



JEU

DE

PAUME



DOSSIER DOCUMENTAIRE

Michael Schmidt

Une autre photographie allemande
08.06 – 29.08.2021

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services éditions et exposition du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires,
partenariats et formations
01 47 03 04 95 ou 07 49 93 61 04
juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

coordinatrice éducatif / accueil
réservations des visites
01 47 03 12 41 ou 07 49 79 03 56
serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Ève Lepaon

conférencière et formatrice,
référente pour le champ social,
correspondante de la mission
« Vivre ensemble »
01 47 03 12 42
evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

conférencière et formatrice, référente
pour le champ médico-social
01 47 03 12 42
ceciletourneur@jeudepaume.org

Céline Lourd

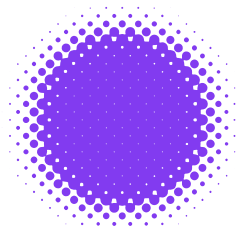
professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Biographie	12
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	14
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	17
	Michael Schmidt et Berlin	20
	Photographie documentaire, expression et appropriation	25
	Orientations bibliographiques thématiques	32
C	PISTES DE TRAVAIL	35
	Exploration du territoire berlinois	36
	Berlin, une capitale allemande	36
	Les quartiers de Michael Schmidt	37
	Portraits de Berlinois en activité	39
	Le gris comme couleur	42
	Projets et livres de Michael Schmidt	44
	Photographie et territoire, autour de <i>Berlin nach 45</i>	44
	Le Mur de Berlin et l'histoire en filigrane, autour de <i>Waffenruhe</i>	46
	Livre de photographies et expositions, autour de <i>Ein-heit</i>	48
	Un projet hors de Berlin, <i>Lebensmittel</i>	52





Sans titre,
Berlin-Kreuzberg, Stadtbilder
[Berlin-Kreuzberg, Vues urbaines],
1981-1982

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{XX} et ^{XXI} siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer avec le public les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mercredi 16 juin 2021, 17 h

visite de l'exposition « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande »
- ouvert gratuitement à tous les enseignants et équipes éducatives
- sur inscription par mail : enseignants@jeudepaume.org

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

- tarifs :

Visites conférences

Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*
Pour une classe en demi-

groupes : 120 €, tarif réduit 80 €*
Visites libres

Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins

éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville
- durée : 1 heure
- sur réservation (jauge limitée) : au 07 49 79 03 56 ou 01 47 03 12 41 serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2021-2022 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants : www.jeudepaume.org

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à ses expositions et à ses activités. Il a pour mission d'accueillir les publics les plus fragilisés ou éloignés de la culture et d'accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les images.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 15 juin 2021, 14 h 30

Rencontres et visites de l'exposition « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande »
- sur inscription par mail : actionsociale@jeudepaume.org

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume s'attache à être un lieu de rencontres, de découvertes et d'échanges. Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteur individuel ou en groupe.

- sur réservation : actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission « Vivre ensemble » du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org
Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : www.jeudepaume.org



1. *Landwehrkanal (Fraenkelufer),
Ausländische Mitbürger in Kreuzberg
[Concitoyens étrangers de Kreuzberg],
1973-1974*



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

2



« Comme Bernd et Hilla Becher, Michael Schmidt fait partie des photographes allemands d'après-guerre les plus influents. Il a inlassablement développé son œuvre durant cinq décennies. À travers les publications de ses travaux sous forme de livres d'artiste et d'installations toujours en dialogue avec leur lieu d'exposition, il a mis au point différents types de présentation novateurs. Par l'incessant renouvellement de son langage formel et par le choix de ses thèmes, Michael Schmidt a écrit un volet de l'histoire de la photographie et est aujourd'hui un modèle pour toute une génération de jeunes photographes. C'est l'œuvre de cet artiste exceptionnel que nous avons souhaité présenter ensemble à un vaste public international. »

Udo Kittelmann, Directeur de la Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume, Paris, Manuel Borja-Villel, directeur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Klaus Albrecht Schröder, directeur général de l'Albertina, Vienne, in « Avant-propos », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 21.



3

2. Sans titre, *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], 1985-1987

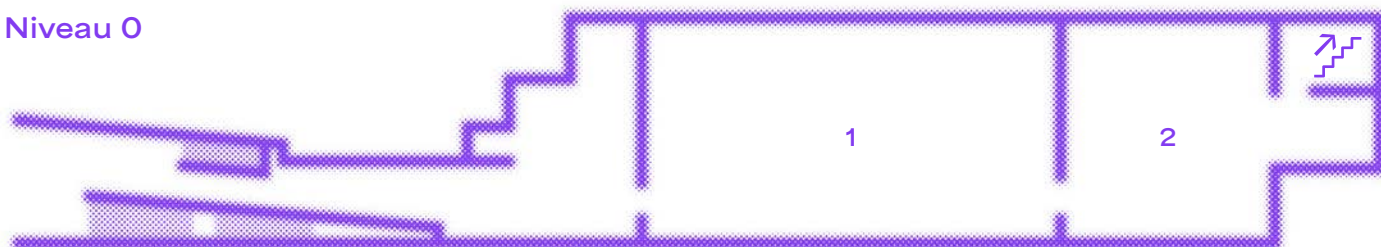
3. *Ein-heit* [Un-ité], 1989-1994

« En 1995, lorsque Ute Eskildsen lui consacra une grande rétrospective à Essen, au Museum Folkwang, Michael Schmidt en profita pour réfléchir au travail accompli jusque-là. Il découvrit que ses archives lui offraient la possibilité de donner une interprétation actuelle à des images plus anciennes et réalisa alors de nouveaux tirages en vue de l'exposition. Son approche révèle qu'il ne considérait pas son œuvre passée comme quelque chose d'achevé, mais comme un point de départ : "Souvent, les archives me servent à me redéfinir pour un nouveau travail". Ses archives prirent ainsi à ses yeux une importance croissante et, au cours de ses travaux artistiques suivants, il y revint régulièrement en vue de créer de nouvelles œuvres. Cette démarche de retour et de reprise du fonds déjà existant afin de produire du nouveau caractérise également les différentes installations de ses projets, auxquelles il procédait alors systématiquement, établissant chaque fois un lien avec le lieu d'exposition. Il concevait alors les images d'une série comme des éléments et comme un matériau qu'il activait des manières les plus diverses en lui donnant un agencement chaque fois bien particulier de façon à susciter de multiples significations. »

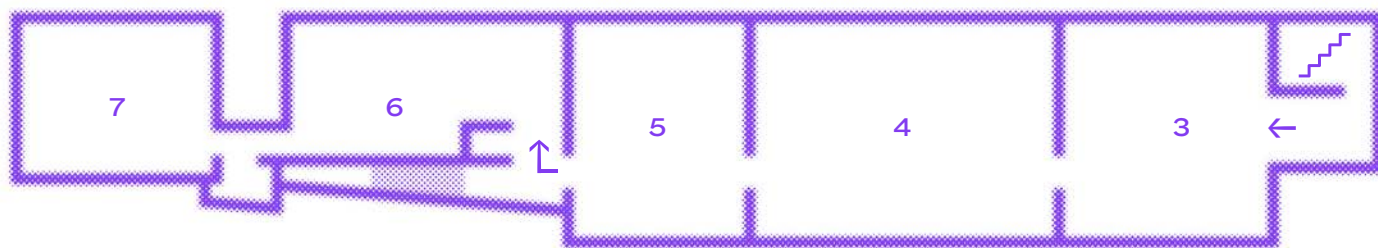
Thomas Weski, commissaire de l'exposition, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 351.

Présentation et parcours de l'exposition

Niveau 0



Niveau 2



Michael Schmidt (1945-2014) occupe une place à part dans la photographie allemande contemporaine. Né à Berlin, c'est en autodidacte qu'il adopte la photographie comme moyen d'expression artistique au milieu des années 1960. Pour chaque thème, il développe sa propre approche de la réalité. La rétrospective présentée au Jeu de Paume, la plus riche à ce jour dédiée à Michael Schmidt offre un panorama complet de son œuvre de 1965 à 2014.

À l'origine, Michael Schmidt ne photographie que Berlin. Il répond, au début des années 1970, à des commandes institutionnelles consacrées aux quartiers de Kreuzberg et Wedding ou à des sujets sociaux. Montré pour la première fois en 1987 à Berlin, le projet de livre et d'exposition *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], puissante radiographie psychologique d'une ville alors toujours divisée, lui apporte une renommée au-delà même de son pays. Michael Schmidt se détachera des motifs de sa ville natale avec la série *Ein-heit* [Un-ité], focalisée sur le processus de la réunification allemande.

L'œuvre de Michael Schmidt rassemble des portraits, des autoportraits, des vues urbaines, des paysages et des natures mortes. Dans son travail, il s'attache à l'importance de l'espace urbain, à la persistance de l'histoire, à l'autoportrait, à l'identité féminine, au rôle de la province, à la place de la nature et, dans son dernier projet, à la production alimentaire actuelle.

Outre un aperçu d'ensembles parfois foisonnants au travers de tirages originaux, cette rétrospective montre des épreuves de travail, des projets éditoriaux et des documents d'archives. Elle respecte autant que possible les présentations et modes d'accrochage conçus par Michael Schmidt lui-même. L'approche photographique du réel qu'il n'a cessé d'affiner, la variété des formats de publication, leur réexamen et leur renouvellement constants, confèrent à son œuvre une dimension exemplaire. Elles témoignent par ailleurs d'une démarche singulière au sein de la photographie allemande de l'après-guerre, habituellement associée à la photographie subjective d'Otto Steinert ou à « l'école de Düsseldorf » née autour de Bernd et Hilla Becher. Par-delà l'hommage spécifique qu'elle rend à l'œuvre de toute une vie, considérée aujourd'hui comme l'un des piliers de la photographie allemande du xx^e siècle, cette rétrospective retrace l'évolution du médium comme forme d'expression artistique depuis les années 1970.

1

Fotografien 1965-1967

[Photographies 1965-1967]

Berlin Kreuzberg, 1969-1973**Ausländische Mitbürger in Kreuzberg**

[Concitoyens étrangers de Kreuzberg], 1973-1974

Photographien [Photographies], 1972-1975**Die berufstätige Frau in Kreuzberg**

[La femme active de Kreuzberg], 1975

Berlin-Wedding, 1976-1978

Michael Schmidt se découvre un intérêt pour la photographie alors qu'il est gendarme à Berlin-Ouest. S'il adhère temporairement à des clubs de photographes amateurs, il se forme surtout par lui-même. C'est du milieu des années 1960 que datent ses premières images, qu'il ne reniera pas par la suite. Malgré la variété de leurs sujets, ces clichés de jeunesse se refusent tous à cette lecture rapide que l'on associe souvent au médium photographique.

De ses débuts photographiques, au milieu des années 1960, jusqu'à la réunification, le sujet principal de Michael Schmidt reste sa ville natale, Berlin, qu'il aborde sur des modes très divers.

À partir de 1973, Michael Schmidt s'installe comme photographe indépendant. La municipalité de Kreuzberg lui confie une commande pour un livre sur ce quartier, paru la même année et réédité peu après. Des commandes d'autres arrondissements et du Sénat berlinois suivent. À travers la série *Die berufstätige Frau in Kreuzberg* [La femme active de Kreuzberg], il dépeint la journée type de deux femmes actives, partagée entre travail et vie privée.

Dès le début des années 1970, Michael Schmidt commence à donner des cours de photographie dans des universités populaires. Dans celle de Kreuzberg, il crée en 1976 le Werkstatt für Photographie [l'Atelier de photographie] qui demeurera actif jusqu'en 1986. Il y présente également des photographes américains contemporains qui n'ont encore jamais été exposés en Allemagne. De 1976 à 1978, Michael Schmidt photographie le quartier de Berlin-Wedding et ses habitants dans un style strictement documentaire. Il tire ses images dans de riches gammes de gris et publie cette série en 1978.

Berlin nach 45 [Berlin après 1945], 1980**Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder** [Berlin-Kreuzberg,

Vues urbaines], 1981-1983

Benachteiligt [Désavantagés], 1980**Menschenbilder (Ausschnitte)**

[Images de personnes (détails)], 1981-1989/1997

Selbst [Soi], 1982-1989/1998

De 1978 à 1980, Michael Schmidt rapporte des vues désertes de Friedrichstadt, quartier sud de Berlin lourdement touché par la Seconde Guerre mondiale. Ces paysages urbains brossent un portrait caractéristique du Berlin-Ouest de l'après-guerre, avec ses terrains vagues, ses friches et ses murs coupe-feu. Là encore dominant les espaces vides et les immeubles administratifs que Michael Schmidt saisit sous une lumière diffuse avec une chambre grand format. Les partis pris adoptés allient documentation et abstraction. Il ne publiera et ne présentera *Berlin nach 45* [Berlin après 45] qu'en 2005, vingt-cinq ans après la capture de ces images.

En 1980, pour le compte du Sénat de Berlin, Michael Schmidt suit dans leur quotidien quatre personnes atteintes de maladies

chroniques et de handicaps, un travail publié sous le titre *Benachteiligt* [Désavantagés].

Avec l'ouvrage *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines] paru en 1983, il commence à se détacher d'un langage visuel documentaire traditionnel pour oser un regard plus personnel.

Au milieu des années 1990, Michael Schmidt perçoit un potentiel de réinterprétation dans ses archives. Elles prennent alors à ses yeux une importance croissante. Il y revient régulièrement pour soumettre ses images anciennes à une révision critique et en réaliser de nouveaux tirages. C'est ainsi qu'à la fin de cette décennie, il achève le projet *Menschenbilder (Ausschnitte)* [Images de personnes (détails)]. À partir d'une ancienne série de portraits recadrés, Michael Schmidt arrache artificiellement ses sujets à leur environnement et en fait des modèles universels du comportement humain.

À la même époque, Michael Schmidt publie aussi *Selbst* [Soi], une série d'autoportraits datés du milieu des années 1980, dans lesquels il se présente devant l'objectif de manière directe, sans concession, dans une attitude autocritique.

2

Waffenruhe

[Cessez-le-feu], 1985-1987

Contrairement à la sobriété assumée de ses séries antérieures, Michael Schmidt dresse avec *Waffenruhe*, projet de livre et d'exposition élaboré au milieu des années 1970, un tableau subjectif et protéiforme d'une ville encore divisée, composé de vues en noir et blanc condensées, fragmentées, contrastées, où alternent paysages urbains, détails de la nature et portraits. Avec cet ensemble d'œuvres, il tourne le dos à l'ambition de trouver une correspondance photographique formelle avec la situation politiquement complexe et sans perspective de Berlin et de l'exprimer par des images évocatrices.

Dès lors, la photographie de Michael Schmidt ne privilégie plus les moyens documentaires, mais restitue, par des séquences visuelles inattendues, la vision dystopique de l'existence d'une génération à la veille de la chute du Mur. Michael Schmidt instaure un monde de ruptures et de béances qui jamais ne prétend imposer de lecture univoque. L'interaction avec le texte du livre, écrit par le metteur en scène et écrivain Einar Schleeff, engendre un regard abrupt, très personnel, sur la fragilité de la vie humaine.

Bénéficiant d'un financement public à l'occasion de la célébration des 750 ans de Berlin, ce projet est présenté pour la première fois à la Berlinische Galerie du Martin-Gropius-Bau qui, à l'époque, jouxte le Mur. Présentée dans une exposition collective par le Museum of Modern Art de New York en 1988, la série *Waffenruhe* permettra à Michael Schmidt de percer au niveau international.

3

Portraits, 1987-1994**Natur** [Nature], 1987-1997/2014

89/90, 1989-1990/2009

Architektur [Architecture], 1989-1991

Entre ses grands projets, Michael Schmidt entreprend d'innombrables travaux de moindre ampleur où il s'autorise

une liberté artistique et perfectionne sa méthode et son langage photographiques. Détails importés d'autres images, faible profondeur de champ, formats démesurés pour l'époque sont caractéristiques des travaux postérieurs à *Waffenruhe* [Cessez-le-feu]. Michael Schmidt les consacre à l'architecture et au portrait sur un mode affranchi de tout souci d'intelligibilité. En isolant les sujets de leur environnement - urbain ou personnel -, il en fait les symboles d'une métropole, d'une histoire, d'une société. Les séries *Architektur* [Architecture] et *Portraits* sont marquées par la présence et la matérialité de leurs objets et par l'immédiateté de la rencontre.

En 1989, se tournant une dernière fois vers sa ville natale, Michael Schmidt photographie les témoignages visuels de la réunification allemande. Il puise nombre de ses motifs dans l'ancienne zone frontalière du Mur et dans son *no man's land*. Ce travail ne paraîtra qu'en 2010, sous le titre *89/90*.

De même, les vues du paysage rural prises à cette époque autour de sa résidence de Basse-Saxe ne seront elles aussi réunies que bien plus tard dans *Natur* [Nature], publié en 2014, peu avant sa mort, témoignant de l'importance qu'il accordait au paysage à la fin de sa vie.

4

Ein-heit [Un-ité], 1989-1994

Dans cette série née durant la réunification allemande, Michael Schmidt traite de l'histoire et de la symbolique universelle des systèmes sociopolitiques en vigueur en Allemagne depuis 1933 : national-socialisme, socialisme et démocratie. Dans ce contexte, l'artiste s'interroge sur le rôle essentiel de l'individu dans la société et le parti qu'il décide de prendre.

Pour Michael Schmidt, une image publiée est un fragment du réel et mérite d'être photographiée au même titre qu'une personne ou un bâtiment. Avec *Ein-heit* [Un-ité], il pousse cette démarche encore plus loin. Ses photographies de photographies (environ un tiers de la série) montrent, aux côtés de vues figuratives, des détails fortement recadrés, parfois inversés, prélevés sur du matériau photographique existant, qu'il combine avec ses propres compositions. Michael Schmidt reformule le message de ces images originelles au gré de ses concepts, leur retire tout caractère univoque et les enrichit de nouvelles interprétations. Il reprend une stratégie de la répétition et de la variation des motifs, déjà à l'œuvre dans certains travaux antérieurs. Ainsi agencées, ces photographies composent la grammaire d'un langage visuel tout à fait singulier. Celui-ci échappe aux spectateurs habitués à la réception classique de l'image photographique, mais, s'il résiste à une lecture rapide, c'est pour mieux susciter les associations. En 1996, *Ein-heit* est présentée au Museum of Modern Art de New York dans le cadre de la première exposition personnelle consacrée à un photographe allemand depuis des décennies.

5

Frauen [Femmes], 1997-1999

À la fin du xx^e siècle, Michael Schmidt entreprend une série de portraits de jeunes hommes et femmes. Il finira par privilégier ces dernières dont il photographie alors les visages et les corps, habillés ou dénudés. D'après lui, la conscience qu'elles ont de leur valeur se traduit de plus en plus sur le plan de leur rapport à leur corps. Ces images traitent du nivellement de l'individualité sous l'effet des normes et des idéaux véhiculés par la société, une tendance qui s'exprime par le choix des vêtements et des sous-vêtements, mais aussi par l'apparence donnée au corps et à ses parties intimes. Cette uniformisation s'inscrit aussi dans le maintien et la posture ainsi que, au sens littéral du terme, dans le physique sous forme d'empreintes, de cicatrices et de lésions.

Michael Schmidt voit dans ces phénomènes une expérience collective marquante d'une génération, ce qu'il matérialise lors des expositions de la série *Frauen* [Femmes] en la présentant à la manière d'un bloc ou d'un tableau, en mettant donc moins en évidence l'individu que l'ensemble d'un groupe d'âge. Ce n'est qu'après un examen approfondi que cette série révèle une facette inédite de la préoccupation ancienne de Michael Schmidt pour le rôle de l'individu dans la société.

En 2000, il publie la série dans un livre d'artiste également intitulé *Frauen*. En 2010, lors de la 6^e Biennale de Berlin, il en montre des extraits sous la forme d'annonces pleine page dans un quotidien national et d'affiches dans l'espace public.

6

Irgendwo [Quelque part], 2001-2004 *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], 2006-2010

Après la réunification, Michael Schmidt ne photographie plus Berlin. Il commence à s'intéresser à la province, à ces lieux générateurs d'identité et pourtant interchangeables. Il achète une caravane et, avec sa femme Karin, effectue seize voyages à travers l'Allemagne. Cette série fera l'objet d'un livre, *Irgendwo* [Quelque part], et sera exposée dans des institutions à l'écart des grandes métropoles. Les impressions glanées lors de ces voyages et son intérêt grandissant pour l'alimentation - qui se manifeste alors à l'échelle de la société allemande - débouchèrent sur la série *Lebensmittel* [Denrées alimentaires]. Pour réaliser celle-ci, Michael Schmidt se rend en Allemagne, en Norvège, aux Pays-Bas, en Autriche, en Italie et en Espagne, chez des fabricants de saucisses, de pâtes et de fromage, dans des fermes piscicoles, des exploitations maraîchères, des élevages et des abattoirs, des serres, chez des producteurs d'huile d'olive, dans des fermes à insectes et dans des entreprises agroalimentaires.



7

Lebensmittel
[Denrées alimentaires],
2006-2010

La série *Lebensmittel* [Denrées alimentaires] marque la première utilisation de la couleur dans la pratique artistique de Michael Schmidt. Ses photographies sans titre ni indication de lieu ne peuvent être situées géographiquement. Reprenant la méthode utilisée pour *Ein-heit* [Un-ité], il complète la série avec des images étrangement dérangeantes, constituées de deux moitiés disparates, de doublons apparents, de répétitions et de variations sur des motifs, ébranlant ainsi la croyance en une puissance documentaire de la photographie et en une validité universelle de l'image isolée.

Souvent, on ne sait pas exactement de quels aliments il s'agit. L'identification naguère encore possible des produits et leur saisonnalité ne sont plus de mise ici ; l'heure n'est plus à l'individualité, à la transparence et à la référence au terroir, mais à la normalisation, à la dépossession et à la mondialisation. Michael Schmidt critique les excès d'un système économique défini par la surabondance et les crises actuelles, signe que les limites de la croissance agricole sont atteintes. Ce sont précisément cette prise de conscience et son corollaire, la perte de croyance en un progrès continu, que reflètent les images de Michael Schmidt.

Quelques jours avant sa mort en 2014, il reçoit pour *Lebensmittel* le prestigieux prix Pictet. ●

4. Sans titre,
Lebensmittel
[Denrées alimentaires],
2006-2010

Commissaire :
Thomas Weski
Conseil artistique :
Laura Bielau
Avec le concours de
Quentin Bajac
pour la présentation au
Jeu de Paume, Paris



Le guide de l'exposition
est téléchargeable en
ligne sur le site du [Jeu de
Paume](#).

