



FRANÇOIS KOLLAR

(1904-1979)

UN OUVRIER DU REGARD

09/02 – 22/05/2016

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, 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, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahione

réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinnet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinnet@jeudepaume.org

professeur-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

- 7. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
- 8. Présentation de l'exposition
- 12. Biographie
- 14. Repères – *La France travaille* (1931-1934)
- 15. Bibliographie indicative

- 17. APPROFONDIR L'EXPOSITION
- 18. Modernités photographiques dans l'entre-deux-guerres
- 25. Industrialisation, mécanisation et conditions de production
- 31. Représentations du travail autour des années 1930
- 40. Orientations bibliographiques thématiques

- 42. PISTES DE TRAVAIL
- 42. Procédés et expérimentations photographiques
- 45. Reportages et contexte historique
- 48. Gestes et corps au travail

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

visite préparée des expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus »

mardi 16 février, 18h30

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes

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

tarif : 80 €

réservation obligatoire : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec la Société française de photographie (SFP), Paris 2^e

La SFP conserve une collection patrimoniale exceptionnelle consacrée à la photographie. Lors d'une séance d'une heure et demie, les élèves peuvent découvrir et manipuler des objets anciens et des images, afin d'appréhender les procédés techniques de l'histoire de la photographie autour d'une thématique choisie.

Jeu de Paume : 80 € / réservation: 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

SFP : 160 € pour 2 séances en demi-classe, à partir du CM1 /

réservation : 01 42 60 05 98 ou luce.lebart@sfp.asso.fr

Avec la Maison du geste et de l'image (MGI), Paris 1^{er}

Autour du thème « Portraits et figures en mouvement », cette proposition s'appuie sur la construction en commun d'un projet entre les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention d'une classe. Le projet est composé de trois séances de trois heures de pratique, ainsi que de deux visites d'exposition au Jeu de Paume, à préciser en fonction du projet.

coût global du projet : 600 €

réservation auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

Avec le Musée des arts et métiers, Paris 3^e

La visite de la collection « Communication » permet de revenir sur différentes techniques qui ont jalonné l'histoire de la photographie et sa diffusion. Du cycle 3 à la cinquième, l'atelier « Écrire avec la lumière » propose aux élèves de développer un négatif papier, de faire un tirage du positif par contact et de réaliser un photogramme.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Musée des arts et métiers : visite 100 € ; visite et atelier 6,50 €

par élève / réservation : 01 53 01 82 75/65

ou musee-resa@cnam.fr

Avec le Centre national de la danse (CND), Pantin (93)

Autour de la thématique « Gestes, corps et cadres » et en lien avec les expositions « Helena Almeida. Corpus » et « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard », le CND développe un « atelier du regard », qui permet d'analyser les fondamentaux de la danse et de mieux appréhender son histoire. Des mises en mouvement peuvent être expérimentées en interaction avec les extraits des œuvres présentées.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Centre national de la danse : gratuit /

réservation : mediation.culturelle@cnd.fr

I parcours spécifiques

Des « parcours spécifiques » associant plusieurs « parcours croisés » peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissance et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service éducatif du Jeu de Paume.

renseignements : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume, consacrée aux pratiques et aux formes de l'image de l'invention de la photographie à nos jours. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 18 novembre 2015 au 6 avril 2016, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITES JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRES

I les enfants d'abord!

Tous les derniers samedis du mois à 15h30, une visite-atelier intitulée « Variations sur le cadre » et réservée aux enfants de 7 à 11 ans propose de regarder comment les cadres du travail, de l'atelier et de la photographie se transforment dans les images de François Kollar et d'Helena Almeida. Les participants jouent ensuite tour à tour les rôles de modèle et de photographe pour réaliser un portfolio numérique.

samedis 27 février, 26 mars et 30 avril 2016, 15h30-17h30

inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /

lesenfantsdabord@jeudepaume.org

gratuit pour les enfants

I les rendez-vous en famille

Les expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus » sont l'occasion de découvrir, en famille et avec les conférenciers du Jeu de Paume, des dynamiques de gestes très différentes dans la photographie. Ce rendez-vous avec les images propose aux enfants (de 7 à 11 ans) et aux adultes d'échanger autour des démarches et des parcours des artistes présentés.

samedis 5 mars, 2 avril et 7 mai, 15h30-17h30

inscription : 01 47 03 12 41 /

rendezvousenfamille@jeudepaume.org

I 12-15ans.jdp

Deux après-midi consécutifs pendant les vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images, autour des expositions « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » et « Helena Almeida. Corpus ». En partenariat avec le Centre national de la danse, les participants sont invités à développer des mouvements dans l'espace puis à expérimenter leurs représentations en photographie.

mardi 26 et mercredi 27 avril 2016, 14h30-17h30

inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /

12-15ans.jdp@jeudepaume.org

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions ;

tarif réduit : 7,50 €

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 26 ans, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume. Programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes ».

mardis 23 février, 29 mars et 26 avril, 18h

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

Programme complet des activités à destination
des enseignants, scolaires et publics jeunes 2015-2016
disponible à l'accueil du Jeu de Paume
et sur www.jeudepaume.org

Programme 2016-2017 disponible à partir de fin mars 2016



Aux sources de l'énergie. Enseignes lumineuses, Paris, 1931
Paris, Bibliothèque Forney © François Kollar / Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Le célèbre film de Charlie Chaplin *Les Temps modernes* s'ouvre sur le plan fixe d'une immense horloge avec cette phrase en surimpression : "*Modern Times : a story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness*" ["Les Temps modernes : une histoire d'industrie, d'entreprise individuelle – l'humanité en croisade à la poursuite du bonheur"]. Dans les deux scènes suivantes se succèdent un troupeau de moutons et un groupe de travailleurs pressés sortant d'une bouche de métro – une entrée en matière qui annonce le regard critique du réalisateur sur la société industrielle, mais aussi son intérêt pour le rythme chronométré auquel sont soumis les corps dans la société moderne.

L'esprit de l'œuvre photographique de François Kollar est loin de cette ironie mordante. Pourtant, on peut percevoir dans ses reportages, essentiellement des commandes éditoriales, commerciales ou publiques, cette ambivalence évoquée dans le film de Chaplin entre la soumission des corps subordonnés au pouvoir qui les opprime et l'attachement à ce même pouvoir

qui leur confère leur identité de sujet collectif. Ainsi, que ce soit dans sa grande œuvre encyclopédique des années 1930, *La France travaille*, ou dans ses reportages réalisés en Afrique-Occidentale française en pleine époque colonialiste, le façonnement simultané du corps collectif et de la subjectivité à l'ère du capitalisme industriel devient véritablement manifeste. Sous le regard contemporain, les photographies de Kollar constituent de superbes évocations de la complexité des processus de subordination et de production, tant d'un point de vue matériel qu'idéologique.

L'exposition "*François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard*" s'inscrit dans l'ensemble de projets produits par le Jeu de Paume en collaboration avec la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine du ministère de la Culture dans le but de valoriser les donations d'archives photographiques à l'État français. »

Marta Gili, préface à *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 7.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

François Kollar (Szenc, Hongrie, actuellement en Slovaquie, 1904-Créteil, 1979), issu d'une famille modeste, a 20 ans lorsque, en 1924, il quitte sa Hongrie natale et son emploi dans les chemins de fer pour s'installer à Paris. Un poste dans les usines Renault de Billancourt permet au futur photographe de se familiariser avec le monde ouvrier français. À l'âge de 26 ans, riche d'une expérience acquise dans le domaine de la photographie appliquée, notamment publicitaire, il établit son premier studio à Paris. Attentif à la composition et au vocabulaire modernes qui marquent l'histoire de la photographie au début des années 1920, Kollar cherche sa voie à travers diverses expérimentations du médium. Reconnu pour son amour de la forme et sa grande maîtrise technique, il se voit confier en 1931 la plus importante commande photographique française des premières décennies du XX^e siècle, publiée sous le titre *La France travaille*.

Constituant le cœur de l'exposition, cette immense archive articulée autour du thème du travail s'avérera déterminante dans sa carrière et fera de lui l'un des grands reporters industriels de l'époque. Le parcours présente de nombreuses œuvres inédites, issues pour l'essentiel de la donation de la famille de François Kollar à l'État en 1987, dont quelques tirages de mode et les reportages plus tardifs du photographe, effectués en France et à l'étranger dans les années 1950-1960. Ces derniers forment un certain récit des Trente Glorieuses et témoignent de l'importance de l'image dans la croissance industrielle du pays après la Seconde Guerre mondiale. Le développement des colonies de l'Afrique-Occidentale française et le transport aérien des matières premières vers la métropole, les Mines de potasse d'Alsace, l'agriculture intensive, la forte présence des femmes dans l'industrie : autant de sujets qui documentent l'évolution de la société au XX^e siècle et témoignent de l'idéologie du progrès, moteur de l'économie capitaliste. Cette rétrospective permet d'appréhender la diversité de l'œuvre documentaire de François Kollar, notamment marquée par la manière à la fois sensible et distante dont il aborde les corps, les espaces, les outils et les matériaux.

S'il fut un « ouvrier » au service de ses commanditaires – qu'ils soient issus de la publicité, de la mode, de la presse ou de l'industrie –, il n'en conserva pas moins une identité photographique forte et un regard singulier sur son époque.

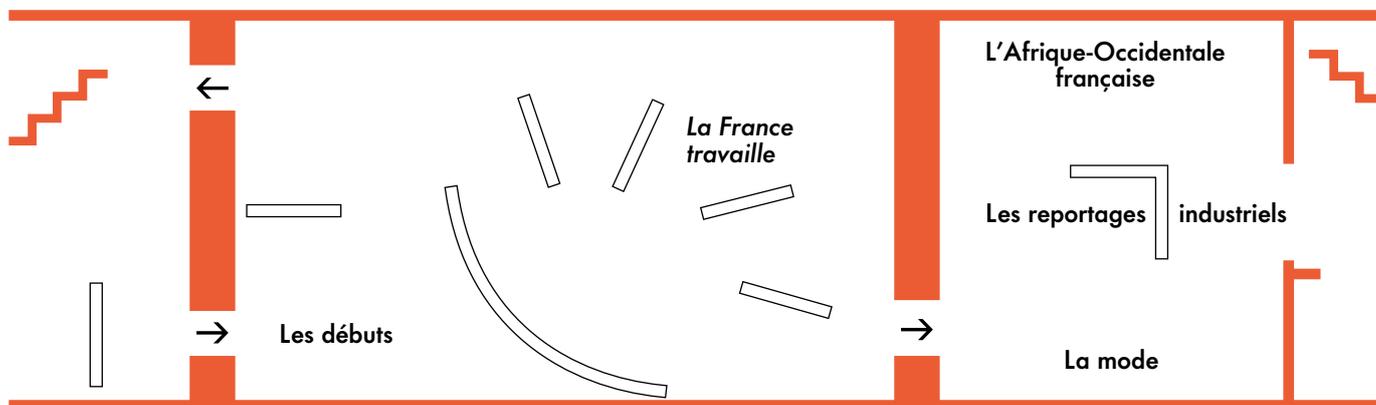
LES DÉBUTS

François Kollar amorce sa carrière photographique en 1928 en tant que chef de studio chez l'imprimeur parisien de renom Draeger frères. Se faisant remarquer pour son habileté technique et sa sensibilité artistique, il réalise des publicités pour les magazines *L'Illustration*, *VU*, *Voilà* ou *Plaisir de France*. Élargissant son expérience à la photographie industrielle en travaillant pour le studio Chevojon, il devient, par la suite, l'assistant d'André Vigneau, directeur artistique du studio de publicité de l'agence Lecram Press. Installé dans son propre studio à Paris dès 1930, il expérimente librement les techniques photographiques, autant à la prise de vue qu'au tirage, ainsi qu'en témoignent ses autoportraits, portraits, photomontages, solarisations et photogrammes de l'époque. Ses autoportraits et les portraits de Fernande Papillon, sa femme et sa fidèle collaboratrice tout au long de sa vie, révèlent sa capacité à travailler en studio et à photographier avec aisance les corps, les textures et les objets. Il met à profit sa maîtrise de la composition pour transmettre de manière explicite le message du commanditaire.

Dans l'entre-deux-guerres, nombreux sont les photographes de tous horizons installés à Paris qui, comme François Kollar, répondent à des commandes de presse. Ils se croisent, exposent ensemble, notamment à l'Exposition internationale de photographie à Munich, en 1930, qui montre les œuvres, entre autres, de Florence Henri, André Kertész, Germaine Krull, Ergy Landau, Emmanuel Sougez et André Vigneau.

LA FRANCE TRAVAILLE, 1931-1934

François Kollar réalise pour les éditions des Horizons de France une grande enquête documentaire sur le monde du travail. Une sélection opérée parmi les 2 000 clichés fournis par le photographe est reproduite dans *La France*



plan de l'exposition

travaille, qui paraît entre 1932 et 1934 sous la forme de quinze fascicules thématiques (reliés par la suite en deux tomes). L'éditeur offre une place prépondérante aux photographies de Kollar. Illustrant les textes d'une vingtaine d'auteurs, elles couvrent l'activité rurale et industrielle de vingt régions françaises. La qualité des images, imprimées en héliogravure, et la nouveauté que constitue cette collection d'ouvrages confèrent à la publication un caractère attrayant.

La représentation d'hommes et de femmes occupant différentes fonctions au sein des processus de production symbolise les mutations économiques et sociales qui gagnent alors le monde moderne. Composant une véritable archive, ces images livrent un témoignage remarquable d'une époque où les travailleurs sont encore au cœur du monde industriel, artisanal et agricole, qui se mécanisera et se standardisera peu à peu. C'est précisément cette transition que Kollar sait capter, donnant ainsi tout son sens à cette commande, point culminant dans sa carrière. Son œuvre se caractérise par une approche à la fois sensible et distante : sensible à la forme et à la lumière des situations auxquelles participent les corps humains et les objets ; distante car, au moment où la crise frappe l'économie française, à la veille du Front populaire, ses prises de vue font abstraction de tout mouvement social.

DIAPORAMAS THÉMATIQUES

Conçus spécialement pour cette exposition, quatre diaporamas thématiques offrent une lecture transversale de l'ensemble du corpus photographique réalisé par François Kollar pour *La France travaille* (plaques de verre, négatifs souples et tirages d'époque), indistinctement des publications.

- Le premier diaporama interroge la transition historique, déterminante dans la transformation du territoire, qui s'opère avec la mise en place des réseaux de communication et d'énergie, lesquels se développent alors de manière hégémonique et durable.
- Le deuxième montre les lieux où le travail s'effectue, et

plus particulièrement le rapport d'échelle entre le corps et la machine, qui évoluera plus tard avec l'automatisation et l'informatisation de la production industrielle.

- Le troisième témoigne de la volonté du photographe de se rapprocher de son sujet en montrant le contact direct entre les ouvriers et la matière traitée, les mains, les gestes et les outils.
- Le dernier est centré sur les portraits d'hommes et de femmes en situation professionnelle.

LA MODE

À partir de 1934, François Kollar collabore régulièrement avec plusieurs magazines de mode, en particulier *Harper's Bazaar*, *Plaisir de France* et le *Figaro illustré*, pour lesquels il réalisera des séries pendant plus de quinze ans, en studio comme en extérieur. Toujours aussi inventif dans le recours aux procédés photographiques, il produit – et ce, même pour l'industrie du luxe – des surimpressions, des photomontages, des prises de vue en cadrage serré et en contre-jour, des doubles expositions ou encore des solarisations. On lui doit plusieurs séries de portraits de personnalités de la haute couture, dont la duchesse de Windsor, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, Christian Bérard et Pierre Balmain. Il travaille pour de grandes maisons telles qu'Hermès, effectuant des portraits à la fois flatteurs, audacieux et parfois tendres des modèles célèbres. Il étend ses collaborations à l'univers des objets de luxe : Cartier, Oméga, Christofle, les parfums Worth et Coty...

Pendant l'Occupation, il se retire en Poitou-Charentes. Il reprendra sa pratique photographique en 1945 à Paris. Cette année-là, lors de l'exposition itinérante « Le Théâtre de la Mode » qui, sous la direction artistique de Christian Bérard, a pour but de réaffirmer Paris comme capitale de la mode au sortir de la Seconde Guerre mondiale, François Kollar réalise quelques photographies des poupées habillées par les grands créateurs de l'époque, signant ainsi son retour sur la scène photographique parisienne.



*Chaussures Bata.
Rufisque (Sénégal), 1951
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine*

L'AFRIQUE-OCCIDENTALE FRANÇAISE, 1951

Au cours des années 1950, la France entreprend l'édification massive d'infrastructures en Afrique-Occidentale française (A-OF). En 1951, à la demande de l'Agence économique des colonies, François Kollar renoue avec le reportage industriel et couvre de manière quasi exhaustive les industries locales et les investissements français au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire, au Mali et au Sénégal. En réponse à cette commande politique, il constitue ainsi une archive du développement économique de ces territoires sous l'influence française. Destinées à promouvoir la présence française, les 2 000 images prises au cours de ce périple donnent à voir une activité économique intense dans le domaine de la construction et de la modernisation urbaine, de l'exploitation agricole et forestière ainsi que dans le secteur portuaire et le commerce maritime. Kollar réalise également une enquête photographique sur certains aspects de la vie ethnique et sociale et immortalise les parades militaires, puis des visites diplomatiques officielles. Ces images, publiées entre 1951 et 1954 dans les revues de l'A-OF, illustrent des textes sur l'industrie, l'éducation et la santé. Elles paraissent également sous forme de photomontages en couverture des revues, de cartes postales colorisées ou encore de publicités. Toujours au service de la « fabrication » d'une image « positive », Kollar continue de photographier inlassablement l'homme et la femme au travail.

L'UNION AÉROMARITIME DE TRANSPORT, 1953-1954

Le reportage que Kollar effectue pour l'Union aéromaritime de transport montre les ateliers d'entretien de la flotte aérienne qui achemine les matières premières des colonies françaises d'Afrique vers la métropole. Kollar souligne l'esthétique des formes industrielles. Cette série d'images, emblématique de la relation économique entretenue par la France avec l'Afrique, atteste par la nature de l'équipement et des espaces de travail la puissance d'une nation européenne dont le plein essor prend notamment appui sur les pays et peuples colonisés.

LES REPORTAGES INDUSTRIELS DES ANNÉES 1950-1960

Cette sélection de photographies prises par François Kollar entre 1955 et 1965 rend compte du large spectre de commanditaires qui le sollicitèrent, mais aussi du contexte de développement industriel et économique de l'époque. Kollar travaille entre autres pour les Mines de potasse d'Alsace, productrices de certains des composants essentiels des engrais chimiques, la Compagnie internationale des machines agricoles, Sarlino, entreprise de fabrication de matières pour le revêtement des sols, Moulinex ou encore APEL, association pour la promotion de l'électricité. La nature de ces industries dénote l'intensification de la productivité, qui répond à une croissance rapide de la consommation de masse et à l'évolution sociale de cette période.

Au cours des années 1950 a lieu une autre mutation majeure qui touche à la relation entre vie professionnelle et vie privée, et qu'illustrent également les clichés de Kollar. Les industries bâtissent, en périphérie du tissu urbain, des équipements neufs, plus fonctionnels, qui répondent aux nouvelles normes sociales. Les travailleurs sont désormais amenés à exercer leurs professions dans des zones industrielles ou commerciales. Le développement des réseaux routiers et de communication, la distribution de l'énergie électrique, de l'information (télégraphie sans fil) et de l'eau courante, puis la commercialisation de l'électroménager accompagnent les transformations de cette société.

La donation François Kollar

« Créée en 1982, l'Association française de diffusion du patrimoine photographique (AFDPP) est chargée de prospecter, recevoir, conserver et mettre en valeur, par des expositions et des publications, les donations photographiques faites à l'État. Elle fait suite à la première grande donation, celle de Jacques-Henri Lartigue en 1979, qui inspire Willy Ronis en 1983 et André Kertész en 1984. La donation François Kollar est acceptée par l'État le 5 juin 1987. Pour les trois enfants du photographe, le don à la collectivité nationale semble être la traduction naturelle de cette reconnaissance qu'éprouvait leur père vis-à-vis du pays qui l'avait accueilli en 1925 et lui avait permis de réaliser la carrière à laquelle il aspirait. Par ce geste généreux, ils permettent l'entrée des archives de leur père dans les collections publiques françaises : négatifs, tirages, mais aussi magazines, coupures de presse, rapports annuels, albums d'entreprise et dépliants publicitaires. Comme le précisent les nombreux communiqués qui annoncent l'événement, "ces négatifs permettront le tirage de nouvelles épreuves afin de favoriser la diffusion de l'œuvre dans les salles d'exposition, mais aussi dans la presse et l'édition". En 1989, après un inventaire rapide des biens donnés, une première rétrospective de l'œuvre de François Kollar est organisée au Palais de Tokyo. La rédaction des textes du catalogue qui l'accompagne est confiée à Dominique Baqué et Patrick Roegiers. Durant une quinzaine d'années, l'association s'attache à mieux faire connaître l'œuvre du photographe, favorisant projets de publication et d'exposition. En mai 2005, suite à la dissolution de l'AFDPP, la conservation de cette donation est confiée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), qui mène depuis un important travail d'inventaire et de mise à disposition du fonds.

Réputée comme une donation de négatifs jusqu'à ces dernières années, la donation Kollar de 1987 dépasse très largement le travail fondateur de *La France travaille*. Composée de 27 675 négatifs originaux sur plaque de verre, pellicule souple et diapositives, de 3 541 tirages de lecture ou tirages d'exposition et d'archives, cette collection permet d'éclairer le travail du photographe, de la prise de vue aux différents états de l'image photographique. Souvent peu accessibles, ils sont une source précieuse pour la compréhension des œuvres et constituent un matériel inestimable pour le chercheur ou le commissaire d'exposition voulant retracer la vie du photographe. Ils sont le contrepoint parfait des épreuves photographiques conservées dans les grands musées, comme le musée national d'Art moderne. Ici, pas de choix ou de sélection de la part de l'institution, mais une description fine et une organisation des archives permettant de comprendre l'œuvre, et surtout le métier du photographe : variété des sujets traités, choix du format du négatif selon le type de commande, ampleur des commandes commerciales et industrielles des années 1950 ».

Matthieu Rivallin, « Transmission. La donation François Kollar », in *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 147.

1904

Frantisek Kollar naît le 8 octobre à Szenc, Hongrie (actuelle Senec, Slovaquie).

1918-1919

Études à l'École supérieure technique de Presbourg (actuelle Bratislava).

1920-1924

Employé des chemins de fer, il débute sa pratique photographique avec un Ernemann 10 x 15 par des portraits de sa famille.

1924

Émigre à Paris en vue de devenir photographe professionnel.

1924-1926

Tourneur sur métaux dans les usines Renault à Billancourt.

1927

Employé chez Bernès, Marouteau et Cie, spécialiste de la reproduction photographique d'œuvres d'art.

