

Séance d'installation de Valérie Belin à l'Académie des beaux-arts

mercredi 4 février 2026

Discours de Valérie Belin en hommage à Eugène Atget

Chère Nina Childress,

Merci pour ce discours bienveillant que vous venez de prononcer. Merci pour cette rencontre, qui nous a permis de découvrir des affinités dans nos expériences et dans notre travail.

Monsieur le Président, Monsieur le Vice-président,

Monsieur le Secrétaire perpétuel,

Chères consœurs, chers confrères,

Je vous exprime ma gratitude pour l'honneur que vous me faites de m'accueillir aujourd'hui.

Mesdames, messieurs, chère famille, chers amis,

Comme vous l'avez souligné, ayant été élue au fauteuil numéro VI nouvellement créé, je n'ai pas de prédécesseur. Je vous remercie de cette liberté que vous m'offrez de m'exprimer sur le sujet de mon choix, mais j'ai préféré me soumettre à l'exercice de l'hommage. Je me suis donc mise en quête d'une figure à laquelle j'aurais été fière d'être associée – et cette personnalité je l'ai trouvée en la personne d'Eugène Atget.

Au-delà d'un choix personnel, ce choix a valeur de manifeste car l'œuvre d'Atget est à l'origine de la photographie moderne et inaugure une certaine histoire du médium. C'est cette histoire que j'aimerais évoquer aujourd'hui, devant vous, à travers le récit de sa vie et de son œuvre.

De la vie d'Eugène Atget, on connaît finalement peu de chose ; c'est par ces mots que commence bien souvent sa biographie. Il s'agit là d'un premier paradoxe : alors que son œuvre était déjà largement connue dans les années 1930, on ne connaissait ni les dates ni les lieux de sa naissance et de sa mort. Il faudra donc attendre le début des années 1960 pour que ces informations soient enfin connues grâce au travail d'investigation de Jean Leroy qui sera son premier biographe.

Atget est né le 12 février 1857 à Libourne. Son père et son grand-père étaient selliers-carrossiers. Peu de temps après sa naissance, ses parents s'installent à Bordeaux, et le père devient voyageur de commerce.

Son père meurt alors qu'il a cinq ans et sa mère décède le jour même de son dixième anniversaire. Il est pris en charge par ses grands-parents maternels qui habitent le quartier de la Bastide à Bordeaux, un quartier industriel et populaire.

La première passion du jeune Atget n'est pas pour la photographie, mais pour le théâtre. En octobre 1878, à l'âge de 21 ans, il tente le concours du Conservatoire. Il attend la fin de son service militaire pour embrasser une carrière d'artiste dramatique. Sa catégorie d'emploi sera principalement celle de « troisième rôle », qui définit des personnages de traîtres, ou de méchants. Il jouera dans de nombreux théâtres – d'abord à Paris, puis de manière itinérante dans plusieurs villes de province. Le 4 octobre 1897, au théâtre de Chaumont dans la Haute-Marne, il joue le rôle du maître d'école dans une interprétation des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Ce sera probablement l'une de ses dernières apparitions au théâtre.

Le monde d'Atget est donc d'abord et avant tout celui du théâtre. Dès les débuts de sa carrière, il se lie d'amitié avec André Calmettes, acteur et réalisateur à succès, futur directeur du théâtre de Strasbourg. Vers 1886, il rencontre à Paris Valentine Delafosse (de son vrai nom Compagnon), fille et petite-fille d'artistes dramatiques. Elle sera sa compagne durant près de quarante ans jusqu'à sa mort en 1926.

Avec André Calmettes, Atget fréquente des artistes. On lui connaît un goût pour la peinture et le dessin. En 1882, il crée l'éphémère revue « *Le Flâneur* » dans laquelle il publie quelques-uns de ses dessins.

Atget pratique la photographie en complément de son activité théâtrale, au début peut-être comme simple amateur. Assez rapidement, il envisage d'en tirer quelques revenus. En février 1892, il fait paraître une annonce dans *La Revue des beaux-arts*, et propose de réaliser des « documents pour artistes ». Atget semble alors envisager la photographie, non pas comme un art à part entière, mais comme un moyen de produire des documents, pouvant à l'occasion être « utiles aux artistes ».

Il utilise à cette époque un tampon « document artistique » pour signer ses photographies. Cette expression « document artistique » mérite sans doute une explication. Que pouvait donc bien être un « document artistique » selon Atget ?

Un document artistique est un document qui reproduit quelque chose de déjà artistique. Pour Atget, ce sont donc les qualités du sujet qui confèrent à la photographie son caractère artistique – la qualité de l'image étant en somme identique à celle du sujet, comme par simple transfert.