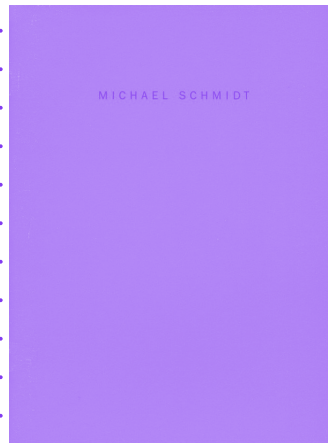
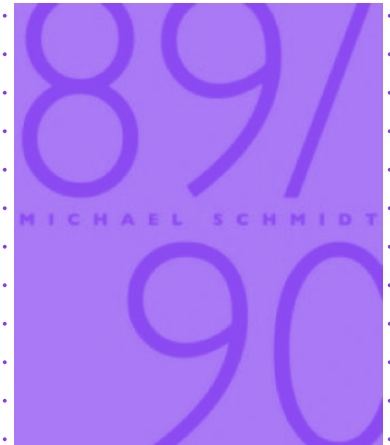
Michael Schmidt

Biographie

- 1945** Naît à Berlin, dans le quartier de Kreuzberg, le 6 octobre.
- 1949** Création de la République fédérale d'Allemagne, réunissant les zones occidentales du pays, occupées depuis 1945 par les forces alliées américaines, britanniques et françaises. La partie orientale du pays, occupée par l'Union Soviétique, devient la République démocratique allemande.
- 1950** Déménagements successifs de la famille à Berlin-Ouest et à Erkner, proche de Berlin-Est.
- 1955** Fuite de la famille à Berlin-Ouest.
- 1961** Construction du Mur de Berlin par le gouvernement de la République démocratique allemande. Ce mur divise la ville en deux.
- 1961-1962** Commence un apprentissage de peintre en bâtiment, mais l'interrompt.
- 1963** Intègre la gendarmerie mobile de Berlin-Ouest.
- 1965** Commence à prendre des photographies.
- 1968** Épouse Angelika Miersch.
- 1969-1970** Enseigne la photographie à l'université populaire de Berlin-Kreuzberg et dans plusieurs autres universités populaires. Il insiste auprès de ses étudiants sur l'importance de l'expression personnelle en photographie.
- 1971** Se sépare d'Angelika Miersch malgré la naissance de leur fille, Olivia.
- 1972** Rencontre sa future épouse, Karin Kopto, née Steinke.
- 1973** Quitte la gendarmerie mobile et commence à travailler comme photographe indépendant tout en continuant à enseigner dans plusieurs universités populaires. Organisation par le Berlin Museum et la mairie de Kreuzberg de l'exposition « Kreuzberger Motive » [Motifs de Kreuzberg]. Publication de son livre *Berlin Kreuzberg*.
- 1974** Organise l'exposition *Ausländische Mitbürger* [Concitoyens étrangers de Kreuzberg], qui présente son propre travail et des photographies proposées par des habitants de Kreuzberg issus de l'immigration.
- 1975** Expose dans une station de métro la série *Senioren in Berlin* [Personnes âgées de Berlin], que lui avait commandée le Sénat de Berlin. Pose les principes du Werkstatt für Photographie [Atelier de photographie] à Berlin-Ouest.
- 1976** Cesse la photographie de commande pour se consacrer pleinement à ses propres projets. Ouvre le Werkstatt für Photographie à l'université populaire de Kreuzberg et en assure la direction artistique et organisationnelle. Son programme intensif d'expositions, d'ateliers et de cours spécifiques vaut à ce Werkstatt une renommée internationale. Il accueillera les premières expositions personnelles en Allemagne, et même dans certains cas en Europe, de photographes américains comme Robert Adams, Diane Arbus, Lewis Baltz, Larry Clark, William Eggleston and John Gossage.
- 1976-1978** Enseigne à l'université des Sciences de l'éducation de Berlin.
- 1977** Quitte son poste de directeur au Werkstatt für Photographie mais y poursuit son travail d'enseignant et de conseiller.
- 1978** Exposition de sa série *Berlin-Wedding* à la mairie de Wedding et parution concomitante de son ouvrage *Berlin-Wedding*.
- 1979** Enseigne la photographie documentaire à l'université d'Essen.
- 1980** Obtient un diplôme de design de l'IUT de Dortmund.
- Commande d'un livre sur sa ville, qui sera publié en 1978 sous le titre *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* [Berlin. Paysage urbain et êtres humains].
- Commande par le Sénat de Berlin de la série *Die berufstätige Frau in Kreuzberg* [La femme active de Kreuzberg], exposée la même année à la mairie de Kreuzberg.
- Reçoit la commande d'un ouvrage illustré sur le quartier de Wedding, ses habitants et ses constructions.
- Sa proposition au Sénat de Berlin de photographier le quotidien de malades chroniques et de personnes handicapées est acceptée. Cette série est publiée dans un petit ouvrage intitulé *Benachteiligt* [Désavantagés].
- Photographie l'architecture d'après-guerre autour de la gare d'Anhalt, à Berlin-Ouest, un secteur massivement détruit pendant la guerre. Ce sera le principal thème de l'Internationale Bauausstellung [Exposition internationale d'architecture] en 1984. *Berlin nach 45* ne sera publié qu'en 2005.

- 1981** Cesse toute activité au Werkstatt für Photographie, qui ferme en 1986.
- 1982** Épouse Karin Kopto.
- 1984** Reçoit la bourse « Photographie contemporaine » de la Fondation Alfried Krupp von Bohlen und Halbach.
- 1985-1988** Enseigne à la Hochschule für Bildende Künste [École supérieure des beaux-arts] de Berlin.
- 1987** Publication de son ouvrage *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], réalisé en collaboration avec le metteur en scène et auteur Einar Schlee, et exposition de ce travail collaboratif au Martin-Gropius-Bau dans le cadre des célébrations du 750^e anniversaire de Berlin.
- 1988** Présentation de *Waffenruhe* à l'exposition collective « New Photography 4 » du Museum of Modern Art de New York.
- 1988** Est invité à enseigner la photographie créative à l'Académie d'été de Salzbourg, en Autriche.
- 1989** Chute du Mur de Berlin et début de la réunification de l'Allemagne.
- Se lance dans un projet qui consiste à examiner les répercussions de la réunification et qu'il intitulera par la suite *Ein-heit* [Uni-té].
- 1995** Première rétrospective de sa carrière photographique au musée Folkwang à Essen. Il profite de cette exposition pour passer en revue les archives couvrant toute sa vie professionnelle et sélectionne les œuvres qui lui tiennent particulièrement à cœur. Par la suite, il reviendra régulièrement à ses archives pour générer de nouvelles œuvres.
- 1996** Exposition de *Ein-heit* [Uni-té] au Museum of Modern Art de New York et publication de cette série dans un livre d'artiste. C'est la première exposition personnelle que le MoMA consacre à un photographe allemand depuis des décennies.
- 1999** Est appelé à l'Akademie der Künste [Académie des arts] de Berlin.
- Contribue à la création de la Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt.
- 2000** Publication de sa série de portraits *Frauen* [Femmes].
- 2005** Exposition et publication de *Irgendwo* [Quelque part], une série de photographies prises lors de 16 voyages dans toute l'Allemagne qui présente des vues des régions et de leurs habitants.
- 2006** Participe à la 4^e Biennale de Berlin avec la série *Ein-heit*, présentée aux Kunst-Werke à Berlin.
- 2010** Est invité à participer à la 6^e Biennale de Berlin, où il expose *Frauen* dans l'espace public et dans les médias sous forme d'affiches et d'annonces publicitaires publiées en pleine page.
- « Grau als Farbe. Fotografien bis 2009 » [Gris comme couleur. Photographies jusqu'en 2009], exposition majeure présentée à la Haus der Kunst, à Munich.
- 2012** L'ouvrage et le projet d'exposition *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], pour lesquels il a voyagé dans toute l'Europe, sont présentés pour la première fois au Museum Morsbroich, à Leverkusen.
- 2013** Présente *Lebensmittel* à la 55^e Biennale de Venise dans le cadre de l'exposition principale « Il Palazzo Enciclopedico ». De retour à Berlin, il apprend qu'il est atteint d'un cancer. Pendant son traitement, il conçoit et édite le livre d'artiste *Natur* [Nature].
- 2014** Est le cinquième lauréat à remporter le prix Pictet, un prestigieux prix international récompensant la photographie au service du développement durable.
- Michael Schmidt meurt le 24 mai à Berlin.

Bibliographie indicative



Berlin-Wedding



Catalogue de l'exposition

Livres de Michel Schmidt

→ ESKILDSEN, Ute, FRECOT, Janos, GALASSI, Peter, LIESBROCK, Heinz et WESKI, Thomas *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020.

- SCHMIDT, Michael, *Berlin-Kreuzberg*, Berlin, Bezirksamt, Kreuzberg, 1973 (1^e édition) ; Berlin, Schütz-Verlag, 1974 (2^e édition).
- SCHMIDT, Michael, Berlin. *Stadtlandschaft und Menschen* [Berlin. Paysage urbain et êtres humains], Berlin, Stapp Verlag, 1978.
- SCHMIDT, Michael, *Berlin-Wedding*, Berlin Bezirksamt Wedding / Galerie und Verlag A. Nagel, 1978 (1^e édition) ; Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt / Londres, Koenig Books, 2018 (2^e édition).
- SCHMIDT, Michael, *Benachteiligt* [Désavantagés], Berlin, Senator für Gesundheit Soziales und Familie, 1982.
- SCHMIDT, Michael, *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], Berlin, Bezirksamt Kreuzberg / Publica Verlag, 1984.
- SCHMIDT, Michael et SCHLEEF, Einar, *Waffenruhe* [Cessez-le feu], Berlin, Berlinische Galerie / Dirk Nishen Verlag, 1987 ; Hanovre, Foundation for Photography and Media Art with Michael Schmidt Archive / Londres, Koenig Books, 2018 (édition anglaise).
- SCHMIDT, Michael, *Mauern* [Des Murs], Göttingen, Kunstverein Göttingen / Arkana-Verlag, 1991.
- SCHMIDT, Michael, *Ein-heit* [Un-ité], Zurich, Berlin et New York, Scalo, 1996 ; U-ni-ty [Un-ité], Zurich, Berlin et New York, Scalo, 1996 (édition anglaise).
- SCHMIDT, Michael, *Frauen* [Femmes], Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2000.
- SCHMIDT, Michael, *Irgendwo* [Quelque part], Cologne, Snoeck, 2005.
- SCHMIDT, Michael, *Berlin nach 45* [Berlin après 45], Göttingen, Steidl, 2005.
- SCHMIDT, Michael, *89/90*, Cologne, Snoeck, 2010.
- SCHMIDT, Michael, *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], Cologne, Snoeck, 2012.
- SCHMIDT, Michael, *Natur* [Nature], Londres, Mack Books, 2014.

Ressources en ligne

Foundation for Photography and Media Art with Michael Schmidt Archive : <https://www.archivmichaelschmidt.de/en/home-en/archive/>

Vous pouvez visionner des feuilletages des livres de Michael Schmidt avec les liens suivants :

- *Berlin nach 45* : https://www.youtube.com/watch?v=4sl2_j6c5Bg
- *Waffenruhe* : <https://vimeo.com/272921126>
- *U-ni-ty* : https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_273_300063153.pdf?_ga=2.78658964.1012178007.1601359283-1375435190.1601359283



1. Sans titre,
Waffenruhe,
[Cessez-le-feu],
1985-1987

APPROFONDIR L'EXPOSITION

2. Sans titre,
Ein-heit [Un-ité],
1996
3. *Müller-Ecke Seestraße*,
Berlin-Wedding,
1976-1978

2



3

En regard de l'exposition « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande », ce dossier aborde deux thématiques :

- 1 Michael Schmidt et Berlin
- 2 Photographie documentaire, expression et appropriation

Après une introduction, reprenant des citations de Michael Schmidt, et afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 32-33) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

Introduction



4. *Utrechter Straße/ Malplaquetstraße,
Berlin-Wedding,
1976-1978*

« Schmidt l'autodidacte a trouvé sa voix artistique en s'inscrivant dans une tradition photographique solidement enracinée dans une attention soutenue au trivial - et non pas dans la recherche du beau ou de l'exceptionnel, ni l'affichage de la prouesse technique, du panache visuel ou de la conviction politique, mais la sincère et franche reconnaissance, ici et maintenant, de l'état des choses. Sa quête passionnée de cette esthétique a forgé le caractère particulier de son travail.

Le second pilier de la maturité artistique de Schmidt, ce fut, bien entendu, l'état des choses à Berlin durant les cinquante premières années de sa vie. Ses efforts opiniâtres pour articuler son vécu dans sa ville natale l'ont conduit à développer le potentiel de la tradition qu'il avait adoptée. Il a appliqué cette pression aux photographies mêmes, faisant osciller le pendule stylistique de la sobre précision des paysages urbains de *Berlin nach 45* à son opposé sombre et expressionniste de *Waffenruhe*, puis au rigoureux stratagème conceptuel d'*Ein-heit*. Et il a transféré la dynamique spécifique de chaque projet à l'élaboration des tirages encadrés et à la fabrication du livre relié. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 57.

« À propos de ma méthode de travail (le paysage urbain) : Pour faire connaissance avec un lieu, je parcours chaque rue dans les deux sens muni d'une carte, c'est-à-dire qu'en principe je vois chaque rue et ses constructions au moins deux fois, mais généralement plus. J'opère avec l'acuité du "photographe", c'est-à-dire conscient que la confrontation pratique (avec les choses et leur environnement) améliore la connaissance et la compréhension qu'on a du lieu.

Chaque jour, je parcours et j'observe environ un vingtième de sa superficie. Chaque itinéraire parcouru à pied ou en voiture est reporté sur la carte. De tous les sujets qui me semblent importants, qu'ils soient particulièrement positifs ou particulièrement négatifs ou qu'ils répondent ou non à la "norme" des alentours, je prends une photographie en guise de croquis à l'aide d'un appareil petit format (voir annexe) et j'indique également le lieu de la prise de vue sur la carte.

Enfin, des épreuves sont tirées au format 13 x 18. Je contemple ensuite ces images pendant des jours, voire des semaines, toujours sous l'angle de la "photographie en tant que document". Je procède ensuite à la sélection des sujets, sachant qu'en principe - pour donner de cet endroit une image conforme à la réalité et honnête - j'écarte les vues particulièrement négatives tout comme les vues particulièrement positives. Cela car je ne suis pas sûr de ne pas les avoir prises sous l'effet d'impressions subjectives.

Après cette sélection, je me décide à photographier mes sujets à titre définitif sur un négatif de 9 x 12 cm.

Pour restituer au mieux le paysage urbain et son architecture, je photographie pendant les mois où les arbres ont perdu leurs feuilles. Cela ne vaut toutefois que pour l'architecture. Les vues des jardins et des parcs, comme le Volkspark Rehberge et le Humboldtthain ou encore le Schillerpark, seront prises sans tenir compte de la saison et doivent être considérées comme des éléments à part entière de mon reportage photographique. En outre, je considère que mes images doivent pouvoir être datées en sorte que l'on puisse savoir ensuite approximativement - nous ne sommes pas à deux ou trois ans près - à quel moment elles ont été prises. Les photos doivent donc comporter des détails correspondant à des tendances fortes de la mode, par exemple des rideaux, inscriptions, véhicules, vêtements, etc. Mes photos sont prises dans des lieux accessibles à tout le monde, c'est-à-dire que chacun peut en vérifier la crédibilité. Le spectateur ne doit pas avoir l'impression que les sujets n'ont

été accessibles qu'au photographe. Il doit ressentir une transparence, elle doit réellement exister.

À propos du thème "Humain" : ce que j'ai dit précédemment de la photographie vaut pour celle des êtres humains. Ce n'est pas moi qui représente l'humain, c'est l'humain qui se représente lui-même ; en d'autres termes, je prête aux "habitants" exactement la même attention qu'aux autres sujets.

L'humain est au centre de l'environnement. Il est façonné par lui et il le façonne. Par conséquent, je ne veux pas le montrer isolé, mais dans son environnement, je veux montrer la façon dont il vit, là où il travaille, ce qu'il fait de son temps libre.

Il faut considérer qu'au moment de la prise de vue, tous les principes exposés ci-dessus n'ont qu'une influence indirecte sur mon concept. Ils n'auront sur lui une influence directe qu'au terme de mon travail, ce concept étant alors le fruit d'une approche systématisée. Berlin, le 25-11-1976 »

Michael Schmidt (source : Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt, Berlin), cité par Ute Eskildsen, « Au commencement était le quartier. L'œuvre de jeunesse de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 32-33.

« En fait, pour moi, le gris est une couleur et j'ai donné ce statut au gris pour la première fois en 1976 dans la série *Berlin-Wedding*. C'est une volonté délibérée d'immerger encore plus les images dans un gris massif afin d'en éliminer totalement le noir et le blanc. Pour moi, le gris est en fait la couleur de la différenciation, aussi bizarre que ça puisse paraître. Le noir et le blanc sont deux repères fixes, à droite et à gauche. Et je me suis dit que le monde n'était pas défini de façon aussi nette, qu'il offrirait beaucoup de nuances. C'est ce que j'ai essayé d'introduire dans ma photographie. En supprimant totalement le noir et le blanc, j'y suis allé pour ainsi dire à fond et, en fait, j'ai pris le contre-pied de la représentation photographique telle qu'elle avait cours partout. Avec ces images grises, j'ai réinventé la photographie pour moi-même. »

Michael Schmidt, *Irgendwo*, Cologne, Snoeck, 2005, p. 119, cité par Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 42.

« Le fait que [Michael Schmidt] ait modifié et développé sa méthode photographique lors de chaque nouveau projet pendant près de cinq décennies est caractéristique de son travail. C'est la raison pour laquelle on ne trouve dans tout son œuvre aucune répétition, aucun principe de conception mis au point un jour avec succès et qui aurait resservi à d'autres travaux : au contraire, chaque série est le reflet d'un combat existentiel en vue de trouver l'expression personnelle appropriée à la forme et au contenu.

Tandis qu'au début de sa carrière, il défendait une conception résolument documentaire de la photographie, qui devait viser à être crédible grâce à l'intelligibilité de ses moyens, à partir du milieu des années 1980, son œuvre se caractérise par une approche formulée de manière nettement plus personnelle. Avec le projet d'exposition et la publication du livre d'artiste *Waffenruhe* en 1987, il introduit dans son travail une subjectivisation du regard. Dans le psychogramme à l'atmosphère dense qu'il dessine de sa ville natale, il exprime un pressentiment du tournant historique à venir. Cette série représente également l'émancipation définitive à l'égard des règles artistiques qu'il s'était lui-même assignées. Après la réunification, il abandonna Berlin comme source d'inspiration, élargit le cercle de ses thèmes et continua à développer sa manière de travailler lors de chaque nouveau projet. [...]

L'évolution de son œuvre a eu lieu parallèlement à la reconnaissance de la photographie comme forme d'expression

artistique, à son établissement définitif au niveau institutionnel et à son intégration sur le marché de l'art. Elle démontre de manière remarquable l'intérêt croissant porté à la dimension documentaire dans la photographie et dans les autres arts visuels ainsi que la conception de plus en plus complexe de cette même dimension documentaire. Avec sa vaste ambition artistique, Schmidt fut l'un des premiers photographes allemands à mettre en pratique de manière systématique sa conception de la notion d'auteur dans ses publications et ses expositions. Son œuvre se caractérise par une forme reconnaissable entre toutes de rigorisme qui s'exprime aussi bien dans sa quête permanente de formes nouvelles que dans le choix de thèmes touchant aux questions décisives du présent : le rôle de l'individu dans la société, les effets des systèmes politiques et de leurs représentations, le sens de l'histoire, l'influence des normes sociales et l'importance de l'alimentation et de la nature. Dans ses essais visuels, Schmidt se pose sans cesse la question de savoir quelles sont les relations qui façonnent les êtres humains - tel est le fil rouge qui traverse tout son œuvre. Il le fait toujours d'une manière constructive, réussissant, de façon paradoxale, à concilier critique et confiance tout en mobilisant le spectateur comme un partenaire à part entière et en lui permettant de se faire sa propre interprétation des images. Son œuvre vaste, complexe et primordial en fait un grand photographe et un artiste majeur de l'époque contemporaine : "Je me trouve dans un processus de mutation permanent. Il n'y a que de cette manière que j'arrive à préserver mes valeurs. Tout mon travail consiste en fait à constamment essayer de me redéfinir. C'est un principe de vie, et pour moi, c'est en même temps un concept artistique." »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 356-357.

« De mon point de vue, mes images sont autonomes, elles ne font plus directement référence à ce qui se passe en dehors d'elles, elles ne montrent plus qu'une représentation, celle de la photographie. Autrement dit, il n'y a plus de comparaison directe avec le monde extérieur, elles créent un monde nouveau. Cela dit, ces images font encore référence à quelque chose : la photographie existe parce qu'elle a eu quelque chose en face d'elle, un vis-à-vis. »

Michael Schmidt, *Irgendwo*, Cologne, Snoeck, 2005, p. 120-121, cité par Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 36.

1 Michael Schmidt et Berlin

« Michael Schmidt est né à Berlin en octobre 1945, cinq mois seulement après l'effondrement du régime nazi et le début du découpage de la ville par les vainqueurs. ("La période prénatale a été elle aussi très importante!", se plaisait-il à dire.) À mon sens, son œuvre la plus magistrale est constituée de trois projets, tous consacrés à la ville de Berlin ou suscités par elle, matérialisés chacun dans un livre mûrement réfléchi, et très différents les uns des autres : *Berlin nach 45* (Berlin après 45, 1980), *Waffenruhe* (Cessez-le-feu, 1985-1987) et *Ein-heit* (Un-ité, 1991-1994). Les dates figurant entre parenthèses sont celles des années durant lesquelles Schmidt a réalisé les photographies. Les deux derniers ouvrages cités ont été publiés peu après, respectivement en 1987 et 1996, mais *Berlin nach 45* n'a paru sous forme de livre qu'en 2005, soit vingt-cinq ans après les prises de vue. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 48.