1928-1929

Chef de studio chez Draeger frères, célèbre imprimerie parisienne, il joue avec la technique (photomontages, solarisations, superpositions) pour des publicités qui paraissent dans *Arts et Métiers graphiques* et *L'Illustration*.

1930

Épouse Fernande Papillon.

Élargit ses connaissances au studio Chevojon, spécialisé dans la photographie industrielle et architecturale. Assistant du directeur artistique de l'agence Lecram, André Vigneau, il commence à signer ses photographies, publiées dans la revue suisse *Silber Spiegel*.

Installe son propre studio photographique. Exécute de nombreuses publicités pour des objets de luxe, travaille pour l'agence Dorland, pour des artistes, publie dans *Vogue* et *L'Illustration*. Collabore avec Lucien Vogel, directeur de l'hebdomadaire illustré *VU*.

Participe à l'Exposition internationale de photographie de Munich avec d'autres photographes de France dont Florence Henri, André Kertész, Germaine Krull, Roger Parry et Emmanuel Sougez.

1931

Rencontre Maximilien Vox, dessinateur, graphiste et typographe. Répond à une commande pour les Éditions des Horizons de France : *La France travaille*. Kollar réalise entre 1931 et 1934 plus de 10 000 clichés dont 1 190 seront publiés.

Participe à d'autres publications des Éditions des Horizons de France, notamment la plaquette de la Cité internationale des informations de l'Exposition coloniale.

Deviens collaborateur régulier de la revue *Art et Médecine*.

Effectue une commande pour les usines Sarlino Linoleum, à Reims (Marne).

1932

Exposition d'une sélection des premières photographies de *La France travaille* à la Galerie d'art contemporain, à Paris.

Réalise un reportage pour la Société des hauts-fourneaux et fonderies de Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle).

Collaborations régulières avec les revues *Plaisir de France* et *Le Figaro illustré*.

1933

Réalise un reportage sur la construction d'un barrage hydroélectrique sur la Truyère (Aveyron), pour les Éditions des Horizons de France.

Collaboration régulière avec *L'Art vivant* et avec *Harper's Bazaar* (1933-1949).

1934

Conçoit et édite *25 Photos de François Kollar*, Sadag Imprimeur (inventeur du procédé d'impression couleur Fidhélion-Sadag).

Exposition personnelle à la galerie de la Pléiade, Paris.



Portrait de François Kollar
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

Participe à plusieurs expositions collectives à Londres, Bruxelles et Paris.

1934-1939

Collaboration régulière avec les revues *Le Document*, *Miroir du Monde*, *Arts ménagers*, *Diversion*, *La Revue des agriculteurs de France* et pour diverses publications.

1935

Exposition collective « La Publicité par la photographie », galerie de la Pléiade, Paris.

1936

L'architecte et designer Charlotte Perriand réalise, avec des photographies de Kollar, des photomontages monumentaux pour les salons du ministère de l'Agriculture.

Exposition collective « Les Dix » (Pierre Boucher, Brassai, Nora Dumas, André Kertész, François Kollar, Ergy Landau, Roger Schall, Maurice Tabard, Ylla, René Zuber), organisée par *L'Art vivant*, Paris.

1937

Exposition internationale des arts et techniques : reportages pour *Plaisir de France* sur certains pavillons nationaux, notamment de l'Espagne républicaine. Collabore avec Charlotte Perriand pour le décor du Centre rural, entre autres décors photographiques.

Exposition « History of Photography, From 1839 to the Present », de Beaumont Newhall, Museum of Modern Art, New York.

Participe à l'ouvrage *Visages de l'enfance*, Éditions des Horizons de France.

1939

Décore le pavillon français de la Photographie de l'Exposition internationale de New York avec un agrandissement monumental du *Porteur de rail*.

1940

Quitte Paris avec sa famille, gère un magasin à Poitiers et vit au château de Vayres, dans la Vienne.

1945

Ouvre un nouveau studio photographique rue Notre-Dame-de-Lorette, à Paris.

1948

Travaille pour Christoffle. Illustre la revue publicitaire *Art et Orfèvrerie* (1948-1962).

Exposition personnelle rue Royale, Paris.

1950

Reportages pour la Compagnie industrielle des machines agricoles, Croix (Nord), Saint-Dizier (Haute-Marne).

1951-1952

Répond à une commande de l'Agence économique de l'Afrique-Occidentale française sur le Sénégal, la Côte d'Ivoire, l'actuel Burkina Faso (alors Haute-Volta) et l'actuel Mali (alors Soudan français).

1953-1962

Reportages pour des entreprises industrielles telles que l'Union aéromaritime de transport, la Société des mines domaniales de potasse d'Alsace, les Grands Moulins de Paris, Tanins Rey, les établissements Poliet & Chausson, Moulinex et l'École spéciale des travaux publics.

1958, 1959, 1961

Participe au Salon national de la photographie, Bibliothèque nationale, Paris.

1965

Gère un magasin de photographie à Créteil (Val-de-Marne). Expose à la Slovak National Gallery, Bratislava et donne cent photographies à cette institution.

1978-1979

Exposition collective « La Photographie française de 1925 à 1940 » et « La Photographie de mode en France de 1900 à 1975 », galerie Zabriskie, Paris / New York.

François Kollar meurt à Créteil le 3 juillet.

La France travaille (1931-1934)

« L'objectif de cette commande est spécifié dans le contrat, en des termes généraux : "La Société Horizons de France confie à M. Kollar, qui accepte, la partie 'prise de vues photographiques' de sa nouvelle édition *La France qui travaille*, ou tout autre titre qui pourrait lui être substitué, dans les conditions suivantes : [...] constituer une collection inédite de clichés photographiques de valeur artistique certaine, prise suivant un plan étudié d'accord avec M. Kollar et les Horizons de France". Initialement prévu sur onze mois, le travail de prise de vue s'étendra finalement sur environ quatre ans. Kollar fournit, non pas "un minimum de 600 vues", mais plus de 2 000 clichés couvrant l'activité rurale et industrielle de vingt régions françaises, Paris et sa banlieue compris. 81,7 % des clichés publiés sont de Kollar. Les autres images proviennent de "cinq agences, trente-deux photographes identifiés, dix-huit entreprises, quatre services publics et soixante auteurs anonymes". [...] Les ouvrages sont composés de textes et d'illustrations, photographiques pour la plupart. L'organisation générale est thématique. En effet, chaque fascicule se limite à un thème, correspondant à un type de matière première exploitée par l'industrie – le charbon, le fer, la mer et les voies fluviales, la terre, le verre, le tissu (le lin notamment), le papier, etc. –, et traite de l'éventail de métiers qui s'y rattachent. Véritable archive de l'époque, *La France travaille* marque un point culminant dans la carrière professionnelle de Kollar. Les éditions des Horizons de France accordent une place prépondérante à son travail photographique, qui donne à leur collection d'ouvrages un visage spécifique, attrayant par sa nouveauté.

Les textes font eux aussi l'objet d'une commande : une vingtaine d'écrivains assez en vogue dans les années 1920-1930, dont certains ont déjà publié aux éditions des Horizons de France, sont censés proposer de longs articles que les photographies doivent illustrer. »

– Pia Viewing, « La cadence du monde », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 12.

« *La France travaille* est ainsi la première – et la seule – enquête photographique d'envergure jamais tentée en France sur le travail, et de surcroît réalisée par un seul homme, pendant une période bien circonscrite. Loin de brider Kollar, le travail de commande a exalté ses capacités créatrices ; ne se trouvait-il pas dans la situation des auteurs classiques stimulés par la règle des trois unités, qu'on pourrait d'ailleurs très bien lui appliquer : unités de temps (les années trente), de lieu (la France) et d'action (le travail) ?

L'homogénéité et la densité qui en résultent donnent une grande unité aux différents aspects du travail explorés par Kollar, car il sait, en maître, utiliser toutes les possibilités descriptives de la photographie, en mettant en valeur le paysage rural et le décor industriel, la texture de la matière, les processus de fabrication, l'esthétique de la machine et des structures métalliques, l'intelligence et l'économie du geste professionnel, et surtout, en faisant découvrir des hommes et des femmes au-delà de leur fonction de travailleurs. [...]

L'intérêt de cette grande enquête photographique ne se limite pas à sa dimension documentaire, esthétique et humaine. Les choix et les renoncements de l'éditeur, comme le silence étonnant de ses commentateurs sur les mutations technologiques et les difficultés de l'heure (récession économique, chômage, baisse des prix et des revenus), nous invitent à déceler, au travers des images paisibles et graves de Kollar, les signes de faiblesse d'une société française vieillissante, trop frileuse et trop divisée pour faire face à la grave crise économique, et bientôt politique, qui déferle sur l'Europe, va faire le lit du fascisme dans plusieurs pays voisins, porter au pouvoir le Front populaire, puis, après le répit trompeur de Munich, précipiter le monde entier dans la Seconde Guerre mondiale. »

– Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet, Daniel Bordet, « Une grande enquête photographique sur le monde du travail (1931-1934) », in François Kollar. *La France travaille. Regard sur les années trente*, Paris, Bibliothèque Forney, 1985, p. 11-13.

« Les quinze cahiers ou fascicules de *La France travaille* publiés (en deux volumes) en 1932 et 1934 constituent, au choix, une encyclopédie visuelle des métiers, un inventaire folklorique adapté au monde industriel, une enquête de type anthropologique sur le comportement (les gestes et les postures) des activités laborieuses, un portrait de la France au travers des classes populaires actives et plutôt vertueuses, une contribution à l'effort national contre la Grande Crise, une alternative à l'héroïsation du travail et du prolétariat promue par les Soviétiques, une réponse à la culture du *Werkbund* allemand et à la productivité des photographes associés à la Nouvelle Objectivité, une mobilisation imaginaire des forces de la nation (l'Allemagne, ici encore, donnant l'exemple), un catalogue des poncifs du pittoresque documentaire (parfois remarquablement interprétés), un exercice de paralittérature, entre illustration et récit visuel. »

– Jean-François Chevrier, « *La France travaille* : les vertus de l'illustration », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 28.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE



Mannequin Muth, Balenciaga, sans date
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

- BACHOLLET, Raymond, BORDET, Daniel, LELIEUR, Anne-Claude, *François Kollar : La France travaille. Regard sur les années 1930*, Paris, Éditions de la bibliothèque Forney, 1985.
- BACHOLLET, Raymond, LELIEUR, Anne-Claude, *La France travaille, François Kollar. Regard sur le monde du travail à la veille du Front populaire*, Paris, Éditions du Chêne, 1986.
- BAQUÉ, Dominique, ROEGIERS, Patrick, *François Kollar*, Paris, ministère de la Culture / Philippe Sers, 1989.
- CALAME-LEVERT, Florence, DECOUX, Jérôme, PERROY, Aymeric, *Les Hommes de la mer : dans l'objectif de François Kollar*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012.
- DENOYELLE, Françoise, *François Kollar. Le Choix de l'esthétique*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1995.
- LYNCH, Édouard, *Nous étions des paysans*, Paris, Éditions de La Martinière, 2010.
- MANDERY, Guy, « François Kollar », in *Anthologie de la photographie, 15 critiques, 15 photographes*, Paris, Créatis, 1982.
- STACHO, Lubomir, *Frantisek Kollar*, Bratislava, Vydavatel'stvo Osteva, 1989.
- *Les Hommes de l'État. Cheminots des années trente. Photographies de François Kollar*, Paris, La Vie du rail, 1986.

Pour les ressources en ligne, voir la partie « Pistes de travail » de ce dossier, notamment les adresses de sites et de bases de données rassemblant des images de François Kollar (p. 42).

Voir également le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/>



Sans titre [Fabrication de corps de chauffe de chauffe-eau,
usine Brandt, France], années 1950
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des images de François Kollar, les pages suivantes de ce dossier envisagent trois domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et des arts visuels :

■ « Modernités photographiques dans l'entre-deux-guerres » ;

■ « Industrialisation, mécanisation et conditions de production » ;

■ « Représentations du travail autour des années 1930 ».

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 ensuite de compléter et de prolonger ces approches thématiques.

MODERNITÉS PHOTOGRAPHIQUES DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

■ « Les années 1920-1930 sont une époque marquante pour l'histoire de la photographie. Kollar s'est très certainement imprégné de la composition et du "vocabulaire" des modernes. Au début des années 1920, Man Ray, László Moholy-Nagy et bien d'autres artistes inventent, expérimentent, recourant fréquemment aux procédés spécifiques de la photographie comme le photomontage, la solarisation, les photogrammes... Toutes ces techniques font partie des expérimentations que Kollar entreprend à partir de 1929. Fort de cette maîtrise, il excelle dans l'art de l'illustration publicitaire : ses images sont inédites et percutantes. Doté d'un goût et d'un art certain de la composition, il sait mettre ses objets en situation, démontrant ainsi sa capacité à transmettre le message du commanditaire. Sa dextérité technique remarquable s'illustre notamment dans les jeux de lumière qui soulignent les textures et transparences des matériaux et des formes. [...] Ces images seront, pour la plupart d'entre elles, vouées à un usage publicitaire. Maximilien Vox, graphiste et photomonteur, rencontre Kollar par le biais de Paul Iribe, dessinateur et concepteur graphique chez Draeger, où ils collaborent. Travaillant pour Jacques Henri Lagrange, directeur de la Société anonyme d'éditions et de publicité Horizons de France, Vox lui présente Kollar. C'est ainsi que Kollar se voit attribuer en 1931, par les éditions des Horizons de France, la commande photographique de *La France travaille*, qui détermine sa spécialisation, voire sa vocation. Le photographe parcourt alors l'ensemble du territoire français, qu'il aborde pour cette étude à travers le prisme du "travail". Outre la reconnaissance qu'il obtient dans le monde de la mode et des industries du luxe, la réalisation de cette commande photographique, la plus importante en France dans les années 1930, permet à Kollar de se distinguer comme photographe "reporter" industriel. »

Pia Viewing, « La cadence du monde », in *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 9-11.

■ « Durant la période de l'entre-deux-guerres, la photographie connaît un développement considérable. Sa diffusion dans la presse magazine et dans des revues d'avant-garde, sa mise en valeur dans de nombreuses expositions internationales lui permettent de jouer un rôle de premier plan dans la circulation des enjeux esthétiques et des propositions artistiques qui traversent l'Europe d'Est en Ouest, à l'image du flux migratoire des artistes, des intellectuels, des journalistes et des photographes qui, chassés de Hongrie, passent par Berlin avant de rejoindre Paris pour finalement s'embarquer pour Londres ou New York. Dans ce dispositif, Berlin et Paris occupent une place centrale. [...]

En 1929, l'exposition de photographies *Film und Foto (Fifo)*, organisée par le Deutsche Werkbund à Stuttgart, amorce le bilan des recherches photographiques européennes, mais aussi, et pour une moindre part, américaines et soviétiques. Sous la direction de Moholy-Nagy, les organisateurs ont rassemblé 220 auteurs et un millier de photographes. Parmi les photographes vivant à Paris, ceux qui exposent sont presque tous des émigrés ou ont longtemps vécu à l'étranger. Alors que le rayogramme, la surimpression, la copie négative sont devenus des techniques plus que des champs d'investigation et ne répondent plus aux exigences des novateurs, quelques directeurs artistiques, graphistes, publicitaires comme Alexandre Brodovitch, Charles Peignot, Alexandre Libermann et Maximilien Vox les utilisent largement même si leur production d'hommes de presse n'est pas représentative de l'ensemble. Des magazines comme *VU*, *Regards*, *Arts et médecine* sont directement inspirés des publications allemandes. »

Françoise Denoyelle, « Paris, pôles de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques, 1919-1939 », actes du colloque *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, organisé par l'HiCSA, université Paris 1, octobre 2008 (en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Fran%C3%A7oise%20Denoyelle.pdf>), p. 1-7.



Fleur d'ail, années 1930
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

■ « Que Paris ait été le relais des avant-gardes de l'Est, certes. Qu'il ait inventé une nouvelle lecture du réel et un nouveau regard – le surréalisme : il n'y a point là matière à polémique.

Mais deux remarques – deux restrictions, tout aussi bien – semblent nécessaires : d'une part, le modernisme constructiviste, pour s'être tempéré, assoupli dans le cadre des expérimentations parisiennes, y a sans doute aussi perdu de cette force plastique et de cette puissance revendicatrice qui animent indiscutablement les œuvres d'El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Aleksandr Rodchenko. D'autre part et surtout, l'implantation du modernisme photographique a suscité en France de puissants effets de résistance et nourri, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, une polémique dont il ne faut pas mésestimer la vivacité. Il n'est pas contingent que Walter Benjamin écrive alors *Paris, capitale du XIX^e siècle*, et traque dans le Paris de l'entre-deux-guerres les vestiges du siècle passé : c'est que la France est pour Walter Benjamin le lieu où l'on assiste à la désagrégation du XIX^e siècle, à la difficile gestation de la modernité. De fait, après 1918, la France se fige dans l'autosatisfaction de l'Exposition universelle de 1900 et de la victoire guerrière : une certaine France entend ainsi perpétuer le Paris de Napoléon III. Et si l'École de Paris, Montparnasse, suscitent dans la capitale comme un éblouissant vertige, il convient de ne pas oublier que nombreux parmi ces littérateurs, ces peintres, ces photographes, sont des étrangers.

[...] D'autre part, si l'Histoire se conjugue sur un autre mode que celui de la jeune Union soviétique, l'idéal collectif, celui que promeuvent les avant-gardes allemandes, n'anime pas d'avantage les cercles artistiques parisiens. En France, le modernisme n'est guère homogène, ne se regroupe pas autour d'une unité de projet. Certes, l'artiste allemand de l'entre-deux-guerres ne s'engage pas toujours explicitement, et il serait juste d'opposer au militantisme agressif d'un John Heartfield le relatif désintérêt de László Moholy-Nagy pour le politique en général ; mais il insère sa pratique dans la collectivité ou, comme au Bauhaus, travaille au sein

d'un groupe cohérent et constitué en tant que tel. C'est l'exceptionnelle dynamique du Bauhaus qui a donné son impulsion à l'art allemand en général et à la photographie en particulier. Il n'en va pas de même en France, où l'auteur produit une œuvre fortement individualisée, que ne vient soutenir aucun élan collectif. Le modernisme parisien propose ainsi une pluralité d'œuvres singulières, que ne soude aucun projet commun et qui ne constitue pas, à proprement parler, une communauté artistique. [...] Faute aussi d'un enjeu politique, à la différence du puissant rôle social et politique joué par la photographie à l'Est. Tandis que les œuvres allemandes et soviétiques conjuguent, pour la plupart, beauté plastique et force subversive, en France les belles réussites de la photographie demeurent purement esthétiques. »

Dominique Baqué, « Paris, promesse du modernisme », in *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 17-31.

■ « La photographie de commande constitue un vaste champ d'activité, où se dessinent les multiples rapports entre l'image et son exploitation commerciale. Elle implique la création d'images destinées à vendre un produit, à documenter un événement ou à illustrer un livre, mais aussi l'utilisation des photographies existantes pour satisfaire aux exigences des fabricants, annonceurs, directeurs artistiques, rédacteurs et éditeurs. Bien que souvent déconsidérée et reléguée au plan de besogne alimentaire, cette pratique est d'une importance capitale pour l'histoire de la photographie, dont l'application à des fins spécifiques a toujours permis aux praticiens de se renouveler et d'étendre l'emprise de leur art. Dès son invention, la photographie a été appliquée à l'activité affective, artistique, littéraire, scientifique, ethnologique, religieuse, judiciaire, sociale, militaire, industrielle, commerciale ou de loisir. Se conformant aux exigences des commanditaires et aux canons esthétiques de l'époque, elle a rempli une fonction sociale et commerciale essentielle. En même temps champ d'exploration personnelle



Étude publicitaire pour Magic Phono, portrait de Marie Bell en photomontage, 1929
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

et de création pure, elle a revendiqué sa place parmi les arts plastiques et participé à leur évolution. Paradigme des arts de la reproductibilité, elle a fini par être partout présente.

Le développement de la photographie, étroitement lié à ses applications diverses, doit aussi être considéré dans son contexte politique, économique et social. La guerre de 1914-1918 a ébranlé les structures des sociétés occidentales et introduit de nouveaux modes de vie. Les progrès des sciences exactes, les inventions techniques et les découvertes de la psychologie s'imposaient. Les bâtisseurs de régimes politiques y puisaient pour leur propagande. On débattait du système politique idéal comme de l'égalité des races et des sexes. Le taylorisme devait apporter des réponses aux besoins croissants des sociétés de consommation, tandis que l'on réclamait le droit au travail et à la grève. L'amélioration des réseaux de transports et de communication ouvrait le monde à des échanges plus nombreux et plus rentables, consacrant l'internationalisation caractéristique des courants artistiques d'avant la Première Guerre mondiale.

Dans ce contexte mouvementé, où s'affrontaient modernité et tradition, la photographie s'est révélée être l'instrument indispensable de la propagation des idées et des modes de vie. À partir des années 1920, on note une véritable explosion dans la production d'images photographiques. Les sujets cadrés par l'objectif sont certes restés les mêmes – enfants, célébrités, nus, scènes de genre, animaux, objets banals, architectures, technologies, paysages, mer et nuages –, mais les traitements se sont diversifiés. L'amélioration de la qualité du film et du papier photographiques, ainsi que l'introduction d'appareils plus perfectionnés et plus maniables, ont poussé les praticiens à explorer toutes les possibilités techniques au gré des évolutions esthétiques : constructivisme, Bauhaus, surréalisme. Néanmoins, le véritable moteur de ce développement est la diffusion des images par la publicité, la presse et l'édition, et l'utilisation extensive de photographies – œuvres de commande ou emprunts

d'archives – dans les affiches, journaux, revues, magazines et livres, reste l'une des principales raisons du succès de la photographie depuis son invention. »

Thomas Michael Gunther, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition » in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 555-556.

