UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
2006-2007

Les représentations de l'enfance dans l'œuvre photographique de Hans Steiner

Héloïse POCRY

Séminaire de MM. Philippe Kaenel et François Vallotton
Semestre d'été

L'enfance est évocatrice de souvenirs personnels pour chacun d'entre nous et ses représentations se lient donc souvent, pour l'artiste comme pour le spectateur, à une mémoire encore présente et à des projections sans fin. Notre époque est d'ailleurs pleine de ces *adulescents* qui préfèrent, sciemment ou non, perpétuer des pratiques infantiles ou adolescentes. On pourrait croire que cette fascination pour l'enfance est un sentiment qui a toujours existé et que ce monde particulier et éphémère a été un sujet de représentation artistique universellement privilégié pour son pouvoir poétique et nostalgique. Or, il faut savoir que les enfants n'ont pas de tout temps été chéris, loin de là. L'étude des apparitions de l'enfance dans l'art n'est donc pas aussi simple qu'il n'y paraît de prime abord, et des données historiques et sociologiques sont à prendre en compte. Les représentations de l'enfance en tant que telle ne sont pas fréquentes avant le 18e siècle, et cela montre que l'expression d'un *instinct* parental est peut-être plus récente que ce que nous pourrions croire. L'étude de la représentation de l'enfance dans l'œuvre photographique de Hans Steiner doit tenir compte de toutes ces données historiques et artistiques.

Hans Steiner, photographe bernois actif des années 30 aux années 60, a porté un regard encyclopédique sur sa société et n'a pas fait abstraction de l'univers enfantin. Il l'a même largement documenté, présentant les enfants dans toutes leurs attitudes et leurs occupations quotidiennes ou plus exceptionnelles. Il a ainsi réalisé une série exhaustive de chroniques de l'enfance. Par rapport à l'histoire de la représentation de l'enfance, comment peut-on définir l'art photographique de Hans Steiner ? S'inscrit-il dans une certaine tradition ou adopte-t-il un regard plus original sur ce monde ? Quelle est la destination des images de Steiner, et influence-t-elle en retour les images ? Ont-elles un caractère esthétique prononcé ou sont-elles purement documentaires ? Telles sont les questions qui sont soulevées au vu de l'important corpus photographique que Steiner a rassemblé autour de l'enfance et que nous nous proposons d'étudier.

Par souci de clarté dans la définition de notre sujet, nous n'évoquerons, tant dans la partie historique que dans la partie consacrée à Steiner, que les représentations dans lesquelles au moins un enfant est présent. Nous ne nous occuperons pas des représentations purement allégoriques ou métonymiques de l'enfance, telle que les représentations de manège, de jouets et de poupées, ou de tout autre élément renvoyant indirectement à l'enfance. D'autre part, nous ne traiterons pas des rapports entre l'enfance et la guerre, présents dans les images de Steiner, qui constitue un autre sujet et mérite une étude à part.

Nous établirons ainsi dans une première grande partie une histoire de la représentation de l'enfance dans la peinture et dans la photographie, afin de pouvoir mettre en relation l'œuvre de Steiner avec une éventuelle tradition représentationnelle codifiée de l'enfance. Nous n'analyserons pas en détails les œuvres exemplifiées mais nous attarderons en particulier sur l'œuvre de l'artiste suisse Albert Anker, dont la popularité pourrait avoir influencé notre photographe. Nous nous pencherons ensuite sur le corpus photographique de Steiner, en présentant sa manière de montrer l'enfance puis en analysant deux schémas de représentations particuliers : la mère à l'enfant et l'école. Nous montrerons, à travers des planches sélectionnées pour leur pertinence et leur particularité, que Hans Steiner a choisi de photographier l'enfance dans une perspective double : à des fins commerciales ou documentaires, mais aussi avec l'ambition de se faire l'écho d'un paradis perdu.

I. Histoire de la représentation de l'enfance

Les représentations de l'enfance dans la peinture

Dans la peinture occidentale du Moyen Age et de la Renaissance, l'enfant n'est pas un sujet qui est traité pour lui-même. S'il est représenté, c'est majoritairement sous les traits de l'enfant Jésus, ou parfois lorsqu'un enfant fait partie des protagonistes d'une scène biblique. L'enfant Jésus est lui-