« En aucun autre lieu - et ce particulièrement jusqu'à la chute du Mur en 1989 - l'histoire de l'Allemagne depuis le XVIII^e siècle, son ancienne grandeur et le déclin de l'État et de la nation en 1945 n'étaient aussi palpables que dans l'ancienne "capitale du Reich". Berlin avait aussi été le cœur de la Prusse, le seul des États allemands - contrairement par exemple à la Bavière, la Basse-Saxe ou la Rhénanie - représentatif de la volonté de puissance étatique. Il fut ainsi au milieu du XIX^e siècle le leader intellectuel, politique et militaire de la constitution de l'Empire, et ce n'est pas un hasard si, face à la fin de cet Empire et aux crimes perpétrés en son nom, des représentants de la noblesse prussienne opposèrent au national-socialisme une résistance particulièrement active, comme en témoigne notamment la conjuration contre Hitler. Cette histoire de l'État, même après son effondrement historique, demeura inscrite d'une manière particulière dans le Berlin d'après 1945. Elle-même divisée en deux, la ville évoquait surtout la division de la nation en deux États. Ses rues et ses bâtiments, le poids de ses nombreux terrains vagues et surtout, à partir de 1961, la topographie du Mur rendaient manifeste l'actualité du passé récent. Aucune ville de la République fédérale ne rappelait ce souvenir aussi nettement que Berlin. Cette problématique a nourri l'art de Schmidt, qui ne pouvait détourner les yeux du défi historique et existentiel qu'elle représentait. Le titre de ses séries photographiques en témoigne à lui seul clairement : *Berlin Kreuzberg* (1973), *Berlin - Stadtlandschaft und Menschen* (Berlin - Paysage urbain et êtres humains, 1978), *Berlin-Wedding* (1978), *Berlin nach 45* (Berlin après 45, photographies : 1980, publication : 2005), *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* (Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines, 1984), *Waffenruhe* (Cessez-le-feu, 1987), *Ein-heit* (Un-ité, 1996) virent le jour en une vingtaine d'années. Ces séries ont toutes comme sujet la ville et ses énergies psychiques profondément enfouies, qui affleurent ici à la surface et s'expriment en tant que souvenir de l'histoire allemande. Quand Schmidt se choisit un second lieu de résidence, en dehors de Berlin, il choisit de manière caractéristique le village de Schnackenburg, situé sur la rive occidentale de l'Elbe, le fleuve qui marquait ici la frontière entre la République fédérale et la RDA. Même dans sa retraite campagnarde, il demeurerait intellectuellement attaché à ce signe de la fatalité allemande au XX^e siècle, à cette frontière intérieure, qu'il avait déjà observée à Berlin, où elle se présentait sous la forme d'un mur. »

Heinz Liesbrock, « "Révélant trop et trop peu". Image et histoire dans la photographie de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 336.

« Or Berlin se trouvait à l'Est, non seulement géographiquement, mais aussi, de par sa situation de ville-État contrôlée par les quatre puissances victorieuses de la Seconde Guerre mondiale, politiquement, c'est-à-dire au centre de la zone d'occupation soviétique qui, en 1949, devint un État est-allemand sous le nom de RDA, tout comme les trois zones occidentales avaient donné naissance peu avant à la République fédérale d'Allemagne. De toute façon, Berlin ne réunissait pas alors les conditions d'un retour rapide à la normalité. Une cartographie des pertes en immeubles résidentiels et administratifs et en zones industrielles, dues aux bombardements et aux combats de rue acharnés lors de la prise de la ville par l'Armée rouge, fut entreprise dès 1945 par des autorités municipales alors encore unies dans l'action. Elle montrait l'ampleur considérable des destructions. Bientôt pourtant, les autorités de la ville n'avancèrent plus d'un même pas. Les divergences entre, d'une part, les Soviétiques et, d'autre part, les trois Alliés occidentaux (États-Unis, Grande-Bretagne et France) au sujet de l'avenir politique et sociétal de l'Allemagne et de Berlin se révélaient inconciliables. Lorsqu'éclata la guerre froide entre le bloc de l'Est dominé par l'Union soviétique et l'Ouest emmené par les États-Unis,

5. Sans titre,
Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder
[Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines],
1981-1983



Berlin se trouva à la croisée d'intérêts contraires. Les trois secteurs ouest possédaient des représentations élues démocratiquement tandis qu'à l'est, le SED piloté par Moscou allait exercer un pouvoir autocratique jusqu'à la chute du Mur, la disparition de la RDA et la fin de la division allemande en 1989-1990. Parmi les divers moments critiques de la guerre froide qui auraient pu conduire à un embrasement, deux se déroulèrent à Berlin : d'une part, le blocage des voies d'accès à Berlin-Ouest depuis la RFA par les Soviétiques et la réponse des Alliés sous la forme du "pont aérien" de 1948-1949 ; d'autre part, douze ans plus tard, la construction du Mur de Berlin en août 1961, avec un face-à-face entre chars américains et soviétiques prêts à faire feu à Checkpoint Charlie, au centre de la ville. Aujourd'hui, les intersections de la Zimmerstraße et de la Kochstraße avec la Friedrichstraße sont des sites touristiques surpeuplés dans un centre-ville toujours plus dense, tandis qu'à l'époque il s'agissait de lieux d'affrontement par haut-parleurs interposés avec une forte présence militaire de part et d'autre. »

Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 37.

« La construction du mur, le 13 août 1961, avait transformé Berlin-Ouest en une ville insulaire sur le plan politique, social et économique. Toutes les communications avec le secteur est de la ville et avec le pays environnant avaient été coupées. Les 60 000 travailleurs qui venaient quotidiennement du pays environnant Berlin-Ouest ne peuvent plus, du jour au lendemain, rejoindre leurs lieux de travail. L'économie de Berlin-Ouest se retrouva ainsi en grosse difficulté. Ceci explique que le recrutement de travailleurs étrangers commença ici bien plus tard qu'en RFA. Il ne débuta qu'après les années de récession économique en 1966-1967, quand se produisit la première période de croissance économique après la construction du mur. Berlin-Ouest n'avait guère que 6 700 habitants turcs en 1967 et 10 000 en 1968 ; en 1973, lorsque la RFA stoppe le recrutement de travailleurs étrangers, Berlin-Ouest avait déjà 66 000 habitants originaires de Turquie dont 37 000 travailleurs. Ils représentaient 3 % de la population et 5,5 % des salariés.

En 1980, Berlin-Ouest devint la première grande ville turque d'Europe occidentale : la population turque dépasse alors les 100 000 habitants.

La situation spécifique de l'économie de Berlin-Ouest, qui compte une forte industrie électrotechnique, entraîne une autre particularité dans le recrutement des salariés : les grandes firmes, AEG, Siemens, Osram, etc., ont besoin de jeunes travailleuses pour les travaux d'assemblage. Voilà pourquoi, à la différence des centres industriels de RFA, le pourcentage des femmes parmi les travailleurs turcs de Berlin-Ouest, atteint, dès le début des années 1970, 40 %. [...]

La population turque est devenue l'élément le plus stable dans certains secteurs de Kreuzberg et de Wedding ces vingt années, en particulier depuis que, à la fin des années 70, les destructions ont été stoppées à la suite de protestations massives et d'occupations d'immeubles. Qui a connu les devantures de magasins cassées et désertes au début des années 1970 ne peut qu'être fasciné par la revitalisation de ces rues sombres, par les nombreux magasins d'alimentation, les cafés, les bureaux de voyages, les autoécoles turques. L'infrastructure commerciale turque a eu en plus de son intérêt pour la population turque, un effet secondaire, celui de rendre ces territoires à nouveau attractifs pour la population allemande. De jeunes couches d'intellectuels ont en particulier été attirées par ce caractère exotique. Se sont ainsi installées des activités de services, architectes, avocats, conseillers sociaux ; mais se sont aussi développées de nombreuses relations symbiotiques au niveau de la politique communale. »

Häns-Gunter Kleff, « Turcs à Berlin avant et après la chute du Mur », *Revue européenne des migrations internationales*, « L'Europe de l'Est, la Communauté européenne et les migrations », 1992, vol. 8, n° 1, p. 131-144 (https://www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1992_hos_8_1_1037).

« Quand on suit, de Hallesches Tor, la Gitzschnerstrasse, on pénètre dans le vieux quartier ouvrier de la colline de Kreuzberg, l'un des plus tristes et des plus pauvres de Berlin. En dehors de quelques rues principales, avec leurs magasins et leurs Schnell-Imbiss qui attirent les passants, on rencontre peu d'animation dans les rues de Kreuzberg. Partout, s'étendent

les mêmes vieux immeubles aux façades grises et noires. Les nouvelles constructions sont plus tristes encore. Les rues les plus animées n'ont pas le caractère populaire de Moabit ou de Wedding. Les bâtiments sont plus délabrés. Seul le grincement du métro à espaces réguliers trouble le calme du quartier. Kreuzberg est presque entièrement habité aujourd'hui par des pauvres gens, des infirmes et des travailleurs immigrés, turcs pour la plupart. Le soir, on les voit discuter sur le pas de leurs portes, en petits groupes. Ils restent accoudés aux fenêtres, regardant la nuit qui envahit la rue.

Dans un terrain vague, des chiens et des enfants courent parmi les morceaux de ferraille. Plus loin, quelques garçons s'interpellent à travers les rues. Un homme qui boite rentre lentement chez lui, suivi d'un chien. Au coin de l'Admiralstrasse et de la Kohlfurstenstrasse, quelques ouvriers discutent. Des enfants se battent. D'autres sont assis sur le rebord du trottoir. Une petite fille me regarde observer les maisons et m'adresse la parole dans ce mélange de turc et d'allemand caractéristique des enfants de Kreuzberg. Avec son accent guttural, elle est presque émouvante. Elle me demande si je connais Istanbul. Elle déteste les "vieilles maisons". [...]

À la tombée de la nuit, les rues se vident et l'on ne rencontre presque plus personne dans Kreuzberg. Seules quelques enseignes lumineuses crèvent l'obscurité de leurs halos rouges ou bleus, jetant sur le trottoir des ombres macabres qui ajoutent à la tristesse des rues. Dans la clarté diffuse et cadavérique des enseignes, les vieux immeubles prennent une allure fantomatique. »

Jean-Michel Palmier, « À travers Kreuzberg », in *Retour à Berlin*, Paris, Payot, 1989, p. 137.

« En 1973 paraît le premier ouvrage de Michael Schmidt, *Berlin Kreuzberg*. Avec un auteur autre que lui, ce livre aurait sans doute rejoint ceux, consensuels, évoqués précédemment. Comme il est édité par la municipalité de Kreuzberg, le photographe est tenu de traiter tous les thèmes qu'impose un autoportrait d'arrondissement. Mais leur choix et la façon qu'a Michael Schmidt de photographier ce secteur qu'il connaît si bien sont pourtant bien différents de ce à quoi l'on aurait pu s'attendre. On retrouve ici un mélange, aussi bien par le style que par le contenu, de vues socio-documentaires et d'autres consacrées aux curiosités du lieu. Pourtant, de par leur dureté, leur froideur hivernale, ses images en noir et blanc évitent toute espèce d'embellissement. Elles montrent les hommes et les choses avec sobriété et, en même temps, avec empathie. Les autorités locales les trouveront à leur goût et, les années suivantes, Michael Schmidt préparera à leur intention plusieurs expositions sur des thèmes sociaux qu'il présentera dans l'arrondissement.

Dans *Berlin. Stadtlandschaft und Menschen* (Berlin. Paysage urbain et êtres humains) paru en 1978, on décèle pour la première fois le parti pris du gris comme principe d'une réflexion et d'une pratique photographiques. Les vues urbaines sont souvent prises sous un ciel brumeux ou couvert, les ombres tranchées sont rares, tout semble dessiné au crayon gras. Ce qui s'esquisse aussi dans ce livre, c'est une prédilection pour les lointains, lorsque le regard s'évade au-delà des gares, des voies ferrées ou des cours d'eau. Sur le plan formel, les photographies d'êtres humains sont plus personnelles que celles du livre de 1973, que ce soient les portraits d'intérieur ou les scènes d'extérieur. Les images ne proviennent plus uniquement de Kreuzberg, mais d'autres coins de la ville, et évitent soigneusement tout sujet mitraillé par les foules et donc rebattu.

En 1978 paraît également *Berlin-Wedding*. Ici, la couleur grise est constitutive du travail visuel de Michael Schmidt et elle le restera dans presque tous ses projets suivants. Ce n'est plus celle de la météo berlinoise, souvent d'un gris morose et qui peut même sévir en été, car ici le gris apparaît comme la finalité

du traitement en chambre noire. On le constate dans les vues d'intérieur où figurent des personnages partiellement éclairés par une lumière artificielle, mais chez qui les tons blancs et noirs ont pourtant disparu. »

Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 41-42.

« Il s'agissait de se défendre contre le gris surpuissant, le gris qui s'étendait sur notre quotidien. Alors on organisait une "fête Néon", une "fête Tropiques". Un soupçon d'exotisme, un soupçon de décadence. Mais le désir de s'échapper l'emportait sur tout. L'exubérance ne suffisait pas toujours à faire front. On était assailli par des problèmes personnels et plus on buvait, plus ça sortait. Mieux valait tout de même être consolé par un groupe de fêtards que de se retrouver seul entre quatre murs redoutés.

Vers minuit, une heure et demie au plus tard, arrivait l'inévitable rupture : ceux de l'"Ouest" prenaient congé et regagnaient la frontière. À la prochaine !... Parfois, il ne restait que la moitié de la fête. De part et d'autre, on était dégrisé, d'un coup. Recommençaient alors, pour la énième fois, les vaines discussions sur la question de partir ou rester. Question qui restait sans réponse, évidemment. Mais la réalité de notre ville schizophrène avait refait irruption, là, au milieu des Tropiques. »

Barbara Metsear Berthold, « Barbara Metsear Berthold. Au milieu des Tropiques », in *Les Libertés intérieures, photographie est-allemande 1980-1989*, Paris, Xavier Barral, 2019, p. 79.

« Sur le plan urbanistique, la ville change. [...] À l'Ouest, les premiers projets de construction suivent les principes des années 1950. Des rangées d'immeubles de quatre à six étages, environnés de verdure, forment de petites cités d'habitations. Souvent le bâti reprend les plans de l'ancienne ville. [...] Avec la croissance économique des années 1960, on assiste à un changement de paradigme et à l'apparition d'un nouvel objectif : la réfection complète de la ville. Les "maisons anciennes", ces immeubles locatifs de quatre étages datant du Gründerzeit ("l'époque des fondateurs"), avec leurs façades décorées de stuc et leurs nombreuses arrière-cours concentrent les haines. Ces immeubles, qui malgré les destructions de la guerre représentent près de la moitié des bâtiments de la ville, étaient décriés depuis longtemps, qualifiés de "casernes locatives" (Mietskaserne). Les réformateurs politiques leur reprochent d'être des générateurs de misère et de surpopulation. Les voici désormais promis à une disparition définitive. Le premier programme de construction de logements (1961) entérine la démolition de grandes surfaces, de plans entiers du centre-ville, en particulier dans les quartiers de Kreuzberg, Schöneberg, Tiergarten et Wedding. »

Florian Urban, « La ville divisée. 1945-1990 », in David Sanson (dir.), *Berlin. Histoire, promenades, anthologie & dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 111.

« Dans le livre paru en 1979 sous le titre *Berlin-Wedding*, réalisé sur commande de la mairie d'arrondissement de Wedding, le photographe a divisé son travail en deux parties, l'une sur le paysage urbain, l'autre sur les gens. Les vues d'architecture de la première partie, aux cadrages précis, montrent dans leur contexte urbain des bâtiments très divers. Ces photographies paraissent toutes avoir été prises au petit matin d'un dimanche d'hiver brumeux ; les rues désertes semblent purgées de toute vie, telle une table de dissection. Les dents creuses, les reconstructions provisoires, les maisons et rues rapiécées disent les conséquences de la Seconde Guerre mondiale et les bouleversements qu'elle a entraînés dans l'existence des individus. La deuxième partie est composée de portraits des habitants du quartier, chacun se présentant soigneusement apprêté devant l'appareil photo, sur son lieu de travail ou dans son cadre domestique. Ils se sont adaptés à



6. Sans titre,
Architektur,
[Architecture]
1989-1991

la situation et Schmidt montre leur repli dans la sphère privée, la fierté d'avoir atteint quelque chose et la manière dont cela s'exprime à travers l'ameublement de leurs appartements et leur rôle au sein de leur famille.

Ces deux groupes de sujets, paysage urbain et habitants, semblent indépendants l'un de l'autre, tant le photographe a désormais modifié son approche de la réalité depuis ses premiers travaux. En réalisant cette série, Michael Schmidt s'aventurait sur un terrain artistique inconnu de lui, non seulement par son choix de n'utiliser dans ses tirages que des nuances de gris, mais aussi par la construction des images. Contrairement à celles de son premier livre, celles-ci ne se contentent pas de guider le regard du spectateur, elles lui offrent également un riche univers visuel. Devant ses images de Wedding, on sent qu'il s'est penché sur la photographie américaine contemporaine : il reprend en effet l'idée d'associer une forme de photographie très personnelle par le choix des thèmes et des sujets à un mode de représentation objectif en apparence et discret quant à la forme. Ces images permettent une identification exacte des objets, rendus dans une palette de tons de gris finement dégradés. Les vues d'architecture ont été prises par temps couvert ; pour les portraits en intérieur, l'éclairage utilisé est indirect, il n'y a donc aucun effet de contraste entre ombre et lumière, tout se fond dans un gris plat égalisant toutes choses. Par la sobriété de la gamme de tons choisie pour ses tirages en noir et blanc, le photographe détachait cette série de ses travaux antérieurs et en soulignait la dimension analytique. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 346.

« Mes déambulations à travers Berlin n'étaient rien d'autre que des excursions dans mon monde intérieur, inconnu. Quelque chose d'indicible me reliait intérieurement à l'histoire de Berlin et à son renouveau. Comment tant de gens pouvaient-ils vivre dans les conditions les plus indignes ? C'est avec cette question en tête que j'ai approché ces gens et que je les ai écoutés. J'ai vécu leurs histoires parce que je vivais à leurs côtés, je suis devenue l'une d'entre eux. Berlin s'est véritablement emparée de moi. Je pénétrais dans les entrailles de la ville et les photographiais. J'ai pu préserver de l'oubli les dernières traces d'un cachet glorieux, celui du milieu berlinois. J'ai planqué les négatifs dans les poutres creuses de mon atelier avant de quitter les lieux, ils y ont reposé pendant de longues années.

Berlin ressemblait alors à une ville disparue, elle avait quelque chose d'un site archéologique. J'ai fait la connaissance du milieu berlinois juste au moment où il lançait ses derniers feux. Et c'était ce milieu qui me captivait. Le mélange d'art, de sous-cultures, d'ouvriers, de réfugiés et de rêveurs conférait à la ville une magie inattendue. La vie échappait à tout contrôle. Elle était comme l'eau qui se fraie son chemin. L'histoire officielle était quelque chose d'abstrait pour moi. Mes expériences dans les rues de Berlin étaient de l'histoire vivante. Je ne me sentais pas inférieure parce que je vivais à l'Est. Je ne séparais pas non plus le présent du passé. Pour comprendre les communistes, il fallait avoir connu les fascistes. Les contrastes marqués de cette ville me fascinaient en même temps qu'ils me repoussaient. »

Gundula Schulze Eldowy, « Berlin par une nuit de chien », in *Les Libertés intérieures, photographie est-allemande 1980-1989*, Paris, Xavier Barral, 2019, p. 29-30.

« Dans *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* (Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines), publié en 1984, on trouve des images des années 1981 à 1983 qui, au premier abord, semblent revenir à une approche plus paisible des signes d'une époque marquée par l'agitation, l'angoisse et l'incohérence. À mieux y regarder, on découvre pourtant des détails qui prolongent et, en même temps, anticipent ce que montre un petit catalogue de la galerie Springer sur un feuillet plié en quatre illustrant le thème

de la ville : par deux fois, en 1978 et 1979, Michael Schmidt a photographié les volumes d'immeubles avec leurs cours et leurs rues et, entre ces deux vues, il en a inséré deux autres de 1984. La fragmentation et la compression du même matériau par le biais de l'obscurité et du flou produisent des images que l'on pourrait qualifier de natures mortes. Bien que toutes quatre soient parfaitement épurées sur le plan formel, ces photographies à valeur de natures mortes annoncent l'univers expressif de *Waffenruhe*. Sauf que là, dans la pureté formelle viendront s'immiscer des éléments parasites : des plans flous, des parcelles d'obscurité, des particules en suspension que l'on peine à identifier et sur lesquels on s'interrogerait en vain : ce sont les métaphores d'un état que l'on sait sans issue, à travers lesquelles la parenté entre le photographe Michael Schmidt et l'écrivain Einar Schlee, auteur du texte de *Waffenruhe*, devient évidente.

Publiée en 1987, la série *Waffenruhe* marque le zénith de la photographie berlinoise de Michael Schmidt. C'est sa contribution aux célébrations controversées du 750^e anniversaire de la ville, un événement fondé sur des dates et des faits historiques très flous. Ce projet est une commande des Berliner Festwochen. L'exposition principale, "Berlin - Berlin", se déroule en 1987 au Martin-Gropius-Bau et c'est là que la Fotografische Sammlung der Berlinischer Galerie présente au premier étage *Waffenruhe*.

En 1981 - avant même son achèvement définitif -, le bâtiment de l'ancien musée des Arts décoratifs, partiellement détruit pendant la guerre et désormais quasiment accolé au Mur de Berlin, avait rouvert pour l'exposition du 200^e anniversaire de Karl Friedrich Schinkel, l'architecte berlinois du classicisme ; ce lieu d'exposition prestigieux avait été rebaptisé Martin-Gropius-Bau en l'honneur de son concepteur, grand-oncle de Walter Gropius. "Daté de 1881, le bâtiment resplendissait de l'éclat doré et marmoréen de l'époque wilhelminienne, mais exhibait aussi dans sa maçonnerie nue des plaies héritées du conflit mondial et constituait, par sa position, un symbole éloquent de la ville. Son entrée principale était si proche du Mur qu'elle était inutilisable et qu'un nouvel accès avait dû être créé ; à quelques pas de là se trouvaient les ruines du palais du prince Albrecht, qui avait servi de siège à la Gestapo."* Les salles où *Waffenruhe* est alors visible sous la forme d'un grand accrochage mural sont à l'étage ; détruites pendant la guerre, elles présentent désormais un aspect neuf et sobre, avec peinture blanche et éclairage par le haut. Si elles avaient eu des fenêtres, elles auraient offert une vue plongeante sur et derrière le Mur et sur ses gardes en uniforme. Compte tenu en plus de la proximité de ce bâtiment avec le palais du prince Albrecht et son usage à l'époque nazie, aucun lieu ne se prête mieux que celui-ci à la présentation du travail de Michael Schmidt qui résonne des noirceurs de l'histoire allemande passée et présente. »

* Wilfried Rott, *Die Insel. Eine Geschichte West-Berlins 1948-1990*, Munich, C.H. Beck, 2009, p. 355.

Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 44-45.