En 1897, son activité de photographe va prendre une nouvelle ampleur alors qu'il renonce à sa carrière d'acteur. Il est alors âgé de 40 ans. Cette année est celle de la création de la *Commission du vieux Paris*, qui a notamment pour mission de conserver les divers aspects de la ville à l'aide de la photographie.

La création de cette commission correspond à une sensibilité de l'époque, qui se manifeste à la suite des travaux d'Haussmann, et qui préfigure les inquiétudes suscitées par la construction du métro parisien. Le vieux Paris va disparaître, il est urgent de le photographier pour, au moins, s'en souvenir.

Même si Atget ne travaillera jamais directement pour cette commission, elle sera très certainement pour lui une ligne directrice. Il se lance alors dans une entreprise de documentation systématique de tous les aspects de Paris. Ce travail s'étend sur une quinzaine d'années, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale.

Selon ses propres mots, son travail comprend principalement deux parties : « *L'art dans le vieux Paris* » et « *Paris pittoresque* ».

« *L'art dans le vieux Paris* » comprend : les hôtels particuliers, les maisons historiques ou curieuses, les façades, les portes, les heurtoirs de portes, les cours, les escaliers, les rampes d'escalier, les intérieurs, les boiseries, les motifs décoratifs, les fontaines publiques – tout ce qui constitue en quelque sorte le « décor de Paris ».

Dans ce qu'il appelle « *le côté pittoresque* » il s'intéresse à la vie et aux activités dans la ville. Il photographie les petits métiers, les chiffonniers – mais aussi et surtout les accessoires, les ustensiles, et les signes de ces activités : voitures à traction animale, kiosques, boutiques, enseignes, publicités, affiches, devantures, étalages de marchandises, vitrines, décors de fêtes foraines. Il y inclut aussi « les vieilles rues » et « les vieux coins ». D'une certaine manière, il adopte le point de vue du flâneur, et tout ce qui est vieux – et de surcroît voué à disparaître – trouve grâce à ses yeux.

Il est parfois difficile de classer les photographies d'Atget dans l'une ou l'autre de ces catégories. Atget est aussi le photographe des lieux « sans qualités particulières », comme un passage ou une cour, et il revient à plusieurs reprises sur ces lieux, comme si le sujet importait peu, et qu'il était tout simplement à la recherche d'une meilleure photographie.

À la différence d'autres photographes qui, à la même époque, pratiquent une photographie plus « appliquée » ou plus « professionnelle », la photographie d'Atget se distingue par sa spontanéité. On pourrait presque dire qu'elle est l'expression directe de sa personnalité. Ses cadrages ne suivent pas seulement la logique du sujet mais semblent naître avant tout de sa propre façon de regarder. La photographie d'Atget s'affirme comme un art du regard où l'expression individuelle prévaut sur toute convention technique ou thématique.

Dans ses photographies, les rues de Paris sont souvent désertes, comme vidées de toute présence humaine. Lorsque que l'humain est présent, il l'est de façon abstraite ou allusive. Les personnages sont flous ou immobiles, jamais mis en scène ni individualisés. L'humain est donc suggéré plutôt que montré. Il est partout « en creux », et cela contribue à faire de lui la trace d'un passage, comme si la ville était avant tout habitée par le temps. Rappelons que les motivations d'Atget reposent sur la conscience d'une disparition imminente de pans entiers de Paris, une ville entrée dans une dynamique de transformation permanente, de temporalités fugaces, d'où la stabilité de l'ancien monde, s'est peu à peu évaporée.

Par son travail, Eugène Atget est devenu le « photographe de Paris », mais il est aussi considéré comme le « père de la photographie moderne ». La photographie d'Atget est moderne avant tout parce qu'elle se distingue radicalement de la photographie « pictorialiste » qui domine à l'époque. Contrairement à cette tendance, Atget propose une photographie dépouillée de tout artifice esthétique. Cette singularité fait de son travail une nouveauté particulièrement en phase avec les aspirations au changement qui marquent l'après-guerre.

Cette modernité est aussi paradoxale car Atget, par le choix de ses sujets, est un photographe entièrement tourné vers le passé. Sa modernité n'est donc pas à chercher dans le sujet mais dans la forme : dans ce que certains ont appelé « clarté », et que je qualifierai plutôt de « transparence », au sens où rien ne vient s'interposer entre le sujet photographié et l'observateur. Cette transparence va de pair avec une impression de proximité avec les choses photographiées, comme si on pouvait les atteindre ou être nous-même présents dans la scène que l'on regarde.

