

**« La fonction sociale de l'œuvre photographique : l'exemple des  
représentations du travail  
(Eugène Atget, August Sander, Robert Doisneau). »**

**Christine Chevret**

La fonction sociale d'une œuvre photographique renvoie aux effets sociaux de l'œuvre ou au problème de son rapport avec la société. Elle pourrait aussi signifier le rôle d'intégration sociale que l'œuvre offrirait. Concernant l'œuvre, pour point de départ esthétique, nous reprenons les types de clichés d'Eugène Atget sur Paris, non pas ceux des quartiers de la capitale vidée de ses habitants, plutôt ceux exposant les différents « petits métiers ». Nous y observons une représentation du peuple qui paraît valorisante. Il s'agit peut-être, pour Eugène Atget, de recenser les banalités du travail des hommes au quotidien. Ainsi, la reproductibilité technique de l'œuvre nous semble, dans un premier temps, donner la possibilité du recensement tout comme de la classification et permettre d'établir non seulement une typologie, mais éventuellement l'exhaustivité sans laquelle personne ne se retrouve.

Nous voudrions mettre en évidence la fonction sociale de l'œuvre photographique. Pour point de départ théorique, nous souhaitons alors discuter du concept d'*aura* développé par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* et dans la « Petite histoire de la photographie » (*Œuvres II*, 1931, 2000). Dans la perspective de cet auteur, toute œuvre reproductible serait désormais dépossédée de son *aura*, c'est-à-dire de sa dimension sacrée. La reproductibilité technique aurait eu pour signification non seulement la perte d'*aura*, mais aurait également pour conséquence, pour le public, la fin de la posture contemplative. Toutefois, en quoi la fin de l'attitude contemplative serait-elle problématique ? Ne faut-il voir dans l'œuvre que ce qui doit nous imposer le respect, nous tenir nécessairement à distance ? La préoccupation pour la fonction religieuse et rituelle de l'art – telle que celle nourrie par Walter Benjamin – ne fait-elle pas obstacle à une véritable démocratisation de l'œuvre ? Dès lors, ne faut-il pas envisager plutôt de « séculariser l'aura » (Didi-Huberman, 1992, p. 112) ?

Pour circonscrire cette idée relative à l'œuvre photographique, nous tentons d'émettre l'hypothèse suivante : l'image photographique n'est réductible ni à une œuvre d'art ni à un outil de connaissance, elle est un moyen de communication qui peut remplir une fonction sociale. Les représentations du travail par trois photographes constituent la matière nous donnant la possibilité d'une mise en évidence de la fonction sociale de ce type d'image. Ces représentations s'inscrivent dans des contextes différents. Elles sont également des clichés des travailleurs avec des choix déterminés. Que décide-t-on de montrer : les mains, le corps entier, le visage, les gestes, le vêtement... les objets fabriqués, les outils nécessaires à la fabrication ? De plus, une image fait l'objet d'un accord, voire d'un contrat, entre celui qui la prend, le photographe, et son sujet. Ainsi, pour le travailleur, « l'œuvre photographique » se présente comme un miroir, mais elle est aussi davantage que son propre reflet. Elle pose alors le problème de l'image de soi et de celle que nous voulons renvoyer aux autres. Comme le souligne Jean-Claude Passeron, « *le corps photographiable, c'est le corps social, c'est-à-dire l'idéologie du corps* » (Passeron, 2008, p. 26). Par exemple, montrer les mains déformées par le travail renvoie à une signification sociale, cependant si le corps social est « *l'idéologie du corps* », alors l'image des mains répondra à une finalité idéologique – autre que celle du corps – sans nécessairement faire l'objet d'une satisfaction plastique.

La première partie repose sur une démarche comparable à celle adoptée par Jean-Pierre Esquenazi, dans *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation* (Esquenazi, 2007). Sa présentation consiste à commencer par un bilan critique des différentes approches théoriques de l'œuvre photographique, après celle de Walter Benjamin, de l'analyse de Roland Barthes à celle de Régis Debray, en passant par celle de Pierre Bourdieu et Gisèle Freund. Elle suppose de s'interroger sur la négation de la fonction sociale de la photographie. Quelques représentations du travail seront ensuite les objets à partir desquels nous chercherons la fonction sociale de ce type d'image.

Nous situons des représentations dans des contextes historiques et sociaux différents : dans le travail d'Eugène Atget (1857-1927), à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans celui d'August Sander (1876-1964), dans les années 20, et dans celui de Robert Doisneau (1912-1994) à partir des années 40. Nous envisageons les représentations du travail à partir d'un corpus constitué d'abord de photographies de « petits

métiers », mais pas exclusivement, et à travers une approche socio-sémiotique (Peirce, Esquenazi, Fresnault-Deruelle, Lefebvre) de l'image. Cette approche sera développée en trois parties : les contextes de fabrication des photographies du travail, les règles relatives aux représentations du travail et la situation du spectateur face aux directives du photographe.

### **La négation de la fonction sociale de l'œuvre photographique**

Dans *Sociologie de l'œuvre*, Jean-Pierre Esquenazi montre que les auteurs réfléchissant sur l'œuvre négligent peu sa dimension sociale. Même quand ceux-ci n'évoquent ni ses effets sociaux, ni le problème de son rapport avec la société (Esquenazi, 2007, p. 14), il l'envisage du point de vue de l'ordre social. En revanche, c'est la fonction sociale de l'œuvre qui est rarement circonscrite. Ainsi, l'œuvre est conçue soit du point de vue de son authenticité et comme négation de l'ordre social, soit en tant qu'univers de signes à part entière, soit relativement à sa valeur symbolique et à sa dimension universelle.