« Comme la majeure partie de l'œuvre de Michael Schmidt, *Waffenruhe* (Cessez-le-feu) est consacré à Berlin. Selon Janos Frecot, *Waffenruhe* est un "cri du cœur" qui ne pouvait être poussé que par un Berlinois. Plus que n'importe quelle autre cité européenne, Berlin a plié sous le poids de l'histoire du XX^e siècle et ce sentiment se diffuse dans tout le livre de Schmidt. Son titre même, *Waffenruhe* (littéralement "silence des armes"), implique une dichotomie déconcertante, un état d'immobilisme qui résume le sentiment d'irréalité s'insinuant dans la ville figée dans le temps de 1945 jusqu'à la chute du Mur, Le ton de *Waffenruhe*, automnal, noir, d'un romantisme mélancolique, fait écho à l'histoire. Schmidt

délaisse le matérialisme objectif du Social Landscape pour imposer un brouillard clairement contemporain, réactualisé et pittoresque. Il utilise des mises au point différentielles et des distorsions d'échelle pour dissoudre les formes et montrer le monde à travers un voile de découragement, un crachin hivernal incessant.

Seul le Mur (*die Mauer*) reste solide et potentiellement durable. Il symbolise certainement le fait d'être pris au piège, mais dans cette ville pleine de contradictions, peut-être aussi l'ultime fuite schopenhauérienne. Trois images livrent ce symbole : celle d'un homme abattu alors qu'il tentait de fuir l'Est, celle qui montre le sol humide et noir couvrant le pied d'un mur en béton, et la dernière qui dévoile sa structure, une curieuse rangée de panneaux de béton préfabriqués dressés à la verticale. Avec la terre fraîchement retournée, ces panneaux en rangs serrés constituent une métaphore sans équivoque.

Travaillant sur des thèmes familiers (nature déliquescence et hommes transformés en épaves), Schmidt a écrit des poèmes à l'atmosphère pesante d'où se dégage une tristesse introspective tour à tour élégiaque et amère. [...] Le récent passé allemand est bien présent, mais le thème sous-jacent de la douleur et de la perte semble autant personnel qu'historique, autant eschatologique que documentaire, relevant autant d'un journal intime que d'un rapport d'enquête. »

« Michael Schmidt, *Waffenruhe* (Cessez-le-feu) », in Gerry Badger et Martin Parr (dir.), *Le Livre de photographies : une histoire, volume I*, Paris, Phaidon, 2005, p. 65.

« Les images de Schmidt s'adressent au spectateur par un appel direct auquel il ne peut guère se dérober. À vrai dire, cet appel ne tire pas sa force d'une argumentation liée à un passé récent. Schmidt ne prend jamais parti pour un point de vue historique précis, encore moins pour une idéologie politique. Même dans son œuvre sans doute la plus concrète, *Ein-heit*, il s'abstient de toute prise de position politique ou morale, et cette distanciation est même inscrite dans le propos de l'œuvre. Sont en l'occurrence représentés des personnes, des lieux et des événements du Troisième Reich, de la RDA et de l'ancienne République fédérale. Nous y croisons des emblèmes connus, tels une étoile rouge et un drapeau avec la croix gammée, ainsi que des acteurs politiques, que nous reconnaissons immédiatement. La juxtaposition de ces images rend leur contexte historique flou : la question de l'époque et du système politique dont elles sont issues demeure souvent ouverte. Dans ce maelström d'images, l'énergie historique enveloppe tous les phénomènes, les rend pour ainsi dire équivalents, privés qu'ils sont de la valeur que nous leur attribuons en tant qu'observateurs politiques. Ces images brassent - au prix d'un pénible effort, dirait-on - ce qui relève de l'histoire et ce qui relève du présent, ce qui est visible et ce qui est dissimulé, ce dont on se souvient et ce dont on est directement témoin. Le statut des documents photographiques historiques auxquels Schmidt a eu recours demeure en fin de compte insaisissable. Apparaissant avec la trame de l'impression, ils sont fractionnés au moment même de leur apparition et passent à l'arrière-plan. Ainsi se trouve soulignée la fragilité de leurs propos : que veulent-ils dire et que peuvent-ils nous apprendre sur notre histoire, elle qui nous semble si familière ? Ce sentiment, qui nous gagne à la lecture du livre, s'imposa aussi quand l'œuvre fut exposée pour la première fois en Allemagne, au Sprengel Museum, à Hanovre, où elle fut présentée sous la forme d'une frise de cent soixante photographies s'étalant sur les quatre murs de la salle. Le véritable message artistique d'*Ein-heit* provient d'une strate plus profonde, sans lien avec des événements spécifiques, à savoir celle du heurt de l'individu avec le mouvement enveloppant de l'histoire. L'individu doit s'affirmer face à celle-ci. C'est ce dont témoigne en particulier la force artistique des portraits individuels, que Schmidt a réalisés dans son entourage personnel. Par rapport aux nombreux documents historiques

du siècle dernier, "flous" à bien des égards, ces portraits semblent sans fard, simples et proches. Au travers d'eux, c'est l'individuel en tant que catégorie qui est défendu. L'art de Schmidt - dont *Ein-heit* fait figure de paradigme - constitue l'un des rares exemples de récit tel que l'on ne peut par définition en rencontrer dans le discours historiographique : il refuse que l'individu et son expérience immédiate des événements historiques se dissolvent dans les structures universelles de l'historique. »

Heinz Liesbrock, « "Révélant trop et trop peu". Image et histoire dans la photographie de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 340.

2 Photographie documentaire, expression et appropriation

« Au milieu des années 1970, il n'existait dans toute l'Europe qu'une cinquantaine d'institutions qui organisaient régulièrement des expositions de photographies, y compris celles qui en montaient une seule par an. En Allemagne de l'Ouest, ces lieux allaient des espaces d'exposition privés aux premières galeries spécialisées, en passant par les associations d'amateurs d'art. Alors que la photographie faisait déjà partie du concept de l'exposition de la Documenta de Cassel en 1972 et en 1977, il n'en existait pas encore une seule collection dans les musées allemands consacrés à l'art du XX^e siècle ; les premières ne virent le jour qu'à la fin des années 1970, au Museum Ludwig (Cologne) et au Museum Folkwang (Essen). C'est seulement lorsque l'on se mit à imiter les arts du graphisme et de l'imprimerie en produisant des éditions limitées qu'un marché commercial commença timidement à se développer. Les prix des tirages originaux restaient toutefois encore assez bas, si bien qu'aucun photographe ne pouvait vivre de la vente de ses images.

À l'époque, en Allemagne de l'Ouest, ce sont essentiellement Bernd et Hilla Becher qui ont contribué à la reconnaissance de la photographie comme une forme d'art. La réception de leur œuvre et sa classification reflètent le processus qui amena à cette reconnaissance. À partir de la fin des années 1950, dans le cadre d'un projet à long terme sans précédent dans l'histoire de l'art, ils assemblèrent des prises de vue en noir et blanc de maisons à pans de bois et d'édifices industriels anonymes, tels que chevalements de puits de mine, hauts-fourneaux, silos à charbon ou à céréales, bâtiments d'usines ou gazomètres, en ce qu'ils nommèrent des "typologies", lesquelles pouvaient réunir des dates de réalisation et des régions que l'analyse comparée permet d'identifier comme différentes. Le couple se distingua aussi dans les années 1960 par son engagement en faveur des bâtiments de Zollern II, une mine de charbon alors désaffectée située à Dortmund, dans la Ruhr, qu'ils firent connaître en la photographiant et parvinrent à sauver de la démolition. Maintes fois récompensé, leur travail fut d'abord compris comme une action de protection du patrimoine puis, à partir des années 1970, comme relevant de l'art conceptuel et, finalement, comme de la photographie artistique. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 344-345.



7. Sans titre,
Berlin nach 45
[Berlin après 45],
1980

« L'école de Düsseldorf, constituée autour du couple de Bernd et Hilla Becher et de leurs élèves, désigne à la fois une école dans le sens pédagogique et dans le sens artistique. Son identification remonte au début des années 1980 et son succès fulgurant a débuté dans les années 1990, perdurant jusqu'à aujourd'hui avec un pic autour du changement de millénaire. Selon Stefan Gronert, auteur du catalogue *L'École de photographie de Düsseldorf* de 2009, l'arrivée de Bernd Becher et le succès de ses élèves vont donner lieu au "premier mouvement artistique allemand à avoir exercé une influence internationale depuis le Bauhaus".

Cet épisode historique a débuté en 1976, lorsque l'artiste Bernd Becher est nommé professeur à la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. Il s'agit alors de la première chaire de photographie à l'Académie. Pendant exactement vingt ans, Bernd Becher va y former plusieurs volées d'artistes dont une petite partie va rencontrer un succès international. Le nombre des artistes qui sont réunis sous le vocable d'école de Düsseldorf est très variable, mais comprend toujours un noyau dur autour des figures de Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Axel Hütte, Candida Höfer et Petra Wunderlich. Il est important de souligner qu'aucun des artistes rattachés de près ou de loin au label d'école de Düsseldorf ne se revendique ouvertement de cette étiquette. Même s'ils ne la dénigrent pas non plus, elle s'est en tout cas construite en dehors d'eux.

Bernd Becher et sa femme Hilla étaient à l'époque déjà connus pour leurs typologies photographiques. [...] Leur projet artistique remet en cause la notion d'œuvre - par le principe sériel obligeant à considérer un ensemble d'objets et non une œuvre unique - et la notion d'auteur - par le principe d'objet trouvé et photographié de manière neutre. Leurs typologies font penser aux classements des biologistes, mais pourront aussi être considérées par la suite en référence à l'œuvre du photographe August Sander, qui avait entamé un panorama sociologique des allemands avec *Antlitz der Zeit*, compilation de portraits classés par catégorie professionnelle

et sociale. Au moment où les Becher ont entamé leur travail, la Nouvelle Objectivité, mouvement photographique de l'entre-deux-guerres auquel Sander a été relié, est en train d'être redécouverte, ce qui donne un ancrage fort à leur travail dans la photographie allemande. Ils ont également été influencés par l'art minimal et l'art conceptuel, contemporains des débuts de leur projet artistique, et reconnus par des artistes de ces tendances, ce qui a aussi placé les Becher directement dans le champ de l'art contemporain, avec en particulier la parution de leur premier livre en 1970 : *Anonyme Skulpturen*. Les Becher se situent donc entre photographie documentaire et art contemporain.

[...] Leur enseignement porte non seulement sur la technique photographique, mais aussi et surtout sur l'esthétique et sur l'étude des œuvres, en montrant aux élèves leurs propres œuvres ainsi que celles d'autres photographes et artistes contemporains ou du passé, tels Eugène Atget, Walker Evans, Stephen Shore ou encore Ed Ruscha et ses premiers livres. »

Héloïse Pocry, « L'enseignement de la photographie au XX^e siècle », Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui, « Allemagne d'aujourd'hui », 2013/1 n° 203, p. 49-50 (<https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2013-1-page-43.htm>)

« L'exposition "Objectivités" ["Objectivités - La photographie à Düsseldorf", du 4 octobre 2008 au 4 janvier 2009] que le musée d'art moderne de la ville de Paris consacre à "la photographie à Düsseldorf" est avant tout une exposition historique. Des années 1960 à nos jours, elle propose d'observer le destin d'une pléiade d'artistes regroupée autour de la notion d'école. Ce sont notamment "les élèves des Becher" (Bernd et Hilla), comme l'on dit, qui nous sont donnés à voir, mais aussi une époque qui montre le passage d'un temps des expériences à celui d'un académisme de l'art contemporain.

Doit-on rappeler les principes généralement accolés à cette production allemande : objectivité, neutralité, document, distance, austérité... Cela ne suffit toutefois pas. Et c'est tout le

mérite de l'exposition que de nous permettre de comprendre ce qui s'est passé pour ces photographes en plus de trente ans. Et surtout de briser une homogénéité de façade que les œuvres elles-mêmes font vite voler en éclats. Si l'on veut en effet reprendre brièvement la chronologie de l'exposition qui suit elle-même la pente de l'histoire, on remarquera que Gerhard Richter et Sigmar Polke - qui ouvrent magnifiquement le bal - ne sont en rien des élèves des Becher mais bien leurs contemporains et collègues à l'académie des beaux-arts de la ville. Il n'empêche, ils ont été au moins aussi influents que les Becher, et peut-être même plus. Et puis, il faut aussi casser un peu le mythe de cet "enseignement" des Becher : rien qui n'ait à voir avec des cours et un contact régulier, les professeurs de cette grande institution sont parfois très éloignés de leurs étudiants et recrutés surtout pour leur aura. Bien sûr, rien n'empêche une empreinte dûe au pouvoir même de l'œuvre des "maîtres" mais insistons là-dessus : les Becher n'ont pas entretenu un lien "scolaire" avec ceux que l'on présente comme leur "élèves". »

Michel Poivert, « Objectivités à Düsseldorf : des vestiges au prestige », *ViteVu*, blog de la Société française de photographie, mis en ligne le mardi 7 octobre 2008 (<https://sfp.asso.fr/vitevu/index.php?post/2008/10/07/268-dusseldorf-des-vestiges-au-prestige>).

« Dans le contexte de la photographie en Allemagne vers 1970 [...], la volonté déclarée des Becher de tendre à l'"objectivité" et à l'"anonymat" se laisse également lire comme l'expression d'une opposition ciblée à Steinert, qui enseignait alors dans la ville toute proche d'Essen. L'intention originelle des Becher d'intituler "Objekte Photographie" leur exposition de 1969 à la Kunsthalle de Düsseldorf correspond d'ailleurs à cette volonté. Pour les Becher, l'accent mis par Steinert sur le sujet artistique apparaissait en quelque sorte, avec l'histoire allemande en arrière-plan, comme une attitude purement compensatoire, comme une tentative d'échapper à la réalité par les voies d'un art édulcoré. Hilla Becher a formulé quelques années plus tard cette critique en termes très clairs : "Oui, Steinert et beaucoup de gens de sa génération ne voulaient pas regarder en arrière ; ils ne voulaient même pas regarder le présent, ils étaient complètement projetés dans le futur. C'était une sorte de fuite..." [...]

Il en va un peu autrement dans le cas de Michael Schmidt (1945-2014), qui occupe une position importante dans la photographie allemande depuis 1970, en venant se placer historiquement après Steinert et les Becher, mais en œuvrant tout à fait indépendamment de ceux-ci en termes de contenu. Ses vues urbaines de Berlin présentent, comme Thomas Janzen l'a brièvement fait remarquer, une indéniable parenté (plus ou moins thématique) avec les photographies de la Ruhr prises par Renger-Patzsch. Dans leur optique documentaire, les vues de la métropole allemande réalisées par Schmidt apparaissent à première vue absolument proches de Renger-Patzsch ; elles se distinguent néanmoins clairement de la Nouvelle Objectivité par leur approche foncièrement subjective en même temps qu'analytique et critique. »

Stefan Gronert, « Un difficile héritage. Sur l'importance d'Albert Renger-Patzsch pour la photographie en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 288-291.

« Au moment de la nomination de Bernd Becher à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, Michael Schmidt enseignait la photographie dans différentes universités populaires de Berlin-Ouest. Il rêvait d'une institution qui serait ouverte à toutes les personnes intéressées par la photographie et qui leur permettrait d'obtenir une qualification dans le cadre d'une offre de cours à plusieurs niveaux. C'est ainsi qu'en 1976, il fonda le Werkstatt für Photographie (Atelier de photographie) à l'université populaire de Kreuzberg. Au sein de cet établissement de formation pour adultes unique en

son genre, le cœur de l'enseignement consistait à inviter les participants à réaliser des images personnelles en lien avec leur propre vie. La galerie de l'Atelier accueillait des expositions de photographie contemporaine qui faisaient la part belle aux photographes des États-Unis, dont c'était souvent la première exposition en Allemagne, voire en Europe. Ces événements offraient l'occasion de se confronter à une conception de la photographie documentaire axée sur la clarté de l'image, sa lisibilité, l'abondance des détails et la figuration de relations spatiales. Aux États-Unis, au début des années 1970, ceux que l'on a appelés les "New Topographics" avaient renoué avec cette tradition des premières heures de la photographie ; ce faisant, certains d'entre eux, avec leurs vues topographiques du "paysage social", élevèrent de surcroît la photographie couleur au rang de moyen d'expression artistique.

Ils se référaient en cela à la notion de style documentaire en photographie, que le photographe américain Walker Evans avait forgée en 1971. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 345.

« Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être style documentaire [documentary style]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de "photographe documentaire", mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. »

Walker Evans, Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971, p. 87, repris dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011, p. 31.

« Evans a produit assez d'"images" fortes et autonomes pour mériter une place dans n'importe quelle histoire de l'art ou de l'art photographique, bien qu'il se soit montré assez peu désireux de les présenter sous cet angle. Son approche est plutôt déterminée par sa formation littéraire, par ses ambitions précoces de devenir écrivain et, peu après sa découverte de l'appareil photographique, par la prise de conscience que l'une des caractéristiques essentielles du modernisme photographique réside dans l'agencement pertinent des images sur la page imprimée. *American Photographs* et *Let's Us Now Praise Famous Men* passent désormais pour des incontournables du documentaire moderniste (une forme d'enregistrement profondément réfléchi qu'Evans a pratiquement inventée avec l'arrangement séquentiel de *American Photographs*, peut-être le premier livre de photographies "complexe" diffusé aux États-Unis). Mais la reconnaissance tarde à venir. Soldés peu après leur première publication, ces livres sont largement commentés et bien accueillis lors de leur réédition au début des années 1960. Leur temps advient précisément parce que leur moment est révolu, leur permettant de coïncider finalement avec la réputation d'artiste photographe moderne d'Evans, loin des controverses du documentaire et des compromis du journalisme. »

David Campany, « Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans », *Études photographiques* n° 27, mai 2011 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3174>).

« En 1975, l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* à la George Eastman House de Rochester fut un événement fondateur pour les démarches contemporaines. Cette exposition, organisée par le conservateur Williams Jenkins avec l'aide du photographe

Joe Deal, réunissait Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel. Ces dix photographes, qui avaient déjà obtenu une reconnaissance personnelle, développaient des démarches hétérogènes. Malgré cela, le rassemblement de leurs travaux lors de l'exposition fit apparaître une nouvelle posture photographique inscrite de façon notoire dans la continuité de l'œuvre de Walker Evans.

Si le positionnement de ces photographes a eu une influence déterminante sur les décennies futures, ce n'est pas tant parce qu'ils cherchaient à imposer une norme ou une méthode particulière, mais plutôt parce qu'ils refusaient le déterminisme subjectif du créateur et son emphase expressive. Parmi eux, Robert Adams, Lewis Baltz, Frank Gohlke et Stephen Shore sont les mieux identifiés en Europe parce qu'ils y ont travaillé à partir des années 1980. Dans les années 1970, les explorations de leur territoire national s'attachent à rendre compte, sans surenchère esthétique, de l'urbanisation d'une Amérique qui se veut "moderniste" dans ce qu'elle a de quotidien, de modeste, voire d'ordinaire. Cette méthode descriptive, neutre et informative, s'appuie, à la prise de vue, sur une distanciation vis-à-vis du sujet - produite autant par l'éloignement physique du photographe que par l'élimination quasi généralisée de la présence humaine. La systématisation du cadrage et la répétition sérielle sont des partis pris récurrents. Lewis Baltz évoque "des procédés déterministes", par lesquels l'analyse critique du contexte détermine le sujet et l'attitude à engager, les purgeant ainsi de tout "sentimentalisme et subjectivité". [...]

Les photographies de Robert Adams rassemblées dans le livre *The New West* témoignent d'une étroite filiation avec Walker Evans. L'ouvrage est composé de cinq séquences photographiques des contours des montagnes du Colorado : *Prairies, Tracts and Mobiles Homes, The City, Foothills, Mountains*. Il se présente d'abord comme un inventaire typologique du développement urbain dans ce qu'il a, a priori, de vulgaire ou de consumériste. Dans un deuxième temps, ces images révèlent, de façon presque contradictoire, la beauté du paysage préexistante à l'instrumentalisation humaine. Robert Adams est le plus "environnemental" de la *New Topography*, il s'est fréquemment attaché à montrer l'impact de l'activité économique sur la nature - notamment celle de la déforestation. Sans produire un effet stylistique appuyé, similaire à Ansel Adams, dont Robert Adams reconnaît l'influence, ses images, plus neutres dans son usage du noir et blanc, dégagent pourtant une indicible beauté formelle qui évoque l'Arcadie perdue de ces terres autrefois sauvages. Les principes de la *New Topography* se sont diffusés rapidement. Dans les années 1980 et 1990, de nombreux photographes suivent cette voie, tant aux États-Unis qu'en Europe. Ce mouvement documentaire s'est développé en adoptant une posture de plus en plus critique face à l'aggravation des désordres environnementaux. >>

Christine Ollier, *Paysage cosa mentale, le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2017, p. 23-28.