■ « À partir de l'entre-deux-guerres, le phénomène d'utilisation de la photographie par la publicité connaît un essor sans précédent. Le mouvement s'amorce à la fin du XIX^e siècle. En 1923, aux États-Unis, 17 % des annonces publicitaires parues dans les journaux et revues utilisent déjà la photographie, et l'Art Directors Club of America organise, depuis la fin de la guerre, des expositions de photographies publicitaires. À cette date, Paul Outerbridge, ancien de la Clarence White School of photography, réalise ses premières images publicitaires, marquées par les leçons d'un pictorialisme modernisé, tel qu'on le trouve également à cette période dans les travaux d'un Edward Steichen pour les publications Condé-Nast. Les États-Unis sont déjà passés de l'ancienne réclame (fondée sur le texte explicatif) à la publicité (qui met en avant l'image). Dans cette logique, la photographie s'accommode particulièrement bien de la conception américaine d'une publicité directe, qui vante les mérites du produit ou de l'objet effectivement représentés, sans procédés allusifs ni métaphoriques. L'image photographique garantit la véracité de la publicité : exacte, concise et objective. Pourtant, c'est en Europe surtout, à partir de la seconde moitié des années 1920, que la publicité adopte pleinement un langage visuel d'avant-garde, dont elle mesure rapidement l'efficacité. Elle est aidée en cela par l'intérêt, parfois dénué de sens critique, que lui portent nombre de photographes d'avant-garde qui voient en elle la quintessence du langage moderne, à destination des masses. En 1925, le Bauhaus ouvre ainsi, à la suite de nombre d'écoles appliquées en Allemagne, un cours de graphisme commercial. Deux ans plus tard, Moholy-Nagy consacre un texte à la question et, ayant quitté le Bauhaus, s'installe comme graphiste à Berlin. À la même période, quelques-uns des artistes et typographes les plus engagés



Escalier chez Chanel, 1937
 Donation François Kollar,
 Médiathèque de l'architecture
 et du patrimoine

dans ce mouvement (Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, César Domela, Piet Zwart, Jan Tschold) se regroupent au sein du Cercle des designers pour une publicité nouvelle. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la plupart des grands photographes de la fin des années 1920 et des années 1930 aient travaillé pour la publicité. Certains s'en font même une spécialité : aux noms d'Outerbridge, Steichen, ou, dans une esthétique plus conventionnelle, de Lejaren Hiller ou Murray Outre-Atlantique, pourraient s'ajouter en Europe ceux de Lissitzky, Moholy-Nagy, Maurice Tabard, Kollar, ou encore de graphistes tel Tschold, roi de l'utilisation de la photographie dans l'affiche, notamment de cinéma. Cette fascination réciproque permet d'expliquer la rapidité avec laquelle l'image publicitaire récupère et adapte les expériences plastiques des avant-gardes. Ainsi du photogramme, qui tombe dans le domaine publicitaire dès le milieu des années 1920 : Lissitzky l'utilise, en 1924, dans une publicité pour l'encre Pelikan; Man Ray, presque dix ans après ses *Champs délicieux*, publie en 1931 *Électricité*, plaquette publicitaire de luxe composée de rayogrammes, réalisée à la demande de la Compagnie générale d'électricité. Le photogramme est loin d'être une exception : photomontages, phototypographies, surimpressions, solarisations, gros plans, plongées ou contre-plongées, utilisation de la typographie se retrouvent tous, après un temps d'adaptation, dans le langage publicitaire, jusqu'à l'utilisation de la couleur, dernière conquête des années 1930. »

Quentin Bajac, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 206-208.

« Un nombre incalculable d'expériences photographiques est aujourd'hui à l'étude. Même si souvent ces dernières empruntent des voies séparées, elles n'en demeurent pas moins les divers aspects d'une seule et même chose. C'est un des effets de cette formidable expansion que l'on concède de temps en temps à la photographie et qui tient à la nature même de son procédé et dont on ne peut prévoir les limites. Tout en ce domaine est si nouveau que les recherches aboutissent déjà à des résultats créatifs.

À cet égard, c'est bien sûr la technique qui ouvre la voie. L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie. Tout ce que les connaisseurs exigent aujourd'hui d'une photographie ne sera bientôt plus qu'une évidence, voire un automatisme. En attendant, il nous faut soumettre à une étude approfondie toute une série de secteurs particuliers du domaine photographique :

1. L'exploitation consciente des rapports clairs-obscurs (quantité – qualité) :
 - a. Énergie de la luminosité, passivité de l'obscurité.
 - b. Inversion proportionnelle des valeurs positives et négatives.
2. L'introduction des contrastes maximaux.
3. L'exploitation de la texture des matériaux, de la structure (facture) des différentes matières – d'après des rapports à la fois de clairs-obscurs, d'orientation et de forme, et non par souci illusionniste.
4. L'introduction de formes inédites de la représentation :
 - a. Points de vue inhabituels obtenus par des prises de vue en oblique, d'en haut ou d'en bas.
 - b. Expérimentation à partir de différents systèmes de lentilles : un procédé modifiant les proportions telles que notre œil les perçoit et, dans certaines conditions, déformant l'objet jusqu'à le rendre "méconnaissable" (les miroirs concaves et convexes, les photos des palais du rire, en étaient les prémices). Tous ces procédés sont à l'origine d'un phénomène paradoxal : l'imagination mécanique. À cela s'ajoute la "photoplastique" qui, elle, fait appel à la surimpression et la retouche.
 - c. Saisie multiple d'un objet, la poursuite des essais de stéréophotographie sur une seule et même plaque.
 - d. Introduction de nouvelles compositions photographiques – l'abolition de l'amenuisement perspectif.
 - e. Exploitation photographique des expériences de la radiographie relativement à l'espace a-perspectif et la possibilité de voir à l'intérieur d'un objet.
5. La photographie sans appareil par exposition directe du support photographique à la lumière : "photogramme".
6. L'utilisation des nouvelles émulsions sur tous types de matériaux.



Publicité pour machine
à écrire Hermès, 1930
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

7. L'obtention d'une véritable sensibilité à la couleur modulable au maximum.
8. Le développement des méthodes de projection et de réflexion : film, projection sur le ciel, jeux de lumières (colorées).
9. Les machines à composer et les presses photographiques ; la téléphotographie ; l'optophonétique.

La question de savoir si l'exploitation de ces points peut profiter à la science ou aux informations, à la littérature ou à la réclame, est fondamentalement sans objet. La réclame a la possibilité d'utiliser tout ce qui est susceptible d'augmenter son efficacité. Une bonne création publicitaire doit prendre en compte toutes les réactions possibles et toutes les nuances de la sensibilité du public. C'est là une proposition dangereuse si des ignorants s'en servent mais c'est une proposition utile à tous ceux qui, vivant avec leur temps, comprendront les exigences du moment. Aujourd'hui plus que jamais auparavant, la vue est le sens le plus important ; raison de plus pour dominer tous les moyens optiques disponibles. »

László Moholy-Nagy, « La photographie dans la réclame » [1939], in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007, p.155-157.

■ « Qu'est-ce que la publicité ?

Le temps est loin où pouvait s'épanouir l'adage : "À bon vin pas d'enseigne". Voilà qui convenait à une vie commerciale rustique, où les transactions s'opéraient sans difficultés entre voisins, à un temps où les besoins réduits, la fabrication limitée aux commandes, permettaient à chaland et vendeurs de s'entendre "à la bonne franquette".

Mais aujourd'hui, avec la production outrancière et la concurrence effrénée, il n'est plus possible d'attendre la bonne volonté du client. Sollicité par tous, il a besoin d'être aguiché, tenté, intéressé, séduit ; une bonne publicité saura lui imposer une marque qui lui viendra naturellement, inconsciemment, à l'esprit au moment de l'achat.

La publicité c'est l'art de vendre. [...]

Quels que puissent être les attraits du dessin, la photo

offre de réels avantages. En effet, le praticien du trait peut toujours être suspecté d'infidélité, soupçonné d'avoir usé d'artifices ou de truquages.

L'objectif, lui, voit strictement juste et l'article à vendre est montré tel qu'il est, non plus dessiné de façon approximative, mais dans sa forme concrète, comme le verrait l'acheteur éventuel si on lui soumettait l'original. Il reconnaîtra exactement ce dont il a gardé la mémoire. Au point de vue de la vente, c'est là un sérieux avantage.

En plus de ses avantages multiples, la photographie présente celui de se reproduire admirablement dans toutes ses finesses par les procédés photomécaniques actuels, la typographie, héliogravure ou offset. Et cela est tellement vrai que la plupart des périodiques, mêmes ceux de luxe, ont recours presque exclusivement à la photographie pour l'illustration de leurs articles. Mais l'imprimerie, quel que soit le procédé employé, ne peut que reproduire le document qui lui a été fourni. Il convient donc que ce document soit de premier ordre et exécuté par un opérateur ayant des connaissances suffisantes en matière d'impression pour livrer une épreuve imprimable. [...]

Mais il ne va pas s'agir de photographier simplement, de "reproduire" tel quel. Il faut encore "présenter". Et là, il ne peut plus être question de trucage. Que penserait-on d'un commerçant qui négligerait ses étalages ? La valeur marchande d'un objet ne peut qu'être augmentée par le luxe de son cadre d'exposition. Une jolie femme ne compromet point son charme en usant des artifices du fard, au contraire. C'est un art très subtil que d'offrir un produit négociable par le truchement photographique. Il faut rester vrai et en même temps rendre le produit aussi séduisant que possible. L'idée directrice ne doit jamais être abandonnée. La déformation photographique est parfois le plus gros élément publicitaire dans la reproduction d'un objet par trop banal. Il s'agit donc de concilier la publicité avec l'art. »

Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 2-10 ; version numérique en ligne sur *le magazine du Jeu de Paume* (<http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/02/laure-albin-guillot-la-photographie-publicitaire/>).

■ « Responsable du studio photo chez Draeger frères, le haut de gamme de l'imprimerie, Kollar jongle avec les surimpressions, s'approprie les solarisations, joue avec les montages, explore le monde onirique des négatifs, saisit les gros plans, passe d'un angle de prise de vue à l'autre. Plongée, contre-plongée, oblique, l'objectif caracole sur les cimes de la modernité. Il faut risquer les fragmentations, hasarder les photogrammes, mettre à l'épreuve le tramage, sillonner les chemins de traverse défrichés par les avant-gardes. *Die Welt ist schön* ("le monde est beau") proclame la même année (1928) Renger-Patzsch dans son livre manifeste. Kollar tisse un espace de jeux d'ombres, d'effets de lumière, pour un hymne aux objets. Il explore les flacons de parfums, les paquets de pâtes, les montres, les bidons d'huile, comme d'autres découvrent les antipodes. Impératifs des clients, exigences des directeurs artistiques. Loin de freiner l'expression personnelle, les nouveaux critères de prise de vue, les souhaits et récriminations des publicistes sont autant de détonateurs d'une démarche purement photographique. Le dessinateur Paul Iribe découpe et met en scène des figurines de papier. Par la seule vertu de l'éclairage, du choix de l'angle de prise de vue, Kollar fait surgir des masques de civilisations inconnues. Il égare les personnages dans un univers étrange et fantastique, élabore du passé instantané sous l'angle fusant de sa fantaisie. Silhouettes éphémères, conviées à la célébration, Draeger et les vins Nicolas en font usage pour leur promotion. Les travaux de commande s'accompagnent d'études, de recherches personnelles. Tout est prétexte, tout est fête de l'image. Dans une publicité pour les pneus Goodrich, comme un lointain écho d'*Élevage de poussière* (Man Ray, 1920), Kollar cerne des traces, signe des empreintes, suggère des voyages vers les grèves lointaines. Pour vanter les mérites des disques Gramophone, des machines à écrire Hermès, il choisit le fragment d'objet en gros plan. L'aiguille d'un phonographe, quelques touches d'un clavier saisies en plongée célèbrent le culte de la technique, l'art des ingénieurs, l'enthousiasme pour le progrès à l'unisson d'une société industrielle et fonctionnelle. Pour les pianos Gaveau, il préfère le photomontage et orchestre des télescopages d'instruments de musique, des variations pour ombre et lumière où les plans s'entrechoquent, se superposent, défient les lois de la perception. "Étonnez-moi" avait enjoint Diaghilev à Cocteau. Pour Kollar, l'ordre est toujours de mise, entre deux recherches, deux études plus descriptives. Poissons, pommes, dahlias, citrons, dans leur sobriété d'objets nus dévoilent leur matière, leur texture, arborent des veloutés, des brillances, exhibent une sensualité à fleur de grain. À l'écoute de son audace, Kollar ose imposer ses images aux directeurs artistiques confrontés à des clients frileux, plus soucieux de rentabilité que d'esthétique. Porté par son enthousiasme, entraîné par sa ferveur, il argumente, convainc de la force, de la pertinence de ses réalisations, les publicistes souvent enclins à renâcler, parfois à s'extasier. Projets et travaux publicitaires demeurent, aujourd'hui, la part la plus inventive de son œuvre. »

Françoise Denoyelle, « L'atelier de Kollar. Champ, Contrechamp et hors champ », in *François Kollar. Le Choix de l'esthétique*, Paris, Manufacture, 1995, p. 10-11.

« Comme tous les photographes de son époque, Kollar est fasciné par l'objet industriel, c'est-à-dire par l'objet sériel, reproductible à l'infini. Or si l'objet sériel parle autant à la

photographie, c'est parce qu'il parle de la photographie. Il faut y insister : si la photographie moderniste entretient un rapport aussi privilégié à l'industrie et à la technique, c'est qu'elle est elle-même art mécanique, reproductible à l'infini, et se revendique comme tel, perturbant les schèmes créatifs traditionnels. Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique* (1936), a souligné cette rupture essentielle que la photographie introduit par rapport à la définition jusqu'alors pertinente de l'art. Perte de l'aura, exténuation de la valeur culturelle attribuée à l'œuvre, sécularisation de l'image sont autant de signes du bouleversement induit par la pratique photographique. Contre la déploration nostalgique d'un passé révolu, la photographie se fait l'expression d'une euphorie techniciste. Kollar participe à cette euphorie. La répétition du même objet est mise en image sans qu'elle soit jamais angoissante ou menaçante. Elle est plutôt signe de profusion, promesse d'abondance : ainsi les chaussures féminines alignées pour *Harper's Bazaar*, les multiples séries de *La France travaille* : grandes bobines de papier, rangées en verticales, barrées de chiffres et de lettres ; stock de bouteilles d'une société d'exploitation verrière, à Sucy-en-Brie, où les bouteilles empilées perdent leur statut de bouteilles pour devenir lignes, courbes et reflets. »

Dominique Baqué, « Un humanisme photographique », in *François Kollar*, Paris, ministère de la Culture / Philippe Sers, 1989, p. 193-194.

■ « Albert Renger-Patzsch (1897-1966) est, à côté de László Moholy-Nagy, la seconde figure majeure de la photographie allemande des années vingt. Il est d'ailleurs souvent considéré alors dans un rapport d'opposition à celui-ci, présenté comme son principal contre-modèle. En effet, si Moholy-Nagy se place lui-même dans le rôle du champion de la Nouvelle Vision, Renger-Patzsch se voit rapidement élevé, en partie contre son gré, au rang de chef de file de la Nouvelle Objectivité. Tout oppose les deux hommes. Autant Moholy-Nagy arrive à la photographie en artiste et en théoricien et s'en empare avec l'absolue liberté de l'amateur, autant Renger-Patzsch, formé à la documentation botanique, architecturale et industrielle, incarne, lui, le parfait professionnel, à la technique infaillible et aux ambitions strictement artisanales : autant le premier s'applique à dépasser la simple reproduction pour faire de la photographie un champ d'expérimentations sans limites, autant le second condamne justement tout ce qui excède le pur enregistrement. C'est ce qu'il explique par exemple dans "Buts", article publié dans le premier numéro de *Das Deutsche Lichtbild* en 1927. Il y fait l'éloge d'un réalisme absolu, d'un rendu objectif et mécanique des formes et des matières : la force de l'image photographique serait précisément de rendre avec fidélité toute la magie de la chose vue, qu'elle soit naturelle, artistique ou technique, sans chercher à la transfigurer. Ce programme s'incarne un an plus tard dans le fameux livre *Die Welt ist schön* (Le monde est beau), catalogue en cent images des multiples beautés du monde : plantes, animaux, paysages, architectures, machines et produits standardisés, magnifiés par le gros plan et l'extrême netteté. L'ouvrage connaît un immense succès et apporte à son auteur une popularité sans précédent. Il engendre son lot de suiveurs et suscite des commentaires souvent enflammés, comme si l'on

découvrirait soudain avec lui tout à la fois le monde et la photographie. C'est ainsi que pour Hugo Sieker, critique d'art de Hambourg, cet extrême réalisme, loin d'engendrer la banalité, atteindrait un niveau quasiment mystique, provoquant chez le spectateur des "élans religieux", un "frisson" devant l'"énigme du monde" soudain révélée dans toute son intensité. [...] D'autres sont nettement plus critiques. Le double article paru dans la revue du Bauhaus en 1929 est révélateur de la façon polémique dont est reçu *Die Welt ist schön*. D'un côté, Ernst Kallai y voit une alternative nécessaire aux expérimentations selon lui frivoles de Moholy-Nagy, à une Nouvelle Vision déjà pétrifiée en un pictorialisme moderne, le retour à une simplicité plus documentaire et plus respectueuse du monde. Mais de l'autre, dans une réponse féroce à la question "Le monde n'est-il que beau?", le peintre Fritz Kuhr juge au contraire "répugnante" cette façon de simuler l'harmonie du monde en en additionnant de façon désinvolte de jolis fragments décoratifs et insignifiants et en en occultant sciemment la véritable réalité – la misère, la violence et l'injustice sociale. Cette argumentation sera souvent reprise par les critiques de gauche, de l'Arbeiter-Fotograf à Walter Benjamin. » Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 137-138.

■ « Comme Grierson le définit lui-même, le documentaire est la "dramatisation sélective des faits en fonction de leurs conséquences pour l'homme", ainsi qu'un moyen de sensibiliser "notre génération à la nature du monde moderne et à ses implications pour la citoyenneté". Richard Griffiths, documentariste américain de gauche, va encore plus loin. Il écrit que le documentaire n'est "pas un outil d'information mais avant tout un moyen de communiquer des conclusions sur des faits". Les faits ne sont pas vraiment découverts mais prédéterminés. Qu'il soit qualifié ou non d'"information" ou d'"éducation" au lieu de "propagande", le but avoué du film et de la photographie documentaires, comme du rapport écrit, est donc de persuader, de vendre une idée. Dans les États totalitaires, l'idée est unique et ne souffre aucune opposition : il s'agit de montrer tous les bienfaits de la dictature au pouvoir. Dans les démocraties, où la liberté de parole est impérative, il s'agit de montrer si les institutions de la société se portent bien ou mal. Néanmoins, ici aussi, l'insistance sur l'aspect négatif ou le moindre souffle révolutionnaire ne sont pas pardonnés, même s'ils émanent de ceux qui sont chargés de découvrir les "faits" par le service des programmes documentaires d'un gouvernement. Ces programmes sont peut-être réformistes, mais ils ne sont pas censés être révolutionnaires. À cet égard, la photographie possède une telle ambiguïté que les mêmes images – réagencées ou légendées autrement – peuvent servir à soutenir la réforme, la révolution ou le maintien du *statu quo*. Par ailleurs, paradoxalement, la photographie détient un tel pouvoir de vraisemblance que c'est elle – et non le mot écrit – qui possède la plus grande force de persuasion. Le contexte est toujours capital, et il s'avère particulièrement efficace dans le cas de la présentation texte/image du reportage documentaire où, parallèlement à l'enchaînement judicieux des images, les avant-propos, postfaces ou légendes garantissent que la compréhension du lecteur, sa "lecture"

des photographies, est la bonne. Dans la mesure où leur forme doit fortement à celle des livres de photographies de propagande des États totalitaires, la plupart des ouvrages documentaires publiés dans les démocraties présentent cette même relation étroite entre le texte et la photographie. Dans les années 1930, le lien entre l'image et le texte est plus étroit qu'il ne l'a jamais été dans toute l'histoire du livre de photographies. »

Gerry Badger, « La représentation du quotidien : le livre de photographie documentaire dans les années 1930 », in Gerry Badger et Martin Parr (dirs.), *Le Livre de photographies : une histoire*, volume I, Paris, Phaidon, 2005, p. 118-119.

INDUSTRIALISATION, MÉCANISATION ET CONDITIONS DE PRODUCTION

■ « Qu'elle apparaisse ou non dans l'image, la technique peut être considérée comme le thème central de la *Neue Sachlichkeit*. La facture même des œuvres, cette objectivité affichée, cette extrême précision, cette brillance de leur surface, tout en elles est là pour rappeler et exalter leur origine mécanique. L'Allemagne en général connaît au cours des années vingt une vague d'enthousiasme, économique mais aussi esthétique, pour la machine, euphorie largement liée à l'élan d'américanisme dans lequel modèle américain et mécanisation se confondent. Plus que tout autre art, la photographie va évidemment profiter de cet engouement, lequel lui permet de transformer en un atout majeur son ancienne tare rédhitoire : sa propre nature mécanique. Elle va dès lors beaucoup s'employer à souligner cette conformité au nouveau monde de la technique en faisant de celle-ci doublement son médium et son objet, à travers un genre qui connaît soudain une grande vogue : la vue industrielle et le gros plan de machine. À l'image de Renger-Patzsch, qui le pratique avec succès et lui offre une large place dans *Die Welt ist schön*, de nombreux commentateurs attribuent à la photographie l'apanage de ce thème, auquel seule une autre machine pourrait rendre justice. »
Olivier Lugon, « Images de machine », in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes, 1919-1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 161.

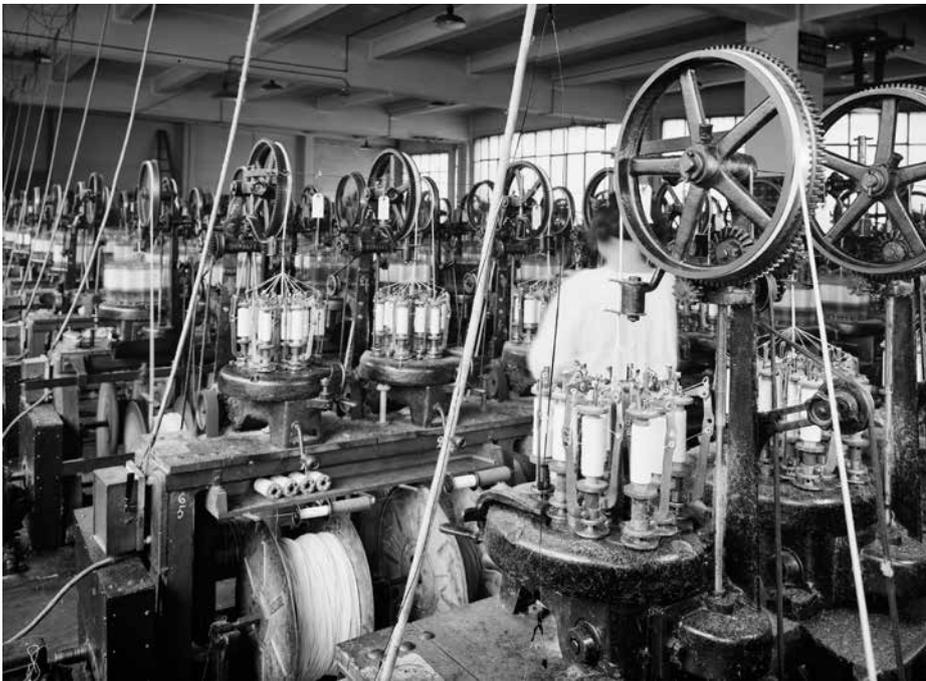
■ « De la volonté délibérée de rendre compte du monde industriel et de la beauté propre à la modernité, relèvent également l'enquête de François Kollar et les nombreux reportages industriels publiés par les revues. François Kollar est engagé, de 1931 à 1934, par les éditions des Horizons de France pour effectuer une grande enquête photographique sur la France laborieuse, traditionnelle et moderne. Le modernisme de la vision se traduit par l'attention aux outils de travail et aux matériaux de l'industrie nouvelle, ainsi que par le parti pris photographique pour la plongée et la contre-plongée, le grand angle, la sérialité des objets et, de

façon plus limitée, pour le photomontage et la solarisation. Mais ce modernisme est tempéré par une série de portraits d'hommes et de femmes qui, réinsérés dans le cadre de leur vie, ne se réduisent pas à leur seule force de travail. François Kollar leur accorde une attention qui, à l'opposé de la Nouvelle Objectivité d'une Germaine Krull, caractérise un "humanisme photographique". [...] Dès le vernissage de l'exposition François Kollar en avril 1932 à la galerie d'Art contemporain, puis à la parution de chacun des fascicules qui composent *La France travaille*, de nombreux comptes rendus paraissent dans la presse – journaux, quotidiens, hebdomadaires, mensuels, magazines illustrés et bulletins d'information. Et plus particulièrement dans les revues du monde de l'enseignement, comme *L'École libératrice*, organe du Syndicat national des instituteurs ; dans les organes de l'Association catholique de la jeunesse française ; dans la presse syndicale enfin. La plupart des articles s'accordent à saluer tout autant la valeur artistique que la fonction testimoniale des photographies, et à reconnaître dans *La France travaille* l'équivalent français de certains ouvrages soviétiques ou allemands (*La Russie au travail, Die Gigant an die Ruhr*). Mais si beaucoup se contentent de souligner la qualité du recueil, certains, prenant en compte le climat politique et social de la France des années trente, n'hésitent pas à voir dans *La France travaille* la preuve d'une régénération morale de leur pays.