même toujours représenté nourrisson, comme lors de l'adoration des Mages ou de la fuite en Egypte, un peu plus âgé dans la figure de la Vierge à l'enfant, mais toujours en bas âge. Il est en général nu, dans des langes ou en tout cas très peu vêtu. Cette représentation est donc codifiée et traite, en réalité, non le sujet de l'enfance mais celui du personnage du Christ. D'ailleurs, la physionomie de l'enfant Jésus varie d'une œuvre à l'autre, d'un artiste à l'autre : ses traits varient au gré des représentations. L'enfant Jésus a mille visages, une identité physique multiple, mais une seule identité psychique. La figure de l'enfant est aussi traitée dans la peinture religieuse lorsqu'il s'agit de représenter des angelots et autres chérubins, qui sont également en bas âge et généralement nus. Leurs visages sont uniformisés, ils n'ont pas d'identité personnelle mais symbolisent une catégorie particulière d'êtres du royaume divin. Ces deux représentations de l'enfance sont présentes, par exemple, dans *La Vierge Sixtine* de Raphaël (figure 1), avec l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge et les deux célèbres angelots rêveurs au bas du tableau.
Les représentations païennes d'enfants prennent l'apparence d'amours, du personnage de Cupidon ou de tout autre enfant qui jouerait un rôle dans une scène mythologique : Bacchus enfant, Hercule enfant étouffant les serpents envoyés par Héra, Œdipe enfant ramené à la vie par le berger Phorbas, etc. Ici encore, ils ne représentent pas des enfants existants mais l'idée que les peintres se font de personnages mythologiques. Ils n'ont pas, eux non plus, d'identité propre : ils sont des stéréotypes physiques de l'enfance.
Une troisième catégorie de représentations d'enfants est le portrait des enfants royaux et nobles. Dans ces portraits, l'enfant est représenté comme un adulte miniature, avec les vêtements, les accessoires et l'attitude de leurs illustres parents, dans le même environnement que ces derniers. Les traits de leurs visages ont enfin un caractère vraiment individuel, puisque le peintre doit s'efforcer de représenter les jeunes héritiers de manière à ce qu'on puisse les reconnaître. Il y a une recherche psychologique qui démarque chaque enfant d'un autre, par exemple dans les portraits de *Ranuccio Farnèse* (1542) par Titien, et le *Portrait de Bia, fille naturelle de Cosme I° de Médicis* (c.1542) de Bronzino (figures 2 et 3) : le jeune garçon semble ténébreux et agité tandis que la petite fille, avec tous les atours féminins qui correspondent à son rang, semble bien sage et déterminée. Cependant, en tant qu'adulte miniature, ils ne représentent pas leur état d'enfant mais bien plutôt leur haut rang social. Les portraits sont destinés à montrer une filiation et à faire état des membres prestigieux des familles royales et nobles.

Le 18e siècle marque un tournant majeur dans l'histoire des représentations de l'enfance. L'ouvrage, dirigé par Christine Kayser, *L'enfant chéri au siècle des Lumières* le présente de manière très complète, en s'attardant surtout sur la peinture française. Une augmentation notable des portraits d'enfants survient à cette époque en France, suivant un phénomène qui a débuté ailleurs en Europe : au 16e siècle aux Pays-Bas, au 17e en Espagne et en Angleterre. Christine Kayser évoque les explications sociologiques qui pourraient expliquer ce changement dans les mœurs européens : « Selon les historiens, les facteurs économiques et religieux - l'apparition d'une bourgeoisie commerçante, la Réforme et la Contre-Réforme - ont provoqué l'émergence de la famille nucléaire, favorable à l'intimité des liens entre parents et enfants. Ces familles ont commandé des portraits de leurs enfants, signifiant par là le lien qui les y attache. Le décalage chronologique avec lequel ce phénomène apparaît dans les divers pays européens, mais aussi sa concomitance, dans chacun de ces pays, avec l'émergence d'une classe moyenne, commerçante et industrielle, tendent à entériner l'approche sociologique »[1]. Il faut savoir, comme le rappelle ensuite Christine Kayser, que l'amour des parents pour leurs enfants et l'instinct parental ne sont pas des comportements innés mais plutôt conditionnés par la société, au moins en partie. Le philosophe anglais du 17e siècle John Locke a

[1] KAYSER, Christine (sous la direction de), *L'enfant chéri au siècle des Lumières*, Louveciennes, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, 2003, p.9.

