de l'image.

Il est cependant intéressant de relever que Thomas Struth, qui joue habilement de ce procédé dans son travail sur les structures industrielles, interroge la capacité dialectique de ces photographies comme référents dans le processus mémoriel⁷³.

⁷³ Benjamin H. D. Buchloh et Thomas Struth, *Thomas Struth, Works 2007-2010*, op. cit., p. 9.

Représentation du méconnu et de l'inaccessible

Méconnaissance du public de la structure industrielle

Les installations industrielles — de quelque type que ce soit — occupent une position ambiguë dans notre imaginaire. Le plus souvent, elles évoquent avant tout des zones industrielles, que nous apercevons aux abords d'une route ou à proximité de centres commerciaux et, à l'exception de certaines constructions particulièrement reconnaissables, comme les tours aéro-réfrigérantes des centrales nucléaires⁷⁴, il nous est souvent difficile de dire à quel type d'activité est rattachée une installation.

Le terme d'industrie lourde, qui m'intéresse ici, renvoie bien souvent aux industries métallurgiques ou sidérurgiques, invoquant alors l'image de hauts fourneaux. Pourtant, l'industrie lourde ne se limite pas à ces deux domaines particuliers, et englobe tout type d'activité nécessitant l'emploi d'outils et de capitaux importants, comme les industries électriques et pétrolières que nous étudions plus particulièrement ici.



Figure 15 : À l'instar des terrils miniers, certaines installations nous sont plus évocatrices de l'industrie lourde que d'autres.⁷⁵

⁷⁴ Cette assimilation des tours aéro-réfrigérantes à un complexe nucléaire est par ailleurs impropre, de nombreuses autres industries nécessitant des installations similaires dont le seul but est de fournir un système de refroidissement naturel.

⁷⁵ Edward Burtynsky, *Bao Steel #8 Shanghai, China, 2005*, sur Edward Burtynsky, Edward Burtynsky CHINA Web Gallery [en ligne], disponible sur : <http://edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/image_galleries/China_Gallery/C_HNA_STE_BAO_08_05.jpg>, (12/04/2014).

Cette impropriété de terme, dont nous nous accommodons généralement, montre d'une certaine manière la méconnaissance du public de la structure industrielle. L'assimilation de l'industrie lourde à la sidérurgie ou à la métallurgie est certes liée à une activité historique, mais met également en évidence le fait qu'il nous est difficile de visualiser autre chose que ces industries-là. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène : d'une part, nous connaissons mal la forme visuelle qu'endosse un grand nombre d'activités industrielles et d'autre part, nous nous référons à un certain nombre d'entre elles de manière plus spécifique, comme l'industrie minière, l'industrie pétrolière, etc.

Ce second aspect implique, à mon sens, une autre incidence sur la perception que nous avons de certaines industries. L'image véhiculée par les médias est relativement présente dans notre inconscient, et la représentation que nous nous faisons de l'industrie souffre souvent de connotations sociales, environnementales ou écologiques : ces sujets sont essentiellement évoqués à l'occasion de plans sociaux, d'interventions d'ONG ou lors d'incidents de diverse ampleur. Le fait de catégoriser plus spécifiquement les différentes industries implique alors une connotation qui leur est propre : l'industrie nucléaire apparaît comme potentiellement dangereuse, la filière pétrolière comme polluante, et ainsi de suite.

De cette compréhension de la structure industrielle découle une représentation où l'image symbolique prend parfois le pas sur l'image visuelle, et l'interprétation de photographies présentant l'industrie lourde se retrouve ainsi souvent influencée par cette dimension symbolique.

Étrangers à ces structures, nous sommes d'autant plus étonnés lorsqu'il nous est donné à voir ces installations sous un angle absent de l'imaginaire collectif. L'appréhension d'images relatives à ce sujet est bien évidemment liée à la sensibilité de chacun, mais il me semble que nous développons une certaine fascination pour ces choses si surprenantes et inhabituelles.

La méconnaissance globale de ce sujet entretient, à mon sens, un certain mystère autour de ces installations qui nous semblent familières et qui sont pourtant si étrangères, et contribue à l'apparition du merveilleux dans les représentations que nous pouvons parfois observer.

Restriction d'accès et incidence sur le point de vue photographique

Au-delà de leurs spécificités architecturales, les complexes industriels font également figure d'exceptions quant à leurs sites d'implantation. Si de nombreuses considérations sont prises en compte lors du choix d'un lieu spécifique, la capacité à sécuriser et surveiller ce dernier demeure un facteur important : il est nécessaire de se prémunir de toute action de sabotage ou d'espionnage industriel, mais aussi d'une éventuelle menace terroriste, bien que ce dernier aspect dépende de l'importance dans la vie nationale du complexe en question.

Les mesures de sécurité mises en œuvre, de plus en plus nombreuses, ont un impact direct sur l'accessibilité d'un site. La demande d'un photographe est examinée afin de connaître ses intentions et, si elle est acceptée, un processus d'admission est lancé. Le délai peut fortement varier d'un lieu à un autre, mais à titre d'exemple, il m'est possible de citer les modalités d'accès auxquelles j'ai été confronté lors de la réalisation de ma partie pratique : le délai d'accès le plus court a été celui aux sites de recherche civils du CEA⁷⁶ (Cadarache et Saclay) : le contrôle d'identité est effectué à l'entrée du site. L'accès aux centrales nucléaires d'EDF exige un délai plus long : il faut compter environ trois semaines d'enquête administrative avant de pouvoir accéder au site. Enfin, le délai le plus long et le plus contraignant pour accéder à un complexe a été celui du site du Laser Mégajoule, non visité pour cette raison, pour lequel six mois d'enquête administrative sont nécessaires pour obtenir l'habilitation secret défense.

Les industriels sont relativement ouverts aux initiatives d'auteurs ou d'artistes photographes, mais les démarches administratives peuvent s'avérer fastidieuses et entamer l'enthousiasme du requérant. Au-delà des délais d'accès variables, les créneaux de visite sont relativement restreints et, dans le cadre d'une démarche indépendante, il est ainsi assez improbable de pouvoir

⁷⁶ Le Commissariat à l'Énergie Atomique et aux Énergies Alternatives (CEA) est implanté sur 10 sites en France. Ses activités couvrent notamment la recherche fondamentale, la recherche industrielle et la recherche militaire.

aller et venir librement sur un complexe industriel, ou de pouvoir y revenir sur une longue période, comme le fit Margaret Bourke-White⁷⁷ au début du siècle.



Figure 16 : Nicolas Descottes, *sans titre*⁷⁸

Ces restrictions d'accès influencent directement le point de vue photographique : en fonction de sa démarche et de son intention, un auteur peut être amené à modifier son approche et, éventuellement, à se tourner vers des prises de vue extérieures, pour lesquelles l'obtention d'autorisations peut être plus aisée, voire inutile⁷⁹.

⁷⁷ Pour son travail sur l'aciérie de la compagnie Otis Steel à Cleveland, Bourke-White s'est rendue quotidiennement sur le site sur une période qu'elle décrit comme « un hiver entier ». Margaret Bourke-White, retranscription de l'interview donnée à la radio WNBC, janvier 1932, 2-3, *op. cit.* Document disponible en annexe.

⁷⁸ Nicolas Descottes, *sans titre*, série *sans titre*, 2006-2008, sur Nicolas Descottes, Photos, [en ligne], disponible sur : <<http://www.nicolasdescottes.com/>>, (24/04/2014).

⁷⁹ Dans certains cas toutefois, la nature du site photographié peut imposer des restrictions particulières : ceci est notamment valable pour les centrales nucléaires, où les abords des sites sont particulièrement surveillés.

Une grande partie des photographies d'installations industrielles les présentent ainsi de l'extérieur, et souvent à une certaine distance : elles semblent inaccessibles, comme si l'on cherchait à les dérober de la vue du public. Ce sentiment renforce le caractère étranger de ces structures ; ce qui s'y passe relève presque de l'inimaginable et devient le fruit de spéculations.

Ces restrictions d'accès ont une deuxième conséquence : les images représentant l'intérieur des complexes industriels issues de démarches et de photographes indépendants des exploitants sont particulièrement rares. Cette rareté, si elle n'est pas en soi un élément déterminant du merveilleux, peut en devenir un facteur : l'exclusivité des images et le caractère inédit de leurs contenus contribuent à provoquer un effet d'étonnement et de fascination d'autant plus important et, en ce sens, concourent à établir le caractère merveilleux du sujet.

Le paysage manufacturé, un ersatz de l'architecture industrielle ?

En raison des restrictions évoquées précédemment, ou parce que leur démarche ne s'appuie pas sur l'intérieur des installations, certains auteurs axent leur travail sur des photographies d'extérieur.

Certains s'intéressent à la périphérie immédiate des complexes industriels, d'autres s'en éloignent et présentent l'architecture de ces lieux dans le paysage et, dans certains cas, les usines disparaissent totalement pour ne laisser place qu'au paysage.

Il peut ainsi devenir difficile de parler de photographies d'installations industrielles lorsque ces dernières sont complètement absentes de l'image. Pourtant, les complexes de l'industrie lourde peuvent exiger des aménagements spécifiques et modifier durablement le paysage environnant, à tel point qu'un type de paysage peut directement évoquer une industrie, comme dans le cas des terrils miniers ou des carrières géologiques.

Edward Burtynsky (1955-) est un photographe canadien dont la démarche, qui s'inscrit dans la lignée des New Topographics, s'articule notamment autour de l'industrie et de son impact sur le paysage.

Sa première série notable, *Manufactured Landscapes*⁸⁰, est l'une des plus radicales dans son approche, et présente des paysages créés par l'industrie sans jamais montrer une quelconque structure. Les photographies surprennent tant les paysages sont métamorphosés par les industries minière ou pétrolière, et peuvent à la fois fasciner et effrayer.



Figure 17 : Edward Burtynsky, *Tailings*⁸¹

Le travail de Burtynsky est toutefois difficile à catégoriser. Il traite ici de l'industrie sans la montrer, mais ses travaux ultérieurs s'intéressent aussi plus directement aux installations industrielles, comme dans les séries *Oil* ou *China*⁸². Sa démarche est résolument axée sur l'industrie, mais son approche se veut plus générale, plus sociale — voire écologique — et traite du sujet dans sa globalité. Le corpus d'images de son œuvre s'articule de telle manière que les paysages qu'il présente entrent en résonance avec ses images de raffineries ou d'usines, et proposent une vision complémentaire, comme si l'on détournait le regard du complexe pour observer les alentours. Ainsi perçu, son travail offre une analyse du paysage industriel et de son architecture, aussi bien en tant que telle qu'en terme d'occupation territoriale.

⁸⁰ Edward Burtynsky, *et. al*, *Manufactured Landscapes - The Photographs of Edward Burtynsky*, New Haven, Yale University Press, 2003.

⁸¹ Edward Burtynsky, *Nickel Tailings #34-35(as diptych) - Sudbury, Ontario 1996*, sur Edward Burtynsky, Edward Burtynsky TAILINGS Web Gallery [en ligne], disponible sur : <http://edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/image_galleries/Tailings_Gallery/TLG_34_35_96.jpg>, (12/04/2014).

⁸² Edward Burtynsky, *et. al*, *Burtynsky - Oil*, Göttingen, Steidl Verlag, 2010 ; Edward Burtynsky, *et. al*, *Burtynsky - China*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005.

À l'instar de Burtynsky, de nombreux auteurs s'intéressant à l'industrie ont diversifié leur approche, et il n'est ainsi par rare d'observer des points de vue géographiques très différents au sein d'une même série d'images.

Ainsi, dans son travail *Fluffy Clouds*, que j'analyserai plus en détail dans la suite de cette recherche, Jürgen Nefzger fait tantôt des installations le sujet principal de l'image, tantôt il les fait disparaître complètement, ne laissant qu'une trace, qu'un indice évoquant la présence du complexe industriel.

Ce protocole de monstration permet d'offrir une expérience plus complète, et dans certains cas peut servir à un approfondissement de la réflexion menée par l'auteur. La contextualisation de photographies présentant le paysage manufacturé intercalées au sein d'images représentant l'architecture industrielle confère aux premières le même statut qu'aux secondes.

En atténuant le lien logique entre les paysages et les structures industrielles, Burtynsky comme Nefzger renforcent la dimension énigmatique du paysage manufacturé, qui acquiert un caractère fantastique. Le terme d'ersatz ne peut réellement s'appliquer ici, d'une part celui-ci implique une qualité moindre, une infériorité dans la substitution, d'autre part car, en opposition, le procédé permet ici d'apporter une vision complémentaire.

Toutefois, en l'absence d'images-cadres, à savoir des images représentant directement l'architecture industrielle, il peut devenir difficile d'appréhender le sujet traité. Face à des photographies de paysages autonomes, le spectateur peut les rattacher à l'industrie s'il est au fait de la démarche de l'auteur, mais peut tout aussi bien les considérer comme une réflexion sur les transformations du paysage sans envisager les structures industrielles liées à ces altérations.

Reportage d'entreprise et publicité : une représentation interne

Enjeux de communication et recours au merveilleux

La plus grande production de photographies représentant les installations industrielles dépend de reportages commandités par les industriels à des fins de communication, interne comme externe. Les usages et destinataires de ces images sont variés, et ces dernières peuvent aussi bien servir à documenter les différents complexes du groupe, informer les actionnaires, ou tout simplement illustrer des rapports et dossiers pour les rendre moins austères.

Les consignes données aux photographes sont sans doute aussi nombreuses que les commandes elles-mêmes, mais une constante persiste toutefois : soigner et valoriser l'image de l'entreprise. Cet enjeu a toujours été important dans la communication entrepreneuriale, mais il est d'autant plus considérable à l'heure actuelle où le débat écologique et environnemental bat son plein. En première ligne, l'industrie lourde est particulièrement montrée du doigt car souvent synonyme de pollution, comme dans le cas de l'industrie pétrolière, ou assimilée comme dangereuse en ce qui concerne la production nucléaire d'électricité.

Pour véhiculer une image positive auprès du grand public, plusieurs stratégies ont été mises en place. Certains groupes, comme EDF, ont ainsi fait le choix de ne plus montrer leurs installations, et se concentrent sur la dimension symbolique de l'énergie, ou sur des notions comme l'innovation ou la responsabilité écologique. Très en vogue depuis le milieu des années 2000, le greenwashing (ou écoblanchiment) est une stratégie de marketing visant à donner — ou plutôt redonner — une image écologique responsable à une entreprise, bien que les messages transmis relèvent plus souvent de la publicité que d'un réel changement dans les pratiques de l'entreprise.

