STUDIO ZGORECKI

19/05 – 31/10/2021

JEU DE PAUME
CHÂTEAU DE TOURS

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS «IMAGES ET ARTS VISUELS» À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré se sont associés, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes scolaires et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande à l'accueil du Château de Tours ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres académiques et professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels.
En lien avec la direction des services départementaux de l'éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

▌mercredi 22 septembre 2021, 14 h-17 h (sous réserve)
Rencontre et visites enseignants
La rencontre commence à 14 h au Château de Tours et se poursuit au CCC OD.
Sur inscription : cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr (pour les enseignants du 1er degré) et adelinerobin@ac-orleans-tours.fr (pour les enseignants du second degré)

▌jeudi 8 juillet 2021, 9 h-12 h
Invitation des relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire
La matinée commence à 9 h au CCC OD et se poursuit au Jeu de Paume – Château de Tours
Sur inscription : www.culturesducoeur.org

Parcours croisé avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

Installé dans le centre historique de Tours (jardin François-Ier), le centre d'art contemporain dispose de quatre espaces pour présenter la création la plus actuelle et des expositions temporaires des œuvres de l'artiste abstrait Olivier Debré. De grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur toute l'année ; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.
Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites croisées et activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

Visites des expositions

À destination des visiteurs individuels :
▌samedi, 15 h
Visites commentées destinées aux visiteurs individuels

À destination des groupes de visiteurs :
– Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes et les associations.
– Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes.
Les conditions de visite en groupe seront adaptées en fonction du contexte sanitaire.

Renseignements et contacts

▌Service des expositions du Château de Tours : culture-exposaccueil@ville-tours.fr/02 47 70 88 46
▌Service des projets éducatifs du Jeu de Paume : sabinethiriot@jeudepaume.org
▌Service des publics du CCC OD : n.thibault@cccod.fr et b.marion@cccod.fr
▌Médiation du Jeu de Paume – Château de Tours : mediation.chateautours@gmail.com

ESPACE ÉDUCATIF

Situé au premier étage du Château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontre et des activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langage.

SOMMAIRE

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION 5
Présentation de l'exposition 6
Repères chronologiques 10
La (re)découverte des négatifs-verre du Studio Zgorecki 12
Bibliographie indicative et ressources en ligne 13

APPROFONDIR L'EXPOSITION 15
Contexte historique et iconographique 16
Le studio du photographe 21
Portraits, poses et fonctions 26
Orientations bibliographiques thématiques 32

PISTES SCOLAIRES
Encadrés de l'espace éducatif 34
- Studio et procédés photographiques 36
- Autoportraits et mises en scène 37
- Accessoires, costumes et fonds 38
- Portraits de groupe et contexte 39

Bassin minier et diaspora polonaise 40
Le photographe et son atelier 44
Portraits individuels et portraits de groupe 49

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service des projets éducatifs, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives 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 scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

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

SERVICE DES PROJETS ÉDUCATIFS DU JEU DE PAUME

Sabine Thiriot – responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Julia Parisot – chargée des publics jeunes et scolaires
juliaparisot@jeudepaume.org

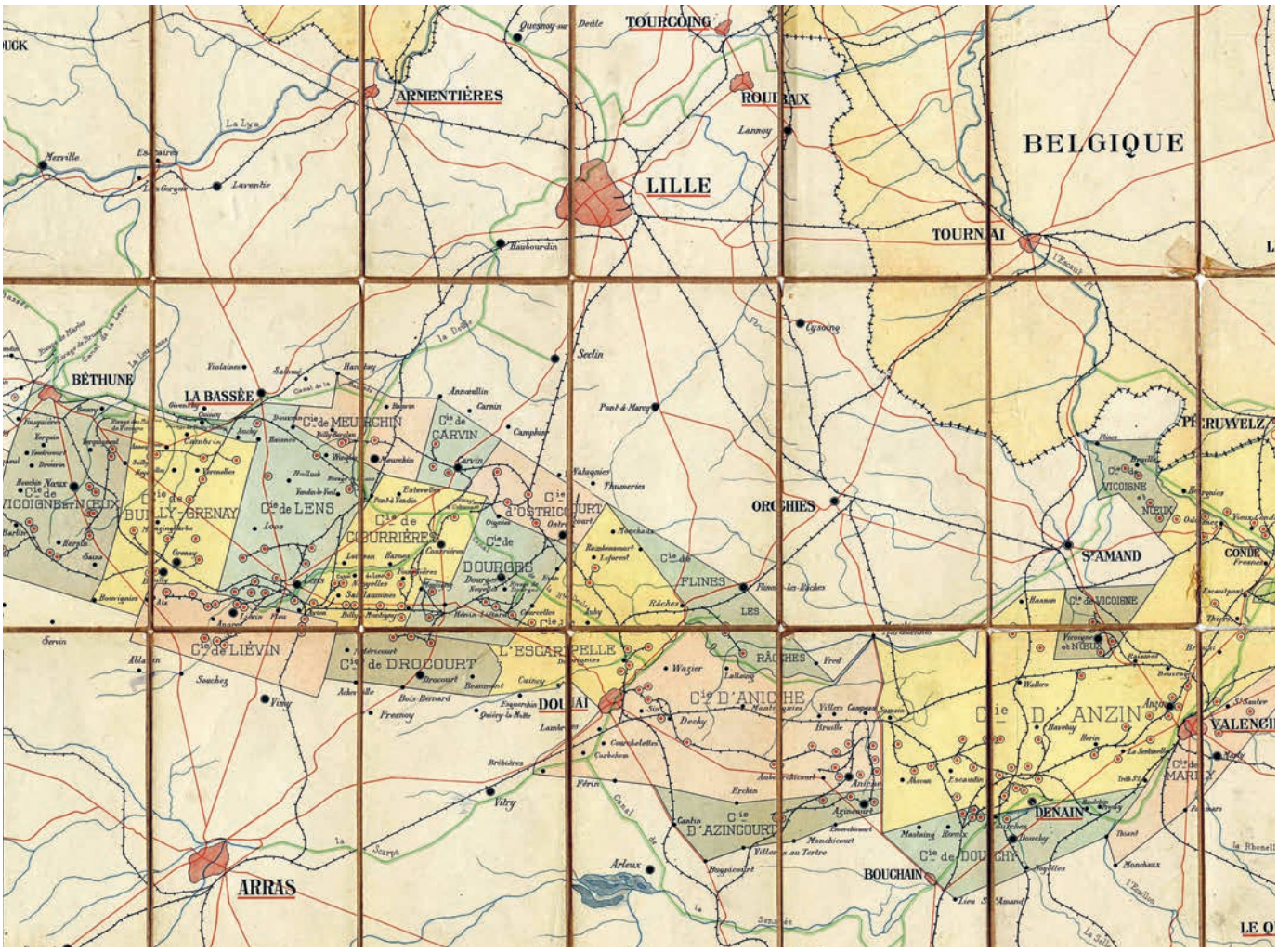
Marie-Louise Ouahioune – informations et réservations
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ève Lepaon, Cécile Tourneur – conférencières et formatrices
evelepaon@jeudepaume.org
ceciletourneur@jeudepaume.org

Céline Lourd, académie de Paris
Cédric Montel, académie de Créteil – professeurs-relais
celinelourd@jeudepaume.org
cedricmontel@jeudepaume.org

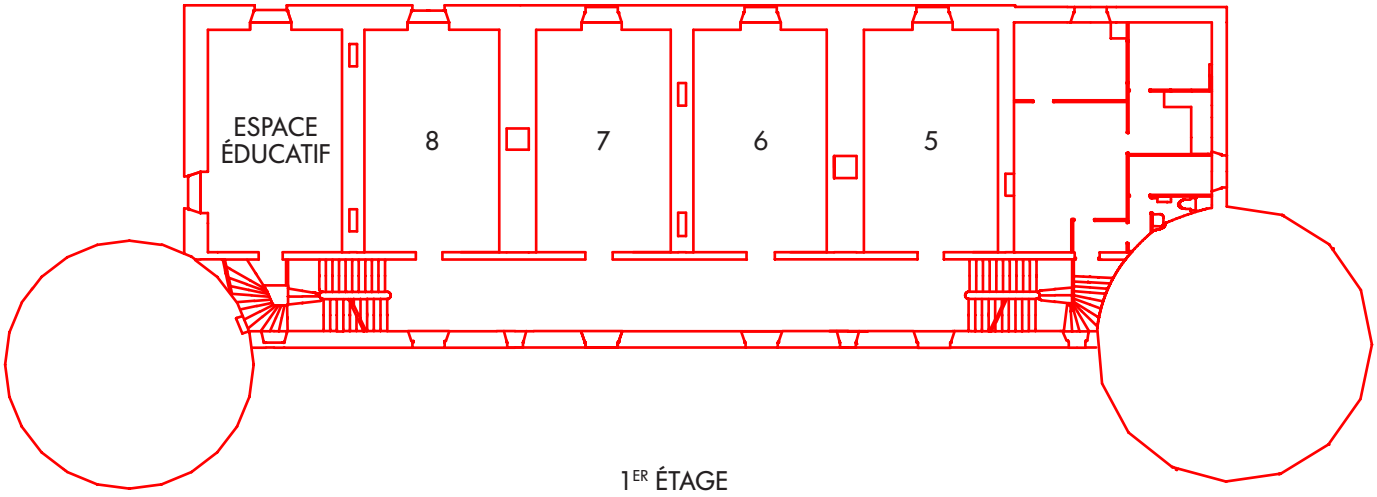
Sans titre [autoportrait en famille devant le studio photographique à Rouvroy], sans date
Collection particulière

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

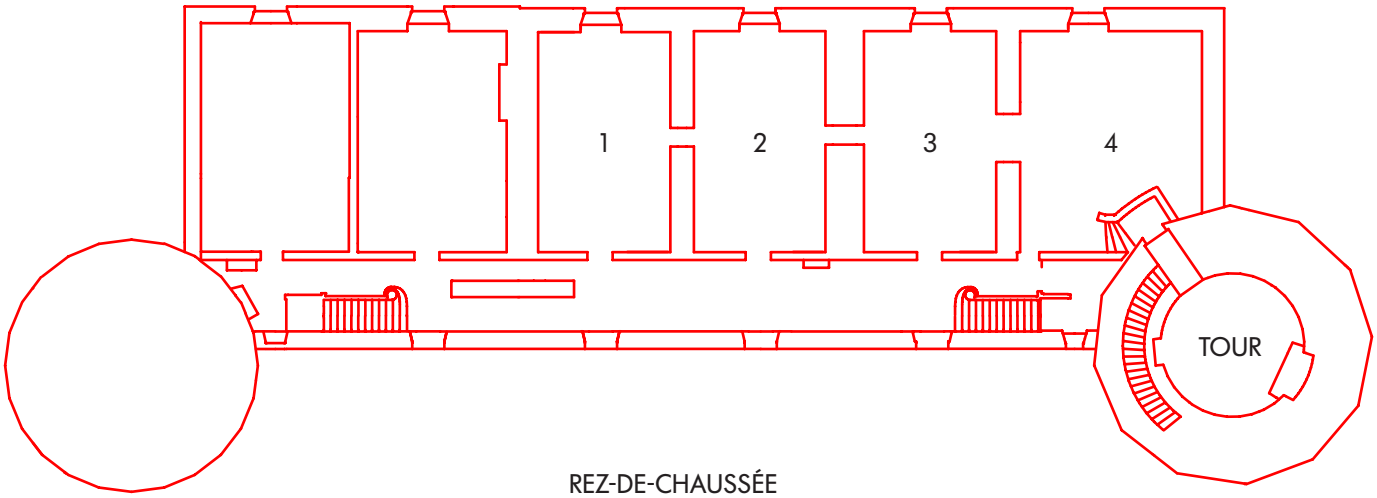


Carte des compagnies du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (détail), 1910-1930
Centre Historique Minier, Lewarde

Commissaires de l'exposition :
Frédéric Lefever et Pia Viewing



1ER ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

L'aventure du Studio Zgorecki se situe à la croisée de l'histoire de la diaspora polonaise au cours de l'entre-deux-guerres et du renouveau que connaît alors l'industrie minière dans le nord de la France. En 1919, dans le but de reconstituer sa main-d'œuvre, la France signe des accords d'immigration avec plusieurs nations dont la Pologne. Les agences de recrutement françaises embauchent successivement plus d'un demi-million de travailleurs originaires de ce pays, dont des mineurs westphaliens implantés dans les houillères de la Ruhr en Allemagne, à l'instar de la famille de Kazimir Zgorecki (né Kazimierz Zgorecki, Recklinghausen, 1904 – Lille, 1980). Les milliers de portraits réalisés par le Studio Zgorecki dans le Pas-de-Calais livrent un témoignage unique de la vie de cette communauté qui contribua fortement à la modernisation du bassin minier de la région.
Issus de cette génération d'Europe de l'Est que les bouleversements politiques et territoriaux ont contrainte à l'expatriation, les Zgorecki s'établissent dans la cité minière de Rouvroy en 1922. À l'âge de vingt ans, Kasimir Zgorecki, chaudronnier de formation, employé à la mine comme son père, quitte la fosse 10 de Billy-Montigny pour se lancer dans une carrière de photographe de studio. Il hérite de son beau-frère tant l'atelier que les ficelles du métier.
Lorsque, en 1924, il débute en tant que portraitiste, la photographie est alors l'instrument privilégié de documentation de l'activité industrielle. Les compagnies houillères y ont abondamment recours, comme l'attestent les travaux de Joseph Quentin (1857-1946) et d'Ernest Mésière (1862-1935), dont la présentation offre ici un éclairage contextuel.
Au Studio Zgorecki, actif jusqu'en 1957, cet artisan prolifique et inventif travaille avec sa femme Léocadie et un laborantin, consacrant une part conséquente de son activité à la réalisation de portraits d'identité. Avec l'immigration massive, quantité d'entre eux sont en effet produits en réponse aux besoins administratifs de l'État, ce qui favorise la démocratisation de l'image photographique. L'exposition réunit près de 350 photographies et documents. La sélection provenant des archives du Studio Zgorecki comporte des images datant de 1924 à 1947, dont plus d'un tiers est montré ici pour la première fois.

Salle 1. Le Studio Zgorecki en contexte : documenter l'industrie minière
Joseph Quentin, mission photographique pour les compagnies des mines de Lens, Béthune et Marles-les-Mines, nord de la France (1898-1914)
Joseph Quentin (1857-1946), photographe autodidacte, documente la vie quotidienne en Artois. De 1898 à 1914, il est le photographe officiel des compagnies des mines de Lens, Béthune et Marles-les-Mines. Ses reportages photographiques sont axés sur les différents aspects de l'industrie de l'extraction du charbon, décrivant de manière détaillée toutes les phases de la production. Des hommes, des femmes et des enfants posent dans leur environnement de travail, les compositions élégantes se focalisant sur les gestes des sujets photographiés. Joseph Quentin est l'un des tout premiers photographes à faire des prises de vue au fond de la mine.
Ernest Mésière, mission photographique pour la Compagnie des mines d'Aniche, nord de la France (1925-1926)
Les destructions considérables subies dans le nord de la France pendant la Première Guerre mondiale imposent de reconstruire les exploitations minières, leurs équipements et installations, les bâtiments industriels, logements, écoles, infrastructures médicales et églises. En 1925-1926, la Compagnie des mines d'Aniche engage Ernest Mésière (1862-1935), un pionnier de la photographie industrielle française, le chargeant de photographier les sites reconstruits, la modernisation des équipements et de l'environnement quotidien.

Salle 2. Le réglementaire et l'intime : photographies d'identité à l'époque du Studio Zgorecki
À partir de 1917 en France, chaque travailleur immigré doit obligatoirement être titulaire d'un permis de travail sur lequel est apposée une photo d'identité, mesure qui contribue à l'essor et à la démocratisation de l'industrie photographique. Les entreprises minières constituent des archives photographiques des travailleurs qu'elles embauchent, faisant

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection particulière

Sans titre, sans date
Collection particulière

systématiquement réaliser un portrait de chaque nouvel employé. Cette pratique s'intensifie durant la période de reconstruction. Les travailleurs sont photographiés tenant une ardoise sur laquelle sont inscrits leur nom, le numéro du puits de mine et la date d'embauche. Ces images destinées à un usage purement administratif contrastent avec celles, plus intimes et figurant des sujets plus détendus, produites dans les studios de photographes professionnels.
La photographie est également utilisée comme moyen moderne de reproduction de documents. La diversité des documents reproduits au Studio Zgorecki témoigne des valeurs sociales et affectives des images vernaculaires.

Salle 3. Les autoportraits de Kasimir Zgorecki
Zgorecki se consacre à la photographie professionnelle en 1924 ; il pratique son métier au sein d'une population d'origine polonaise comme lui, composée de milliers de travailleurs ayant émigré pour la plupart entre 1919 et 1924. Il parle couramment l'allemand et le polonais, ce qui représente certainement un atout pour ce jeune entrepreneur qui se spécialise avec succès dans l'activité de photographe portraitiste. Adoptant dans son studio les conventions habituelles du portrait, il l'équipe d'accessoires traditionnels de la photographie de portrait. Il se déplace également, travaillant sur commande dans les villes et villages des environs, transportant sa chambre grand format à bicyclette puis, plus tard, en automobile.
Cette série d'autoportraits illustre la première période de Zgorecki, au cours de laquelle il expérimente la technique photographique. Les tirages d'époque le montrent se mettant en scène dans des costumes et des postures théâtrales, incarnant différents personnages qui reflètent son goût pour la culture européenne. L'utilisation subtile de la lumière artificielle et le choix minutieux des accessoires confèrent à ces autoportraits une qualité toute particulière. Il utilise volontiers la retouche et les procédés de coloriage à la main, ce qui rapproche certains de ses tirages du dessin et de la gravure, à rebours du statut de la photographie comme preuve documentaire du réel.

Salle 4. Le portrait photographique du Studio Zgorecki
En examinant la quantité de portraits qui constituent les archives du studio – tous des négatifs sur plaque de verre –, leur uniformité s'impose immédiatement au regard. De la photographie d'identité au portrait individuel, en couples ou en petits groupes, certaines de ces images avaient pour motivation une injonction administrative, mais d'autres étaient destinées au contexte domestique et intime de l'album de famille. Elles figurent aujourd'hui une foule d'anonymes qui se distinguent chacun par sa personnalité ou son style. Zgorecki n'était pas un photographe documentaire : ses rares prises de vue concernant des activités officielles montrent qu'il n'était pas à son affaire avec le reportage journalistique et que la documentation ou l'archivage de la vie quotidienne dans la région des mines du nord de la France ne l'intéressait pas non plus. Cependant, ses archives témoignent aujourd'hui de « l'expérience du temps » au sens d'Hannah Arendt : une existence dans le temps, à un moment particulier de l'histoire. Certains de ces tirages d'époque révèlent l'usage qu'il faisait de la couleur, d'autres illustrent la diversité des formats proposés à sa clientèle. Le choix du format et le contraste des tirages noir et blanc modernes, gélatino-argentiques ou numériques, signalent une interprétation différente des négatifs de Zgorecki, les tirages actuels ayant été réalisés spécifiquement en vue d'une exposition contemporaine.

Salle 5. Rites de passage
Outre le très grand nombre de portraits individuels qui attestent de l'obligation d'une « identité photographique » imposée par la société, Zgorecki a également travaillé comme portraitiste à l'occasion de rites catholiques de passage : baptêmes, communions, mariages et funérailles. Ces portraits, individuels ou de groupe, réalisés en studio ou en extérieur, montrent l'ensemble des signes de l'adhésion aux croyances religieuses et aux principes moraux et éthiques de la communauté polonaise. Si l'on veut effectuer un choix parmi ces milliers de négatifs sur plaque de verre, il convient d'identifier la singularité de la démarche de Zgorecki et de

rechercher des figures surgissant de la masse des images. La nécessité s'est imposée par conséquent, dans le cadre de cette recherche, d'être attentif à l'insolite, aux marques distinctives ou disparités au sein des archives (attitudes, gestes, contexte ou décor). Les tirages modernes sont susceptibles de montrer des lignes de découpe directement tracées sur les plaques de verre, là où le photographe prévoyait de recadrer l'image lors du tirage de façon à exclure les anomalies visibles sur ses marges – divers objets, le rebord de la toile de fond peinte, des spectateurs de la scène ou des personnes attendant leur tour d'être photographiées.

Salle 6. Une communauté polonaise : le sacré et le profane

Un tiers des mineurs polonais ayant émigré dans la Ruhr avant la Première Guerre mondiale cherchèrent à quitter l'Allemagne après 1918 ; ils étaient disposés à se débarrasser de leurs passeports allemands pour s'installer dans le nord de la France, là où ils ne subiraient pas la germanisation de plus en plus pesante de leur culture ni la répression exercée à l'encontre de leur foi catholique. Ceux qui avaient soutenu l'occupation française de la Ruhr en 1923 signèrent avec les compagnies minières françaises des contrats d'embauche à court terme. En 1930, la communauté polonaise dans le nord de la France compte 61 519 personnes, soit 34 % de la main-d'œuvre totale employée par l'industrie minière de la région. Zgorecki réalise des images qui représentent leurs rituels collectifs et religieux. Sur nombre d'entre elles apparaissent des banderoles qui permettent d'identifier diverses associations religieuses. Ses photographies témoignent du rôle joué par ces rassemblements qui fédèrent la communauté polonaise et préservent une identité culturelle si souvent refoulée dans son histoire tumultueuse. Le sport et les loisirs nourrissent également l'esprit communautaire. Zgorecki photographie à plusieurs reprises les équipes de football polonaises de la région ainsi que les fêtes de l'association polonaise de gymnastique Sokol (« Faucon »).

Salle 7. Activités sociales et culturelles

La diaspora polonaise du nord de la France a fondé maintes associations sportives et culturelles (plus de 400 déclarées dans la région en 1930). Elles organisaient des commémorations et des festivités, des représentations théâtrales et des concerts, et contribuaient ainsi à renforcer les liens familiaux et amicaux. Zgorecki rendait compte de ces manifestations. Il procédait à des tirages par contact (de même format que le négatif), ou en réalisait des agrandissements destinés aux club-houses et aux foyers de cercles et d'associations. Ces images figurent nombre de chorales, de petits orchestres ou jazz-bands, photographiés dans son studio ou ailleurs. Des mandolines et des bandonéons aux écoles de chants religieux, des costumes traditionnels ou folkloriques aux déguisements et aux robes fantaisie, ces images montrent la place centrale qu'occupent dans la culture polonaise la musique et les cérémonies traditionnelles.

Le Comité central des houillères de France et le consul de Pologne à Lille ont encouragé l'enseignement de l'histoire et de la langue polonaises, soutenant l'organisation de cours dans les établissements d'enseignement privés gérés par les compagnies minières, ainsi que dans les écoles publiques pendant les périodes de loisirs. De nombreuses photographies de groupe prises par Zgorecki montrent des aumôniers polonais qui entretenaient, sous l'autorité du clergé catholique de France, la ferveur religieuse de la diaspora polonaise.

Salle 8. Portraits et enseignes

Tout comme François Kmieczak (1895-1962), fondateur à Rouvroy d'un studio photographique-librairie qu'il cédera àson beau-frère Kasimir Zgorecki en 1924, de nombreux immigrants polonais créent de petites entreprises. Les portraits de groupe de Zgorecki figurant les propriétaires et leurs employés posant devant la vitrine de leur magasin ou de leur établissement illustrent une grande diversité de métiers, du boucher et du tailleur au gérant de bar, café ou hôtel, en passant par l'épicier et le dentiste. Plus rares, des prises de vue soigneusement composées montrent des intérieurs baignant dans une lumière douce. Même si le portrait de groupe demeure le sujet principal de ces images, elles sont, parmi les photographies de Zgorecki, les plus représentatives du paysage urbain dans cette région minière. Les enseignes bilingues et les inscriptions sur les vitrines soigneusement agencées mentionnent également le patronyme polonais du propriétaire. Les immigrants entretenaient une correspondance épistolaire régulière avec leur famille restée au pays ; il est vraisemblable que bon nombre de ces photographies montrant leur entreprise aient fait partie de ces échanges. Une minorité d'images de cette série attestent cependant que Zgorecki avait également une clientèle française qui lui passait commande de photographies, sans aucun doute pour d'autres raisons.