Ainsi se dessine l'image d'une France honnête et laborieuse – la "vraie" France – contre celle des escrocs, des corrompus et des politiques. »

Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993, p. 184-185.

■ « Le fil conducteur des quinze fascicules est l'évolution de la maîtrise technique : maîtrise des outils, des instruments, des processus de production, mais aussi captation de l'énergie, organisation de l'entreprise, gestion des



Aux sources de l'énergie. Tresseuse,
Compagnie française Thompson-Houston,
Paris, 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney © François Kollar /
Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

flux, etc. Cette évolution a connu des paliers, des crises d'ajustement, plusieurs auteurs s'inquiètent d'une dérive technocratique liée à l'emprise des machines. Mais les conflits du travail sont écartés, la puissance de l'activité productive et l'éthique de l'ouvrage artisanal constituent les deux pôles d'une idéalisation du travail. Dans *Les Métiers du fer*, la mémoire des *maîtres de forge* est transmise essentiellement par deux images : la *frappe* (le marteau et l'enclume du forgeron) et la *coulée* du minerai fondu. D'un fascicule à l'autre, l'ajustement du texte et de l'illustration tend à lier imagerie et imaginaire, selon un jeu de thèmes et de variations. La *frappe*, par exemple, introduite dans *Les Métiers du fer* avec la figure du forgeron, revient dans *Le Bâtiment*, avec le tailleur de pierre et cette légende : "Tailleur de pierre exécutant une ciselure. La pierre, frappée par le ciseau, sonne comme une cloche". La chaîne de production des blocs de pierre est analogue à celle du lingot de métal. Toutefois, les nœuds métaphoriques parfois se relâchent ou sont défaits par le progrès technique. Pierre Hamp relativise l'image de la *frappe* :

"L'ancien forgeron était un sculpteur de métal. Il approchait aussi près que possible de la forme extérieure définitive. [...] La vieille technique du choc commencée par le maillet de dix livres frappant sur l'enclume et poussée jusqu'aux pilons de cent mille kilos a été démodée par la presse hydraulique. On ne heurte plus le métal : on l'étreint sous 6 000 kilos de puissance."

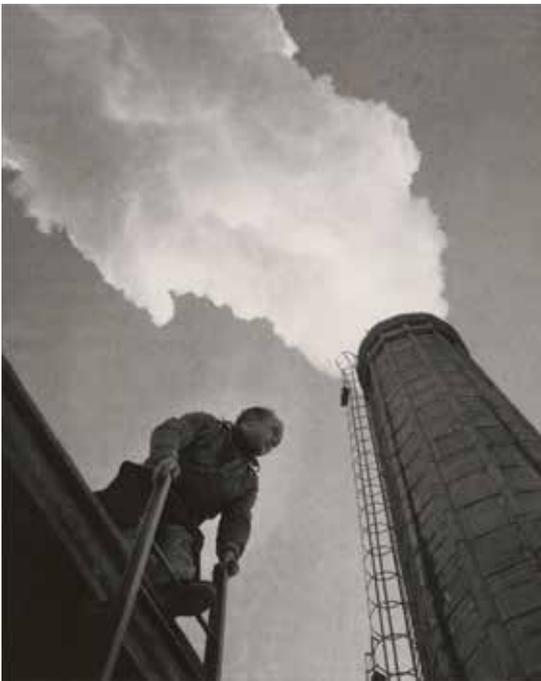
[...] Mais les nouvelles techniques industrielles ont supplanté le travail de la pierre. Les tuileries, où des machines, étrangement enchevêtrées, sont activées par des femmes, n'ont pas grand-chose à voir avec le monde des carriers et des tailleurs de pierre : les images ne suivent pas le texte. Ce décalage s'amplifie avec les vues sur le travail du béton. L'auteur [Léandre Vaillat] précise sa position : "Le ciment armé représente, par rapport à la pierre, un 'progrès', si l'on donne à ce mot le sens que lui prête une civilisation fondée sur la machine. Progrès aussi irrésistible que l'électricité par rapport à la lampe à huile.

L'industrie du ciment occupe 350 000 ouvriers ; celle de la pierre, 35 000. À ne tenir compte que des chiffres, le ciment a raison contre la pierre. Oui, mais n'y a-t-il pas intérêt, pour le Français [sic], à rechercher la qualité plus que la quantité ? Et pour la France, pays de la qualité, à maintenir une tradition qui a fait la beauté, la renommée, le prestige universel, l'influence de son architecture ?"

[...] On touche ici à l'un des intérêts névralgiques de toute l'affaire. *La France travaille* devait contribuer à une réforme de la culture technique issue de la révolution industrielle. Il fallait construire une alternative à l'idéal de "l'homme nouveau" prôné en URSS, autant qu'au modèle (général) de l'américanisation. Vaillat situe le projet "au moment où une civilisation basée trop uniquement sur le triomphe des machines semble avoir fait faillite". Il fallait remettre l'être humain aux commandes de la machine, en ralliant la machine au monde des outils et des instruments. Dans *Le Bâtiment*, le ton est donné dès l'image d'ouverture du texte, légendée : "La truelle du maçon, le niveau à bulle d'air et le mètre en bois débordant la poche du large pantalon". »

Jean-François Chevrier, « *La France travaille : les vertus de l'illustration* », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 32-34.

■ « Dès cette période, la question de l'espace devient fondamentale dans l'évolution du monde du travail. Cette "condition" de la production et de la gestion est également inhérente à la prise de vue. En recensant un large spectre d'espaces selon les différents corps de métier, la photographie permet d'interroger le rapport d'échelle entre le corps de l'homme et la machine. Le travail de François Kollar se distingue très nettement de la photographie ouvrière. Sur ses images, les corps ne sont engagés que par leur situation dans l'espace et leur relation avec la machine. Les yeux, les expressions, les gestes des mains et le positionnement des pieds ancrés au sol : le corps tout entier pose et propose



Poliet & Chausson, Gargenville
(Yvelines), 1958

Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

une image clairement didactique du métier, sans rien exprimer qui soit de l'ordre de l'affect. Les personnes sont en représentation, elles ont conscience de la présence du photographe. Et ce n'est pas seulement dû au temps de pose photographique, puisque 53 % de ces images ont été réalisées sur des plaques de verre (Agfa) et 47 % sur du film (Kodak). C'est un choix. De même, les outils, les machines, isolés dans des cadres serrés ou en plan large, sont montrés dans un rapport purement fonctionnel avec leur environnement direct.

Comme évoqué auparavant, et selon les documents dont nous disposons, n'ont pas été photographiés les mouvements sociaux qui ont lieu exactement à la même période (1929 et 1931-1936). Ont disparu du champ de vision les manifestations et les confrontations entre les ouvriers et le patronat, pourtant cruciales pour l'évolution des conditions de travail, au moment où elles vont précisément conduire à l'avènement du Front populaire, puis aux congés payés. »

Pia Viewing, « La cadence du monde », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 18.

■ « Kollar a lui-même déclaré son intérêt pour l'artisanat quand, en 1936, à l'invitation du journal *VU*, il choisit parmi les images qu'il avait présentées dans une exposition de groupe, la vue d'un luthier au travail, en commentant : "Je la préfère parce que je trouve admirable l'effort de l'artisan qui, par amour de son travail et de son métier, a encore le courage et l'espoir de survivre à la machine". Il faut lire *Technics and Civilization* publié par Lewis Mumford aux États-Unis en 1934 (traduit en français en 1950) pour mesurer, par comparaison, les limites de cette approche élégiaque de l'artisanat confronté à la puissance des machines. Mumford consacre d'ailleurs quelques pages à la photographie, "moyen et symbole" de l'âge de la machine, qui "donne à l'éphémère et au transitoire l'effet de la permanence". Cette observation correspond assez bien à l'option de Kollar, mais elle

prend place dans un panorama de l'histoire des techniques qui dépasse largement le patriotisme industriel de *La France travaille*. Aujourd'hui, des images de Kollar pourraient servir à illustrer le grand livre de Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, qui fut, en 1958, la réponse, argumentée et distanciée, aux inquiétudes et nostalgies remuées par les auteurs de 1932-1934. Simondon parvient notamment à penser la "société" des objets techniques, en différenciant l'instrument, l'outil et la machine. Il dissocie la machine de l'automatisation. Après Karl Marx, il définit les ressorts de l'aliénation productiviste et distingue l'action humaine des opérations propres au fonctionnement mécanique.

Kollar ne disposait pas de ces concepts. Mais il avait l'instrument photographique, qui lui permet d'interpréter les *relations du corps* dans l'espace, en prise sur et avec les objets techniques. La fameuse remarque de Bertolt Brecht selon laquelle une vue des usines Krupp ne dit rien du fonctionnement de l'entreprise se vérifie ici constamment. Kollar n'a pas cherché à surmonter cette difficulté : il lui suffisait de réintroduire l'être humain, en action, dans le cadre des lieux de production. Il s'intéressait aux *forces productives* (et aux procédés techniques), sans penser aux *relations sociales de production*. »

Jean-François Chevrier, « La France travaille : les vertus de l'illustration », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 38-39.

■ « Accueilli dans le processus de la production capitaliste, le moyen de travail subit toute une série de métamorphoses, dont la dernière est représentée par la machine, ou plutôt par un système automatique de machines (les machines automatiques ne sont que la forme la plus achevée et la plus adéquate, qui transforme finalement le machinisme en système) mis en mouvement par un automate, force motrice qui se meut elle-même.



Sans titre [Empilements de traverses, usine CIMA, Croix (Nord)], vers 1954
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

Cet automate se compose de nombreux organes mécaniques et intellectuels, en sorte que les travailleurs eux-mêmes n'en sont finalement que les articulations conscientes. Dans la machine, et plus encore dans le machinisme comme système automatique, le moyen de travail est transformé quant à sa valeur d'usage, c'est-à-dire quant à son existence matérielle, en une réalité adéquate au capital fixe et au capital tout court. La forme dans laquelle il a été accueilli directement dans le processus de la production capitaliste est posée par le capital lui-même et reste conforme à celui-ci. Sous aucun rapport, la machine n'apparaît comme moyen de travail du travailleur individuel. Son caractère distinctif n'est nullement, comme c'est le cas pour l'outil de travail, d'accorder l'activité du travailleur à l'objet de celle-ci; au contraire, son trait distinctif est de poser l'activité du travailleur de façon qu'elle accorde l'action de la machine à la matière première, surveille cette action et la préserve d'incidents. Il en va tout autrement avec l'outil, organe qu'animent l'habileté et l'activité du travailleur et dont le maniement dépend de sa seule virtuosité. Mais, investie d'habileté et de force à la place du travailleur, la machine est elle-même un virtuose; nantie d'une âme qu'elle tient des lois mécaniques qui la régissent, elle consomme, par son propre mouvement perpétuel, du charbon, de l'huile, etc. (matières instrumentales), tout comme l'ouvrier consomme des subsistances. L'activité de l'ouvrier, restreinte à une action toute abstraite, est de toutes parts déterminée et réglée par le mouvement des machines et non inversement. La science qui oblige les éléments inanimés des machines à tourner, en vertu de leur construction, en automates utiles, cette science n'existe pas dans la conscience de l'ouvrier. À travers la machine, elle agit sur lui comme une puissance étrangère, comme la puissance même de la machine. L'appropriation du travail vivant par le travail matérialisé – de la forme ou de l'activité valorisante par la valeur en soi – est inhérente au concept de capital. [...]

C'est la division du travail qui, ayant transformé de plus en plus les opérations manuelles en opérations mécaniques, a rendu possible, à la longue, leur remplacement par la

machine. [...] On voit ici d'une manière directe comment un mode de travail est transféré de l'ouvrier au capital sous forme de machine et comment, par ce transfert, sa force de travail individuelle est dépréciée. D'où la lutte des ouvriers contre la machine. Ce qui fut autrefois activité de l'ouvrier vivant devient activité de la machine. »

Karl Marx, « Principes d'une critique de l'économie politique » [1857-1858], in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1968.

■ « Tout tremblait dans l'immense édifice et soi-même des pieds aux oreilles possédé par le tremblement, il en venait des vitres et du plancher et de la ferraille, des secousses, vibré de haut en bas. On en devenait machine aussi soi-même à force et de toute sa viande encore tremblotante dans ce bruit de rage énorme qui vous prenait le dedans et le tour de la tête et plus bas vous agitant les tripes et remontait aux yeux par petits coups précipités, infinis, inlassables. À mesure qu'on avançait on les perdait les compagnons. On leur faisait un petit sourire à ceux-là en les quittant comme si tout ce qui se passait était bien gentil. On ne pouvait plus ni se parler ni s'entendre. Il en restait à chaque fois trois ou quatre autour d'une machine. On résiste tout de même, on a du mal à se dégoutter de sa substance, on voudrait bien arrêter tout ça pour qu'on y réfléchisse, et entendre en soi son cœur battre facilement, mais ça ne se peut plus. Ça ne peut plus finir. Elle est en catastrophe cette infinie boîte aux aciers et nous on tourne dedans et avec les machines et avec la terre. Tous ensemble ! Et les mille roulettes et les pilons qui ne tombent jamais en même temps avec des bruits qui s'écrasent les uns contre les autres et certains si violents qu'ils déclenchent autour d'eux comme des espèces de silences qui vous font un peu de bien.

Le petit wagon tortillard garni de quincaillerie se tracasse pour passer entre les outils. Qu'on se range ! Qu'on bondisse pour qu'il puisse démarrer encore un coup le petit hystérique ! Et hop ! Il va frétiller plus loin ce fou clinquant parmi les courroies et volants, porter aux hommes leur ration de contraintes.



Construction d'un silo pour le stockage des arachides (Lesieur), Dakar (Sénégal), 1951
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Les ouvriers penchés soucieux de faire tout le plaisir possible aux machines vous écœurent, à leur passer les boulons au calibre, et des boulons encore, au lieu d'en finir une fois pour toutes, avec cette odeur d'huile, cette buée qui brûle les tympans et le dedans des oreilles par la gorge. C'est pas la honte qui leur fait baisser la tête. On cède au bruit comme on cède à la guerre. On se laisse aller aux machines avec les trois idées qui restent à vaciller tout en haut derrière le front de la tête. C'est fini. Partout ce qu'on regarde, tout ce que la main touche, c'est dur à présent. Et tout ce dont on arrive à se souvenir encore un peu est raidi aussi comme du fer et n'a plus de goût dans la pensée.

On est devenu salement vieux d'un seul coup. Il faut abolir la vie du dehors, en faire aussi d'elle de l'acier, quelque chose d'utile. On l'aimait pas assez telle qu'elle était, c'est pour ça. Faut en faire un objet donc, du solide, c'est la Règle.

J'essayais de lui parler au contremaître à l'oreille, il a grogné comme un cochon en réponse et par les gestes seulement il m'a montré, bien patient, la très simple manœuvre que je devais accomplir désormais pour toujours. Mes minutes, mes heures, mon reste de temps comme ceux d'ici s'en iraient à passer des petites chevilles à l'aveugle d'à côté qui calibreait, lui, depuis des années les chevilles, les mêmes. »

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1972, p. 225-226.

« Les idolâtres de la machine présentent en général le degré de perfection d'une machine comme proportionnel au degré d'automatisme. Dépassant ce que l'expérience montre, ils supposent que, par un accroissement et un perfectionnement de l'automatisme on arriverait à réunir et à interconnecter toutes les machines entre elles, de manière à constituer une machine de toutes les machines. Or, en fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection technique. Pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de

fonctionnement, bien des usages possibles. L'automatisme, et son utilisation sous forme d'organisation industrielle que l'on nomme *automation*, possède une signification économique ou sociale plus qu'une signification technique. Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme. Une machine purement automatique, complètement fermée sur elle-même dans un fonctionnement prédéterminé, ne pourrait donner que des résultats sommaires. La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du chef d'orchestre. [...]

Cette aliénation saisie par le marxisme comme ayant sa source dans le rapport du travailleur aux moyens de production ne provient pas seulement, à notre avis, d'un rapport de propriété ou de non-propriété entre le travailleur et les instruments de travail. Sous ce rapport juridique et économique de propriété existe un rapport encore plus profond et plus essentiel, celui de la continuité entre l'individu humain et l'individu technique, ou de la discontinuité entre ces deux êtres. L'aliénation n'apparaît pas seulement parce que l'individu humain qui travaille n'est plus, au XIX^e siècle, propriétaire de ses moyens de production alors qu'au XVIII^e siècle l'artisan était propriétaire de ses instruments de production et de ses outils. L'aliénation apparaît au moment où le travailleur n'est plus propriétaire de ses moyens de production, mais elle

n'apparaît pas seulement à cause de cette rupture du lien de propriété. Elle apparaît aussi en dehors de tout rapport collectif aux moyens de production, au niveau proprement individuel, physiologique et psychologique. L'aliénation de l'homme par rapport à la machine n'a pas seulement un sens économique-social; elle a aussi un sens psychophysologique; la machine ne prolonge plus le schéma corporel, ni pour les ouvriers, ni pour ceux qui possèdent les machines. [...] La relation de propriété par rapport à la machine comporte autant d'aliénation que la relation de non-propriété, bien qu'elle corresponde à un état social très différent. »

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2012, p. 11-12 et 165-166.

■ « François Kollar (1904-1979) possède un double profil : grand photographe français, il est largement diffusé dans la presse entre 1930 et 1960 (*VU, Vogue, Voilà, L'Illustration, Plaisir de France, Harper's Bazaar...*), mais il est avant tout un homme de commande, publique ou privée, engagé dans des reportages au long cours comme celui qu'il réalise à l'aube des années 1950 pour le gouvernement français en Afrique-Occidentale française (A-OF), après plusieurs années sans reportage de premier plan.

Celui-ci est d'une cohérence rare, avec une unité temporelle (quelques mois au début des années 1950), thématique (les infrastructures coloniales), de lieu (l'Afrique de l'Ouest et quatre colonies spécifiques de la France) et discursive (démontrer que les investissements produisent un changement concret).

Un reportage de propagande sans aucun doute, une commande officielle à un moment où la question de la légitimité de la présence outre-mer de la France se pose de manière aiguë – notamment parce que celle-ci a déjà généré un conflit en Indochine (qui ne prendra fin qu'en 1954) et des "événements-répressions" au Maghreb (en Algérie en 1945), dans l'océan Indien (à Madagascar en 1947) ou au Cameroun (contre l'Union des populations du Cameroun).

Il fallait donc des images exceptionnelles pour "faire croire" que les coûteuses réformes engagées par la France allaient produire une *nouvelle Afrique*...

Les images de François Kollar sont exemplaires en la matière. Elles nous "font croire" au mirage, et demeurent comme un (très beau) masque sur le réel. [...]

Les sujets principaux, omniprésents au début des années 1950, sont la modernisation des infrastructures, les grands chantiers, les moyens de transport (train, port, route, piste, gare, aéroport, voie fluviale...), la mécanisation de l'agriculture, les outils pour accroître la productivité, l'émergence des élites locales et des échelons intermédiaires. Pour être explicitement lu, ce discours en images sur la modernité fonctionne toujours en dichotomie : avant/après, aujourd'hui/demain, sauvage/civilisé, anarchie/ordre, archaïsme/progrès, séparé/ensemble, pauvreté/riche, seul/groupe...

Il faut faire simple et efficace – jusqu'à suggérer que c'est la France qui a fait sortir ces terres des ténèbres de l'esclavage – et, avec François Kollar comme avec d'autres photographes de renom, il faut aussi faire beau et grandiose.

Une petite route doit ressembler à une autoroute, un quai à un port en pleine activité, un tracteur dans un champ à une mécanisation généralisée de l'agriculture, et les entreprises Bata (chaussures) ou Citec (textile) de Dakar à des industries à la pointe de la production... [...]

Pour autant, l'ampleur de son reportage, le nombre de clichés rapportés en un temps record, les thèmes abordés font de celui-ci l'un des plus importants de la propagande coloniale de l'après-guerre, à un moment historique majeur, de basculement définitif vers les indépendances. L'opinion était encore prête, en 1950-1951, à croire en ce discours de "bâtisseurs", mais le point de basculement était proche, la fin des illusions coloniales s'annonçait. »

Pascal Blanchard, « Afrique 50. Dans l'œil de la propagande », in *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 44-60.