De concert avec cette stratégie de communication externe, les images de complexes sujets à controverse ont également complètement disparu des sites institutionnels d'EDF, et il faut alors chercher avec persévérance dans les

rapports de communication interne afin de trouver des photographies d'installations, lesquelles sont par ailleurs plutôt orientées vers les énergies renouvelables, comme les éoliennes ou les barrages.



Figure 18 : Total, *Commitment to the Environment*⁸³

Toutefois, certains groupes continuent d'intégrer des images d'installations dans leurs méthodes de communication.

Ici, Total réemploie ses montages à double écran pour produire une campagne à tendance écoresponsable. Dans un jeu de miroir, l'image oppose une forêt de cheminées et de tours d'une raffinerie à un paysage pittoresque.

La douceur des couleurs confère à l'image un sentiment de calme, et donne aux installations — photographiées ici sans flamme et sans fumée — un caractère inoffensif, tandis que la comparaison avec le paysage favorise l'apparition d'un sentiment d'harmonie et de beauté.

En procédant ainsi, Total appelle le spectateur à assimiler les installations à la fois en tant qu'éléments constitutifs du paysage mais aussi en

⁸³ Thierry Cron pour Harrison & Wolf, Total, campagne *Commitment to the Environment*, 2005 - 2014, sur Thierry Cron, TOTAL / HARRISON & WOLF, [en ligne], disponible sur : <<http://thierrycron.fr/DIAPORAMA/TOTAL/index.html>>, (17/04/2014), Visuels complémentaires disponibles en annexe.

tant que paysage pittoresque lui-même : en tant que tel, il invite à la contemplation, à l'admiration, comme s'il s'agissait d'une scène grandiose.

Les paysages retenus pour la seconde partie de l'image, choisis pour leur similitude formelle avec les installations, sont volontairement exotiques afin de séduire : ils invitent à la rêverie, provoquent un désir de voyage et d'aventure. Le regroupement et l'opposition des deux scènes dans une même image plutôt qu'en diptyque permettent de provoquer ces sentiments et ces sensations de manière simultanée, et l'attention se détourne de la connotation symbolique des installations pour se porter vers la beauté de l'image.

Le processus est sans doute discutable, mais permet de glisser d'un sentiment de rejet et d'une position critique vers un sentiment d'enchantement : le spectateur est séduit par l'image ; il est projeté dans un univers féerique et merveilleux.

À l'instar de Total, British Petroleum (BP) continue de mettre en avant ses nombreuses installations. Son site institutionnel regorge de photographies de reportage d'entreprise, et le groupe gère même un compte Flickr⁸⁴ officiel, où sont régulièrement publiées de nouvelles images.



Figure 19 : British Petroleum, *Endicott Offshore Field* et *BP Alaska's Prudhoe Bay operations* ⁸⁵

⁸⁴ Flickr est un site internet populaire de partage de photographies. Adresse du compte BP Images : <https://www.flickr.com/photos/bp_images/>.

⁸⁵ British Petroleum, *Endicott Offshore Field*, et *Aerial view of BP Alaska's Prudhoe Bay operations*, sur Flickr, Flickr : Galerie de BP_Images, [en ligne], disponible sur : <https://www.flickr.com/photos/bp_images/>, (17/04/2014).

Peu de photographies présentent les installations de près, et d'une manière un peu similaire à la campagne de Total, les photographies tendent soit à inscrire les complexes pétroliers au sein d'un paysage, soit à les présenter en tant que paysage.

Dans le premier cas, il s'agit de montrer le caractère extraordinaire et endurant des installations, qui doivent résister à des conditions d'exploitation extrêmes, comme en pleine mer ou au milieu des glaces. Ainsi, à la contemplation de ces paysages extrêmes s'ajoute alors une admiration pour les prouesses techniques nécessaires à de telles réalisations.

Le deuxième cas de figure présente quant à lui les complexes pétroliers en tant que paysage, et les images, appelant à la contemplation comme s'il s'agissait d'un panorama touristique, se parent d'une esthétique cinématographique. La lumière dramatique accentue le caractère fabuleux et surréaliste des installations, et favorise l'apparition d'une trame narrative qui, à nouveau, détourne l'attention du spectateur en le transportant dans un univers autre, relevant de la science fiction.



Figure 20 : British Petroleum, *Castellón oil refinery*⁸⁶

⁸⁶ British Petroleum, *BP's Castellón oil refinery in Spain*, 2011, sur BP, MEDIA LIBRARY / PRESS / BP GLOBAL, [en ligne], disponible sur : <http://www.bp.com/en/global/corporate/press/media-library.html>, (17/04/2014).

Publicité et science fiction

Au cours de la dernière décennie, la grande majorité des stratégies de communication externe des grands groupes industriels s'est tournée vers des campagnes écoresponsables, mettant en avant l'innovation menée par ces groupes, mais aussi la sûreté de leurs exploitations, et ce afin d'atténuer les scandales liés à des incidents aux conséquences désastreuses pour l'environnement.



Figure 21 : SPIE OGS, *When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands*⁸⁷

En 2011, le groupe SPIE⁸⁸, spécialisé dans la réalisation, l'assistance à l'exploitation et la maintenance d'équipements industriels, est à l'origine d'une campagne publicitaire pour le moins surprenante pour sa filière Oil & Gas (SPIE OGS). Réalisée par l'agence TBWA⁸⁹, la campagne s'appuie sur trois

⁸⁷ Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, *When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands - It's Just Water*, 2011. Photos aimablement fournies par Pascal Lobry, SPIE OGS.

⁸⁸ La Société Parisienne pour l'Industrie Électrique (SPIE) est l'un des leaders mondiaux dans les domaines du génie électrique, mécanique et climatique, l'énergie et les réseaux de communication.

⁸⁹ TBWA est une agence publicitaire américaine du groupe OMNICOM, second groupe mondial de communication derrière WPP.

visuels imaginant des scénarios catastrophes : une plateforme de forage offshore affrontant un tsunami, une raffinerie prise dans une tempête de sable, et un puits de forage dans la jungle en proie à une colonie de fourmis rouges.



Figure 22 : SPIE OGS, *When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands*⁹⁰

Les scénarii retenus, ainsi que l'esthétique employée, font directement rentrer ces images dans un registre cinématographique, et renvoient à un univers de films de science fiction présent dans notre imaginaire collectif. De cette identification au registre de la fiction dépend le succès de la campagne, l'appréhension de ces situations comme hypothétiques étant nécessaire à la compréhension du message : « C'est juste de l'eau. Ou un cauchemar. Tout dépend du niveau de compétence du personnel et de l'engagement de votre fournisseur de solution. Livré partout dans le monde. Lorsque même les tâches les plus simples requièrent des mains expertes ⁹¹».

L'assimilation de ces images à des films de science fiction n'est pas liée au hasard, et s'appuie notamment sur l'identification de ces situations à des scènes presque stéréotypées de blockbusters américains mettant en scène différents scénarii catastrophes, comme la fin du monde ou une invasion de zombies ⁹². Ce type d'installations figure régulièrement dans les films

⁹⁰ Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, *When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands – It's Just Sand et It's Just an Anthill*, 2011. Photos aimablement fournies par Pascal Lobry, SPIE OGS. Visuels disponibles en taille supérieure en annexe.

⁹¹ Traduction du message de la campagne figurant sur l'image.

⁹² Ces situations peuvent notamment faire penser à des films comme *2012* (Roland Emmerich, *2012*, Centropolis Entertainment et Columbia Pictures, 2009, 158 min., son, couleur, film 35 mm) mettant en scène la fin du monde à l'approche de décembre 2012 (période à laquelle se terminait un calendrier Maya), ou *World War Z* (Marc Forster, *World War Z*, Skydance Production et Paramount Pictures, 2013, 116 min., son, couleur, film 35mm), dans lequel une épidémie transforme les populations en zombies, plongeant le monde dans un immense chaos.

catastrophes, d'une part car symbolisant d'une certaine manière la société actuelle, mais aussi parce qu'elles offrent des possibilités visuelles particulièrement appréciées par ce type de productions, comme des explosions ou la destruction impressionnante de ces structures.

L'aspect merveilleux de ce mode de représentation est, quant à lui, légèrement différent de ce qui a pu être évoqué précédemment, et se développe autour du caractère fantastique que peuvent revêtir ces installations. La forte trame narrative qui se dégage des images, ainsi que l'appel à l'imaginaire collectif des spectateurs permet d'imaginer des histoires qui peuvent finalement se détacher complètement de la représentation de la structure industrielle.

L'image que nous avons des installations industrielles est, le plus souvent, liée à une représentation issue d'une actualité médiatique, et notre intérêt se porte davantage sur la dimension symbolique des structures que sur les installations en soi, éclipsant leur nature intrinsèquement merveilleuse.

Que ce soit en questionnant la photographie en tant que procédé attestant d'une certaine réalité ou en s'appuyant explicitement sur une mise en scène et une esthétique cinématographique, certains modes de représentation photographiques s'affranchissent de la connotation symbolique de l'industrie lourde. S'ils permettent de rendre compte du merveilleux des installations, ils deviennent merveilleux à leur tour en s'émancipant de la réalité du quotidien pour offrir au spectateur une expérience bien plus vaste s'ouvrant sur des univers féériques, fantastiques ou de science-fiction.

Au-delà des caractéristiques et des mécanismes propres à chaque démarche, la méconnaissance des installations, leur inintelligibilité et la rareté des représentations qui en sont faites sont autant de facteurs qui amplifient l'étonnement, la curiosité et la fascination du spectateur.

AMBIGUÏTÉ DE LA REPRÉSENTATION ET RETOUR À UN SENTIMENT D'ORDINAIRE

La dimension merveilleuse des installations industrielles, si elle leur est inhérente, n'est que rarement le sujet des photographies rendant compte de ces structures. De ce fait, ces images ne traduisent pas nécessairement, d'emblée, un sentiment de merveilleux, et il peut arriver parfois, au contraire, que les photographies transmettent — à priori — un sentiment d'ordinaire et de quelconque.

Pour autant, et quel que soit le mode de représentation retenu, cette composante ne disparaît jamais complètement des photographies, et peut devenir, au contraire, un facteur de compréhension des images.

L'analyse développée dans cette partie s'articule autour de trois démarches singulières et cherche à appréhender la manière dont la dimension merveilleuse des complexes industriels y est exploitée.

Entre réel et science fiction

Nicolas Descottes, à la frontière du réel

Né en 1968, Nicolas Descottes est un artiste photographe et vidéaste français. Depuis la fin des années 90, son travail explore les thématiques de la disparition et de la transformation. Abordant dans un premier temps une démarche proche du documentaire, il introduit dans sa réflexion la dimension de la fiction et la manière dont elle se mêle au réel.



Figure 23 : Nicolas Descottes, *Collisions*⁹³

En 2005, il entame une série de photographies sur les centres de recherche et d'entraînement sur la gestion des catastrophes. Ces lieux ont pour vocation de reproduire des catastrophes afin de former des équipes de secours, « et ce qui arrive est par conséquent à la fois vrai et faux : les accidents sont simulés, mais les matériaux, eux, sont réellement transformés et deviennent comme des fossiles d'actions fantômes. ⁹⁴».

Les situations et les événements sont réels, mais sont le fruit de la mise en scène de fictions : les incendies et catastrophes ont bien lieu mais sont dépourvus de conséquences sur le monde réel ; les décors dans lesquels les simulations prennent place évoquent des choses que nous connaissons,

⁹³ Nicolas Descottes, photos sans titre, série *Collisions*, 2005 – 2012. Nicolas Descottes, *Collisions*, catalogue d'exposition, Galerie Cortex Athletico, Paris, 2012, non paginé.

⁹⁴ Nicolas Descottes, « Introduction », [PDF], adresse : <http://www.nicolasdescottes.com/media/articles/1398781142introduction.pdf>

comme une locomotive par exemple, mais frappent par la grossièreté des formes. Les photographies accréditent la réalité des faits, tout comme le réalisme opératoire, mais l'apparence des décors, le calme apparent et l'absence de toute présence humaine provoquent l'apparition du doute.



Figure 24 : Nicolas Descottes, *sans titre*⁹⁵

À l'occasion d'un séjour à Rotterdam, dont la zone portuaire abrite l'un des plus grands centres européens de gestion des catastrophes, le regard du photographe croise les installations d'importants complexes pétrochimiques situés à proximité. Il commence à introduire la notion de fantastique dans ses images afin de mieux interroger l'ambiguïté de ce que l'on voit et de ce que l'on interprète et, dans la continuité de ses recherches sur les centres de simulation, il entame une série de travaux sur les raffineries qu'il photographie de nuit. L'artiste les décrit comme « des villes de technologies,

⁹⁵ Nicolas Descottes, *sans titre*, série *sans titre*, 2006-2008, sur Nicolas Descottes, Photos, [en ligne], disponible sur : <<http://www.nicolasdescottes.com/>>, (24/04/2014).

attirantes par leur lumière et à la fois inquiétantes par leur potentiel de destruction, voire d'autodestruction.⁹⁶».



Figure 25 : Nicolas Descottes, *sans titre*⁹⁷

Les raffineries, fortement éclairées pour contrer tout risque d'incendie, émergent du paysage comme des apparitions nocturnes irréelles. La confrontation entre la rationalité, la propreté des installations et le paysage environnant laissé à lui-même est d'autant plus amplifiée par le traitement des couleurs, et renforce l'aspect étrange et mystérieux du complexe. Le contraste coloré, lié aux sources lumineuses⁹⁸ ainsi qu'à la pellicule employée, confère aux complexes une impression de pureté, de délicatesse et de fragilité, les rendant presque surréels, surnaturels, tandis que le paysage séparant le

⁹⁶ Nicolas Descottes, « Introduction », *op. cit.*

⁹⁷ Nicolas Descottes, *sans titre*, série *sans titre*, 2006-2008, sur Nicolas Descottes, Photos, [en ligne], disponible sur : <<http://www.nicolasdescottes.com/>>, (24/04/2014).

⁹⁸ Les installations sont éclairées à l'aide de projecteurs émettant une lumière très blanche, comme les lampes au xénon ou les lampes aux halogénures métalliques (HMI), tandis que les routes sont le plus souvent éclairées par des lampes à vapeur de sodium sous haute pression (SHP), qui émettent une lumière quasiment monochromatique orange.

spectateur des installations semble contaminé et inhospitalier, et marque un territoire à ne pas profaner.

Ainsi isolées et rendues inaccessibles, les raffineries prennent une dimension fantastique, à la fois fascinante et intrigante, mais aussi menaçante et potentiellement dangereuse, comme si un ovni venait de se poser et que ses occupants s'apprêtaient à débarquer.