« Lee Friedlander et Robert Adams incarnaient les références cardinales de Schmidt dans la photographie américaine contemporaine, bien que tous deux aient été plus âgés que lui d'une dizaine d'années et qu'ils n'aient jamais fait le voyage à Berlin. Au nombre des Américains ayant séjourné à Berlin, John Gossage et Lewis Baltz avaient tous deux à peu près de l'âge de Schmidt, se lièrent d'amitié avec lui et l'accompagnèrent parfois lors de sorties photographiques (comme Einar Schleaf). Gossage a évoqué la forte impression que lui avait faite le Mur lorsqu'il découvrit Berlin en 1982 à l'occasion de sa deuxième exposition à l'Atelier de photographie (la première ayant eu lieu en 1978). Il revint par la suite à Berlin deux ou trois fois par an, y séjournant chaque

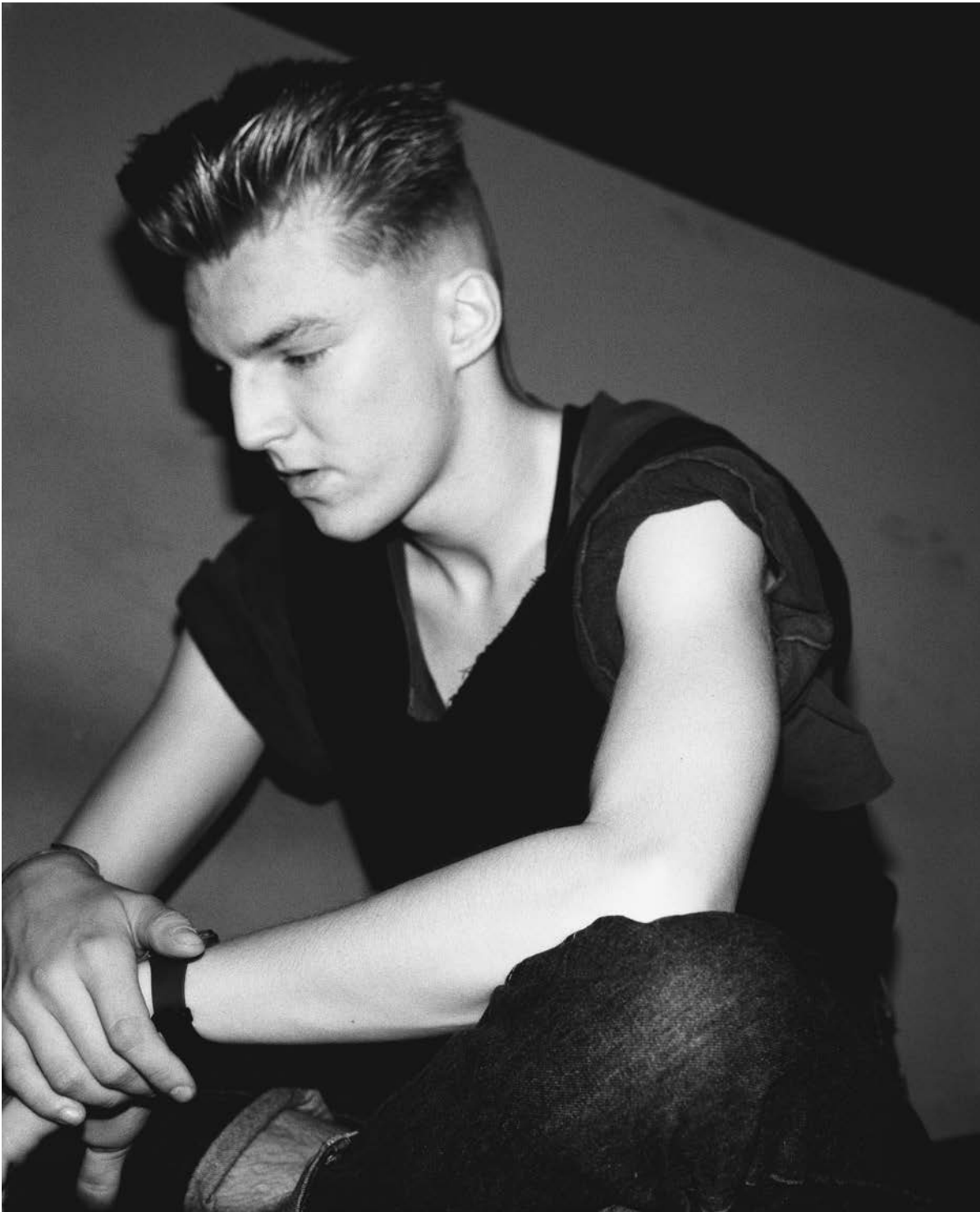
fois quelques semaines, afin de photographier le Mur et son environnement.

[...] *Waffenruhe* forme une suite condensée, à l'austérité et implacable solennité, tandis que le livre monumental regroupant le travail berlinois de Gossage - publié en 2004, avec au moins dix fois plus d'images - dissipe la force de photographies saisissantes relativement rares par d'innombrables variantes et faux départs. En outre, si certains critiques ont eu raison de souligner la dimension expressionniste de *Waffenruhe*, la force de l'ouvrage repose également sur davantage que quelques photographies techniquement conventionnelles et précisément descriptives. L'une d'elles montre clairement une croix gammée grossièrement badigeonnée à l'aide d'un matériau encaustique dégoûtant sur des graffitis à l'aérosol - image qui serait bien moins repoussante si elle était moins nette (p.51). La photographie probablement la plus puissante du livre est une vue fascinante, toute simple, du Mur (p.66-67). La lumière oblique du soleil projette au premier plan des ombres sinistres, mais la force terrifiante de l'image résulte du confinement provoqué par la compression du plan de l'image et du Mur, renforcée par la perspective fuyante de la structure quadrangulaire peinte à la bombe qui n'en définit pas moins l'impitoyable verticalité de la clôture. [...]

Les partis pris esthétiques radicaux de *Waffenruhe* allaient bientôt disparaître progressivement du travail de Schmidt, mais il avait franchi un Rubicon. Le travail matérialise la leçon déterminante qu'il avait apprise des Américains : à savoir que le vocabulaire descriptif de la photographie - ce que l'on qualifiait naguère de "documentaire" avant que le terme n'implose sous le poids du mésusage et du malentendu - peut être étendu, infléchi et adapté à une voix personnelle singulière sans rien perdre du lien essentiel qui l'unit au monde qu'elle représente. >>

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 50-51.

« En mars 1979, un numéro de la revue spécialisée suisse *Camera* fut consacré à l'Atelier de photographie, créé trois ans auparavant. Dans un texte en forme de manifeste, Schmidt formula, avec sa vigueur habituelle, sa conception d'une photographie censée garantir un maximum de neutralité : "Je me soumetts entièrement aux choses à photographier. Seule la façon dont les choses se présentent elles-mêmes permet d'en reconnaître le sens et le but. Je considère la photographie comme le service d'inventaire du monde environnant". La même année, Klaus Honnef, en collaboration avec le photographe Wilhelm Schürmann, assura le commissariat de l'exposition "In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie" (En Allemagne. Aspects de la photographie documentaire contemporaine), organisée à Bonn, et présenta les chefs de file ouest-allemands d'une photographie conçue comme documentaire, parmi lesquels Bernd et Hilla Becher, Heinrich Riebesehl et Michael Schmidt, ainsi que des photographes plus jeunes originaires de Berlin et de Düsseldorf. Dans le catalogue de l'exposition, Klaus Honnef établit un lien historique entre leurs travaux et ceux de photographes comme Eugène Atget, August Sander ou Walker Evans. Il introduit dans son texte la notion de photographe auteur, qu'il définit en s'appuyant sur celle de cinéaste auteur. Selon Honnef, le photographe auteur crée dans son œuvre "une réalité photographique qui est certes authentique, parce qu'elle s'en tient rigoureusement aux principes documentaires de la photographie, mais qui a été néanmoins choisie, filtrée, élaborée, condensée par la conscience d'un individu et se sait donc redevable à une manière de voir propre à chacun [...]. Ses images [...] révèlent, considérées dans leur ensemble, une prise de position claire à l'égard de la réalité et, parfois, [...] une vision durable de cette réalité".



8. Sans titre,
Waffenruhe
[Cessez-le-feu],
1985-1987

C'est dans cet esprit que Michael Schmidt se tourna vers un nouveau projet en photographiant la zone comprenant le sud du quartier de Friedrichstadt et la friche autour de la gare d'Anhalt. Cette partie de Berlin-Ouest était marquée par les dégâts de la Seconde Guerre mondiale et par la reconstruction. [...] Dans la suite d'images présentée dans le livre [*Berlin nach 45*], qui n'a été édité qu'en 2005 par Ute Eskildsen, apparaissent sans cesse des variations des configurations urbaines photographiées, ce qui indique clairement à quel point l'espace où évolue le photographe est petit et restreint. Ces photos évoquent ainsi, par analogie, la situation isolée et bien délimitée de Berlin-Ouest, qui n'était alors qu'un morceau d'une ville coupée en deux. Mais elles introduisent aussi un nouvel élément artistique dans le travail de Michael Schmidt : beaucoup d'entre elles représentent des murs aveugles, des terrains non bâtis ou d'autres surfaces architecturales planes fermées sur elles-mêmes qui confèrent à l'image documentaire quelque chose d'abstrait. Ces "trous" font l'effet de métaphores des espaces vides et des friches qui mitaient la ville de Berlin depuis la guerre. Ils rappellent les pertes dues à la guerre et, par là même, la culpabilité collective des Allemands et son actualité persistante.

Ce travail révèle en outre que, si Michael Schmidt continue à faire des images indépendantes qui se suffisent à elles-mêmes, il les place désormais dans le contexte plus large d'une série où le dialogue qui s'instaure entre elles crée une valeur ajoutée [...]. Ainsi, le dogme qu'il avait respecté jusque-là d'une photographie strictement documentaire était devenu obsolète et lui faisait de plus en plus l'effet d'un carcan. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanente », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 347.

« Dès les années soixante [...], Sander et Evans sont redécouverts par une nouvelle génération de photographes et de conservateurs. Le département des Photographies du MoMA en particulier, avec John Szarkowski, les érige en champions et, fidèle à leur position, place l'idée du document comme forme au cœur de son programme, allant jusqu'à étendre cette grille de lecture à toute l'histoire de la photographie. L'autorité que l'institution va incarner pendant plusieurs décennies ne fera que renforcer l'emprise de cette position et l'ascendant de Sander et d'Evans. Des tenants du "Nouveau Document" dans les années soixante aux "Nouveaux Topographes" des années soixante-dix, tous retiennent leur leçon de réserve formelle, de neutralité apparente ou de travail en série. Dans leur sillage, c'est à travers des photographes qui vont rompre avec les signes de la "photographie d'auteur" pour réinvestir une esthétique documentaire que le médium fera son entrée définitive dans le monde - et dans le marché - de l'art au cours des années quatre-vingt, jouant un scénario paradoxal vieux d'un demi-siècle.

Mais l'influence de ces images ne s'est pas limitée à la photographie ; elle a rayonné dans bien d'autres champs, du cinéma aux arts plastiques. L'œuvre d'Evans en particulier (son intérêt pour le lettrage, la publicité, l'architecture vernaculaire ou le déchet, son travail sur la frontalité, l'effacement du sujet, la série ou l'édition) a trouvé de nombreux échos dans l'art américain d'après-guerre, du pop art à la mouvance conceptuelle, de Jasper Johns à Dan Graham ; elle a marqué, dans les années soixante-dix, les diverses stratégies de documentation - et de critique politique - cherchant à échapper aux codes du photojournalisme (qu'on pense à Martha Rosler ou à Allan Sekula) ; elle plane enfin, comme celle de Sander, sur les innombrables travaux contemporains fondés sur la collection, l'archivage et le montage des images photographiques. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011, p. 408.

« *Ein-heit* amplifie considérablement cette stratégie d'appropriation : près de la moitié des cent soixante-trois photographies reproduisent d'autres images, lesquelles sont souvent elles-mêmes des photographies, ou plus exactement des reproductions photomécaniques de photographies [...]. Parce que la photographie métamorphose si promptement n'importe quel objet en symbole, il n'est guère justifié de chercher à établir une distinction rigoureuse entre les appropriations par Schmidt d'images existantes et ses autres photographies. Par exemple, la façade d'un immeuble collectif est susceptible de représenter les personnes qui y vivent, aussi est-il significatif que la grande majorité des photographies banales rassemblées dans *Ein-heit* soient des images montrant des façades ou, plus nombreuses encore, des portraits de personnes. [...]

Les portraits se concentrent vers la fin de l'ouvrage où prédominent les jeunes. Dans la première partie (p. 6-161), les appropriations de Schmidt sont près de quatre fois plus nombreuses que les photographies dont il est lui-même l'auteur, proportion qui s'inverse dans la seconde partie (p. 162-314). Autrement dit, la première moitié de l'ouvrage est surchargée de symboles visuels desquels émanent les odeurs âcres, étrangères les unes aux autres, de l'histoire de l'Allemagne entre 1933 et 1989. Le passage à la seconde moitié du livre fait naître par conséquent une profonde empathie à l'égard des jeunes Allemands sur lesquels pèse le lourd fardeau de ce passé trop récent.

Michael W. Jennings le fait observer dans le très intéressant essai qu'il consacre à *Ein-heit* - précieux notamment parce qu'il identifie et interprète un certain nombre d'images symboliques qui ne sont peut-être pas lisibles par beaucoup de lecteurs. La plupart reconnaîtront Vladimir Ilitch Lénine (p. 123), les croix gammées (p. 139, 204) et le salut nazi (p. 142). Ils seront peut-être moins nombreux à reconnaître Ludwig Erhard (principal artisan du Wirtschaftswunder - le dit "miracle économique" allemand d'après-guerre - p. 41), Konrad Adenauer (maire de Cologne et ultérieurement chancelier fédéral d'Allemagne de l'Ouest, p.107), deux statues différentes figurant Ernst Thälmann, le président du Parti communiste allemand (p. 21, 95), ou encore une photo de presse du corps de Benno Ohnesorg allongé au sol sous une matraque de policier, après avoir été abattu d'une balle tirée dans le dos lors d'une manifestation le 2 juin 1967 - "date qui a donné son nom à la première cellule anarchiste clandestine", explique Jennings, et par conséquent prélude à "la terreur, aux enlèvements et assassinats des années 1970".

Cependant, chaque lecteur éprouvera nécessairement l'ouvrage à sa façon très personnelle, et c'est cette incontournable diversité qui réside au cœur de sa signification. Les citoyens des anciennes Allemagnes de l'Est et de l'Ouest réagissent spontanément de manières différentes à un style particulier d'architecture ou de décoration intérieure, voire à des matériaux de construction spécifiques. Par conséquent, plus le lecteur est attentif à un certain lexique de symboles, plus il aura conscience que d'autres lecteurs portent des mondes-image différents dans leur esprit et leur cœur. Le problème épineux que pose la lecture des images n'est pas non plus simplement affaire de reconnaissance de personnalités historiques ou d'icônes idéologiques spécifiques. Quand j'ai demandé au photographe d'identifier l'homme figurant sur la page 27, qui lève la main pour voter lors d'une réunion, Schmidt m'a répondu : "C'est quelqu'un qui se trouve dans une situation difficile".

Comme le fait observer Jennings, le choix des images et de leur succession ainsi que l'absence de texte contraignent en définitive le lecteur même le plus avisé à reconnaître l'incertitude. La non-divulgation d'une signification sans équivoque ne fait que renforcer la pulsion d'interprétation. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 51-52.

« L'interaction entre les images produit un niveau de plus. Je conçois certes chaque image indépendamment des autres, mais ces images indépendantes n'ont pas vocation à apparaître immédiatement en tant que telles, chacune s'efface devant l'ensemble. Il est aussi très important pour moi que les images n'aient rien de réducteur. Elles ne sont pas narratives. Elles produisent certes une structure narrative, mais qui ne se retrouve pas dans l'image isolée. »

« "Die Fotografie ist eine Bastardkunst". Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger », in Michael Schmidt, *Irgendwo*, Cologne, Snoeck, 2005, p. 119, cité par Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 347.

« Avec *Waffenruhe* et *Ein-heit*, respectivement publiées en 1987 et 1996, *Lebensmittel* est l'une des trois œuvres majeures qui ont profondément marqué la perception par le public de sa production artistique.

En 2004, il présenta dans une lettre à Dietrich H. Hoppenstedt une première idée du projet : "Tout à coup flâne dans ma tête l'idée de ville et de campagne au sens de nature morte, alors j'en ai rapporté des traces à l'atelier, mais pas au sens ordinaire ; c'est l'essence des choses - pas leur disposition - qui m'intéresse là-dedans". *Lebensmittel* a été réalisé entre 2006 et 2010. Michael Schmidt y a travaillé en Allemagne, en Norvège, aux Pays-Bas, en Autriche, en Italie et en Espagne. Il a pris des photos dans des fabriques de charcuterie, de pâtes et de fromage, des fermes piscicoles, des exploitations de cultures maraîchères, des élevages industriels et des abattoirs, des serres, des plantations d'oléiculture et des fermes d'élevage d'insectes comestibles ainsi que dans des usines agroalimentaires. La série comprend cent soixante-dix-sept photographies et, nouveauté dans son œuvre, Michael Schmidt y associe noir et blanc et couleur. Il réunit ainsi leurs modes de lecture différents selon la psychologie de la perception, celui des photographies en noir et blanc qui renvoie au passé et celui des photographies en couleurs qui insiste sur le présent. Les images ne portent pas de titre et ne s'accompagnent pas non plus d'indications de lieu, de sorte que le spectateur ne peut pas les situer géographiquement. Schmidt étend la méthode qu'il avait développée dans *Ein-heit* en créant des œuvres étrangement irritantes, composées de deux moitiés d'image interverties, de faux redoublements, de répétitions et de variations des motifs, ébranlant ainsi la foi du spectateur dans le pouvoir documentaire de la photographie et dans l'unicité encore généralement admise de l'image. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 354.

Orientations bibliographiques thématiques

Berlin, contexte historique et culturel

- C** CAILLON, Margot, *Berlin, une ville sans qualités ? La ville racontée par Radio France (1979- 1989)*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016 (<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01400592/document>).
- CARRE, Valérie et OWZAR, Armin, « Berlin 1957-1994 », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49-1, janvier-juin 2017 (<https://journals.openedition.org/allemande/504>).
- CHARPIOT, Roland, *Histoire de Berlin*, Paris, Vuibert, 2007.
- D** DENOËL, Charlotte, « Berlin dans les années 30 : entre frénésie et chaos », *Histoire par l'image* [en ligne], février 2015 (<http://histoire-image.org/fr/etudes/berlin-annees-30-entre-frenesie-chaos>).
- F** FARGES, Patrick « "Kreuzberg 36" se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49-1, 2017 (<https://journals.openedition.org/allemande/527>).
- G** GRÉSILLON, Boris, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.
- GRÉSILLON, Boris, « Contre-culture, musique et urbanisme : le cas emblématique de Kreuzberg, de la fin des années 1960 à aujourd'hui », *Cahiers d'Études Germaniques*, 64, 2013 (<http://journals.openedition.org/ceg/8443>).
- GRÉSILLON, Boris, « La culture sous le sceau de la Guerre froide. Berlin 1957-1994 », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49-1, 2017 (<https://journals.openedition.org/allemande/517>).
- H** HENARD, Jacqueline, *Berlin-Ouest : histoire d'une île allemande 1945-1989*, Paris, Perrin, 2009.
- K** KLEFF, Hâns-Gunter, « Les Turcs à Berlin avant et après la chute du Mur », *Revue européenne des migrations internationales*, « L'Europe de l'Est, la Communauté européenne et les migrations », 1992, vol. 8, n°1, p. 131-144 (https://www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1992_hos_8_1_1037).
- L** LESCOPI, Laurent, « À la recherche de la frontière effacée : le mur à Berlin, le palimpseste Checkpoint Charlie », *Espace représenté, espace en représentation. Frontières oubliées, frontières retrouvées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 361-374 (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01502068/document>).
- P** PALMIER, Jean-Michel, *Retour à Berlin*, Paris, Payot, 1989.
- S** SANSON, David (dir.) *Berlin : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2014.
- SPAY, Annick, *Métaphore de la ruine moderne comme horizon poétique et politique de l'architecture*, CNC, avril 2015 (<https://imagesdelaculture.cnc.fr/-/metaphore-de-la-ruine-moderne-comme-horizon-poetique-et-politique-de-l-architecture?inheritRedirect=true>).



Retrouvez des ouvrages
liés aux expositions et des
bibliographies thématiques
sur le site de la librairie
du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

Pratiques photographiques

- A** ADAMS, Robert, *The New West. Landscapes Along the Colorado Front Range*, New York, Aperture, 2008.
- B** BADGER, Gerry et PARR, Martin (dir.), *Le livre de photographies : une histoire*, volume 1, Phaidon Press, 2005.
- BALTZ, Lewis, *Textes*, Strasbourg, Haute école des arts du Rhin, 2019.
- C** CAMPANY, David, « Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans », *Études photographiques* n° 27, mai 2011 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3174>).
- CHÉROUX, Clément (dir.), *Walker Evans*, Paris, Centre Pompidou, 2017.
- CHEVRIER, Jean-François, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- D** DESGAGNES, Alexis, « John Gossage : le livre photographique : considérations sur quelques projets récents », *Ciel variable*, n° 95, automne 2013 (<https://www.erudit.org/en/journals/cv/2013-n95-cv0831/70004ac.pdf>).
- E** EBNER, Florian, « Sortir du cadre, ou comment exposer l'histoire d'une "photographie rebelle" sans la domestiquer », *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 2, 2018, p. 158-171.
- EVANS, Walker, *American photographs*, 1938, réed., New York, The Museum of Modern Art, 2012.
- G** GODFREY, Mark et SEROTA, Nicholas (dir.) avec BRILL, Dorothée et MORINEAU, Camille, *Gerhard Richter, Panorama. Une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- GRONERT, Stefan, « Un difficile héritage. Sur l'importance d'Albert Renger-Patzsch pour la photographie en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 286-295.
- H** HERGOTT, Fabrice, MÜLLER, Maria, ZWEITER, Armin, *Objectivités : La photographie à Düsseldorf*, Paris, Musée d'Art moderne / Schirmer, 2008.
- L** LUGON, Olivier, « L'esthétique du document. 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in GUNTHER, André et POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358-421.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011.
- O** OLLIER, Christine, *Paysage cosa mentale, le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- New Topographics*, réédition critique du catalogue de l'exposition « New topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape » de 1975, Center for Creative Photography / George Eastman House, Steidl, 2009.
- P** POCRY, Héloïse, « L'enseignement de la photographie au XX^e siècle : le rôle moteur des écoles allemandes », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2013/1, n° 203, p. 49-50 (<https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2013-1-page-43.htm>).
- POIVERT, Michel, « Objectivités à Düsseldorf : des vestiges au prestige », *ViteVu*, blog de la Société française de photographie, mis en ligne le mardi 7 octobre 2008 (<https://sfp.asso.fr/vitevu/index.php?post/2008/10/07/268-dusseldorf-des-vestiges-au-prestige>).
- V** VOSS, Sonia, *Les Libertés intérieures, photographie est-allemande 1980-1989*, Paris, Xavier Barral, 2019.



1. *Die berufstätige Frau in Kreuzberg*
[La femme active de Kreuzberg],
1975

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu de leurs cours. Elles peuvent aussi être développées hors du temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres présentées dans « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :

1 Exploration du territoire berlinois

- Berlin, une capitale allemande
- Les quartiers de Michael Schmidt
- Portraits de Berlinois en activité
- Le gris comme couleur

2 Projets et livres de Michael Schmidt

- Photographie et territoire, autour de *Berlin nach 45*
- Le Mur de Berlin et l'histoire en filigrane, autour de *Waffenruhe*
- Livre de photographies et expositions, autour de *Ein-heit*
- Un projet hors de Berlin, *Lebensmittel*

2



2-3. *Waffenruhe*
[Cessez-le-feu],
1985-1987

3



Exploration du territoire berlinois

Berlin, une capitale allemande

« Hormis pendant quelques années d'enfance et de scolarité durant lesquelles sa famille habite en RDA près de la frontière orientale de Berlin-Est, Michael Schmidt a vécu et travaillé jusqu'à sa mort, en 2014, à Berlin, plus précisément à Berlin-Ouest. Pour des pans essentiels de son œuvre, Berlin-Ouest fut la scène, privée et professionnelle, où il collecta ses images et où naquirent ses projets d'expositions et de livres. C'est avec cette ville sous les yeux qu'il développa sa conscience visuelle. »

Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 36.