Pia Viewing
Commissaire de l'exposition

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1795 Troisième partage de la Pologne entre la Russie, l'Autriche et la Prusse. La Pologne n'est plus un État indépendant.

1820-1839 Invention des premiers procédés photographiques. Débuts et essor des ateliers de photographie professionnels dans le nord de la France (1840-1860).

1898-1914 Joseph Quentin (1857-1946) est nommé photographe officiel des compagnies des mines de Béthune, Lens et Marles-les-Mines.

1900 Exposition universelle. Le Pavillon de la Compagnie des mines de Lens expose des photographies de Joseph Quentin. Il publie la série de vingt-cinq cartes postales *La Vie du Mineur*.

1900-1902 Premières prises de vue par Joseph Quentin et Auguste Corriol, ingénieur, au fond de la mine, avec l'aide du flash au magnésium, technique dangereuse et interdite pendant l'exploitation.

1900-1910 Émigration des régions polonaises de Poznanie et de Silésie vers les mines de charbon de la Rhénanie-Westphalie (Ruhr), Allemagne. En 1907, 130 000 ouvriers mineurs issus de ces régions y travaillent. Les parents de Kasimir Zgorecki, originaires de Poznań, sont du nombre.

1904 Naissance de Kasimir Zgorecki le 1er juin à Recklinghausen dans la région de la Ruhr.

1906 Le 10 mars, catastrophe minière de Courrières, la plus grande d'Europe (1 099 mineurs en décèdent).

1918 Le 11 novembre, proclamation de l'indépendance de la Pologne par Józef Piłsudski, chef de l'État polonais de 1918 à 1922.

1919 Signature de la Convention franco-polonaise « relative à l'émigration et à l'immigration » le 3 septembre.

1922 Ouverture, le 1er janvier, du bureau du Comité central des houillères de France à Duisbourg (dans la Ruhr), destiné à recruter des ouvriers pour les mines françaises. Entre 1920 et 1925, 100 000 à 130 000 ouvriers polonais « westphaliens » immigrent pour travailler dans l'industrie française.

Arrivée de Kasimir Zgorecki, ses parents et ses deux sœurs à Rouvroy. Son père et lui-même travaillent pour la Compagnie des mines de Courrière à Billy-Montigny.

1924 Au mois d'août, reprise par Kasimir Zgorecki, à Rouvroy, du studio photo-librairie de son beau-frère qui le forme au métier. Son activité, intense dès ses débuts, le restera jusqu'en 1939. Transfert des journaux polonais de Westphalie : *Wiarus Polski* à Lille et le *Narodowiec* à Lens.

1924-1926 Ernest Mésière (1862-1935), photographe industriel, effectue la prise de vue des installations et des équipements reconstruits après la Première Guerre mondiale pour la Compagnie des mines d'Aniche.

1926 En mai, coup d'État du maréchal Józef Piłsudski : mise en place d'un régime autoritaire en Pologne.

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection particulière

Le gouvernement polonais soutient moralement et matériellement l'immigration polonaise.

1930 Mariage de Kasimir Zgorecki avec Léocadie Parzysz le 4 juillet.

1932-1936 Suite à la crise économique, licenciements et renvois des ouvriers et de leurs familles en Pologne (130 000 personnes selon les autorités françaises).

1938-1939 Avec les décrets-lois du gouvernement Daladier, durcissement des conditions d'entrée en France et reprise des expulsions.

1939 Invasion, le 1er septembre, de la Pologne par la Wehrmacht (forces armées du Troisième Reich) provoquant l'entrée en guerre du Royaume-Uni et de la France.

1940 Signature le 4 janvier de l'accord Daladier-Sikorski permettant la création en France d'une armée polonaise composée de 88 000 hommes (émigrés, volontaires venant des pays libres et militaires polonais venant de Pologne, Roumanie, Hongrie et des Pays baltes).

Zgorecki tire le portrait de nombreux militaires dont certains proviennent des troupes coloniales (Marocains et Algériens) qui arrivent dans le Nord-Pas-de-Calais en avril-mai.

En mai, le Nord-Pas-de-Calais devient une zone interdite administrée par l'armée allemande, jusqu'en septembre 1944.

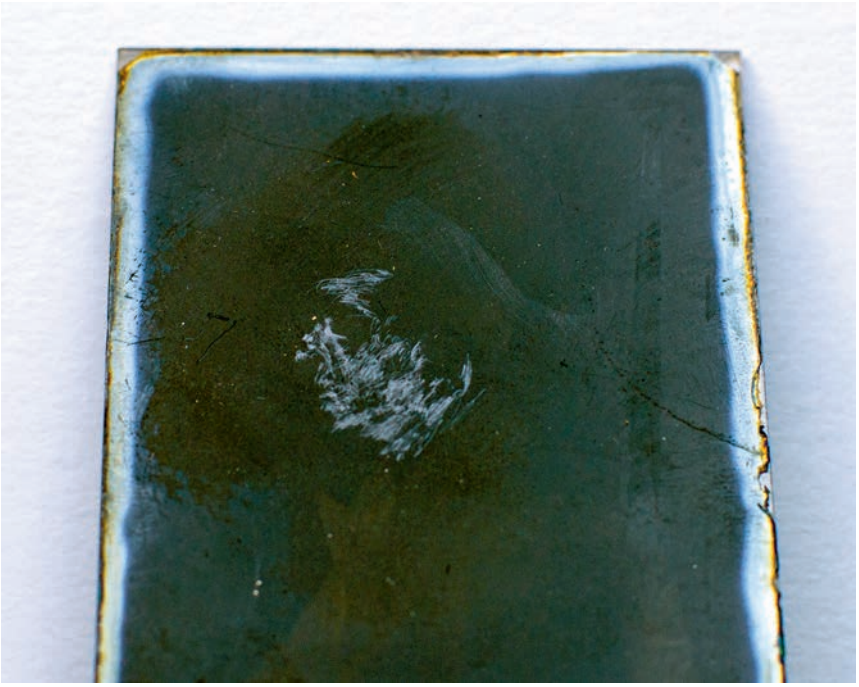
1946-1948 Après six années d'occupation nazie, la Pologne signe des accords avec la France, la Belgique et l'Allemagne pour rapatrier ses ouvriers et leurs familles.

1952 En juillet, adoption de la Constitution qui fait de la Pologne une démocratie populaire.

1957 Kasimir Zgorecki cède le studio de photographie à son fils Jacques.

1980 Mort de Kasimir Zgorecki le 6 mars.

La (re)découverte des négatifs-verre du Studio Zgorecki



Retouches opérées manuellement par
Kasimir Zgorecki sur la surface sensible d'un négatif original sur plaque de verre de 6,5 × 9 cm
Collection particulière

« Quand j'ai découvert les négatifs de Kasimir Zgorecki il y a une trentaine d'années, ils étaient archivés dans son grenier, dans les boîtes d'emballage des fabricants. Sur leur tranche était collé un morceau de ruban adhésif où était inscrit ce que j'ai supposé être la date de prise de vue. Cependant, une grande partie de ces boîtes n'était pas datée, ou la date s'était estompée. Il a été possible de déterminer que les négatifs-verre dataient pour la plupart de 1924 à 1939. Il n'y a aucune trace d'activité de l'atelier de photographie de Zgorecki pendant la Seconde Guerre mondiale, mais j'ai retrouvé un ensemble de négatifs ultérieurs, datant de 1946 et 1947. Depuis que j'ai le fonds en ma possession, je n'ai jamais compté avec précision les négatifs, mais j'estime leur nombre à plus de cinq mille pièces. Il s'agit de négatifs-verre, plaques en verre qui servaient de support à l'émulsion. Ce fonds est composé de quatre formats : des 6 × 9 cm, des 10 × 15 cm, des 13 × 18 cm et une dizaine de 24 × 30 cm. […]
Kasimir Zgorecki ne nous a laissé aucun texte, aucun écrit sur sa pratique. C'est compréhensible : il ne se voyait ni comme un artiste ni comme un reporter qui documenterait la vie d'une communauté d'exilés. Il n'a pas non plus conservé les tirages de ses clients. C'est logique, les photographies étant réalisées en vue d'être vendues et emportées par les commanditaires. […]
Je n'ai jamais envisagé de refaire des tirages à la manière du photographe des années 1930, parce que je ne voyais pas d'intérêt à réaliser des pastiches. En trois générations, l'industrie physico-chimique de la photographie a profondément transformé notre rapport aux images et la manière de les fabriquer. Je me suis donc adapté à ce que l'industrie de la photographie mettait à ma disposition et aux changements provoqués par l'arrivée de l'ère numérique dans la première moitié des années 2000. […]
Avec les premiers tirages modernes apparaît un nouveau changement de statut des photographies de Zgorecki. La forme "artistique" ou "pictorialiste", apportée par la douceur du papier, l'estompage des divers défauts et le coloriage à la main, se transforme en véritable image documentaire. Tous les détails sont présents : les petits papiers qui traînent sur le sol, un vêtement chiffonné et taché, toutes les "trivialités", comme disait Baudelaire, apparaissent à l'image. C'est la réalité des années 1930 que nous voyons : la boue sur les trottoirs, la neige grise, les flaques d'eau stagnante, les légumes sortant de la terre du potager, le mur en brique d'une maison des corons… »
Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 36-41.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE ET RESSOURCES EN LIGNE

Ouvrages monographiques

- *Kasimir Zgorecki,* Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1994 ; texte de Pierre Devin.
- *Kasimir Zgorecki. Photographier la Petite Pologne, 1924-1939,* La Madeleine, éditions Light Motiv/Lens, Louvre-Lens, 2019 ; préface de Marie Lavandier, texte de Frédéric Lefever.
- *Post-mortem*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », n° 112, 2007 ; texte de Joëlle Bolloch, photographie de couverture par Kasimir Zgorecki.
- *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020 ; préface de Quentin Bajac, textes d'Anne-Cartier Bresson, Yves Frey, Frédéric Lefever et Pia Viewing.

Images et ressources en ligne

- Facebook : https://www.facebook.com/KasimirZgorecki/?ref=page_internal
- Instagram : https://www.instagram.com/kasimir_zgorecki/
- Fonds Kasimir Zgorecki dans les collections du Musée national de l'histoire de l'immigration : https://www.histoire-immigration.fr/collections/zgorecki-kasimir
- Magdalena Ruiz Marmolejo, « Immigrés dans les années 1920 », commentaire de la photographie *Famille polonaise posant dans son jardin d'une cité minière* de Kasimir Zgorecki : https://histoire-image.org/de/etudes/immigres-annees-1920

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de la pratique et des images de Kasimir Zgorecki, ce dossier aborde trois thématiques :

– « Contexte historique et iconographique » ;
– « Le studio du photographe » ;
– « Portraits, poses et fonctions ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion, sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

Sans titre, 1936
Collection particulière

Sans titre, 1939
Collection particulière

CONTEXTE HISTORIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

« Le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais se situe dans le nord de la France et constitue l'extrémité occidentale du bassin charbonnier européen continental. Plus globalement, il fait partie des gisements houillers qui s'égrènent depuis la Colombie aux Appalaches aux États-Unis, de l'Irlande méridionale à l'Ukraine, du Kazakhstan à la Chine et l'Inde. Après celui de la Ruhr en Allemagne, le gisement du Nord-Pas-de-Calais est le plus étendu d'Europe du Nord-Ouest. Une de ses spécificités est d'être le seul gisement de grande dimension entièrement souterrain : 120 kilomètres de long ; 12 kilomètres de large ; 1,2 kilomètre de profondeur. Par sa situation géographique, le bassin minier se trouve au cœur d'une remarquable région d'échanges, le Nord-Pas-de-Calais, et d'un grand carrefour de communication entre les grandes métropoles européennes.
[…] En 1720, l'Histoire est en marche. Jacques Desandrouin découvre du charbon maigre à Fresnes-sur-Escaut, dans le "futur" département du Nord. Le potentiel charbonnier du territoire est confirmé en 1734, à Anzin, par la découverte de charbon gras. Après bien des turpitudes, la toute première compagnie minière est fondée en 1757, la Compagnie des mines d'Anzin, appelée à devenir l'une des sociétés les plus puissantes de France. En 1773, une deuxième compagnie est créée, celle d'Aniche. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, seul le bassin du Nord est connu et est en exploitation, en dépit des multiples prospections en direction d'Arras. Il faut attendre un heureux hasard, lors du fonçage d'un puits artésien à Oignies en 1842, pour que la véritable orientation du gisement soit mise à jour. En réalité, il remonte vers Béthune. Le bassin du Pas-de-Calais vient de naître. Dès lors, dans une véritable frénésie, les compagnies se multiplient et se révéleront très prospères : Courrières, Lens, Béthune, Bruay… À la fin du XIXe siècle, la carte du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, le plus grand de France, est définitivement dessinée.
Le record de production est atteint en 1930, mais la première moitié du XXe siècle est émaillée de grandes catastrophes : celle des mines de Courrières en 1906, faisant 1 099 morts ; celle de la Première Guerre mondiale qui laisse un territoire ravagé et détruit aux deux tiers ; celle de la Seconde Guerre mondiale qui laisse un bassin exsangue. Tournant majeur, en 1946, après une ordonnance en 1944, le bassin devient la propriété de l'État. La Bataille du charbon qui se déroule de 1944 à 1947 permet de reconstruire, en partie, la France. À partir des années 1960, s'amorce un long déclin jusqu'à la remontée de la dernière "gaillette" à la fosse n° 9-9 bis à Oignies le 21 décembre 1990. En parallèle, se mettent en place les politiques de reconversion du territoire qui contribueront, entre autres, à l'émergence de la candidature du bassin minier au Patrimoine mondial au début des années 2000.
Au-delà de ces grandes dates, le patrimoine et les paysages du bassin minier racontent bien d'autres histoires : la grande histoire des révolutions industrielles et de l'industrialisation ; celles de l'histoire des techniques et des innovations aux XIXe et XXe siècles, celle de l'architecture industrielle, celle de l'habitat ouvrier, en Europe et dans le monde… Ainsi que toutes les histoires, collectives et individuelles, de ceux et de celles qui ont "bâti" ce territoire. »
« Trois siècles d'histoire », extrait du site « Bassin minier du Nord-Pas-de-Calais/Patrimoine mondial de l'Unesco » (http://www.bassinminier-patrimoinemondial.org/trois-siecles-dhistoire/).

« Le photographe local fait de l'édition de cartes postales une activité annexe et régulière venant compléter son activité traditionnelle (portraits, mariages, reportages d'actualité, sportifs, culturels…). Il peut être à la fois fabricant de cartes, en développant directement dans son laboratoire ses clichés sur des supports photographiques (bromures), et éditeur, en commercialisant celles-ci auprès de ses clients et de quelques buralistes et libraires de la région. Il peut également les faire imprimer, certainement en plus grand nombre, dans une imprimerie locale. C'est dans cette catégorie que nous retrouvons Joseph Quentin, photographe à Arras (Pas-de-Calais) spécialisé dans la photographie industrielle, et devenu photographe officiel des Compagnies des mines de Marles, Lens et Béthune.

Sans titre [piscine de Rouvroy], sans date
Collection particulière

Cette position de fournisseur officiel des compagnies minières a sans conteste facilité ses démarches pour réaliser des prises de vues dans les travaux souterrains et dans l'enceinte des installations, lui permettant de publier un grand nombre de cartes postales sur le sujet, dont une excellente série de 25 unités intitulée "La Vie du mineur". À Bessèges, dans le Gard, les deux photographes locaux, Gascuel et Coutarel, immortalisent à travers leurs clichés la vie industrielle, commerciale, sociale et culturelle de cette vallée minière cévenole. À l'instar de Joseph Quentin, ces photographes collaborent avec les différentes compagnies minières du secteur et notamment la Compagnie houillère de Bessèges et la Compagnie des mines de Lalle, pour lesquelles ils réalisent des clichés sur commande concernant les travaux du fond, les installations minières et sidérurgiques, des photos de groupes de mineurs et d'employés, mais aussi des cérémonies commémoratives de la compagnie. Dès 1902, plusieurs de ces clichés sont édités en cartes postales, les unes sous forme de cartes photo, les autres imprimées. […] La carte postale possède ce pouvoir de faire entrer l'expéditeur et le destinataire à l'intérieur des bâtiments, dans les salles des machines, dans les ateliers, même dans les bureaux. Ces lieux habituellement réservés aux initiés et souvent auréolés de mystère, voire de fantasmes (en particulier pour les mines d'or !), sont ici ouverts, révélés et partagés avec le citoyen ordinaire, ils sont alors démystifiés et banalisés par l'intermédiaire de la carte postale. Les cartes postales représentant l'intérieur des mines, les galeries souterraines, sont plus rares. Ceci s'explique par les obstacles techniques rencontrés par les photographes pour exercer leur travail dans un milieu souterrain hostile et dangereux. Aux contraintes techniques et matérielles s'ajoute la nécessité d'obtenir, auprès de la direction des compagnies, les autorisations nécessaires aux opérateurs pour pénétrer dans la mine ainsi que la collaboration des mineurs devant figurer sur les clichés. Dans certains bassins comme ceux de la Loire et de l'Aveyron, les cartes représentant le travail au fond des mines sont rares, voire inexistantes. En revanche, dans d'autres bassins, celles-ci semblent plus fréquentes comme à Montceau-les-Mines, dans le Pas-de-Calais à Carvin, Bruay, Lens ou Marles, en Creuse à Lavaveix ou dans le Gard à Bessèges. »
Pierre-Christian Guiollard, « La carte postale, un support iconographique essentiel pour les historiens des techniques de la "Belle Époque" », *Cahiers de la documentation*, n° 2, 2016, p. 37-40 (https://www.abd-bvd.be/wp-content/uploads/2016-2-Guiollard.pdf).

« Placées sous le regard de quelques historiens de l'industrie, les photographies furent envisagées comme "miroirs" d'une réalité technique, économique, sociale – bientôt environnementale ? – mais également comme sources d'une histoire des représentations, à l'échelle d'une entreprise, d'une branche, d'un groupe professionnel, approche relevant de l'histoire culturelle. Où l'on apprend qu'avant la diffusion du flash antidéflagrant et la mécanisation des mines stéphanoises au cours des années 1960, l'encombrement, l'obscurité, les temps de pose et la menace du coup de grisou – en cas d'usage de flashs électriques – limitaient les prises de vue au fond, la rareté de ces révélations renforçant la fierté communautaire des héros de ce monde invisible. Où l'on apprend que les industriels de la branche papetière ne diffusèrent que timidement les photographies intérieures de leurs usines – les premières expériences datent des expositions universelles de Vienne et de Paris, en 1873 et 1878 – leur préférant longtemps les gravures sur bois debout, aux lignes cristallines, discriminantes, gommant l'insalubrité des installations. Où l'on découvre, à l'heure de la révolution du travail à la chaîne, ces mises en scènes photographiques des lignes Renault, celles de l'île Seguin dès 1929, alors même que l'usine n'est pas achevée ; ou encore, à la même date, chez Peugeot, ces rangs de femmes souriantes affectées au lustrage des carrosseries, comme pour célébrer l'avènement du travail à la chaîne, comme pour montrer la capacité de l'industrie automobile à désormais offrir un travail pour tous.

[…] L'historiographie relative à l'entre-deux-guerres est encore dominée par quelques courants et personnalités : d'une part la photographie humaniste et la figure de François Kollar, d'autre part les réflexions sur l'esthétique de la machine propre à la Nouvelle Objectivité (on songe en France à l'œuvre de René Zuber) puis à la Nouvelle Vision allemande. Mais déjà les historiens de l'art tentent le portrait d'une profession, avant et après le second conflit mondial. On connaît mieux aujourd'hui le fonctionnement du studio de photographie industrielle (usines et chantiers) Durandelle et de son successeur Chevojon ou celui du studio Paul Martial dont quelques-uns des photographes spécialisés, à l'image d'Henry Lachéroy, très actif durant la Reconstruction, sont aujourd'hui redécouverts.
[…] D'une génération à l'autre, une nouvelle profession se dessine. Elle compte ses figures marquantes : Henri Émile Godefroy, Jules David, Ernest Mésière ou Gabriel Gorce. L'approche diachronique montre l'invention d'une iconographie, la photographie de groupes en masse demeurant la principale innovation de ces années fondatrices. L'histoire de la diffusion s'affine enfin : en contrepoint des albums imprimés, de nombreux entrepreneurs utilisèrent la flexibilité de la carte postale (petit format, reproduction rapide par la phototypie, support d'écriture) pour construire une communication à grande échelle.
[…] Voici un photographe [Ernest Mésière] normand et nomade, dont on connaît l'ampleur de la production – à une époque d'assez faible concurrence –, qui se spécialisa dans la photographie de groupe, militaire, scolaire ou industrielle, proposant des albums de qualité, destinés avant tout au personnel des établissements, c'est-à-dire au sujet collectif et individuel représenté. On devine que Mésière aimait les hommes qu'il photographiait. Son œuvre respire le plaisir de la rencontre. Pour comprendre la fonction et l'efficacité sociale de cet album, il faut en prendre la mesure physiquement. Format paysage, souplesse, une image par page, parfois deux, rarement trois, une légende, point de texte. Une forme d'album souvenir. »
Nicolas Pierrot, « La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires », e-*Phaïstos*, n° VI-2, 2017-2018 (http://journals.openedition.org/ephaistos/3709).

« Entre 1921 et 1931, la population polonaise en France fut multipliée par onze, passant, en l'espace de dix ans, de 45 800 à 507 800 personnes. Sur ces quelque 500 000 Polonais, près de 38 % se trouvaient dans les deux départements du Nord (115 200) et du Pas-de-Calais (76 500). Dans certaines communes, la part des Polonais dépassait 40 à 45 % de la population totale, comme à Bruay-la-Buissière, Marles-les-Mines, Lens, Sallaumines ou Rouvroy, où Kasimir Zgorecki (Kazimierz Zgórecki) installa progressivement son studio photo à partir de 1924. Ces chiffres sont énormes. Ils le sont encore davantage si l'on considère l'ensemble des mineurs de fond dont les Polonais représentaient 70 % de l'effectif. […]
Les premiers immigrants arrivèrent en France avant la Première Guerre mondiale. Dès 1909, le prince Witold Czartoryski, actionnaire des compagnies des mines d'Anzin et d'Aniche, fit venir des mineurs polonais, non pas de Pologne – divisée depuis octobre 1795 –, mais de Rhénanie-Westphalie où ils étaient environ 130 000, arrivés là pour extraire le charbon à partir de 1871, de Silésie et Poznanie devenues allemandes. Ils formaient, grâce à leur expérience professionnelle, une main-d'œuvre de qualité. C'est de Poznań que sont originaires les parents de Kasimir Zgorecki, résidant à Recklinghausen, ville du nord de la Ruhr, située à une quarantaine de kilomètres de Duisbourg. Cette première vague resta modeste, environ 620 hommes venus avec leur famille soit à peu près 2 000 personnes. […]
Aux yeux des autorités françaises, les Polonais formaient un même groupe : tous arrivaient par train à Toul, en Lorraine (par voie maritime, ils débarquaient à Dunkerque ou au Havre), et tous recevaient la même carte d'identité, obligatoire pour les étrangers depuis la Première Guerre mondiale. Ils étaient tous régis par la Convention franco-polonaise de 1919. Ils exerçaient presque tous la profession de mineur, notamment dans le Pas-de-Calais (93 % au recensement de 1926, 88 % à celui de 1931). Les Westphaliens restaient cependant privilégiés par rapport à ceux qui venaient de Pologne : ils étaient mieux installés, car ils avaient pu transporter les meubles et les biens qu'ils avaient acquis en Allemagne alors que les autres arrivaient munis d'un simple baluchon ; ils savaient mieux faire preuve d'initiative, car ils connaissaient déjà la vie à l'étranger ; les jeunes étaient mieux éduqués, car ils avaient fréquenté l'école allemande. Aussi encadraient-ils les autres. Ils avaient apporté leurs journaux parmi lesquels *Narodowiec* (le "National"), quotidien créé en Allemagne en 1909 et implanté à Lens en 1924. Ils furent aussi les premiers à ouvrir de petits commerces, épiceries, cafés, charcuteries.
C'est dans ce contexte que Kasimir Zgorecki immigre en France en 1922, à l'âge de dix-huit ans. Il travaille alors comme mineur à la fosse 10 de Billy-Montigny. Mais cela ne dure pas. Son beau-frère, installé à Rouvroy, le forme au métier de photographe et lui cède son studio en 1924. »
Yves Frey, « Les Polonais du Nord-Pas-de-Calais au temps de Kasimir Zgorecki », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/ Trézélan, Filigranes, 2020, p. 8-10.