Influence du cinéma de science fiction sur l'imaginaire collectif

En jouant subtilement du caractère merveilleux des installations, du cadrage et des couleurs, Nicolas Descottes réalise des images qui s'émancipent un court instant de la réalité, et qui demandent à l'imagination du spectateur de compléter la narration entamée.



Figure 26 : Nicolas Descottes, *sans titre*⁹⁹

⁹⁹ Nicolas Descottes, *sans titre*, série *sans titre*, 2006-2008, sur Nicolas Descottes, Photos, [en ligne], disponible sur : <<http://www.nicolasdescottes.com/>>, (24/04/2014).

L'enchantement est de courte durée, mais parvient néanmoins à métamorphoser notre perception des situations représentées. D'un côté, une réalité brutale, de transgression, presque dévastatrice, nous rappelant à l'ordre, et nous invitant à nous questionner sur le devenir de notre monde. De l'autre, une invitation à la contemplation, à la fascination, à l'émerveillement, qui appelle une réaction. Dans un semblant de calme, l'instant photographié cristallise la tension : un événement se produit, mais il est impossible d'en déterminer la nature, et encore moins l'issue.

En un instant, les photographies renvoient à d'autres images, d'autres situations similaires présentes dans notre inconscient et dans notre imaginaire qui permettraient de percer le mystère de l'action à laquelle nous sommes confrontés. La réponse à cette sollicitation dépend certes de chaque individu, mais l'atmosphère qui se dégage des images ramène à notre souvenir des scènes, des événements de films de science fiction.

Le genre se développe avant tout, et comme dans de nombreux cas, en littérature, et si son origine fait toujours l'objet de débats sans fin, c'est surtout à la fin du 19^e siècle qu'il prend son envol, avec notamment les romans de Jules Verne (1828-1905) et de Herbert George Wells (1866-1946)¹⁰⁰. La science-fiction connaît un âge d'or littéraire au cours de la première moitié du 20^e siècle, mais c'est après la Seconde Guerre mondiale que le cinéma — essentiellement hollywoodien — s'empare du genre et lui communique une deuxième impulsion.

Aujourd'hui riche et diversifiée, la science fiction fait intervenir des événements ou des univers imaginaires en s'appuyant sur des données scientifiques et des technologies contemporaines et en les extrapolant dans le temps, notamment par anticipation¹⁰¹.

Ainsi, la conquête de l'espace entamée à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, et atteignant son acmé le 21 juillet 1969 avec les premiers pas de l'homme sur la lune, a fortement influencé les productions

¹⁰⁰ H.G. Wells est notamment connu pour ses romans *La Guerre des Mondes* (1898), *La machine à explorer le temps* (1895) ou encore *L'homme invisible* (1897). De Jules Verne, il est possible de citer *De la Terre à la Lune* (1865) ou *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870), romans d'anticipation les plus connus de l'auteur.

¹⁰¹ Alain Rey, Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française, version électronique, op. cit.*

cinématographiques de science-fiction, qui se sont prestement emparées du large potentiel spectaculaire de scènes se déroulant dans l'espace.

Les exploits technologiques des programmes spatiaux américain et russe ont de ce fait largement participé à la plausibilité technique d'une exploration spatiale avancée ou de la colonisation de l'espace, tandis que la rivalité entre les deux puissances a contribué à développer des scénarii à forte connotation patriotique, expliquant ainsi pourquoi une grande partie des intrigues se déroulent aux États-Unis.

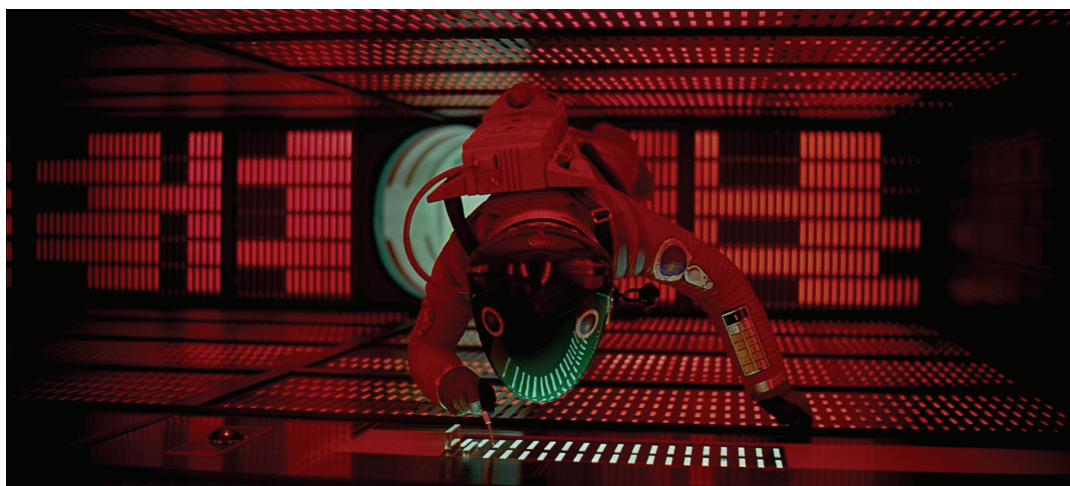


Figure 27 : Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'Espace*¹⁰²

La conquête de l'espace, si elle a réveillé les rêves d'exploration et d'aventure de nombreux spectateurs, a également fait resurgir dans l'inconscient collectif une interrogation notable : sommes-nous seuls dans l'univers ? De cette interrogation découle une question corollaire : si nous sommes capables de voyager dans l'espace, et si la vie extraterrestre existe, ces êtres sont-ils en mesure de venir sur terre ? Bien qu'à ce jour nous n'ayons toujours pas de réponse à ces interrogations, ces dernières ont suffi à faire germer dans l'esprit des spectateurs des inquiétudes et des angoisses relatives à de potentielles invasions extraterrestres, que les productions hollywoodiennes se sont empressées d'exploiter¹⁰³.

¹⁰² Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'Espace*, Metro-Goldwyn-Mayer et Polaris, 1968, 139 min., son, couleur, film 70mm. Photogramme, min. 112.

¹⁰³ *La Guerre des Mondes* de H.G. Wells est notamment adaptée dès 1953 (Byron Haskin, *The War of the Worlds*, Paramount Pictures, 1953, 85 min., son, couleur, film 35mm), tandis que

Car au-delà de son pouvoir d'attraction et de fascination, l'espace demeure inquiétant. Il n'est pas nécessairement menaçant, mais reste un milieu hostile, ce que ne manquent pas de rappeler les superproductions américaines. On se souvient ainsi de la phrase d'accroche du film *Alien, le huitième passager*¹⁰⁴, « dans l'espace, personne ne vous entend crier », ou de la dérive dans l'espace des survivants d'une mission spatiale dans *Gravity*¹⁰⁵.

Ancrés dans l'imaginaire collectif, ces films renvoient bien souvent à des situations du réel, et engagent parfois le spectateur à se questionner sur le devenir de la société contemporaine. En confrontant le public à l'inconnu, à l'étrange ou à l'inexplicable, il devient possible de l'amener à s'interroger sur des sujets qu'il serait plus délicat d'évoquer de manière plus contextualisée.

Si la science fiction permet de rendre compte du réel, le processus de renvoi fonctionne également dans le sens opposé : il donne alors au spectateur la possibilité d'emprunter au cinéma de science fiction des scènes ou situations permettant l'interprétation des situations énigmatiques des photographies. Le processus peut même devenir cyclique et s'entretenir à la manière d'une réaction en chaîne, renvoyant successivement à la science fiction puis au réel, maintenant ainsi l'ambiguïté de l'interprétation.

En adoptant une esthétique cinématographique, comme dans le cas de la campagne SPIE, ou en générant une atmosphère renvoyant à des univers de science fiction pour Nicolas Descottes, les photographies font appel à ce mécanisme pour aider à la compréhension et à l'interprétation des images. En procédant ainsi, l'expérience proposée par les photographies dépasse son cadre propre et invite à découvrir des univers nouveaux tout en développant la curiosité et l'imaginaire du spectateur.

Le Jour où la Terre s'arrêta (Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still*, Twentieth Century Fox, 1951, 90 min., son, noir et blanc, film 35mm) est souvent considéré comme la première œuvre d'envergure de science-fiction dans le cinéma américain (M. Keith Booker, *Alternate Americas : Science Fiction Film and American Culture*, Westport, Praeger Publishers, 2006, p. 27). Les deux films ont fait l'objet de remake : le premier par Steven Spielberg, en 2005, et le deuxième par Scott Derrickson, en 2008.

¹⁰⁴ Ridley Scott, *Alien, le huitième passager*, Brandywine Productions et Twentieth Century Fox, 1979, 117 min., son, couleur, film 70mm.

¹⁰⁵ Alfonso Cuarón, *Gravity*, Heyday Films, Reality Media et Warner Bros, 2013, 91 min., son, couleur, images de synthèse.

Paradoxe d'une esthétique de science fiction liée à une industrie passée

Bien que certaines œuvres de science fiction relèvent de l'uchronie, la plupart des intrigues se déroulent dans un cadre d'anticipation, et il est surprenant de constater qu'aujourd'hui encore, l'aspect visuel d'installations comme les complexes pétrochimiques renvoie à des images de science fiction. La totalité des plus grandes raffineries pétrolières, à l'exception de la raffinerie de Jamnagar en Inde¹⁰⁶, a été édiflée entre 1930 et 1980, et l'apparence externe des installations n'a que peu évolué, si ce n'est qu'elle s'est densifiée et complexifiée.



Figure 28 : Ridley Scott, *Blade Runner*¹⁰⁷

Plusieurs facteurs expliquent la persistance d'une certaine esthétique de la science fiction. Une grande majorité des films notables de science fiction a été réalisée entre la fin des années 60 et le début des années 90¹⁰⁸, et l'esthétique de ces productions s'est fortement inspirée des installations industrielles ou des innovations technologiques d'alors, comme les complexes pétrochimiques ou les moteurs de fusée.

¹⁰⁶ Construit en 1999, le complexe de Jamnagar est actuellement celui dont la production est la plus importante au monde, avec une capacité de traitement de 1 240 000 barils par jour, 1 baril contenant 159 litres de pétrole.

¹⁰⁷ Ridley Scott, *Blade Runner*, The Ladd Company et Warner Bros, 1982, 117 min., son, couleur, film 35mm. Photogramme min. 4.

¹⁰⁸ Environ 70% des œuvres du classement des 100 meilleurs films de tous les temps de l'association professionnelle The Online Film Critics Society (OFCS) ont été produits au cours de cette période. Classement disponible sur OFCS, OFCS Top 100: Top 100 Sci-Fi Films, [en ligne], disponible sur : <<http://www.ofcs.org/ofcs-top-100-top-100-sci-fi-films/>>, (04/05/2014).

Les décors réalisés, articulés autour d'éléments techniques comme des tuyaux, vannes, gaines ou câbles électriques souvent complexifiés et densifiés — parfois à l'excès — jouaient du caractère à la fois merveilleux, spectaculaire et insaisissable de ces compositions pour accréditer la plausibilité de l'existence de telles structures dans un futur proche. La ressemblance, même vague, d'un objet de science fiction — comme un moteur de vaisseau spatial par exemple — à un objet réel — un moteur de voiture ou d'avion — permet de l'accepter comme tel, même si l'on ignore son fonctionnement.

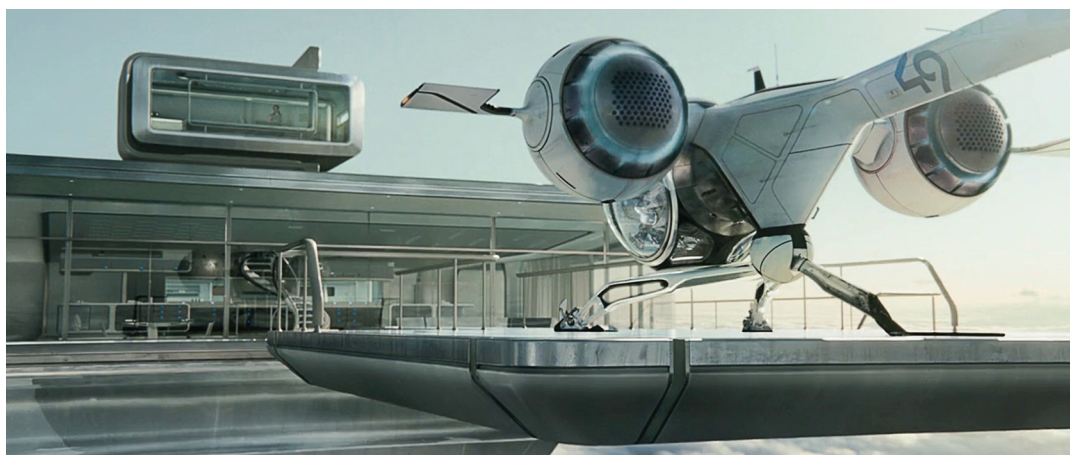


Figure 29 : Joseph Kosinski, *Oblivion*¹⁰⁹

Au fil des années, l'aspect visuel des univers des films de science fiction a évolué, passant de formes industrielles géométriques complexes et tranchantes à des formes plus organiques, épurées et lisses. L'aspect futuriste persiste, mais les formes semblent moins justifiées, moins originales, et les décors moins spectaculaires et moins dépaysants.

Si les productions récentes comptent toujours quelques œuvres exceptionnelles, ces dernières se font plus rares parmi les films à grand spectacle n'ayant qu'une visée de divertissement.

La multiplication des films de science fiction, l'évolution de son esthétique ou encore la banalisation des images de synthèse sont autant de facteurs qui ont concouru à rendre le genre moins puissant, moins éloquent et, par conséquent, moins marquant.

¹⁰⁹ Joseph Kosinski, *Oblivion*, Chernin Entertainment et Radical Pictures, 2013, 124 min., son, couleur, film 35mm, photogramme, min. 5.

Les univers de science fiction contemporains ont alors tendance à être éclipsés par leurs aînés, dont l'identité demeure forte dans l'imaginaire collectif. L'esthétique des films plus anciens jouit ainsi d'une certaine permanence, et c'est à celle-ci que se réfèrent les photographies de Nicolas Descottes.

À la manière des films néo-noirs, comme *Blade Runner* ou *Soleil Vert*¹¹⁰, les images renvoient à des univers de science fiction froids, industriels et pollués, où les sociétés de surconsommation sont dépendantes des machines et, peut-être même dominées par ces dernières.