Chronologie de Berlin

- 1237 Fondation de la ville de Cölln-Berlin
- 1701 Naissance du Royaume de Prusse avec Frédéric I^{er} comme roi et Berlin comme capitale
- 1871 Berlin capitale du Reich allemand
- 1920 Naissance officielle du Grand Berlin (3,8 millions d'habitants pour 872 km²)
- 1945 À l'issue de la Bataille de Berlin, la ville est largement détruite (plus de 40 % des habitations partiellement ou entièrement détruites) et divisée en quatre secteurs d'occupation
- 1948 Blocus de Berlin
- 1949 Naissance de la RFA et de la RDA
- 1961 Construction du Mur et fermeture des frontières par la RDA
- 1969 Construction de la Tour de la télévision à Berlin-Est
- 1971 Accord quadripartite sur Berlin pour faciliter les relations entre les deux parties de la ville
- 1989 Chute du Mur
- 1990 Réunification de l'Allemagne ; Berlin devient Land et la ville capitale de la République fédérale
- 1999 Réouverture du Reichstag et première session parlementaire
- 2001 Inauguration de la Chancellerie à Berlin



Réfléchir aux images associées à la ville de Berlin :

Quelles images précises connaît-on ? Que sait-on de l'histoire de cette ville ? Situer la ville de Berlin sur une carte de l'Europe et mener une recherche sur l'histoire de Berlin (voir « chronologie » ci-contre).



→ Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927 (visionner les deux premiers actes du film, jusqu'à 24'40" : <https://bit.ly/32BZVJz>)

Dans ce film, par quel moyen de transport arrive-t-on dans la ville de Berlin ? Quelle image cela donne-t-il de la capitale allemande ? Pourquoi le motif du train peut-il aussi être une référence à l'histoire du cinéma ? → Les frères Lumière, *Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1896 : <https://bit.ly/3rl7TMO>

Comment est montrée la ville au début du film ? Ce calme se poursuit-il à mesure que le temps passe ? Qui vient le troubler ? Qui sont ces personnes ? Où vont-elles travailler ? À quoi sont successivement comparés les ouvriers ? Par quel procédé cinématographique comprend-on cette analogie ? Comment est décrite l'usine ? Quelle est la place de l'humain ?

Dans l'acte II, quels types d'activités découvre-t-on ? Quelle classe sociale est majoritairement représentée ? Quels emplois occupe-t-elle dans la société ? S'habille-t-elle de la même façon que les ouvriers ? À la fin de l'acte II, comment sont filmés leurs outils de travail (les machines à écrire, les téléphones...) ? Peut-on trouver des points communs avec la façon dont les machines de l'usine étaient filmées pendant l'acte I ?



Prolonger cette réflexion sur les descriptions documentaires des activités quotidiennes dans les villes :

→ Paul Strand et Charles Sheeler, *Manhatta*, 1921 (<https://bit.ly/3fq6ZPC> : dix premières minutes)

→ Robert Cavalcanti, *Rien que les heures*, 1926 (<http://bit.ly/3sMQDp3>)

→ Boris Kaufmann et André Galitzine, *Les Halles centrales*, 1927 (<https://bit.ly/2Rgfnxc> : dix premières minutes)

→ Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929 (<http://bit.ly/3895xhG>)



À partir de 1945, pourquoi Berlin occupe-t-elle une place à part dans l'histoire ? Quelles sont les conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur l'urbanisme berlinois ? Pourquoi les images de Berlin à la fin de la guerre peuvent-elles être frappantes ? Que reste-t-il de la capitale vivante et frénétique des années 1920 ? Qu'ont dû faire les habitants dans cette ville en ruines ?



Films tournés dans le Berlin de l'immédiat après-guerre :

→ Billy Wilder, *La scandaleuse de Berlin*, 1948

→ Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro*, 1948

(Des extraits sont disponibles sur la page : « Du bist ein Berliner: la capitale allemande en 10 films », Cinémathèque française, 2018 : <http://bit.ly/3bcQ8Po>)

Quel est le mouvement de caméra utilisé dans les deux extraits ? Quel est l'extrait le plus émouvant ? Quel est celui le plus documentaire ? Regarder avec attention la nature des images de *La scandaleuse de Berlin* : certains plans paraissent-ils artificiels ? Comment sont-ils fabriqués ? Rechercher ce qu'est une transparence. Ce procédé diminue-t-il le caractère documentaire du film ? Quelle image de Berlin ces deux films impriment-ils dans les mémoires ?

À partir de la construction du mur de Berlin en 1961, que représente Berlin Ouest pour les Européens ? Qu'appelle-t-on la « guerre froide » ? Pourquoi peut-on dire que Berlin-Ouest est enclavé ?

→ Alexandre Sumpf, « Dans les ruines de Berlin », *Histoire par l'image* : <http://bit.ly/3ridl2z>

→ Dossiers pédagogiques « Berlin, enjeu et symbole de la guerre froide » et « Berlin dans la guerre froide » : <https://bit.ly/3fl2Psk> et <https://bit.ly/3t2mG4H>



→ Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987 (<http://bit.ly/3bgHbo6>)

Quel est le titre de ce film dans sa langue d'origine (voir à 1'50") ? Que signifie-t-il ? Comment cela permet-il au spectateur d'appréhender la ville qu'il découvre ?

Quels sont les points de vue adoptés sur Berlin ? Relever les passages entre les vues du ciel et dans la rue, en intérieur et en extérieur... Quels différents types d'architecture peut-on observer ? Quelle image cela donne-t-il de la ville de Berlin ?

Quels mouvements de caméra accompagnent le passage entre ces différents espaces ? Quelle sensation cela procure-t-il ? Est-ce fluide, saccadé ? De qui suit-on la déambulation ? De quelle capacité hors du commun semble-t-il être doté ? Que se racontent les personnes qu'il croise ? Ont-elles toutes le même âge ? Peut-on relever des liens particuliers entre les différentes générations de Berlinoises ? Semblent-ils se comprendre, être en conflit ? À quel jeu se livre le protagoniste en compagnie de son ami dans la voiture ? S'intéressent-ils seulement au présent ? À quelle pratique artistique peut s'apparenter leur façon de tout observer et d'en garder une trace, des gestes et détails les plus banals aux événements importants ?



Les quartiers de Michael Schmidt

« J'ai toujours eu pour devise : commencer par résoudre les problèmes qui se posent devant ma porte pour pouvoir comprendre le reste ensuite ».

Michael Schmidt, cité dans Ute Eskildsen, « Au commencement était le quartier : l'œuvre de jeunesse de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 24.



Dans quel quartier de Berlin Michael Schmidt a-t-il presque toujours vécu ?

Situer sur une carte la Wartenburgstrasse où Michael Schmidt avait son atelier et son appartement. Quelles sont les deux premières expositions dans lesquelles le photographe présente son travail : à quel quartier de Berlin sont-elles consacrées ? Repérer sur la carte les limites de celui-ci.

4. Sans titre, *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1982



5



6



7



→ Michael Schmidt, *Sans titre, Berlin Kreuzberg*, 1969-1973 (voir ill. 5)

Lire dans dans la partie « Approfondir » de ce dossier le texte de Jean-Michel Palmier, « À travers Kreuzberg », p. 21-22. Quelles sont les caractéristiques de ce quartier d'après l'auteur ? Quel lien peut-on faire avec la photographie de Michael Schmidt ? La décrire à l'aide du vocabulaire utilisé dans le texte.

Comparer avec l'image suivante :

→ Michael Schmidt, *Müller-Ecke Seestraße, Berlin-Wedding*, 1976-1978 (voir ill. 6)

Un commentaire de cette image est disponible ici : <https://bit.ly/3fmKWJEj>

En quoi les deux photographies se différencient-elles (sujet, angle de prise de vue, lumière) ?



Dessiner à main levée les lignes qui structurent la photographie de Wedding (voir ill. 6). Expliciter la composition interne de l'image. Comment les formes architecturales des bâtiments entrent-elles en relation ? Quelle importance les mots prennent-ils dans l'image ? Quel effet produit l'absence de tout sujet humain ? Quelle vision de la ville cette image donne-t-elle ?



Lire le texte de Michael Schmidt « À propos de ma méthode de travail (le paysage urbain) » (voir p. 19), qui date de 1976, au moment où le photographe commence les prises de vue pour son ouvrage *Berlin Wedding*. Que retenir de la « méthode » de Michael Schmidt ? De son approche du « paysage urbain » ? En quoi peut-on parler d'objectivité ? Pourquoi souligne-t-il la notion de « crédibilité » ? Quel lien peut-on établir avec la notion de photographie documentaire ? Expliciter l'évolution de la démarche du photographe en comparant ces deux photographies de Michael Schmidt :

→ Michael Schmidt, *Müller-Ecke Seestraße, Berlin-Wedding*, 1976-1978 (voir ill. 6)

→ Michael Schmidt, *Sans titre, Waffenruhe [Cessez-le-feu]*, 1985-1987 (voir ill. 7)

L'image de Berlin-Wedding répond-elle à la démarche initiale décrite par le photographe ? En quoi la seconde image s'écarte-t-elle de cette dimension documentaire ? Pourquoi peut-on parler de subjectivité en photographie ?



→ Michael Schmidt, *Sans titre, Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines]*, 1981-1982 (voir ill. 4, p. 37)

Situer sur une carte de la ville ce vestige de la gare centrale de Berlin (Anhalter Bahnhof) et effectuer des recherches sur son histoire. Où est située cette gare par rapport à la rue dans laquelle a vécu Michael Schmidt ? Que représente cette gare dans l'histoire de l'Allemagne du XX^e siècle ? Quels sentiments peut susciter l'image de ce bâtiment en ruine ?



→ Arnaud Lambert, *Retour à Berlin*, 2014 (de 21'30" à 27'05" : <http://bit.ly/3e8SbWo>).

Comment la gare détruite s'intègre-t-elle désormais dans le paysage urbain ? Quelle est selon le narrateur (en voix off) la caractéristique de Berlin ? Par quels moyens (cadrage, mouvement de caméra, composition) les images documentaires du film rendent-elles cette impression ? Pour quelle raison peut-on éprouver de la fascination pour des ruines ou des paysages de désolation ? Préparer un débat pour savoir s'il est préférable de ne pas détruire un bâtiment en ruines ou de le reconstruire.

5. Sans titre,
Berlin Kreuzberg,
1969-1973

6. *Müller-Ecke Seestraße*,
Berlin-Wedding,
1976-1978

7. Sans titre,
Waffenruhe
[Cessez-le-feu],
1985-1987

Portraits de Berlinois en activité

« Pour Schmidt, il s'agit toujours de représenter l'être humain en relation avec son contexte, l'habitat urbain. »

Ute Eskildsen, « Au commencement était le quartier: l'œuvre de jeunesse de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 33.



8



9



→ [Michael Schmidt, *Schüler der 4. Klasse, Grundschule, Berlin-Wedding* \[Élève de CM1, école primaire, Berlin-Wedding\], 1976-1978 \(voir ill. 8\)](#)

→ [Michael Schmidt, *Schüler der 4. Klasse, Grundschule, Berlin-Wedding* \[Élève de CM1, école primaire, Berlin-Wedding\], 1976-1978 \(voir ill. 9\)](#)

Dans quels lieux cet adolescent a-t-il été photographié ? Quels éléments du décor semblent se répondre d'une image à l'autre ? Quels éléments s'opposent ? Quels vêtements porte-t-il ? Quelles postures et expressions adopte-t-il ? Que regarde-t-il ? Ces photographies vous paraissent-elles posées ? À quelle distance le photographe se place-t-il ? Expliquer le choix de ce cadrage.



Réaliser des portraits d'une ou d'un camarade, à l'intérieur de l'établissement scolaire ou sur son lieu de travail, puis à son domicile (dans des lieux de son choix, couloir, salle, cour, puis salon, cuisine, chambre...). Le photographe et le modèle peuvent rédiger chacun un texte pour expliciter leurs intentions au moment de la prise de vue (choix du lieu, du point de vue et du cadrage, de la pose...). Quelle vision ont-ils pensé donner ?

8.-9. [Schüler der 4. Klasse, Grundschule, Berlin-Wedding](#) [Élève de CM1, école primaire, Berlin-Wedding], 1976-1978



→ [Michael Schmidt, *Die berufstätige Frau in Kreuzberg* \[La femme active de Kreuzberg\], 1975, planche de tirages d'exposition contrecollés sur panneau stratifié noir \(voir ill. 1, p. 34\)](#)

Qui semble être le sujet principal de cette série ? Comment peut-on le percevoir dès la première image ? Quelles sont les étapes représentées ? Suivent-elles un ordre chronologique ?

Relever les lieux photographiés et les actions réalisées, en différenciant les photographies représentant cette femme au travail et les autres moments de sa journée. Quelle activité professionnelle semble-t-elle exercer ? Quelle impression produit la multiplication des photographies de cette femme à son poste de travail ? Le photographe cherche-t-il à exprimer un jugement personnel sur le métier et la vie de cette femme ? Comment qualifieriez-vous sa démarche ?

Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« Il s'agit de quatre reportages au long cours sur différents métiers : une femme médecin, une soudeuse de la Deutsche Telephonwerke, une employée des chèques postaux et une ouvrière turque sur une chaîne de fabrication de Siemens. Les reportages sont découpés par journées, lesquelles commencent au petit déjeuner et se terminent le soir au salon.

Les suites chronologiques, présentées sur des panneaux noirs à raison de deux par protagoniste, sont disposées sur trois rangées superposées. Schmidt a sélectionné de douze à quinze images. Le papier de format 18 x 24 n'est pas entièrement exploité afin de laisser subsister le filet noir, le bord du négatif - en cela, Schmidt s'inspire de Cartier-Bresson et de l'importance qu'avait à ses yeux le cadrage [...]. »

Ute Eskildsen, « Au commencement était le quartier. L'œuvre de jeunesse de Michael Schmidt », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 29.



→ « Die berufstätige Frau in Kreuzberg » [La femme active de Kreuzberg] (<http://bit.ly/3e54lu9>). Il s'agit de l'affiche de l'exposition de cette série de Michael Schmidt à la mairie de Kreuzberg en août 1975.

Quels types d'images sont confrontés ? Quelles activités sont représentées à gauche puis à droite ? Peut-on relever des différences de cadrages entre la vie privée et la vie au travail ? Comment expliquer ces choix ? Retrouve-t-on la photographie en bas à gauche dans la planche étudiée précédemment ? Pourquoi le photographe a-t-il choisi une autre vue pour l'affiche ? Que permet-elle de mieux discerner ?

→ Vues de l'exposition (<http://bit.ly/2NSaTHI>). Comment les panneaux sont-ils accrochés et rendus accessibles aux visiteurs de l'exposition ? Qui semble majoritairement visiter cette exposition d'après les photographies ? Quelles semblent être leurs réactions ? Était-ce habituel, à cette époque, de voir le quotidien des travailleuses montré et exposé de cette façon ?

→ Comparer avec les photographies de Christiane Eisler extraites de la série « Luxus Arbeit - "Meine Mutter war auch nur eine Frau" », 1990-1992 (<http://bit.ly/2PnmVsn>)
Que représentent ces photographies ? Sont-elles agencées de la même façon que dans les planches de Michael Schmidt étudiées précédemment ? Suivent-elles un ordre ? Y a-t-il une protagoniste qui se détache des autres ? À votre avis, pourquoi Christiane Eisler a-t-elle fait le choix d'un portrait aux multiples visages ? Quels types d'activités exercent ces femmes ? Que signifie le titre ? Cela semble-t-il en accord avec les tâches représentées ? Que donne à voir ce reportage sur le statut de la femme dans la société allemande au début des années 1990 ?



→ Michael Schmidt, *Landwehrkanal (Fraenkelufer), Ausländische Mitbürger in Kreuzberg* [Concitoyens étrangers de Kreuzberg], 1973-1974 (voir ill. 10)

Que représente la photographie de Michael Schmidt ? Quels indices (vêtements, objets) peuvent nous donner à croire que ces personnes sont de nationalité turque ? À quels aspects de leur vie à Berlin Michael Schmidt s'intéresse-t-il ? Que peuvent regarder les deux femmes et l'homme au milieu de l'image ? Quel effet produit le flou ? Comment les lignes dessinées par la silhouette de l'homme au milieu de l'image entrent-elles en relation avec la forme du canal ?

Comparer avec → Cartier-Bresson, *Dimanche sur les bords de la Marne*, 1938 (<https://bit.ly/3kHr06v>)

À quel milieu social les personnes photographiées semblent-elles appartenir ? Quelle est leur activité ? Pourquoi est-elle devenue emblématique d'un changement social et politique ? En quoi peut-on rapprocher ces deux images ?



« Paru en 1973, le livre intitulé *Berlin Kreuzberg* montre, à travers des prises de vue de style journalistique, le quartier que Michael Schmidt connaissait depuis sa naissance en 1945 et où il vécut jusqu'à sa mort en 2014. Il donne de ce quartier ouvrier traditionnel et de ses habitants une image empreinte de sympathie et de compréhension. D'une grande rigueur formelle, les photographies représentent la vie quotidienne, les arrière-cours exigües avant leur dégagement et les immeubles en mal

10. *Landwehrkanal (Fraenkelufer), Ausländische Mitbürger in Kreuzberg* [Concitoyens étrangers de Kreuzberg], 1973-1974



11



12



13

de rénovation, mais aussi des bâtiments modernes de construction toute récente et, à côté des habitants établis de longue date, les nouveaux résidents, les étrangers alors appelés en allemand *Gastarbeiter*, littéralement les "travailleurs invités" qui, à l'époque, s'installaient dans le voisinage avec leurs familles. >>

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 342.

Que signifie l'expression « *Gastarbeiter* » ? Quel est le statut des travailleurs immigrés en Allemagne dans les années 1960-1980 ? Quel est le rôle qu'ils sont supposés jouer dans la société allemande ? Jusqu'en 2000, quelles sont les conditions d'acquisition de la nationalité allemande ?

→ Parcours de l'exposition : « À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui », Musée de l'histoire de l'immigration, 2009 (<http://bit.ly/3qgb7VI>)



→ Michael Schmidt, Sans titre, Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1982 (voir ill. 11)

→ Michael Schmidt, Sans titre, Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1982 (voir ill. 13)

→ Michael Schmidt, Sans titre, Waffenruhe [Cessez-le-feu], 1985-1987 (voir ill. 12)

À quelle tranche d'âge semblent appartenir ces personnes ? Dans quel type d'environnement sont-elles photographiées ?

Quel rapport semblent-elles avoir avec le photographe ? Dans quelle direction leur regard est-il tourné ? Qu'expriment leurs visages ? Que peut-on distinguer en arrière-plan ?

Comparer avec les séries suivantes :

→ Christiane Eisler, photographies extraites de la série Punk in der DDR, 1982-1989 (<https://bit.ly/2PnmVsn>)

→ Barbara Metsellaar Berthold, photographies de la série Porträts zum Abschied. Freunde, 1982-1984 (<http://bit.ly/3qgDgvU>)

Quand le mouvement « punk » apparaît-il et par quelles caractéristiques se distingue-t-il ? Peut-on en retrouver certaines dans les images de Michael Schmidt ?

Christiane Eisler privilégie-t-elle les portraits individuels ou de groupes ? Quelle impression le groupe donne-t-il lorsqu'il se déplace dans l'espace public ? Quelles réactions peut-on observer de la part des générations plus jeunes, plus âgées ?

Que signifie le titre de la série de Barbara Metsellaar Berthold, *Porträts zum Abschied* ? Quel est le contexte de ces prises de vues ? Que signifie pour les Berlinoises des années 1980 le fait de déménager à l'Ouest ? Est-il facile de revenir voir leur famille ou leurs amis restés à l'Est ? Quels sont les points communs entre toutes ces images ? En quoi les choix techniques et esthétiques renforcent-ils la proximité et l'impression d'intimité avec la photographe ?

11-13. Sans titre, Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1982

12. Sans titre, Waffenruhe [Cessez-le-feu], 1985-1987

Le gris comme couleur

« Je considère la photographie en noir et blanc, telle que je la pratique, comme une photographie en couleurs. »

Michael Schmidt, cité par Janos Frecot, « Le Berlin de Michael Schmidt, entre construction et chute du Mur », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 42



14



15

« Il n'existe que peu de photographes comme lui, dont l'oeuvre consiste en une succession aussi impressionnante de projets dotés d'une cohérence propre. Il a non seulement trouvé pour chacun d'entre eux une approche photographique personnelle de la réalité, mais également conféré à chacun (à l'exception de *Lebensmittel*) une tonalité spécifique en choisissant d'appliquer telle ou telle échelle de niveaux de gris à ses tirages monochromes. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 356.



16

14. Sans titre, *Berlin nach 1945* [Berlin après 45], 1980

15. Sans titre, *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], 1985-87

16. Sans titre, *Ein-heit* [Un-ité], 1996



→ Michael Schmidt, Sans titre, *Berlin nach 45* [Berlin après 45], 1980 (voir ill. 14) (<https://bit.ly/3c1542b>)

→ Michael Schmidt, Sans titre, *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], 1985-1987 (voir ill. 15)

→ Michael Schmidt, Sans titre, *Ein-heit* [Un-ité], 1996 (voir ill. 16)

Observer ces images (ainsi que les séries auxquelles elles appartiennent) dans l'exposition ou dans les livres correspondants. Distinguer les choix techniques et esthétiques de Michael Schmidt pour chacun de ces trois projets.

Qu'est-ce qui est représenté dans chacune de ces images ? La ville de Berlin est-elle explicitement identifiable ? Quels types de trace peut-on relever dans chacune de ces photographies ?

Observer comment le regard circule dans chaque image. Quels éléments l'arrêtent ? Analyser le thème de la surface. Comment est-il traité ? Le retrouve-t-on dans d'autres projets de Michael Schmidt ? Quel sens peut-on lui donner ?

Comparer le point de vue, le cadrage, le format et le ratio (rapport longueur/ largeur) de ces trois images. Décrire et quantifier leur netteté. En quoi la première et la deuxième s'opposent-elles ? Relever les principales lignes (verticales, horizontales, obliques), formes ou masses claires, grises et sombres qui composent chaque photographie. Lesquelles se répondent ? S'opposent ?

Quel type de lumière éclairait chaque sujet au moment de la prise de vue ? Des ombres sont-elles visibles ? La gamme de gris dans chaque photographie est-elle étendue ou réduite ? Où sont situés le noir le plus sombre et le blanc le plus clair ? Les transitions de tons sont-elles progressives ou rapides ?

Dans les deux premières images, les ciels présentent-ils des variations de luminosité ? D'autres aplats de gris sont-ils visibles ? Les zones les plus sombres et les plus claires de l'image sont-elles détaillées ? Quelle image vous semble la plus dense ? la plus grise ? la plus contrastée ? Chacune des trois séries correspondantes est-elle homogène en densité et en contraste ?