« La Première Guerre mondiale va permettre au ministère de l'Intérieur d'appliquer le système d'identification des étrangers esquissé dans les décennies précédentes. Le passeport est rétabli dès 1914 et la carte d'identité des étrangers est légalisée par le décret du 2 avril 1917. Ce texte fondateur stipule que tout étranger devant résider en France plus de quinze jours doit demander cette carte dans la localité où il veut résider. Il doit remplir un questionnaire et fournir trois photographies "de face et sans chapeau". […]
L'article 11 stipule la création du Service central de la carte d'identité des étrangers à la direction de la Sûreté générale où seront tenus à jour les fichiers correspondant aux cartes d'identité délivrées sur tout le territoire. Sur ces fiches seront reportées les condamnations encourues par les étrangers, transmises par les greffes des cours et des tribunaux.
L'instruction générale relative au décret du 2 avril 1917 donne une bonne illustration de la nouvelle technologie bureaucratique qui s'invente à ce moment-là. […]
Enfin, la carte d'identité a pour fonction d'identifier l'étranger en tant que travailleur. Comme nous l'avons vu, c'est le problème de la concurrence étrangère qui a enclenché le débat ayant débouché sur le décret de 1888. Et ce n'est pas par hasard si la loi de 1893 a été appelée "loi de protection du travail national". À partir de

Anonyme, photographie d'embauche
de la Société des mines de Lens, 1er avril 1932
Centre Historique Minier, Lewarde, FJ1734

1917, l'attribution de la carte d'identité est le plus souvent subordonnée à la présentation d'un titre d'embauche visé par les agents du ministère, réparti dans les bureaux d'immigration installés aux frontières. On touche ici à une dimension fondamentale de la carte d'identité qui vise à combattre les déséquilibres du marché du travail. Comme l'indique le rapport établi par la commission ayant préparé la loi du 12 août 1926 : "Il importe de canaliser les flux des travailleurs venus de l'extérieur vers les professions et les régions où les concours peuvent nous être utiles ; il ne faut pas au contraire qu'ils entrent dans des professions déjà encombrées, sur des territoires surpeuplés (agglomération urbaine) parce qu'il en résulterait inévitablement pour nos nationaux soit du chômage, soit un avilissement des salaires". Ce souci protectionniste explique la multiplication des cartes d'identité de couleurs différentes, en fonction du secteur d'activités (agriculture, industrie, puis dans les années 1930, commerce et artisanat).
L'importance prise par le processus d'encartement entraîne un déplacement des enjeux d'identification des personnes vers le document qui consigne leur identité. »
Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié (dir.), *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*, Paris, Perrin, 2011, p. 146 et 152.

« Chaque nouvel ouvrier embauché est systématiquement photographié aux côtés d'autres personnes embauchées le même jour, qu'il s'agisse d'hommes, de femmes ou d'enfants. Chacun tient une ardoise sur laquelle figurent trois informations : son identité, la date de son embauche et enfin son affectation (travail au jour ou au fond avec indication du numéro de fosse). Ces photographies collectives ont un but administratif. Leur utilisation peut être comparée à celle des photographies d'identité contemporaines. L'image de chaque nouvel employé est découpée et collée sur son livret de travail. Ce document officiel suit l'ouvrier tout au long de sa carrière avec notamment la mention des compagnies pour lesquelles il a travaillé. Ces plaques de verre constituent aujourd'hui encore un outil d'étude pour les historiens, les sociologues… L'identité indiquée sur les ardoises révèle, entre autres, une certaine diversité des nationalités des habitants du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais due à la forte immigration pour l'industrie minière. Les photographies attestent également de la présence continue des femmes sur les sites miniers. »
Pia Viewing, guide de l'exposition « La mine en œuvre 1880-1890 », Douchy-les-Mines, CRP/ Centre régional de la photographie Hauts-de-France, 2010, à partir du fonds du Centre Historique Minier du Nord-Pas-de-Calais (https://www.crp.photo/wp-content/uploads/2016/04/MINE_EN_OEUVRE_GE.pdf).

« C'est dans l'entre-deux-guerres qu'a lieu le second grand moment de l'immigration polonaise en France, qui diffère en tous points du siècle précédent. Il s'agit désormais d'une immigration de masse, organisée, aux motifs essentiellement économiques. Si les liens franco-polonais demeuraient l'apanage des intellectuels dans le passé, ils se tissent dorénavant au niveau des populations. Trois mois après la signature du traité de Versailles, en effet, le gouvernement français conclut avec Varsovie une "convention relative à l'émigration et à l'immigration" (3 septembre 1919) pour assurer la reconstruction du pays ; les employeurs français sont représentés par la Société générale d'immigration (SGI) tandis que, côté polonais, on crée l'Office d'émigration. Ces accords marquent le coup d'envoi d'un flux de main-d'œuvre massif : alors qu'on en recensait moins de 15 000 à la veille de la guerre, près de 600 000 Polonais s'installent sur le sol français jusqu'au début des années 1930, après avoir signé un contrat de travail d'une durée habituelle d'un an.
Les candidats sont rassemblés dans des centres de sélection en Pologne, directement gérés par la SGI, à Mysłowice notamment, avant d'être acheminés vers la France par des convois collectifs. L'accueil se fait dans des dépôts, le plus souvent à Toul, où les travailleurs subissent différents contrôles, sanitaires et administratifs. S'ils fuient la misère économique de leur Pologne restaurée, ils vont désormais connaître la misère sociale en France. Dans ces conditions, les ruptures de contrat sont monnaie courante.

Certains sont affectés aux travaux agricoles, parmi lesquels un grand nombre de femmes. S'ils sont envoyés aux quatre coins des campagnes françaises, dépeuplées, quelques départements enregistrent néanmoins une concentration élevée d'ouvriers agricoles polonais, parmi lesquels l'Aisne, l'Oise, la Somme, la Seine-et-Oise, la Seine-et-Marne et le Loiret. Les autres sont disséminés dans les terres, souvent isolés les uns des autres, car employés dans des exploitations de petite taille. Le recensement de 1926 révèle que, quelques années après la signature des accords, la totalité des départements français – à l'exception de la Bretagne et de la Corse – abrite des citoyens polonais. Les mineurs sont cependant de loin les plus nombreux. Employés pour la plupart dans l'extraction (du charbon essentiellement, auquel s'ajoutent progressivement le fer et la potasse), ils sont recrutés surtout dans le Pas-de-Calais, le Nord, la Lorraine et le Centre. Cette concentration des effectifs participe à la constitution de véritables "colonies polonaises" : la commune de Béthune accueille ainsi 90 % des Polonais du Pas-de-Calais, qui vont jusqu'à représenter 70 % de la population de certains quartiers. La politique des compagnies houillères est pour beaucoup dans ce regroupement, puisqu'elles s'efforcent de fournir aux recrutés un logement – moyen d'inciter à la venue des familles et, partant, de fixer la main-d'œuvre. Et, de fait, le caractère familial de cette immigration renforce la concentration polonaise dans les cités ouvrières, où se côtoient néanmoins autochtones et immigrés (belges, italiens, espagnols…). Les premières boutiques polonaises apparaissent et fleurissent : cafés et petits commerces servent ainsi de lieux de sociabilité pour ces émigrés qui y retrouvent leurs compatriotes. »
Dossier d'accompagnement pédagogique de l'exposition « Polonia. Des Polonais en France », Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2011, p. 5-6 (https://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/musee-numerique/documents/polonia_synthese_historique.pdf).

« L'iconographie pose un problème. Évidemment, il est loisible de photographier ce qui reste de nos jours et l'illustration de ce livre le prouve : tout n'a pas été effacé. Mais, dès qu'il s'agit de rassembler des clichés anciens, les difficultés surviennent. D'abord, parce que les corons n'ont jamais été des lieux touristiques. Chercher une vieille carte postale représentant une cité minière est une tentative vouée à l'échec. Celui qui, d'aventure, passait ses vacances dans le Nord ou dans le Pas-de-Calais préférait le littoral. S'il écrivait à ses proches, c'était au dos d'une photo qui valorisait la région : cap Gris-Nez, coin de plage avec dune, éventuellement alignement des tentes et des paravents, inséparables auxiliaires des plaisirs maritimes, ou encore une église, une place de village avec son puits. Mais jamais, au grand jamais, la ruelle d'un coron. Les fabricants de cartes postales le savaient si bien qu'ils n'en proposaient guère aux chalands. Des séries consacrées aux mines proprement dites, l'une datant d'avant la Grande Guerre, d'autres surtout réalisées après 1945, montrent des chevalements et des bâtiments en brique, parfois sur fond de terrils, confirmant l'antériorité – qui confine au monopole – du regard porté sur les aspects techniques et professionnels par rapport au cadre de vie des mineurs. Seules les vues aériennes obliques, prises à différentes époques entre 1920 et 1980 à l'initiative des Compagnies minières, puis des Houillères nationalisées, et réunies par Olivier Kourchid et Annie Kuhnmunch, offrent un angle de vue suffisamment large pour que, sur un même cliché, s'aperçoivent à la fois le chevalement, le terril et les maisons d'une, sinon même de deux ou trois cités toutes proches. De page en page, on y trouve confirmation du fait que les corons étaient aérés, les maisons rarement jointives, plutôt séparées par des allées de jardin. Mais, observées d'altitude, les cités offrent surtout leurs toits. Un ethnologue ou un géographe comme Jean Brunhes aurait privilégié des vues rapprochées, qui, le plus souvent, nous manquent. La Compagnie des mines d'Aniche est apparemment la seule qui fixa ses cités minières sur pellicule, en partie parce qu'elle en éprouvait quelque fierté. Ses maisons étaient souvent plus cossues qu'ailleurs. Pas toutes, bien sûr, mais celles qui figurent dans l'album qu'elle publia en 1926 : cité Notre-Dame à Waziers, avec ses blocs massifs en alignement, cité Lemay à Pecquencourt aux maisonnettes coquettes et aux larges rues bordées de trottoirs, cité Sainte-Marie à quelques centaines de mètres de la précédente. Sur la chaussée, des enfants jouent ou rentrent de l'école, d'autres posent pour le photographe, des femmes marchent, un cabas sous le bras. Étant donné la proportion de Polonais parmi la population ouvrière logée alors dans ces cités, il y a fort à parier que les enfants qui font la ronde et les femmes qui les croisent soient polonais. Cela reste une hypothèse. »
Janine Ponty, *Les Polonais ou la mémoire des corons*, Paris, Autrement, 1995, p. 30.

« Les milliers de portraits réalisés par Zgorecki durant cette période sont des commandes venant des sujets eux-mêmes : dans un contexte migratoire, les photographies ont une fonction utilitaire, elles font le lien avec la famille restée au pays. On envoie en Pologne une image de réussite : on endosse le costume du dimanche, on pose devant son nouveau commerce, ou assis sur une moto de grosse cylindrée. On ne montre pas la misère ni les peines endurées au travail ; on ne trouve pas d'exemple d'esthétisation de la pauvreté dans tout ce que nous a laissé Zgorecki. On montre que la famille s'agrandit : des mariages, des baptêmes, des fiançailles. Les photographies d'enfants morts ont aussi cette fonction, de présenter, comme s'il dormait, un petit défunt qu'une partie de la famille ne verra jamais.
Kasimir Zgorecki a vécu de l'intérieur cette aventure migratoire européenne, d'est en ouest, un témoin armé d'un dispositif photographique complet : une chambre photographique, un magasin, un studio de prises de vue, des éclairages. Il occupe une position géographique et politique indispensable à ses contemporains parce qu'il produit leurs images. Tout le monde est à sa place dans ces photographies ; l'attitude du photographe, de ses sujets, et le rapport franc et direct entre le photographe et les photographiés. Il y a aussi le besoin que ressentent les exilés de se faire photographier dans des situations idéalisées, dans un décor décontextualisé et habillés à grands frais, comme pour montrer une intégration réussie. »
Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, témoin malgré lui », in *Kasimir Zgorecki. Photographier la Petite Pologne*, 1924-1939, Lens, Louvre-Lens/La Madeleine, Light Motiv, 2019, p. 8-9.

LE STUDIO DU PHOTOGRAPHE

« Il est un lieu strictement photographique, où s'est déroulé l'un des rituels majeurs des sociétés modernes : le studio du photographe. Si le modèle remonte au second Empire (les ateliers de Nadar ou Mayall), le studio répond, par la suite, à une typologie très variable selon les époques, les latitudes, le degré de modernisation, le charisme du photographe. La qualité du lieu tient d'abord à la présence de l'opérateur, et aux relations qu'il sait nouer – ou non – avec ses clients ; leur nature – confiance, mansuétude, anxiété, retenue – est très visible dans l'attitude des photographiés, car le studio n'est pas neutre. Totalement factice, au point d'arborer de fausses végétations peintes, de recréer un faux salon, il en impose, et le jeu du portrait est une rivalité à trois, entre des protagonistes diversement armés – client et photographe – et le lieu qu'il faut investir, auquel il faut donner, pour finir, un sens réel en fonction de soi-même. Certains opèrent en plein air, devant une porte, un mur, un tas de bois ; certains se déplacent sur le lieu d'une noce, d'un décès, d'un banquet ; certains ont plusieurs décors, au choix peut-être ou imposés par la routine, agrémentés d'accessoires en carton-pâte pour s'accommoder au naturel de la pose ; d'autres n'ont qu'un drap blanc ou noir à opposer aux interférences obligées des choses éparses. Tout concourt à isoler une victime très consentante dans un espace où elle de débarrasse de son système d'orientation habituel pour ne garder que quelques signes privilégiés de son identité, ce qui ne la trahira pas, mais lui donnera contenance et personnalisation. Chien, parapluie, chaise, banc, table, canne, bicyclette et même moto, instrument de musique, fleurs, tenue de sport (football, boxe…) ne parlent pas seulement d'un hobby, mais disent un peu pourquoi on se fait photographier, la raison d'une occasion saisie, parfois au sortir de la messe, pour conforter les amitiés… Longtemps méprisée parce que trop populaire, la photographie des studios locaux, installés par milliers dans tous les pays, est reconsidérée depuis une vingtaine d'années pour ses vertus ethnographiques, naïves, historiques, vernaculaires… Elle est tout cela à la fois, portrait collectif, anonyme, de groupes sociaux et de communautés ; et peu importe le nom ou l'anonymat du photographe, puisqu'il n'est lui-même qu'une figure, plus ou moins inspirée, de l'intercession. Si l'on n'y a vu jusque-là qu'uniformité, c'est que celle-ci était d'abord dans notre regard. Le photographe des Ponts, à Saint-Étienne (studio ouvert de 1910 à 1969), Norbert Ghisoland à Frameries (Belgique, de 1900 à 1935), Martin Chambi à Cuzco (Pérou, entre 1920 et 1970), Tomàs Monserrat, prêtre de Majorque (de 1900 à 1925), Léon Aymonier, pharmacien au Châtelard-en-Bauges (entre 1892 et 1934), Germain Eblé à Beaune, Romualdo Garcia à Guanajuato (Mexique), James Van der Zee à Harlem, la dynastie des Deriaz à Baulmes en Suisse, et les innombrables producteurs de cartes postales photographiques, figurent ici à titre exemplaire sans prétendre cerner les enjeux d'une cérémonie universelle. »
Michel Frizot, « Le studio anonyme », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 527.

« L'entrée de l'immeuble se faisait par un magasin, avec ses vitrines et son large comptoir. Derrière celui-ci et sur tout le rez-de-chaussée s'étendait un vaste espace de prise de vues pouvant accueillir un mariage et son cortège. Il y avait du matériel photographique professionnel : des flashs électroniques des années 1970, des trépieds et appareils de différents formats. Dans le fond du studio, une porte donnait sur un laboratoire pour le traitement de l'argentique noir et blanc, avec le matériel pour un travail de développement et de tirage artisanal : chambre noire avec agrandisseurs, des bacs de plusieurs formats, une pièce humide avec un large évier pour le lavage des épreuves, de quoi sécher et aplatir le papier. À l'étage se trouvait le logement de Kasimir et de son épouse Léocadie, inoccupé depuis des années. Depuis le séjour, une double porte s'ouvrait sur un escalier pour accéder aux combles. Contre un des pignons en briques était accroché un important système d'étagères en bois mal raboté, chargé de centaines de boîtes bleues et grises contenant des négatifs en verre. Il y en avait de trois dimensions, des petites de 6 × 9 cm, des moyennes en 10 × 15 cm et des plus grandes – les plus nombreuses – de 13 × 18 cm. […]

Sans titre, sans date
Collection particulière

Sans titre, 1939
Collection particulière

La grande époque de l'atelier de photographie est à son apogée au début du XXe siècle, c'est alors un business florissant, initié quelques décennies plus tôt par les Nadar, Gustave Le Gray ou Eugène Disdéri. Comme ses illustres prédécesseurs, Kasimir Zgorecki va faire tourner sa petite affaire et verra défiler dans son atelier des milliers de personnes. Les archives que nous possédons sur une dizaine d'années représentent environ quatre mille photographies (nous savons qu'une grande partie des négatifs-verre a servi à combler un trou d'obus dans le jardin pendant la Seconde Guerre mondiale, nous ne sommes donc pas sûr d'avoir l'ensemble complet de la production de ces années-là). Un document de la société Gevaert nous apprend que le chiffre d'affaires du studio réalisé avec elle entre le 1er janvier et le 30 novembre 1935 s'élève à 2 456,15 francs. Aussi, l'atelier faisait appel à d'autres fournisseurs pour le papier et les négatifs, comme les films Lumière et Guilleminot, entre autres. Les photos de groupe sont très rentables pour le photographe ; plus il y a de monde sur la photo, et plus les chances de vendre des épreuves sont importantes. Les mariages, les familles, les groupes d'écoliers, de musiciens, de sportifs, etc. Chaque personne souhaitant conserver une image d'elle-même intégrée à un groupe. »
Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, témoin malgré lui », in *Kasimir Zgorecki. Photographier la Petite Pologne*, 1924-1939, La Madeleine, éditions Light Motiv/Lens, Louvre-Lens, 2019, p. 5-7.

« Ce que nous donnent à voir les photographies de Kasimir Zgorecki, prises à partir de 1924 dans son atelier ou en extérieur, est révélateur d'un mode de fonctionnement et de dispositifs qui relèvent autant d'une situation sociale et locale particulière que d'une pratique générale propre aux ateliers professionnels de l'époque.
L'atelier aux verres bleus de l'époque pionnière, éventuellement galerie d'exposition ou salon de pose, devient ensuite le studio du photographe, le laboratoire noir et blanc, puis couleur au milieu du XXe siècle. Outil de travail du photographe, au même titre que son matériel de prise de vue, ses supports et sa chimie, il fut toujours le lieu d'une attention particulière, et inscrit le métier de photographe dans un contexte précis.
Au début du XXe siècle, on assiste, en liaison avec les évolutions techniques et sociales de la photographie, au développement de nombreux ateliers photographiques en Europe, qui se perpétuent souvent sous la forme d'un commerce familial sur plusieurs générations. La clientèle des grands ateliers en France, en Italie, en Hongrie, en Albanie, comme dans la majorité des pays européens, offre l'image d'une classe sociale issue de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie industrielle et commerciale en pleine ascension. On y retrouve les modèles iconographiques de l'aristocratie venant d'une période révolue, mais également un usage progressivement plus familial et intime, témoignant d'un changement de code social et de mode de vie.
Lieu de réalisation et de production des images, l'atelier du photographe évolue avec le temps et intègre des modifications techniques qui doivent répondre à la demande d'une clientèle spécifique et sont le reflet d'autres impératifs, qu'ils soient économiques, sociaux ou culturels. Les vues de Zgorecki réalisées dans son atelier, ou à l'extérieur, nous montrent plusieurs aspects significatifs de cette évolution. »
Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 24-27.

« Figure du monde de la presse parisienne, caricaturiste de génie, Félix Tournachon dit Nadar participe, au début des années 1850, au succès du nouveau moyen d'expression qu'est la photographie. C'est dans son atelier de la rue Saint-Lazare, qu'il occupe à Paris de 1854 à 1860, que naît le portrait photographique comme genre esthétique. Nadar se fait en effet connaître grâce à ses photographies extrêmement sobres des grandes personnalités romantiques de son temps. En 1860, l'atelier devient une entreprise : le client passe commande de son portrait et s'installe pour une séance de prises de vue. Le studio est organisé sous une verrière afin de bénéficier d'un éclairage naturel. La chambre photographique utilisée pour les portraits est

une machine imposante devant laquelle le modèle est placé, disposant d'appuis pour conserver la pose sans trop d'effort. Le fond neutre évolue au fur et à mesure vers les décors peints et les accessoires les plus divers. Les prix varient selon les formats et le nombre d'images souhaités ; plusieurs vues sont ainsi effectuées afin d'opérer un choix qui convient au client. L'atelier produit et commercialise également les portraits des célébrités de l'époque. Des planches de présentation sont ainsi réalisées qui montrent les différentes prises de vue des personnalités dont l'image est recherchée par les amateurs. Instrument commercial pour les représentants, ces planches témoignent de la contribution de l'atelier, pendant plusieurs décennies, à la diffusion d'une représentation standardisée de la célébrité. Régulièrement, les plaques négatives font l'objet de retirages pour répondre à la demande des clients. […]
En 1871, après la guerre franco-prussienne et la Commune, qui laissent la France et Paris dans la plus grande désorganisation, l'atelier Nadar s'installe rue d'Anjou. Mais les affaires vont mal ; Nadar, qui s'inquiète pour ses amis proscrits et qui a des soucis de sa santé, délègue le fonctionnement de son atelier à sa femme Ernestine et à son fils Paul. L'arrivée des émulsions au gélatino-bromure d'argent facilite la production des portraits. La petite industrie de l'atelier Nadar standardise la recette du portrait psychologique et, parallèlement au buste caractéristique de son style, il pratique le portrait en pieds de façon plus systématique. Ce passage du buste à la statue correspond au culte des grands hommes qui est l'une des marques de l'esprit républicain. Partout en France, dans les jardins publics, les écoles et les mairies, les bustes et les statues constituent le mode de la célébration républicaine. L'économie du portrait Nadar transforme l'expérience romantique du portrait psychologique en une représentation sociale généralisée, sans toutefois perdre sa part de poésie. Les registres de l'atelier classent les clients par profession, structurant ainsi le stock d'images sur un mode sociologique. Les sujets conservent la force de l'individualité, mais le rassemblement de leurs portraits forme une sorte d'encyclopédie visuelle. […]
Dans les années 1880, Paul développe une clientèle d'artistes du spectacle et enrichit la variété des fonds en fonction de la diversité de leurs rôles. Le temps de l'esthétique de la sobriété du père Nadar est révolu. Grâce aux plaques négatives des archives de l'atelier, on peut observer le hors-champ des portraits avant que le recadrage effectué au moment du tirage n'évacue tous les détails des coulisses. Une foule d'anecdotes sont alors révélées qui traduisent la vie quotidienne de l'atelier : le rôle des assistants qui maintiennent les multiples artifices pour stabiliser la mise en scène des personnages et surtout les limites des décors de fond qui obligent à regarder ces images tout autrement. Partout, les employés du photographe sont à pied d'œuvre : ils font entendre raison à un chien rebelle, maintiennent à bras le corps un écran ou encore supportent un fond peint en équilibre. Mais cette démystification de la photographie d'atelier est pleine de vertus pédagogiques et, au final, elle empêche toute critique sur l'artifice des poses : la photographie est bel et bien une construction, comme le sera bientôt le cinéma. Dès l'époque de l'atelier Nadar, il existe un travail considérable de "postproduction", comme on le dirait aujourd'hui : la retouche. Elle se distingue de la simple "repique" qui consiste à effacer quelques accidents et poussières. Pratiquée par des professionnels appointés par l'atelier, la retouche consiste à enjoliver les modèles en gommant les disgrâces et en soulignant les avantages. Elle est appliquée au crayon ou au pinceau directement sur la surface sensible de la plaque qui peut aussi être grattée ou traitée chimiquement. Bien avant les débats sur le numérique, la retouche a toujours fait partie de la construction des images afin de les adapter à la demande de la clientèle. Des artifices, des décors, des costumes, des poses et des retouches : la photographie d'atelier est une petite industrie à fabriquer des mythologies visuelles et s'impose peu à peu comme l'un des hauts lieux d'une société qui aime à se contempler. Les registres de commande témoignent de cette économie où l'on utilise le studio du photographe pour parfaire son image sociale. »
Michel Poivert, petit journal de l'exposition « Nadar, la norme et le caprice », Jeu de Paume – Château de Tours, 2010 (http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal_Nadar.pdf).