Si, paradoxalement, les photographies de Nicolas Descottes renvoient à une esthétique de science fiction ancrée dans le passé, il est finalement effrayant de constater que ce qui était alors imaginé par anticipation est devenu la réalité de notre monde : au-delà du renvoi à ces univers fictifs, les photographies témoignent d'une science fiction devenue réalité.

L'approche de Nicolas Descottes fait figure d'exception, et il est rare de trouver des travaux similaires exploitant si subtilement la dimension merveilleuse et inquiétante des complexes industriels. La dimension inhérente aux structures demeure, mais l'ambiguïté de la représentation leur permet d'atteindre un merveilleux relevant du fantastique et de la science fiction.

Sur le fil du rasoir, les images convoquent des univers et des narrations multiples, permettant des interprétations nombreuses qui, au final, invitent le spectateur à interroger le réel et son devenir.

¹¹⁰ Richard Fleischer, *Soleil Vert*, Walter Seltzer et Russel Thacher, 1973, 97 min., son, couleur, film 35mm.

Le spectaculaire de l'inconnu

Les barrages d'Edgar Martins

L'œuvre d'Edgar Martins (1977-) est liée à un ensemble de réflexions autour du lieu et du territoire. Questionnant le photographique, avec ses limitations et ses potentialités, l'auteur explore la manière dont se connectent et se configurent les lieux en fonction des phénomènes sociaux, politiques et écologiques, et cherche à rendre visible et à interpeller les moyens d'appropriation et de transformation du territoire.

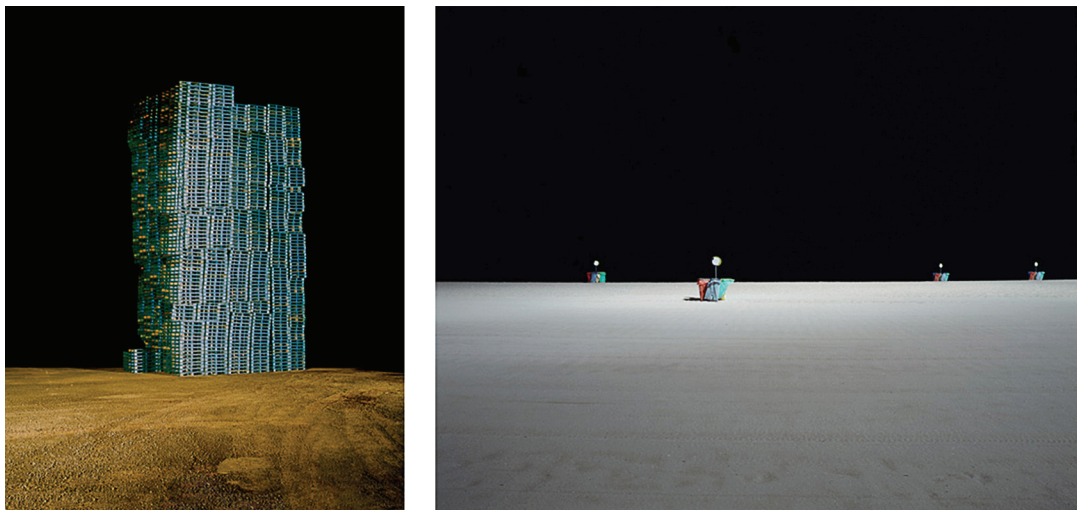


Figure 30 : Edgar Martins, *Reluctant Monoliths* et *The Accidental Theorist*¹¹¹

Abordant dans un premier temps une approche documentaire, il commence en 2007 à décontextualiser les lieux et à les rendre anonymes avec sa série *The Diminishing Present*, où les paysages disparaissent dans le brouillard ou la nuit, conférant aux lieux une dimension d'infini. Le photographe décide de réitérer ce processus dans un certain nombre de séries ultérieures comme *Reluctant Monolith* (2009), *The Accidental Theorist* (2007) ou *A Metaphysical Survey of British Dwellings* (2010). Photographiés de nuit et

¹¹¹ Edgar Martins, *Untitled (Nantes, France)*, 2009, série *Reluctant Monoliths*, sur Edgar Martins, *Reluctant Monoliths* / 2009 [en ligne], disponible sur : <<http://www.edgarmartins.com/work/reluctant-monoliths/?show=photographs>>, (04/05/2014). ; Edgar Martins, *Untitled (1-45 am, Oeiras, Portugal)*, 2007, série *The Accidental Theorist*, sur Edgar Martins, *The Accidental Theorist* / 2007 [en ligne], disponible sur : <<http://www.edgarmartins.com/work/the-accidental-theorist/?show=photographs>>. (04/05/2014).

ré-éclairés à l'aide d'un flash, les paysages prennent un aspect étrange et mystérieux, presque sculptural, et il devient évident que le photographe cherche à offrir à l'observateur une vision parcellaire et ambiguë. Le spectateur est placé dans un jeu d'incertitudes, et il lui revient de dénouer une image à la fois suggestive et impénétrable.

En 2010, Martins entame une série de photographies sur les barrages hydroélectriques au Portugal, et se rend sur une vingtaine de sites à travers le pays. Le photographe délaisse certains aspects de sa démarche antérieure, et établit un protocole de prise de vue documentaire, extrêmement frontal et sans effet photographique aucun.



Figure 31 : Edgar Martins, *The Time Machine*¹¹²

¹¹² Edgar Martins, *Valeira power station- machine hall*, 2011, série *The Time Machine*, sur Edgar Martins, *The Time Machine* / 2011 [en ligne], disponible sur : < <http://www.edgarmartins.com/work/the-time-machine-an-incomplete-semi-objective-survey-of-hydropower-stations-2011/?show=photographs>>, (04/05/2014).

Pour réaliser ses images, Martins recourt à une chambre photographique grand format, technique exigeant un temps de mise en œuvre important, et obligeant à penser la photographie bien avant qu'elle ne soit prise.

La précision de la technique transparait de manière évidente dans les images, qui « obéissent à une architecture formelle rigoureuse et calculée. Les plans frontaux et rectilignes y prédominent, et les données de la réalité sont cadrées de manière à faire prévaloir une géométrie attirante (photogénique) du sujet. Ainsi, pour Edgar Martins, représenter un lieu implique d'investir dans la vraisemblance visuelle, pour que l'image soit « ressemblante » et liée au réel ¹¹³».

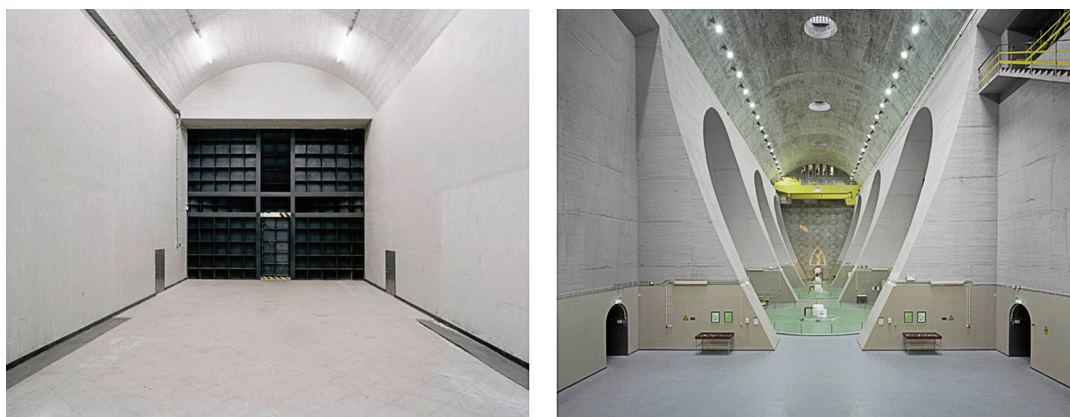


Figure 32 : Edgar Martins, *The Time Machine*¹¹⁴

Les vues, statiques à l'extrême, sont empreintes d'un lourd silence. À la manière des Becher, le photographe tend à s'effacer, et toute trace humaine a été évacuée des images, qui apparaissent comme hors du temps. Ces aspects, conjugués au caractère monumental de ces lieux inconnus du grand public, confèrent aux photographies une dimension spectaculaire, comme si l'on

¹¹³Sérgio Mah, « L'image oscillante », [PDF], adresse :

<<http://www.photizm7.co.uk/edgarmartins/wp-content/uploads/2013/06/S%C3%A9rgio-Mah-L%E2%80%99image-oscillante.pdf>>

¹¹⁴ Edgar Martins, *Miranda power station- watertight bulkhead door leading to the return - gate chamber*, 2011, et *Fratel power station: machine hall*, 2011, série *The Time Machine*, sur Edgar Martins, *The Time Machine / 2011* [en ligne], disponible sur :

<<http://www.edgarmartins.com/work/the-time-machine-an-incomplete-semi-objective-survey-of-hydropower-stations-2011/?show=photographs>>, (04/05/2014).

venait de pénétrer dans un tombeau resté secret et inviolé depuis des temps immémoriaux.

L'absence de toute ouverture sur le monde extérieur et l'aspect massif des installations donnent l'impression qu'elles sont dissimulées loin sous la surface de la terre, comme s'il s'agissait d'une base militaire secrète, et invitent le spectateur à découvrir les lieux.

Formalisme photographique et lassitude du regard

Cette dimension narrative et l'aspect surréaliste des images sont toutefois rompus par l'approche de la série telle qu'elle est envisagée par l'auteur. L'ensemble du projet s'articule autour de photographies d'espaces vides et monumentaux, de détails d'installations, de salles annexes ou d'objets divers isolés sur fond noir, que Martins présente de manière alternée, mais toutefois linéaire, dans une monographie.

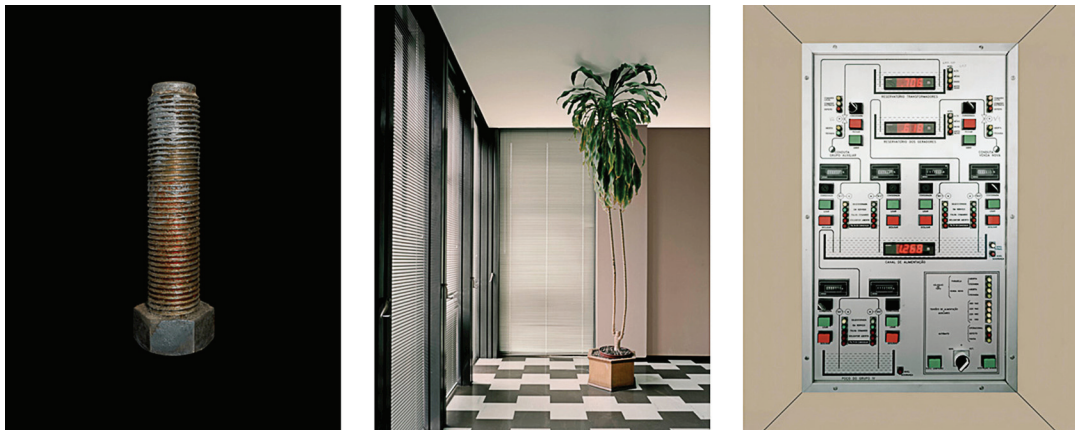


Figure 33 : Edgar Martins, *The Time Machine*¹¹⁵

Chaque sous-série composant le projet prend la forme d'une typologie, mais se retrouve dispersée tout au long de l'ouvrage. En procédant ainsi, en dépit d'une volonté implicite de créer une cohérence dans le mode de

¹¹⁵ De gauche à droite : Edgar Martins, *Screw for lifting the cover off the distributor ring, 15 Kg, 66x660 mm, 2011* ; *Miranda power station- control room (detail), 2011* ; *Vila Nova power station- cooling unit control panel, 2011* ; série *The Time Machine*, sur Edgar Martins, *The Time Machine / 2011* [en ligne], disponible sur : <http://www.edgarmartins.com/work/the-time-machine-an-incomplete-semi-objective-survey-of-hydropower-stations-2011/?show=photographs>, (04/05/2014).

présentation, Martins empêche paradoxalement le développement d'une narration et d'une ambiance propre à chaque image ou à chaque ensemble.

La vision est alors perturbée, et il devient finalement difficile, voire impossible pour le spectateur de s'imprégner de l'atmosphère des photographies : entraîné dans l'égarement de l'auteur, il ne parvient pas à reconstituer la continuité des séries.

De cette rupture découle une conséquence immédiate : le sujet finit par être éclipsé par le protocole auquel il est soumis, protocole qui devient inintelligible face au choix de monstration.



Figure 34 : Edgar Martins, *The Time Machine*¹¹⁶

Alors que le principe de la série est de procurer une cohérence conceptuelle et thématique aux photographies en leur offrant un contexte de signification, la dispersion et l'alternance des sous-séries provoquent un sentiment d'incompréhension et de lassitude. D'une certaine manière abandonnées et isolées, les images se réduisent à leur formalisme, par lequel l'observateur les associe à un ensemble qu'il doit recomposer, cherchant désespérément une issue pour interpréter le projet dans son ensemble.

¹¹⁶ Edgar Martins, *Alqueva power station- DC switchboards*, 2011, et *Alto Rabagão power station- busbar shaft (view from the machine hall)*, 2011, série *The Time Machine*, sur Edgar Martins, *The Time Machine / 2011* [en ligne], disponible sur : <http://www.edgarmartins.com/work/the-time-machine-an-incomplete-semi-objective-survey-of-hydropower-stations-2011/?show=photographs>, (04/05/2014).

Confrontation de la banalité de l'image avec son sujet

Le recours à la typologie pour chacun des sous-ensembles constituant la série finale semble alors de moins en moins justifié. Les images, amoindries par leur dispersion, rendent confus quant à l'intention première du photographe ; il n'est donné à voir qu'un long recensement documentaire des éléments constituant les barrages hydroélectriques.

Les élèves des Becher ont certes repris et intégré plusieurs aspects du travail de leurs professeurs dans leur démarche, mais en les faisant suffisamment évoluer pour que cela ne devienne qu'une partie de leur réflexion, tandis que Martins ne semble proposer qu'une variation de la méthodologie des Becher liée à la taille des objets qu'il photographie.

De ce fait, une impression de déjà-vu se dégage des images, comme une énième tentative d'énumération d'une chose, et seul le caractère inédit et incongru du sujet parvient à insuffler un regain d'intérêt pour les photographies. Toutefois, la nature, la fonction et la raison d'être des objets représentés étant inconnue du grand public, il est difficile de comprendre la démarche du photographe au-delà de sa fascination pour l'aspect graphique des compositions, et les éventuels enjeux historiques, sociaux ou écologiques qu'il intègre et développe au cours de ses travaux antérieurs sont définitivement évacués.