Qu'est-ce qu'une œuvre photographique authentique ? Walter Benjamin considère de manière négative que l'ubiquité de la photographie, la multiplication d'exemplaires et la diffusion élargie induit un rapprochement des « masses ». Une œuvre photographique authentique doit posséder une *aura*. Or, la reproductibilité technique risque d'y mettre fin. Elle ne représente pas en elle-même une négation de l'authenticité. En effet, la reproduction technique devient, avec la photographie, un procédé artistique. Elle est assurée par l'œil et non plus par la main. La photographie demeure donc un art. De plus, la fonction de l'œuvre photographique est politique. Pour exemple, Walter Benjamin choisit Eugène Atget (Benjamin, 2000, p. 286). Le photographe du vieux Paris présente une œuvre d'exceptionnelle importance parce ses images ont une « *signification politique* ». Eugène Atget a photographié les rues comme des « *lieux du crime* ». Ses clichés ont donné des indices pour « *une procès de l'histoire* ». Contrairement à une photographie de magazine illustré, qui oriente le regard et fournit des directives au spectateur par la légende qui la titre, une photographie d'Eugène Atget inquiète le spectateur. Elle vise à une négation de l'ordre social. Sa fonction est donc politique et non sociale.

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes s'interroge sur la dimension ontologique de l'œuvre photographique. Comme nous ne pouvons pas connaître l'essence de la photographie, l'auteur défend une phénoménologie (Barthes, 1980, p. 41). Grâce au *studium*, nous pouvons retrouver l'intention du photographe. De plus, l'image remplit différentes fonctions : informer, représenter, surprendre, donner envie, faire signifier (Barthes, 1980, p. 51). Pour Roland Barthes, la photographie peut faire signifier mais, elle ne peut le faire qu'en prenant un masque. Par exemple, si August Sander, portraitiste, est un mythologue, c'est parce qu'il reconstruirait une image, à travers l'image, dans laquelle le sujet n'est pas en mesure de se reconnaître. Ainsi, *Le notaire* (1924), est représenté par August Sander plein d'importance et de raideur. Pour Roland Barthes, le notaire ne pourrait pas lui-même situer ces signes. Enfin, selon l'auteur, une photographie est un objet qui possède une autonomie structurelle. La méthode qui s'applique à son analyse ne peut être qu'immanente. Elle part d'une approche de l'objet comme structure originale. Cette méthode se situe antérieurement à toute analyse sociologique (Barthes, 1961, p. 127).

S'il était possible de trouver un point commun entre Roland Barthes et Régis Debray, il pourrait être situé à travers leurs critiques respectives de la photographie de presse. Toutefois, là s'arrête le parallèle entre le structuraliste et le médiologue. Dans un texte publié en juin 1993, intitulé *Photo humaniste, photo humanitaire*, Régis Debray rend hommage à la photographie humaniste. Sans citer Robert Doisneau, il en évoque la richesse des thèmes, le parti pris du style à travers le noir et blanc, la profondeur du champs et l'échelonnement du plan. Il en reconnaît une fonction sociale à travers la spécificité du cadrage. Dans une photographie humaniste, le sujet n'est jamais isolé ; il est toujours inscrit dans un tissu social : « *en famille, en bande ou en groupe* » (Debray, 1993, p. 2). Régis Debray semble plutôt souligner la dimension universelle de l'œuvre. Cette fonction symboliquement sociale que le médiologue accorde spécifiquement à la photographie, entendue ici comme indice pur, doit être distinguée des effets sociaux de l'œuvre photographique ainsi que du problème des rapports que celle-ci entretient avec la société.

Sans entrer dans le détail des analyses développées à partir de Pierre Bourdieu, rappelons quand même que l'ouvrage qu'il dirige en 1965, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie* vise à éclairer les pratiques sociales de la photographie. Ainsi, il est possible de donner une définition sociale, tel que les

auteurs entreprennent de le faire, en partant de l'idée que la photographie représente un objet fécond pour le sociologue. S'interroger sur les rapports que la société entretient avec l'image ne conduit pas nécessairement à adopter une démarche sociologique. La lecture de ce problème des rapports entre les deux peut être historique. C'est ce type de lecture qu'adopte Gisèle Freund. L'auteur de *Photographie et société* retrace cent trente cinq ans d'histoire de la photographie pour en saisir les enjeux à travers le développement de l'économie capitaliste. Elle envisage d'abord la photographie en tant que procédé technique, son rôle dans le portrait individuel puis dans le portrait collectif (Freund, 1974, p. 7). Reprenons son hypothèse. La photographie ne serait pas seulement une œuvre d'art ou un outil de connaissance. Elle peut aussi, pour Gisèle Freund, être un instrument de communication. Mais, en tant qu'instrument, elle serait donc susceptible de manipuler les foules.

Donc, l'œuvre conçue du point de vue de son authenticité doit inquiéter et remplir une fonction politique. Envisagée comme structure, et non plus relativement à son *aura*, elle échappe à l'analyse sociologique, ou du moins suppose une autre analyse préalable. Du point de vue du médiologue, la fonction sociale, notamment de la photographie humaniste, se situe pour l'essentiel dans le cadrage. Elle renvoie plutôt à une dimension universelle de l'œuvre. Enfin, pour le sociologue, la photographie est déterminée par la structure sociale. Reprenons alors l'hypothèse de Gisèle Freund en la renversant. La photographie n'est pas qu'une œuvre d'art ou un outil de connaissance. Elle est bien un moyen de communication et contient des informations (Vancassel, 2008). Toutefois, plutôt que de manipuler les foules, n'est-elle pas en mesure de remplir une fonction sociale ? Nous tenterons d'apporter quelques éléments de réflexion en abordant les contextes de fabrication des photographies du travail, les règles de représentations spécifiques à ce type de photographies et la situation du spectateur face aux directives du photographe.

### **Les contextes de fabrication des photographies du travail : La situation de l'image**

La série des petits métiers du photographe du vieux Paris commence en 1897. Il y a déjà, à l'époque d'Eugène Atget, une nostalgie de la ville avant les travaux du

baron Haussmann. Les représentations par l'image se multiplient. La lithographie détrône la gravure, laquelle est elle-même supplantée par la photographie. Cette dernière devient un moyen de lutter contre l'oubli que les destructions urbaines menacent. Une sous-commission de la Commission municipale du vieux Paris est créée afin de conserver, à l'aide de la photographie, les parties de la ville amenées à disparaître. Eugène Atget ne collabore pas avec cette commission. Il est cependant conduit à vendre ses photographies à des institutions telles que la Bibliothèque nationale et la Bibliothèque historique de la ville de Paris. Il se considère, de ce point de vue, comme participant à une grande cause, celle de la préservation de la capitale. Ainsi, les représentations des « petits métiers », pour Eugène Atget, véhiculent un imaginaire lié à l'ère préindustrielle.

