



La photographie n'a pas pour objectif de représenter le réel, mais plutôt de produire du visible. « La radicale modernité de la photographie est d'être une machine à voir et à produire des *images de capture*. Capter, saisir, enregistrer, fixer, tel est le programme de cette image d'un nouveau type : image de capture fonctionnant comme une machine à voir et renouvelant ainsi le projet documentaire » (André Rouillé, *La Photographie*, Folio Essais, 2005).

Le matériel (temps de pose, climat, lumière) est un des composants essentiels de la photographie car il la rend quantifiable. « L'introduction de la quantité, de la mesure dans la matière même de l'image » fait la nouveauté de la photographie (André Rouillé). Modernité également car la photographie opère un passage de l'un au multiple, de l'artisanal à l'industriel : en permettant la répétition à l'infini des prises de vue d'un même objet et la reproduction d'un cliché, elle porte en elle l'idée de série dans le domaine des images. Les séries, fréquentes dans de nombreux domaines, donnent une vision morcelée du monde, ce qui fait leur modernité. Les photographies sont d'abord des outils, comme le furent en particulier celles d'Atget (1857-1927) qui occupe une place particulière dans l'histoire de la photographie. Destinées au départ aux artistes, aux peintres, aux historiens en quête d'images documentaires du vieux Paris, les photographies d'Atget sont bientôt considérées comme images charnières entre deux siècles : après la mort de leur auteur, auquel la critique reconnaît un rôle de précurseur pour avoir introduit la notion de style en photographie, elles connaissent un destin inattendu, suscitent un intérêt croissant pour entrer définitivement dans le domaine de l'art.

*Marchand d'herbes, place
Saint-Médard, 1898*
BNF, Estampes et Photographie

*Le Paris d'Atget n'est plus pour beaucoup parmi nous qu'un souvenir
d'une délicatesse déjà mystérieuse. Il vaut tous les livres écrits
sur ce sujet. Il permettra, sans doute, d'en écrire d'autres.*

Pierre Mac Orlan, *Atget photographe de Paris*, Henri Jonquières éditeur, 1930

*Ce grand innocent de Paris ! Vois donc comme il est immense et comme
il s'endort doucement ! C'est bête, ces grandes villes ! Il ne se doute
guère de l'armée de pioches qui l'attaquera un de ces beaux matins [...].*

Émile Zola, *La Curée*

Atget, 1857-1927

Eugène Atget naît le 12 février 1857 dans une famille modeste. Il est orphelin à cinq ans et vit ensuite avec ses grands-parents ; après de brèves études, il s'engage comme mousse sur des bateaux de commerce et navigue de 1875 à 1877 sur un navire des lignes d'Afrique. En 1878, il vient à Paris et s'inscrit au Conservatoire national de musique et d'art dramatique. Exclu du cours en 1881, il poursuit une carrière d'acteur ambulant jusqu'en 1887. Il revient à Paris, s'essaie à la peinture et prend conscience que les peintres ont besoin d'une documentation, ce qui le décide en 1890 à commencer une carrière de photographe, tout en continuant à s'intéresser au théâtre ; il donne d'ailleurs des conférences sur cet art de 1904 à 1913.

Plus que comme artiste, Atget s'installe comme photographe professionnel au 5, rue de la Pitié, et l'on peut lire, sur la porte, « Documents pour artistes ». Son travail, dont la publicité est faite dans *La Revue des Beaux-Arts*, en 1892, propose des « Paysages, animaux, fleurs, monuments, documents, premiers plans pour artistes, reproduction de tableaux, déplacements, collection n'étant pas dans le commerce ». Sa clientèle sera bientôt illustre : Georges Braque, Maurice Utrillo, Foujita, mais malgré cela, la situation financière du photographe reste précaire. Il travaille pour un nombre limité d'artistes jusqu'en 1897-1898, puis ralentit petit à petit son travail pour artistes et s'applique à photographier Paris en proposant à la fois des vues globales et de détail. Il opère en 1905-1906 un passage vers l'intérieur des bâtiments, privilégiant les ferronneries, les marbres, les serrures. Le musée Carnavalet achète alors 600 de ses clichés. Il ajoute, en 1906, des indications topographiques et historiques. On trouve parmi ses clients Marcel Poëte, pour la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Dans *L'Art dans le vieux Paris*, le photographe propose des détails de l'architecture ancienne, des cours, des escaliers et des églises, ainsi que des vues des environs de Paris (Versailles, Sceaux, Saint-Cloud et la proche banlieue de Paris), un Paris en proie à l'urbanisme moderne, mais où subsistent, à ses portes, les laissés-pour-compte du progrès. À partir de 1910, Atget rationalise son travail : il regroupe des séries sous forme d'albums reliés traitant de sujets précis comme *L'Art dans le vieux Paris* ; *Intérieurs parisiens* ; *La Voiture à Paris* ; *Métiers, boutiques et étalages de Paris* ; *Enseignes et vieilles boutiques de Paris* ; *Zoniers* ; *Fortifications*. La guerre rompt la dynamique de son travail : à partir de 1914, Atget cesse progressivement de prendre des photographies et se consacre à la gestion de son œuvre. Il s'inquiète de ce qu'elle va devenir et propose l'achat de ses collections *Art dans le vieux Paris* et *Paris pittoresque* au directeur des Beaux-Arts. En 1920, plus de deux cents négatifs sont vendus à la Commission des Monuments historiques.