« La présence prégnante des décors peints choisis par Zgorecki pour l'installation de ces scènes posées – dont une image porte la marque d'un atelier de peintre parisien – révèle enfin un contexte culturel précis : intérieurs d'église, appartements bourgeois, lourds rideaux de velours font référence aux codes sociaux de la bourgeoisie, là encore largement utilisés dans les ateliers du XIXe siècle. Il s'agit de donner "du caractère à ses portraits par le choix de fonds et d'accessoires caractéristiques". Alors que les amateurs commencent à se familiariser avec les supports souples et les petits formats, ici, les formats traditionnels de négatifs sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, allant du 6 × 9 au 13 × 18, lui permettent d'obtenir des agrandissements sur papier au bromure d'argent. Ils lui permettent aussi, plus fréquemment, de tirer par contact ses images sur papiers au gélatino-chlorure d'argent par développement, naturellement noir et blanc, mais souvent virés pour obtenir des tonalités "sépia", très en vogue dans les années 1920. Zgorecki recadre ses images en fonction des sujets et ses négatifs sont pris très larges et souvent détourés. Cela lui permet de travailler la composition de l'image au tirage comme le montre les hors-champs fréquents sur les négatifs : tapis enroulés, murs encombrés de l'atelier, mère tenant son enfant afin qu'il ne bouge pas pendant la prise de vue… »
Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 28.

« Réelle ou dessinée en trompe-l'œil, la fenêtre introduit une rupture dans la rigidité du décor intérieur. Arbres, lointains, rochers, peints en grisaille dans l'ouverture, apportent profondeur et fantaisie à la scène. Enfin, de grandes toiles peintes se dressent derrière le modèle, évoquant un paysage alpestre, un parc de château, la vue d'un port. La colonne, le piédestal, placés en avant, s'associent au paysage, suggèrent un espace. Dans un portrait de Numa-Blanc, un homme pose devant une balustrade dont les motifs se prolongent sur un décor peint d'escalier dans un parc. La perspective, les effets de lumière donnent une parfaite cohérence à l'ensemble. Pour accentuer la vraisemblance, le sujet prend place dans des praticables, reconstitutions de rochers, de barrières, de

Sans titre, sans date
Collection particulière

murailles, en carton-pâte. Associés de manières variées, décors rustiques, branches de palmiers, plantes en pots, herbe sèche, foin recréent des espaces fictifs.
Progressivement, le fond peint envahit les ateliers photographiques. […]
La présence du fond obéit à des impératifs techniques, aux difficultés à manœuvrer la chambre noire, à l'impossibilité de s'éloigner du laboratoire de traitement. Il présente, par ailleurs, une grande souplesse d'utilisation, se prête à toute évocation de lieux lointains. Sans faire un pas, le client voyage par le simple déplacement d'un fond sur une poulie, ou par le seul mouvement de bascule d'une toile.
Le changement de décor s'effectue avec une grande rapidité. Le client passe d'un intérieur luxueux avec balustrade et colonne à une scène rurale avec fontaine et barrières en carton-pâte, ou s'intègre à un paysage tourmenté avec d'énormes rochers et des chutes d'eau. […]
Disdéri, dans les premiers spécimens de portraits-cartes, utilise un drap comme fond. Dès 1858, le photographe du boulevard des Italiens substitue au décor de toile une surface uniforme qu'il conserve plusieurs années. Avant l'apparition massive des paysages à l'arrière-plan des portraits, des lambris réels ou dessinés en trompe-l'œil créent des jeux de lignes, des bordures de cadres, des boiseries rompent la monotonie des mises en scène.
Dans leur grande majorité, les premiers portraits s'inscrivent sur des surfaces unies ou légèrement dégradées. En 1862, Capelli soumet à la Société française de Photographie un assortiment de fonds permettant d'obtenir "toutes les dégradations de teintes désirables, depuis le velouté jusqu'au noir tendre. Ces dégradations peuvent d'ailleurs être disposées soit verticalement, soit horizontalement, soit circulairement". […]
Les oppositions de valeurs détachent le visage sur le fond, accusent sa présence. Les effets de lumière le modèlent. L'appareillage scénique n'est perceptible dans ces portraits que par l'existence de reflets. Ces éclairages signalent la présence d'écrans, de réflecteurs.»
Jean Sagne, *L'Atelier du photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 217-224.

«[…] le passage dans le studio du photographe est un protocole de substitution à d'autres rites (initiatiques) qui rythment le déroulement de la vie, en règlent la durée dans ses relations avec autrui. Ils scandent les phases de l'existence, de la naissance à la mort; du berceau à la tombe, l'individu – particulièrement dans des microsociétés closes telles qu'un village isolé – apparaît sérié par un certain nombre d'interventions photographiques. Si le rite du baptême ne coïncide pas nécessairement avec le portrait de bébé (apparu dans les années 1880), dont il est pourtant le correspondant "civil", la photo de première communion, en revanche, n'est que le redoublement et la confirmation de la cérémonie religieuse. Vient ensuite la vie militaire, qui produit également ses commémorations : depuis le Second Empire, qui avait vu la popularisation des portraits de généraux, la photographie investit peu à peu la hiérarchie des grades, jusqu'à ce que tout soldat se fasse obligation d'envoyer à sa famille son portrait en uniforme. Dans chaque ville de garnison, plusieurs studios se chargent de cette tâche, les photographes se rendant aussi dans les casernes pour des portraits de groupe in situ (tirés, dans les années 1920, sur papier carte postale).
Le rituel militaire est parfois précédé des cérémonies plus amicales des conscrits, qui se présentent en groupe réduit chez le photographe, au moment du "conseil de révision". Le mariage est ensuite l'occasion d'un grand moment de la vie photographique, décliné selon diverses combinaisons : portrait en buste des mariés, portrait en pied, portrait d'apparat avec fleurs et toile peinte, portrait de groupe, portrait d'ensemble de la noce, sur gradins, etc. La disposition des personnages répond elle-même à certaines conventions et à une symbolique précise, qui trouve ses références dans la hiérarchie sociale. L'individu est à plusieurs occasions convié au portrait de groupe : au sein de la famille, lorsque les enfants atteignent un certain âge et que le portrait d'ensemble permet de faire montre de stabilité; réunions familiales à la campagne (surtout dans la bourgeoisie), qui sont l'occasion de fixer par l'image instantanée des relations internes. Là encore, le photographe local se déplace et opère en général en plein air. Deux autres types de

portraits de groupe, assez similaires, ont été introduits par la photographie : le groupe professionnel et la photo de classe. Si le groupe professionnel remonte, dans son esprit, aux portraits de corporations familiers en Hollande au XVIIe siècle, on trouverait peu d'intermédiaires à ce genre jusqu'à la fin du XIXe siècle ; ce serait donc une création propre à la photographie, à cette possibilité de constat qu'offre la chambre noire (cela débute d'ailleurs symptomatiquement en Allemagne dès l'apparition du daguerréotype). Il faudrait étudier les circonstances de ces pratiques, les raisons pour lesquelles tel ou tel groupe se décide à demander une photographie, d'où vient l'initiative ; d'autant que l'image contient des indices, fournis par les protagonistes, pour indiquer clairement leur métier (on inscrit aussi le lieu et la date sur une ardoise ou un panneau). Les photographes eux-mêmes se photographient en groupe, lors des nombreuses excursions organisées par les sociétés d'amateurs, essentiellement entre 1890 et 1914. La photographie de classe, quant à elle, est suscitée vraisemblablement par la hiérarchie, à la fois comme un signe de cohésion et comme un souvenir : signe – à déchiffrer dans le futur – d'appartenance à un corps désormais parcellisé. L'individu, lui, peut s'y aventurer par plusieurs chemins de lecture : qui était dans la classe, comment chacun a évolué, quelles relations s'étaient nouées, quel fut leur devenir... L'information était souvent complétée par un portrait individuel, contrecollé sur carton, à envoyer ou à offrir aux amis. Restent alors des formes très variées de convivialité photographique qui n'ont nul besoin d'être typologisées : le groupe devant une boutique (parents, amis du gérant, clients), les groupes d'amis au café (le verre de l'amitié est une scène souvent rejouée en studio), les groupes de plage pratiqués par des itinérants à partir des années 1920 – tous tirés sur papier carte postale et diffusés en un grand nombre d'exemplaires. »
Michel Frizot, « Les rites et les usages. Clichés pour mémoire », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 749-750.

« Après avoir ouvert boutique à Pontlevoy [commune située dans le département du Loir-et-Cher, en région Centre-Val de Loire], Louis Clergeau se doit d'exercer ses activités de photographe de façon professionnelle et de faire la preuve de ses capacités. Il s'équipe progressivement d'appareils de format 13 × 18 et 18 × 24 et installe l'atelier de développement dans sa cave. La lumière électrique ne parvient à Pontlevoy qu'en 1913. Ce sont donc des lampes à pétrole munies de filtre rouge qui sont utilisées.
Louis Clergeau tient un inventaire minutieux de ses clichés (bien que tous n'y figurent pas). Il les numérote par ordre chronologique et les inscrit sur des petits cahiers d'écolier. Ces documents fournissent de précieux renseignements, car à travers eux, on suit l'évolution de l'œuvre du photographe, étroitement lié à celle du village et de la société dans laquelle il officie. […]
Pour les photographies de groupe, dont il fait sa spécialité, il lui faut se plier aux exigences propres à ce genre de travail : faire figurer de la façon la plus harmonieuse possible de nombreuses personnes dans un espace restreint.
Pour réaliser ce type de clichés, Louis Clergeau imagine une construction fondée sur une parfaite symétrie au sein du groupe, parfois imposée par la coutume : ainsi, dans une photo de mariage (qu'il réalise généralement sur des plaques format 18 × 24), nouveaux conjoints, demoiselles d'honneur, parents proches ou éloignés, amis doivent être disposés conformément au protocole qui tient également compte de l'âge. Dans les photographies de groupes de famille, rassemblant en général trois générations, l'initial géniteur figure, assis, au centre du cliché, témoignant ainsi du respect que lui portent ses descendants qui l'entourent, et permettant du même coup un effet de symétrie si cher au photographe. »
Jean-Mary Couderc, Pontlevoy. *Un village de France, 1902-1936. Louis Clergeau photographe*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996, p. 10 et 12.

« Zgorecki reste attaché à une population – celle de l'immigration polonaise – et à un territoire précis – celui du bassin minier autour de Lens –, mais à l'instar de ses collègues de l'époque il diversifie ses activités : photographies administratives, prises avec économie lorsqu'il divise ses portraits d'identité en deux pour optimiser ses surfaces sensibles ; photographies de groupe en extérieur, toujours très codifiées, mais qui inscrivent néanmoins le studio du photographe dans l'espace public. Selon la demande de sa clientèle, il fonctionne parfois comme "studio d'art", comme le montre un tampon de style très moderniste au verso d'un carton de montage, en livrant des tirages sur papiers industriels dentelés, de couleur chamois, virés en brun chaud, parfois même teintés en rose ou en bleu dans la masse, le tout inséré dans des chemises transparentes décorées artistiquement. À cela, s'ajoute une fonction plus pragmatique qui correspond au développement de circuits nouveaux de communication lorsqu'il livre des portraits personnalisés sur un support sensible "gaslight", imprimé pour cartes postales.
À partir des années 1930 et de la montée de la photographie amateur, la boutique du photographe devient le lieu de nouvelles stratégies commerciales. Zgorecki peut se représenter comme un des commerçants qu'il a photographiés, à la porte de la petite structure familiale qu'il dirige. Comme de nombreuses autres installations de photographes, son atelier de prise de vue jouxte son laboratoire de développement et de tirage et son logement familial au premier étage oblige à passer par la boutique où il reçoit la clientèle. Les photos d'identité se substituent au portrait en pied et doivent répondre à une nécessité de standardisation réglementaire. Les fonds neutres remplacent les décors peints et l'éclairage augmente le contraste, à l'image de ce qui fera la gloire du Studio Harcourt à Paris à partir du milieu des années 1930. La photographie d'un accident de voiture pris dans la rue peut indiquer qu'il documenta ponctuellement des faits divers pour des commanditaires officiels, mais il ne semble pas avoir travaillé pour la presse ou les revues de l'époque. Gardant sa spécificité de photographe populaire, à la clientèle locale, il ne semble pas non plus avoir été à la recherche de publication ou d'une large diffusion de son travail, plus intimiste que documentaire proprement dit, contrairement à François Kollar ou August Sander par exemple. Néanmoins, montrant un réel éclectisme de style, certains portraits peuvent frapper par leur esthétique purement photographique et bien ancrée dans le XXe siècle. »
Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 28-31.

PORTRAITS, POSES ET FONCTIONS

« Un examen, même rapide, de la pratique photographique de Kasimir Zgorecki nous renvoie immédiatement à une esthétique de la pose. Que Zgorecki photographie une ou plusieurs personnes, qu'il s'agisse de soi-même ou des autres, que la prise de vue ait lieu dans son studio ou à l'extérieur, entre quatre murs ou en plein air, avec ou sans décor, cette présence de la pose, le plus souvent frontale, demeure, comme un dénominateur commun.
La frontalité de la pose a été envisagée pendant toute une partie du XXe siècle comme la marque d'un certain archaïsme. Héritée de la photographie "à la chambre" du XIXe siècle, elle semblait, aux yeux des modernes privilégiant le naturel de l'image saisie sur le vif, perpétuer dans le siècle suivant une esthétique compassée, rigide, marquée par les conventions sociales et esthétiques, tant des modèles que du photographe professionnel. La pose était suspecte.
Depuis, l'eau a coulé sous les ponts. On s'est souvenu que nombre de grands projets documentaires, au premier rang desquels celui d'August Sander dans la première moitié du XXe siècle, s'étaient bâtis autour de la pose et d'une esthétique de portrait d'atelier. On a redécouvert dans le même temps nombre de ces photographes locaux qui, à leur échelle et avec des moyens souvent réduits, ont, tout au long du XXe siècle, indirectement fait œuvre de documenter la société qui était la leur : Norbert Ghisoland à Frameries dans le Borinage belge, l'Américain Mike Disfarmer et les communautés rurales autour de Heber Springs, Arkansas, le Péruvien Martín Chambi à Cuzco dans les Andes, Virxilio Vieitez dans la région de Terra de Montes en Galicie, Malick Sidibé à Bamako durant les premières décennies de l'indépendance malienne… Les exemples sont légion. Profondément implanté à Rouvroy et dans ses alentours proches, centré autour des communautés polonaises de la région, le travail de Kasimir Zgorecki appartient à cette veine. »
Quentin Bajac, « Avant-propos », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 5.

« La pose frontale, seule image de soi que, par l'habitude du miroir, un sujet maîtrise vraiment, constitue par elle-même une forme d'invite au modèle pour que celui-ci prenne en main son portrait, le gage en tout cas qu'il ne lui échappe pas. La séance de préparation est assez longue […] pour laisser au sujet le temps de trouver une attitude qui le satisfasse, ou du moins qu'il assume de bon gré, sinon avec fierté. Le temps de pose, lui aussi prolongé (de deux à quatre secondes), ainsi que la parcimonie des clichés (deux à trois seulement) confère à chaque prise une forme de solennité qui tend à le responsabiliser. Pendant ces quelques secondes d'immobilité imposée, le modèle est quasiment obligé de prendre conscience de son maintien comme d'une construction, presque d'une image.
Les portraits de Sander présentent ainsi des individus tout entiers concentrés sur la prise en photo. Même ceux qui ont entre les mains les outils de leur métier ne cherchent pas à faire croire qu'ils travaillent : figés, les yeux rivés sur l'objectif, ils ne font ostensiblement rien d'autre que la photographie – que reconstruire l'image de leur profession pour l'appareil. Le portrait se donne non comme un enregistrement arraché la vie réelle, à des situations qu'il fixerait sans les déranger ni les changer, mais comme une activité – concrète et psychologique – autonome, irréductible à toute autre.
La frontalité, presque systématique chez Sander, joue un très grand rôle dans ce dispositif et dans cette impression de partage des responsabilités. Fortement associée à la photographie d'identité, elle est, de façon significative, minoritaire dans la photographie d'art du premier tiers du siècle. Un ouvrage comme *Das Frauengesicht der Gegenwart*, paru presque en même temps qu'*Antlitz der Zeit*, mais marqué encore par le pictorialisme, privilégie la vue de trois quarts – le modèle ne regarde pas l'objectif. Cette vue de trois quarts a pour propriété de camoufler la pose, de faire croire que le modèle a été saisi, à son insu, dans des pensées extérieures à la prise elle-même. Elle permet au photographe de se targuer d'avoir su saisir, dans la gamme infinie des états psychologiques qui marquent la vraie vie,

Sans titre [Kazimierz Woźniak. Boucherie et épicerie polonaise. Vins, liqueurs, vodka], sans date
Collection particulière

le moment ou l'expression les plus significatifs. Elle affiche le savoir du portraitiste et se donne comme un signe de son ambition artistique. La vue frontale, à l'inverse, insiste sur le travail de présentation du modèle : elle ne révèle guère d'autres pensées que celles qui naissent de la confrontation avec l'appareil – la concentration, les craintes et les ambitions du sujet quant à son image. »
Olivier Lugon, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 156-157.

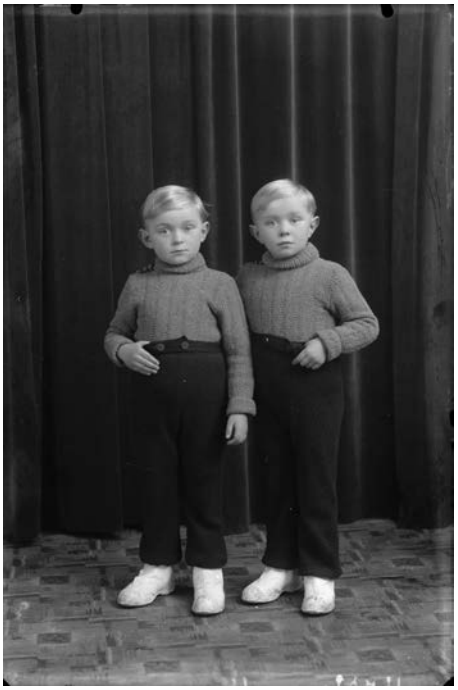
« Il n'est pas interdit de penser que la recherche spontanée de la frontalité est liée aux valeurs culturelles les plus profondément enfouies. Dans cette société qui exalte le sentiment de l'honneur, de la dignité et de la responsabilité, dans ce monde clos où l'on se sent à tous les instants et sans issue sous le regard des autres, il importe de donner à autrui l'image de soi la plus honorable : la pose figée et rigide, dont le garde-à-vous constitue la limite, semble être l'expression de cette intention inconsciente. L'image axiale, obéissant au principe de frontalité, offre une impression aussi clairement lisible qu'il se peut, comme par souci d'éviter tout malentendu et toute confusion. À travers la gêne qu'éprouve le sujet photographié, à travers le souci de rectifier l'attitude, de mettre ses plus beaux habits, à travers le refus instinctif de se laisser surprendre dans une tenue ordinaire et une occupation quotidienne, c'est la même intention qui se manifeste. Prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect. Le personnage adresse au spectateur un acte de révérence, de courtoisie, conventionnellement réglé, et lui demande d'obéir aux mêmes conventions et aux mêmes normes. Il fait front et demande à être regardé de front et à distance, cette exigence de la déférence réciproque constituant l'essence de la frontalité. Le portrait photographique accomplit l'objectivation de l'image de soi. Par là, il n'est que la limite du rapport avec autrui. Tout se passe comme si en obéissant au principe de frontalité et en adoptant la posture la plus conventionnelle, on entendait prendre en main, autant qu'il se peut, l'objectivation de sa propre image. Regarder sans être vu, sans être vu regardant et sans être regardé, ou, comme on dit, à la dérobée, et mieux, photographier ainsi, c'est dérober à autrui son image. En regardant celui qui regarde (ou qui photographie), en rectifiant la tenue, je me donne à regarder comme j'entends être regardé, je donne l'image de moi que j'entends donner, et, tout simplement, je donne l'image de moi. Bref, devant un regard qui fixe et immobilise les apparences, adopter l'attitude la plus digne et la plus sobre, la plus cérémonielle, se tenir debout, raide, les pieds joints, les bras le long du corps, dans une sorte de garde-à-vous, c'est réduire le risque de la maladresse et de la gaucherie et donner à autrui une image de soi réglée, préparée, apprêtée : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception. »
Pierre Bourdieu et Marie-Claire Bourdieu, « Le paysan et la photographie », *Revue française de sociologie*, 1965, n° 2, p. 172-173 (www.persee.fr/doc/ rfsoc_0035-2969_1965_num_6_2_1897).

« Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir (apologue de ce pouvoir mortifère : certains communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés).
Posant devant l'objectif (je veux dire : me sachant poser, même fugitivement), je n'en risque pas tant (du moins pour l'heure). Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un "type bien" ? Si je pouvais "sortir" sur le papier comme sur une toile classique, doué d'un air noble, pensif, intelligent, etc. ! Bref si je pouvais être "peint" (par le Titien) ou "dessiné" (par Clouet) ! Mais comme ce que

je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l'intérieur sur ma peau. Je décide de "laisser flotter" sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais "indéfinissable", où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout cérémonial photographique : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie. […]
Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) : à l'échelle de l'Histoire, cet acte est récent, le portrait, peint, dessiné ou miniaturisé, ayant été jusqu'à la diffusion de la Photographie un bien restreint, destiné d'ailleurs à afficher un standing financier et social – et de toute manière, un portrait peint, si ressemblant soit-il (c'est ce que je cherche à prouver), n'est pas une photographie. Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au trouble (de civilisation) que cet acte nouveau apporte.
Je voudrais une Histoire des Regards. Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. […]
La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. »
Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 2010, p. 25-29.