d'ailleurs publié en 1680 un essai nommé *L'Entendement humain* dans lequel il démontre que l'amour parental est un devoir et non un fait, et que tout devoir suppose une loi, imposée par un législateur. Les parents aiment et soignent leurs enfants car c'est la société qui leur dicte d'adopter ce comportement s'ils veulent être accepté par elle. Cependant, un petit siècle plus tard, la situation change : les écrits de Jean-Jacques Rousseau commencent à éveiller les consciences sur le sort des enfants et l'importance de leur éducation. Le philosophe suisse a largement contribué au changement de mentalité du monde des adultes vis-à-vis des enfants : Rousseau accorde enfin aux enfants une personnalité et une attitude différentes des adultes, que ces derniers doivent respecter. Il affirme par exemple en 1761 dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* : « L'enfance a des manières de voir, de penser, de sentir qui lui sont propres ; rien n'est moins sensé que d'y vouloir substituer les nôtres ». Il théorise également l'éducation que les enfants devraient recevoir dans *Emile ou de L'éducation* en 1762. Grâce à l'évolution de la société au cours du 18e siècle, le monde de l'enfance obtient petit à petit une véritable visibilité dans les arts.
Dès le début du siècle des Lumières, certains peintres se font les maîtres d'une représentation doucereuse et délicate de l'enfance. Dans les œuvres de Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, l'enfance est bienheureuse et innocente. On peut citer à titre d'exemple *L'enfant au toton. Auguste Gabriel Godefroy* de Chardin. Si les enfants sont toujours engoncés dans les atours d'un autre âge, avec perruque pour les jeunes garçons et décolleté pour les jeunes filles, les poses sont beaucoup moins raides que dans les portraits aristocratiques des siècles précédents. Cependant, les enfants sont encore rarement représentés au sein de la famille : à l'époque, ils ne vivaient pas avec leurs parents, passant de la nourrice à la gouvernante ou au précepteur puis au couvent ou au collège, et enfin aux fiançailles. Christine Kayser explique que le changement provoqué par les théories de Rousseau, une politique nataliste et une insatisfaction féminine provoque la naissance d'un sentiment familial : « Le portrait des parents et des enfants se développe ; la scène de genre, avec la famille pour motif, devient à la mode. On en fait l'éloge dans les salons, on accroche au mur des maisons des gravures sur ce thème. La place nouvelle de l'enfant dans la société et l'évolution de la sensibilité autorisent, dans la peinture, la spontanéité des attitudes, la tendresse des gestes et des regards, la liberté du vêtement. Et d'anecdotique, le portrait d'enfant prend progressivement sa place au rang de peinture de qualité »[2]. Cette nouvelle figuration de la famille ne correspond cependant pas à une réalité mais plutôt à une mise en scène d'une classe sociale, comme une autoreprésentation idéale. Cela va quand même aboutir à une diffusion de cet idéal, et donc l'entériner socialement. On peut faire référence en ce sens à la peinture d'Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, qui a représenté avec une sensibilité et une intensité toutes nouvelles les liens maternels, notamment dans son *Autoportrait avec sa fille* ou *La tendresse maternelle* de 1786 (figure 5) et dans lequel elle étreint sa fille avec amour, le regard plein de tendresse vers le spectateur, comme si elle voulait lui raconter tout le bonheur de la maternité.

Les différents mouvements picturaux du 19e siècle se sont peu intéressés à l'enfance en tant que telle. On peut noter quelques tableaux de Jean-François Millet (*La précaution maternelle*, Honoré Daumier (*Le baiser* ou *Un homme et son enfant*), Gustave Courbet (*Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants en 1853*), etc. Toutes ces œuvres insistent sur le rapport entre la mère ou le père et sa progéniture, entre les rapports tendres et intimes qui les lient. Ce sont des scènes d'affection, même lorsqu'elles prennent place dans un contexte très modeste, comme celui de la paysannerie française chez Millet. En revanche, avec l'impressionnisme, on rentre dans le monde familier et intime des enfants, ils sont enfin humains, ils sourient, jouent et vaquent à des activités de leur âge. C'est peut-être l'influence des femmes, plus présentes que dans d'autres cercles artistiques, qui vaut à

[2] KAYSER, Christine (sous la direction de), *L'enfant chéri au siècle des Lumières*, Louveciennes, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, 2003, p.14.