La dimension merveilleuse de ces installations, particulièrement puissante, le caractère exclusif des images et la méconnaissance totale du public de ces structures permettent aux photographies de jouir d'une première impression forte et spectaculaire. Cependant, une fois l'aspect sensationnel de la découverte dépassé, le ressenti du spectateur se retrouve amoindri par le dispositif de monstration, particulièrement inadapté au protocole de prise de vue, lui-même déjà exploré, revisité et usé par de nombreux auteurs.

Observées indépendamment, ou réunies dans leur sous-série respective, les photographies regagneraient une cohérence, et permettraient au spectateur d'exploiter leur potentiel en renouant le fil d'une narration.

Surréal et enjeux idéologiques

Les doux nuages de Jürgen Nefzger

« Dans ma démarche artistique, je porte un regard sur les mutations du paysage. L'urbanisme, les zones périurbaines et rurales ainsi que les questions d'ordre environnemental constituent des éléments de recherche pour accéder à une vision contemporaine qui formule une proposition du paysage en tant que reflet d'une époque et d'un mode de vie, voire d'une attitude de consommation. ¹¹⁷»



Figure 35 : Jürgen Nefzger, *Hexagone - The manufactured landscape* et *Dunkerque*¹¹⁸

Né en Allemagne en 1968, Jürgen Nefzger s'installe en France en 1990. Diplômé de l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, il mène depuis une recherche photographique dans une veine documentaire, qui a été récompensée en 2008 par le prix Nièpce.

Ses premiers travaux, en noir et blanc, « construisent une réflexion sur la société en interrogeant sa mise en scène architecturale et ses nouveaux paysages urbains. [...] Les territoires arpentés sont à priori diversifiés [...],

¹¹⁷ Texte de Jürgen Nefzger sur Gens d'images, Prix Nièpce [en ligne], disponible sur : <http://gensdimages.com/index.php/wiki/read/t05_niepce_2008.html>, (07/05/2014).

¹¹⁸ Jürgen Nefzger, de gauche à droite, *Young English couple on holidays, La Grande Motte, France, 1998*, série *Hexagone - The manufactured landscape*, sur Jürgen Nefzger, *Hexagone - The Manufactured Landscape* [en ligne], disponible sur : <http://www.juergen nefzger.com/work_hexman.html>, (07/05/2014); Jürgen Nefzger, *Beach at Le break, Dunkirk, 2007*, série *Dunkerque*, sur Jürgen Nefzger, *Dunkerque* [en ligne], disponible sur : <http://www.juergen nefzger.com/work_dun.html#4>, (07/05/2014).

mais la succession des images révèle une certaine uniformité et même une confusion entre zones de loisir, d'habitat et de commerce ¹¹⁹».

Avec le passage à la couleur, sa démarche évolue et s'éloigne des territoires fortement urbanisés pour se tourner vers des lieux plus ruraux, et met en scène l'envers du décor, où les conséquences du progrès se traduisent pas une nature fortement aménagée, rentabilisée et polluée.



Figure 36 : Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*¹²⁰

De 2003 à 2005, Nefzger réalise une série de photographies sur les centrales nucléaires en Europe. Récompensé par le prix du public du Jeu de Paume en 2006, le projet est sobrement intitulée *Fluffy Clouds*, que l'on peut traduire littéralement par « Doux Nuages » ou « Nuages Moutonneux ».

« Le titre traduit une vision pittoresque très répandue: celle d'un beau paysage sous un ciel paisible. La beauté des sites et l'insouciance des gens qui

¹¹⁹ Texte de Jürgen Nefzger sur Gens d'images, Prix Nièpce, *op. cit.*

¹²⁰ Jürgen Nefzger, *Sellafield, England, 2005*, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds*, *op. cit.*, p. 25.

habitent ces décors sont contrastés dans chaque image par la présence d'une centrale nucléaire. Sous un ciel éblouissant, un autre aspect du paysage est mis en lumière. Nous sommes dans une zone observée, face à une industrie qui est l'objet de vives critiques pour les risques, la pollution et les coûts qu'elle génère¹²¹ ».

À l'instar du titre, les images sont douces et harmonieuses, dépeignent des situations où règnent calme et tranquillité, et le spectateur, bien qu'à une certaine distance de la scène, se sent appelé, invité à rejoindre cette partie de golf, de pêche, ou tout simplement à faire la sieste sous les arbres. Au loin, les centrales nucléaires rejettent leur vapeur d'eau¹²² sans que personne n'y prête attention : elles font désormais partie du paysage.



Figure 37 : Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*¹²³

¹²¹ Texte de Jürgen Nefzger sur Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds* [en ligne], disponible sur : <http://www.juergen nefzger.com/work_fluffy.html#1>, (08/05/2014).

¹²² Les centrales nucléaires ne rejettent en réalité aucune fumée, et les nuages que l'on peut observer s'échappant des tours aéro-réfrigérantes sont en réalité dus à la condensation et à l'évaporation de l'eau liée au transfert thermique qui s'effectue dans les tours.

¹²³ Jürgen Nefzger, *Nogent-sur-Seine, France, 2003*, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds*, op. cit., p. 73.

Interpeller le spectateur d'une anomalie de l'ordinaire



Figure 38 : Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*¹²⁴

Le travail de Jürgen Nefzger, qu'il s'agisse de *Fluffy Clouds* ou d'autres séries, est fortement empreint d'une dimension politique et sociale. Bien qu'il soit ici possible de lui prêter une dimension écologique, cette dernière n'est pas nécessairement l'axe central de sa démarche.

Portant un regard fin et adroit sur les métamorphoses de la société contemporaine, le photographe cherche avant tout à interpeller le spectateur d'une anomalie qui, faute de considération ou de reconnaissance en tant que telle, a basculé dans l'ordinaire et le quotidien d'une partie de la population.

L'enjeu est majeur, et non exempt de défi : comment interpeller le public d'une situation considérée ou acceptée, comme étant parfaitement ordinaire et banale ?

¹²⁴ Jürgen Nefzger, *Trawsfynydd, North Wales, 2005*, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds*, *op. cit.*, p. 39.

Là où plusieurs auteurs s'essayaient à une approche directe et incisive, Nefzger recourt à un procédé plus passif, plus subversif : il choisit d'accentuer le caractère documentaire en instaurant un retrait de l'auteur et une fausse neutralité. Mises en avant, les scènes photographiées convient le spectateur à une expérience esthétique, mais l'engagent en tant qu'individu responsable du monde dans lequel il évolue. L'auteur place son jugement en retrait, et offre la possibilité d'arriver à ses propres conclusions.

Dans *Fluffy Clouds*, Jürgen Nefzger met en exergue la beauté des paysages qu'il photographie. L'observateur est ainsi appelé à une certaine contemplation qui, sans qu'il ne puisse immédiatement dire pourquoi, demeure troublée.

Derrière le calme apparent, un doute se tisse lentement, peut-être même un drame. Au fil des saisons, les images se succèdent et, systématiquement, les personnes vivent et agissent dans la plus grande normalité. À tel point qu'une certaine méfiance s'établit vis-à-vis des images. Tout semble surréel. Alors que la récente catastrophe de Fukushima a de nouveau démontré le potentiel dévastateur des centrales nucléaires, il apparaît comme impossible de vivre ainsi, dans une sorte d'aveuglement, en ignorant complètement le danger de la proximité de ces installations.

Malgré l'espoir que le spectateur peut formuler, il n'y a ici aucune mise en scène, aucun artifice, aucune fiction. « Une catastrophe se cache potentiellement dans chacune des images, qui non seulement portent les traces de l'intervention humaine sur la nature, mais montrent également à quel point nous sommes adaptés à ces déformations, et la manière dont nous nous accommodons de la plupart d'entre elles ¹²⁵».

Les centrales nucléaires ne font pas forcément partie du quotidien immédiat de tous, mais sont une réalité pour beaucoup : un CNPE¹²⁶ comme celui du Bugey¹²⁷ emploie en moyenne 2000 personnes par jour, et peut compter jusqu'à 5000 personnes sur site lors d'interventions de maintenance.

¹²⁵ Texte de Jürgen Nefzger sur Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*, *op. cit.*

¹²⁶ Centre nucléaire de production électrique.

¹²⁷ Le CNPE du Bugey est situé à environ 40 Km de Lyon ; il compte 4 réacteurs nucléaires d'une puissance de 900 MW électriques chacun.

Les complexes sont implantés sur des sites ruraux, mais les personnes vivant dans le voisinage immédiat et celles passant en voiture à proximité peuvent totaliser plusieurs milliers de personnes par jour. Ce sont autant de personnes pour qui tout se déroule normalement, et sans raison apparente de s'inquiéter.



Figure 39 : Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*¹²⁸

Les centrales nucléaires sont devenues partie intégrante du paysage, et sont désormais considérées comme telles. En s'appuyant subtilement sur le caractère fabuleux — c'est à dire irréel et invraisemblable — des installations et en jouant de leur dimension symbolique, Nefzger parvient à introduire un décalage dans ses images. Le photographe met ainsi en évidence à quel point ces structures ne devraient pas être considérées comme un élément quelconque du paysage, et l'acceptation par le public de ces complexes comme tel devient, finalement, absolument effrayant.

¹²⁸ Jürgen Nefzger, *Cofrentes, España, 2005*, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds, op. cit.*, p. 65.

Notion de danger et représentation de l'invisible

Contrairement à d'autres installations industrielles, comme les complexes gazier et pétrolier où risques d'incendie et d'explosion sont immédiats, les centrales nucléaires ne présentent, en apparence, qu'un risque mineur.

Les conséquences d'un accident grave comme à Tchernobyl ou à Fukushima sont désastreuses, mais de telles catastrophes demeurent dans l'inconscient collectif des cas lointains, isolés, et comme étant le fruit d'une succession d'événements exceptionnels et de décisions malencontreuses.

En dépit de ces récents accidents graves, la plupart des puissances nucléaires, à l'exception de l'Allemagne, continuent d'exploiter un parc vieillissant, et construisent de nouveaux réacteurs. Le Japon lui-même, qui au lendemain de la catastrophe de Fukushima avait mis en sommeil l'ensemble de son parc nucléaire, vient de relancer son programme nucléaire civil afin de regagner une certaine indépendance énergétique¹²⁹.

La production d'électricité à partir de l'énergie nucléaire pose un certain nombre de questions, comme la gestion des déchets radioactifs ou les conséquences d'incidents mineurs, mais le débat est confronté à un problème de taille : comment représenter le danger lorsqu'il est invisible, et que ses conséquences peuvent se manifester des années plus tard ?

Les images de Nefzger arrivent avec succès à attirer l'attention du spectateur sur un phénomène sociétal, mais qui n'est en réalité qu'une partie du problème posé par le sujet photographié.

Par une variation dans le protocole de prise de vue, et par une habile présentation de ses travaux, l'auteur développe au cours du projet cette question sous-jacente de la représentation de l'invisible.

¹²⁹ « Le Japon revient au nucléaire », 11/04/2014, sur Le Monde, Le Japon revient au nucléaire [en ligne], disponible sur : <http://www.lemonde.fr/japon/article/2014/04/11/le-japon-revient-au-nucleaire_4399580_1492975.html>, (08/05/2014).

Échelonné sur trois ans, le projet a amené le photographe à visiter les nombreux sites nucléaires qui parsèment l'Europe. La série adopte le rythme d'un récit, où l'on suit le photographe dans son enquête, et « se déroule du printemps à l'hiver, ce qui permet aux différentes images d'être visualisées dans un laps de temps linéaire et connecte les différents paysages entre eux. Je crois que cette approche cyclique est une meilleure façon de présenter le sujet de l'énergie nucléaire plutôt que d'en effectuer l'inventaire, qui aurait été soumis, par exemple, à des critères géographiques et aux frontières, ce qui serait obsolète dans le cas d'un accident.¹³⁰»

Comme l'explique Nefzger lui-même, ce choix de monstration permet de gommer les limitations territoriales, auxquelles n'obéiraient pas les conséquences d'une catastrophe, comme un nuage de particules radioactives.



Figure 40 : Jürgen Nefzger, Fluffy Clouds¹³¹

¹³⁰ Texte de Jürgen Nefzger sur Jürgen Nefzger, *Fluffy Clouds*, *op. cit.*

¹³¹ Jürgen Nefzger, *Bugey, France, 2003*, série *Fluffy Clouds*, dans Jürgen Nefzger, Ulrich Pohlman, *Fluffy Clouds*, *op. cit.*, p. 49.

Parallèlement, le photographe intègre à la série un certain nombre d'images dans lesquelles les centrales sont complètement absentes ; ne figure plus alors qu'une trace de leur présence : les panaches de vapeur blanche s'échappant vers le ciel bleu.

La contextualisation de ces images au sein d'un ensemble où les installations sont bien présentes ne laisse aucun doute quant à l'origine des panaches, mais génère une inquiétude, une interrogation : ces nuages sont-ils dus à un fonctionnement normal, ou serait-ce le produit d'un accident ? Comment savoir si tout se déroule correctement alors qu'il est impossible de constater l'état des installations ?

L'insertion de ces photographies dans le flux visuel permet de produire des pics de tension dans la narration, et accentue le sentiment d'une menace imminente.

Si de prime abord le travail de Jürgen Nefzger semble ancrer les centrales nucléaires dans l'ordinaire et le quotidien, la représentation qu'il en fait est plus subversive et plus ambiguë qu'il n'y paraît.

En mêlant au merveilleux des installations esthétique documentaire et fait de société, il interpelle le spectateur sur une anomalie du réel, et le registre du merveilleux renvoie ici à l'indéchiffrable, à un inquiétant imaginaire.

En présentant comme vrai ce qui relève de l'inimaginable, les photographies de Nefzger accèdent au merveilleux et, confronté à la violence de la réalité, le spectateur veut croire à un univers parallèle, à un mauvais rêve qu'il serait possible d'oublier en se réveillant.

CONCLUSION

Sur le déclin, l'industrie lourde tend à s'effacer de notre quotidien. Jadis icône du Progrès, elle est aujourd'hui synonyme d'une époque passée, dont les erreurs sont lourdes de conséquences sur le devenir du monde contemporain.

En dépit d'une considération ternie, entachée de scandales et de désastres, la dimension merveilleuse inhérente aux installations industrielles demeure, et certains photographes arrivent encore à susciter notre étonnement et notre admiration pour ces structures.

Souvent considérée à tort comme un outil rendant compte de la réalité et de la vérité, la photographie parvient, de manière subversive, à s'émanciper et à transcender le réel.