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...]. De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être une évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire [...]. L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes [...].

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974



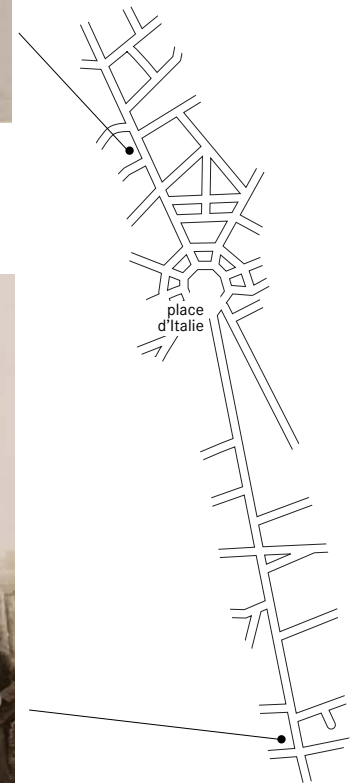
Un chiffonnier, le matin dans Paris, avenue des Gobelins, 1899
BNF, Estampes et Photographie



Porte d'Italie : zoniers, 13^e arrondissement, 1912
BNF, Estampes et Photographie

Un goujat, un marmiton est fier de son métier, dit Pascal ; il en est de même du chiffonnier qui aime son industrie, parce qu'elle lui donne droit au vagabondage dans les rues de Paris qu'il adore, où il vit dans une indépendance complète, sans souci du lendemain, sans souvenirs du passé, à la grâce de Dieu [...] Devenu vieux et infirme, le chiffonnier n'ira pas à l'hôpital, ses voisins ne le souffriraient pas ; ils l'assisteront, ils feront des collectes pour lui donner le nécessaire, ils se priveront pour lui procurer quelques petites douceurs. C'est à qui lui portera du tabac, des pipes et le demi-setier d'eau-de-vie, qui est, pour ces natures brûlées, d'une nécessité plus immédiate que le pain.

Alexandre Privat d'Anglemont, *Paris anecdote*, Les Éditions de Paris, 1984



La zone a ses habitants et ses cabarets, généralement mal fréquentés : ce n'est pas là l'un de ses moindres inconvénients. La population de ces parages est composée surtout de chiffonniers, vagabonds, gens sans aveu de l'un et l'autre sexe vivant dans la plus grande promiscuité, logeant dans des baraques ou même dans des voitures ambulantes ou des wagons hors d'usage, sans aucun souci de l'hygiène. [...] Les délits de tout genre, vols, attaques à main armée, sont dans cette région plus nombreux que partout ailleurs ; la surveillance de la police et la recherche des malfaiteurs y sont plus particulièrement difficiles.