Même si la démarche d'August Sander ne se donne pas pour objectif de faire revivre des moments passés, comme celle d'Eugène Atget, le photographe se préoccupe de la disparition de la classe paysanne en Allemagne. Elle s'inscrit d'abord suivant la finalité d'illustrer un « *état social existant* ». Le travail d'August Sander participe d'un imaginaire des types sociaux. Dans cette optique, il commence, dès 1910, par des portraits de paysans. Dans les années 20, August Sander étend sa démarche à toute la société. Influencé par des artistes d'extrême gauche (Lugon, 2004, p. 70), il ambitionne d'exposer des catégories sociales. Son projet se réalise à travers *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* qui relate cette typologie : les paysans, les artisans, les femmes, les artistes, les grandes villes, les derniers hommes... Pour August Sander, l'activité exercée participe de la construction de la personnalité des hommes. Le destin professionnel modifie même le corps. C'est la raison pour laquelle, le travail d'August Sander se poursuit, en 1929-1930, par une typologie professionnelle de la main (Lugon, 2004, p. 295). Par son « style documentaire », Sander envisage la photographie davantage comme un décalque de la réalité, ou plutôt de ce qu'il considère comme la réalité, qu'au regard de préoccupations humanistes.

Entre les années 30 et 60, émergent en France des photographes ayant, selon l'expression d'Henri Cartier-Bresson, « *un imaginaire d'après-nature* ». La photographie dite humaniste va s'intéresser à la personne humaine, sa dignité et sa relation avec son milieu. Elle va définir des caractères propres aux Français et aux lieux. Les photographes humanistes travaillent pour des institutions comme la

Documentation française ou le Commissariat général au tourisme. Ils sont convoqués pour participer à la construction d'un imaginaire national. Après la deuxième guerre mondiale, il s'agit de proposer aux Français une image positive d'eux-mêmes. Pendant la guerre, il est plutôt question de contribuer au rayonnement du pays. En 1942, à la demande des autorités de Vichy, l'éditeur Maximilien Vox sollicite Robert Doisneau pour participer à l'ouvrage *Les Nouveaux Destins de l'intelligence française*. Une partie de l'illustration du livre lui est confiée. Robert Doisneau se rend donc au laboratoire de synthèse atomique d'Ivry, afin de prendre des clichés d'Irène et Frédéric Joliot-Curie. Ces clichés, faits pendant la guerre, ont pour la plupart été classés. Le photographe les a intégrés dans sa série la plus volumineuse, la série « G », celle consacrée au travail (Michel, 2005). Ainsi, les images des physiciens sont placées avec celles des ouvriers des différentes usines photographiées par Robert Doisneau (Michel, 2005). Les laboratoires et les usines (Doisneau, 2009) sont dans la même catégorie : celle des lieux où des hommes et des femmes travaillent.

Les représentations du travail participent de différents types d'imaginaire. À travers ses clichés sur les « petits métiers », Eugène Atget construit un imaginaire de l'ère préindustrielle. En relatant « l'état social existant », August Sander projette un imaginaire des types sociaux, alors même que la paysannerie commence à disparaître. Enfin, que ce soit pendant la guerre ou après la guerre, Robert Doisneau contribue à une certaine image de la France, à destination des pays étrangers ou des Français eux-mêmes. Cependant, même si les images de ces trois photographes sont convoquées pour participer d'un imaginaire national (Anderson, 2002, p. 200), chacun d'entre eux revendique soit l'objectivité (faire un décalque de la réalité), soit la subjectivité (montrer ce que les gens ne voient pas d'eux-mêmes). Quelle est la singularité de l'image concernant les représentations du travail ? D'un point de vue sémiotique (Peirce, Esquenazi, Fresnault-Deruelle, Lefebvre), quelles sont les règles auxquelles l'image obéit ?

## **Les règles relatives aux représentations du travail : La singularité de l'image**

L'image obéit à des règles en tant qu'elle comporte des signes. Dans les *Écrits sur le signe*, Charles Sanders Peirce a bien insisté sur la manière dont notre représentation du monde conditionne sa connaissance (Peirce, 1978). Ainsi, on pourrait croire que la photographie est l'indice d'une chose représentée. En tant que signe, celle-ci apporte davantage à la connaissance (Lefebvre). L'image capte un élément du réel. De ce point de vue, il y a bien un lien entre la photographie et l'élément photographié. Cependant, il s'agit d'un type de rapport parmi d'autres. Par exemple, le panier représenté sur la photographie est l'indice d'un objet du monde. En tant que, sur la photographie, il n'est pas porté par une ménagère faisant son marché, mais par le vannier, il est l'indice de son activité professionnelle. De plus, en tant qu'objet du monde ayant attiré le regard du photographe, il est aussi l'indice de l'activité du photographe. C'est la raison pour laquelle chaque photographie est singulière ; elle obéit à des règles de représentations. Chaque œuvre s'ordonne suivant des qualités spécifiques.

L'œuvre d'Eugène Atget intrigue habituellement pour ses images de rues désertes de Paris (Benjamin, 1931, 2001 ; Freund, 1974). Elle est donc souvent interprétée soit comme présentant des « lieux de crimes », soit comme mélancolique. Eugène Atget a également représenté des quartiers animés par des marchands ambulants, comme celui de la place Saint-Médard. Il fait jouer des scènes de rues aux marchands. Leurs corps sont insérés dans une composition structurée par les lignes de fuite des pavés parisiens. La série des petits métiers répond ainsi à deux règles de représentations : le personnage pose seul ou en interaction (il mime alors une scène) ; il figure en pieds ou aux trois quarts (Le Gall, 2007, p. 72). De plus, chez le photographe du vieux Paris, les règles de représentation des détails relatifs aux activités (paniers, machine à repasser, voiture à remouler, instruments de musiques...) ou aux objets qui font l'objet du commerce (lacets, papier à lettres, pain, poissons, crème, nougats, herbes, fleurs, mourois, cocos, ustensiles de ménages, mèches de fouets) recourent le parti pris du document : cadrage serré, frontalité et vision rapprochée (Le Gall, 2007, p. 63).