REPRÉSENTATIONS DU TRAVAIL AUTOUR DES ANNÉES 1930

■ « Au cours du XIX^e siècle, l'iconographie du travail connaît un changement profond et majeur par l'importance que les artistes lui accordent. [...] Ainsi, en Europe, à part quelques exemples peu répandus parmi lesquels on peut citer Bruegel, Vélasquez ou encore les frères Le Nain, rares ont été les artistes à consacrer leurs efforts à l'évocation du travail des humbles. Ils ont parfois recours, comme Vélasquez peignant des fileuses ou des forgerons, au prétexte mythologique de la légende d'Arachné ou de la Forge de Vulcain, pour magnifier un sujet prosaïque. La contribution du XIX^e siècle à la redécouverte de ces artistes "précurseurs" des peintres réalistes et naturalistes n'est pas un hasard, à une époque où le travail des humbles connaît une ferveur particulière en raison d'un contexte historique nouveau, marqué par de profonds bouleversements. Des révolutions politiques, sociales, économiques, techniques majeures telles que la révolution industrielle, le développement de nouvelles techniques, les prolongements de la Révolution française, les révolutions du XIX^e siècle, notamment celle de 1848 élargissant le "sillon populaire" par l'appel à l'égalité et à la fraternité, le développement des idéaux démocratiques du régime républicain en France, le recours au rationalisme scientifique plutôt qu'à la foi religieuse, la remise en question de l'ancien ordre social, l'influence de courants de pensée tels que le saint-simonisme, le positivisme, le marxisme, le socialisme, l'anarchisme prenant acte des changements du monde contemporain et réfléchissant sur le rôle et la valeur du travail dans le développement économique et social, ont indéniablement contribué à favoriser l'émergence d'une iconographie renouvelée du travail. En Europe, des artistes ont été sensibles à ces changements. »

Chang Ming Peng, « La représentation du travail dans l'art européen du XIX^e siècle : paradoxes et enjeux d'une iconographie renouvelée », *Histoire de l'art*, n° 74, 2014, p. 31-32.

■ « Les peintres n'ont que peu représenté le travail et quand ils s'y intéressent, c'est souvent pour des raisons particulières : la lumière, le paysage urbain, la machine, le mouvement ou l'ouvrier dans sa réalité sociale. Il reste que le monde paysan est surreprésenté par rapport au monde industriel. Le XIX^e siècle a, par certains côtés, comblé ce vide ; mais là encore, la peinture reste du côté de l'allusion, du métaphorique voire du symbolique et non de la description clinique du travail. Les peintres seraient-ils éloignés du monde ouvrier ou bien peu intéressés par le travail proprement dit ?

Il serait intéressant de regarder la photographie qui dans sa dimension documentaire ou archivistique reprend cette fonction descriptive du travail, bien que ce soit surtout "l'homme", le type social qui intéresse. C'est par exemple ce que tente de réaliser August Sander avec sa série des hommes du XX^e siècle, ou Joris Ivens qui est à l'origine des premiers documentaires sur les grandes grèves des mines du Hainaut en 1932. La photographie permet la série, la multiplication des vues. Le "style documentaire" a pris forme pendant les années Trente en Allemagne et aux États-Unis afin de capter le réel sans préoccupation formelle en apparence. Ce mouvement s'accompagne d'un nouvel élan vers le social. Chaque représentation du travail ou du travailleur n'existe pas sans de véritable motivation d'ordre sociopolitique : c'est le cas pour Courbet comme pour Léger, Luce, etc.

Ce style documentaire se retrouve aussi dans la méthode de l'enquête ethnologique qui essaye par les moyens de la photographie et du dessin de documenter des métiers artisanaux. La démarche se veut scientifique mais également artistique, comme le prouve la participation de ceux que l'on appellera plus tard les "artistes ethnographes". En revanche, les chantiers de G.-H. Rivière, mis en place pendant la guerre (celui sur l'artisanat), procèdent différemment puisqu'ils s'appuient sur des artistes professionnels (tous recrutés après l'École des beaux-arts), mais sachant séparer le croquis



Mineurs. Nettoyage des lampes,
Société des mines de Lens, Lens
(Pas-de-Calais), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque
Forney / Roger-Viollet

(il ne s'agit pas de peinture) de la photo afin d'enregistrer les gestes, l'environnement du travail avant sa disparition. »
Bénédicte Rolland-Villomot et Sophie Krebs, « Les images du travail dans la peinture en France et en Europe », in **Patrice Marcilloux (dir.)**, *Le Travail en représentations*, Paris, éditions du CTHS, 2005, p. 60-61.

■ « "Photographie d'entreprise", l'expression n'est pas utilisée pour caractériser une pratique, on lui préfère plus généralement le terme anglais *corporate*, ou bien celui de "photographie industrielle" comme lors du premier festival Foto Industria dédié à cette part du métier de photographe à Bologne en 2013. Gageons que, d'ici quelques années, cette activité *corporate* des photographes deviendra à son tour un domaine patrimonial de la photographie, et peut-être plus encore un domaine d'étude spécifique comme l'est celui du film d'entreprise. Hors du circuit des auteurs avec leurs expositions et leurs monographies, distincte de l'édition de revues généralistes illustrées comme *Réalités* en France après-guerre, éloignée du monde des reportages avec son économie de l'information, la photographie d'entreprise est la grande absente de l'historiographie. Pourtant, les carrières de la plupart des photographes ont bien été celles d'une production d'entreprise : commandes pour la communication interne, dossiers de suivi de chantier, publicité, archives, expositions de salons professionnels, constitution de banques iconographiques, etc. [...] Envisager d'en faire l'histoire consiste aujourd'hui à accéder à des ensembles et à les conserver, qu'ils soient ceux déposés dans les entreprises ou conservés dans les archives des studios et des photographes indépendants. C'est une tâche à laquelle répond aujourd'hui, de façon pionnière, le musée français de la Photographie. C'est l'occasion, en regardant deux exemples – Guy Bouloux et Yves Machatschek –, de s'interroger sur les enjeux d'une telle archive en se demandant : quelle histoire s'y dessine ? [...] Il faut bien sûr regarder ces corpus à partir des codes de la communication de l'époque : les scènes de travail, qu'il s'agisse des cols bleus ou des cols blancs, sont saisies

tout autant que jouées. Les artifices de mise en scène, qui apparaissent peut-être aujourd'hui encore plus évidents, donnent paradoxalement une saveur à ces images. L'album de Guy Bouloux montrant tous les métiers, de la secrétaire au cuisinier, des archivistes aux ingénieurs, présente autant de tableaux vivants composant pour certains de véritables jeux dans l'image – comme celle de la secrétaire lisant un magazine dont la quatrième de couverture semble reproduire son portrait. L'idéalisation de ce monde du travail ne trompe personne, mais les artifices viennent recouvrir le message pour affirmer qu'il ne s'agit là, ni plus ni moins, que d'une image : ces photographies doivent être contextualisées pour être comprises, mais elles semblent tout aussi bien s'actualiser sur le plan esthétique et nous parler de la photographie elle-même. »

Michel Poivert, « Du corporate au patrimoine. Pour une histoire de la photographie d'entreprise ? », in **Rémi Calzada, Julie Guiyot-Corteville et Éric Karsenty (dirs)**, *Une autre histoire de la photographie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 109-112.

■ « En tant que document sur le travail, la photographie du travail est d'abord un document sur la prise de vue dont elle procède, sur la situation sociale de réalisation et de première diffusion de l'image. Avant de présenter (un quelconque sujet), elle se présente elle-même ; avant de donner à voir, elle se donne à voir, en tant que vision cadrée, inscrite dans une situation sociale de prise de vue ou de diffusion. La photographie du travail est un document sur le travail photographique qui l'a produite. C'est à ce titre, dans la mesure où l'analyse de l'image photographique peut prendre en compte cette dimension réflexive, que la photographie du travail peut être (re) considérée comme document. Ainsi, face à l'ouverture provoquée par la critique de la photographie du travail comme simple reflet du travail, cet ouvrage ne propose pas de refermer le dossier par une parole unique. Au contraire, il prétend rendre légitime la pluralité des expériences de réception et d'évaluation des photographies du travail quant à leur valeur documentaire,



Type de laiterie dans une ferme
Normande, années 1950
Donation François Kollar, Médiathèque
de l'architecture et du patrimoine

à condition qu'un véritable travail réflexif soit engagé sur les conditions pratiques, sociales et historiques de la fabrication des images. Ce qui pouvait apparaître dans un premier temps comme un défaut d'objectivité peut être considéré alors comme un atout : la photographie du travail en tant que document est exemplaire de ce que sont les "données" en sciences sociales. Ce sont des données construites, qui ont une histoire, et leur configuration même, leur "contenu" tout autant que leur "forme", manifestent les conditions de cette construction. Elles en sont le témoignage. Elles le sont d'autant plus, dans cet ouvrage, que la réflexion s'est portée successivement sur des documents photographiques socialement établis et reconnus comme représentatifs du travail. Les matériaux étudiés sont tirés des archives d'entreprise, des fonds des photographes d'usine ou d'ouvrages présentant des "photographies du travail". Ces images sont inscrites dans des usages, dans des lieux de dotation de sens, dans des catégories préexistantes où elles ont, ou ont eu une existence établie. Pour beaucoup d'entre elles il s'agit d'un examen au second degré, d'une réaffectation de sens, d'une réinterprétation. La diversité des voix qui s'expriment dans ce livre, manifestant autant de situations pratiques de "retour" sur des documents existants, atteste ici même de l'ancrage de la réflexion moins dans une épistémologie du médium photographique que dans une sociologie des formes d'inscription de la photographie dans les pratiques documentaires. »

Michel Peroni et Jacques Roux (dirs), « Avant-propos », in *Le Travail photographié*, Paris, CNRS éditions, 1996, p. 10-11.

■ « Par ses photographies imprimées en héliogravure, *La France travaille* constitue une archive alors inédite des ouvriers et ouvrières de France pendant la première moitié des années 1930. La grande majorité des images constitue un relevé des lieux de travail, ainsi que de l'organisation dans l'espace des ateliers, de la production mécanisée, des machines elles-mêmes et des personnes (ou de certains détails de leurs corps). Ces dernières posent de façon à faire la démonstration didactique de leurs gestes

et du maniement des outils. Notons que les contremaîtres et techniciens qualifiés attachés à la conception des produits ou à leur commercialisation sont très rares sur ces clichés. Quant aux directeurs d'entreprise, ils ne sont pas représentés au travail.

L'ensemble paraît parachever une certaine image de la France que l'éditeur voulait, de toute évidence, promouvoir. Afin de bien saisir les intentions éditoriales, il convient de lire les images à la lumière des textes. [...]

En l'absence d'archive documentant les choix éditoriaux, les recommandations de l'éditeur, les précisions apportées sur le terrain par les industriels pour la prise de vue, le chercheur doit se contenter d'une mise en regard des textes et des tirages photographiques pour saisir l'essence de ce projet. Afin de situer ces publications dans leur époque, et notamment dans le monde du travail, il convient de considérer quels écrivains y ont participé et d'éclairer leur choix à la lumière du paysage littéraire d'alors. Pierre Hamp (1876-1962) signe pour *La France travaille* quatre textes sur des industries lourdes actives en France depuis déjà plusieurs décennies. Homme du Nord, il connaît la condition ouvrière et les spécificités techniques de cette production. Ses textes mettent en valeur la force ouvrière et ne transmettent, en aucune manière, une image de la souffrance et de la pénibilité du monde du travail [...]

La grande majorité des auteurs associés à cette description des métiers font partie de mouvements littéraires populistes ou sociaux. Par exemple, André Thérive et Jean Prévost sont des acteurs majeurs du groupe littéraire populiste fondé en 1929 par Léon Lemonnier et le même André Thérive. Outre cette tendance populiste dont la connotation est encore plus négative en littérature qu'au cinéma, la littérature régionaliste atteint également son essor dans la première moitié du XX^e siècle. Certains écrivains associés aux éditions des Horizons de France, et notamment à *La France travaille*, participent de ce mouvement. Ainsi, Charles Le Goffic écrivait sur la Bretagne ; Henri Pourrat sur l'Auvergne ; Charles Silvestre sur le Limousin.



Métiers du fer. Clochers et cheminées. Saint-Étienne (Loire), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

Parmi tous les mouvements littéraires de l'époque – régionalisme, reportage social et documentaire –, c'est de la littérature prolétaire que le projet éditorial de *La France travaille* semble le moins s'inspirer. En effet, aucun écrivain ouvrier n'a participé à cette entreprise éditoriale, hormis Pierre Hamp qui s'en approche plus ou moins par ses origines, mais n'en fait résolument pas partie.»

Pia Viewing, « La cadence du monde », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 13-15.

■ « Kollar avait besoin d'un certain pathos pour surmonter les contraintes de la commande. Quant à ses commanditaires, ils souhaitent s'éloigner des calculs de la raison économique. Pierre Hamp a pointé la tendance à l'automatisation en affirmant dans *Le Rail* : « Le chemin de fer est une grande fabrique de calculs. » La plupart des auteurs regrettent le temps des communautés de travail organiques, où l'aspect mécanique du travail était transformé (investi) par l'effort et le geste, au prix du risque; l'exemplarité inaugurale du métier de la mine tient en partie à cette thématique. De surcroît, le pathos des corps au travail, accentué par le pittoresque du clair-obscur photographique, permet d'éviter l'examen de la froide réalité de l'exploitation. Inspecteur du travail, Pierre Hamp signale les effets positifs de l'automatisation dans la réduction des risques, pour le travailleur comme pour l'usager. Mais il écarte les conflits. *La France travaille* décrit un territoire idéalisé, homogène en termes géographiques et ethniques. Les colonies ne sont pas prises en compte, pas davantage que les disparités sociologiques et sociopolitiques à l'intérieur de l'Hexagone. »

Jean-François Chevrier, « La France travaille : les vertus de l'illustration », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 35.

■ « Pour l'heure, il s'agit dans cette œuvre menée en solitaire de faire connaître à ses contemporains la France active de son temps. Muni de sa chambre carrée Gilles

Faller, en bois de noyer verni, qui pèse quatre kilos, Kollar pénètre au cœur de l'univers machinique. Montrant la peine des hommes, traitant des sujets aussi variés que la vie des mineurs ou celle des ouvriers à la chaîne, il valorise l'effort réalisé par ces anonymes artisans de la prospérité, respectueusement tirés du silence de leur condition. Son attention se porte prioritairement sur l'extrême justesse des gestes exécutés à mains nues, que ce soit pour tramer une tapisserie de haute-lisse ou pétrir de paille hachée, de terre argileuse et d'eau le moule intérieur d'un tuyau de fonte. Ce tableau sociologique très détaillé de la France moderne est avant tout un hommage rendu à l'exercice de haute précision que constitue chaque métier. Accompagnant la mutation du monde rural qui s'amorça dès les années vingt, ces instantanés révélateurs explorent avec un intérêt égal les technologies nouvelles et les métiers traditionnels. Suggérant l'identité de l'individu derrière les habits et attributs de la fonction sociale, ils proclament aussi leur confiance dans le pouvoir libérateur de la machine considérée comme un instrument du bien-être collectif, "prenant en charge les travaux pénibles et permettant de supprimer la pauvreté". La technique est décrite par Kollar comme une activité propre et bienfaisante, ce qui n'était pas inutile pour séduire et convaincre une France rurale, paisible et foncièrement paysanne. [...] L'objectif d'Horizons de France n'était pas de produire un reportage sur les conditions de vie des travailleurs mais de représenter la population active du pays. Kollar n'avait donc pas pour but de dénoncer par exemple l'exploitation des enfants comme l'avait fait Lewis Hine, ni de militer contre l'injustice et les inégalités sociales comme le firent Dorothea Lange et Russell Lee, même si sa vue des baraquements provisoires où logeaient les ingénieurs et les ouvriers travaillant à la construction de l'usine souterraine de Brommat (Aveyron) s'en rapproche. Ce petit fils de cultivateur et fils d'un employé des chemins de fer hongrois n'a jamais oublié qu'il avait lui-même été un de ces artisans dont il décrivait si bien le métier. Tableau de genre, ouvrage d'analyse et de réflexion, catalogue de portraits et pan d'histoire, cette peinture ambitieuse de



Aux sources de l'énergie.
Salle des machines, Énergie
électrique du Rhin, Kembs
(Haut-Rhin), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque
Forney / Roger-Viollet

la France nouvelle précède l'impitoyable satire des *Temps modernes* qui sortira en 1935 et où Charlie Chaplin fustige le travail à la chaîne. »

Patrick Roegiers, « Un humanisme photographique », in François Kollar, Paris, ministère de la Culture / Philippe Sers, 1989, p. 13.

■ « En écartant toute critique sociologique des mondes du travail, les reportages produits pour *Horizons de France* produisaient une imagerie idéalisée des corps saisis dans l'effort, objectivés. Selon l'analyse marxiste du fétichisme de la marchandise, cette idéalisation correspond à la réification des relations de travail. Dans *Les Métiers du fer*, l'image spectaculaire du haut fourneau résume l'objectivation du travail collectif dans un symbole de puissance. La grande dimension de la machine est le vecteur d'une "monumentalité" édifiante (comme tout monument), mais aussi tranquille et plutôt bonhomme, qui rassemble la communauté ouvrière.

Dans les images de Kollar, la mesure humaine est permanente ; on ne perd quasiment jamais le sens de l'échelle. Dimensions et distances sont réglées pour contenir le regard. Selon une rhétorique dont les photographes des années 1930 ont abusé, les contrastes, entre le proche et le lointain, l'intime et le monumental, sont fréquents, mais ils renvoient au fil et à la trame du discours. Il en va ainsi, de manière exemplaire, de la page des *Métiers du fer* où les lignes fuyantes d'un immense parc à rails sont combinées avec le motif rapproché d'un mince fil de fer dans les mains d'une fleuriste. La délicatesse du geste donne la mesure du paysage industriel. Ce procédé vaut d'ailleurs comme une règle dans l'ensemble des reportages.

La mesure humaine est permanente, mais fragile et instable, comme la frontière entre les corps et les objets. Cela se vérifie à de multiples reprises. Par exemple : les transformations de la frappe à bras avec l'intervention du marteau-pilon dans *Les Métiers du fer* ; la jambe droite démesurément étirée du potier sur la couverture de *Verriers et céramistes* ou, dans le même album, le grand compas

que forment les bras écartés d'un ouvrier, illuminé par un rai de lumière, dans un atelier de verrerie. Parfois, la prise de vue reconduit un cadrage préexistant, dicté par l'architecture, qui définit "un petit monde complet". Mais le projet probable de Kollar était d'adapter l'esthétique de la machine au langage des gestes, et non de reprendre la voie du pittoresque pastoral suivie par les photographes du XIX^e siècle. Le cadrage idéologique de la commande passée par *Horizons de France* lui convenait, sans lui permettre pour autant de franchir les limites du reportage d'illustration. Il fut ainsi amené à poursuivre, involontairement, une tradition picturale qui privilégie la contemplation de l'action et des activités humaines sur la possibilité même d'agir. »
Jean-François Chevrier, « *La France travaille : les vertus de l'illustration* », in François Kollar. *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 39.

■ « Au cours des trois premières années où il travailla comme photographe attiré du NCLC [National Child Labor Committee], Hine parcourut plus de 80 000 kilomètres de New York à la Virginie occidentale, au Massachusetts, à la Géorgie, au Colorado et à l'Oklahoma. Il collecta des centaines de documents sur les enfants travaillant dans les champs, les filatures, les mines, les usines, écaillant les huitres, vidant les harengs, ramassant le coton, vendant des journaux dans la rue ou aidant leur famille dans les taudis où ils vivaient, à écaler les noix, fabriquer des fleurs artificielles, confectionner des vêtements... Dans l'esprit de la documentation sociale, il accompagnait ses portraits de légendes détaillées, notant consciencieusement la taille, l'âge et l'histoire laborieuse de ses jeunes modèles. Lorsque les propriétaires d'une filature ou d'une mine lui interdisaient l'accès de leurs lieux de travail, il attendait dehors jusqu'à la fin de la relève pour convaincre les enfants fatigués et craintifs de poser pour lui. Ces photographies firent sensation et furent largement publiées dans les brochures du NCLC, dans des magazines populaires comme *Everybody's* et surtout dans *Charities and the Commons* (connu ensuite sous le titre de *The Survey* puis *Survey Graphic*). Ce



Le rail. Chantier de remplacement des voies, Chemins de fer de l'État, Brou (Eure-et-Loir), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

fut la plus importante publication de l'ère progressiste où s'exprimèrent les principaux porte-parole des idées réformistes. Elle contribua également à la mise en œuvre d'une approche "scientifique" de la charité qui substituait à l'aumône l'observation, l'enregistrement et l'analyse des faits. Avec le temps, l'action sociale évolua et le milieu humain dont il avait fait son objet se transforma ; la revue changea son titre mais aussi sa rhétorique et son format en même temps que se modifièrent son lectorat et l'ensemble du contexte politique et social. Ces transformations affectèrent profondément la trajectoire de Hine, sa vie et son travail. En définitive, c'est au début de sa carrière que les intuitions et la personnalité de Hine s'accordèrent le mieux avec l'esprit du réformisme : romantique, optimiste, imprégné d'une éthique protestante du travail démodée, admirateur de l'artisanat et rempli d'un enthousiasme tout Emersonnien pour l'individu et sa place dans le monde. Hine incarna l'idée libérale, chère au XIX^e siècle, du progrès individuel. Dans les années 1930, elle fut supplantée par une vision plus radicale, partagée par la majeure partie de la gauche et reposant sur la lutte des classes. La photographie bolchevique était très éloignée, dans l'esprit et dans le style, de l'image de l'homme comme "âme de la machine" véhiculée par Hine. »

Alison Nordström, *Lewis Hine*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011, p. 23-24.

■ « Hine est un artiste dans la tradition de Millet et Tolstoï, un réaliste mystique. Son réalisme correspond au statut de la photographie comme reportage, son mysticisme correspond au statut de la photographie comme expression spirituelle. Ce double niveau de connotation indique les deux rôles tenus par cet artiste. Le premier, celui qui détermine la valeur empirique de la photographie comme reportage, est celui du témoignage. Le second, au travers duquel la photographie est investie de signification spirituelle, est celui de la voyance, et engage la notion de génie expressif. [...]

J'aimerais conclure en résumant schématiquement. Toute communication photographique semble s'inscrire dans le contexte d'une sorte de folklore binaire. En somme, il y a un mythe folklorique "symboliste", et un mythe folklorique "réaliste". Le schéma erroné, mais populaire, de cette opposition est la "photographie d'art" versus "la photographie documentaire". Chaque photographie tend, à un moment donné de sa lecture dans un contexte donné, vers l'un de ces deux pôles de signification. Les oppositions entre ces deux pôles sont les suivantes : le photographe visionnaire versus le photographe témoin, la photographie comme expression versus la photographie comme reportage, les théories de l'imagination (et de la vérité intérieure) versus les théories de la vérité empirique, la valeur affective versus la valeur informative, et finalement, la signification métaphorique versus la signification métonymique. L'erreur serait d'identifier entièrement le documentaire progressiste et "engagé" au réalisme. Comme nous l'avons vu dans le cas de Hine, la trajectoire du plus impassible des reporters est prise dans une structure expressionniste. Une tradition ininterrompue d'expressionnisme rattaché au domaine des "faits" s'étend de Hine à W. Eugene Smith. Toute photographie qui approche un tant soit peu le statut de l'art contient les possibilités mystiques du génie. La représentation s'estompe et seule subsiste la figure valorisée de l'artiste. [...]