« Le portrait posé anime ses modèles, bien qu'ils soient immobiles, ce qui suppose qu'observateur et observé aient conscience du risque qu'ils prennent ensemble. Avant que l'obturateur ne s'ouvre, les deux parties se mettent en quête d'un air avantageux, mais l'idée qu'elles s'en font n'est pas forcément la même. Ce qui se passe entre elles est de toute façon le résultat d'une négociation à enjeu, fort ou faible, de tâtonnements ou de directives éventuels qui débouchent sur une pose plus ou moins consentie. Les éléments purement figuratifs et les éléments psychologiques de l'image se complètent.
Dans un livre intitulé *Les Rites d'interaction* (1988), le sociologue Erving Goffman écrit :
"[…] je pose en hypothèse qu'une étude convenable des interactions s'intéresse, non pas à l'individu et à sa psychologie, mais plutôt aux relations syntaxiques qui unissent les actions de diverses personnes mutuellement en présence […]. Quel est le modèle minimal du sujet qui, mis en marche et inséré parmi d'autres semblables, produira une circulation comportementale ordonnée ?"
Pour codifier et analyser les variables de l'interaction sociale, Goffman les structure en référence à la notion de "sauver la face". Ici, la "face" est cette valeur positive revendiquée par chacun de nous dans ses relations aux autres. Or souvent c'est une valeur que l'on prête, qui est sujette à se dégrader et qui doit donc être défendue par le groupe si celui-ci veut maintenir sa stabilité. Le fait que le mot "face" désigne la partie de l'anatomie vouée à exprimer les sentiments ne peut être le fruit du hasard. Pour Goffman, l'interaction sociale est un jeu où l'on gagne quand les expressions sont en phase avec la situation et où l'on perd lorsqu'elles ne le sont pas. Le rapport de cette métaphore du jeu avec les rituels et les genres du portrait est évident. Les types familiers de "figuration" évoqués par l'auteur renvoient à toutes sortes de comportements que nous connaissons déjà à travers les images. "Assurance" désigne "l'aptitude à supprimer et à dissimuler toute tendance à baisser la tête lors des rencontres avec les autres". Quand quelqu'un offre un visage tranquille "d'abord par devoir envers lui-même, on parle de fierté". Quant à l'"honneur" et à la "dignité", ils proviennent de l'accomplissement de devoirs envers des "instances sociales plus larges". […]
Contrairement aux modèles mis en marche des *Rites d'interaction*, les sujets d'un portrait sont imprégnés de leur psychologie ; ils n'y peuvent rien. De fait, l'image cristallise très souvent une posture inspirée par le rôle qu'ils jouent. Ils se comportent en acteurs d'un genre portraitural, surveillés par un photographe qui exploite les circonstances présentes et s'adapte aux conventions du moment. À des jeunes mariés par exemple, il ne réclamera pas un froncement de sourcils, un regard larmoyant ni même un sourire fané. L'organisation d'un événement supposé heureux ne va pas sans histoires ; or les parties prenantes s'efforcent de gommer tout ce qui pourrait montrer que le rituel a pu engendrer anicroches ou tiraillements : c'est une affaire qui ne regarde qu'elles. Pour notre part, quel intérêt verrions-nous à un portrait qui ne donnerait de la "face" qu'une représentation schématique, ainsi que le sociologue la définit ? Au contraire, le spectateur perçoit les récits comme des "situations" dont l'intention est exprimée en degrés d'investissement humain – quand elle n'est pas contrariée – et il compte toujours sur les détails pour lui en révéler des bribes. »
Max Kozloff, *Le jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 168-169.

« Toutes les photographies de Kasimir Zgorecki montrent des êtres humains (sauf quelques exceptions). Ils sont des milliers à être passés devant son objectif. Pourtant, il est difficile de tomber sur une personne qui sourit, tandis que l'on compte sur les doigts de la main les franches rigolades. En extérieur, il y avait le risque d'être flou, les négatifs étaient peu sensibles et le temps de pose plus long qu'aujourd'hui. Mais dans le studio l'éclairage était puissant et le temps de pose plus bref. Cependant, on ne s'offrait pas régulièrement un portrait photographique, c'était une dépense réservée aux grandes étapes de la vie, une cérémonie à prendre au sérieux. C'est aussi pour cette raison que les gens venaient au studio habillés à grands frais, prenant la pose tantôt avec un détachement simulé tantôt réellement tendus. Le photographe leur indiquait une pose, leur disait quoi faire de leurs mains et où porter le regard ; il avait acquis une culture du portrait en visitant châteaux et musées et s'était exercé sur lui-même en réalisant une série d'autoportraits. La chambre photographique, elle, est immobile, le cadre est convenu à l'avance, il englobe tout le fond du studio, le point est fait sur l'endroit où ira se tenir le sujet. Une fois le modèle posé, il ne bouge plus et Zgorecki déclenche son obturateur, il n'y aura qu'une seule prise de vue. »
Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 41.



Sans titre, 1938
Collection particulière

Sans titre, sans date
Collection particulière

« Les conditions de prise de vue au daguerréotype vinrent aussi renouveler les réflexions théoriques autour du portrait. En effet, bien que réduits, les temps de pose s'élevaient encore à une minute ou deux, selon les conditions de l'éclairage. Pour s'assurer le concours du soleil, les photographes recherchèrent les terrasses largement ouvertes à la lumière du jour et abritèrent leur atelier sous de vastes verrières. Il fallait aussi immobiliser le modèle afin qu'il ne bougeât pas durant la pose ; le flou dû aux éventuels mouvements intempestifs du sujet était banni par la recherche d'un rendu clair et précis. Les opérateurs mirent au point des chaises à dossier droit surmonté d'une sorte de collier enserrant le cou de celui qui posait afin d'empêcher ses mouvements. Si ce dispositif barbare conservait une lisibilité parfaite des traits du modèle, il entraînait une fixité de l'attitude et des expressions susceptibles de nuire à l'apparence d'ensemble. La vérité intérieure fuyait. […]
Très tôt, les photographes s'attachèrent à pallier les inconvénients d'une pose fixe, d'une prise en un seul instant – à l'opposé des nombreuses séances du portrait peint. Ils puisèrent, comme les peintres, aux variations des attitudes – ainsi le beau geste de la main sur le cœur que Bisson fit prendre dès 1842 à Balzac, manière auguste qui évoquait la crainte d'un rapt de l'âme par l'appareil –, aux artifices des vêtements – Delacroix, lui-même, veilla à la conception de ses portraits daguerréotypés par son cousin Léon Riesener –, aux éléments choisis du décor, évocateur des goûts et des usages du modèle.
La fixité conduisit aussi à la création d'un genre photographique spécifique, traditionnellement réservé au moulage et à l'empreinte, celui du portrait *post mortem*.
Dès le milieu des années 1840, des daguerréotypistes firent la publicité pour ces images de défunt, qui offraient à la famille de conserver, in memoriam, les traits du disparu. Cette dernière image était souvent son seul portrait photographique. […]
En 1851, Francis Wey tenta de renouveler les théories du portrait au regard de la photographie, en revendiquant la nature conceptuelle et artistique de la représentation photographique. Il rappelait en préambule les difficultés philosophiques et esthétiques de la notion de ressemblance avant d'écrire : "[…] Il est notoire que l'héliographie reproduit avec une exactitude mathématique les traits et les plans d'un visage. […] Or, chacun a vu des portraits héliographiques qui ne ressemblent pas." Cette assertion offrait à Wey de souligner ensuite que la photographie, comme la peinture et le dessin, exigeait de son auteur des qualités singulières, un talent propre, témoignant de sa nature artistique : "Ainsi, pour rivaliser avec l'art, l'héliographie fait appel au sentiment, au savoir de l'artiste, condition qui ennoblit et rehausse la portée morale de cette merveilleuse découverte". Il invitait les photographes comme les peintres à connaître et à étudier les œuvres des maîtres du passé – il évoquait ainsi Titien, Van Dyck, Rubens, Prud'hon – afin d'assimiler leurs qualités d'interprétation. »
Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p. 149-153.

« La guerre de 1914-1918 introduit le premier véritable début de démocratisation du portrait photographique, du moins parmi les hommes, puisque c'est à cette occasion que les conscrits obtiennent d'être photographiés, quel que soit leur grade ou leur milieu d'origine. Ces portraits sont très souvent individuels – autre nouveauté – et destinés à être envoyés à leur famille. Dans ce contexte menaçant, la photographie sert à rassurer en attestant que le soldat figuré est toujours vivant. Par la suite, pour les survivants, l'image du front est précieusement conservée au même titre que les médailles et les attestations officielles. Sans compter la charge émotionnelle de se voir pour la première fois en photographie, dans une pose d'apparat, sous l'uniforme de la nation.
Pendant ce conflit s'amorce également une circulation de photographies en sens inverse : celles des épouses et des enfants, réalisées à l'intention du mari ou du père sous les drapeaux. La sensation d'urgence qui prévaut alors pousse des femmes, jusque-là étrangères à la photographie, à se rendre en ville pour fixer une trace de leur visage, dans l'idée que celle-ci pourrait bien être la dernière que verrait

Reproduction de document, sans date
Collection particulière

leur époux. Cette dépense, en temps ordinaire superflue, se justifie dans ce contexte d'exception.
Dans son salon, une photo de sa mère toute petite : "Quand mon grand-père était à la guerre et que ma grand-mère croyait qu'il allait mourir, elle s'est fait photographier avec sa petite fille pour envoyer la photographie à son mari […]. C'était peut-être en 1916, je ne sais pas au juste". L'épreuve avait été réalisée par un photographe professionnel à la Roche-sur-Yon. C'est la première photographie qu'elle ait vue, enfant, dans la petite ferme de ses parents.
Cette anecdote nous introduit à une autre dimension des rapports humains de cette époque : le type de mémoire que les individus avaient les uns des autres. Avant le grand essor de la photographie comme trace visuelle, les gens se connaissaient *de visu* grâce à leur expérience directe. Ils se rencontraient dans l'univers proche où ils évoluaient et avaient de nombreuses occasions de réactiver leur interconnaissance puisque la société dans laquelle ils vivaient était une société de proximité, particulièrement à la campagne, dans les bourgs ruraux et même dans les petites villes. […]
La photographie introduit une nouveauté : la possibilité de connaître le visage d'une personne sans l'avoir jamais rencontrée. La distance se trouve ainsi annulée par l'image, mais, dans le même temps, la représentation prend le pas sur l'expérience vécue. Certains enfants de cette génération n'ont connu leur mère ou leur père que grâce à une photographie ; d'autres encore un frère ou une sœur mort-nés uniquement d'après un portrait mortuaire.
Les clichés anciens de parents disparus – uniques traces visuelles de personnes qui jusque-là n'en avaient pas laissé – gagnèrent rapidement une valeur de souvenir considérable. Leur perte était ressentie d'autant plus douloureusement lorsqu'elle survenait par accident.
Alors que c'était le sort commun, auparavant, de laisser s'évanouir l'image des parents décédés, il devint dès lors intolérable de ne plus avoir la moindre photo d'eux. Le souvenir s'attacha à ces portraits sur papier (parfois transposés en céramique sur les tombes) et devint dépendant de leur conservation.
Une réflexion s'imposerait sur les transformations du processus de deuil depuis la généralisation de la photographie de famille, qui conserve la présence visuelle des personnes décédées et, de ce fait même, contredit leur disparition physique. »
Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004 (https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395).

« Les négatifs 6 × 9 sont de loin les plus nombreux, car ils étaient utilisés pour les portraits d'identité. Ces milliers de portraits sont réalisés avec le même dispositif de prise de vue, la distance entre l'appareil photographique et le modèle ne varie pratiquement pas afin que la tête du sujet soit toujours plus ou moins à la même échelle. La plaque 6 × 9 faisait l'objet d'un tirage contact et il suffisait ensuite de découper un nouveau cadrage autour de la tête pour obtenir un cliché au format standardisé des documents administratifs. Le sujet est toujours assis, de face ou très légèrement de trois quarts et parfois de profil. Quand le cadrage est vertical, il vient couper les mains posées sur le giron et, quand il est horizontal, la découpe se fait sous la poitrine, laissant du vide sur les côtés. Lorsque le 6 × 9 était placé horizontalement, il permettait de prendre deux visages sur le même négatif ; des couples, des frères et sœurs, mais aussi des personnes ne montrant aucun lien de parenté apparent. Quand ils étaient tirés dans leur entièreté, tous ces portraits en petit format avaient aussi une autre fonction. On les retrouve sur des médaillons métalliques, avec une broche ou un miroir au dos ; ils pouvaient aussi être montés sur un support en céramique et scellés sur les tombes. Les négatifs 6 × 9, comme les 10 × 15, étaient uniquement utilisés en studio, il devait s'agir d'un dispositif aux réglages plus ou moins fixes. »
Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 36-38.

Sans titre, sans date
Collection particulière

« L'apparition de la photographie d'identité, c'est-à-dire d'une image plane, petite et incertaine, est comparable à la création du billet de banque : un rectangle de papier se substitue à la valeur-or de l'individu. D'abord, on a choisi le visage pour être le représentant du corps entier ; ça aurait pu être la main (chirognomonie). Il est dit d'emblée que la partie vaudra pour le tout. Puis s'opère une réduction de ce volume sur un plan, selon des lignes que l'on peut décrire, classer et mesurer. Les fiches d'identification se complètent de descriptions systématiques : "Cheveux bouclés à insertion frontale circulaire, nez busqué sinueux de saillie moyenne, bordure de l'oreille… lobe de l'oreille…", etc. Et nombre d'éléments peuvent se mesurer, apportant à l'identité sa manne de chiffres. Chaque individu, dans un fichier donné, est, en dernier ressort, repéré par un numéro d'identification, qui sert à identifier… la fiche et la photographie (dans les camps de concentration, on avait pas hésité à tatouer le numéro sur l'avant-bras). Pour obtenir de nouveaux tirages d'une photo d'identité auprès d'un studio, il suffit de produire un numéro ; et le numéro d'une fiche renvoie finalement à la seule vraie nature de l'identité : le nom de l'individu. Il est plus surement "identifié" aujourd'hui par son numéro INSEE, qui lui garantit une unicité parfaite. Un tel nombre est lié à un individu et un seul, plus sûr moyen d'identifier son unique porteur. Mais comment le "reconnaître" ? Pour l'heure, seulement par l'image de son visage. […]
Qu'ai-je vu de moi-même sur ma photo d'identité ? Ce que je n'ai jamais vu dans le miroir où je peux parcourir le visage, que partie à partie, successivement. Là, sur un maigre rectangle, je me vois tel que je ne peux me voir d'un seul regard. Car l'œil cyclopéen de la machine me montre mon regard, et je me vois ainsi, tout-à-fait extérieur à moi-même, comme vu par un œil intérieur. Comme si j'étais un autre. Les diverses modalités de la photographie d'identité, ses variantes historiques et sociales n'ont pas épuisé ce dilemme de l'image de soi : ai-je vu cet *autre* intérieur de l'inconscient et du désir qui me nargue dans le rideau du photomaton, ou cet *autre* d'autrui, des autres qui restent mon miroir obligé, mais mensonger ? À tenir mon image dans la paume de ma main, je demeure à la fois très proche, et très étranger à moi-même. […]
Pouvoir intolérable, mais combien ambigu, fascinant, enjôleur… de la supra-identité d'une imparfaite image de soi ; témoin cette légende qui accompagne une caricature allemande publiée en 1877 : "Comment, Monsieur, vous doutez de mon identité ? Alors, voici ma photographie !" »
Michel Frizot, « Idem ou le visage de l'autre », in *Identités. De Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie/Éditions du Chêne, 1985, p. 9-10.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Pratiques et usages de la photographie

❙ *Autoportraits de photographes*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », n° 119, 2009.

❙ Baqué, Dominique, *Visages*, Paris, Éditions du Regard, 2008.

❙ Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 2010.

❙ Berlière, Jean-Marc et Fournié, Pierre (dir.), *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*, Paris, Perrin, 2011.

❙ Bolloch, Joëlle et Héran, Emmanuelle (dir.), *Le Dernier Portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux/musée d'Orsay, 2002.

❙ Bourdieu, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

❙ Bourdieu, Pierre et Bourdieu, Marie-Claire, « Le paysan et la photographie », *Revue française de sociologie*, 1965, n° 2, p. 164-174 (https://bit.ly/2NPBsJx).

❙ *Les Chemins photographiques d'un horloger. Louis Clergeau 1902-1932*, Blois, Archives départementales de Loir-et-Cher, 2008 (https://bit.ly/2BzCLcZ).

❙ Cartier-Bresson, Anne, *Dans l'atelier du photographe. La photographie mise en scène (1839-2006)*, Paris, Paris Musées, 2012.

❙ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

❙ De Font-Réaulx, Dominique, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre*, 1839-1914, Paris, Flammarion, 2012.

❙ Couderc, Jean-Mary, *Pontlevoy. Un village de France, 1902-1936. Louis Clergeau photographe*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996.

❙ Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001.

❙ *Norbert Ghisoland*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », n° 48, 1991.

❙ Ghuisoland, Marc, Van Eupen, Mary, *Norbert Ghisoland*, Bruxelles, Husson, 2011.

❙ Guiollard, Pierre-Christian, « La carte postale, un support iconographique essentiel pour les historiens des techniques de la "Belle Époque" », *Cahiers de la documentation*, n° 2, 2016, p. 37-40 (https://bit.ly/3eTcggV).

❙ *Identités. De Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie/Éditions du Chêne, 1985.

❙ Kozloff, Max, *Le Jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.

❙ Lugon, Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, 1920-1945, Paris, Macula, 2001.

❙ Maresca, Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004 (https://bit.ly/3g0L9Lb).

❙ *Les Nadar, une légende photographique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018.

❙ Peroni, Michel, Roux, Jacques, « La validité documentaire de la photographie. Le travail au fond de la mine », in Gérome, Noëlle (dir.), *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, Cachan, Éditions de l'École normale supérieure de Cachan, 1995.

❙ Pierrot, Nicolas, « La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires », *e-Phaïstos*, n° VI-2, 2017-2018 (https://bit.ly/2ZxnZvb).

❙ *Portraits singulier pluriel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

❙ *Portraits/visages*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2003.

❙ *Post-mortem*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », n° 112, 2007.

❙ *Joseph Quentin (1857-1946), photographe artésien*, Liévin, Gauheria, 1991.

❙ Sagne, Jean, *L'Atelier du photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

❙ Viewing Pia, Dequin, Sabine et Dupas, Séverine, guide du visiteur de l'exposition « La mine en œuvre 1890-1990 », une installation du Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 2010, à partir du fonds du Centre Historique

Sans titre, sans date
Collection particulière

Minier du Nord-Pas-de-Calais (https://bit.ly/31bc7Br).

Immigration et diaspora polonaise en France

❙ Aprile, Sylvie, Billion, Pierre et Bertheleu, Hélène (dir.), *Histoire et mémoire des immigrations en Région Centre*, ACSE, 2008 (https://bit.ly/345x4Oh).
❙ Aprile, Sylvie, Billion, Pierre et Bertheleu, Hélène (dir.), *Étrangers dans le berceau de la France ? L'immigration en région Centre du XIXe siècle à nos jours*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013 (https://bit.ly/2OjE2HR).
❙ Bretin-Maffiuletti, Karen, « Immigration polonaise et pratique sportive en milieu de grande industrie », *Hommes & migrations*, n° 1289, 2011 (https://bit.ly/2BW7YHG).
❙ Cegarra, Marie, Chovaux, Olivier, Damiani, Rudy, *et al.*, *Tous gueules noires. Histoire de l'immigration dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais*, Lewarde, Centre Historique Minier du Nord-Pas-de-Calais, 2004.
❙ Frey, Yves, *Histoire des Polonais en France*, Paris, Éditions du Détour, 2019.
❙ Malveau, R. Leclercq, C., *La Présence des étrangers en Indre-et-Loire, Archives départementales d'Indre-et-Loire*, mars 2012 (https://bit.ly/2Dx2LWV).
❙ Ponty, Janine, « Une intégration difficile : les Polonais en France dans le premier XXe siècle », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 7, juillet-septembre 1985 « Étrangers, immigrés, français », p. 51-58 (https://bit.ly/38zJqQF).
❙ Ponty, Janine, *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.
❙ Ponty, Janine, *Les Polonais du Nord ou la mémoire des corons*, Paris, Autrement, 1995.
❙ Ponty, Janine (dir.), *Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration/Montag, 2011.
❙ Rainhorn, Judith, « Le Nord-Pas-de-Calais, une région frontalière au cœur de l'Europe », *Hommes et Migrations*, n° 1273, 2008, p.18-34 (https://bit.ly/2WcFJvd).
❙ Rainhorn, Judith (dir.), « Histoire et mémoire des immigrations dans le Nord-Pas-de-Calais, XIXe-XXe siècles », rapport de l'appel d'offres de l'acsé, programme d'études 2005-2008, direction régionale Nord-Pas-de-Calais, mai 2007 (https://bit.ly/2CxDIm1).

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

Vous trouverez également des ressources en ligne, en particulier pédagogiques, dans la partie « Pistes scolaires » qui suit.

Sans titre, 1936
Collection particulière

PISTES SCOLAIRES

Les pistes 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 de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Kasimir Zgorecki et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :
– « Bassin minier et diaspora polonaise » ;
– « Le photographe et son atelier » ;
– « Portraits individuels et portraits de groupe ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 36-39) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous pouvez ainsi choisir lesquelles traiter avec les élèves lors des visites avec votre classe.

Dans l'espace éducatif, les classes peuvent retrouver l'ambiance des séances photographiques du Studio Zgorecki grâce à un fond peint original. Les élèves sont invités à poser comme à l'époque du photographe et à se prendre en photo avec un appareil ou un smartphone, puis à publier leurs clichés sur les réseaux sociaux avec le #StudioZgorecki. Les plus belles poses seront partagées sur le compte Instagram officiel du Jeu de Paume @jeudepaumeparis.

Une vitrine permet également d'observer des négatifs-verre retroéclairés, de différents formats, ainsi que des tirages-contacts issus du fonds Zgorecki.

Les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Kasimir Zgorecki dans la partie « Découvrir l'exposition » de ce dossier p. 13.

Studio et procédés photographiques

« Comme de nombreuses autres installations de photographes, son atelier de prise de vue jouxte son laboratoire de développement et de tirage et son logement familial au premier étage oblige à passer par la boutique où il reçoit la clientèle. »

Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes Éditions, p. 30.

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait en famille devant le studio photographique à Rouvroy], vers 1924-1926
Tirage argentique d'époque contrecollé sur carton, 16 × 11,5 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Négatif-verre original
10 × 15 cm
Collection particulière

Étudiez les deux images ci-dessus :

– Décrivez l'image de gauche et identifiez Kasimir Zgorecki parmi les personnes représentées. Devant quel lieu pose-t-il ? Comment celui-ci est-il nommé ? Quelle autre mention est inscrite ? Que peut-on voir à travers les vitrines de son atelier ? Quels types de travaux photographiques sont exposés ? Que porte Kasimir Zgorecki pour protéger ses vêtements ? Pour quelle activité un photographe porte-t-il généralement une blouse ?
– Relevez les différences entre ces deux images (négatif/positif, support verre/support papier). Laquelle présente des valeurs inversées par rapport à celles du sujet original ?
– Connaissez-vous les étapes de la réalisation d'une photographie argentique, de la prise de vue au tirage ? Quels types de négatifs Kasimir Zgorecki utilise-t-il ? Qu'est-ce qu'un tirage par contact ? Par agrandissement ?
– Que peut-on observer, dans l'image de droite, autour du visage de la jeune femme ? Quelle incidence aura cette retouche du négatif sur le tirage ? Quelle valeur prendra alors le fond ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1933
[Exposé sous forme de diaporama]
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, sans date
Tirage numérique, 19 × 26 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Reproduction de document, sans date
Tirage numérique, 18 × 13 cm
Collection particulière

Observez les trois photographies ci-dessus :

– Dans l'image de gauche, quelle posture et expression ont les deux personnes représentées ? Où leurs regards se dirigent-ils ? Pour quels usages ou supports pouvaient être demandé ce type de photographie ? Comment expliquer que deux portraits aient été réalisés sur une même plaque de verre ? Vous pouvez vous aider de la citation suivante :
« La plaque 6 × 9 faisait l'objet d'un tirage contact et il suffisait ensuite de découper un nouveau cadrage autour de la tête pour obtenir un cliché au format standardisé pour les documents administratifs. […] Lorsque le 6 × 9 cm était placé horizontalement, il permettait de prendre deux visages sur le même négatif […]. »

Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes Éditions, p. 36.