Comme Eugène Atget, August Sander a représenté des métiers ambulants, mais il l'a fait en montrant ses sujets davantage avec des valises qu'avec des objets signifiants des professions. La préoccupation d'objectivité qu'entretient August



Sander le conduit à éviter l'excès d'effets. Pas de contrastes, ni d'éclairage artificiel chez l'auteur de l'ouvrage *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*. À l'image du maître pâtissier, il ne s'agit pas de faire croire que l'on travaille, même avec les instruments à la main. La pose est figée, comme détachée de la vie réelle. L'objectivité est poussée jusqu'à l'exigence d'une neutralité expressive du côté du modèle. August Sander adopte la frontalité pour présenter des individualités fières de leur travail, comme le maître pâtissier ou le manœuvre (1928). Il les photographie en groupes, à l'exemple de ces révolutionnaires dont les clichés sont associés à ceux des ouvriers (« II.10 Les travailleurs »<sup>1</sup>) quand il s'agit de suggérer les luttes sociales ; il reprend la tradition du portrait lorsque l'objectif est de léguer une bonne image de soi. Figé dans son costume, le notaire (1924), comme souvent dans les portraits que la peinture propose par ailleurs<sup>2</sup>, pose avec un animal. Le chien joue à la fois le rôle d'emblème et d'indice, au sens que Charles Sanders Peirce donne à ce concept d'*indice*. Le doberman est un emblème parce que ce chien racé dispose d'une élégance suffisante, digne de celle du notaire ; il est aussi un indice parce que sa présence nous renseigne sur l'histoire même de ce notable, qui, au regard de la posture de l'animal, se révèle maître dans l'art du dressage.

La photographie humaniste rompt avec cette préoccupation de figer les personnes qu'entretient August Sander. Ainsi, Robert Doisneau fait partie de ces photographes humanistes qui revendiquent plutôt l'héritage d'Eugène Atget (Doisneau, 2001, p. 19). Il en retient notamment la rusticité des images qui défie le temps et son sens de l'observation. Or, les photographies d'Eugène Atget ont pour fonction de procurer des « documents »<sup>3</sup>. Au-delà de l'image populaire, celle du photographe des enfants, des amoureux de l'Hôtel de ville, des rues et des bistrot, Robert Doisneau fournit également des documents historiques précieux. Ainsi, ses clichés sur les Joliot-Curie représentent trois lieux différents : le laboratoire de synthèse atomique d'Ivry, l'Institut du radium et le laboratoire de chimie nucléaire du Collège de France. Puisqu'il s'agit de montrer des scientifiques au travail, les images présentent essentiellement les lieux, les instruments et les manipulations effectuées.

---

<sup>1</sup> La classification suggérée ci-dessus, ainsi que dans l'annexe 3, est extraite de la publication de l'ouvrage *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* de 1981.

<sup>2</sup> Frenault-Deruelle Pierre, *Le notaire : « qui se ressemble, s'assemble »*, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/notaire-ressemble-assemble-24.html>

<sup>3</sup> *La photographie humaniste, 1945-1968*, Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 20.

Les images de Robert Doisneau témoignent d'un sens de la composition, de la lumière et des contrastes. Les scientifiques sont photographiés soit de profil, manipulant leurs instruments, soit en pieds, parfois en contre plongée, près des appareils. Lors de cette mission chez les Joliot-Curie, l'été 1942, celui-ci réalise un trucage pour fabriquer un arc électrique factice dont il se resserra par la suite (Michel, 2005). Robert Doisneau fait, après la parution de l'ouvrage *Les Nouveaux Destins de l'intelligence française*, des portraits de face de Frédéric Joliot-Curie. Ces portraits seront alors classés non dans la série « G », relative au travail, mais dans la série « S » consacrée aux personnalités.

D'un côté, les images représentant le travail tentent de témoigner de ce qu'elles ont mission d'illustrer ; elles sont aussi convoquées pour participer d'un imaginaire qu'elles sont censées construire. De l'autre, les documents visuels comportent des données conscientes ou inconscientes. Ces données sont intentionnelles ou non intentionnelles. Le discours inhérent à l'œuvre photographique contient des directives. Ainsi, le photographe induit ces directives. Le spectateur interprète en partie en fonction de ces données parce que son interprétation est orientée par les indices que le photographe inscrit dans son œuvre.

### **La situation du spectateur face aux directives du photographe relatives aux représentations du travail**

Le photographe donne différents types de directives au spectateur. Sa tâche est complexe lorsque sa démarche n'est ni exclusivement esthétique, ni entièrement documentaire. De plus, au-delà des intentions conscientes, par exemple effectuer « une observation directe » par August Sander, certaines directives sont inconscientes. Du point de vue du spectateur, bien que sa contemplation soit individuelle, son interprétation est déterminée par un contexte. La situation du spectateur est dépendante d'un contexte historico-social.

En porte à faux avec les attentes de son époque, Eugène Atget ne choisit pas de faire des portraits conventionnels. La fonction sociale de ses représentations des « petits métiers » consiste à débarrasser les objets de leur *aura* (Benjamin, 1931, 1996). Or, détruire l'*aura*, cet entrelacs d'espace-temps, aurait pour conséquence, selon Walter Benjamin, de rompre toute intimité avec l'objet de la représentation.