Comparer leurs dimensions et leur présentation (marges, plein cadre...) dans l'exposition et dans les livres correspondants. Quel lien peut-on établir entre la dimension des images exposées ou imprimées et la netteté de celles-ci ? Entre leurs dimensions et l'étendue de la gamme de gris ? Quelle incidence cela a-t-il pour le spectateur dans sa perception des images ? Quelle expressivité se dégage de chacune des séries ?



Réaliser des nuanciers de gris sur différents supports (carton, papier, calque) en testant plusieurs médiums (crayon, feutre, gouache, aquarelle) et en commençant avec le blanc du support pour finir avec le noir le plus dense réalisable. On pourra aussi, à la manière de Josef Albers, juxtaposer et coller des fragments découpés d'un journal ou magazine pour comparer le rendu de la gamme des gris selon différents imprimés (<https://bit.ly/30dUhfI>).



Réaliser une série de croquis et de photographies en noir et blanc, d'un même objet coloré (par exemple une chaise, une fleur, un ballon dans la cour de récréation) observé sous différents éclairages (en plein soleil à différents moments de la journée, par un ciel couvert). Pour chaque situation, transcrire le sujet par un croquis en niveaux de gris, et réaliser une photographie numérique couleur qui sera ensuite convertie en noir et blanc. On pourra utiliser un logiciel de traitement d'images comme GIMP pour proposer deux versions de l'image, une proche du rendu de luminosité et de contraste du dessin et une personnelle (en justifiant ses choix). Poursuivre en réalisant une photographie de son quartier puis en en proposant, à l'aide de GIMP, plusieurs versions noir et blanc selon différentes intentions de rendu (atmosphère paisible, étouffante, mystérieuse, dramatique, sombre...).

→ Edith Etienne-Fumet, « Expérience Noir & Blanc avec GIMP » : <https://bit.ly/2SRKJX7>

→ « Luminosité et contraste » : <http://bit.ly/3qhnHnJ>

→ « Gris, couleur de l'ombre », conférence de Michel Pastoureau, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 17 octobre 2019 : <https://bit.ly/2RgsQ43>



Confronter le travail de Michael Schmidt et celui de Gerhard Richter à partir de l'exposition « Gerhard Richter, Michael Schmidt. La couleur gris » qui s'est tenue à la galerie Thomas Zander du 1^{er} décembre 2018 au 8 mars 2019 et de la citation suivante :

→ Vues de l'exposition : <http://bit.ly/2PpVNZO>

→ Œuvres de Gerhard Richter exposées : <http://bit.ly/3sPs7nu>

→ « Jan Thorn-Prikker: Vous avez souvent peint des tableaux gris au cours des décennies. Est-ce que vous avez quelque chose à en dire à ce propos ?

Gerhard Richter: Sujet difficile. Le gris s'inspire certainement des photos-peintures et, naturellement, cela vient du fait que je pense que le gris est une couleur importante, la couleur idéale pour l'indifférence, pour éviter de s'engager, pour garder le silence, et le sens du futile. En d'autres termes, la couleur idéale pour les états d'âmes et des situations qui affectent l'individu et pour lesquels celui-ci voudrait trouver une solution visuelle. »

Gerhard Richter, interview avec Jan Thorn-Prikker, 2004 (<http://bit.ly/2PzxeL>)

→ Site du centre Pompidou: « Gerhard Richter: Le gris, focus sur une œuvre » : <http://bit.ly/3by6U3X>

Projets et livres de Michael Schmidt

Photographie et territoire, autour de *Berlin nach 45*

« Plusieurs des photographes américains dont Schmidt admirait le plus le travail s'étaient détournés de l'observation spontanée dans la rue au profit d'un patient examen du "paysage modifié par l'homme". [...] Les paysages urbains de *Berlin-Wedding* eussent été parfaitement à leur place dans l'exposition "New Topographics" (Nouvelles topographies) présentée en 1975 à la George Eastman House de Rochester, New York, et dont le titre est devenu le nom de ce courant. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 49.

« Si *Berlin-Wedding* aurait été à sa place dans les pages de *New Topographics*, alors *Berlin nach 45* [...] est l'ouvrage par lequel Schmidt se rapproche le plus de la précision et de la netteté inondées de lumière du style de *The New West* (Le Nouvel Ouest), le livre qui a fait connaître Robert Adams en 1974. Dans les deux cas, le point de vue est typiquement lointain et

le format des tirages originaux demeure délibérément modeste [...], ce qui oblige le regardeur à consentir un effort d'attention s'il veut saisir les petits détails. C'est en partie le regard se portant au loin, vers des points d'intérêt supposés, qui confère aux premiers plans miteux leur importance intrinsèque. [...] Ces ressemblances reposent sans doute en partie sur l'équivalence fortuite du no man's land berlinois désertique et des espaces ouverts de la prairie du Colorado. Mais un véritable accord résonne également dans la fragile factualité des images, et plus particulièrement dans la retenue érigée en principe dont chacun des deux photographes fait preuve face à une réalité de toute évidence disloquée, pleine de destructions, de gaspillages et de souffrances, tous des phénomènes aux origines humaines. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 55-56



→ Michael Schmidt, *Berlin nach 45*, projet élaboré en 1980 et publié en 2005 (feuilleteur en ligne : <https://bit.ly/2O3BdhF>)

→ Robert Adams, *The New West*, 1974 (feuilleteur en ligne : <https://bit.ly/3eggYrw>)

Étudier les approches de Michael Schmidt et de Robert Adams à travers leur série et livre respectifs.

Comparer les formats des livres et des photographies et les mises en page. Les images sont-elles présentes sur toutes les pages ? Dans quel cas y a-t-il le plus de pages blanches ? Quel effet cela produit-il ? L'alternance des pages blanches et des pages imprimées est-elle régulière ? Analyser ce qui se passe lorsque les images sont présentées en vis-à-vis et lorsqu'une rupture se produit dans cet agencement par la présence d'une page blanche. En quoi peut-on parler de montage ?

Relever les points communs en termes de cadrage, de point de vue et de composition. Les photographes sont-ils près ou à distance de leurs sujets ? Quel est le point de vue prédominant ? Sur quels aspects ce type de cadrage et le choix de la frontalité mettent-ils l'accent ?

Observer les premiers plans des images. De quoi sont-ils composés ? Quelle sensation cela procure-t-il au lecteur ?

Les sujets des deux séries sont-ils identiques ? Quels sont les territoires photographiés ? Quels types de paysages sont représentés ? En quel sens peut-on dire pour autant que le vide fait partie intégrante de ces lieux ?

Analyser les contrastes de vides et de pleins dans la structure de chaque livre. Comment sont-ils répartis dans l'ensemble du livre de Robert Adams ? De quelle façon cet agencement renvoie-t-il au récit de l'Ouest américain ?

Dans le cas de Michael Schmidt, la distribution des pleins et des vides est-elle aussi progressive ou plus désordonnée ? Pourquoi Michael Schmidt choisit-il de multiplier des points de vue sur un même sujet à différents moments du livre ? Comment donne-t-il à voir les différentes strates de constructions et de démolitions ? Que cela raconte-t-il de l'histoire de Berlin et de la perception qu'en donne Michael Schmidt ? Comment peut-on interpréter la dernière image du livre *Berlin nach 45* ?

Quels points communs et quelles différences peut-on établir entre ce projet de Michael Schmidt sur Berlin et les travaux de Robert Adams et des « Nouveaux topographes » sur l'Ouest américain dans les mêmes années ?



→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin nach 1945, 1980 \(voir ill. 14, page 42\)](#)
→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin nach 1945, 1980 \(https://bit.ly/3re5bxP\)](https://bit.ly/3re5bxP)
→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin nach 1945, 1980 \(https://bit.ly/3uQqp71\)](https://bit.ly/3uQqp71)
→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin nach 1945, 1980 \(https://bit.ly/3uQc1vD\)](https://bit.ly/3uQc1vD)
→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin nach 1945, 1980 \(https://bit.ly/2OdlwTD\)](https://bit.ly/2OdlwTD)
Observer la multiplication des points de vue et les répétitions dans la série *Berlin Nach 45* à partir de ces images.

Quel élément architectural est récurrent dans ces images ? Quelle position occupe-t-il dans celles-ci ? Rechercher en feuilletant le livre *Berlin nach 45*, d'autres photographies dans lesquelles ce bâtiment est représenté. Comment sont disposées ces images dans la publication ? Sont-elles positionnées en continu les unes après les autres ou disséminées ?

Identifier plusieurs variantes de vue du parking à étages ou de la façade de la gare d'Anhalter Bahnhof par exemple. Que produisent ces répétitions de représentations d'un lieu avec des points de vue et des cadrages différents ? Un sentiment de tension ? d'enfermement ? d'oppression ? d'immobilisme ?

Le Mur de Berlin et l'histoire en filigrane, autour de *Waffenruhe*

« Des images du Mur apparaissent de façon sporadique sur les planches-contacts de Schmidt à partir de 1980 au moins, mais [Michael Schmidt] ne commence à lui porter toute son attention qu'en 1984, lorsqu'il débute les travaux qui conflueront dans *Waffenruhe*. En 1994, il attribue en partie cette évolution à des visites prolongées en Allemagne de l'Est, de 1982 à 1984, mais il se pourrait bien que la fascination qu'exerçait le Mur sur son ami Gossage ait également joué un rôle. L'œuvre américaine de ce dernier s'inscrit effectivement dans l'orbite de Friedlander et d'Adams, bien que son beau livre *The Pond* (L'Étang, 1985) introduise une fraîche note narrative qui suggère une déambulation dans un paysage désolé - une note qui pourrait trouver un écho dans *Waffenruhe* (p. 25-28, 64-65). Ce qui est plus important ici, ce sont les images que Gossage réalise à Berlin,



17



18

nombreuses étant celles qui cherchent à évoquer la funeste présence du Mur en tirant profit de détails énigmatiques ou en exagérant des éléments flous ou des culées vues de près et de loin.»

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 50.



19

17. Sans titre, *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], 1985-1987

18. Sans titre, *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1983

19. *Stadtbilder*, 1979

- 💡 Effectuer des recherches sur l'histoire du Mur de Berlin.
- 💡 À quelle date a-t-il été construit ? Pour quelles raisons ? Les deux parties de la ville étaient contrôlées par les forces alliées différentes. Qui contrôlait Berlin-Ouest ? Qui contrôlait Berlin-Est ? Comment s'appelaient les deux États allemands de 1947 à 1989 ? Quand le mur de Berlin est-il « tombé » ? Quelles ont été les circonstances et les conséquences de cet événement ?
- Dessiner sur une carte le tracé du mur de Berlin qui a coupé la ville en deux pendant vingt-huit ans.
- Plan du mur de Berlin en ligne : <http://bit.ly/3kKK9Ey>
- « Les 30 ans de la chute du mur de Berlin » : <https://bit.ly/2N2lrmA>
- « Berlin en ligne » : <https://bit.ly/3bvU919>

- 👁️ → Michael Schmidt, *Stadtbilder*, 1979 (voir ill. 19)
- 👁️ Décrire ce que montre la photographie. Quelles impressions peut-elle susciter sur le spectateur ?
- En quoi le cadrage et la composition de l'image sont-ils importants ? Que peut suggérer la perspective fermée ? Pourquoi le photographe a-t-il choisi de ne faire figurer personne ? En quoi cette représentation du Mur de Berlin par Michael Schmidt est-elle singulière ?



Feuilleter le livre de photographies :

→ Michael Schmidt, *Waffenruhe*, 1987 (<http://bit.ly/3bfl78x>)

Que signifie le titre de ce projet ? À quel moment de l'histoire allemande a-t-il été réalisé ?

Repérer les images représentant le Mur de Berlin. Quels différents cadrages et points de vue sur le mur peut-on identifier ? La mise au point est-elle toujours faite sur le mur ? Que met le photographe en valeur dans ce cas ? Que peut signifier la présence persistante du mur en arrière-plan ?

Relever les images qui présentent un fort contraste. Quelle place prennent alors ces pans de mur sombres ? Laissent-ils la place à d'autres éléments ? à de l'espace autour du mur ? au ciel ? Que provoquent ces fortes oppositions ? Par quels choix esthétiques Michael Schmidt insiste-t-il sur la matérialité du mur ? Quels éléments de construction photographie-t-il ?

Quels signes et quelles traces saisit-il dans ses images ? Est-il aisé de comprendre toutes les inscriptions ? Sont-elles nettement visibles, altérées, recouvertes ou effacées ? Quel rapport à l'histoire traduit alors ce mur qu'il soit recouvert d'inscriptions ou complètement lisse ? Quelles sensations se dégagent de ces images ?

Berlin apparaît-elle comme une ville en mouvement, tournée vers l'avenir ou au contraire figée dans le temps ?

Que souligne l'agencement des images dans le livre *Waffenruhe* et la mise en relation des portraits et d'autres éléments de l'environnement, dont le mur ? Comment interpréter ces confrontations ? Cela donne-t-il une sensation d'ouverture, de clarté ou au contraire de limites, de difficultés ?

En quoi cette approche de la ville s'écarte-t-elle des premiers projets documentaires évoqués précédemment (*Berlin Kreuzberg* et *Berlin Wedding* par exemple) ?



Comparer les deux accrochages différents des photographies extraites de la série *Waffenruhe* à la Berlinische Galerie à Berlin en 1996 et au Barbican Centre de Londres en 2006 (<http://bit.ly/387qPfw>).

Quelles différences peut-on percevoir dans la disposition des photographies sur les murs des salles d'exposition ? Quelles sensations provoquent ces agencements ?

Selon vous, quel est l'accrochage qui pourrait le mieux restituer l'expérience du mur dans la ville, un des motifs centraux de la série ?



Confronter les images extraites de *Waffenruhe* avec le livre du photographe John Gossage :

→ John Gossage *Berlin in the Time of the Wall*, 2004 (<https://bit.ly/2Roxn4m>)

- feuilletage du livre - et <http://bit.ly/2PytYyF>.

Quels partis pris peut-on rapprocher du projet de Michael Schmidt ? Les deux artistes ont-ils la même façon de travailler sur la banalité et en même temps l'irréalité de la présence du mur dans la ville ?

Observer le travail de Gossage sur les ombres et les reflets. En quoi cela accentue-t-il le caractère fantomatique de la ville ? Analyser l'agencement des images dans le livre et ce que provoque leur vis-à-vis. Sont-elles toutes pleines pages ? Quels éléments graphiques très présents dans la composition des images sont-ils mis en valeur ?

→ Voir l'article d'Alexis Desgagnés cité dans les orientations bibliographiques



→ Michael Schmidt, Sans titre, *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlin-Kreuzberg. Vues urbaines], 1981-1983 (voir ill. 18, page 46)

→ Michael Schmidt, Sans titre, *Waffenruhe* [Cessez-le-feu], 1985-87 (voir ill. 17, page 46)

Que voit-on apparaître sur le mur ? À votre avis, qui réalise ces graffitis ? Quels peuvent être les messages inscrits ? Quels éléments figuratifs ou symboliques peut-on reconnaître et comment peut-on les interpréter ? Peindre sur le mur était-il autorisé, toléré, interdit à l'Est comme à l'Ouest ? Comment était alors employé le mur ?

Comment appelle-t-on la pratique artistique qui consiste à peindre sur les murs ? Le street art existait-il déjà dans les années 1970 et 1980 ? Quel terme désigne aujourd'hui la partie du mur sur laquelle figurent des dessins réalisés par des artistes ?

→ Article et reportage de France Culture sur le « border art » :

<http://bit.ly/2OaF9NP> et <https://bit.ly/2RX3at2>



Prolonger l'analyse des rapports entre photographie et graffitis à partir des documents suivants :

→ Gordon Matta-Clark, *The Wall*, 1976 (<https://mo.ma/3kLBkKs> et <http://bit.ly/3kIVSn3>)

→ Thierry Noir, *The Berlin Wall*, 1984 (<https://thierrynoir.com/berlin-wall/>, interview de l'artiste : <http://bit.ly/3bfkzEB>)

→ Dahlke Oskar, *Keith Haring en train de peindre sur le mur de Berlin*, 1986 (<http://bit.ly/3qf7O13>)

→ Vladimir Sichov, *Keith Haring recouvrant une partie du mur de Berlin de petits bonhommes reconnaissables*, 23-26 octobre 1986 (<http://bit.ly/3rmZ5ve>)

→ Keith Haring : <https://bit.ly/387rptl>

Avec quels moyens et procédés Gordon Matta-Clark peint-il sur le mur ? Quels sont les messages inscrits ? Que représente le drapeau en pochoir ? En quoi ces réalisations sont-elles subversives ? Que prône-t-il ? Est-il « officiellement » autorisé à s'emparer ainsi du mur ?

Quel artiste est le premier à réaliser des peintures et des fresques sur le Mur de Berlin ? Quelles différentes figures et personnages peint-il ? En quoi sa pratique artistique est-elle facilitée ? A-t-il l'autorisation de peindre ? Quelles conséquences cela a-t-il par la suite sur l'appropriation du mur par les artistes ?

Par qui Keith Haring est-il invité en 1986 ? Dans les photographies, à quoi voit-on que son action sur le mur est légale ? Quelles couleurs choisit-il ? Que représentent ces couleurs ? Quel symbole peut-on voir dans le lien unissant les personnages les uns aux autres ? Cette fresque existe-t-elle toujours ? Quelle est l'utilité de ces photographies dans ce cas et quel statut prennent-elles ?

→ Séquence pédagogique « Street art et le mur de Berlin » : <https://bit.ly/3hvy5r6>



Visionner le court métrage suivant :

→ Cynthia Beatt, *Cycling the Frame*, 1988 (<https://bit.ly/3uTAoZm>)

Quel est le point de vue à partir duquel nous découvrons le Mur de Berlin ? Relever les nombreuses situations où la protagoniste du film, interprétée par l'actrice Tilda Swinton, se confronte à la présence physique du mur, à des interdictions, des barrages, des checkpoints... ? Ces éléments sont-ils uniquement présents dans l'espace urbain ? Quels autres espaces et paysages envahissent-ils ? Quelle sensation cela donne-t-il que la protagoniste soit sans cesse rattrapée par cette division de la ville, où qu'elle aille ? Comment la bande sonore du film participe-t-elle à créer ce sentiment d'oppression ? Quel célèbre monument voit-on au début et à la fin du film ? Symbole de la ville de Berlin, quel autre sens la Porte de Brandebourg prend-elle alors dans la ville divisée ?

Poursuivre en regardant la bande annonce du film suivant, réalisé vingt et un ans après *Cycling the Frame* :

→ Cynthia Beatt, *The Invisible Frame*, 2009 (<http://bit.ly/3q9yfVS>)

Quel monument retrouve-t-on au début de cet extrait ? Quelles différences peut-on observer par rapport aux images filmées précédemment au même endroit ? Quels véhicules, aux abords de la Porte de Brandebourg, Tilda Swinton longe-t-elle en vélo ? Que signifie la présence de ces bus de tourisme quant au statut de la ville aujourd'hui ? Le Mur a-t-il complètement disparu ? Quelle est sa place aujourd'hui ? Comment est-il considéré et comment l'histoire de la ville se transmet-elle alors ? Comment comprendre le titre de ce film ?



20. Sans titre, *Ein-heit*, 1996

Livre de photographies et expositions, autour de *Ein-heit*

« Dans *Ein-heit*, l'idée, pour moi, c'est que l'on doit maintenir vivace l'histoire en tant que forme de contemplation du présent. »

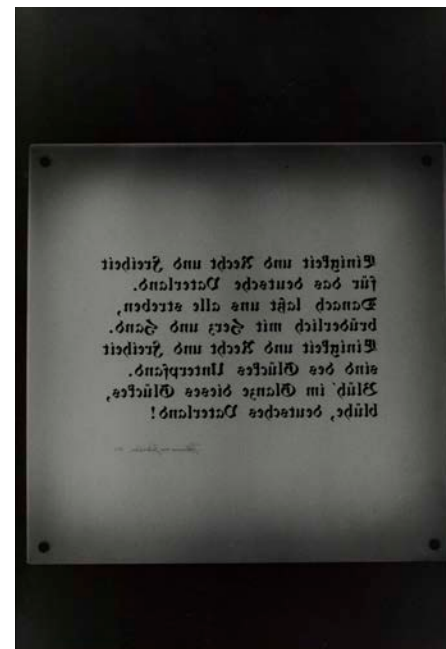
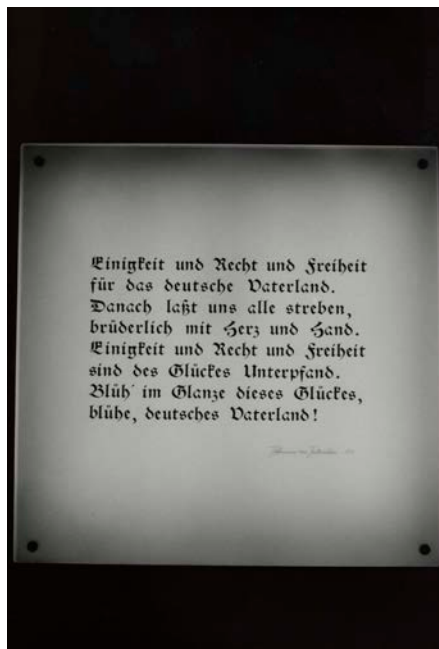
Michael Schmidt, cité dans Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 362.

« *Ein-heit* a été présenté simultanément en tant qu'exposition et livre en janvier 1996. [...] Schmidt a conçu l'exposition et le livre, dans tous leurs aspects importants, comme deux œuvres d'art autonomes. »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 60

« Fin août 1987, à l'époque de la parution de *Waffenruhe*, personne n'imaginait que l'on assisterait, à peine deux ans plus tard, à l'effondrement du Mur, et encore moins que l'Allemagne serait réunifiée en octobre 1990 – du moins, sur le papier: en effet, si les “Ossis” et les “Wessis” s'accordèrent immédiatement sur une chose, c'était que la réunification serait immanquablement semée d'embûches. C'est ainsi que germa *Ein-heit*, l'ouvrage de Schmidt qui resitue le défi de la réunification dans le cours de la douloureuse histoire de l'Allemagne entre 1933 et 1989. (En anglais, le titre a été maladroitement traduit par *U-ni-ty* dont les trois syllabes brouillent la dualité essentielle d'*Ein-heit*.) »

Peter Galassi, « Berlin³ », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 51.