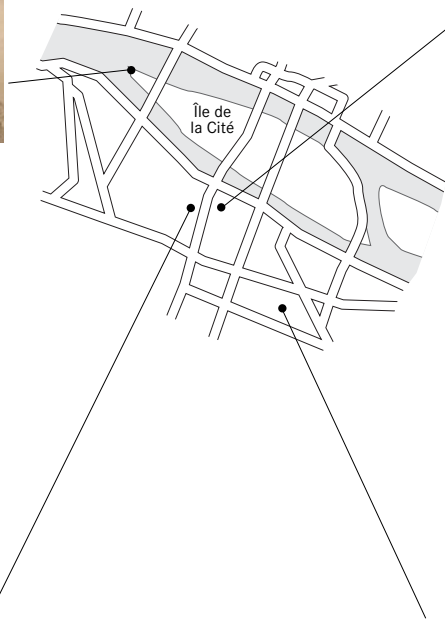
J. Flourens, 1908, cité in Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des Fortifs au périf*, Picard / Édition du Pavillon de l'Arsenal, 1991



Square du Vert-Galant, île de la Cité, 1911
BNF, Estampes et Photographie

Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, au plus; il est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit, est noir de crasse.

Émile Zola, *Thérèse Raquin*, 1867



Impasse de la Salembière, 1898
BNF, Estampes et Photographie

La lumière moderne de l'insolite [...] règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre.

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926 (réédition Le Livre de poche, 1971)



Coin Saint-Séverin, rue Saint-Jacques en démolition, 1899
BNF, Estampes et Photographie

*On démolit des pâtés de maisons
On a changé le nom des rues
Saint-Séverin est mis à nu
La place Maubert est plus grande
Et la rue Saint-Jacques s'élargit
Je trouve cela plus beau
Neuf et plus antique à la fois.*

Blaise Cendrars, *Au cœur du monde. Poésies complètes : 1924-1929*, Gallimard, 1968



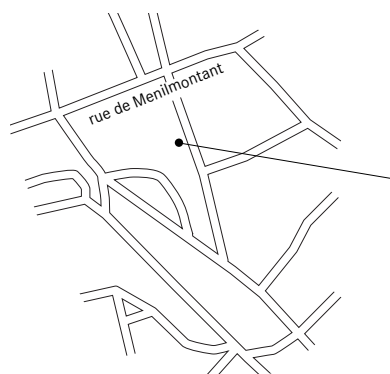
Rue de la Montagne-Sainte-Genève, 1898
BNF, Estampes et Photographie

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une des rues tortueuses et peuplées de petits ménages de la montagne Sainte-Genève.

Charles Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, I, « Le vin », in *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1961

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain l'heure : sept heures du soir la date : 15 mai 1973 le temps : beau fixe. Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues, les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels. Les magasins. Que vend-on dans les magasins ? Il n'y a pas de magasin d'alimentation. Ah ! si, il y a une boulangerie. Se demander où les gens du quartier font leur marché.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*



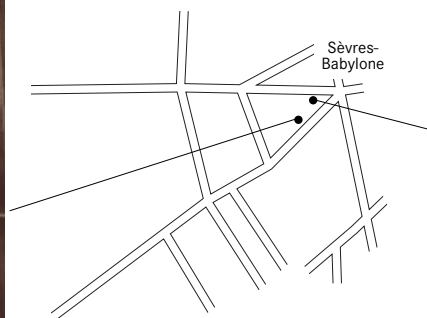
21, rue Boyer, marchand de vin, 1910-1911
BNF, Estampes et Photographie

Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosques à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*



Boutique, 63, rue de Sèvres, 1910-1911
BNF, Estampes et Photographie



Kiosque à journaux, square du Bon-Marché, 1910-1911
BNF, Estampes et Photographie

Construire le vieux Paris

Atget fait « collection » de Paris par la photographie, la ville étant considérée comme un objet d'histoire, à un moment où le goût pour le vieux Paris est de plus en plus à la mode. La ville est représentée aussi bien dans la littérature que par le dessin, si bien qu'un genre est créé, appuyé sur le pittoresque. Atget propose des documents préparatoires pour les peintres, participant donc de ce pittoresque, mais ne se contente pas de ce genre.

En voulant « construire le vieux Paris », Atget s'inscrit dans une perspective historique et géographique, laisse de côté les quartiers haussmanniens pour privilégier les

emplacements ou les équipements urbains menacés. La photographie fonctionne ainsi comme un moyen de sauvegarde. Ce peut être aussi la conservation d'un lieu marqué par un événement historique. Le point de vue d'Atget reste cependant celui du flâneur, et ses photos sont souvent prises de la rue, allant d'une vision élargie à un cadrage serré, commençant par le plan général d'un édifice pour aller vers le détail d'une serrure par exemple. Au-delà de la représentation des monuments et des ornements du vieux Paris, le photographe a un projet plus vaste : le rapport entre l'histoire de la ville et sa physionomie, résultat de ses transformations à travers les âges. Il privilégie les vues obliques proposant

une perspective, inscrivant ainsi l'objet photographié dans un paysage urbain. Atget donne à ces lieux du vieux Paris un nouveau statut : objets historiques lorsqu'ils sont voués à la disparition, ou simple valeur d'ancienneté.