Cependant, cet arrachement à une préoccupation exclusivement esthétique qu'effectue Eugène Atget peut être analysé autrement. En effet, elle est aussi susceptible d'avoir pour fonction de guider le regard du spectateur vers le détail auquel il n'aurait pas prêté attention. Dévoiler<sup>4</sup> le détail est une directive. Cette dernière ne place pas nécessairement le spectateur en situation de rupture ; elle peut ne pas le confronter à une « inquiétante étrangeté ». Ainsi, les photographies des « petits métiers » mettent en évidence des configurations originales des marchandises, lesquelles sont portées à même le corps. Eugène Atget restitue la proximité même qu'il entretient avec ces marchands : comme eux, toujours dehors par nécessité liée à son activité, il emporte son matériel dont la lourdeur pèse sur le corps (Lugon, 2004, p. 52). Cette directive du détail risque parfois de conduire le spectateur à une situation d'idéalisation. Ainsi, par exemple en 1931, Eugène Atget est décédé, mais son œuvre est déjà reconnue aux États-Unis, grâce aux démarches de collecte et de diffusion qu'effectue Berenice Abbott depuis 1927. Dans *The New Republic*, Paul Rosenfeld explique alors que la qualité des images du photographe ne provient pas de la manière dont il les compose, mais plutôt du goût inné des parisiens qu'il représente. Il écrit que « *les choses les plus humbles possèdent ici harmonie, douceur et solennité* » (Lugon, 2004, p. 183). La directive du détail est donc en mesure de rapprocher le spectateur jusqu'à cette intimité évoquée par Walter Benjamin.

Contrairement à Eugène Atget, August Sander a laissé au spectateur des directives concernant ses représentations du travail à travers ses conférences. Pour le photographe, il y a des « *outils* » (Lugon, 2004, p. 200) à découvrir dans son œuvre à travers des signes inorganiques, comme les vêtements et les attributs professionnels, et des signes organiques, comme les mains. L'image est envisagée comme révélatrice du modèle, de sa fonction et de sa position sociale. Du point de vue de la réception, l'œuvre photographique d'August Sander donne à déchiffrer ces signes. De plus, elle s'adresse à un spectateur, un observateur idéal, celui de l'avenir. Comme le souligne Olivier Lugon : « *la distance historique est donc conçue comme l'une des conditions nécessaire à la pleine appréciation des images* » (Lugon, 2004, p. 339). Cependant, rétroactivement, les représentations du travail du

---

<sup>4</sup> La revue *Études photographiques* a publié, en 1996, une traduction du texte de Walter Benjamin, « Une petite histoire de la photographie ». Cette traduction « réactualise » la première, celle de Maurice de Gandillac. Nous n'y reprenons pas cependant l'idée « d'éclaircir », mais proposons plutôt celle de « dévoiler » qui nous semble plus proche de la pensée de Walter Benjamin.

photographe sont éloignées des réalités économiques de son temps. Les images des employés sont inexistantes, alors que ceux-ci sont déjà 3,5 millions en Allemagne. Deux planches sont consacrées aux ouvriers, lesquels constituent la moitié de la population active en 1925. Par ailleurs, August Sander photographie des professions dont l'impact social est limité. Ainsi, trois planches sont dévolues aux artistes qui sont moins de 20 000 au sein de la population. Cette surestimation n'est peut-être pas sans lien avec une donnée inconsciente relative à la quête d'une reconnaissance d'August Sander comme artiste. Une autre directive non dévoilée par le photographe, mais sur laquelle insiste Walter Benjamin dans « Une petite histoire de la photographie », pourrait se trouver dans la proximité instaurée avec ses sujets (Benjamin, 1996). L'observation directe qu'effectue August Sander n'est ni un constat clinique, ni une analyse savante inspirée de théories sociales. Elle est tendre en tant qu'elle s'identifie intérieurement à son sujet.

Cette « tendresse » n'est pas sans rappeler les qualificatifs attribués aux œuvres de Robert Doisneau. Pour autant, ses images des laboratoires scientifiques ne la manifestent pas, à l'instar de celles des usines. Le laboratoire de synthèse atomique d'Ivry, l'Institut du radium et le laboratoire de chimie nucléaire du Collège de France ne font cependant pas l'objet d'un reportage social comme chez Renault (Doisneau, 1995, p. 48-53). Les représentations de ces hauts lieux de la science semblent davantage devoir être interprétées comme figurant des « *espaces ludiques* ». S'adressant aux générations futures, Robert Doisneau ne cache pas, dans *À l'imparfait de l'objectif*, que les commandes publiques lui ont donné l'occasion sinon de facéties, du moins « *d'espiègeries* » (Doisneau, 1995, p. 65). Ainsi en a-t-il été du reportage chez les Joliot-Curie. Robert Doisneau n'entend pas répondre aux exigences de participation à un imaginaire national faisant de la science un moyen pour la France de rayonner dans le monde. Pour exemple d'espièglerie, prenons le cliché de l'éclateur d'impulsion. Le négatif original de 1942 ne comporte pas d'arc électrique entre les boules pour deux raisons qu'exposent Alain Michel : le public redoutait une étincelle trop impressionnante et, en temps de guerre, cette manipulation aurait été perçue comme un gaspillage d'énergie (Michel, 2005). Le même cliché avec l'étincelle sera réutilisé par Robert Doisneau en 1957 et en 1979 dans un tout autre contexte social de réception. Nourrie à la science mystérieuse

véhiculée par des bandes dessinées comme *Tintin* ou *Blake et Mortimer*, le public est désormais prêt pour cette espièglerie.