21

22

Le projet *Ein-heit* de Michael Schmidt est à la fois une série photographique, un livre et un ensemble d'expositions. Il associe à ses prises de vue réalisées entre 1989 et 1994 des images qu'il rephotographie (près de la moitié du livre), jouant autant de l'appropriation que de l'agencement et du montage. Ces procédés lui permettent de mettre en relation différentes temporalités et de réinterroger l'histoire. Cette image de *Berlin-Wedding* montre une partie de son atelier et sa façon de travailler :

→ [Michael Schmidt, Sans titre, Berlin Wedding, 1976-1977 \(http://mo.ma/3bdTnpv\)](http://mo.ma/3bdTnpv)

👁 Étudier la structure et la construction du livre à partir de sa publication en 1996 :
→ [Michael Schmidt, U-ni-ty, 1996 \(feuilletage https://mo.ma/309CW7l\)](https://mo.ma/309CW7l)

Distinguer les photographies dont Schmidt est l'auteur, des images qu'il s'est appropriées. Sous la forme d'un tableau, catégoriser chacune des douze premières images (reproduction d'un document ou photographie) et indiquer ce qu'elles représentent. Quels types de supports d'images Michael Schmidt photographie-t-il ? Quels éléments nous indiquent qu'il s'agit de reproductions ? Quels artistes ont aussi mis en avant la trame des images dans leurs œuvres ? Quels aspects des images cela met-il en valeur ? Qu'appelle-t-on la « trame de l'histoire » ?

Relever les photographies qui évoquent un contexte historique. À quels événements ces images se rapportent-elles ? Quelles images renvoient à la Seconde Guerre mondiale ? Au contexte des années 1970-1980 ? Observer dans le livre les images des pages 47 (voir ill. 20, p.48) et 205. À quoi reconnaît-on que ces images ont été rephotographiées par Michael Schmidt ? Sont-elles complètes ou fragmentaires ? Les images d'archives sont-elles bien « lisibles » ? Est-il possible de les identifier et de les dater ? Que manque-t-il ? Comment comprendre le fait que Michael Schmidt semble nous montrer une histoire illisible, insaisissable et fragmentaire ?

Repérer les exemples d'images qui se répondent. Qualifier les procédés utilisés par Michael Schmidt : analogie de sujets, reproduction inversée d'une même image, multiplication de points de vue différents sur un même sujet, etc. Quels effets produisent-ils sur le lecteur ? Observer les images publiées pages 29 et 30, 43 et 44, 273 et 274. Quels sens peut-on donner à ces inversions ? Dualité ? Opacité des images ? Parvient-on à lire l'hymne allemand sur la page 44 (voir ill. 21) ? Quelle relation à l'histoire cela peut-il suggérer ? Pourquoi choisir d'utiliser des images d'archives dans les années 1990, au moment de la réunification de l'Allemagne ?

🔍 Prolonger en comparant la démarche de Michael Schmidt, le travail de Gerhard Richter et celui d'Hans-Peter Feldmann à partir d'images d'archives :

- [Michael Schmidt, Sans titre, Ein-heit, 1996 \(voir ill. 20, p. 48\)](https://mo.ma/3bdTnpv)
- [Gerhard Richter, Atlas, milieu des années 1960-aujourd'hui \(https://bit.ly/3rtrQ9D\)](https://bit.ly/3rtrQ9D)
- [Gerhard Richter, série du 18 octobre 1977, 1988 \(https://bit.ly/3sOclt4\)](https://bit.ly/3sOclt4)
- [Hans-Peter Feldmann, Die Toten, 1967-1993 \(http://bit.ly/3bYbKOB\)](http://bit.ly/3bYbKOB)

Observer l'image extraite du projet de Michael Schmidt. Quel type d'image rappelle-t-elle ? Pourquoi peut-on dire qu'elle pourrait apparaître sur un avis de recherche ? Dans le contexte des années 1970 en Allemagne, quels portraits photographiques de personnalités politiques ont été publiés dans la presse ? Si cette image ne renvoie pas directement au contexte du terrorisme en Allemagne des années 1970, et notamment à la Fraction Armée Rouge, pourquoi peut-elle éveiller le souvenir du groupe Baader-Meinhof ? Pourquoi peut-il y avoir confusion ?

Gerhard Richter a commencé à composer au milieu des années 1960 un ensemble de photographies, réalisées par lui et issues d'archives, qu'il a réunies sous le titre d'*Atlas*. Si l'ensemble a une valeur en soi, il constitue aussi un répertoire d'images dans lequel il puise pour réaliser ses œuvres picturales. Analyser à partir du site de l'artiste quels rôles jouent les images de presse et d'archives dans la série *18 octobre 1977* (planches 470 à 479 de l'*Atlas*). Comment peut-on comprendre le travail de floutage qu'il opère ? Quel lien peut-on établir avec la présence de la trame et des points de similigravure dans les photographies de Schmidt ?

Étudier le livre de Feldmann. Qui est Benno Ohnesorg représenté sur la première page du livre ? Comparer avec l'image publiée dans *Ein-heit* page 120. Quel lien peut-on établir avec la « lutte armée » des années 1970 ? À votre avis, pourquoi ces artistes allemands s'intéressent-ils à cette histoire contemporaine et aux images qui en ont façonné la mémoire collective ?

Consulter le site de l'université populaire des images (UPOPI) consacré à cet épisode de l'histoire allemande : <https://bit.ly/3uTFnJy>



Poursuivre en étudiant l'agencement et le montage des images qui caractérisent le projet *Ein-heit*.

« Schmidt a ainsi modifié le propos des images de départ dans le sens de son concept, leur a ôté leur caractère univoque et les a ouvertes à de nouvelles possibilités de lecture. "Lorsque, par exemple, je rapproche deux photos sur une double-page, il est important pour moi qu'un plus un fassent trois. Il faut pour ainsi dire qu'une troisième image invisible se glisse entre les deux". »


Thomas Weski, « Un processus de mutation permanente », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 352.


Analyser la structure et la construction du livre. Décrire les trois premières images et s'interroger sur le passage de l'une à l'autre. En quoi, la première photographie est représentative de l'architecture allemande de la deuxième moitié du xx^e siècle ? Quelle ambiance se dégage de cette image ? Distingue-t-on des traces de vie ? Les deux images suivantes pourraient-elles être des vues en plan rapproché provenant de l'intérieur d'un des bâtiments représentés dans la première photographie ? Quelle impression en termes de perspective et d'ouverture se dégage de ces vues ? Quels liens visuels peut-on faire entre les traces de pas, les motifs du rideau et ceux du papier peint présents dans ces trois images ? Observer dans les pages suivantes comment le spectateur passe progressivement des surfaces planes aux portraits.

Étudier le passage entre l'image imprimée page 47 dans le livre (voir ill. 20, p. 48) et la suivante, page 49. Quel sujet retrouve-t-on ? Analyser les différences entre les deux portraits (composition, expressions, auteurs, usage, qualité...). Pourquoi a-t-on l'impression que les images se répondent ? Qui peut être la première femme ? Pourquoi imagine-t-on que la jeune femme au chemisier fleuri photographiée par Michael Schmidt pourrait elle aussi être une personne recherchée ? Analyser le fonctionnement du montage et ses effets sur le spectateur.

Vous pouvez vous appuyer sur la citation de Michael Schmidt ci-dessus et sur la ressource suivante sur l'effet Koulechov : <http://bit.ly/3l2Uyvh>

Relever dans le livre tout ce qui peut faire référence à la question du double et de la dualité. Y-a-t-il des images dont les sujets se répètent ? Que produisent les inversions d'images sur des pages opposées ? À quelle époque les portraits de la première et de la seconde partie du livre se rapportent-ils ? Lesquels semblent les plus figés dans le temps et dans la matière (images, sculptures, etc.) ? Lesquels semblent saisis dans l'instant de la jeunesse ? Quelle idée cela donne-t-il de l'héritage qui pèse sur les épaules des jeunes générations ? Comment peut-on comprendre le titre du livre *Ein-heit* ? Quel lien peut-on établir entre le titre, la structure générale du livre et sa construction en séquences d'images ? La traduction anglaise du titre restitue-t-elle aussi bien l'enjeu de la réunification du pays ? Comparer les premières et les dernières images du livre. Quelles différences peut-on observer (sujets, mouvements, volumes, relation du photographe à son sujet, etc.) ? Sur quelles notes se termine le livre ?


 Sur la question du montage et des séquences d'images dans le domaine du livre de photographies, vous pouvez compléter avec l'étude des œuvres suivantes :
→ Walker Evans, *American photographs*, 1938 (feuilletage : <http://bit.ly/3bV9nMs>)
→ Robert Frank, *The Americans*, 1959, réédition, Steidl, 2008 (feuilletage : <https://bit.ly/2PtmlcB>)
→ Luigi Ghirri, *Kodachrome*, 1978, réédition, Mack, 2012 (feuilletage : <https://bit.ly/389dofa> et analyse <http://bit.ly/2OiTW91>)

 Réfléchir à la présentation des images dans les espaces d'exposition.
« Désormais, Schmidt ne montrait plus son travail sous la forme d'une série d'images indépendantes juxtaposées, mais faisait de ces images les éléments de diverses compositions, leur attribuant des places et des configurations différentes sur le mur d'exposition ; il établissait ainsi un dialogue concret avec chaque lieu de présentation. En conséquence, il modifiait l'organisation de ce réseau de sens à chaque exposition, ce qui lui permettait d'étudier les possibilités de faire émerger de nouvelles significations ou d'intensifier l'impression que produisaient les combinaisons sans cesse changeantes des images en interaction. »

Thomas Weski, « Un processus de mutation permanent », in *Michael Schmidt. Photographies 1965-2014*, Londres, Koenig Books / Paris, Jeu de Paume, 2020, p. 349.

Analyser les différences entre le livre *Ein-heit* publié en 1996 et l'exposition « Michael Schmidt: U-ni-ty » qui s'est tenue au Museum of Modern Art de New York cette même année (<https://mo.ma/2PtmtJ7>).

Observer en particulier les relations des images entre elles, les séquences et l'effet produit par la présence de l'encadrement ou au contraire par l'impression. Perçoit-on les mêmes images de la même façon ? Que change la différence de corpus (le livre contient 161 photographies, l'exposition 100) ? Quelle impression produit l'accrochage en ligne par rapport au livre ? Quels effets sont préservés ? perdus ? gagnés ? Étudier les rythmes produits par l'un et par l'autre (espaces blancs, doubles-pages, recto-versos, fractionnement de l'espace, etc.)

 Comparer les différents accrochages des images qui composent le projet *Ein-heit*. Une longueur de cimaise d'environ 80 mètres étant nécessaire pour respecter l'accrochage initial (ci-dessus), il est assez rare de pouvoir le réaliser. Très tôt Michael Schmidt a donc imaginé d'autres corpus et formes de présentation :
→ Exposition « Walker Evans & Company », New York, The Museum of Modern Art, 2000, 31 photographies (<http://mo.ma/30e4BnH>)
→ Exposition « Open Ends. Counter-Monuments and Memory », New York, The Museum of Modern Art, 2000, 33 photographies (<https://mo.ma/33MRb3U>)
→ Exposition « Michael Schmidt - Retrospektive Fotografien 1965-2014 », Berlin, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, 2020-2021, 83 photographies (<http://bit.ly/3sQTBcu>)
→ Exposition « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande », Paris, Jeu de Paume, 2021, 83 photographies
Que change la réduction du corpus ? Le fait de présenter les photographies en plusieurs lignes plutôt qu'en une seule ? Pourquoi choisir de décaler les lignes ? Quel effet produisent les différences de montage entre les images ? Quelle relation les images entretiennent-elles avec un espace plus grand ou plus étroit ? Les images sont-elles perçues de la même façon à travers des vues d'expositions ou quand on se déplace physiquement dans l'espace ? Quel accrochage met davantage en avant les surfaces, la répétition des signes ? Lequel est plus proche de la sculpture et de ses effets de texture ? Lequel est plus proche de la lecture ou du cinéma ? Lequel ménage le plus de découverte et de surprise ? Comment peut-on comprendre cette idée de multiplicité de montages et de remontages à partir d'un même ensemble ?

Un projet hors de Berlin, *Lebensmittel*

« Ainsi apparaissent ces tranches de jambon de porc industriel à la surface parfaitement lisse et homogène, séparées les unes des autres par de fins films plastiques tout aussi uniformes, emballées, comprimées et suintantes sous l'opercule transparent d'une barquette synthétique bleu azur, découpées et colorées artificiellement de façon à suggérer l'image d'un ourson rose souriant et à rendre, sans doute, cet aliment commun



23

et insipide plus attrayant et ludique. La forte présence des ombres portées donne pourtant à ces oursons un caractère plus inquiétant que véritablement appétissant. Plus rien de naturel ici : tout de la matière première, qu'elle soit animale ou pétrolifère, semble avoir été modifié voire nié pour satisfaire aux besoins d'une consommation toujours plus rapide et efficace. »

Ève Lepaon, « Inquiétante étrangeté d'une surface gélatineuse » (<http://lemagazine.jeudepaume.org/2020/11/michael-schmidt/>)



24



Travailler sur le thème de l'alimentation (de la production à la consommation) à partir des photographies suivantes :


→ Michael Schmidt, Sans titre, *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], 2006-2010 (voir ill. 23)


→ Michael Schmidt, Sans titre, *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], 2006-2010 (voir ill. 24)

Avec quels points de vue et quels cadrages, Michael Schmidt a-t-il réalisé ces deux images ? Quels sont les éléments représentés ? Les aliments sont-ils bruts ou transformés ? Quel espace occupe chacun dans l'image ? Sur quelle matière ont-ils été photographiés ? Une matière « naturelle » ? Pour quel usage est fréquemment utilisé le polystyrène ? Quels liens visuels peut-on faire entre la texture de la pomme et celui du support ? Quel éclairage a utilisé Michael Schmidt ? Distingue-t-on des zones brillantes ? des ombres ? Celles-ci sont-elles très marquées ? Pourquoi Michael Schmidt a-t-il choisi, à votre avis, de photographier ces images en couleur ? Quelle position occupe la première photographie dans l'exposition ? Quelles sont ses dimensions ? Comment expliquer le statut particulier de cette image ? Quelle variété de pomme est photographiée ? Une variété très produite ? Semble-t-elle appétissante ? Quelle est l'étymologie du mot « pomme » ? Que signifie l'expression « la pomme de la discorde » ? Quelle symbolique peut avoir la pomme du fait de sa forme ronde ? Et sa couleur verte ? Que suggère cette représentation quant au rapport entre alimentation et agriculture ?

23-24. Sans titre, *Lebensmittel* [Denrées alimentaires], 2006-2010

Comment peut-on interpréter le titre de la série ? Décomposer le mot allemand. Comment est-il construit ? Que signifient « *Leben* » et « *Mittel* » ? Par quelle expression pourrait-on le traduire en français ? Comment est-il traduit dans l'exposition ? Comment comprenez-vous cette différence ?

 Une enquête peut être menée sur les pommes commercialisées dans les différents magasins d'alimentation de son quartier en s'interrogeant sur les variétés proposées, leur saisonnalité, leur provenance, leur production, leur distribution en circuit court ou long, leur empreinte carbone... On pourra consulter « Pommes de discord. Le jeu pommique » : <https://bit.ly/30e1AnE>

 Confronter les regards et démarches des photographes suivants sur l'agriculture et l'alimentation :

- George Steinmetz, *21st Century Agriculture*, années 2010 (<http://bit.ly/2MKtR1Q>)
- Alexa Brunet en collaboration avec Patrick Herman, *Dystopia*, 2012-2015 (<https://bit.ly/3sLS5bm> et <https://bit.ly/3bZxcmh>)
- Henk Wildschut, *Urban Farming*, 2013-2018 (<http://bit.ly/3egonqQ>)
- Thierry Ardouin, *Portraits de graines*, 2009-2010 (<http://bit.ly/38aAT7t>)
- Freya Najade, *Strawberries in winter*, 2011-2013 (<http://bit.ly/3qg1Wo7>)
- Sylvain Gouraud, *Shaping sharing agriculture*, initié en 2012 (<http://bit.ly/3bcZpqG>)

Quel est le sujet de chacun de ces travaux ? Quel système de production agricole (agriculture industrielle, intensive, extensive, conventionnelle, biologique, biodynamique, raisonnée, urbaine, permaculture...) questionne chacun d'eux ? Comment peut-on qualifier chacune de ces séries (photographie documentaire, photojournalisme, enquête photographique, photographie d'anticipation, photographie artistique...) ?


Vous pouvez vous référer aux ressources suivantes :

- « Lexique des qualificatifs de l'agriculture » : <https://bit.ly/3rh4cwQ>
- Dictionnaire de l'agroécologie proposé par l'INRA : <http://bit.ly/3rjaps1>
- Exposition « Quand les artistes passent à table », 2017-2020 : <http://bit.ly/2PxWws6>
- Dossier pédagogique de l'exposition « Food - produire, manger, consommer » qui s'est déroulée du 29 octobre 2014 au 23 février 2015 au Mucem : <https://bit.ly/2PzvdxB>
- *Les petits flâneurs*, webzine interactif pour les enfants : <https://bit.ly/3tVITCq>

 Regarder la série photographique suivante :

- Émile Loreaux, « Qu'est ce qu'on mange ? » (<http://bit.ly/384G2Oz>)

Échanger ensuite autour des pratiques alimentaires, du rapport à l'alimentation et à la consommation. Quelles denrées consomme-t-on ? Participe-t-on à leur achat (ou à leur production) ? Connait-on leur provenance ? La manière dont elles ont été produites ? transformées ? emballées ? distribuées ? commercialisées ?


 À partir de la question « Je suis ce que je mange ? », concevoir et réaliser un autoportrait photographique aux aliments sans figurer sur l'image (intérieur du frigo, panier de courses, caddie de supermarché, typologie ou accumulation d'aliments, table dressée...).

 Confronter le projet de Michael Schmidt avec le travail de Martin Parr :

- Michael Schmidt, *Lebensmittel*, 2006-2010 (<https://bit.ly/3kJPn3i>)
- Martin Parr, *Common Sense*, 1995-1999 (<http://bit.ly/3rg6nRn>)
- Martin Parr, *Real Food* (<http://bit.ly/2PudM1f>)

Vous pouvez visionner ce film de 5 minutes réalisé à l'occasion de l'exposition de Martin Parr « Food & other series », Galerie Kamel Mennour, en 2014 (<http://bit.ly/2NT2BPv>)

De quelles manières ces deux artistes interrogent-ils nos pratiques alimentaires ? Que suggèrent les titres de chacune de ces séries quant à leur contenu ? Quels sujets sont photographiés ? Quels cadrages sont privilégiés ? Les lieux sont-ils identifiables ? Comment est traitée la couleur ? Comment qualifier l'esthétique des images de Martin Parr et celles de Michael Schmidt ? Qu'apporte l'agencement en séries ? Quelles dérives de notre système alimentaire, ces travaux mettent-ils en lumière ? son industrialisation ? sa standardisation ? nos modes de consommation ?

 En 2014, Michael Schmidt a été récompensé pour son projet *Lebensmittel* par le Prix Pictet dont le thème était « consommation » (<http://bit.ly/3uSGO1l>). Choisir un photographe figurant dans la short liste de ce Prix Pictet et réaliser un exposé (biographie, sujet, analyse de la démarche du photographe par rapport à la thématique « consommation »).

Autour de l'exposition



17 JUIN - 29 AOÛT 2021 Films d'Allemagne(s), 1978-2020

Une programmation cinéma d'Agnès Wildenstein. En partenariat avec le Goethe-Institut Paris

Programme complet sur jeudepaume.org

Catalogue de l'exposition



Michael Schmidt. Photographies 1965-2014

Textes de Ute Eskildsen, Janos Frekot, Peter Galassi, Heinz Liesbrock, Thomas Weski
49,90 €

Activités

MERCREDIS
ET SAMEDIS • 12 H 30

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

visite de l'exposition avec une conférencière

SAMEDIS 12 JUIN
ET 10 JUILLET
• 11 H 30 AU MAD
• 15 H AU JEU DE PAUME

VISITES DUO MAD x JEU DE PAUME

La visite duo MAD x Jeu de Paume invite, de part et d'autre du jardin des Tuileries, à découvrir deux expositions de photographies et à explorer la reconnaissance de ce médium en France et en Allemagne, du XIX^e siècle à la période contemporaine.

MAD : visite de l'exposition « Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs »

Jeu de Paume : visite de l'exposition « Michael Schmidt. Une autre photographie allemande »

VENDREDI 27 AOÛT • 19 H

PROJECTION

Berlin - Prenzlauer Berg de Petra Tshörtner
Allemagne, 1990, 35 mm, noir et blanc, 80 min, vo st ang (diffusé en numérique)

VENDREDI 27 AOÛT • 21 H

CONCERT

Low Contrast City
installation *live* audiovisuelle et concert de Stefan Schneider, musicien et producteur

COUVERTURE : Sans titre, *Architektur* [Architecture], 1989-1991

TOUTES LES IMAGES : © Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt, 2021

TRADUCTION FRANÇAISE : Philippe Mothe et Lydie Échasseriaud

GRAPHISME : Sara Campo et Margot Pietri © Jeu de Paume, Paris, 2021

ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}
Ouverture tous les jours sauf le lundi

PASS IMAGE

Abonnez-vous !
Plein tarif : 35 € solo • 60 € duo
Tarif réduit : 26 € solo • 45 € duo

EXPOSITIONS

Plein tarif : 10 € • Tarif réduit : 7,50 €
Réservation en ligne
Accès libre et illimité pour les détenteurs
du Pass Image

RENDEZ-VOUS ET VISITES

Sur présentation du billet d'entrée
aux expositions ou du Pass Image,
dans la limite des places disponibles

PROJECTIONS ET CONCERTS

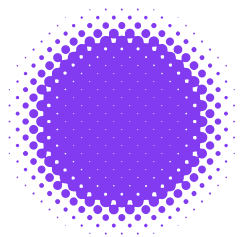
Plein tarif : 5 €
Tarif réduit : 3,50 €

VISITES DUO MAD x JDP

Tarif unique (hors billet d'entrée à l'exposition) :
MAD : 8 € • Jeu de Paume : 8 €
Réservation en ligne

VISITES DE GROUPE

Sur réservation (jauges limitées) :
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour de l'exposition



#MichaelSchmidt

• jeudepaume.org

COMMISSAIRE : Thomas Weski
COMMISSAIRE ASSOCIÉE : Laura Bielau
Avec le concours de Quentin Bajac pour l'étape parisienne
PRÊT DES ŒUVRES : Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv
Michael Schmidt, Mme Karin Schmidt et la galerie Nordenhake, Berlin

Soutenu par



Médias associés

arte inrockuptibles Le Monde LOBS nova

Remerciements



La Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt a bénéficié du soutien de Sparkasse-Finanzgruppe pour la recherche et la production de cette rétrospective.