En jouant de la rencontre entre le merveilleux des installations et la perception du public de l'enjeu photographique, certains photographes, comme Thomas Struth, provoquent l'apparition du merveilleux dans la représentation photographique : en refusant d'assurer la fonction informative de l'image, il confronte le spectateur à une situation inintelligible. L'esthétique documentaire accrédite pour vrai ce qui est montré, mais il est nécessaire d'interroger des références externes pour expliciter ce qui est vu ; les caractéristiques visuelles du sujet renvoient alors à un univers de science fiction dont s'imprègne la trame narrative de l'image, qui accède ainsi au merveilleux.

Les grands groupes pétroliers, quant à eux, opèrent par une séduction et un enchantement du spectateur. Les complexes industriels sont montrés dans un paysage ou en tant que tel, et un glissement de la perception intervient par une assimilation à des scènes pittoresques : le spectateur est alors convié à la contemplation, et les esthétiques douces et fabuleuses le transportent dans un univers féérique et merveilleux.

En poussant la mise en scène des images plus encore, et en recourant à une esthétique cinématographique, certaines représentations placent directement les installations représentées dans un univers parallèle,

hypothétique, et le spectateur identifie immédiatement ces situations à des événements stéréotypés de films de science fiction.

Cependant, il arrive parfois que l'assimilation des complexes industriels à des paysages fonctionne dans le sens opposé : dans le cas de Jürgen Nefzger, c'est l'acceptation des installations comme élément commun du paysage qui conforte, dans un premier temps, l'apparition d'un sentiment d'ordinaire.

Dans d'autres cas, comme celui d'Edgar Martins, c'est finalement le mode de représentation en lui-même qui relève de l'ordinaire, voire d'un certain classicisme. La lassitude que le spectateur peut éprouver face à une énième reprise du protocole typologique des Becher peut le conduire à considérer l'ensemble comme banal et ordinaire, contrairement à l'ambition supposée de l'artiste.

Si Thomas Struth joue de la perception du photographique par le public pour inscrire son œuvre dans le spectaculaire et le merveilleux, c'est de cette même considération qu'apparaît l'ambiguïté des modes de représentation développés par Nicolas Descottes et Jürgen Nefzger.

Chez Descottes, les prises de vue de nuit, le contraste des couleurs et la nature des installations permettent aux images de dépasser la réalité pendant un court instant, et le flottement introduit permet d'accéder à un univers surréel, relevant à la fois du fantastique et de la science fiction.

Mais le doute, l'angoisse qui se dégagent des images s'échappent du merveilleux pour resurgir dans la réalité accréditée par le processus photographique : le spectateur est alors saisi par la menace potentielle, mais bien présente, des installations et s'interroge sur les éventuelles conséquences sur le monde réel.

Nefzger, quant à lui, use explicitement du caractère documentaire de sa démarche pour interpeller le spectateur. Il montre des situations où tout semble normal, et les personnes présentes dans ses photographies agissent en toute insouciance en dépit de la proximité immédiate de complexes nucléaires.

En s'appuyant sur le caractère fabuleux des installations et en jouant de leur dimension symbolique, Nefzger parvient à introduire un décalage : ces

structures ne devraient pas être considérées comme un banal élément du paysage, et leur acceptation totale en tant que telle devient effrayante.

Enfin, en procédant à la disparition des installations et en ne montrant qu'un indice de leur présence — les panaches de fumée blanche — Nefzger parvient à introduire un doute, et à rendre compte d'une menace invisible.

Le merveilleux apparaît finalement — à différents degrés — dans toutes ces représentations : si elles permettent de rendre compte du merveilleux des installations, elles deviennent merveilleuses à leur tour en s'émancipant de la réalité du quotidien pour offrir au spectateur une expérience bien plus vaste. Cette dernière s'ouvre ainsi parfois sur des univers fabuleux ou de science fiction, mais la dimension merveilleuse des photographies relève également de leur capacité à rendre compte, d'une manière détournée, du réel et du monde dans lequel nous évoluons.

Cette interrogation sur l'apparition du merveilleux dans la représentation photographique de l'industrie lourde me semble particulièrement pertinente au regard de la nature du sujet, mais pourrait toutefois s'étendre à d'autres champs qu'il serait également intéressant d'étudier.

RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Artistes

Bernd & Hilla Becher

Ouvrages

- BAJAC Quentin, ZWEITE Armin, *Bernd et Hilla Becher*, Paris, Centre Pompidou, 2004
- MORRIS Lynda, *Bernd and Hilla Becher*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1974

Margaret Bourke-White

Interview

- Margaret Bourke-White, retranscription de l'interview donnée à la radio WNBC, janvier 1932, 2-3, Collection Bourke-White, Université de Syracuse, New York

Edward Burtynsky

Ouvrages

- BURTYNSKY, Edward, *et. al, Burtynsky - China*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005
- BURTYNSKY, Edward, *et. al, Burtynsky - Oil*, Göttingen, Steidl Verlag, 2010
- BURTYNSKY, Edward, *et. al, Manufactured Landscapes - The Photographs of Edward Burtynsky*, New Haven, Yale University Press, 2003

Sites Internet

- Edward Burtynsky, [en ligne], disponible sur : <<http://www.edwardburtynsky.com>>

Nicolas Descottes

Ouvrages

- DESCOTTES, Nicolas, *Collisions*, catalogue d'exposition, Galerie Cortex Athletico, Paris, 2012, non paginé.

Articles

- Nicolas Descottes, « Introduction », [PDF], adresse : <<http://www.nicolasdescottes.com/media/articles/1398781142introduction.pdf>>

Sites Internet

- Nicolas Descottes, [en ligne], disponible sur : <<http://www.nicolasdescottes.com>>

Andreas Gursky

Sites Internet

- Curator, Kamiokande by Andreas Gursky, [en ligne], disponible sur : <<http://curator.com/art/andreas-gursky/kamiokande>>

Germaine Krull

Ouvrages

- KRULL Germaine, FELS Florent, *Métal*, Paris, A. Calavas : Librairie des Arts décoratifs, 1927.
- SICHEL Kim, *Germaine Krull : photographer of modernity*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- *Nouvelles installations de la Centrale d'Issy-les-Moulineaux*, Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1929. 7 des planches sont de Germaine Krull.

Etienne Louis Boullée

Sites Internet

- Bnf / Gallica, [Cénotaphe de Newton] : [dessin] / [Boullée], [en ligne], disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b/f3.item.hl.langFR>> (01/04/2014).

Edgar Martins

Ouvrages

- DYER, Geoff, MARTINS, Edgar, PINHARANDA, João, *The Time Machine, An Incomplete and Semi-Objective Survey of Hydro Power Stations*, Londres, Moth House, 2011.

Articles

- DYER, Geoff, « Edgar I Nothing Am », [PDF], adresse : <<http://www.edgarmartins.com/wp-content/uploads/2013/10/Geoff-Dyer-Edgar-I-Nothing-Am-English1.pdf>>
- MAH, Sérgio, « L'image oscillante », [PDF], adresse : <<http://www.photizm7.co.uk/edgarmartins/wp-content/uploads/2013/06/S%C3%A9rgio-Mah-L%E2%80%99image-oscillante.pdf>>
- PINHARANDA, João, « The Space and Time of Machines », [PDF], adresse : <<http://www.edgarmartins.com/wp-content/uploads/2013/10/Jo%C3%A3o-Pinharanda-The-Space-and-Time-of-Machines-English.pdf>>

Sites Internet

- Edgar Martins, [en ligne], disponible sur : <<http://www.edgarmartins.com>>

László Moholy-Nagy

Articles

- László Moholy-Nagy, « Constructivism and the Proletariat », *MA*, Mai 1922, cité dans Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy : Experiment in Totality*, Cambridge, The MIT Press, 1969, p.19-21

Jürgen Nefzger

Ouvrages

- NEFZGER, Jürgen, POHLMAN, Ulrich, *Fluffy Clouds*, Stuttgart, Hatje Cantz, 2010

Sites Internet

- Gens d'images, Prix Nièpce [en ligne], disponible sur : <http://gensdimages.com/index.php/wiki/read/t05_niepce_2008.html>
- Jürgen Nefzger, [en ligne], disponible sur : <<http://www.juergenefzger.com/>>

Man Ray

Sites Internet

- ART OF THE PHOTOGRAVURE. The Art of the Photogravure / Collection [en ligne], disponible sur : <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&artist=Ray,%20Man&view=medium>> (18/01/2014)

Thomas Ruff

Sites Internet

- Gallery Talk, Thomas Ruff spaltet im Haus der Kunst die Gemütter | Gallery Talk [en ligne], disponible sur : <<http://www.gallerytalk.net/2012/04/thomas-ruff-im-haus-der-kunst.html>>

Charles Sheeler

Sites Internet

- THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS. The Photography of Charles Sheeler, American Modernist [en ligne], disponible sur : <http://www.dia.org/exhibitions/sheeler/content/ford_rouge_plant.html>
- UNIVERSITY OF VIRGINIA. Charles Sheeler & Photographic Myth [en ligne], disponible sur : <<http://xroads.virginia.edu/~ma01/kidd/sheeler/sh1927.html>>

Thomas Struth

Ouvrages

- BUCHLOH, Benjamin H. D., et STRUTH, Thomas, *Thomas Struth, Works 2007-2010*, Munich, Schirmer/Mosel, 2010

Sites Internet

- Contemporary Art Daily, Thomas Struth at Max Hetzler, [en ligne], disponible sur : <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/10/thomas-struth-at-max-hetzler/2010_tokamak_asdex_upgrade_interior_1_max_planck_ipp_garching_1500/>
-TATE, 'National Gallery I, London 1989', Thomas Struth | Tate [en ligne], disponible sur : <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-national-gallery-i-london-1989-p77661>>

Cinéma de Science Fiction

Ouvrage

- BOOKER, Keith M., *Alternate Americas : Science Fiction Film and American Culture*, Westport, Praeger Publishers, 2006.

Sites Internet

- OFCS, OFCS Top 100: Top 100 Sci-Fi Films, [en ligne], disponible sur : <<http://www.ofcs.org/ofcs-top-100-top-100-sci-fi-films/>>, (04/05/2014).

Industries Électriques et Pétrolières

Ouvrages

- LECLERCQ, Jacques, *L'Ère Nucléaire*, Paris, Éditions du Chêne, diffusion Hachette, 1986,
- MARGUET, Serge, *La physique des réacteurs nucléaires*, 1^e éd., Paris, Lavoisier, 2011

Articles

- BERTHONNET Arnaud et BARJOT Dominique, dir., « L'électrification rurale ou le développement de la « fée électricité » dans les campagnes françaises », *Le travail et les hommes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions du CTHS, 2006, p. 62-75.
- « Le Japon revient au nucléaire », 11/04/2014, sur Le Monde, Le Japon revient au nucléaire [en ligne], disponible sur : <http://www.lemonde.fr/japon/article/2014/04/11/le-japon-revient-au-nucleaire_4399580_1492975.html>

Outils Documentaires :

Logiciels

- Alain Rey, Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française, version électronique*, (3^e ed.), [Téléchargement]. Sejer : Dictionnaires Le Robert / Sejer, 2013.

Sites Internet

- ATILF, Le Trésor de la Langue Française Informatisée, [en ligne], disponible sur : <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2490054345;>>
- Larousse, Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne, [en ligne], disponible sur : <<http://www.larousse.fr>>
- Wikipédia, Wikipédia l'encyclopédie libre, [en ligne], disponible sur : <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Accueil_principal](http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal)>

Photographie Industrielle

Ouvrages

- SICHEL Kim, BOOKBINDER Judith, STOMBERG John, *From Icon to Irony : German and American industrial photography*, Seattle, University of Washington Press, 1995.
- STRAND Paul, « Photography and the New God », *Broom*, vol. 3, no. 4 (Novembre 1922), p. 252-258.
- *Nouvelles installations de la Centrale d'Issy-les-Moulineaux*, Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1929. 7 des planches sont de Germaine Krull.

Articles

- Gilles Bignan, « The Jules Horowitz Reactor : a new High performances European MTR open to international community », [PDF], Second joint meeting of TRTR and IGORR organized by Oak Ridge National Laboratory, Septembre 2010, adresse :
<http://neutrons.ornl.gov/conf/TRTR_IGORR/tech-sessions.shtml>

Sites Internet

- BP, MEDIA LIBRARY / PRESS / BP GLOBAL, [en ligne], disponible sur :
<<http://www.bp.com/en/global/corporate/press/media-library.html>>
- Flickr, Flickr : Galerie de BP_Images, [en ligne], disponible sur :
<https://www.flickr.com/photos/bp_images/>
- redOrbit, Pulsar Reactor (Image 2) [en ligne], disponible sur :
<<http://www.redorbit.com/images/pic/31714/pulsar-reactor-image-2/>>
- Thierry Cron, TOTAL / HARRISON & WOLF, [en ligne], disponible sur :
<<http://thierrycron.fr/DIAPORAMA/TOTAL/index.html>>

Photographie Contemporaine

Ouvrages

- IGLHAUT, Stefan, WESKI, Thomas *Siemens Fotoprojekt 1987-1992*, Berlin, Ernst & Sohn
- SALVESEN, Britt, *et al.*, *New Topographics*, Göttingen, Steidl, 2010, p. 13-14.
- ZWEITE, Armin, *et al.*, *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, Munich, Schirmer-Mosel, 2008, p. 23.

Photographie Moderne

Ouvrages

- DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris : Les usages de la photographie, 1919-1939*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1997.

Périodiques

- Arts et Métiers Graphiques, n° 16, mars 1930 ; Vanity Fair, n° 29, février 1928.

MOTS CLÉS

Mots Clés : Centrale Nucléaire, Nicolas Descottes, Industrie Électrique et Pétrolière, Installations Industrielles, Edgar Martins, Merveilleux, Jürgen Nefzger, Ordinaire, Photographie Industrielle, Thomas Struth.