S'il faut s'arracher de l'image populaire de Robert Doisneau pour comprendre les directives qu'il donne, il est également nécessaire de rectifier les parts d'héritage. Loin de considérer Eugène Atget comme un novateur, le photographe s'identifie à sa position sociale. Robert Doisneau, comme Eugène Atget, se considère moins comme un artiste que comme un artisan. Dans *À l'imparfait de l'objectif*, il expose d'ailleurs le sentiment d'infériorité que son activité peut lui faire éprouver. Comme Eugène Atget, ses ongles sont tachés du brou de noix (Doisneau, 2001, p. 18). Robert Doisneau relate à quel point son travail s'inscrit dans son corps. D'un côté, le poids de son sac qui contient son matériel (une chambre 18x24, une douzaine de châssis chargés de plaques de verres...) lui scie l'épaule ; de l'autre, le trépied vient faire contrepoids (Doisneau, 2001, p. 17). De la même manière que le photographe erre dans les rues et porte sur lui ce qui relève de son activité, et ce par quoi il est reconnaissable, il prend des images, tel Eugène Atget, des vanniers, chiffonniers, marchands ambulants et musiciens des rues. De plus, au regard de sa situation, le spectateur doit au photographe une possibilité de reconnaissance, d'identification, une *mimesis* sociale. Au-delà de l'imaginaire (Anderson, 2002) auquel le photographe est appelé à participer, son œuvre peut donc remplir une fonction sociale parce qu'elle a, comme moyen de communication, une fonction de lien qui le renvoie à lui-même, et qui nous ramène à nous-même ainsi qu'à nos semblables.

Christine CHEVRET  
Laboratoire ELICO, Lyon  
christine-chevret@wanadoo.fr

## Annexes

### Annexe 1 : Les petits métiers, Eugène Atget

 <p><b>Rémouleur</b></p>	 <p><b>Marchand de paniers</b></p>	 <p><b>Marchand de nougats</b></p>
 <p><b>Chanteur de rues</b></p>	 <p><b>Marchande de moutons</b></p>	 <p><b>Relayeur ou roulier</b></p>
 <p><b>Boulangier</b></p>	 <p><b>Marchande de crème</b></p>	 <p><b>Marchand d'ustensiles de ménage</b></p>
 <p><b>Marchand d'herbes</b></p>	 <p><b>Fleuriste</b></p>	 <p><b>Marchand de mèche pour fouet</b></p>
 <p><b>Marchand de coco</b></p>	 <p><b>Marchand de papier à lettres</b></p>	 <p><b>Marchande de poisson</b></p>

 <p><b>Chiffonnier</b></p>	 <p><b>Marchande de lacets</b></p>	 <p><b>Repasseur</b></p>
---	---	---

Source : *Atget, Rétrospective*, BnF - Site Richelieu, Galerie de photographie, du 20 mars au 1er juillet 2007

**Annexe 2 : Quelques « travailleurs » d'August Sander dans *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle***

 <p><b>Maître pâtissier, 1928 (classé en II.8)</b></p>	 <p><b>Révolutionnaires, 1928 (classé en II.10)</b></p>
 <p><b>Manœuvre, 1928 (classé en II.10)</b></p>	 <p><b>Le notaire, 1924 (classé en IV.22)</b></p>
 <p><b>Mains d'un travailleur occasionnel, 1930 (classé en VI.38, Les gens itinérants)</b></p>	 <p><b>Le chômeur, 1928 (classé en VI)</b></p>

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne; VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.

**Annexe 3 : Quelques exemples de la typologie d'August Sander  
dans *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle***

<p>II. Travailleurs II.8 Métiers Maître tailleur dans son atelier, 1924 Maître maçon, 1932 Maître potier, 1932 Maître cordonnier, 1924 Maître pâtissier, 1928 Maître tapissier, 1928 Maître sellier, 1932 Maître serrurier, 1924 Meunier, 1926 Charpentiers itinérants, 1928 Apprenti maçon itinérant, 1927-1928 Maître couvreur, 1932 Forgeron, 1912-1913 Maître peintre, 1922-1923 Boucher, 1905-1906</p>	<p>II.9 Industriels II.10 Travailleurs Rentier de la classe ouvrière, 1945 Forgeron, 1925-1926 Manœuvre, 1928 Monteur, 1929 Vernisseur, 1932 Contremaître, 1929 Porteur de charbon, 1929 Ouvrier dans une filature, 1924 Ouvrier dans une fonderie, 1934 Ouvriers agricoles, 1929 Forgerons, 1929 Ouvriers de chantiers navals, 1928 Cantonniers, 1928-1929 Débardeurs, 1928 Conseil ouvrier, 1928-1929 Révolutionnaires, 1928 Leader ouvrier, 1928-1929</p>
<p>II.11 Techniciens Ingénieur, 1927-1928 Aide de laboratoire, 1932-1933 Dessinateur technique, 1932-1933 Ingénieur industriel, 1933 Ingénieur industriel, 1925-1926 Inventeur. Le Dadaïste Raoul Hausmann, 1928 Ingénieur, 1928-1929</p>	<p>IV.19 Savants Historien d'art, 1927 Médecin et théologien, 1929 Philosophe (professeur Max Scheler, 1925) Savant, 1929 Savant, 1929 Explorateur d'Islande et bibliothécaire d'université, 1913 Connaisseur des arts, 1932</p>
<p>IV.20 Fonctionnaires IV.21 Médecins IV.22 Gens de robes IV.23 Soldats IV.25 Aristocrates IV.26 Clergé IV.27 Professeurs IV.28 Commerçants IV.29 Politiciens</p>	<p>V. Artistes V.30 Ecrivains V.31 Acteurs V.32 Architectes V.33 Peintres et sculpteurs V.34 Compositeurs V.35 Musiciens  VI. La ville VI.41 Servants</p>