Durant la période de la guerre, Atget cesse pratiquement de photographier. Il se consacre au classement et à la préservation de ses photographies. À l'âge de 63 ans, inquiet de la postérité de son travail, il prend contact avec les services de l'État en vue d'une acquisition d'une partie de son fonds. Au travers de ses lettres, on comprend qu'il a parfaitement conscience de la valeur de son œuvre, qu'il qualifie d'« énorme collection artistique et documentaire », et qu'il la considère comme terminée.

À partir de ce moment, se sentant probablement libéré, sa photographie va changer. Il privilégie désormais les quais de Seine, la lumière, l'atmosphère, la brume du matin. Dans ses légendes, il donne des indications sur le moment de la journée et parfois même sur l'heure. De cette période, ses photographies les plus connues sont celles des jardins de Versailles, de Sceaux et de Saint-Cloud.

Atget est aussi connu pour être le photographe des arbres. Ils apparaissent parfois dans ses photographies comme de véritables personnages, voire comme des fantômes. L'arbre était certainement pour lui comme un *alter ego* – et un symbole de résilience. Je pense notamment à ses photographies de la place Saint-Sulpice, ou de

la place du Tertre. Il y a aussi cette photographie énigmatique d'un tronc d'arbre intitulée « *Parc de Sceaux, mars 1925, 7 heures du matin* ». Il en émane une impression singulière : comme si devant cet arbre Atget se retrouvait soudainement face à lui-même.

Vers la fin de sa vie, Atget se retrouve associé au mouvement surréaliste, probablement parce que ses photographies, réalisées sans aucune mise en scène, ressemblent à de véritables rencontres fortuites, qui évoquent l'étrangeté du quotidien. Par exemple, cette photographie d'un marchand d'abat-jours travaillant à ciel ouvert et en plein jour entre-t-elle en résonance avec l'absurdité tant recherchée par les surréalistes. De la même manière que ses clichés d'étalages, de mannequins ou de vitrines qui transforment des objets ordinaires en apparitions quasi spectrales.

En 1922, Man Ray s'installe rue Campagne Première et devient alors le voisin d'Atget. C'est à cette époque que Man Ray découvre son travail. Il lui rend visite de temps en temps et lui achète quelques photographies, qu'il réunit dans un album. Il trouvait en elles, selon ses propres mots, « quelque chose de dadaïste ou de surréaliste ». Il finira par en publier quatre dans la revue : *La Révolution surréaliste* en 1926.

Atget était-il pour autant un photographe surréaliste ? Assurément non. Man Ray s'empressait d'ailleurs de préciser qu'Atget était « un homme simple » – comprenez par-là qu'un homme simple ne peut être un artiste. Aussi, probablement n'était-ce pas tant les photos d'Atget qui semblaient surréalistes, que le Paris de cette époque.

J'en arrive maintenant à l'évocation de la seconde vie d'Atget, qui va commencer quelques mois après sa mort, le 4 août 1927 à Paris.

Berenice Abbot est une jeune artiste américaine qui fait la connaissance de Marcel Duchamp et de Man Ray à New-York au début des années vingt. À l'âge de 22 ans, elle se rend à Paris pour étudier la sculpture et devient l'assistante de Man Ray. C'est dans son atelier, en 1925, qu'elle découvre à son tour les photographies d'Atget.

Dès lors, comme Man Ray, elle lui rendra plusieurs fois visite et lui achètera des photographies. Elle fera aussi la publicité de son travail auprès de ses amis américains.

Très rapidement, Berenice Abbott devient une photographe portraitiste réputée. En 1926, elle ouvre un studio rue du Bac. En 1927, elle réalise le portrait d'Atget, deux photographies parmi les trois seulement qu'on connaît de lui. Atget meurt la même année avant qu'elle ait pu lui montrer les photographies. Choquée, elle part à la recherche d'André Calmettes, l'exécuteur testamentaire d'Atget. En 1928, avec l'aide de Julien Levy, un jeune américain, futur galeriste à New York, elle parvient à acquérir ce qui reste du fonds Atget, soit près de 1 800 plaques négatives, et plusieurs milliers de tirages regroupés dans des albums.

La même année, à l'occasion du Premier *Salon indépendant de la photographie moderne*, baptisé « Le Salon de l'escalier » et organisé à la Comédie des Champs-Élysées, elle expose ses photographies et présente également celles d'Atget.

En 1929, huit ans après son arrivée à Paris, Berenice Abbott, munie des épreuves et négatifs d'Atget, embarque pour les États-Unis et s'installe à New York. Dès lors, elle ne cessera d'assurer la promotion du travail d'Atget, d'abord en Allemagne, puis aux États-Unis.