l'enfance de susciter un nouvel intérêt. Mary Cassatt et Berthe Morisot ont ainsi beaucoup dépeint l'enfance, avec légèreté et tendresse.
Nous allons cependant nous intéresser, pour la période, à un peintre suisse qui a représenté l'enfance en Suisse d'une manière toute particulière et est entrée dans le patrimoine national helvétique : Albert Anker. Sa vision de l'enfance a influencé en retour la société, et sans doute Steiner, plus ou moins consciemment. Albert Anker est un peintre bernois né à Anet en 1831. Il fréquenta l'atelier de Charles Gleyre à Paris, capitale à laquelle il restera longtemps attaché. En 1870, il devient député au Grand Conseil de Berne. Il organise la section suisse de l'Exposition universelle de Paris en 1878, ce qui lui vaut d'être nommé Chevalier de la Légion d'honneur, et participe à l'Exposition universelle de Paris en 1889 et à la 1° exposition nationale des Beaux-Arts à Berne en 1890. Il sera également membre de la Commission fédérale des Beaux-Arts. Anker faisait donc partie de la vie publique et institutionnelle du monde de l'art.
La particularité d'Albert Anker tient dans le sujet de prédilection de sa peinture : la représentation de la vie villageoise paysanne du Seeland de la seconde moitié du 19e siècle. Albert Anker était déjà largement reconnu de son vivant en Suisse, mais c'est le 20e siècle qui en a fait un peintre national. Ses images sont très largement diffusées en Suisse, sous forme de reproductions, cartes postales, affiches, calendriers et apparaissent même sur des publicités ou des emballages de produits de consommation. Son iconographie est reconnue comme faisant partie de l'identité nationale helvétique. Annette Donnier-Troehler a écrit un essai sur l'œuvre d'Albert Anker en tant que modèle patriotique et elle démontre que la représentation de la société selon Anker a été érigée en idéal helvétique de société auquel les suisses du 20e siècle s'identifieraient : « Dans cette perspective, le « phénomène Anker » pourrait révéler une crise d'identité de la Suisse moderne. Les images de la paysannerie ankérienne seraient alors les symboles d'un ancien état rural de la Suisse, regretté et cultivé dans la mémoire »[3]. Ainsi, si Anker est si populaire, c'est que le public a investi son œuvre d'un sens particulier, et lui a donné une « fonction idéologique »[4]. L'œuvre d'Anker s'insère dans le concept de suissitude développé par l'historien Hans Ulrich Jost en dépeignant les racines helvétiques comme ancrées dans la ruralité et l'esprit de communauté, en activant la notion de repli national et de valorisation d'un passé mythique identitaire. L'étude d' Annette Donnier-Troehler se focalise sur la représentation de la paysannerie et ne fait qu'évoquer celle de l'enfance. En effet, au cœur de l'univers ankérien, l'enfance a une place de choix : le peintre dépeint le monde enfantin par ses activités quotidiennes, absorbé dans des travaux manuels ordinaires. C'est une représentation heureuse, conventionnelle et moralisante de l'enfance, même si elle est touchante, pleine de tendresse et de sensibilité.
Les filles sont représentées dans leurs activités journalières, majoritairement des activités utilitaires (garder les plus jeunes, tricoter, préparer les repas etc.), tandis que le peintre a accentué le lien entre les garçons et l'éducation en les mettant en scène concentrés sur leurs devoirs, ou dans des activités intellectuelles et créatives. Si l'attribut constant des fillettes est le tricot et le petit panier, comme dans *La bonne petite fille* de 1884 (figure 5), renvoyant aux tâches ménagères traditionnelles des femmes, celui des jeunes garçons est le cartable et le livre. On observe ici une partition claire des statuts des enfants selon leurs sexes. En effet, si les filles sont préparées dès leur jeune âge à leurs fonctions maternelles et ménagères, même lorsqu'elles jouent (poupées, dînettes, etc.), les garçons sont préparés à une vie professionnelle. Annette Donnier-Troehler qualifie cette situation de significative, par rapport au rôle prédéterminé de la femme dans la société d'Anker : « Dans cette logique sociale, le rôle des fillettes au sein de la maison est défini d'avance. Anker ne peint pas le

[3] DONNIER-TROEHLER, Annette, *Images de la Suisse : les paysans sans l'œuvre d'Albert Anker (1831-1910), le monde paysan comme modèle patriotique*, Neuchâtel, Institut d'Ethnologie, 1999, collection Ethnoscope, numéro 5, p.19.
[4] *Ibid.*, p.13.