La célébration d'une humanité abstraite devient, dans une situation politique donnée, la célébration de la dignité de la victime passive. C'est l'aboutissement de l'appropriation de l'image photographique à des fins de politique de la gauche modérée ; les opprimés se voient attribués un statut factice de sujet, alors même que ce statut ne peut être acquis que de l'intérieur, selon leurs propres conditions ». **Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 93-95.**

■ « Avec l'amélioration du niveau économique à l'époque de la NEP et la propagation des appareils photos, le nombre de photographes amateurs augmente, en URSS, à partir



D'une main, l'ouvrier fait tomber le sable, Automobiles Renault, Billancourt (Hauts-de-Seine), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney © François Kollar / Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

du milieu des années 1920. Les cercles de photographes amateurs s'organisent au sein des clubs de travailleurs dans les usines. L'ODSK [Société des Amis du Cinéma soviétique] constitue une sous-section au sein des cercles de photo, et le nombre de ces cercles, y compris l'ODSK, atteint le chiffre de 200 à la fin de 1927. Le journal *Sovietskoïe Foto* encourage les photographes amateurs à rejoindre le photo-journalisme professionnel.

Dans les années 1920 et 1930, de nombreux travaux photographiques tels que journaux muraux, photo-montages, "séries photographiques" [*foto-seriia*], "essais photographiques" [*foto-otcherk*] et albums photos se développent. Ils procèdent de l'assemblage ou de l'organisation de nombreuses photographies d'origines diverses. Les graphistes et les journalistes professionnels utilisent des photos prises par des amateurs pour réaliser ces travaux. Ainsi, ces œuvres photographiques constituent-elles une création collective de nombreux photographes, parmi lesquels des auteurs non-professionnels et le plus souvent anonymes. [...]

Ce "moment documentaire" soviétique privilégie la collection, l'inventaire, le dossier, l'archive, l'atlas. Toute l'entreprise vertovienne à cette époque ne ressortit-elle pas à une telle démarche? Dans la 6^e partie du monde comme dans la Onzième année, on passe en revue les réalisations, on énumère, mais aussi on organise selon la logique de l'objet décrit (principe constructiviste), du processus de production : il s'agit de donner à comprendre pour que le spectateur, le lecteur s'engage à son tour dans la démesurée épopée de la construction.

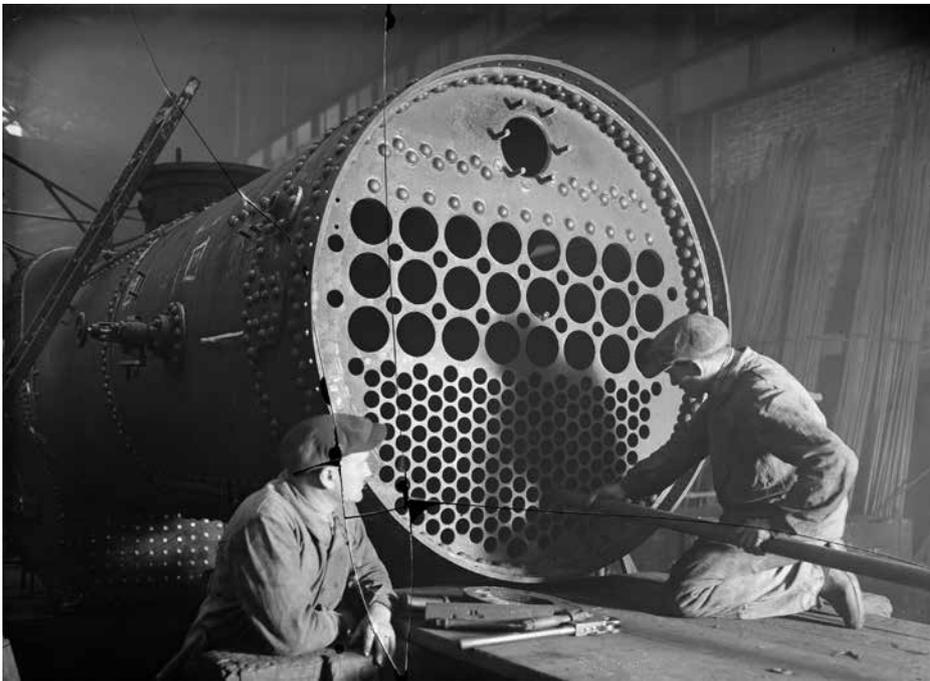
L'autre proposition que l'on fait ici est de ne pas considérer que la fin de la NEP et des années 1920 sonne le glas de tout ce mouvement d'expérimentation sociale des artistes du "front gauche". La doxa veut que l'art soviétique passe de l'avant-garde expérimentale à la tutelle officielle du réalisme socialiste entre 1932-1934. Pourtant en approchant cette période du point de vue de ce "moment documentaire", on peut contester cette idée. Aussi curieux que cela paraisse, le magazine de propagande confié à Gorki en 1931, *l'URSS*

en construction, recueille et prolonge cet héritage des années 1920, et, sans doute, faudrait-il élargir ce phénomène aux différents arts appliqués tels l'affiche, le graphisme et, pour partie, le cinéma. »

Aya Kawamura, « La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et "correspondants-ouvriers" », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 63, 2011 (en ligne : <http://1895.revues.org/4323>).

■ « S'il est un reportage qui comble cette vocation, ce souci pour le sort des femmes, c'est bien celui que Krull entreprend, à la demande de *VU*, sur les ouvrières de Paris. C'est en tout cas son reportage le plus complet, tel que nous le connaissons aujourd'hui par des épreuves, car il a certainement donné lieu à de nombreuses photos, prises dans un souci d'homogénéité, alors que Krull aurait pu se contenter de rassembler des travaux antérieurs. La publication dans *VU* peut être considérée comme exceptionnelle du point de vue éditorial, puisqu'elle court sur six numéros, du numéro 247, daté du 7 décembre 1932, au numéro 252, du 11 janvier 1933. [...]. Le texte, très long, est dû à Emmanuel Berl, qui est alors le rédacteur en chef de *Marianne*, un hebdomadaire pacifiste qui soutient le Front populaire et qui a été fondé avec la complicité de Malraux chez Gallimard. [...]

Le reportage de Berl, très structuré, est un texte de première main. Il est mené comme une enquête qui commence aux abords des usines, dans "la ceinture de Paris". Berl pénètre dans une usine d'isolants, où l'on verse de la "matière brûlante dans des moules", puis dans une usine d'automobiles, apparemment Citroën, quai de Javel, où des femmes travaillent sur des presses hydrauliques, à la fonderie, et manient des pistolets à peinture. C'est un travail d'homme, mais "les hommes ne sont pas plus adroits que nous", rétorquent les ouvrières interrogées. Les ouvrières du fer-blanc sont fières de leur travail et de leur usine. Berl va ensuite dans une manufacture d'enveloppes et de papier à lettres, et chez des artisans de verroterie et de cartonnerie qui fabriquent des boîtes fantaisie. Dans ces artisanats désuets, jamais remis



Le rail. Réparation d'une chaudière de locomotive, Chemins de fer de l'État, Sotheville-lès-Rouen (Seine-Maritime), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque Forney / Roger-Viollet

en question, guettés par "le progrès mécanique" appelé à remplacer la production manuelle (le pliage du papier), les bénéfiques viennent "de l'exploitation de la main d'œuvre par l'entrepreneur". Dans le numéro suivant, ce sont les perlières, les fleuristes, les plumassières. Les perlières sont les plus mal loties, soumises à des vapeurs suffocantes dues au traitement des perles. "Impossible d'y tenir trois minutes sans suffoquer. Le patron suffoque comme moi. Il tousse. Je tousse". Les ouvrières sont payées à la pièce, très peu, et sont "libres" de s'arrêter de temps en temps. Berl "regrette les règlements d'atelier des grandes usines". Elles sont très jeunes, vingt ans ou moins. "Vous savez, me dit l'une d'elles, les artistes ce n'est jamais très bien payé". [...]

Reportage le plus long publié dans *VU*, à un moment où la photographie connaît une apogée médiatique, "Les Ouvrières de Paris" témoigne des qualités et des centres d'intérêt de Krull, qui ont fait son succès dans une période marquée par l'innovation : la condition des femmes au travail, les gestes du travail, l'expressivité des mains (de femmes) ».

Michel Frizot, *Germaine Krull, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2015, p. 170-172.*

■ « La Photo League de New York comprenait une école de formation à la photographie documentaire et accueillait une majorité d'amateurs des quartiers populaires de New York. La plupart de ses membres étaient issus de familles immigrées juives, parties d'Europe de l'Est afin de fuir les pogroms et les répressions politiques. L'organisation comptait parmi ses personnalités les plus influentes Sid Grossman, Sol Libsohn, Aaron Siskind, Lewis Hine, Walter Roseblum, Weegee, Lisette Model, Marion Palfi, Morris Engel, Louis Stettner, Rosalie Gwathmey, Max Yavno, ou encore Eugene Smith. À la différence des photographes de la FSA, qui couvraient le monde rural et les petites villes, les membres de la Photo League réalisaient des enquêtes urbaines dans les quartiers populaires de New York : Harlem, Lower East Side, Chelsea... [...]

De nombreuses études historiques situent l'émergence de la Street Photography américaine après 1945 et présentent une tradition de la photographie de rue partant de Jacob Riis et de Lewis Hine jusqu'à Lee Friedlander, en omettant de mentionner la Photo League de New York. Des pratiques parfois très différentes ont été regroupées arbitrairement sous le nom de "New York School". En réalité, la Photo League fut la seule école de New York consacrée à la photographie documentaire urbaine. La photographie de rue, avant de renvoyer au style qui se déploie au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, faisait partie d'un programme plus vaste de documentation sociale de l'espace urbain. Comme le souligne Louis Stettner, "certains peuvent être surpris d'apprendre que la photographie de rue, si banale aujourd'hui, est née d'une idée politique". Ainsi la Photo League représenta le lieu d'émergence d'un nouvel expressionnisme photographique, "le chaînon manquant de la photographie, entre l'esthétique froide d'un Evans ou d'un Sheeler d'un côté et l'efficacité de la FSA de l'autre, ce qui fera la force de l'expression photographique américaine des années 1950". »

Laetitia Barrère, « La photographie comme instrument d'expérience sociale dans le New York des années 1930 et 1940 », in *L'Expérience photographique, Histo. Art, n° 6, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2014, p. 97-99.*

■ « Evans persista et, en 1946, il réalisa à Detroit l'une de ses séries les plus frappantes. Equipé d'un appareil moyen format, il se plaça sur un trottoir longeant un mur nu et photographia de nouveau les passants. Il choisit onze de ces images pour une double page à la simplicité trompeuse, intitulée *Labor Anonymous*. À première vue, la mise en page présente une succession de travailleurs non identifiés, sans doute photographiés au moment où ils quittent leur usine. Mais de nombreux détails sur la page minent cette interprétation, voire la contredisent. [...] Un bref texte occupe la place et reprend le format d'un des portraits, comme si le mot et l'image étaient

interchangeables. Sa lecture a clairement pour but de décevoir nos attentes. Y est rappelée l'impossibilité de toute classification fondée sur la physionomie. On ne saurait stéréotyper l'ouvrier ou l'employé, ni par son aspect, ni par son attitude, ni par ses vêtements : "Ses traits rappellent tantôt le paysan, tantôt le patricien. Son chapeau est parfois un chapeau, et parfois il l'a érigé en une espèce de signature provocante". Malgré leur apparence sérieuse et systématique, ces photographies ne proposent aucune certitude, aucun accès simpliste à la compréhension de la situation.

"Quand des éditorialistes les amalgament sous le terme générique de 'force de travail', ces travailleurs éclatent sans aucun doute de rire", conclut le texte. C'est une évidence trop souvent oubliée : les individus sont seulement anonymes aux yeux d'autrui. [...] Extraire de leur mise en page ces photographies afin de les reproduire simplement comme un ensemble de portraits de rue, c'est perdre du même coup la subtilité et la sophistication de leur agencement. Ici, comme si souvent dans son travail réalisé pour la page d'un magazine ou d'un livre, les images audacieuses et innovantes d'Evans deviennent les éléments d'une méditation sur le sens. Qu'est-ce qu'un document photographique ? Comment le lisons-nous ? D'où tient-il sa valeur ? Et comment inciter le public à questionner sa signification ? [...]

Dans "People and Places in Trouble" (*Fortune*, 1961), une suite de photographies sur "le chômage nouveau et la misère ancienne", il signifia au lecteur que ces hommes et ces femmes "avaient tous participé de manière volontaire (et généreuse), en étant informés de la destination de ces portraits". De plus, il établit un rapport éclairant entre l'immobilité muette de la photographie et les effets destructeurs du chômage sur l'esprit et le corps : "Ils ne comptent pas parmi les cent cas les plus désespérés – ni même dans le million des plus malheureux. Ce sont surtout des citoyens laissés-pour-compte. Ils s'expriment avec leurs yeux. Les gens sans travail parlent d'habitude très peu de la seule chose qui les tourmente. On perçoit seulement de manière indirecte des nuances de colère, divers stades d'humiliation, des degrés dans la peur. La vérité, c'est bien sûr qu'il faut vivre le chômage, sans parler de la pauvreté, pour comprendre et ressentir. C'est le royaume de l'indigestion chronique, de l'émoussement progressif de la volonté, de l'endurcissement de l'âme. On n'apprendra rien du véritable état d'esprit du chômeur dans la boue stygienne de la prose sociologique ni dans les rapports du gouvernement. La photographie directe, non artistique, sera sans doute plus fidèle à ce dont il est question, l'absolu désespoir personnel". [...]

Le portfolio d'Evans commence par le regard dur et inoubliable d'un homme assez âgé pour se souvenir de la Dépression, mais qui n'a peut-être pas échappé à ses conséquences à long terme. La réactivation de ce style photographique ancien pour évoquer une nouvelle crise était une décision réfléchie, une note amère mais réaliste au début des années soixante. »

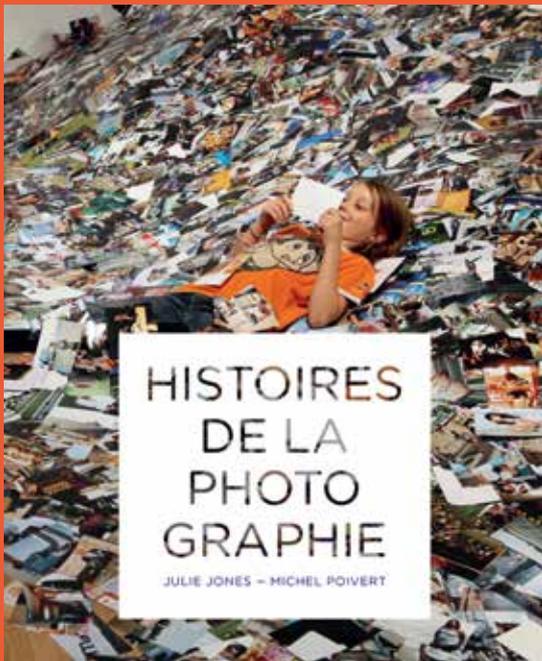
David Campagny, *Anonymes. L'Amérique sans nom : photographie et cinéma*, Paris, Le Bal / Göttingen, Steidl, 2010, p. 11-16.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

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

Histoires et modernités photographiques

- ALBIN GUILLOT, Laure, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933 (en ligne sur le site du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/02/laure-albin-guillot-la-photographie-publicitaire/>).
- BADGER, Gerry, « La représentation du quotidien : le livre de photographies documentaires dans les années 1930 », in BADGER, Gerry, PARR, Martin (dirs.), *Le Livre de photographies : une histoire*, volume I, Paris, Phaidon, 2005.
- BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- BARRÈRE, Laetitia, « La photographie comme instrument d'expérience sociale dans le New York des années 1930-1940 », in *L'Expérience photographique*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2014.
- CARTIER-BRESSON, Anne, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008.
- DENOYELLE, Françoise, « Paris, pôles de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques, 1919-1939 », actes du colloque *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, organisé par l'HiCSA, université Paris 1, octobre 2008 (en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Fran%C3%A7oise%20Denoyelle.pdf>).
- DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris*, tome I, *Le Marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; *La Lumière de Paris*, tome II, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- FRIZOT, Michel, *Germaine Krull*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2015.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- LUGON, Olivier (dir.), *Exposition et médias, photographie, cinéma, télévision*, Paris, L'Âge d'Homme, 2012.
- LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- GUNTHER, Thomas Michael, « La diffusion de la photographie », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001.
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007.
- MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbeville, 1998.
- *Laure Albin Guillot*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2013.
- *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

Images et représentations du travail

- ARDENNE, Paul, POLLA, Barbara, *Working Men. Art contemporain et travail*, Liège, Luc Pire Éditions, 2009.
- ARDENNE, Paul, « La représentation artistique du travail, XIX^e-XXI^e siècle » (en ligne : <https://paulardenne.files.wordpress.com/2014/10/la-reprc3a9sentation-artistique-du-travail.pdf>).
- AUBERT, Didier, « Politique du documentaire », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/2594>).
- AUBERT, Didier, « Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburgh Survey », *Études photographiques*, n° 17, novembre 2005 (en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/758>).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1972.
- CHRISTOLHOMME, Michel, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010.
- KAWAMURA, Aya, « La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et "correspondants-ouvriers" », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 63, 2011 (en ligne : <http://1895.revues.org/4323>).
- MARCILLOUX, Patrice (dir.), *Le Travail en représentations*, Paris, éditions du CTHS, 2005.
- MARX, Karl, « Principes d'une critique de l'économie politique » [1857-1858], in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1968.
- MICHEL, Alain P., « Images du travail à la chaîne », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/348>).
- MOREL, Gaëlle, « Du peuple au populisme », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/242>).
- NORDSTRÖM, Alison, McCausland Elizabeth, *Lewis Hine*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011.
- PENG, Chang Ming, « La représentation du travail dans l'art européen du XIX^e siècle : paradoxes et enjeux d'une iconographie renouvelée », *Histoire de l'art*, n° 74, 2014.
- PERONI, Michel, ROUX, Jacques (dirs), *Le Travail photographié*, Paris, CNRS éditions, 1996.
- POIVERT, Michel, « Du corporate au patrimoine. Pour une histoire de la photographie d'entreprise ? », in CALZADA, Rémi, GUIYOT-CORTEVILLE, Julie, KARSENTY, Éric (dirs), *Une autre histoire de la photographie*, Paris, Flammarion, 2015.
- RIBALTA, Jorge (dir.), *The Worker Photographer Movement (1926-1939)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte, 2011.
- SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013.
- SEKULA, Allan, *Ship of Fools / The Dockers' Museum*, édition établie par Hilde Van Gelder, Rennes, La Crieée centre d'art contemporain, Frac Bretagne, 2015.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2012.
- *L'Art et la Machine*, Lyon, musée des Confluences / Liénart, 2015.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition, les présentes pistes sont organisées en trois thèmes mettant en perspective les contenus développés dans les parties précédentes de ce dossier et complétés de ressources pédagogiques :

- « Procédés et expérimentations photographiques » ;
- « Reportages et contexte historique » ;
- « Gestes et corps au travail ».

Vous pouvez trouver de nombreuses images de François Kollar en ligne sur les sites suivants :

- Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Archives des Monuments historiques et patrimoine photographique de l'État, donation François Kollar : <http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr>
- Arago, le portail de la photographie (collections de photographies conservées en France) : www.photo-arago.fr
- La Parisienne de Photographie (collections photographiques de la Ville de Paris) : www.parisenimages.fr
- Le fonds Kollar de la bibliothèque Forney à Paris (*La France travaille*, donation des Éditions des Horizons de France) peut être consulté en ligne : <http://bibliotheques-specialisees.paris.fr>

PROCÉDÉS ET EXPÉRIMENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES

Travailler autour des expérimentations dans le domaine de la photographie argentique permet d'aborder certaines spécificités de ce médium : les propriétés des surfaces photosensibles, les choix de composition au moment de la prise de vue, les opérations permettant d'associer plusieurs clichés ou différents négatifs sur un même tirage. Ces procédés sont liés aux inventions techniques qui constituent la photographie dès le XIX^e siècle. Ils sont déterminants dans l'élaboration de formes nouvelles au sein des avant-gardes artistiques de l'entre-deux-guerres au XX^e siècle (Nouvelle Vision, constructivisme, surréalisme...) et se diffusent au travers de nombreuses applications emblématiques du monde moderne (publicité, mode, édition...).

Un **photogramme** est une image photographique obtenue sans utiliser d'appareil photographique, en plaçant des objets sur une surface photosensible (papier photo ou film) et en l'exposant ensuite directement à la lumière.

- Mener des recherches autour des réalisations suivantes :

- William Henry Fox Talbot, *Feuille de fougère « Fern-Buckler » sud américaine*,

28 mars 1839 (<http://www.parisphoto.com/fr/paris/glossaire/photogenic-drawing>);

- Anna Atkins, *Papaver Rhoeas*, 1845 (<http://flavorwire.com/465345/the-female-gaze-stunning-photos-from-prestels-women-photographers-anthology/view-all?sa=X&ved=0CDIQ9QEwDmoVChMljvfcoKf6xgIVi1oUCh2opgRj>). Cette œuvre a été présentée au musée de l'Orangerie dans le cadre de l'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? »;

- László Moholy-Nagy, *Photogramme*, vers 1938 (<http://artblart.com/tag/laszlo-moholy-nagy-photogram-1938/>);

- Man Ray, *Les Champs délicieux*, 1922 (<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/clrbaMX/rAn9R57>) et *Électricité*, « *Le Souffle* », 1931

- (http://www.manray-photo.com/catalog/advanced_search_result.php?categories_id=32&inc_subcat=1&products_themes=Rayographies&largeur=1152&sort=3a&page=3);

- François Kollar, *Fleur d'ail*, années 1930 (p. 19).

Dans quels contextes ces images ont-elles été prises ? À quels usages étaient-elles destinées ? À la différence d'une photographie réalisée à l'aide d'un négatif, quelles sont les particularités d'un photogramme ? Peut-on reconnaître les objets ou les éléments utilisés ?

- Réaliser un photogramme. Se placer dans une pièce obscure, éclairée par une lumière rouge. Disposer plusieurs objets sur une feuille de papier photo et, à l'aide d'une lampe de bureau, l'éclairer quelques instants (temps à déterminer par l'expérimentation). Développer.

Vous pouvez également utiliser un papier photosolaire. Ce papier spécial est sensible à la lumière du soleil, il date des débuts de la photographie. Le développement se fait avec de l'eau (<http://lepetitmanuel.com/1088-papier-photosolaire.html#sthash.Ruw9JrCh.dpuf>).

- Expérimenter le photogramme en réalisant des « anthotypes » (impressions sur du papier sensibilisé avec une solution riche en chlorophylle comme un jus de plantes) ou en disposant directement de petits objets sur des feuilles d'arbres ou de végétaux.