Dans un premier temps, la photographie d'Atget va donc être associée à la « nouvelle photographie allemande » et aux mouvements artistiques d'avant-garde – *Nouvelle objectivité* et *Nouvelle Vision*. En 1929, ses photographies sont montrées dans deux expositions importantes : *Photographie d'aujourd'hui* au Folkwang Museum à Essen – et la fameuse *Film und Foto* à Stuttgart. Dans ces expositions, Atget est présenté comme un précurseur, et apparaît comme la caution historique d'une nouvelle vision photographique.

Eugène Atget devient alors la source d'inspiration d'une nouvelle génération de photographes, au premier rang desquels, Berenice Abbott elle-même, avec son grand projet artistique et documentaire *Changing New York*, mais aussi et surtout Walker Evans, figure majeure de la photographie américaine des années trente, à l'origine de ce que l'on appellera : « le style documentaire ».

C'est ainsi que cette photographie « sans style », qualité première de la photographie d'Atget, va devenir un style artistique à part entière. Et c'est ainsi qu'Atget va devenir, en quelque sorte, le plus grand des photographes américains.

La consécration va finalement arriver dans les années 1980.

Le célèbre MoMA, Musée d'art moderne de New York, acquiert le fonds Abbott-Levy en 1968. Après une première rétrospective, le MoMA s'engage, durant quinze ans, dans une vaste entreprise de conservation, d'étude et de valorisation du travail d'Atget. Le point d'orgue en sera la publication d'un ouvrage majeur, en quatre volumes, intitulé tout simplement *The Work of Atget*. Il s'agit d'une opération sans précédent pour un photographe de la part d'un musée d'art.

À l'issue de cette consécration, viendra finalement le temps de la critique – non pas tant du travail d'Atget, mais de la critique elle-même. C'est ainsi qu'après avoir fait d'Atget un artiste, certaines voix vont s'élever pour le renvoyer à son statut de simple producteur de documents.

C'est un peu comme si le fondement de la critique reposait sur cette seule question : Atget est-il un artiste, oui ou non ?

On trouvera une réponse pertinente à cette question dans ce que Olivier Lugon a écrit en 2007 dans le catalogue de l'exposition Atget à la Bibliothèque nationale de France :

« Atget n'a jamais été un artiste, et il est un artiste – et dans ce mouvement même, il a contribué comme peu d'autres à modifier ce que recouvre ce mot. »

C'est ainsi qu'Atget, de même que Marcel Duchamp pour l'art à la même époque, est à l'origine d'un nouveau paradigme dans le domaine de la photographie.

J'en arrive finalement à l'objet de mon hommage.

Si je rends hommage à Atget, c'est avant tout en raison de l'intérêt que son œuvre présente car, il faut bien admettre qu'à force d'obstination, Atget a finalement réussi à constituer ce qu'on appelle communément « une œuvre ».

Une œuvre importante en raison de sa qualité « artistique et documentaire », comme il le disait lui-même – mais aussi en raison de sa qualité « plastique », aujourd'hui encore influente pour tout photographe.

Une œuvre importante également sur le plan matériel : par compilation de différentes données, on estime à 8 000 environ le nombre de ses photographies originales et à 30 000 le nombre de ses épreuves – ce qui est considérable, compte tenu des moyens qu'il utilisait.

Une œuvre qui semble inépuisable. Toute nouvelle exposition est, pour le conservateur comme pour le public, une occasion de redécouverte.

Prenez un livre de photographies d'Atget, ouvrez à nouveau ce livre un mois plus tard et vous découvrirez des choses nouvelles que vous n'aviez pas remarquées.

Je terminerai cet hommage par la lecture d'un extrait du texte de Pierre Mac Orlan, qui figure en introduction d'*Atget photographe de Paris* – un texte que je trouve particulièrement juste, et émouvant :

« Le vieux poète de la rue, mort il n'y a pas longtemps, devait à Bérénice Abbott de ne point sombrer dans l'éparpillement de son œuvre aux innombrables épreuves anonymes. La jeune artiste américaine put réunir le meilleur de ce qui constitue la personnalité d'Atget. Ceux qui achèteront ce livre la posséderont à leur guise. Ils pourront regarder longuement ces images si émouvantes. Il faut les regarder longuement, patiemment, afin de comprendre le secret de ces pierres et de ces arbres. La puissance de l'épreuve photographique réside dans ce fait qu'on peut la regarder plus longuement qu'il n'est d'usage pour une peinture, pour un dessin.

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 le sujet. Il permettra, sans doute, d'en écrire d'autres. »

Merci pour votre attention.