Keywords : Nicolas Descottes, Energy and Petroleum Industry, Industrial Facilities, Industrial Photography, Edgar Martins, Marvellous, Jürgen Nefzger, Nuclear Power Plant, Ordinary, Thomas Struth.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : De gauche à droite : Charles Sheeler, <i>Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors</i> , 1927 ; <i>Ford Plant, River Rouge, Blast Furnace and Dust Catcher</i> , 1927 ; <i>Ford Plant, River Rouge, Slag Buggies and Blast Furnace</i> , 1927 ; <i>Ford Plant, River Rouge, Blast Furnace Interior</i> , 1927	10
Figure 2 : Man Ray, de gauche à droite : <i>Electricité, la Ville</i> , 1931 ; <i>Electricité, Lingerie</i> , 1931 ; <i>Electricité</i> , 1931 ; <i>Electricité, le Souffle</i> , 1931	12
Figure 3 : Germaine Krull, <i>Métal</i> , 1925-1927	14
Figure 5 : Bernd & Hilla Becher, <i>Gazomètres</i> , 1982-1992	19
Figure 6 : De gauche à droite : Thomas Struth, <i>National Gallery I, Londres</i> , 1989 ; Thomas Ruff, <i>Portrait</i> , 1988	24
Figure 7 : De gauche à droite : Robert Adams, <i>Tract houses, Longmont, Colorado</i> , 1974 ; Lewis Baltz, <i>South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa</i> , 1974	26
Figure 8 : Andreas Gursky, <i>Schiesser, Radolfzell</i> , 1991	28
Figure 9 : De gauche à droite : Jürgen Nefzger, <i>Sellafield, England</i> , 2005 ; Edgar Martins, <i>Alto Rabagão power station- busbar shaft (view from the machine hall)</i> , 2011	29
Figure 10 : Thomas Struth, <i>Reactor Pressure Vessel Phase Out AKW Würgassen, Beverungen</i> , 2009	33
Figure 11 : Thomas Struth, <i>Space Shuttle 1 Kennedy Space Center, Cape Canaveral</i> , 2008	34
Figure 12 : De gauche à droite : Thomas Struth, <i>Tokamak Asdex Upgrade Interior 1, Max Planck IPP, Garching</i> , 2009 ; <i>Grazing Incidence Spectrometer, Max Planck IPP, Garching</i> , 2010,	36
Figure 13 : Andreas Gursky, <i>Kamiokande</i> , 2007	37
Figure 14 : De gauche à droite : <i>Pulstar Reactor, Réacteur Osiris</i>	39
Figure 15 : Edward Burtynsky, <i>Bao Steel #8 Shanghai, China</i> , 2005	41
Figure 16 : Nicolas Descottes, <i>Sans Titre</i> , 2006-2008	44
Figure 17 : Edward Burtynsky, <i>Nickel Tailings #34-35(as diptych) - Sudbury, Ontario</i> , 1996	46
Figure 18 : Thierry Cron pour Harrison & Wolf, Total, campagne <i>Commitment to the Environment</i> , 2005 -	49
Figure 19 : British Petroleum, <i>Endicottoffshore Field</i> ; Aerial view of BP Alaska's Prudhoe Bay operations	50
Figure 20 : British Petroleum, <i>Castellón Oil Refinery in Spain</i> , 2011	51
Figure 21 : Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, <i>When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands - It's Just Water</i> , 2011	52
Figure 22 : De gauche à droite : Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, <i>When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands - It's Just Sand</i> et <i>It's Just an Anthill</i> , 2011	53

Figure 23 : Nicolas Descottes, photos <i>sans titre</i> , série <i>Collisions</i> , 2005 – 2012	56
Figure 24 : Nicolas Descottes, <i>sans titre</i> , série <i>sans titre</i> , 2006-2008	57
Figure 25 : Nicolas Descottes, <i>sans titre</i> , série <i>sans titre</i> , 2006-2008	58
Figure 26 : Nicolas Descottes, <i>sans titre</i> , série <i>sans titre</i> , 2006-2008	59
Figure 27 : Stanley Kubrick, <i>2001, L'odyssée De L'espace</i> , 1968, photogramme, min. 112	61
Figure 28 : Ridley Scott, <i>Blade Runner</i> , 1982, photogramme, min. 4	63
Figure 29 : Joseph Kosinski, <i>Oblivion</i> , 2013, photogramme, min. 5	64
Figure 30 : De gauche à droite : Edgar Martins, <i>Untitled (Nantes, France)</i> , 2009, série <i>Reluctant Monoliths</i> ; Edgar Martins, <i>Untitled (1-45 am, Oeiras, Portugal)</i> , 2007, série <i>The Accidental Theorist</i>	66
Figure 31 : Edgar Martins, <i>Valeira power station - machine hall</i> , 2011	67
Figure 32 : De gauche à droite : Edgar Martins, <i>Miranda power station- watertight bulkhead door leading to the return - gate chamber</i> , 2011 ; <i>Fratel power station: machine hall</i> , 2011	68
Figure 33 : De gauche à droite : Edgar Martins, <i>Screw for lifting the cover off the distributor ring, 15 Kg, 66x660 mm</i> , 2011 ; <i>Miranda power station- control room (detail)</i> , 2011 ; <i>Vila Nova power station- cooling unit control panel</i> , 2011	69
Figure 34 : De gauche à droite : Edgar Martins, <i>Alqueva power station- DC switchboards</i> , 2011 ; <i>Alto Rabagão power station- busbar shaft (view from the machine hall)</i> , 2011	70
Figure 35 : De gauche à droite : Jürgen Nefzger, <i>oung English couple on holidays, La Grande Motte, France, 1998</i> ; <i>Beach at Le break, Dunkirk, 2007</i>	72
Figure 36 : Jürgen Nefzger, <i>Sellafield, England, 2005</i>	73
Figure 37 : Jürgen Nefzger, <i>Nogent-sur-Seine, France, 2003</i>	74
Figure 38 : Jürgen Nefzger, <i>Trawsfynydd, North Wales, 2005</i>	75
Figure 39 : Jürgen Nefzger, <i>Cofrentes, España, 2005</i>	77
Figure 40 : Jürgen Nefzger, <i>Bugey, France, 2003</i>	79

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Partie Pratique	92
Annexe 2 : Margaret Bourke-White, retranscription de l'interview donnée à la radio NBC, janvier 1932	98
Annexe 3 : László Moholy-Nagy, « Constructivism and the Proletariat »	101
Annexe 4 : Thierry Cron pour Harrisson & Wolf, Total, campagne <i>Commitment to the Environment</i> , 2005 – 2014.	103
Annexe 5 : Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, campagne <i>When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands</i> , 2011.	104

ANNEXES

Annexe 1 : Partie Pratique

Au cours de ma recherche théorique, j'ai étudié les pratiques de quelques photographes qui, à un moment donné, se sont intéressés aux structures industrielles. Il a été question d'analyser la manière dont ces auteurs ont rendu compte du merveilleux inhérent aux installations, mais aussi par quels moyens ils sont parvenus à créer des représentations merveilleuses de cet univers si étrange.

Dans le cadre de ma partie pratique, j'ai souhaité entamer une recherche similaire sur les installations industrielles. L'industrie lourde couvrant de nombreuses activités, il a été nécessaire, dans un premier temps, de délimiter une base : j'ai choisi de commencer mon travail par les centrales nucléaires, et j'ai pu accéder aux Centres Nucléaires de Production Électrique du Bugey, dans la région Lyonnaise, et de Saint Laurent des Eaux, à proximité d'Orléans. L'évolution de ma recherche théorique a également attiré mon attention vers les centres de recherche industrielle, et je me suis alors tourné vers les installations du Commissariat à l'Énergie Atomique et aux Énergies Alternatives. Enfin, il m'a été donné l'opportunité de visiter les installations d'une usine de tubes sans soudure du groupe Vallourec, et bien qu'en dehors de ma recherche initiale, j'y ai réalisé quelques clichés.

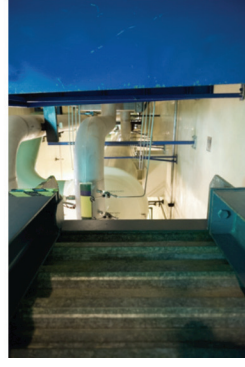
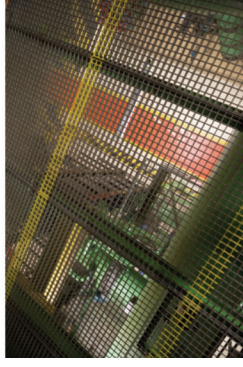
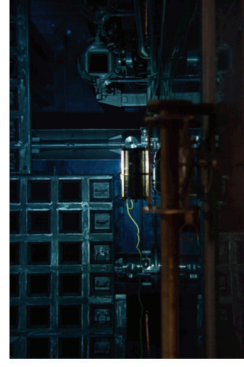
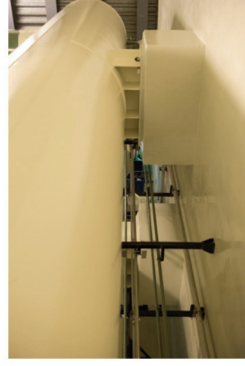
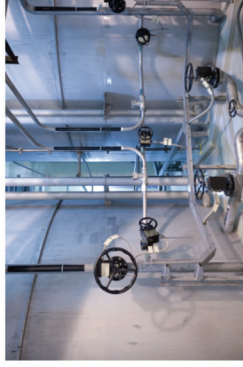
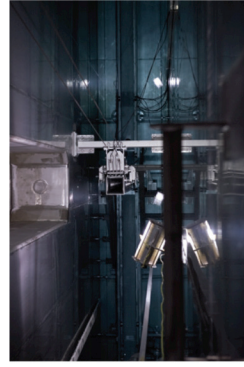
Mon intention initiale était de réaliser des photographies en adoptant une esthétique cinématographique afin de mettre l'accent sur la dimension narrative des images produites. En procédant ainsi, je souhaitais faire rentrer les images réalisées dans un univers de science fiction pour proposer au spectateur une expérience détachée des connotations symboliques liées à l'industrie lourde.

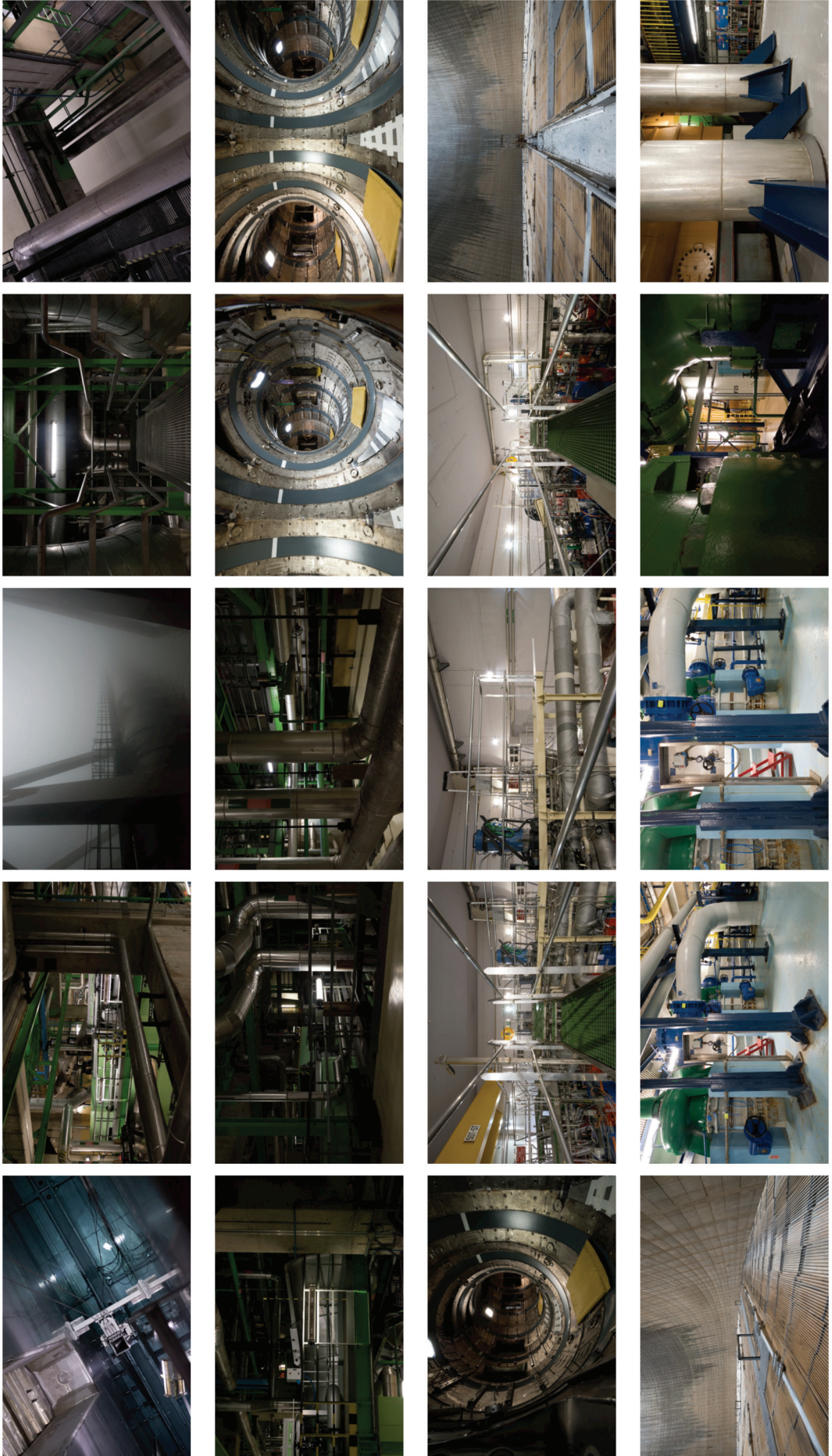
Cette intention demeure dans le travail que j'ai réalisé, et si mon projet a été accueilli avec enthousiasme dans chacun des lieux où je me suis rendu, ma méconnaissance de l'univers industriel, le temps d'exécution restreint et

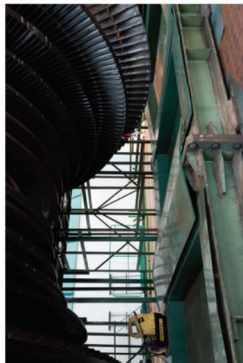
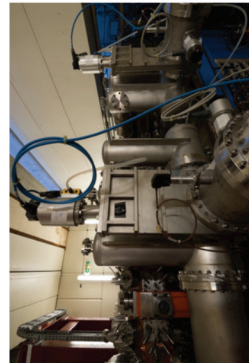
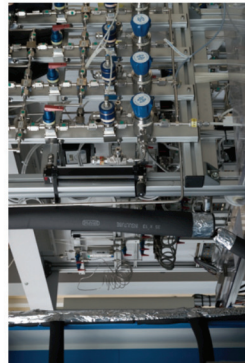
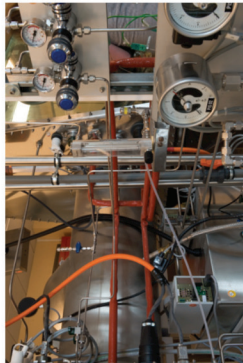
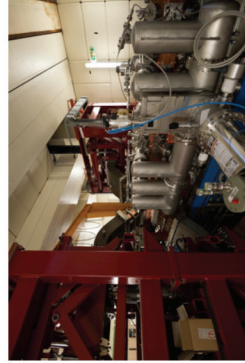
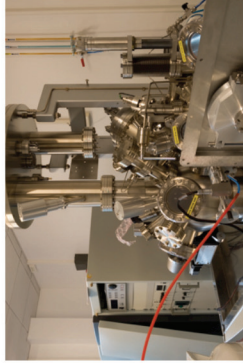
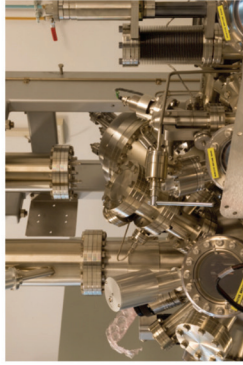
les difficultés d'accès de certains sites font de ce travail une ébauche d'une recherche plus approfondie, que je souhaite continuer à la suite de ce mémoire.