## Annexe 4 : Robert Doisneau chez les Joliot-Curie, 1942.

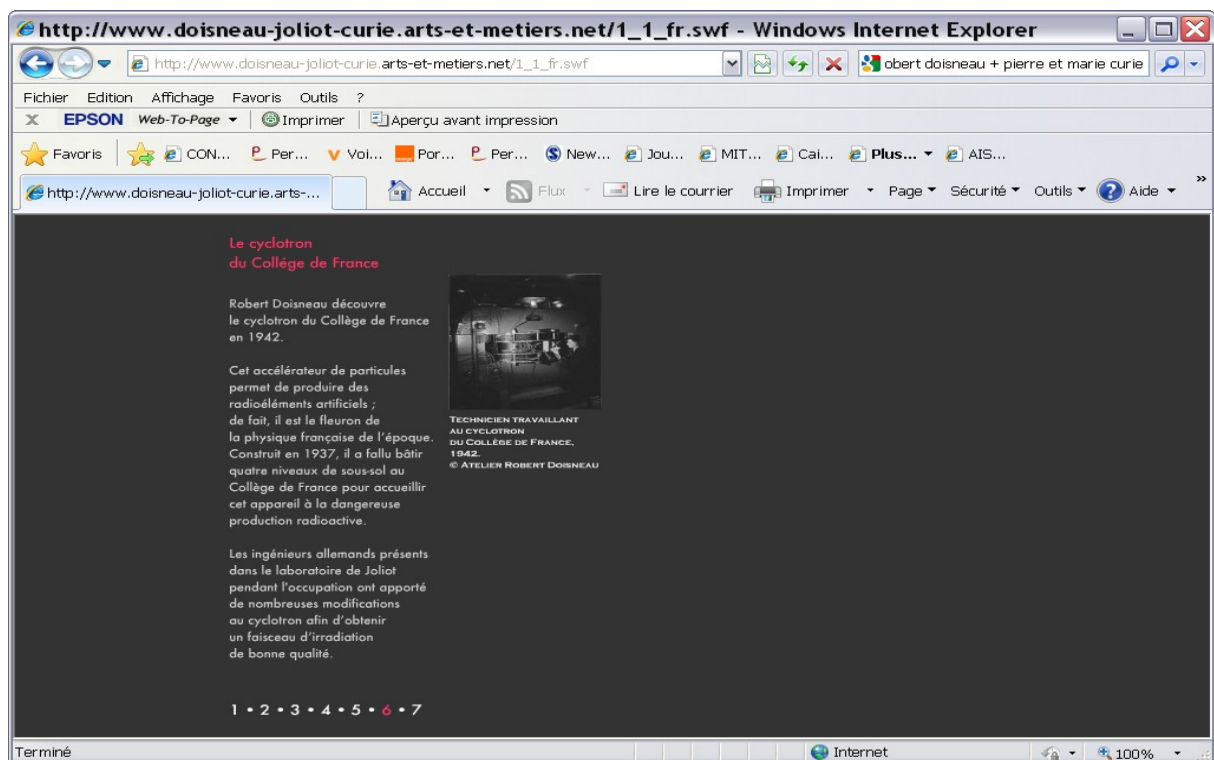
Les portraits d'Irène et Frédéric Joliot-Curie dans leurs laboratoires amènent à découvrir les scientifiques dans leur cadre de travail. Irène Joliot-Curie exerçait à l'Institut du radium, alors que le laboratoire de Frédéric Joliot-Curie était installé au Collège de France.

**Fig.1 : L'éclateur du générateur d'impulsion au laboratoire de synthèse atomique d'Ivry, 1942-1943.**



© Atelier Robert Doisneau

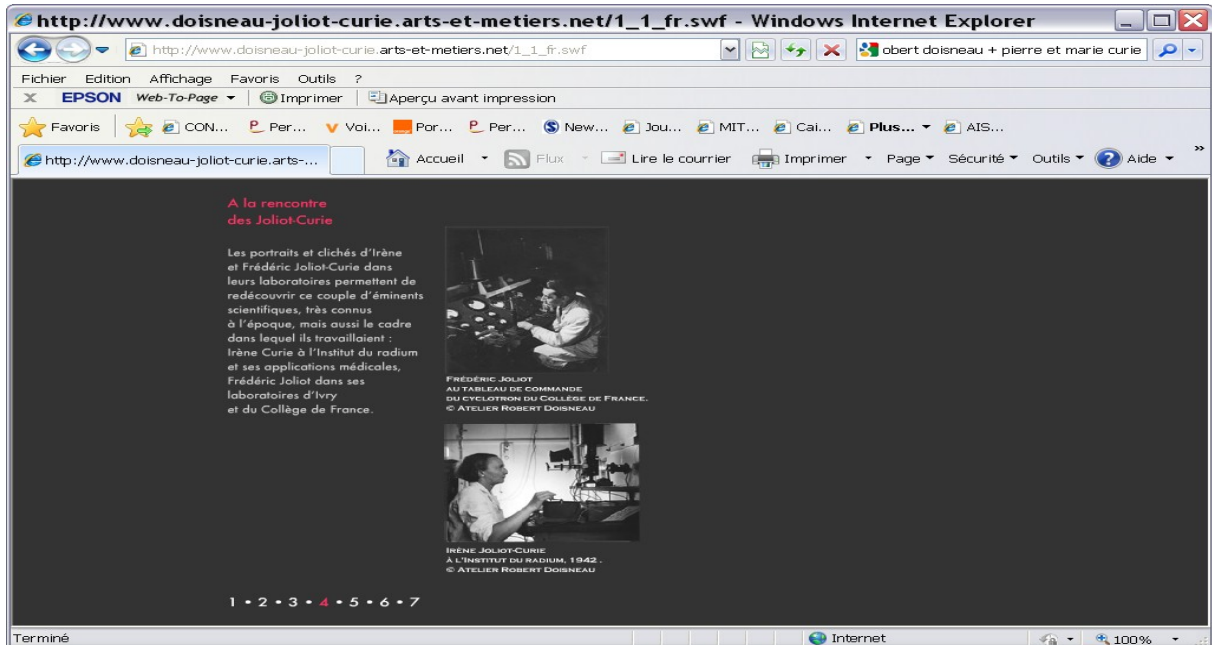
**Fig.2 :** capture d'écran : [http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1\\_1\\_fr.swf](http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1_1_fr.swf)