Les activités de la rue deviennent des objets d'étude et déterminent l'organisation de l'espace urbain. Les marchands ambulants sont ainsi considérés comme des images de la ville ancienne que l'on retrouve dans la littérature, et les boutiques reflètent le Paris d'avant Haussmann. L'espace privilégié par Atget est aussi celui de la limite, autre mode d'appropriation de l'espace.

Il existe un hiatus entre le but premier d'Atget et la réception de son œuvre. Évoluant dans les rues de Paris pour capturer des images ou se rendre chez ses clients, identifiable à son matériel photographique, il est proche des hommes et des femmes figurant sur ses photographies.

L'élaboration d'un véritable plan de travail

Atget effectue des repérages avant de prendre ses photographies, vérifie l'accessibilité des lieux, demande l'autorisation de photographier des monuments, adapte ses prises de vue au climat, aux températures et aux intempéries éventuelles, qui peuvent donner une tonalité particulière. Atget effectue tous ses travaux dans son appartement, comme un amateur, malgré l'importance des ventes effectuées. Les tirages sont classés dans des albums de présentation modeste, dont les titres et les légendes, souvent manuscrits, parfois subjectifs, fluctuent selon les tirages. La qualité de ces tirages varie fortement : ils peuvent être excellents, mais aussi tachés ou très jaunés, ce qui s'expliquerait par le fait qu'« Atget a sans doute économisé son bain en dépassant le nombre d'épreuves à traiter dans un volume donné » (J. Leroy, *Atget, magicien du vieux Paris en son époque*, cité par Sylvie Aubenas in catalogue de l'exposition).

Atget ou la distorsion du réel

Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit la manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.

Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980

Les photographies d'Atget ne proposent pas, comme plus tard celles de Robert Doisneau ou de Willy Ronis, un accord entre la ville, le décor et l'individu – un regard émotif. Au contraire, le regard est distant, dépourvu de pathos : Atget travaille justement sur la séparation de l'homme et du monde. « Doisneau travaille toujours en vue d'une parfaite adéquation du milieu et des gens. Jamais la moindre distorsion entre le réel urbain et ses habitants. À cet égard toutes ses photos se situent dans la grande tradition réaliste, néo-balzacienne, qui propose une impeccable correspondance entre le sujet et son lieu » (Alain Buisine, *Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Chambon, 1994). Ainsi, de la série des « petits métiers », c'est un regard froid plus que compatissant qui se dégage. Ce n'est pas la vie qui intéresse Atget mais le vide qui demeure entre le travailleur et son environnement, vu comme une force hostile, loin de la vision baudelairienne d'un Paris tumultueux. Beaucoup de photographies d'Atget sont dépourvues de présence humaine. Dans celles que l'on pourrait identifier de prime abord

La vente des clichés

Atget propose à ses clients des clichés pris dans ses albums, dont il effectue ensuite des retirages pour combler les vides ainsi laissés. Il consigne dans un carnet les coordonnées et la profession de ses clients, leurs intérêts pour des domaines particuliers, les visites faites ou à faire, les prix de vente des documents. Il déambule dans Paris pour vendre ses clichés, suivant une démarche plus commerciale qu'artistique. Les institutions publiques, souhaitant compléter leurs collections d'images parisiennes, achètent également un grand nombre de ses clichés.

Le rôle de Berenice Abbott

Photographe américaine, Berenice Abbott achète en 1928, par l'intermédiaire d'André Calmettes, chargé de régler la succession

d'Atget, 1300 négatifs et 7000 tirages regroupés dans des albums, les emporte à New York, puis les diffuse dans son pays et en Allemagne lors d'une exposition à Stuttgart en 1929. Avec le galeriste Julien Levy, elle vend des tirages et retirages d'Atget. Elle initie une monographie en 1930, *Atget photographe de Paris*, dont trois éditions sont proposées : française, anglaise, allemande. C'est à partir de la collection Abbott que se développent l'étude et la connaissance de la photographie d'Atget. Le fonds est acquis en 1968 par le MoMA, qui propose en 1981-1985 une rétrospective du photographe.