– Comparez la lumière dans ces trois images. Distingue-t-on des ombres portées ? Dans l'image du centre, que peut-on apercevoir de part et d'autre du groupe de jeunes femmes ? Comment décrire le dispositif d'éclairage pour cette prise de vue ? De quel côté est positionnée la source de lumière ? Le réflecteur ? Quel est le rôle de ce dernier ?
– Pour quelle fonction et pour quelle destination la photographie de droite a-t-elle pu être réalisée ? Pourquoi réaliser une « photographie de photographie » ? Quels critères faut-il respecter pour réussir la reproduction photographique d'un document ? Comment doivent être choisis le point de vue, la lumière et la netteté lors de la prise de vue ?

Autoportraits et mises en scène

Toutes ces photographies ont été réalisées par Kasimir Zgorecki et le représentent. Comment appelle-t-on cette catégorie de portrait ? Reconnaît-on immédiatement le photographe dans ces différentes images ? Pourquoi peut-on dire que le photographe se met en scène lorsqu'il réalise ses autoportraits ? Apparaît-il toujours de la même façon ? À quelle autre pratique artistique peuvent s'apparenter ces poses avec différents costumes et accessoires ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait],
sans date
Tirage argentique d'époque,
15 × 10,5 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait],
sans date
Tirage argentique d'époque
contrecollé sur carton, 16 × 11 cm
Collection particulière

Comparez les deux photographies ci-dessus :

– Décrivez les vêtements de Kasimir Zgorecki. Que peut évoquer le port de la chemise, de la cravate et du chapeau dans la société de cette époque ? Ces vêtements correspondent-ils à ceux qu'il portait quotidiennement ? Pourquoi peut-il être important pour lui de se représenter ainsi ? Recherchez et identifiez dans l'exposition les autres types de vêtements dans lesquels Kasimir Zgorecki a choisi de se représenter. Peut-on nommer à chaque fois le « personnage » créé ? Outre les vêtements, quels éléments contribuent à le composer ?
– Observez le fond utilisé pour l'autoportrait en pied. Est-ce un lieu réel ? Est-il en adéquation avec le costume porté ? Quelle image de soi le photographe cherche-t-il à donner ici ?
– Quel est le cadrage du portrait en chemise ? Quelle opération a été réalisée pour obtenir l'effet au premier plan ? Que permet-elle de mettre en valeur ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait], sans date
Tirage argentique d'époque colorié
et contrecollé sur carton, 12 × 16,5 cm
Collection particulière

Dans quel type d'activité le photographe se représente-t-il dans la photographie ci-dessus ?

– S'agit-il d'une prise de vue en studio ? Quel est le cadrage choisi ? Pourquoi Kasimir Zgorecki utilise-t-il ici le format horizontal dit « paysage » ?
– Que voit-on en arrière-plan ? Par quelle technique est-il possible d'obtenir ce type de teintes colorées sur un tirage noir et blanc ? Quelles couleurs a-t-il privilégiées ? Quelles touches plus vives permettent de donner du relief à l'arrière-plan ? Où retrouve-t-on ce rouge rosé également ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait], sans date
Tirage argentique d'époque
contrecollé sur carton, 12 × 8 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre [autoportrait], sans date
Tirage argentique d'époque
contrecollé sur carton, 16,5 × 11,5 cm
Collection particulière

Analysez les deux mises en scène ci-dessus :

– Dans l'image de gauche, quelle action Kasimir Zgorecki est-il en train de réaliser, rappelant ainsi la technique de colorisation évoquée précédemment ? Quels accessoires lui permettent d'évoquer l'activité de peintre ? Quel type d'image se trouve posée sur le chevalet ? Peut-on la retrouver parmi l'ensemble des images ? Pourquoi se représente-t-il alors en train de peindre un portrait photographique ?
– Dans l'image de droite, décrivez les éléments qui composent la mise en scène. Qu'évoque symboliquement le crâne ? Avez-vous déjà vu des scènes de ce genre en peinture ? Observez le visage de Kasimir Zgorecki. Qu'exprime-t-il, selon vous ? À quel personnage de la littérature cette composition fait-elle référence ?

Accessoires, costumes et fonds

«L'atelier du photographe devient ainsi le magasin d'accessoires d'un théâtre où, pour tous les rôles sociaux, des masques de caractères sont préparés.»

Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 65.

«Les accessoires sont ici ceux utilisés dans les ateliers traditionnels. D'abord, en regard avec le passé : guéridons, consoles, colonnes, peaux de mouton pour faire poser les bébés nus, fleurs, mobilier bourgeois… pour aller plus tard vers la modernité avec les trottinettes, et surtout les vélos ou les motos. Le mobilier aussi changera avec l'introduction de cubes à l'allure moderniste pour remplacer les guéridons du début.»

Anne Cartier-Bresson, «Vues sur un atelier de photographe», in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes Éditions, p. 30.

Kasimir Zgorecki
Sans titre, sans date
Tirage numérique, 26 × 17,5 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, sans date
Tirage numérique, 25 × 17 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1936, tirage numérique, 25 × 17 cm
Collection particulière

Observez les trois photographies ci-dessus :

– Quels accessoires et éléments de mobilier apparaissent dans chacune de ces images ? Quels rôles ont-ils ? Comment valorisent-ils les enfants ? En les rehaussant ? En montrant leurs capacités et leurs activités ? Leur niveau social ? Leur modernité ? Comment contribuent-ils à la composition de l'image ? Quel rôle jouent les socles dans l'effet de symétrie ?
– Les accessoires sont-ils toujours en lien avec les fonds qui constituent le décor à l'arrière-plan ? Comparez les fonds, que remarquez-vous ? Qu'en est-il des sols choisis par Kasimir Zgorecki dans ces images ?
– Selon vous, à quel usage ces photographies pouvaient-elles être destinées ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre, sans date
Tirage numérique, 25 × 17 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1938, tirage numérique, 25 × 17 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, sans date
Tirage numérique, 27 × 36 cm
Collection particulière

Analysez les décors et les vêtements dans les images ci-dessus :

– Quels types de lieux sont représentés sur les différents fonds ? Dans quels cas s'agit-il d'un intérieur d'église gothique ? D'un palais richement décoré ? D'un paysage ? Quels rapports ces fonds peuvent-ils avoir avec les personnes représentées ?
– Dans l'image de gauche, pourquoi le couple figure-t-il devant un intérieur d'église ? Dans l'image de droite, pourquoi le choix d'un paysage est-il plus adapté à une prise de vue en extérieur ?
– Observez les vêtements. Dans quels cas s'agit-il d'habits de cérémonie ? De déguisements ? Dans quel cas peut-on avoir un doute ? À quelles occasions ces costumes sont-ils habituellement portés ? Lesquelles de ces photographies évoquent particulièrement le théâtre ?
– Quels liens peut-on établir entre la photographie et le théâtre ? Comment nomme-t-on l'équivalent des coulisses en photographie ? De quoi est constitué ce hors-champ dans l'image de droite ? En quoi celle-ci nous donne-t-elle à voir la fabrication commune à ces deux pratiques ? Leur dimension ambulante ? Les procédés de mise en scène ?

Portraits de groupe et contexte

« L'industrialisation de l'extraction du charbon dans le nord de la France débute en 1756, dans la partie orientale de la région, non loin de Valenciennes. Pendant environ un siècle, des puits sont creusés d'est en ouest, le long d'un arc de cercle reliant Anzin à Lens. Au cours de cette période, l'industrie minière se développe parallèlement aux innovations ; les techniques photographiques progressent elles aussi, faisant de la photographie un outil idéalement adapté à la documentation de l'activité industrielle. »

Pia Viewing, « Le Studio Zgoreki en contexte : documenter l'industrie minière », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes Éditions, p. 30.

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1927
Tirage argentique moderne,
26,7 × 19,1 cm
Centre régional de la photographie
Hauts-de-France, Douchy-les-Mines

Kasimir Zgorecki
Sans titre [J. Smyczyński,
Boucherie-charcuterie], sans date
Tirage argentique moderne, 19,2 × 26,5 cm
Centre régional de la photographie
Hauts-de-France, Douchy-les-Mines

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1936
Tirage numérique, 19 × 26 cm
Collection particulière

Étudiez les trois images ci-dessus :

– Quelle profession nous présente la photographie de gauche ? Quels vêtements et accessoires caractérisent ce métier ? En quoi ce portrait évoque-t-il l'histoire de l'activité industrielle du Pas-de-Calais ? Pourquoi aurait-il été difficile de photographier ces ouvriers sur leur lieu de travail ? Le fond semble-t-il en adéquation avec leur quotidien de mineur ? Comparez la pratique de Kasimir Zgorecki avec celles des autres photographes présentés dans les premières salles de l'exposition. Répond-il aux mêmes types de commandes ? Quelle est sa spécificité ?

– Quels points communs peut-on relever dans les deux autres photographies ? Comment les personnes sont-elles placées dans le cadre de l'image ? Les unes par rapport aux autres ? Où se trouvent les enfants ? Ces portraits de groupe peuvent-ils être qualifiés de photographies de famille ?

– Que peut-on lire sur la façade du commerce dans l'image du centre ? Pour quelle raison le nom du commerce est-il indiqué en français et en polonais ?

– Dans l'image de droite, quelle occasion réunit les personnes représentées ? Où est placé l'enfant dont c'est le baptême ? Que fait l'homme au centre de l'image ? Que signale ce geste arrêté sur la mise en scène photographique ? Pourquoi ces personnes ont-elles fait appel à un photographe professionnel plutôt qu'à un membre de la famille ?
Que voit-on au premier plan et en arrière-plan à droite ? Comment appelle-t-on ces ensembles d'habitations agrémentées d'une parcelle de jardin potager dans ces régions minières ?

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1947
Tirage numérique, 24 × 30 cm
Collection particulière

Kasimir Zgorecki
Sans titre, 1933
Tirage numérique, 24 × 30 cm
Collection particulière

Comparez les deux portraits de groupe ci-dessus :

– Quels types d'activités rassemblent ces personnes ? Quels motifs, accessoires, objets voit-on se répéter ? Quels éléments en arrière-plan servent de cadre dans celui de l'image ?

– Comment sont disposés les musiciens et les sportifs dans chacune de ces photographies ? Dans quel autre type de photographie de groupe retrouve-t-on cette disposition ?

– Dans l'image de droite, que voit-on apparaître au centre de l'image ? Quelles inscriptions peut-on lire en bas de la photographie ? Comment et par qui a-t-elle été réalisée ? Dans quel but ? Que peut représenter pour ces Polonais immigrés en France la participation à ces associations sportives et culturelles ?

Joseph Quentin
Triage du charbon, 1898-1914
Musée des Beaux-Arts d'Arras

BASSIN MINIER ET DIASPORA POLONAISE

L'industrie minière dans le nord de la France

❙ Consulter les sites et liens suivants pour aborder le territoire et l'histoire du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais :
• Cartes du patrimoine et des puits miniers, site « Mission bassin minier du Nord – Pas-de-Calais » : https://bit.ly/3epwlG2.
• « Cartographie interactive » : https://bit.ly/2YwoUtL.
• « Le Patrimoine mondial sur la commune de Rouvroy » : https://bit.ly/2zZNUDd.
• « Les trois âges de la mine », *Bulletin de liaison des professeurs d'histoire-géographie de l'Académie de Reims*, n° 27, 2002 : https://bit.ly/2VgOvrA.
• « Chronologie du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais », dossier de presse « Le bassin minier Nord-Pas-de-Calais inscrit sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco », 2015 : https://bit.ly/3fVsTZo.
• « Trois siècles d'histoire », site « Bassin minier Nord-Pas-de-Calais/Patrimoine mondial de l'Unesco » : https://bit.ly/2ZahbDQ.
• « Mines et mineurs de charbon entre réalité et imaginaire. Exposition virtuelle de documents d'archives » : https://bit.ly/2NmMYvJ.
• Site du Centre Historique Minier de Lewarde : www.chm-lewarde.com.

❙ Travailler autour des questions suivantes :
À partir de quelle époque les gisements de charbon du nord de la France ont-ils commencé à faire l'objet d'une exploitation systématique ? Quelle est l'importance de ces gisements en Europe ? Pourquoi l'extraction minière du charbon est-elle devenue si importante au XIXe siècle ? Quelles industries ont besoin de charbon ? Comment le charbon et ses dérivés sont-ils transportés à partir des mines ? Réaliser avec les élèves une affiche qui explique la formation et les dérivés du charbon, ainsi que ses usages industriels.

Les reportages photographiques de Joseph Quentin

« Occasion d'une plongée exceptionnelle dans les entrailles habituellement invisibles de la mine, les photographies de Quentin font ressortir le contraste entre le cadre mécanisé, sinon aseptisé, de la salle d'accrochage et celui, artisanal, à la fois fragile et hostile, des lisières mobiles du front de taille. La représentation pédagogique du travail fige ici les ouvriers, qui paraissent poser pour mimer leurs gestes. Propre à réduire l'impression de pénibilité, ce parti pris promotionnel, conforme aux attentes de la commande passée par la compagnie concessionnaire, n'efface pas l'inhospitalité foncière d'un milieu avec lequel les hommes doivent composer en permanence. » [Michel Pigenet, « Les travailleurs de la mine : autour de l'abattage », 2006, site « L'histoire par l'image » (https://bit.ly/2AUjqTD)]

❙ Travailler à partir des images suivantes :
• Joseph Quentin, *Triage du charbon*, 1898-1914 (voir ci-dessus).
• Joseph Quentin, *Mineurs de fond : forage ; Mineurs boisant une taille ; Remonte de mineurs*, sans date. (https://bit.ly/2CBUcK9).
• Joseph Quentin, *Lampisterie de mine* et *Moulinage*, sans date ? (https://bit.ly/2YqQ0oV).
Comment ces images sont-elles composées ? Que donnent-elles à voir du travail dans les mines ? Quels indices laissent penser que les mineurs posent devant l'appareil photographique ? Cette dimension de mise en scène est-elle problématique ? Consulter les pages 3 à 7 du guide de visite conçu pour l'exposition « La mine en œuvre 1890-1990 », Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 2010 (https://bit.ly/31bc7Br). Quelles sont les différentes activités techniques représentées ? Relever le vocabulaire spécialisé. Le monde de la mine est-il exclusivement masculin ? Comment le monde souterrain de la mine est-il montré ?
• Joseph Quentin, *La Vie du mineur*, série de cartes postales photographiques, sans date (voir p. 41).

Joseph Quentin
Mineur et reculeur de charbon dans une petite taille,
La Vie du mineur n° 19, sans date
Collection privée

Faire une recherche sur l'usage de la carte postale au début du XXe siècle. Quel procédé technique rend possible la production massive de cartes postales ? Pour quelles raisons les compagnies minières favorisent-elles l'édition de cartes postales ? Pourquoi les mineurs peuvent-ils avoir envie d'envoyer ces images ? Proposer aux élèves de choisir une carte, d'imaginer une situation d'énonciation et de rédiger le texte qui pourrait figurer au dos de la carte.
Quels sont les risques que courent les mineurs dans leur métier ? Quels sont les types d'accidents les plus fréquents ? Que signifie l'expression « coup de grisou » ?

❙ Vous pouvez consulter les ressources suivantes :
• Le dossier pédagogique « Arras à la Belle Époque. Photographies de Joseph Quentin », musée des Beaux-Arts d'Arras, 2014 : https://bit.ly/31nMe1J.
• « Quelques repères sur l'histoire de la carte postale photographique » : https://bit.ly/2Av3SW8.
• Pierre-Christian Guiollard, « La carte postale, un support iconographique essentiel pour les historiens des techniques de la "Belle époque" » : https://bit.ly/3eTcggV.
• « Les dangers dans une mine de charbon » : https://bit.ly/2VerzJs.
• « 10 mars 1906 : catastrophe de Courrières » : https://bit.ly/3dqhGjG.
• « Le mineur, héros ou martyr ? » : https://bit.ly/2YZlv8G.

Représentations littéraires de la mine

❙ Lire et étudier les deux textes en annexe, extraits des romans suivants (voir p. 44) :
• Jules Verne, *Les Indes noires*, 1877.
• Émile Zola, *Germinal*, 1885.
Comment le récit de Jules Verne transforme-t-il la mine en une merveille naturelle ? Comment les émotions des personnages rythment-elles la description progressive de cette nouvelle mine ?
Quels termes techniques Zola utilise-t-il pour montrer la difficulté du travail ?
En quoi la peur est-elle omniprésente dans ce récit ?

❙ Poursuivre à partir de cette citation : « Le 5 octobre 1902, lors des funérailles d'Émile Zola, la France populaire et plus particulièrement les ouvriers, parmi lesquels les mineurs, se sont déjà appropriés *Germinal*. Le reporter du Figaro, décrit les mineurs de Denain accompagnant le convoi vers le cimetière Montmartre, "dans leurs pittoresques costumes". Et tandis que chacun jette son œillet en passant devant le cercueil, une fanfare de mineurs venus d'Hénin-Liétard, le visage barbouillé de suie, joue Le *Temps des cerises* et sur leur passage de nombreux Parisiens s'écrient : "*Germinal, Germinal*" ». [Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier, « Le roman populaire du XIXe siècle », in Philippe Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 58.]
Pour quelles raisons (littéraires, politiques, sociales, culturelles…), les mineurs se sont-ils sentis représentés fidèlement dans le roman de Zola ?
Quelles recherches documentaires le romancier a-t-il accomplies avant d'écrire son récit ?
Vous pouvez consulter :
• « Les termes techniques de la mine » : https://bit.ly/3188eoh.
• Henri Mitterand, « Zola à Anzin : les mineurs de Germinal » : https://bit.ly/3fUvlj6.
• Frédérique Giraud, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique » : https://bit.ly/2ZK9fcL.
• Propositions pédagogiques sur les carnets d'enquête de Zola : https://bit.ly/2Zubgto.

Ernest Mésière et la photographie industrielle

« Les destructions considérables subies dans le nord de la France pendant la Première Guerre mondiale imposent de reconstruire les exploitations minières, leurs équipements et installations, les bâtiments industriels, logements, écoles, infrastructures médicales et églises. Achevée en 1924, la reconstruction suscite un afflux massif de travailleurs étrangers de 1919 à 1922, une transition que documentent les archives des compagnies minières. En 1925-1926, par exemple, la Compagnie des mines d'Aniche engage Ernest Mésière (1862-1935), un pionnier de la

Ernest Mésière
Fosse Lemay à Pecquencourt, 1926
Centre Historique Minier, Lewarde

photographie industrielle française, le chargeant de photographier les sites reconstruits, la modernisation des équipements et de l'environnement quotidien. Les photographies de Mésière consacrées à la reconstruction montrent l'histoire du bassin minier tel que Kasimir Zgorecki dut le découvrir à l'époque. » [Pia Viewing, « Ernest Mésière, mission photographique pour la Compagnie des mines d'Aniche, nord de la France (1925-1926) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 56.]

❙ Observer et analyser les photographies suivantes :
• Ernest Mésière, *Fosse Lemay à Pecquencourt*, 1926 (voir ci-dessus).
• Ernest Mésière, *Dispensaire de la Cité de la Solitude à Frais-Marais*, 1926 (voir p. 43).
Quels aspects et transformations de l'industrie minière Ernest Mésière donne-t-il à voir ? Quels équipements collectifs sont mis en valeur ? Qu'appelle-t-on une compagnie minière ?
Expliquer ce que désignent les termes fréquemment utilisés dans les légendes des images de cette commande : fosse, cité, rivage, dispensaire.
Vous pouvez consulter les ressources suivantes :
• « Compagnies minières » : https://bit.ly/31GoUfw.
• « La mine en œuvre 1890-1990 » : https://bit.ly/31bc7Br.

❙ Développer l'analyse de la représentation du monde du travail dans l'entre-deux-guerres, en étudiant la commande et le projet éditorial suivant :
• François Kollar, *La France travaille*, 1931-1934 (https://bit.ly/350ZsvT, volume « Mineurs »).
Vous pouvez vous référer aux pages du site du Jeu de Paume dédiée à l'exposition « François Kollar. Un ouvrier du regard » en 2016 (https://bit.ly/2ZwN7SW), ainsi qu'au dossier documentaire (https://bit.ly/380lsaF).

❙ Parmi les images exposées d'Ernest Mésière, travailler sur celles qui représentent des cités minières.
Pour quelle raison les compagnies ont-elles choisi de construire des logements et d'assurer des services sanitaires pour les mineurs ? Quelles sont les caractéristiques de l'architecture des cités minières ? Quels types de cités peut-on distinguer ? En quoi les cités pavillonnaires se différencient-elles des cités de corons ?
Vous pouvez consulter les ressources suivantes :
• L'habitat minier : https://bit.ly/31bJR1R.
• Le paternalisme : https://bit.ly/3esuQfS.

❙ Pour revenir sur ce que constitue le paternalisme patronal, lire le contrat de travail pour les ouvriers polonais prévus par la Compagnie des mines de la Grand'Combe en 1921 (https://bit.ly/2ZyxrhM).
Quel article précise les conditions de logement des ouvriers ? Ces conditions peuvent-elles apparaître intéressantes ? Comparer le loyer mensuel aux salaires journaliers prévus. Quelles dispositions sont prises en matière de droit à la santé ou d'assurance ?

❙ Confronter les représentations des cités minières réalisées par Ernest Mésière dans le cadre de la commande de la Compagnie des mines d'Aniche aux photographies de Kasimir Zgorecki réalisées dans cet environnement quotidien des ouvriers et leur famille, notamment :
• Kasimir Zgorecki, sans titre [famille polonaise posant dans son jardin d'une cité minière], 1936 (https://bit.ly/31Ekg1y et p. 14).
En quoi la composition et la destination de ces images diffèrent-elles ? Quelles sont les spécificités de la pratique de Kasimir Zgorecki en regard des usages de la photographie dans l'industrie minière à cette époque ?

Les travailleurs polonais en France

❙ Effectuer des recherches à partir des questions suivantes :
Quelles relations la France entretient-elle avec la Pologne depuis le XVIIIe siècle ? Quelles sont les grandes dates de cette relation ? Quelle est la situation de la Pologne dans les années 1920-1930 ? Après la Première Guerre mondiale, pour quelles raisons les Polonais émigrent-ils ? Comment le gouvernement français a-t-il favorisé l'immigration de travailleurs polonais ? Pourquoi les gouvernements français et polonais signent-ils une

Ernest Mésière
Dispensaire de la Cité de la Solitude à Frais-Marais, 1926
Centre Historique Minier, Lewarde

convention relative à l'immigration en septembre 1919 ? Parmi les travailleurs polonais, lesquels appelle-t-on les « Westphaliens » ? En quoi le parcours et les photographies de Kasimir Zgorecki peuvent-ils témoigner de cette histoire ? Vous pouvez vous référer notamment aux ressources suivantes :
• BnF Patrimoines partagés : https://bit.ly/2VldB2H.
• « 100e anniversaire de la convention relative à l'immigration polonaise » : https://bit.ly/2AuJV1l.
• Les repères « Émigrer » et les collections du Musée national de l'histoire de l'immigration : https://bit.ly/3itkQVM et https://bit.ly/31BXAPH.
• Le site et les ressources (notamment le dossier pédagogique) autour de l'exposition « Polonia. Des Polonais en France depuis 1830 », Paris, MNHI, 2011 : https://bit.ly/2C3uihW.

❙ Étudier l'évolution démographique de la ville de Rouvroy, où s'est installé Kasimir Zgorecki, en consultant le site des Archives départementales du Pas-de-Calais (https://bit.ly/2S9bowt). Quels documents et informations peut-on retrouver sur ce site ? Qu'est-ce qu'un recensement ?
Analyser les trois recensements de population effectués à Rouvroy en 1886, 1926 et 1931 (https://bit.ly/3hWWrrD). Quelles rubriques d'information figurent sur ces trois registres ? Sur la dernière page de chaque registre, quel est le total des habitants dénombrés ? Comment peut-on expliquer cette augmentation constante de la population de la ville ? Dans le recensement de 1931, quelle est la part des habitants de nationalité étrangère ? Kasimir Zgorecki est recensé sur les registres de 1926 et 1931 (respectivement p. 27 et 43). Avec quels critères peut-on retrouver la ligne où sa famille est recensée ? Quelles informations délivre le recensement sur la vie familiale et professionnelle du photographe ? Poursuivre en étudiant les registres de recensement dédiés à la cité des corons de Nouméa. Dans le recensement de 1896, à partir de quelle page débute le décompte des habitants des corons ? Consulter les pages 22 et 23. Quelles sont les deux nationalités représentées parmi les habitants de la cité ? Dans le recensement de 1931, consulter la page 99. Quels changements constate-t-on dans la population de Rouvroy ?