- Ressources en ligne sur la mise en place d'activités autour du photogramme :

- http://www.crdp-strasbourg.fr/experience/doc/re_photogramme.pdf;
- http://wiki.scienceamusante.net/index.php?title=Les_anthotypes;
- <http://www.lomography.fr/magazine/294984-impression-a-la-chlorophylle-laissez-le-soleil-faire-le-travail>.



Tour Eiffel, vers 1930
 MNAM/CCI, Centre Pompidou, Paris,
 inv. AM 2012-3429.
 Achat grâce au mécénat
 d'Yves Rocher, 2011.
 Ancienne collection
 Christian Bouqueret

■ « La **solarisation** est un effet (intentionnel ou accidentel) de destruction de l'image latente, provenant d'une surexposition d'une zone particulière de l'image qui se traduit, après traitement, par une inversion des valeurs lumineuses. C'est le Français Antoine Sabattier qui découvre cette technique en 1862, d'où le nom parfois utilisé d'"effet Sabattier". Dans ce cas, le développement du négatif ou du papier est brusquement interrompu par l'interférence momentanée avec une source lumineuse. » [Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbeville, 1998, p. 193-195.]
 – Étudier différents portraits réalisés avec ce procédé :

- Man Ray, *Portrait d'André Breton*, 1929 (<http://www.fondationbeyeler.ch/fr/expositions/surr-alisme-paris/biographie>)
- Erwin Blumenfeld, *Cecil Beaton, photographe*, 1946 (<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1775>)
- Raoul Ubac, *Sans titre, (Penthesilée)*, 1938 (<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/ENS-subversion.html>)
- François Kollar, *Mannequin Praline*, 1946 (<http://www.photo-arago.fr/Archive/Solarisation.-Mannequin-Praline,-1946-2C6NUoYGW62F.html>)

– Repérer dans les photographies ci-dessus les liserés provoqués par la solarisation. Où sont ils positionnés ?

Quels effets entraîne ce traitement de l'image photographique sur la perception des figures représentées ? Qu'est-ce que ce procédé met en valeur ou, au contraire, qu'efface-t-il ?

- Comparer le portrait de Dora Maar réalisé en 1936 par Man Ray dans ses versions « normale » et solarisée (<https://alaloupe.wordpress.com/2010/07/23/dora-maar-par-man-ray/>).
- En lien avec l'effet « Sabattier » défini ci-dessus et l'inversion des valeurs au tirage entre le négatif et le positif, travailler à partir d'un dessin simple réalisé en noir et blanc représentant un objet sur fond blanc et proposer aux élèves de produire le dessin négatif correspondant.

■ « La cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines sur deux ou trois étages, ses tramways, ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela a amené un changement dans le psychisme de la perception visuelle. Les **points de vue** les plus intéressants pour l'époque actuelle sont ceux de bas en haut et de haut en bas et c'est là-dessus qu'il faut travailler. » [Alexandre Rodtchenko, « Notebook for LEF », *Novy Lef*, n° 6, 1927, p. 3, in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, p. 22.]
 – Travailler les notions de point de vue, de cadrage et de composition en photographie autour du motif de la tour Eiffel :

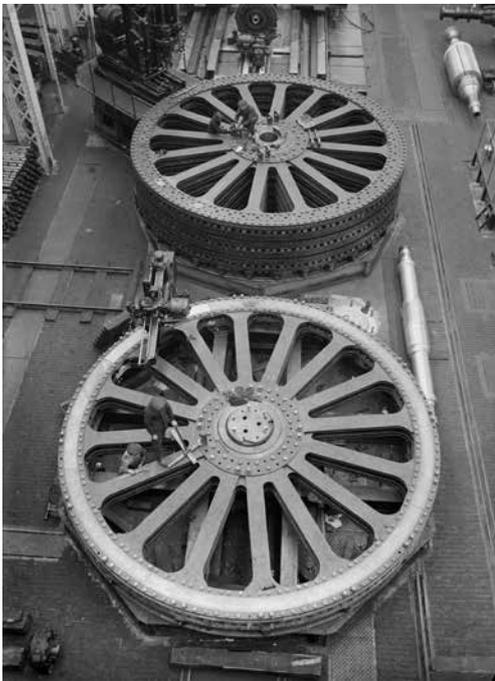
- Germaine Krull, *Tour Eiffel*, 1928 ;
- André Kertész, *Les Ombres de la Tour Eiffel*, 1929 ;
- François Kollar, *Tour Eiffel*, vers 1930 (ci-contre) ;

Que pouvait représenter la tour Eiffel pour les photographes des années 1930 ? Quelles possibilités leur offrait-elle ? Que mettent en valeur ces images ? Est-ce la forme ? La structure ? La grandeur de la tour Eiffel ? En quoi peut-on dire que ces photographes mettent en œuvre une « vision en mouvement » qui caractérise les recherches de la « Nouvelle Vision » ? Vous pouvez vous référer au texte d'Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/226>).

– Étudier l'image suivante de François Kollar : *Publicité pour machine à écrire Hermès*, 1930 (p. 22). Analyser les choix de prises de vue et de composition (point de vue, cadrage, éclairage...). Questionner la nature et la position de l'élément ajouté sur l'une des touches. Quel aspect de l'objet est ainsi mis en valeur (modernité technique, imaginaire, poésie...)? En quoi les critères esthétiques comme la précision, la netteté, le détail, le jeu avec les lumières peuvent-ils particulièrement s'appliquer à une image publicitaire ?

Proposer un message publicitaire et une mise en page autour de cette photographie. Une image similaire de François Kollar est visible en négatif et positif sur le site du Portail Arago (<http://www.photo-arago.fr/Archive/Composition-pour-les-machines-%C3%A0-%C3%A9crire-Herm%C3%A8s-2C6NUoQ83NXR.html>). Que peut-on observer au niveau du cadrage ? Que provoque l'inversion des valeurs de l'image pour le spectateur ? Reconnaît-on l'objet ?

■ « Appelée parfois "superposition", la **surimpression** peut-être de nature accidentelle : deux (ou plusieurs) images viennent impressionner le même négatif à cause d'un défaut de l'appareil photographique.



Aux sources de l'énergie.
Assemblage des volants
alternateurs de Kembs,
société Alsthom, Belfort
(Territoire de Belfort),
1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque
Forney / Roger-Viollet

Mais la surimpression est aussi une technique spécifique permettant de faire coexister deux ou plusieurs images sur un même tirage, à des fins généralement expressives ou parfois formelles, permettant la traduction de réalités diverses ». [Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p. 199.]
– Observer les différentes utilisations de ce procédé dans les images suivantes :

- François Kollar, *Aux sources de l'énergie. Enseignes lumineuses*. Paris, 1931 (p. 6);
 - Edward Steichen, *Gloria Swanson*, New York, 1924;
(<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=259>);
 - Claude Cahun, *Autoportrait*, 1929
(<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1397>);
 - Jaroslav Rössler, *Poignées de porte. Surimpression*, 1964 (<http://expositions.bnf.fr/objets/grand/174.htm>).
- Inciter les élèves à associer deux images représentant des univers différents (voire antinomiques) ou deux images représentant un sujet identique à deux moments différents en utilisant la surimpression : photocopier les deux images sur du papier calque et réaliser un relevé de la rencontre produite sur une troisième feuille. Vous pouvez également utiliser un logiciel de retouche d'image : <http://phototrend.fr/2009/11/mp-57-realiser-une-double-exposition-ou-surimpression>.

■ « Selon la définition commune, le **photomontage** désigne un montage ou collage réalisé à partir de plusieurs images photographiques. Le vocable provient du mot allemand *Fotomontage*. Les artistes Dada à Berlin l'ont adopté en référence à la culture industrielle pour désigner les travaux d'assemblage de papiers divers et de photographies, en majorité des reproductions issues de la presse. [...] Les mouvements artistiques d'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle découvrent avec le photomontage un moyen d'expression privilégié. Dadaïstes, futuristes, constructivistes, surréalistes le pratiquent selon des procédés très divers : assemblage ou surimpression de différents négatifs lors du tirage, collages d'images photographiques. Ces montages sont conçus soit comme des objets uniques, soit comme des matrices pour la reproduction éditoriale notamment. » [Laurence Martin, « Photomontage » in *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris Musées, 2008, p. 394.]
– Les photomontages suivants datent des années 1920-1930 et évoquent les transformations du monde moderne. La perception que le spectateur peut en avoir diffère fortement d'une image à l'autre. Effectuer des recherches sur le contexte historique et politique de production de ces œuvres et analyser la manière dont les artistes y font allusion ou non :

- Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine*, 1919 (http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/dada/arthistory_dada.html);
 - Paul Citroën, *Metropolis*, 1923 (http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2011-12_erre_metropolis.pdf);
 - César Domela, *Ruths Speicher*, 1928 (http://photography-now.com/artist/?searchterm=César+Domela&sort=artist.ranking_1+desc);
 - Alexandre Rodtchenko, *Pour se libérer de la crise, l'homme devra-t-il faucher ce qu'en un siècle il érigea ?*, 1933 (http://artsplas.mangin.free.fr/repere___photomontages_14013.htm);
 - Lewis Hine, *National Refugee Service*, vers 1935 (gettyimages.com).
- Analyser les compositions de ces images. Sont-elles complexes, dynamiques, hétérogènes, compactes, épurées, symétriques, etc. ? Quel rôle jouent les titres ?
– Parmi ces propositions, quelles sont celles qui tentent de dissimuler les procédés de montage ou qui au contraire les mettent en avant ? Relever les éléments qui permettent d'identifier le photomontage (découpe, collage, incohérence lumineuse, désordre dans la perspective).
– Janusz Maria Brzeski, dans un photomontage de 1933, intitulé *Idylle du XX^e siècle*, n° 1 (reproduit dans *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », 1987, ill. n° 37), utilise un fragment de la photographie de François Kollar intitulée *Aux sources de l'énergie. Assemblage des volants alternateurs de Kembs, société Alsthom, Belfort (Territoire de Belfort)* et datant de 1931-1934 (ci-dessus). Étudier la manière dont Janusz Maria Brzeski transforme l'image de Kollar et comment il l'intègre à une nouvelle composition. Observer les jeux d'échelles, les différents éléments qui composent l'image. Quelles nouvelles idées sur le travail émergent de cette image ?
- Ressources en ligne :
– Analyse de la photographie de François Kollar, *Aux sources de l'énergie*.



Sans titre [Travaux de terrassement d'une route vers Dabou (Côte d'Ivoire)], 1951
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

Enseignes lumineuses, Paris, publiée dans l'album *Aux sources de l'énergie*, septième des quinze fascicules de *La France travaille*, édité en 1932 par les éditions des Horizons de France : <http://www2.cndp.fr/themadoc/manray/Akollar.htm>

– Analyse de l'image de François Kollar, « Vous êtes tranquilles... », publicité pour la Banque nationale du commerce et de l'industrie, vers 1938 : <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1146&d=1&a=858>

– « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours », dossier pédagogique des collections du musée, Paris, Centre Pompidou : [http://mediation.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/ID0142E449F2A2E908C125751B04FDC47/\\$file/ENS-accrochagephotos.pdf](http://mediation.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/ID0142E449F2A2E908C125751B04FDC47/$file/ENS-accrochagephotos.pdf)

– Dossier enseignant sur le photomontage, Maison de la photographie Robert Doisneau : http://cavb.doisneau.prod.coretechs.fr/sites/default/files/dossier_enseignant_maison_doisneau_-_le_photomontage.pdf

– Dossiers documentaires des expositions du Jeu de Paume : « André Kertész », « Erwin Blumenfeld. 1897-1969 », « Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940 », « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! », en ligne sur www.jeudepaume.org (rubrique « Éducatif » puis « Ressources »)

REPORTAGES ET CONTEXTE HISTORIQUE

Les reportages réalisés par François Kollar s'inscrivent dans des contextes historiques de mutation, de l'entre-deux-guerres en France aux Trente Glorieuses. Répondant à des commandes et des objectifs de publication précis, ses images sont alors destinées à accompagner des textes ou des récits. Cela incite à revenir avec les élèves sur les transformations du monde du travail dans les années trente et les représentations des colonies de l'Afrique-Occidentale française (A-OF) dans les années 1950. Les questions liées au développement territorial et à la modernisation, les notions de croissance industrielle et de progrès, peuvent être abordées en croisant les points de vue et les approches critiques.

■ Travailler sur le contexte économique et social de la France dans l'entre-deux-guerres, en lien avec le reportage photographique *La France travaille* (1932-1934), commandé à François Kollar par les éditions des Horizons de France. La publication initiale comporte quinze fascicules : I. Mineurs. – II. Les métiers du fer. – III. Mariniers et bateliers / Gens de mer (Ports et chantiers navals). – IV. Gens de mer (Pêcheurs, Terre-neuvas, Islandais). / La vie des phares. – V. Le rail. – VI. L'automobile, la route. /

L'avion, les chemins de fer. – VII. Aux sources de l'énergie. – VIII. La vie paysanne. / Vignerons. – IX. Marchés et ravitaillement des villes. / Forestiers et bûcherons. / Fleurs et parfums. – X. Tisserands et filateurs. / Canuts. / Tapisseries. – XI. Couture et mode. – XII. Verriers et céramistes. – XIII. Le bâtiment – XIV. Fabriques à papier. / Métiers du livre. – XV. Journaux. / Bibliothèques. / Laboratoires. – Les trois secteurs (primaire, secondaire, tertiaire) qui constituent l'économie sont-ils représentés dans le projet *La France travaille*? À quel secteur est consacré le plus grand nombre de volumes?

– Étudier la composition de la population active dans la France des années 1920. Pourquoi peut-on parler d'un « mythe de la poussée urbaine » (Serge Berstein, *La France des années 1930*, Paris, Armand Colin, 2011, p.18)? Dans une France encore largement rurale, la publication de *La France travaille* peut-elle apparaître comme un éloge de la France industrielle?

– Dans quelle mesure peut-on dire que les images de François Kollar contribuent à célébrer le monde industriel en en donnant une vision particulièrement positive? Comment les choix de points de vue et de cadrages y participent?

– Envisager les notions de progrès et de croissance.

« La plus belle époque qu'ait connue le progrès matériel des humains peut se placer ainsi aux débuts de 1889. Elle dure encore, Dieu merci, et nous n'avons pas fini de l'aimer. » [Hervé Lauwick, *La France travaille*, « L'automobile, l'avion », p. 331.]

Analyser les différents aspects de la croissance économique en France dans les années 1920. Quels sont les taux de croissance annuels en France, en Europe, aux États-Unis? Quelle part y occupent la production énergétique et la production industrielle? Comparer la place de l'industrie à celle de l'agriculture dans l'économie française. Comment la productivité économique progresse-t-elle dans l'entre-deux-guerres? En quoi l'expression « années folles » rend-elle compte de cette



Bouche du tunnel Sainte-Catherine vers Sotteville-lès-Rouen, Rouen (Seine-Maritime), 1931-1932
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

période ? Que se passe-t-il au tournant des années 1930 ?

– « L'homme a conquis toute l'étendue habitable : la terre, la mer, l'air et la nuit lui appartient, jusqu'à l'éther – si éther est encore un mot qui convienne à l'espace ondulatoire. »

[Paul Valéry, préface au fascicule « Mineurs », *La France travaille*, n. p.]
Regarder, dans l'exposition, le premier diaporama thématique conçu à partir du corpus de *La France travaille* et consacré à la mise en place des réseaux de communication et d'énergie. Comment les photographies de François Kollar traduisent-elles le développement de ces formes de mobilité ? En quoi ces images peuvent être rapprochées de certains aspects de la sensibilité futuriste ? S'appuyer sur le « Manifeste du futurisme » écrit en 1908 par Marinetti (en ligne : <http://zinclafrique.org/mef/wp-content/uploads/2009/12/manifestefuturismefr.pdf>) pour argumenter.

– Observer la photographie de François Kollar intitulée *Bouche du tunnel Sainte-Catherine vers Sotteville-lès-Rouen, Rouen (Seine-Maritime), 1931-1932* (ci-dessus). En quoi peut-on parler de photogénie des infrastructures ferroviaires ? Comment cette image contribue-t-elle à véhiculer une vision positive du progrès industriel ?

– Constituer un recueil de textes autour du thème de l'usine pour comprendre l'exaltation mêlée d'inquiétude que suscite le développement des villes

industrielles : « Une promenade au port de Grenelle » dans *Paris au XX^e siècle* de Jules Verne (écrit en 1860), « Les usines » d'Émile Verhaeren dans *Les Villes tentaculaires* (1895), le poème « Zone » d'Apollinaire dans *Alcools* (1913)...

■ Repérer, dans les extraits suivants issus des textes publiés dans *La France travaille*, des éléments qui témoignent du rôle croissant des machines depuis la révolution industrielle et des débats soulevés par la mécanisation.

• « La mécanisation ne fait pas que supprimer des gestes humains et diminuer la fatigue physique. Elle vient aussi en aide aux opérations de l'intelligence. Elle ne remplace pas seulement la main mais encore le cerveau. » [Hervé Lauwick « L'automobile, l'avion », *La France travaille*, p. 316.]

• « On peut se demander si la machine ne va pas altérer les vertus humaines que l'obligation d'employer la vigueur, l'adresse, l'attention, la constance avaient cultivées ? [...]

Il importe donc de reconnaître et de faire connaître les vertus spécifiques de ces artisans de qualité, car il importe que les progrès matériels de l'avenir, loin de réduire ou de déprimer l'individu, puissent, au contraire, servir à exalter. Il importe que dans un monde supérieurement exploité, équipé, organisé, dans une civilisation déchargée des besognes machinales, une forme transfigurée du travail personnel se déclare et se développe – de laquelle

le travail de nos praticiens et ouvriers les plus habiles et les plus consciencieux aura été l'origine simple et vénérable. » [Paul Valéry, préface au fascicule « Mineurs », *La France travaille*, n. p.]

– Prolonger la réflexion en menant des recherches sur les grands conflits entre les artisans détenteurs d'un savoir-faire et les processus industriels de mécanisation : la révolte des canuts en France ou le mouvement luddite en Angleterre. Dans ces différents conflits, qu'est-ce que défendent les ouvriers ou les artisans ? En quoi le développement de la mécanisation ne leur est-il pas favorable ?

Vous pouvez aussi étudier les variations musicales autour de la légende populaire américaine de John Henry qui mourut en voulant défier la productivité d'une machine (vous trouverez l'essentiel des informations et les différentes chansons à sa mémoire sur le site suivant : http://www.ibiblio.org/john_henry).

■ Analyser les conséquences des transformations industrielles sur l'organisation de la production et la structuration des métiers.

– Quels mouvements ou regroupements de travailleurs ont protesté contre les conditions de travail ? Se référer notamment au document suivant et aux ressources de l'INA relatives aux mineurs pour développer des séquences pédagogiques :

http://histgeo.discipline.ac-lille.fr/events/projet-memoires-de-mines/scenario2_gomanne

– Trouve-t-on dans le travail de Kollar des photographies qui témoignent des mouvements ouvriers et de la crise qui frappe la France dans les années 1930 ? Pour quelles raisons ? Quelles sont les contraintes et les limites d'un travail réalisé dans le cadre d'une commande ? Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« La priorité avait été donnée dans cette enquête à la France industrielle et agricole, ainsi qu'à ses ouvriers et paysans ; les artisans et les commerçants n'y occupaient que peu de place ; les employés, les fonctionnaires et les professions libérales n'y apparaissaient pas du tout,



Mineurs. « La trieuse reste coquette. »
Société des mines de Lens, Lens
(Pas-de-Calais), 1931-1934
Paris, Bibliothèque Forney
© François Kollar / Bibliothèque Forney /
Roger-Viollet

ni les cadres, ni les chefs d'entreprises. C'était donc bien la France productive et ses exécutants, que nous présentait *La France travaille*, dévoilant ainsi un pays divisé, amputé d'une partie de sa population active, – de ses "cols blancs" –, symptôme révélateur des antagonismes profonds qui secouaient alors la société française et allaient s'exprimer dans la rue le 6 février 1934 et dans les usines occupées de 1936. Aucune mention, d'autre part, n'était faite dans les textes de la grave récession économique dans laquelle s'enfonçait durablement le pays : la méconnaissance de la crise, pourrait-on invoquer à titre d'excuse, était alors en France un phénomène général. De toute façon comment, dans un tel contexte, les Horizons de France auraient-ils pu souligner les faiblesses d'une économie dont ils avaient voulu, au départ, démontrer la vigueur ? » [Anne-Claude Lelieur et Raymond Bacholet, « Une grande enquête photographique sur le monde du travail (1931-1934) », in *François Kollar. La France travaille. Regard sur les années trente*, Paris, Bibliothèque Forney, 1985, p. 14.]

■ Rechercher des témoignages relatifs à la condition ouvrière réalisés en dehors du cadre d'une commande, directement à l'initiative d'intellectuels et d'ouvriers :

- *La Condition ouvrière* de Simone Weil (Paris, Gallimard, 1951), qui relate son expérience en tant que manœuvre

en usine dans les années 1930. En complément, visionner le reportage filmique *Le Parcours de Simone Weil* (en ligne : <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEduo4645/le-parcours-de-simone-weil.html>).

- *L'Établi* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1981) du sociologue Robert Linhart qui décide, en 1968, de se faire embaucher dans une usine Citroën pour témoigner au mieux de l'organisation du travail des ouvriers.
- Les films des groupes Medvedkine (DVD, Iskra/Montparnasse, Paris, 2006) réalisés par des collectifs d'ouvriers qui, aidés par des professionnels du cinéma, s'engagent à prendre la caméra pour documenter leurs conditions de vie et de travail. Vous pouvez également étudier les œuvres suivantes :
- *L'Assommoir* d'Émile Zola (1877), notamment le chapitre VII : « Gervaise à la fabrique de boulons », ou *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1932) (voir l'extrait dans la partie « Approfondir l'exposition » de ce dossier, p. 28-29). Quel rôle jouent les sensations dans ces descriptions du travail ? Quels rapports s'établissent entre l'ouvrier et la machine ?
- « L'effort humain », poème de Jacques Prévert, publié dans le recueil *Paroles* en 1947 (en ligne : <http://dormirajamais.org/effort>). Analyser les registres et la visée argumentative du poème.
- *Aubervilliers*, court-métrage réalisé par Éli Lotar en 1945 sur un texte de Jacques Prévert (en ligne sur

Dailymotion). S'appuyer notamment sur l'analyse d'Erwan Cadoret, « Un double regard sur la misère : Aubervilliers d'Éli Lotar et Jacques Prévert », in *Le Court-métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, PUR, 2008.

■ En se basant sur l'histoire de la colonisation, travailler autour des reportages réalisés par François Kollar au début des années 1950 pour le gouvernement français dans quatre pays de l'Afrique-Occidentale française : le Sénégal, la Côte d'Ivoire, la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) et le Soudan français (actuel Mali).