*Source : Sylvie Aubenas, « Le collectionneur collectionné », *Atget, une rétrospective* (catalogue de l'exposition), BNF / Hazan, 2007

Atget mourut très âgé et peut-être intimement découragé. Pourtant je ne pense pas cela. J'ai rencontré le père Atget, une fois par hasard. Il vendait à ce moment-là des portraits de boutiques et de filles pour servir de documents à des peintres. Cet ancien homme de théâtre était impénétrable. Tout d'abord parce que personne ne cherchait à le comprendre et à comprendre la profonde valeur de son œuvre. Atget était un homme de la rue, un artisan poète des carrefours de Paris. Il n'annonçait pas son emploi par un chant approprié, mais on apercevait sa silhouette haute, un peu voûtée, portant un appareil sur trois pieds, entre la marchande des quatre-saisons, le rempailleur de chaises et le chevrier et sa flûte de Pan. Les modèles l'accueillaient avec amitié. Il travaillait et aimait les spectacles de son travail avec une tendresse qu'on pourrait comparer à celle du Douanier Rousseau, en tenant compte, toutefois, qu'Atget était un homme cultivé, c'est-à-dire parfaitement au courant des ressources des instruments et de la technique dont il se servait.

Pierre Mac Orlan, *Atget photographe de Paris*, Henri Jonquières éditeur, 1930

comme familiales, cette même distorsion du regard est là, flagrante dans les photographies des zoniers : la famille y est dépareillée. Qui sont les parents, les enfants, les grands-parents ? On ne le sait pas vraiment. Identifier au premier regard la hiérarchie familiale : voilà un enjeu absent chez Atget. Photographe et spectateur sont ainsi renvoyés à leur propre solitude. « Je suis incapable de les considérer comme des photos de famille. Car leur pitoyable misère est on ne peut plus éloignée de toutes ces prospères familles bourgeoises qui aiment tant afficher leur réussite sociale et leur satisfaction quand on les prend en photo [...]. Et s'il est sans doute excessif de dire que tous les membres de ces groupes ne sont que des déchets de la société parisienne, cependant ils sont pour le moins déçus, ne participant d'aucune façon à cette glorification et à cette légitimation de l'ordre bourgeois que constitue la photo de famille » (Alain Buisine, *Atget ou la mélancolie en photographie*). C'est ce « vide » qui a appuyé la vision de la photographie d'Atget comme un « théâtre du crime » : « Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? » (Walter Benjamin, « Petite Histoire de la photographie »

[1931], trad. fr. dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, cité par Guillaume Le Gall, in catalogue de l'exposition BNF). Selon André Rouillé, « si meurtre il y a, c'est celui du vieux par le nouveau [...]. C'est au moment où l'essor de l'industrialisation et de l'urbanisation a déjà gravement transformé Paris qu'Eugène Atget s'engage dans une longue et pathétique déambulation en vue d'enregistrer méthodiquement tout ce qui va disparaître ».

*Fourmillante cité, pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour
raccroche le passant !
Les mystères partout coulent
comme des sèves.*

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*,
« Les sept vieillards »

La réception d'Atget par le surréalisme

La reconnaissance s'est faite de façon posthume. Atget n'a cependant jamais revendiqué l'affiliation à un mouvement artistique. Il ne fréquente pas les photographes, se distingue par sa conception utilitaire de la photographie et ne se perçoit pas comme un artiste. « S'il n'est plus à démontrer que les photographes d'Atget ont effectivement servi d'objets de référence à des générations d'artistes, des années 1920 jusqu'à aujourd'hui, il reste toutefois à comprendre comment et pourquoi, dès 1928, quelques critiques se sont appliqués à découvrir en lui un artiste précurseur du surréalisme. Cette idée qui ne va pourtant pas de soi a fait son chemin et, désormais, il est devenu difficile de dissocier cette figure singulière du mythe qui l'accompagne » (Guillaume Le Gall, « Visions surréalistes », *in* catalogue de l'exposition).

Documentaire au départ, la photographie d'Atget s'ancre avec les surréalistes dans l'imaginaire : une fois sortie de son contexte, elle devient un document favorisant les interprétations subjectives.