❙ Sur le site des Archives nationales du monde du travail, consulter le « contrat d'emploi d'ouvriers polonais » de la Compagnie des mines de la Grand'Combe en 1921 (https://bit.ly/2ZyxrhM).
Les salaires des mineurs polonais sont-ils les mêmes que ceux des mineurs français ? Qui prend en charge les frais de transport entre la Pologne et la France ? Quelles dispositions peuvent inciter les ouvriers polonais à retourner dans leur pays natal après avoir effectué leur contrat ?

❙ Rapprocher l'histoire de l'immigration polonaise dans le nord de la France et celle de la région Centre – Val de Loire, en étudiant les images de Louis Clergeau, notamment :
• Louis Clergeau, *Deux Polonaises main sur l'épaule et fleurs*, 1923 (voir p. 44).
« Louis Clergeau (1877-1964) a photographié la vie dans le village de Pontlevoy (à l'est de Tours) et sa campagne environnante. Le fonds Clergeau regroupe notamment cent négatifs sur plaque de verre montrant pour la plupart de jeunes ouvrières agricoles, photographiées en extérieur devant un fond neutre ou dans son studio. Utilisés comme photographies d'identité, ces clichés nous apportent aujourd'hui un témoignage remarquable sur les centaines d'immigrés polonais qui ont travaillé dans les exploitations agricoles du centre de la France dans les années 1920. » [Pia Viewing, « Le réglementaire et l'intime : photographies d'identité à l'époque du Studio Zgorecki », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 68.]
Vous pouvez consulter :
• *Les Chemins photographiques d'un horloger. Louis Clergeau 1902-1932* : https://bit.ly/3dQSYaF.
• « Les ouvriers agricoles polonais en France au XXe siècle » : https://bit.ly/3dZZWKt.

Louis Clergeau
Deux Polonaises main sur l'épaule et fleurs, 1923
Archives départementales de Loir-et-Cher, 120 Fi 2050. AD41

ANNEXES

DOC # 1

« À la voix d'Harry, James Starr, Madge et Simon Ford s'étaient introduits par l'étroit orifice qui mettait en communication la fosse Dochart avec la nouvelle houillère.
Ils se trouvaient alors à la naissance d'une galerie assez large. On aurait pu croire qu'elle avait été percée de main d'homme, que le pic et la pioche l'avaient évidée pour l'exploitation d'un nouveau gisement. Les explorateurs devaient se demander si, par un singulier hasard, ils n'avaient pas été transportés dans quelque ancienne houillère, dont les plus vieux mineurs du comté n'auraient jamais connu l'existence.
Non ! C'étaient les couches géologiques qui avaient "épargné" cette galerie, à l'époque où se faisait le tassement des terrains secondaires. Peut-être quelque torrent l'avait-il parcourue autrefois, lorsque les eaux supérieures allaient se mélanger aux végétaux enlisés ; mais, maintenant, elle était aussi sèche que si elle eût été forée, quelque mille pieds plus bas, dans l'étage des roches granitoïdes. En même temps, l'air y circulait avec aisance – ce qui indiquait que certains "éventoirs" naturels la mettaient en communication avec l'atmosphère extérieure.
Cette observation, qui fut faite par l'ingénieur, était juste, et l'on sentait que l'aération s'opérait facilement dans la nouvelle mine. Quant à ce grisou qui fusait naguère à travers les schistes de la paroi, il semblait qu'il n'eût été contenu que dans une simple "poche", vide maintenant, et il était certain que l'atmosphère de la galerie n'en conservait pas la moindre trace. Cependant, et par précaution, Harry n'avait emporté que la lampe de sûreté, qui lui assurait un éclairage de douze heures.
James Starr et ses compagnons éprouvaient alors une joie complète. C'était l'entière satisfaction de leurs désirs. Autour d'eux, tout n'était que houille. Une certaine émotion les rendait silencieux. Simon Ford, lui-même, se contenait. Sa joie débordait, non en longues phrases, mais par petites interjections. »
—
Jules Verne, *Les Indes noires* [1877], chapitre 10, Paris, Le Livre de poche, 1976, p. 92.

DOC # 2

« Au nouveau chantier de Maheu, le travail était pénible. Cette partie de la veine Filonnière s'amincissait, à ce point que les haveurs, écrasés entre le mur et le toit, s'écorchaient les coudes, dans l'abattage. En outre, elle devenait très humide, on redoutait d'heure en heure un coup d'eau, un de ces brusques torrents qui crèvent les roches et emportent les hommes. La veille, Étienne, comme il enfonçait violemment sa rivelaine et la retirait, avait reçu au visage le jet d'une source ; mais ce n'était qu'une alerte, la taille en était restée simplement plus mouillée et plus malsaine. D'ailleurs, il ne songeait guère aux accidents possibles, il s'oubliait là maintenant avec les camarades, insoucieux du péril. On vivait dans le grisou, sans même en sentir la pesanteur sur les paupières, l'envoilement de toile d'araignée qu'il laissait aux cils. Parfois quand la flamme des lampes pâlissait et bleuissait davantage, on songeait à lui, un mineur mettait la tête contre la veine, pour écouter le petit bruit du gaz, un bruit de bulles d'air bouillonnant à chaque fente. Mais la menace continuelle étaient les éboulements : car, outre l'insuffisance des boisages, toujours bâclés trop vite, les terres ne tenaient pas, détrempées par les eaux. »
—
Émile Zola, *Germinal* [1885], IIIe partie, chapitre 4, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 283.

Négatif-verre original,
10 × 15 cm
Collection particulière

LE PHOTOGRAPHE ET SON ATELIER

« Posséder un bon atelier de pose, c'est presque la moitié de ce qu'il faut pour faire du bon travail […] et, pour un photographe de portraits, l'atelier est un instrument de l'importance la plus grande. » [Henry Peach Robinson, *L'Atelier du photographe. La meilleure forme d'ateliers, fonds, et accessoires, éclairage, pose et arrangement des modèles*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1888, p. 1 (https://bit.ly/314ykBj), cité par Anne Cartier-Bresson, in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 24.]

Photographier les Polonais en France, Studios Nadar et Zgorecki

« Beaucoup de monde passait dans l'atelier des frères Nadar. Mais par leurs enthousiasmes de jeunesse, leurs inclinaisons politiques et leur activité professionnelle, les frères Nadar peuvent être vus, de façon inattendue, comme des passeurs entre les sociétés française et polonaise. » [Élisabeth Walle, « Nadar et la Pologne », en ligne sur « Le Blog Gallica » (https://bit.ly/2YrGKRv)].

« Zgorecki aurait pu travailler pour une clientèle plus large, mais il reste surtout attaché à la communauté polonaise des mines de charbon du début du XXe siècle, dont l'atelier demeure le lieu d'enregistrement de l'ascension sociale et de l'intégration au sein de la région de Rouvroy, tout en nous montrant des rémanences liées au pays d'origine. Ces ambiguïtés entre passé et présent se retrouvent dans une pratique photographique qui ici semble bien faire coexister l'atelier artisanal hérité du XIXe siècle finissant et le studio commercial du XXe siècle commençant. » [Anne Cartier-Bresson « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 31.]

❙ Lire l'article entier d'Élisabeth Walle, « Nadar et la Pologne » (cité ci-dessus), et répondre aux questions suivantes. Qui était Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar ? Quelle rencontre décisive va susciter l'intérêt et l'attachement de Nadar à la Pologne ? Quelle est la situation de la Pologne à cette époque ? Par quelles puissances est-elle dominée ? Que décide alors de faire Félix Nadar et son frère Adrien en 1848 ? Comment « polonisent »-ils leurs noms ? Leur marche vers la Pologne aboutit-elle ? De quelles personnalités polonaises Nadar fait-il le portrait ? Qui est Adam Jerzy Czatoryski ? Qu'a-t-il fondé ? Quels autres artistes d'origine polonaise Nadar a-t-il eu l'occasion de côtoyer par son intermédiaire ?

❙ Dans la galerie de portraits en ligne (https://bit.ly/2CrHmhm), observer les photographies suivantes :
• Atelier Nadar, *Prince Czartoryski*, 1854-1860.
• Atelier Nadar, *Comte Branicki*, 1854-1870.
• Atelier Nadar, *Leon Jablonski*, 1870.
• Atelier Nadar, *Prince Poniatowksi*, 1900.
Quels types de points de vue, cadrages et poses sont privilégiés dans ces photographies ? Quels accessoires voit-on réapparaître sur plusieurs images ? Que favorisent-ils dans la mise en scène des sujets ? Peut-on déceler leurs origines polonaises ? Quelle est la fonction de ces portraits ?

❙ Comparer les photographies de Nadar avec celles prises par Kasimir Zgorecki dans son studio :
• Kasimir Zgorecki, *Mineur polonais*, 1920-1930 (https://bit.ly/3dm4ESx).
• Kasimir Zgorecki, *Agriculteur polonais*, 1920-1930 (https://bit.ly/317sb7n).
Comment sont caractérisées les activités professionnelles des personnes photographiées ? Appartiennent-elles à la même classe sociale que les sujets de Nadar ? Dans quel type de décor est mis en scène le mineur ? L'agriculteur ? Quels éléments renvoient à leurs environnements de travail respectifs ? Quels éléments semblent artificiels et répondent à un parti pris de mise en scène ?

L'atelier, entre peinture et théâtre

« […] le rôle [du studio] est de nous sortir de la réalité, de décontextualiser et d'idéaliser le modèle, avec une lumière sous contrôle et un fond uniformisant. Mais sur les bords de l'image, dans le "hors-champ" de Zgorecki, il y a à voir ; le dispositif d'éclairage d'un côté et son grand

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection particulière

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection d'entreprise
Neuflize OBC

réflecteur blanc de l'autre, les accompagnateurs ou les clients qui attendent leur tour, le bas du fond peint qui, sur le sol, se roule sur lui-même et qui dévoile un motif de carrelage. Le fond peint, avec ses plis et sa tendance à se recroqueviller sur les côtés, les fausses perspectives d'un carrelage peint qui entrent en écho avec la vraie perspective, signalent le simulacre ». [Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 41.]

❙ Étudier les ateliers de peintres représentés dans les images suivantes :
• Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870 (Paris, musée d'Orsay).
• Henri Matisse, *L'Atelier du peintre (dit l'atelier rose)*, 1911 (https://bit.ly/2No5TGA).
• Henri Matisse, *Le Peintre dans son atelier (Le peintre et son modèle l'Atelier, quai Saint-Michel)*, fin 1916-début 1917 (Paris, Centre Pompidou).
Pour quelles raisons ces peintres représentent-ils leurs ateliers ? Pour affirmer leur statut d'artiste ? Montrer la constitution d'un groupe ? Leurs sources d'inspiration ? Leur processus de travail ? Dans quel cas l'atelier est-il le sujet principal du tableau ? Relever les différents éléments qui constituent l'atelier de Matisse. En quoi peut-on dire que l'atelier d'artiste est envisagé comme un décor pour des œuvres à venir ?

❙ Comparer ces tableaux avec les images d'ateliers de photographes :
• Anonyme, *Jabez Hogg takes the photograph of Mr. Johnson in Richard Beard's studio*, 1843 (https://bit.ly/3hVYsEg).
• Hippolyte Bayard, *Autoportrait à l'appareil*, vers 1855 (https://bit.ly/37XsPWC).
• Olympe Aguado, *Autoportrait dans l'atelier à Paris*, 1853-1857 (https://bit.ly/2VcsoUF).
• Félix Nadar et/ou Adrien Tournachon, *Pierrot Photographe*, 1854 (https://bit.ly/3eqCYxr).
• De Torbechet, *Autoportrait tenant sa tête avec son double dans le miroir*, vers 1860 (https://bit.ly/3dxXiM9).
• Anonyme, *Intérieur supposé de l'atelier de Disdéri*, avant 1870 (https://bit.ly/2V9xPlH).
• Daniel Boudinet, *Autoportrait à l'agrandisseur*, 1986 (https://bit.ly/3drkdZk).
À partir de ces images, lister les installations et le matériel nécessaires à l'exercice du photographe (disposition de l'atelier, outils). À quels autres arts l'atelier du photographe fait-il écho ? Quels éléments rappellent la peinture ? Le théâtre ? Quelles sont les techniques et méthodes communes à la peinture, à la photographie et au théâtre ? Leurs différences ? Quels éléments, visibles dans ces photographies, Kasimir Zgorecki a-t-il repris dans sa pratique ?

❙ Vous pouvez consulter les ressources suivantes :
• « L'artiste dans son atelier », L'Agence photo RMN Grand Palais (https://bit.ly/2V9yl37).
• « L'atelier d'artiste », BPI (https://bit.ly/316AiRx).
• Présentation de l'exposition « Dans l'atelier », Paris, musée d'Orsay, 2005 (https://bit.ly/2YsPKGa).
• Le studio du photographe Joseph Malicot à Sablé-sur-Sarthe, ouvert entre 1900 et 1930, a été restauré et se visite. Un site internet lui est dédié (https://bit.ly/2YWayWQ).

Représentations du photographe, entre tradition et invention

« Les images prises au début de la carrière de photographe de Kasimir Zgorecki nous révèlent un lieu probablement aménagé par son beau-frère, photographe avant lui, et identique à la disposition des premiers ateliers de photographie qui, dès l'époque du daguerréotype, furent eux-mêmes les dignes successeurs des ateliers d'artistes peintres. Dans la série d'autoportraits qu'il a effectués, nous voyons en effet Zgorecki jeune homme se représenter en personnage costumé, dans un environnement artistique digne des pictorialistes. […] L'usage des crânes en référence aux vanités, des chevalets et des pinceaux, sont autant de dispositifs liés à cet imaginaire de l'artiste ». [Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 27.]

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection particulière

Sans titre [autoportrait], sans date
Collection particulière

❙ Comparer les images suivantes :
• Johannes Gumpp, *Triple autoportrait*, 1646, Florence, galerie des Offices (https://bit.ly/31a2Fyu).
• Paul Cézanne, *Autoportrait à la palette*, vers 1890, Collection Emil Bührle (https://bit.ly/3fN7DVR).
• Joseph Quentin, *Portrait de Joseph-Philibert Quentin*, entre 1888 et 1914, musée des Beaux-Arts d'Arras (https://bit.ly/3805VxF).
• Edward Steichen, *Autoportrait au pinceau et à la palette*, 1901 (https://bit.ly/2Bv7Zl5).
• Kasimir Zgorecki, sans titre [autoportrait], sans date (voir ci-dessus, à gauche).
• Germaine Krull, *Autoportrait à l'Icarette*, vers 1925 (https://bit.ly/3fRhZEg).
Quelles techniques les artistes cités ci-dessus utilisent-ils dans leurs autoportraits ? La peinture, la photographie, les deux à la fois ? Est-ce toujours évident de le déterminer ? Décrire et identifier les outils utilisés par chacun. À votre avis, pourquoi Edward Steichen et Kasimir Zgorecki se représentent-ils en peintres ? Quel était au début du XXe siècle le modèle artistique dominant ? Quels pouvaient être leurs sources d'influence ? Comparer leurs autoportraits avec ceux de Johannes Gumpp et de Paul Cézanne. Quels points communs peut-on observer, particulièrement à cette époque, entre la pratique picturale et la pratique photographique ? Analyser notamment les notions de composition et de mise en scène à partir de l'autoportrait de Joseph Quentin. Comment est réalisé le décor ? Comment s'effectuait alors la retouche ? En quoi peut-on parler à propos de ces photographes d'une quête de reconnaissance artistique ? La photographie était-elle alors assimilée à une pratique artistique ?

❙ Repérer les différents autoportraits de Kasimir Zgorecki dans l'exposition. Observer les accessoires et les costumes. Que peuvent-ils raconter de la façon dont il souhaitait se représenter ? Se présentait-il toujours de la même façon ? À votre avis, comment se considérait-il ? En artiste ? En artisan ? En commerçant ? Tout à la fois ?

❙ Comparer l'autoportrait de Joseph Quentin et celui de Germaine Krull. Quelles différences peut-on observer (matériel utilisé, type de cadrage, posture du photographe, etc.) ? L'autoportrait de Germaine Krull fait-il encore allusion à la technique de la peinture ? Quel objet cache en partie son visage ? En quoi la représente-t-il ? Comment et pourquoi met-elle en avant la dimension moderne et mécanique de la photographie ? Que nous dit cet autoportrait de l'évolution du métier de photographe et de sa reconnaissance artistique ? La photographie peut-elle dès lors s'affirmer de façon autonome et valoriser ses propres spécificités sans avoir recours au modèle de la peinture ?

Photographies de studio, redécouvertes et interrogations des pratiques

« Ce qui continue de m'obséder dans le travail sur ce fonds, c'est la question de la sélection. J'aimerais pouvoir arriver à tout montrer, comme un ensemble, un immense ensemble de portraits. L'image globale d'une génération, d'une population ayant vécu sur un territoire commun, avec un contexte historique commun, et donner ainsi la possibilité à chacun d'avoir accès à son passé. Finalement, ce qui est passionnant dans cette entreprise c'est son aspect interminable. » [Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 41.]

La redécouverte du fonds photographique de Kasimir Zgorecki dans les années 1990 fait écho à la mise en valeur récente de plusieurs fonds de studios de photographes par le biais d'expositions, de publications et de numérisations. Elle témoigne d'un intérêt nouveau pour le métier et la pratique du photographe professionnel. Ces fonds permettent aussi de nous interroger sur leurs différents contextes de production et de réception, d'envisager la dimension sociologique, économique et politique de la photographie de studio et d'aborder la question de la représentation à travers la pratique du portrait.

Boîte Guilleminot d'origine contenant des négatifs de Kasimir Zgorecki au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, vers 1930
Collection Frédéric Lefever

❙ Vous pouvez étudier des exemples de fonds de studios de photographes redécouverts ces dernières années, afin de comparer les contextes et les démarches :
• Pascal Sébah (1823-1886), Turquie (https://bit.ly/2AZs6YE).
• Norbert Ghisoland (1878-1939), Belgique (http://www.ghisoland.com).
• Mike Disfarmer (1884-1959), États-Unis (https://bit.ly/2NnIsgl).
• Martín Chambi (1891-1973), Pérou (http://martinchambi.org).
• Seydou Keita (1921-2001), Mali (https://bit.ly/3esnSYa).
• Virxilio Vieitez (1930-2008), Espagne (https://bit.ly/318Zoza).

❙ Ces pratiques professionnelles sont aussi questionnées par des artistes contemporains. Vous trouverez ci-dessous quelques exemples intéressants à analyser :
• Malick Sidibé (1936-2016), Mali (https://bit.ly/2ByOQi2).
• Santu Mofokeng (1956-2020), Afrique du Sud, *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950* (https://bit.ly/2YpvLYC).
• Samuel Fosso (né en 1962), artiste d'origine camerounaise qui travaille en République centrafricaine (https://mo.ma/2Z1gDQn).
• Olivier Culmann (né en 1970), artiste français qui a travaillé en Inde, série *The Others*, 2009-2013 (https://bit.ly/316FS6r).
• Hashem Madani (1928-2017). Voir notamment le travail mené sur ce photographe libanais par la Fondation arabe pour l'image (http://arabimagefoundation.com et https://bit.ly/2YY8mgd).

Plaques de verre au gélatino-bromure d'argent, histoire et technique
❙ Aborder l'histoire des procédés photographiques, afin de situer l'apparition des négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent utilisés par Kasimir Zgorecki.

❙ Distinguer et définir dans un premier temps le négatif (valeurs inversées par rapport à celles du sujet) et le positif (valeurs correspondant à celles du sujet). Étudier les différents supports (métal, papier, verre, film souple) et éléments photosensibles (« sels » d'argent, de fer, de chrome…) utilisés dans les divers procédés.

❙ Étudier le principe de la photographie argentique dans son système négatif/positif, en abordant la fabrication des négatifs sur plaque de verre. On pourra consulter l'article « Émulsion Noir et Blanc au Gélatino-bromure d'Argent » du site Disactis (https://bit.ly/2NsTUap) et celui de Gaston Tissandier « Fabrication des plaques sèches photographiques au gélatino-bromure d'argent », publié dans la revue *La nature* en 1886 (https://bit.ly/3eroPjt) Pourquoi le verre a-t-il été choisi comme support à l'émulsion argentique ? Quels inconvénients présente-t-il quant à son utilisation en photographie ?

❙ Découvrir les appareils photographiques existant avant 1939 et utilisant un des formats de plaques employés par Kasimir Zgorecki. Utiliser le site de Sylvain Halgand (https://bit.ly/2CrUBi4), vous pourrez rechercher par format de négatif. Choisir un de ces appareils et réaliser un exposé.

❙ Proposer aux élèves de collecter dans leur environnement proche des photographies anciennes (négatives et positives) et de les identifier en utilisant le questionnaire proposé par Pierre Connolly (https://bit.ly/3emEr7M) ou le document conçu par les Archives du Finistère (https://bit.ly/2ByZIfS).

Tirages
« On sait, grâce aux factures conservées dans ses archives, que Zgorecki, proche de la Belgique, achetait ses plaques et ses papiers sensibles à la firme Gevaert, mais également à Guilleminot, qui lui fournissaient des papiers pour tirage par contact et des supports négatifs 6 × 9 […]. » [Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 31.]

❙ Effectuer des recherches sur la société Guilleminot (voir ci-dessus). L'une de ses usines était implantée à Amboise et fabriquait des plaques

Retouches opérées manuellement
par Kasimir Zgorecki
sur la surface sensible d'un négatif
Collection particulière

photographiques, dont certaines employées par Kasimir Zgorecki. Voir notamment : Hervé Lestang, « Guilleminot & Boespflug » (https://bit.ly/3dtndV3).

❙ Distinguer les deux dispositifs utilisés par Kasimir Zgorecki pour réaliser ses tirages à partir d'une plaque : le tirage par contact et le tirage par agrandissement. Dédiait-il certains formats de plaque à certains types de travaux ? Quelle incidence a le format du négatif sur la qualité de l'image ? Sur les dimensions d'un tirage par contact ? Quelles indications sont visibles sur certaines plaques ? Quelle opération réalisait-il au moment du tirage ou juste après ?

❙ « Le choix du format et le contraste des tirages noir et blanc modernes, gélatino-argentiques ou numériques, signalent une interprétation différente des négatifs de Zgorecki, ces tirages actuels ayant été réalisés spécifiquement en vue d'une exposition contemporaine. » [Pia Viewing, « Le portrait photographique du *Studio Zgorecki* », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 87.]
Dans l'exposition, observer les tirages *vintage* (c'est-à-dire les tirages d'époque) et les tirages modernes (argentiques ou numériques). Relever les différences de rendu entre ces images ainsi que les contextes de réalisation.

Retouches et virages
« Il n'était pas rare alors de voir des photographies colorées aux pastels ou à l'aquarelle qui pénétraient facilement dans les fibres du papier, les traits redessinés à la mine de plomb, des éléments reconstitués par le dessin comme l'ajout d'une chemise et une cravate. Les négatifs aussi étaient retouchés directement sur l'émulsion, les visages retravaillés à la mine de plomb de manière à rendre la peau plus lisse et à lui donner la douceur d'une "peau de pêche". » [Frédéric Lefever, « Kasimir Zgorecki, sur le fond(s) », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 39.]