© Atelier Robert Doisneau

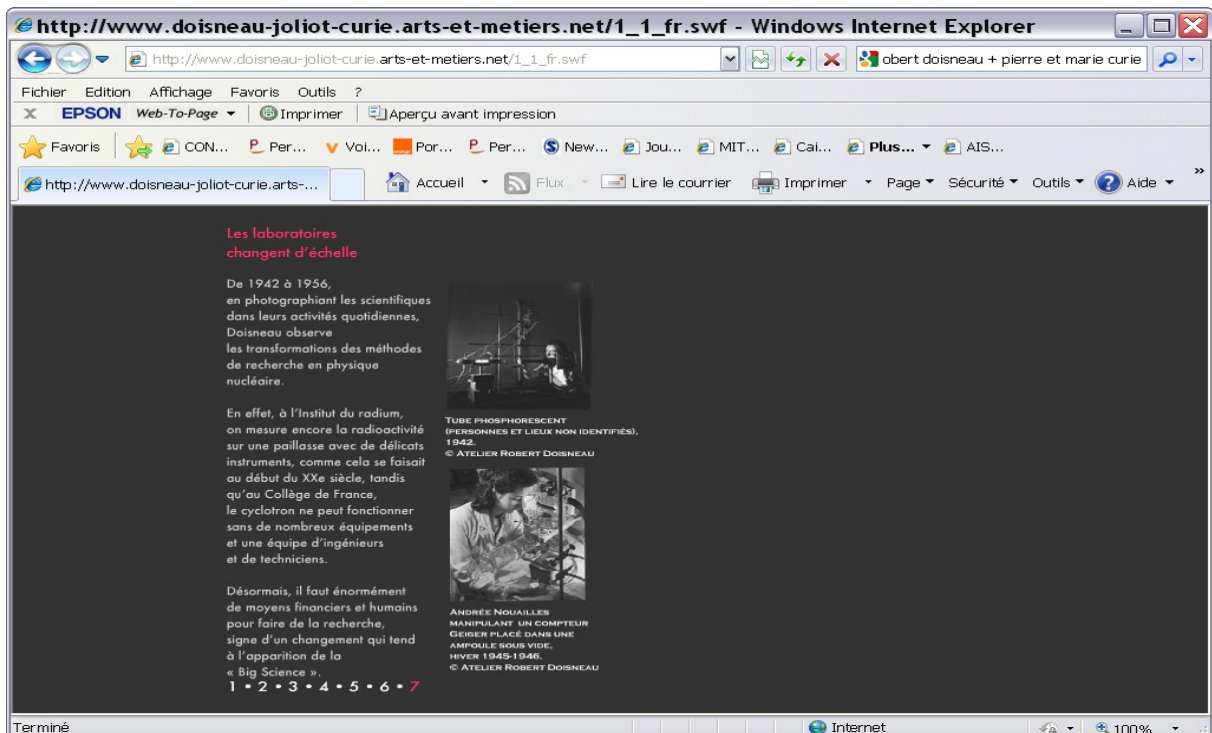
Fig.3 : Captures d'écran : [http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1\\_1\\_fr.swf](http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1_1_fr.swf)

Frédéric Joliot au tableau de commande du cyclotron du Collège de France et Irène Joliot-Curie à l'Institut du radium, 1942.



© Atelier Robert Doisneau

Technicien travaillant au cyclotron du Collège de France (1942) et Andrée Nouailles manipulant un compteur Geiger placé dans une ampoule sous vide, Hiver 1945-1946.



## Bibliographie

Anderson Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002.

Atget, *une rétrospective*, Bibliothèque Nationale de France, Hazan, 2007.

Atget Eugène, *Les petits métiers* (dix-huit photographies), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2007, disponible : <http://www.bnf.fr>

Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, disponible : <http://etudesphotographiques.revues.org>

Benjamin Walter, *Œuvres II*, Paris, Folio-Essais, 2000.

Benjamin Walter, « Problèmes de sociologie du langage », *Œuvres III*, Paris, Folio-Essais, 2000, p.p. 7-43.

Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Folio-Essais, 2000, p.p. 269-316.

Barthes Roland, *La chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980.

Barthes Roland, « Le message photographique », *Communications n°1*, Paris, Le Seuil, 1961.

Bourdieu Pierre et alii, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965.

Debray Régis, *Photo humaniste. Photo humanitaire*, Paris, 1993, disponible : <http://www.regisdebray.com>

Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 1992.

Doisneau Robert, *Mes parisiens*, Paris, Centre National de la Photographie, 1997.

Doisneau Robert, *À l'imparfait de l'objectif*, Arles, Actes Sud, 2001.

Doisneau Robert, « Travailleurs », *Purpose*, n°9, été 2009, disponible : <http://www.purpose.fr/index9.html>

Esquenazi Jean-Pierre, *L'interprétation sociologique des images*, disponible : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/interpretation-sociologique-6.html>

Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

*Exposition Doisneau chez les Joliot-Curie*, disponible : [http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1\\_1\\_fr.swf](http://www.doisneau-joliot-curie.arts-et-metiers.net/1_1_fr.swf)

Freund Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.

Frenault-Deruelle Pierre, *Le notaire : « qui se ressemble, s'assemble »*, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/notaire-ressemble-assemble-24.html>

*La photographie humaniste, 1945-1968*, sous la direction de Laure Beaumont-Maillet, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel, Bibliothèque Nationale de France, 2006.

Lefebvre Martin, *La photo et l'indice : brève mise au point*, disponible : <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/photo-indice-breve-35.html>

Le Gall Guillaume, « Le théâtre du monde », *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Hazan, 2007.

Lugon Olivier, *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2004.

Michel Alain P., « Images du travail à la chaîne – Le cas Renault (1917-1939) », *Études photographiques*, n°13, juillet 2003, p.p. 86-109.

Michel Alain P., « L'archive photographique, un document intégral – Doisneau chez les Joliot-Curie, 1942-1956 », *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p.p. 108-121.

Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.

Passeron Jean-Claude, « Les fonctions sociales de l'image photographique », in *Les arts moyens aujourd'hui*, tome 1, dirs Florent Gaudez, Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Gisèle Peuchlestrade, Collectif, Paris, L'Harmattan, 2008.

Sander August, *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle, Portraits photographiques 1892-1952*, Paris, Éditions Chêne/Hachette, 1981.

Sander August, *Archive*, Die Photographische Sammlung, disponible : <http://www.augustsander.de/>

Vancassel Paul, « Construire les regards photographiques comme objet interdisciplinaire », Actes en ligne du 16<sup>e</sup> Congrès national de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (SFSIC), Compiègne, juin 2008.