Trois photographies, sur la proposition de Man Ray, qui a déjà acheté une cinquantaine d'épreuves d'Atget, sont publiées dans les numéros 7 et 8 de *La Révolution surréaliste* en 1926. Atget demande à Man Ray de ne pas mentionner son nom, pensant « qu'il n'a rien à voir avec ces avant-gardistes qui, par jeu, par ironie ou sérieusement, voire pompeusement, suscitent un grand chambardement dans le monde des arts, des idées, des comportements. » Les œuvres d'Atget sont ensuite présentées au public lors de deux expositions, au premier Salon indépendant de la photographie en mai 1928 et à Bruxelles, à la galerie L'Époque, en novembre 1928.

Ses photographies côtoient celles, également posthumes, de Nadar, mais aussi celles de Man Ray et Germaine Krull entre autres, artistes associés à une avant-garde rejetant la photographie d'art. On associe alors Atget à ce mouvement proposant un nouvel œil photographique. La volonté de rapprocher Atget et le surréalisme se développe : on pioche quelques thèmes caractéristiques (la série, les étalages, et surtout les vitrines évoquant les surimpressions) pour les fondre avec des motifs surréalistes, mais une part de l'œuvre d'Atget est délaissée (les parcs, les arbres par exemple). Des interprétations diverses sont associées à son œuvre. Robert Desnos rapproche Atget et le Douanier Rousseau : il « a fixé la vie [...], il a tout vu avec un œil qui mérite les épithètes de sensible et de moderne. Son esprit était de la même race que celui de Rousseau – le douanier » (*Le Soir*, 11 septembre 1928, cité par Guillaume Le Gall *in* catalogue de l'exposition). La vision d'un Atget précurseur est rapidement relayée par l'écrivain belge Albert Valentin, proche du surréalisme, puis par Waldemar George – qui n'appartient pas au mouvement mais lui emprunte ses références. Atget devient le « Rousseau de la photographie ». « Conscients ou inconscients, ces rebelles ne furent révolutionnaires qu'en fonction d'un ordre antérieur. Or, dans le même temps, ou peu s'en faut, ignoré d'eux et les ignorant, un homme collaborait à la même tâche que la leur. Il s'agit d'Eugène Atget [...] ce visionnaire. » Les photographies d'Atget constitueraient une forme de modernité : « La modernité est une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la

découverte récente de leur valeur d'expression. Ou si l'on préfère, dont on vient de découvrir un emploi nouveau qui dépasse celui qu'on leur connaissait au point de faire qu'on l'oublie » (Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, cité par Guillaume Le Gall *in* catalogue de l'exposition).



« À l'homme armé », 25, rue des Blancs-Manteaux, 1900
BNF, Estampes et Photographie



Parc de Saint-Cloud, 1910-1911
BNF, Estampes et Photographie

Exposition

Du 27 mars au 1^{er} juillet 2007
Bibliothèque nationale de France
Site Richelieu
Galerie de photographie
58, rue de Richelieu, Paris 2^e
Du mardi au samedi de 10 h à 19 h
Dimanche de 12 h à 19 h
Entrée : 7 €, tarif réduit : 5 €

Commissaires : Sylvie Aubenas,
conservateur général, BNF
et Guillaume Le Gall, maître de conférences
Paris-Sorbonne

Coordination : Maud Calmé et Annie Gay,
service des expositions BNF
Scénographie : Agence NC – Nathalie
Crière

Publication

Atget, une rétrospective
Collectif
Coédition BNF / Hazan
288 pages et 260 illustrations, 45 €

Activités pédagogiques

(hors vacances scolaires)
Visites guidées pour les groupes scolaires :
mardi et vendredi à 10 h et 11 h 30
46 € par classe
Visites guidées gratuites pour les
enseignants :
mercredi à 14 h 30
Réservation obligatoire : 01 53 79 49 49
Renseignements : 01 53 79 41 00

Sur internet

Exposition virtuelle, dossier pédagogique,
approches thématiques, documents
iconographiques, pistes pédagogiques...
www.bnf.fr

Fiche pédagogique

Réalisation : Mathilde Jamain
sous la direction d'Anne Zali
Conception graphique : Ursula Held
Impression : Imprimerie de la Centrale, Lens
Suivi éditorial : Anne Cauquetoux
Remerciements à Sylvie Aubenas,
Guillaume Le Gall, Sylvie Soullignac
© Bibliothèque nationale de France, 2008