❙ Rechercher dans l'exposition plusieurs images retravaillées sur le négatif (voir ci-dessus et p. 45) ou le tirage et se questionner sur l'intention du photographe. Pourquoi a-t-il choisi de rectifier ou de modifier son image ? Est-ce pour supprimer les défauts du support comme les poussières ou rayures (repique) ? Modifier le contraste ou réagencer les ombres et les lumières ? Rendre un portrait flatteur par l'amélioration du rendu de la peau ? Détourer un personnage ? Réaliser un photomontage ? Faire ressembler davantage l'image à la réalité en la coloriant ? Quelles autres raisons un photographe peut-il avoir à faire de la retouche ?

❙ Quelle opération chimique Kasimir Zgorecki réalisait-il pour modifier la tonalité de toute l'image ? Quelles pouvaient être les motivations de ces « virages » ? Un choix esthétique ? Améliorer la conservation de l'image ? Développer ou fidéliser sa clientèle en proposant une plus grande diversité de travaux ?

❙ Ressources en ligne
• « Les procédés photographiques et photomécaniques » : https://bit.ly/37SGIFm.
• « Les différents types de négatifs photographiques » : https://bit.ly/3fNqTm8.
• Nassim Daghighian, « Procédés photographiques » : https://bit.ly/3dkG7gQ.
• Glossaire visuel des procédés photographiques réalisé par L'Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris : https://bit.ly/2NjUqrm
• Patrick Lamotte, « Comment identifier les principales techniques photographiques ? », Presses de l'Enssib, 2012 : https://bit.ly/2YrvZyy.
• Vidéos sur différents procédés de tirages réalisées par le Musée suisse de l'appareil photographique : https: https://bit.ly/3idgWPC.
• Documentaire sonore « Le tireur et le photographe », France Culture : https://bit.ly/3fKsXLu.

Sans titre, 1927
Centre régional de la photographie Hauts-de-France

Sans titre, 1939
Collection particulière

PORTRAITS INDIVIDUELS ET PORTRAITS DE GROUPES

« Le succès du "portrait carte-de-visite" inventé par Eugène Disdéri (en 1850-1855) inaugure la démocratisation de la photographie de portrait, inspirée par l'héritage artistique de la peinture de portrait. En vogue en Europe pendant plus de neuf décennies, le stéréotype du portrait photographique se décline en poses convenues devant une toile de fond peinte (figurant un décor de salon bourgeois, des colonnes et fenêtres d'église gothique, des colonnades romaines ou une douce végétation grimpante sur une surface floue, etc.). Des accessoires complètent le décor avec des motifs traditionnels ou distinctifs. » [Pia Viewing, « Le portait photographique du Studio Zgorecki », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 95.]

« Progressivement, la meilleure sensibilité des plaques permettra d'agrandir le cadre de prise de vue et d'obtenir des portraits plus naturels aux visages détendus, mais aussi de multiplier les applications de la photographie. […] À la demande, il photographiera les coiffeurs, les boulangers et d'autres commerçants devant leur boutique, ou même des personnes qui posent devant un terril de mine, sans pour autant sembler effectuer un travail documentaire systématique, mais plutôt dans une optique d'enregistrement d'une insertion sociale nouvelle de ses commanditaires. Si ses photographies *post-mortem* d'enfants dans leur environnement familier font encore pour nous référence à une tradition remontant au daguerréotype autant qu'à une fonction mémorielle, d'autres applications plus modernes voient le jour. Elles font également référence à une pratique d'atelier vernaculaire : photographies de mariage ou de communions, photographies d'identité, souvenirs de funérailles, de manifestations sportives ou scolaires… » [Anne Cartier-Bresson, « Vues sur un atelier de photographe », in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 28.]

Usages des portraits photographiques

❙ Répertorier les différents usages de la photographie de portrait et établir ses possibles critères (point de vue, cadrage, partie du corps montré, dispositif et mise en scène…). Confronter les pratiques actuelles et l'histoire des usages dans laquelle s'inscrivent les images du Studio Zgorecki.

❙ Envisager les différents destinataires (amis, familles, administration, presse…) et les supports possibles de diffusion ou de partage des différentes catégories de portrait (tirage ou impression papier, journaux et magazines, réseaux sociaux…).

❙ Étudier les portraits photographiques suivants, en déterminant les usages auxquels ils pouvaient être destinés et les éléments que le photographe a voulu principalement mettre en valeur :
• Auteur non identifié, *Portrait d'un homme au haut de forme*, vers 1850 (https://bit.ly/2B13miJ).
• Nadar, *Émile Zola dans son cabinet de travail*, 1895 (https://bit.ly/2ZowWNc).
• Auguste Charrouin, *Militaire du 66e régiment d'infanterie, vers 1910* (https://bit.ly/2YnoiJJ).
• Kasimir Zgorecki, sans titre [trois mineurs], 1927 (voir ci-dessus, à gauche).
• Philippe Halsman, *Marylin Monroe*, 1952 (https://bit.ly/311HfDD).
• Gisèle Freund, *François Mitterrand, président de la République française*, 1981 (https://bit.ly/2V8bcxZ).
En quoi les modalités de représentation de ces personnes peuvent être des indices de leur position ou de leur fonction sociale ? Quels types de mise en scène permettent de nous livrer ces informations ? Le photographe, avec la collaboration de son modèle, a-t-il recours à des cadrages particuliers, des poses ou des accessoires ? Les personnes photographiées sont-elles toutes connues ? La volonté de se mettre en valeur dépend-elle du statut social de la personne ? En quoi peut-elle y participer ?

❙ Comparer avec les portraits photographiques ci-dessous :
• Auguste Charrouin, *Scène de la vie militaire*, 1906 (https://bit.ly/3ev4WYY).
• Félix Nadar, *Marie Laurent de dos*, vers 1856 (https://bit.ly/3fK9XwO).

Sans titre, sans date
Collection particulière

• Lisette Model, *Baigneuse à Coney Island*, vers 1939-1941 (https://bit.ly/2Bpj5bj).
• Philippe Halsman, *Marilyn Monroe*, 1954 (https://bit.ly/2B1uTAL).
• s.a, *François Mitterand pratiquant le tennis*, 1954 (https://bit.ly/2V8bcxZ).
En quoi ces portraits se démarquent-ils de ceux étudiés précédemment ? Ont-ils les mêmes points de vue et cadrages ? Le visage est-il toujours l'élément principal de ces portraits ? En quoi la mise en valeur du corps en mouvement ou sa perception sous un autre angle permettent-elles de réaliser des portraits « décalés » par rapport à l'image habituelle des personnalités publiques ? Peut-on facilement distinguer dans ces cas les personnes célèbres des anonymes ?

❙ Afin de développer l'histoire et les pratiques du portrait photographique, vous pouvez vous référer aux ressources suivantes :
• Exposition virtuelle et ressources « Les Nadar, une légende photographique » : https://bit.ly/3dp1YDC et https://bit.ly/37XmpGP
• Exposition virtuelle et dossier pédagogique « Face à face ou l'art du portrait » : https://bit.ly/3eveWBu et https://bit.ly/3fNisat
• Blog de Stéphane Courtault « Portraits d'Enfants - Collection de Photographies anciennes » : https://bit.ly/31hGA15
• Éducation à l'image autour de la notion de portrait, musée français de la photographie de Bièvres : https://bit.ly/2B13miJ
• Exposition virtuelle « Portraits/visages » et dossier pédagogique « Cent portraits/cent visages » : https://bit.ly/2Nj4UHF
• « Jalons pour une exploitation pédagogique » de Philippe Sabourdin : http://bit.ly/2kGBGI5
• « Portrait, visage 1 et 2 » de Nassim Daghighian : http://bit.ly/2K6fkIp et http://bit.ly/2YvtwE5
• « Dossiers documentaires » du Jeu de Paume : https://bit.ly/3hcGzQt, autour des expositions « Lisette Model » (2010), « Diane Arbus » (2011), « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » (2015), « Florence Henri » (2015), « Peter Hujar. *Speed of Life* » (2019).

Représentations de famille

❙ Observer les photographies suivantes :
• Kasimir Zgorecki, *Famille posant en studio avec quatre enfants*, années 1920-1930 (https://bit.ly/2Cns3Gq).
• August Sander, *Farming Family*, 1913-1914 (https://mo.ma/2CKgSI8).
• Walker Evans, *Sharecropper's Family, Hale County, Alabama*, mars 1936 (https://mo.ma/3doRDri).
• Zofia Rydet, images extraites de la série « Répertoire sociologique », 1978-1990 (https://bit.ly/3enXeiZ).
Où ont été réalisées ces images ? Quelles différences peut-on observer, dans la représentation de ces familles, entre une prise de vue en studio, en extérieur ou dans leur habitation ? Dans les photographies de Kasimir Zgorecki et August Sander, les vêtements portés par la famille semblent-ils ceux du quotidien ? Pourquoi ? Où est placé le père de famille par rapport à son épouse et ses enfants ? Que peut signifier ce positionnement dans l'organisation familiale ?
Retrouve-t-on le même souci de représentation de soi et des siens dans les photographies de Walker Evans et Zofia Rydet ? Les personnes photographiées ont-elles eu le temps ou la possibilité de changer de vêtements, de se préparer à la prise de vue ? Quelles peuvent être les motivations de ces deux derniers photographes ? Rejoignent-elles celles de Kasimir Zgorecki et August Sander ?

❙ Comparer avec le projet suivant :
• Lee Schulman et Emmanuelle Halki, *The Anonymous Project*, 2017 (https://bit.ly/2Nq16nH).
D'où proviennent les photographies que l'on peut observer sur le site du projet ? Ont-elles été réalisées par des photographes professionnels ? Quels indices nous permettent de reconnaître qu'il s'agit d'une pratique amateur ? Les photographies sont-elles posées ? Spontanées ? Quels types d'événements sont représentés ?

Prendre la pose

« Son activité de portraitiste en studio est très importante, il semble très à l'aise avec son matériel 13 × 18, qui lui permet de ne pas chercher de cadrage à la prise de vue. Il plante sa chambre au centre du studio, l'objectif tourné vers le fond peint,

Sans titre, 1947
Collection particulière

il place ses modèles dans le décor. Il laisse autour du sujet beaucoup d'espace qu'il recadrera au laboratoire sous l'agrandisseur. On remarque d'ailleurs souvent les traits qu'il gratte dans l'émulsion afin d'indiquer l'endroit où il faudra couper : il décide donc devant le négatif ce qui sera dans l'image.» [Frédéric Lefever, «Kasimir Zgorecki, sur le fond(s)», in *Studio Zgorecki*, Paris, Jeu de Paume/Trézélan, Filigranes, 2020, p. 38.]

Lors de la visite de l'exposition, observer le fond peint installé dans l'espace éducatif et réaliser plusieurs portraits photographiques d'un camarade en lui demandant de poser.

❙ Que représente ce fond et pour quel usage Kasimir Zgorecki l'utilisait-il ?

❙ En choisissant un point de vue et un cadrage approprié ainsi qu'un emplacement devant le fond, proposer au modèle de poser pour produire un ensemble de portraits destinés à différents usages (une publication sur un réseau social, une photo destinée à une illustration pour un compte rendu de la visite de l'exposition, une photo souvenir d'une visite imaginaire d'une église, une photographie administrative…).

❙ Prolonger en photographiant sur le fond un groupe d'élèves de plus en plus grand tout en essayant de gérer les contraintes d'espace. On pourra commencer par un élève puis deux, trois… jusqu'à faire disparaître le décor.

Pratiques musicales et sportives

«La vie associative se développe aisément grâce au libéralisme de la loi du 1er juillet 1901.
Une simple déclaration à la préfecture suffit pour constituer un groupement entièrement géré par des étrangers et où les réunions peuvent se tenir dans la langue de leur choix. Aussi voit-on fleurir au sein de toutes les colonies polonaises une myriade de sociétés sportives, musicales ou théâtrales, qui organisent fêtes, spectacles et rencontres. Les statuts prévoient que seuls les citoyens polonais ont droit d'en être membres. Il arrive qu'une même localité du Pas-de-Calais possède deux clubs de football, un pour les Polonais, le second pour les Français et les autres étrangers.» [Janine Ponty, «Une intégration difficile : les Polonais en France dans le premier XXe siècle», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 7, juillet-septembre 1985 «Étrangers, immigrés, français», p. 55 (https://bit.ly/38zJqQF).]

❙ Observer les trois photographies de Kasimir Zgorecki qui présentent des groupes de musiciens (https://bit.ly/2YVbaux). De quels types d'ensembles musicaux s'agit-il ? Essayer d'identifier les instruments présentés. Quels sont les points communs dans la mise en scène de ces photographies ? Dans quel espace sont réalisées les prises de vue ? Quel est le point de vue adopté ? Quels accessoires et décors retrouve-t-on ? Par quels moyens et mises en scène (habillement, postures, organisation dans l'espace du studio, regards…) les musiciens semblent-ils former un groupe homogène ? Quel est l'intérêt commercial pour un photographe de réaliser ce type de commande ? Peut-il espérer multiplier la vente de tirages ? Quels éléments apparaissent ici et disparaissent sur le tirage destiné à la vente ? Quelle opération est alors réalisée ? Quels indices ces détails de part et d'autre de la scène nous donnent-ils sur la pratique de Zgorecki ?

❙ Comparer avec les photographies suivantes extraites des «Archives de la planète» :
• Fernand Cuville, *Musiciens le jour de fête, Vallée d'Ossau, France*, septembre 1920
• Frédéric Gadmer, *Joueurs de tam-tam yorouba et tambours royaux, Sakété, Dahomey*, 14 janvier 1930
• Jules Gervais-Courtellement, *Danseuses et musiciens de la tribu des Oued Naïl, Bou Saada, Algérie*, 1909 ou 1910 ou 1911 (numéro inventaire A81).
Ces images sont consultables en ligne et téléchargeables en tapant le mot «musique» dans le moteur de recherche de la carte des Archives. Vous pouvez au préalable vous renseigner sur ce projet fondé par Albert Kahn (https://bit.ly/2YmPrfH). Où sont prises ces photographies ? Quels sont les éléments présents dans l'environnement qui servent de décor ? Le point de vue adopté est-il toujours le même ? Combien de personnes composent ces ensembles musicaux ?

Sans titre [portrait de l'équipe de foot de Billy-Montigny, 14 mai 1933], 1933
Collection particulière

Voit-on uniquement des musiciens ? Que permet l'emploi de l'autochrome par les opérateurs des « Archives de la planète » ? Quels avantages la restitution des couleurs présente-t-elle ? Quels inconvénients comporte cette pratique ? Est-ce possible alors de photographier des musiciens sans leur demander de poser ? Que risque-t-on d'obtenir ?

❙ Rapprocher les photographies sportives suivantes :
• Anonyme, *Militaires pratiquant le sport*, vers 1890 (https://bit.ly/2AQ74fj).
• Kasimir Zgorecki, *Départ de la course, Bassin minier du Pas-de-Calais*, années 1930 (https://bit.ly/3drq5Se).
• Kasimir Zgorecki, sans titre, sans date (voir 33). Que montrent ces photographies ? Dans wquel environnement ces prises de vue ont-elles été réalisées ? Pour la première image, quelle préparation la prise de vue a-t-elle nécessitée ? Où s'est placé le photographe ? Sur quels éléments de composition s'appuie-t-il ? À quoi ressemble cet entraînement ? Quelle image cette chorégraphie donne-t-elle des militaires ? Par comparaison, comment se place Kasimir Zgorecki lorsqu'il photographie l'entraînement de gymnastique (sokol) ? Et le départ de la course ? Quelle impression cela donne-t-il au spectateur de ces images ? Pourquoi est-il plus aisé pour Zgorecki de photographier les coureurs pendant le départ qu'en pleine course ? Qu'a-t-il dû demander aux gymnastes pour saisir la précision de leurs mouvements ?

❙ Poursuivre avec les images suivantes :
• August Sander, *Société de gymnastique*, 1930 (https://bit.ly/2ZoSZUf).
• Kasimir Zgorecki, sans titre [portrait de l'équipe de foot de Billy-Montigny, 14 mai 1933], 1933 (voir ci-dessus).
Quelles différences peut-on observer entre les photographies prises en extérieur et en studio ? Quels sont les avantages et les inconvénients de l'une et l'autre pratique ? Quel point de vue semble alors le plus approprié ? Quelles caractéristiques déjà observées dans les photographies de groupes de musique retrouve-t-on ici ? Quels éléments permettent également de donner une impression d'harmonie et d'homogénéité dans la présentation de ces équipes ?

❙ Réaliser le portrait photographique d'un groupe (les élèves de la classe, un cercle familial ou d'amis, une équipe sportive ou artistique…). Choisir un lieu et réfléchir dans un premier temps à la manière d'y positionner l'ensemble des personnes. Effectuer plusieurs croquis qui traduiront différentes dispositions (en ligne, construite selon une figure géométrique, désordonnée…). En sélectionner deux et procéder aux prises de vue correspondantes. Pour chacune réaliser plusieurs clichés avec différentes intentions expressives (calme, joie, fierté, fatigue, surprise…) en suggérant aux modèles d'adapter leurs posture, gestuelle, expression et direction du regard en fonction.

Photographies de vitrine et commerçants

« […] à une époque où le petit commerce était encore très développé, où la prospérité du commerçant se mesurait souvent à la taille de sa vitrine, il paraissait naturel aux propriétaires de faire photographier leurs devantures pour en exposer l'image au-dessus du comptoir, ou pour envoyer à la famille restée au pays ce signe extérieur de réussite sociale. […] Comme en témoignent encore les fonds de cartes postales du début du siècle, ou les archives de Kasimir Zgorecki, la photographie des devantures constituait donc, au début du XXe siècle, un secteur d'activité important pour nombre de photographes professionnels. C'est un fait connu, Eugène Atget, qui photographia, de 1900 à 1927, les devantures des magasins parisiens, laissait allègrement les façades, la rue en vis-à-vis et même sa propre effigie, se refléter sur la surface des vitrines et se mélanger à leur contenu. » [Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003, p. 100 (https://bit.ly/2Bwg09i).]

❙ En vous référant à la citation ci-dessus et à l'article sur Eugène Atget sur le site de la BNF (https://bit.ly/3f7YRla), observer ces photographies :
• Eugène Atget, *Sans titre*, 1898 (https://mo.ma/314jvi1).

Sans titre [B. Kabat. Boucherie-charcuterie], sans date
Collection particulière

• Eugène Atget, *Au Griffon, 39 quai de l'Horloge, série «Enseignes et vieilles boutiques du vieux Paris»*, tirage entre 1902 et 1913, d'après un négatif de 1902 (https://bit.ly/3fKknfV).
• Walker Evans, *Window Display, Bethlehem, Pennsylvania* November 10, 1935 (https://mo.ma/2zS3wbF).
• Eugène Atget, *Magasin, avenue des Gobelins*, série «Paris pittoresque», 1925 (https://bit.ly/37Oj1hu).
• Lee Friedlander, *New York City*, 2011 (https://mo.ma/3fJrN35).
Quel changement dans la présentation des marchandises survient dans les rues de Paris au début du XXe siècle et se prolonge lors des décennies suivantes ? Quel est le rôle de la vitrine ? Quelle est alors la place occupée par les marchandises dans l'espace public ? Une présentation de produits derrière une vitrine est-elle destinée à rester dans le temps ? Quelle peut être la fonction de la photographie dans ce cas ? Que vend la boutique «Au Griffon» photographiée par Atget ? Quels objets permettent de produire des «images naturelles» telles que les reflets ?
Quels articles sont vendus dans la photographie de vitrine prise par Walker Evans ? Quel est le point de vue adopté par le photographe ? Que permet cette frontalité ? Qu'a-t-il souhaité accentuer quant à la disposition de ces objets ? Quelles formes répétitives retrouve-t-on ? Au contraire, quels points de vue adoptent Eugène Atget et Lee Friedlander dans les deux dernières images ? Quel effet produit ce changement d'angle de prise de vue ? Qu'emploie-t-on comme accessoire pour présenter ces articles ? Ces images sont-elles destinées à mettre en valeur le produit et la vitrine ?

❙ Poursuivre avec les images suivantes :
• Anonyme, *Façade en chêne verni de la chemiserie Gilmondré, rue de Rivoli, à Paris (Eck architecte)*, vers 1927 (https://bit.ly/3152YKF).
• Lee Friedlander, *Wilmington, Delaware*, 1965 (https://bit.ly/3kXHSop).
Que voit-on apparaître dans le reflet de la porte centrale du magasin ? Quel type d'appareil le photographe utilise-t-il ? D'après l'article de la BNF cité précédemment, comment sont considérés les reflets dans les photographies de vitrines ? Ce reflet peut-il être considéré comme volontaire ou une erreur technique de la part du photographe ? Comparer avec la photographie de Lee Friedlander. Comment le photographe indique-t-il sa présence dans la photographie ? Pourquoi a-t-il choisi cette vitrine en particulier ? Comment se déploie son ombre ?

❙ Comparer le point de vue et le cadrage de ces photographies :
• Eugène Atget, *Sans titre*, vers 1898-99 (https://mo.ma/2BqZuYq).
• Kasimir Zgorecki, Sans titre [B. Kabat. Boucherie-charcuterie], sans date (voir ci-dessus).
• Walker Evans, *Roadside Stand near Birmingham*, 1936 (https://mo.ma/3dqCqWV).
Quelles différences peut-on remarquer entre l'image d'Eugène Atget et les autres ? En vous référant à l'article cité précédemment, à qui et à quoi sont destinées ce type de photographies ? Quel point de vue alors est privilégié ? Que révèlent les écritures sur la vitrine de la boucherie photographiée par Zgorecki ? Quelles peuvent être les indications des photographes données aux personnes photographiées ? Qu'essaient-ils de mettre en valeur ? Ces photographies ont-elles été réalisées à l'initiative des photographes ou des personnes photographiées ?

Sans titre, 1938
Collection particulière

ACTIVITÉS

samedi, 15 h
Visites commentées destinées aux visiteurs individuels

sur réservation
visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes
Les conditions des visites de groupe seront actualisées en fonction du contexte sanitaire.

dans l'espace éducatif
Retrouvez l'ambiance des séances photographiques avec Kasimir Zgorecki grâce au studio reconstitué intégrant une authentique toile de fond utilisée par l'artiste ! Posez comme à l'époque du photographe et prenez-vous en photo avec votre appareil ou smartphone. N'hésitez pas à publier vos clichés sur les réseaux sociaux avec le #StudioZgorecki.
Les plus belles poses seront partagées sur le compte Instagram officiel du Jeu de Paume @jeudepaumeparis

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition
Studio Zgorecki
Jeu de Paume / Filigranes Éditions, bilingue français / anglais, 16,5 × 24 cm, 176 pages, 150 ill. n. & b. et coul., 35 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation.
www.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Jeu de Paume – Château de Tours
25, avenue André-Malraux · 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-dimanche : 14 h-18 h · fermeture le lundi

expositions
plein tarif : 4,20 € ; tarif réduit : 2,10 €

activités
accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles
visites commentées pour les groupes : sur réservation (02 47 70 88 46 / culture-exposaccueil@ville-tours.fr)

Jeu de Paume – Paris
1, place de la Concorde · 75001 Paris
Le Jeu de Paume – Paris
Chefs-d' œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther
14 septembre 2021 – 13 février 2022

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux

#StudioZgorecki

Retrouvez toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.

MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté Égalité Fraternité

Les Amis du Jeu de Paume s'associent à ses activités.

Couverture : Sans titre, 1927
Collection particulière

Sauf mention contraire, toutes les images sont de Kasimir Zgorecki.

Pour toutes les photographies de Kasimir Zgorecki : © ADAGP, Paris, 2020

Commissaires de l'exposition :
Frédéric Lefever et Pia Viewing

L'exposition « Studio Zgorecki » a été produite par le Jeu de Paume, en collaboration avec la Ville de Tours.

JEU DE PAUME CHÂTEAU DE TOURS
VILLE DE TOURS

La Fondation d'entreprise Neuflize OBC a choisi d'apporter son soutien à cette exposition.

Neuflize OBC
ABN AMRO

© Jeu de Paume, Paris, 2020