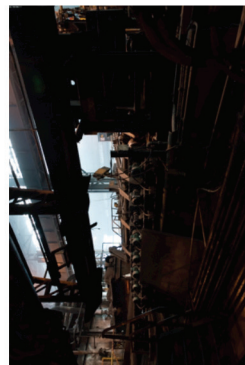
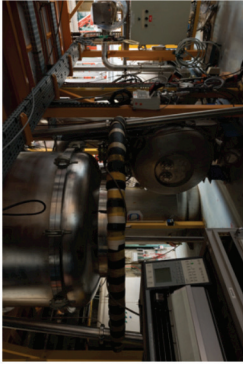
Les photographies ont été réalisées en argentique moyen format ainsi qu'en numérique afin de palier d'éventuels problèmes liés à la contrainte temporelle. Les images seront présentées sous la forme d'un portfolio, éventuellement combiné à des agrandissements.

Mon travail de traitement et d'édition n'étant pas encore définitif, la sélection présentée ci-après se veut volontairement large.









Annexe 2 : Margaret Bourke-White, retranscription de l'interview donnée à la radio NBC, janvier 1932, Collection Bourke-White, Université de Syracuse, New York.

I was crazy to do a steel mill. I had visited a steel mill and was fascinated by the effects of molten metal and the blast furnaces and the flying sparks. Finally I managed to get a job photographing a steel mill in Cleveland. The president of the company was very skeptical about my getting pictures out of his steel mill.

He admired my flower gardens but he did not think there was anything artistic in his mill. He turned me loose in the steel mills finally and I then began.

I think now that those steel mill people expected me to come down on one night and take a few snapshots, but I made a great nuisance of myself and came down every night for a whole winter. Steel mill pictures are the greatest trouble in the world to take. The least little thing can go wrong to spoil a photograph. Sometimes a whiff of yellow smoke would blow in front of the lens and all my work would go for nothing, and I wouldn't know it until the next morning when I developed my films. Or sometimes the hot metal would splash over the ladle and a few sparks would strike my floodlight and blow out the bulbs. Many of the pictures I took from the traveling crane overhead, and sometimes during just those precious few minutes when the pouring of the metal went on, the crane cab would begin to tremble and all my pictures would be blurred.

Sometimes it would be so hot that the varnish on my camera rose up in blisters. I had to keep a line of men bucket brigade fashion to hand back my film holders as quickly as I made exposures because I was afraid the heat would ruin the film, and while I worked I acquired a coat of tan as though I had been to Florida.

I made loads of mistakes. I did not know much about lighting then and I had no one to teach me because almost no steel mill pictures had been taken from an artistic viewpoint before. But I kept on making mistakes and finally I learned the things I had to learn about lighting. I filled up waste basket after waste basket with discarded film. I figured out that I threw away five hundred films for every one I kept. But as I worked the condition grew that here was real artistic material. That was the important thing. Here were subjects that were never meant to be beautiful. But they were amazingly beautiful. They had an accidental beauty. They were beautiful because they were alive and full of force and power and because they were important. I began to realize, as I worked, that there was a great untouched field in industrial photography. And finally I got my pictures. At the end of half a year I had a series of twelve. So I said goodbye to the gardens and began working for the industrialists.

From the steel mills I went into automobile factories, power plants, grain elevators. And everywhere I found the same material and powerful beauty. I spend days with great stamping presses that turned out automobile fenders. The huge gear wheels were so magnificent that I simply had to photograph them, and the dynamos and stone crushers were more beautiful than they could have been if they had been deliberately designed. They were beautiful because they were very simple, and there was no decoration — not a line wasted.

As my business grew, my work led me into strange places. One I spent all the daylight hours for a week at the top of the Chrysler building, taking pictures nearly a thousand feet above the earth. I worked on scaffolding, balancing my camera on planks and standing on ladders photographing the building while it was under construction. When I finished my work a thousand feet above the earth I went a thousand feet below the earth and took pictures in the coal mines. And there also I found the same unconscious beauty, strong faces of workmen, who are part of this great industrial civilization of ours.

I began to hear stories of Russia, and I was anxious to see if my little private theory of aesthetics wouldn't apply just as well in this new industrial country. So I went to Russia, and there I found the same kind of beauty and I went after it in the same way. But there I walked into a situation where the whole government felt as I did. The whole body of Soviet officials believed there was beauty in industry. What their political ideas were I did not care. I didn't know much about it and I did not pay much attention. But I found this general belief that I held so strongly that industry was beautiful and magnificent and the most fitting subject for art in this industrial age.

It was just because I had so much co-operation on the part of the Soviet officials that I was able to get so much done. And industrial photographer was just made to order for them, and they helped me in every way possible. I had the most dignified official papers, with red stamp and purple seals and red ink signatures and I was able to go anywhere I wished and ask Soviet citizens to help me in my work. I had no feeling of being led about or, as so many people who have not been to Russia think - « of being shown only the things they wanted me to see. » That is an untrue legend. I simply choose the factories that I thought would be most interesting and went there. The Soviets helped me whenever I needed help, and that was all there was to it.

Of course it was often inconvenient, and hard to get things done. Talking to a Russian electrician about watts and volts amperes through an interpreter was a long and difficult process. I had to go through it every time I connected my flood lights in a new factory. It is notoriously difficult to get from place to place, and although I had brought all my food canned from Germany I got very tired of living on cold baked beans with perhaps a little cheese or chocolate or a few lumps of sugar for breakfast. But those things don't matter. I didn't go to Russia to stay in good hotels. I can do that in New York. But I went to Russia because here was a country doing the most exciting things in the world. Here was a country just beginning to build, just learning how to run factories. And I wanted to watch it happen. And more than that here was a country that felt as I did about industry. here were a people who thought about dynamos as beautiful, who loved the rush of molten metal in a steel mill just because it was a magnificent spectacle. Who believed as I do that the artist of today will find a real and living beauty in machines because this is a machine age.

I went to some fascinating places. I photographed the largest dam in the world at Dnieperstrol. I went to the new tractor factory at Stalingrad. And here I found that the Russian tractor factory looked not very different from factories I have seen in America. A lot of machinery is American, of course. Some of it is German. But the attitude toward the machine is different. The way the Russians work is different. They have a lot to learn, of course. They are very inefficient. But they look on the machine as an almost human thing. They worship it almost as though it was a new God. And they are learning fast. This is my second trip, and the differences between this year and last are tremendous. There is much less standing around and talking, much less cigarette smoking and childish curiosity over their machines and there is much more working. They have a tremendous amount to learn but there is a great eagerness and great energy of purpose, and they really seem to be getting somewhere.

Only a little more than a month ago at this time was in Asia. I went there to visit Magnito-Gorsk, where one of the largest steel mills in the world is being built. It is in a most inaccessible place in the Ural Mountains. I had to go by airplane and it meant flying for all of two days, a fourteen hour flight. I had to carry all my food, of course, and I lived largely on canned beans and cheese, but it was a very exciting trip. Every few hours we would stop and get a hot glass of tea, and go on flying - it seemed endlessly over an almost uninhabited region. It grew colder and we flew through snow storms. The Russian places are not heated, and we wrapped ourselves in blankets. The Russian officials I was traveling with looked exactly like cocoons with only their fur caps and beards showing. At sunset of the second day we reached Magnito-Gorsk. It was an amazing sight from the air. Only a year and a half ago there was nothing in the whole neighborhood but a few Asiatic villages. Now the whole hillside is covered with workers homes, a dam is built, a cement factory and a machine shop are running, the mines which contain the richest ore deposits in the world have begun operation, and the blast furnaces are almost completed.

It was a marvelous thing for me to be able to photograph all this. Not only the machinery was interesting, but the Asiatic faces of the workers were very picturesque. And it was wonderful to see these people working, making their mistakes, making terrible and childish mistakes, but pushing ahead with a unified objective and working with the same energy with which our industrialists work in America.

If there are a few more seconds at this point I shall end with how I am glad to get back to hot meals and a shower bath when I want it, but I am enjoying my machines as much as ever.

Annexe 3 : László Moholy-Nagy, « Constructivism and the Proletariat », MA, Mai 1922, tel qu'il est cité dans Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy : Experiment in Totality*, Cambridge, The MIT Press, 1969, p.19-21.

Constructivism and the Proletariat

Reality is the measure of human thinking. It is the means by which we orient ourselves in the Universe. The actuality of time the reality of this century determines what we can grasp and what we cannot yet understand.

And this reality of our century is technology: the invention, construction, and maintenance of machines. To be a user of machines is to be of the spirit of this century. It has replaced the transcendental spiritualism of past eras.

Everyone is equal before the machine. I can use it, so can you. It can crush me; the same can happen to you. There is no tradition in technology, no class-consciousness. Everybody can be the machine's master, or its slave.

This is the root of Socialism, the final liquidation of feudalism. It is the machine that woke up the proletariat. We have to eliminate the machine if we want to eliminate Socialism. But we know there is no such thing as turning back evolution. This is our century: technology, machine, Socialism. Make your peace with it; shoulder its task.

Because it is your task to carry revolution toward reformation, to create a new spirit that will fill the empty forms cast by the monstrous machine. Manufacture in itself doesn't make a better life. Look around: the people are not happy in spite of the machine. Well-being is caused by the spirit that animates technology; it is a socialism of the mind, a dedication to the spirit of the group. Only a proletariat awakened to this grasp of essential communality can be happy.

Who will teach them? Words are heavy, obscure. Their meaning is evasive to the untrained mind. Past traditions cling to their meanings. But there is art, the language of the senses.

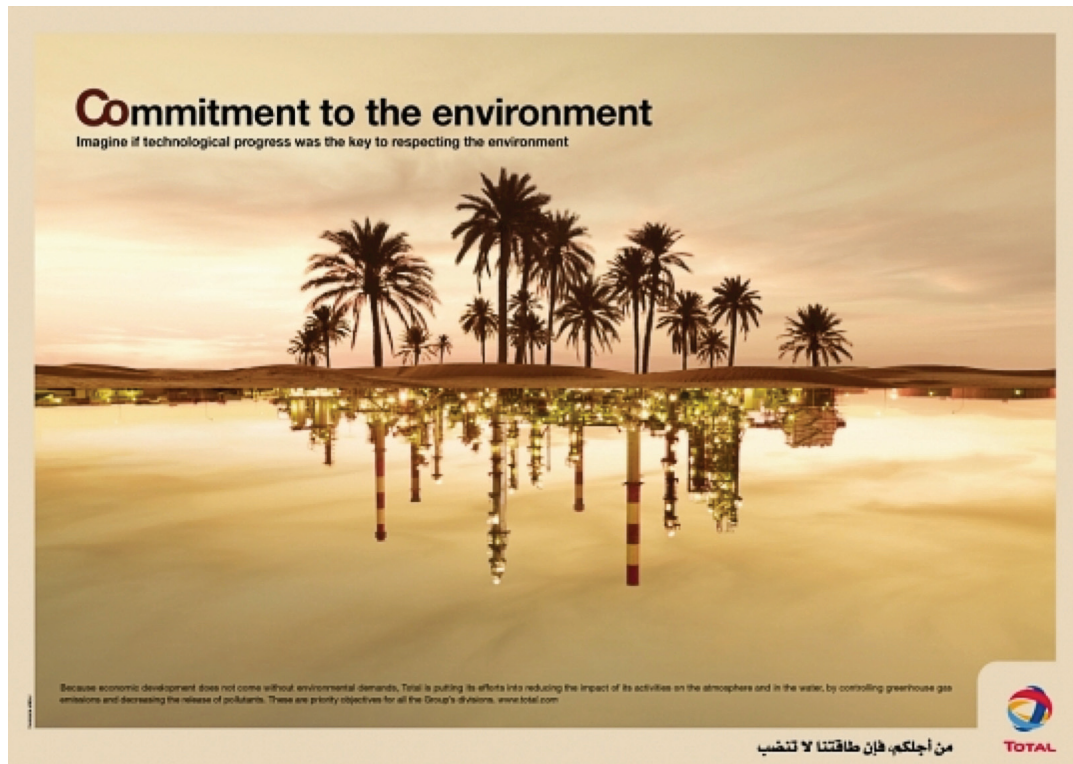
Art crystallizes the emotions of an age; art is mirror and voice. The art of our time has to be fundamental, precise, all-inclusive. It is the art of Constructivism.

Constructivism is neither proletarian nor capitalistic. Constructivism is primordial, without class or ancestor. It expresses the pure form of nature the direct color, the spatial rhythm, the equilibrium of form.

The new world of the masses needs Constructivism because it needs fundamentals that are without deceit. Only the basic natural element, accessible to all senses, is revolutionary. It has never before been the property of civilized man.

In Constructivism, form and substance are one. Not substance and tendency, which are always being identified Substance is essential, but tendency is intentional. Constructivism is pure substance. It is not confined to picture-frame and pedestal. It expands into industry and architecture, into objects and relationships. Constructivism is the socialism of vision.

Annexe 4: Thierry Cron pour Harrison & Wolf, Total, campagne *Commitment to the Environment*, 2005 – 2014, sur projet, Harrison & Wolf / Campagne Total, [en ligne], disponible sur : <http://projeqt.com/harrisonandwolf/total/campagne-total/>.



Annexe 5 : Hugo Vella et Thibaut Vieville pour TBWA, SPIE Oil & Gas, campagne *When Even The Simplest Tasks Call For Expert Hands*, 2011, fichiers aimablement fournis par Pascal Lobry, SPIE OGS.