- Effectuer des recherches sur le contexte colonial et la situation économique des pays de l'Afrique subsaharienne. Que montrent les photographies de François Kollar ? Que ne montrent-elles pas ? Quels liens peut-on faire entre les reportages de *La France travaille* et ceux réalisés en Afrique ? Quels thèmes et quels enjeux peut-on retrouver ?
- Comparer les images de François Kollar et leurs publications dans *l'A-OF Magazine* à deux films réalisés au cours de la même décennie : *Afrique 50* de René Vautier et *Les statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais (tous deux en ligne sur Youtube). Quels points de vue portent ces réalisateurs sur la colonisation ? Au service de qui ou de quoi travaillent-ils ? Pourquoi ces films n'auront que peu de visibilité par rapport aux images de Kollar ?
- Développer à l'appui de la citation suivante : « Seule domine dans ces années-là "l'image officielle" des colonies. La contre-image est encore invisible, minoritaire, quasi clandestine, peu diffusée à l'exception des rares revues anticolonialistes et ouvrages critiques. En 1950, au moment où François Kollar se lance dans son "périple africain", René Vautier réalise le premier film "anticolonial" français *Afrique 50*, qui sera interdit par François Mitterrand et qui vaudra à son auteur gloire et... tribunaux. Deux "Afrique 50" s'opposent entre le regard de René Vautier et celui de François Kollar : l'un montre l'Afrique en révolte et en guerre

et l'autre une Afrique en chantier et en construction. Les deux facettes du temps, la croisée des chemins... » [Pascal Blanchard, « François Kollar. Dans l'œil de la propagande », in *Afrique 50. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 46-47.]

– Prolonger la réflexion en lisant l'extrait littéraire suivant qui s'inspire d'un mouvement de grève des cheminots sur la ligne Dakar-Thiès (A-OF) en 1947 : « Ainsi la grève s'installa à Thiès. Une grève illimitée qui, pour beaucoup, tout au long de la ligne, fut une occasion de souffrir, mais pour beaucoup aussi, une occasion de réfléchir. Lorsque la fumée s'arrêta de flotter sur la savane, ils comprirent qu'un temps était révolu, le temps dont leur parlaient les anciens, le temps où l'Afrique était un potager. C'était la machine qui, maintenant, régnait sur le pays. En arrêtant sa marche sur plus de quinze cents kilomètres, ils prirent conscience de leur dépendance. En vérité, la machine était en train de faire d'eux des hommes nouveaux. Elle ne leur appartenait pas, c'était eux qui lui appartenaient. En s'arrêtant, elle donne cette leçon. [...] Des jours et des nuits passèrent. Et voici qu'à la surprise générale, on vit circuler des trains. Les locomotives étaient conduites par des mécaniciens venus d'Europe, des soldats et des marins se transformaient en chefs de gare et en hommes d'équipe. Devant les gares, les esplanades devinrent des places fortes entourées de barbelés derrière lesquels des sentinelles montaient la garde nuit et jour. Ce fut alors le tour de la peur de s'installer chez les grévistes, une peur informulée, étonnement craintif devant cette force qu'ils avaient mise en branle et dont ils ne savaient encore s'il fallait la nourrir d'espoir ou de résignation. » [Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), Paris, Pocket, 2008, p. 62-64.]

■ Ressources en ligne :

– Dossier pédagogique autour de la photographie industrielle : http://www.diaphane.org/telechargement/Dossier_pedagogique_USIMAGES.pdf

– Alain P. Michel, « Images du travail à la chaîne », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003 : <http://etudesphotographiques.revues.org/348>

– Jehan-Hubert Lavie, « L'image du cheminot dans la photographie, du père Henry à Salgado. Le cheminot, hors champ ? », *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 36-37, 2007 : <http://rhcf.revues.org/87>

– Michael Grabarczyk, « Les ouvriers français de la deuxième industrialisation » : <http://m.grabarczyk.over-blog.fr/2015/06/les-ouvriers-de-la-deuxieme-industrialisation.html>

– Corpus de texte et dossier « Écrire le travail » : http://www.initiales.org/visuels/pdf/INITIALES_Dossier_Ecrire_le_travail.pdf

– Marianne Amar, « François Kollar et le mineur marocain, destins croisés » : <http://www.histoire-immigration.fr/musee/autour-des-expositions/1931-les-etrangers-au-temps-de-l-exposition-coloniale/francois-kollar-et-le-mineur-marocain-destins>

GESTES ET CORPS AU TRAVAIL

Le thème du travail traverse la rétrospective de l'œuvre de François Kollar au Jeu de Paume. Il se donne à voir particulièrement dans la représentation des gestes, dans la figuration des rapports entre les corps et les espaces : « Les photographies montrent des corps qui se positionnent dans l'espace de manière à révéler une relation aux outils, à la machine ou à la matière. La distance physique entre l'ouvrier et l'objet du travail est imposée soit par la matière elle-même lors de sa transformation (verre, fonte en fusion), soit par la machine. L'absence de contact entre le travailleur et la matière traitée est aujourd'hui, dans beaucoup d'industries, un critère de différenciation entre cette période et la période contemporaine. » [Pia Viewing, « La cadence du monde », in *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 18.]

■ Étudier les différentes représentations du travail au XIX^e siècle, notamment dans le mouvement du réalisme, à partir des œuvres suivantes :

- Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849 (détruit) et *Les Cribleuses de blé*, 1854 (Nantes, musée des Beaux-Arts);
 - Jean-François Millet, *Un vanneur*, vers 1848 (Paris, musée d'Orsay), *Le Semeur*, 1850 (Boston, Museum of Fine Arts) et *Les Glaneuses*, 1857 (Paris, musée d'Orsay);
 - Honoré Daumier, *La Blanchisseuse*, 1863 (Paris, musée d'Orsay);
 - Charles Nègre, *Les Ramoneurs*, 1851.
- Dans quel contexte historique, politique et économique s'inscrivent ces œuvres ? Peut-on établir un lien entre le choix des sujets et le contexte de création ?
- Observer les choix de composition. Quelle place occupent les corps des personnages par rapport à leur environnement ? Est-elle centrale ou mineure ? Quel rapport d'échelle entre les deux peut-on percevoir ? Que voit-on des conditions de travail ?
- Analyser les moments représentés. Les corps sont-ils figurés au travail (en mouvement, dans l'effort ou pendant un moment de pause ?) ou bien après le travail ? Peut-on systématiquement et précisément identifier le métier de chacun des travailleurs ?
- Comment sont représentés les corps ? Sont-ils robustes, affaiblis, mécaniques, héroïques ? Féminins, masculins ? Peut-on, dans tous les cas, distinguer les traits de leurs visages ? Leurs expressions ? Quelles sont-elles ?
- Porter l'attention des élèves sur les titres des œuvres. Le nom des travailleurs y est-il identifié ? Quel effet cela produit-il ? Dans quels cas s'agit-il d'allégories ou d'archétypes ? Quel rôle peuvent-ils avoir ? Qu'apporte la technique photographique ?
- Vous pouvez poursuivre la séquence au travers des œuvres suivantes, datant de la fin du XIX^e siècle :
- Edgar Degas, *Les Repasseuses*, 1884 (Paris, musée d'Orsay);
 - Gustave Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet*, 1875 (Paris, musée d'Orsay);
 - Jules Dalou, *Le Paysan*, 1904 (Paris, musée d'Orsay);



Rivetage des tôles d'un pont de navire. Chantier naval de Penhoët, Saint-Nazaire (Loire-Atlantique), 1931-1932
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

- Léon Lhermitte, *La Paye des moissonneurs*, 1882 (Paris, musée d'Orsay);
- Vincenzo Vela, *Les Victimes du travail*, 1882 (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, en ligne : http://www.bundesmuseen.ch/museo_vela/00285/00327/00334/index.html?lang=fr);
- Eugène Atget, série des *Petits Métiers*, 1897-1899 dans *Paris Pittoresque 1^{re} série*. Regarder particulièrement le contexte, l'environnement. Que voit-on des conditions de travail (fatigue, dangerosité, hiérarchie, etc.)? Les artistes de cette période accordent davantage d'importance aux visages, aux traits physiques et à l'expression des émotions. À votre avis, pourquoi? S'agit-il toujours d'archétypes ou de cas particuliers? De quel écrivain de la fin du XIX^e siècle peut-on rapprocher cette volonté davantage naturaliste?

■ L'Américain Lewis Hine a été un des premiers à représenter le monde du travail en photographie. Analyser les différents points de vue adoptés par le photographe au cours de sa carrière à partir des trois images suivantes :

- *Spinner in New England mill* [Fileuse dans une usine de Nouvelle-Angleterre], 1913;
- *Mechanic at steam pump in electric power house* [Mécanicien à la pompe à vapeur dans une centrale électrique], 1920;
- *Icarus atop Empire State Building* [Icare au sommet de l'Empire State Building], issue de la série *Men at Work*, 1931.

- Demander aux élèves de se renseigner sur les contextes de production et de réception de ces images. Ont-elles été réalisées à la seule initiative du photographe? Ont-elles eu un impact sur les conditions de travail d'une catégorie de personnes représentées?

- Interroger les choix de compositions opérés par Lewis Hine : les points de vue adoptés, le rôle de la lumière, la place du corps et son environnement. Lewis Hine fait référence dans ses photographies à des modèles iconographiques et mythologiques. Lesquels? Pourquoi?

- Rapprocher le travail de Lewis Hine de celui de François Kollar publié dans *La France travaille* entre 1931 et 1934. Poser les mêmes questions que pour Lewis Hine à partir des images suivantes :

- François Kollar, *Le Mineur et ses enfants*, Waziers, 1931-1934 (en ligne : http://www.roger-viollet.fr/resultat.aspx?arc_hdd_RD1N2=1&RD1.PG=8).

- François Kollar, *Aux sources de l'énergie. Assemblage des volants alternateurs de Kembs, société Alstom, Belfort (Territoire de Belfort)*, 1931-1934 (p. 44);

- François Kollar, *Peintre en bâtiment. Paris. Entreprise Ruhmann et Laurent*, 1931 (en ligne : <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/34575-11-batiment-peintre-batiment-paris-entreprise-ruhmann-laurent-1931-photographie-francois-kollar-1904-1979-paris-bibliotheque-forney>).

Que peut-on observer? Dans quels situations sont représentés les enfants

dans les deux cas? Quel effet cela produit-il sur le spectateur? Perçoit-on les corps et leur relation avec le travail de la même façon chez Lewis Hine et François Kollar? Pourquoi? Analyser le rôle et le contexte de la commande dans la production et la forme des photographies de Kollar.

- Dans quel cas peut-on parler de « photographie sociale »? Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante : « La photographie sociale est la photographie d'investigation et de communication sur les problèmes sociaux. C'est une photographie militante dont l'objet est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes. On parlera de photographie sociale pour des reportages (des séries ou des ensembles) photographiques. Mais il peut s'agir exceptionnellement d'images uniques particulièrement percutantes. » [Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010, n. p.]

■ Les conditions et les contextes de production se sont transformés au cours du XX^e siècle. Vous pouvez les aborder à partir des images suivantes :

- Boris Ignatovitch, *Sur le chantier*, 1929 et Alexander Rodtchenko, *Entasser les piles à la scierie*, 1931 (en ligne : <https://nrt.revues.org/1115?lang=en>).

- François Kollar, *Rivetage des tôles d'un pont de navire. Chantier naval de Penhoët, Saint-Nazaire (Loire-Atlantique)*, 1931-1932 (ci-dessus).



Sans titre [Emboutissage des
couverts, usine Christoffle],
1950
Donation François Kollar,
Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

- François Kollar, *D'une main, l'ouvrier fait tomber le sable, Automobiles Renault, Billancourt (Hauts-de-Seine), 1931-1934* (p. 37);
- Vera Moukhina, *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne, Pavillon de l'URSS, 1937* (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC7TP9KID&SMLS=1&RW=1461&RH=949>);
- François Kollar, *Sans titre [Emboutissage des couverts, usine Christoffle], années 1950* (ci-dessus);
- François Kollar, *Sans titre [Fabrication des moulins à légumes, usine Moulinex, Alençon (Orne)], années 1950* (page de droite).
- Diego Rivera, *L'Industrie de Détroit ou L'Homme et la Machine, 1932-1933* (Detroit, Institute of Arts);
- Fernand Léger, *Les Constructeurs, 1950* (Biot, musée national Fernand Léger);
- Charles Chaplin, *Les Temps modernes, 1936*;
- Walker Evans, *Labor Anonymus*, publiées dans *Fortune*, 1946; (en ligne : <https://www.fulltable.com/vts/f/fortune/aa/08.jpg>).
- Vous pouvez aussi visionner dans l'exposition les images des diaporamas « échelle », autour de la relation du corps et de la machine, et « matière » qui rend compte des contacts de l'homme avec les matériaux.
- Quels changements peut-on observer dans la représentation du travail ? Comment est figuré le développement de l'industrialisation et de la mécanisation ? Quelles sont les

places et les rapports des machines et des corps dans les images ? Examiner notamment les cadres de travail, les notions de groupe, de chaîne, de planification des tâches. Interroger le contexte de création à partir des images et de leurs titres. Selon vous, dans quels cas s'agit-il de légendes visant à illustrer le propos d'une commande ? Un projet politique ? Dans quels cas s'agit-il de témoignages ? De glorification ? De dénonciation des conditions de travail ?

■ À côté de ses commandes de reportage sur le monde industriel, François Kollar a réalisé des portraits et des photographies pour la publicité et pour la mode. Ces différentes catégories d'images permettent de s'interroger sur la représentation des corps dans son œuvre, notamment féminins.

- Comparer les deux images suivantes, la première appartenant au reportage *La France travaille*, la seconde étant une publicité pour Chanel publiée dans le magazine américain *Harper's Bazaar* :
- François Kollar, *Mineurs. « La trieuse reste coquette. » Société des mines de Lens, Lens (Pas-de-Calais), 1931-1934* (p. 47);
- François Kollar, *Femme au miroir en robe Chanel, dos à sa coiffeuse, 1936* (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/archive/10-506130-2C6NUoQFB7V3.html>).

Ces deux photographies sont quasiment contemporaines. Quel est le sujet commun ? Quel accessoire joue un rôle important dans les deux images ? Demander aux élèves de décrire les photographies en portant leur attention sur la représentation des corps, de l'espace et le choix du point de vue. Souligner les différences. Envisager les contextes de production et de diffusion de ces photographies. Que peuvent nous apprendre ces deux photographies du travail du photographe, du contexte social et économique dans les années 1930 ?

– Proposer aux élèves de commenter la citation de Jean-François Chevrier dans le catalogue de l'exposition reproduite ci-dessus :

« Pour Kollar, l'objet publicitaire était [...] un symbole et un moyen : le signe et le vecteur d'une alliance idéale entre normes productives et appropriation esthétique; l'objet publicitaire permettait de maquiller la réalité du travail et des mécanismes d'exploitation. L'esthétisation de l'objet publicitaire et l'idéalisation des gestes du travail sont les deux faces d'une même médaille ». [Jean-François Chevrier, « *La France travaille : les vertus de l'illustration* », in *François Kollar. Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2015, p. 39.]

■ Le photographe américain Lee Friedlander a réalisé deux séries sur le monde du travail dans les années 1980 intitulées *Factory Valleys* et *At Work*. La première est réalisée dans des usines et la seconde dans des bureaux. Comparer les deux séries. Quels rapprochements, quelles différences peut-on observer ? Observer les relations des corps aux cadres. Quels sont les rapports entretenus par les corps et les machines ? Quel type de machines remplace celles des usines dans la série *At Work* ? En quoi cette série met-elle en valeur l'apparition d'un nouveau secteur économique ? Lequel ? Observer notamment les positions des corps et les gestes. Pourquoi Lee Friedlander met-il particulièrement en avant les regards ?



Sans titre [Fabrication des moulins à légumes, usine Moulinex, Alençon (Orne)], années 1950
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Que traduisent-ils des nouvelles relations des corps au travail et des conditions de travail dans le secteur tertiaire ? Cela s'est-il accentué avec le développement de l'informatique et d'Internet ?

■ Prolonger la réflexion sur la représentation du travail en étudiant les démarches d'artistes qui envisagent ces questions dans un contexte plus contemporain.

– Certains projets explorent particulièrement la diversité des gestes et des cadres ou donnent à voir le mouvement de leur uniformisation notamment :

- Antje Ehmman et Harun Farocki, *Labour in a Single Shot*, 2011 (en ligne : <http://www.labour-in-a-single-shot.net>);
- Valérie Jouve, *Les Sorties de bureau*, 1998-2002 (voir les images sur le site du Jeu de Paume).
- D'autres s'intéressent aux personnes et aux espaces en lien avec l'actualité des mutations économiques (crise et chômage, fermeture et occupation d'usine) :
- Paul Graham, série *Beyond Caring*, 1984-1985 (en ligne : <http://www.paulgrahamarchive.com/beyondcaring.html>);
- Bruno Serralongue, série *New Fabris, Châtellerault*, 2009 (en ligne : <http://www.airdeparis.com/artists/bruno-serralongue/bruno/newfabris/newfabris.html>).
- Les histoires des gestes et des corps

au travail peuvent également non pas être représentées, mais évoquées autrement, par des collections d'objets, des archives visuelles et de sons, des écrits, des productions hybrides ou des installations :

- Jean-Luc Moulène, *Objets de grève*, 1999;
- Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, 2000-2007 (en ligne : http://www.previeux.net/pdf/non_motivation.pdf);
- Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts Into Air*, 2014 (en ligne : <http://www.jeremydeller.org/Solid/Solid.php>);
- Allan Sekula, *Ships of Fools / The Dockers's Museum*, à partir de 2010 (voir le site de la Criée – Centre d'Art contemporain de Rennes, où ce projet a fait l'objet d'une exposition en 2012 : <http://www.criee.org/THE-DOCKERS-MUSEUM>).

■ Ressources en ligne :

- Fiches pédagogiques du musée d'Orsay : « Le Réalisme » (<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/le-realisme.html>) et « Le monde industriel au XIX^e siècle, représentations d'artistes » (http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Le_monde_industriel.pdf).
- Fiches thématiques du site Internet « L'histoire par l'image » (<http://www.histoire-image.org>), soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication et la Réunion des musées nationaux, notamment autour du thème du travail : « Le mouvement pictorialiste et la beauté du

travail », « De l'artisanat à l'industrie métallurgique », « Le travail dans les mines », « Le travail des champs », « Représentations de travailleuses », « Femmes à l'usine », « Peindre le travail ouvrier », « L'ouvrière au début du XX^e siècle », « Les réunions syndicales », « La collaboration par le travail » et « Le travail forcé ».

- Paul Ardenne, « La représentation artistique du travail, XIX^e-XXI^e siècle » : <https://paulardenne.files.wordpress.com/2014/10/la-repr3a9sentation-artistique-du-travail.pdf>
- François Cardi, « Alexander Rodtchenko et Boris Ignatovitch : une idéologie visuelle du travail », in *La Nouvelle Revue du travail*, n° 3, 2013 : <https://nrt.revues.org/1115?lang=en>
- Ressources autour de l'exposition « L'art et la machine », Lyon, musée des Confluences (13 octobre 2015-24 janvier 2016) : <http://lartetlamachine.com>
- Dossier documentaire de l'exposition « Nicolás Muller (1913-2000). Traces d'un exil », disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « Ressources ».

RENDEZ-VOUS

I **mercredis et samedis, 12 h 30**
les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions
en cours

I **samedis 27 février, 26 mars
et 30 avril, 15 h 30**
les enfants d'abord ! : visite-atelier
pour les 7-11 ans sur le thème
« Variations sur le cadre »

I **samedis 5 mars, 2 avril et 7 mai,
15 h 30**

les rendez-vous en famille :
un parcours en images pour
les 7-11 ans et leurs parents

I **mardis 8 et 15 mars, 19 h**
« Le geste, la machine et le
smartphone » : projections sur le
thème des modes et des conditions
de travail aujourd'hui, suivies d'une
rencontre avec les cinéastes

I **mardi 29 mars, 18 h**
les rendez-vous des mardis jeunes :
visite de l'exposition par Matthieu
Rivallin et Pia Viewing

I **mardi 26 et mercredi 27 avril,
14 h 30-17 h 30**
12-15ans.jdp : « Des gestes et des
cadres » stage d'expérimentation
autour de la production et
de l'édition d'images pour les
12-15 ans (en partenariat avec
le Centre national de la danse)

I **mardi 26 avril, 18 h**
les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée des expositions par
un conférencier du Jeu de Paume

PUBLICATION

I *François Kollar. Un ouvrier du regard*
Textes de Pascal Blanchard,
Jean-François Chevrier, Matthieu
Rivallin et Pia Viewing
Jeu de Paume / Éditions de
La Martinière, français-anglais,
192 pages, 22 x 28,5 cm, 30 €

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 présente, passée
ou à venir.

Retrouvez également, dans
les rubriques « Éducatif » et
« Ressources », des documents,
des interviews, des enregistrements
sonores de séances de formation, de
conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se
trouvent également sur le magazine
en ligne du Jeu de Paume :
lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries,
côté rue de Rivoli
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi

expositions

I plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable à la journée)

I accès libre aux espaces de la
programmation Satellite (entresol
et niveau -1)

I mardis jeunes : accès libre pour les
étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

I accès libre et illimité pour les détenteurs
du laissez-passer du Jeu de Paume

rendez-vous

I accès libre sur présentation du billet
expositions ou du laissez-passer, dans
la limite des places disponibles

I sur réservation :

· les rendez-vous en famille :
rendezvousenfamille@jeudepaume.org
· les enfants d'abord ! :
lesenfantsdabord@jeudepaume.org
· 12-15ans.jdp : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

I projections-rencontres seules : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#Kollar

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer et toute
l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

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



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien de **Neuflyze Vie**, mécène
privilegié, et d'**Olympus France**.



Neuflyze Vie
ABN AMRO

OLYMPUS
Your Vision. Our Future.

Commissaires de l'exposition : Matthieu
Rivallin, chargé de collections, Médiathèque de
l'architecture et du patrimoine, et Pia Viewing,
commissaire-chercheuse, Jeu de Paume

Exposition produite par le Jeu de Paume
en partenariat avec la Médiathèque de
l'architecture et du patrimoine.



Avec le soutien exceptionnel de Mme Marie-
Françoise Sens et de M. Jean-Michel Kollar
ainsi que des archives Charlotte Perriand, de
la Parisienne de Photographie – Roger Viollet,
Paris, de la Bibliothèque Forney, Ville de Paris,
du Centre Pompidou, Paris, du Palais Galliera,
musée de la Mode de la Ville de Paris et de la
Slovak National Gallery, Bratislava.

Médias associés :

ANOUS PARIS **arte** **de l'air**



Couverture :

*Rivetage des tôles d'un pont de navire. Chantier
naval de Penhoët, Saint-Nazaire (Loire-Atlantique),
1931-1932*
Donation François Kollar, Médiathèque de l'architecture
et du patrimoine

Mise en page : Thierry Renard
© Jeu de Paume, Paris, 2016