portrait de la société paysanne uniquement, mais professe un modèle social de la condition féminine de son époque. Peu importe les origines sociales des personnages car, en tant que filles puis femmes, elles se retrouveront sur un pied d'égalité devant les fourneaux »[5]. A l'inverse, les garçons sont liés plus étroitement au milieu scolaire, qui devient au milieu du 19e siècle un moyen d'ascension sociale et correspond donc aux valeurs bourgeoises du chef de famille également chef d'entreprise. Même lorsque des filles sont représentées dans le contexte scolaire, elles sont reléguées au fond ou sur les côtés de la classe, ou représentées en désavantage par rapport aux garçons (pas de pupitre pour écrire, pleurant à cause d'une interrogation, etc.) : cette situation est particulièrement visible dans l'*Ecole communale dans la Forêt Noire* de 1858 (figure 7). Rachel Noël[6] s'est intéressé à cette différenciation des enfants en fonction de leur sexe. Il est représentatif pour elle que deux tableaux présentant deux enfants exactement dans la même situation, construisant une tour de dominos, soient titrés de manière fort différente en fonction du sexe de l'enfant : *Fillette faisant une tour de dominos* (c.1900) pour la fillette et *Le petit architecte* (1867) pour le petit garçon. La fillette ne fait qu'un jeu banal et divertissant, tandis que le garçon se prépare a ses futures fonctions professionnelles par une activité ludique et créative.
Anker ne s'écarte donc pas des codes sociaux de son époque et peint ses scènes dans une optique purement traditionnelle, voire traditionaliste. Il ne semble pas se préoccuper des revendications sociales qui existaient pourtant, et ne représente jamais la pauvreté dans sa souffrance et sa misère, alors qu'elle était très largement répandue dans le contexte spatio-temporel dans lequel le peintre évoluait. Il idéalise la société en recréant un univers où il n'existe aucun conflit d'aucune sorte. Son imagerie d'une paysannerie idéale est véhiculée dans la bourgeoisie qui s'identifie à ces valeurs, alors qu'elles ne correspondent qu'à une vision mythique.

Les représentations de l'enfance dans la photographie

Ce n'est qu'au 19e siècle que l'enfant commence à acquérir un semblant d'identité et que s'esquisse une certaine considération de la part de leurs aînés, comme nous l'avons vu dans certains courants picturaux. Lorsque la photographie arrive, et surtout l'essor du portrait photographique, les enfants font partie des portraiturés, à l'instar de leurs aînés. Mais ce sont des portraits figés, les enfants sont raides dans leurs habits du dimanche et le temps de pose encore long les oblige à une certaine rigidité et à toute absence d'expression sur le visage : ces portraits manquent de vie intérieure et ne représentent qu'une enfance austère et froide, même si les images ont acquis aujourd'hui la saveur du pittoresque. Ce sont les enfants des familles aisées qui sont représentés, et leurs portraits fait ainsi office de marque d'un statut social enviable.
Des artistes tels que Julia Margaret Cameron et Lewis Carroll ont montré de l'enfance une évocation pleine d'étrangeté. Pour la première, son art proche des préraphaélites représente les enfants dans des mises en scène très picturales, souvent bibliques et au symbolisme très marqué, ainsi que par un travail technique exploitant notamment le flou artistique qui deviendra une caractéristique du pictorialisme quelques années plus tard. Le second exerce également son art dans des mises en scène évocatrices mais beaucoup plus sobres, dans lesquelles les fillettes semblent appartenir à un autre âge, ou un autre monde, par leur caractère distant et insolite. Avec les univers de ces deux artistes, c'est une enfance détachée de toute réalité qui apparaît, une enfance où

[5] DONNIER-TROEHLER, Annette, *Images de la Suisse : les paysans sans l'œuvre d'Albert Anker (1831-1910), le monde paysan comme modèle patriotique, op. cit.*, p.108.
[6] NOËL, Rachel, « *Fillette faisant une tour de dominos* et *Le petit architecte* : représentations des enfants chez Albert Anker », in DAFFLON NOVELLE, Anne (sous la direction de), *Filles-garçons, socialisation différenciée ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, pp. 343-360.

l'imagination est la maîtresse d'un espace-temps indéfini et où tout est possible, comme dans *Alice au pays des merveilles.*

Avec l'avènement du 20e siècle, un autre trait marquant de la représentation enfantine tient dans la dénonciation des méfaits que les adultes perpètrent sur les enfants. Les enfants sont montrés comme des victimes de la pauvreté, de la guerre, de l'exploitation. Une nouvelle figure iconographique se met en place : l'enfant martyr. Cette figure est un moyen de conscientiser le monde des adultes par rapport au statut des enfants mais aussi et surtout un moyen d'attirer la pitié sur eux, et donc de susciter une réaction face à l'insoutenable. L'enfant, en tant que symbole de pureté et d'innocence, doit être préservé des atrocités du monde des adultes.

Jacob Riis photographia les enfants pauvres dans la perspective de dénoncer les conditions de vie déplorables de New York dans les années 1890. Il publia en 1890 le célèbre ouvrage *How the Other Half Lives*, dont est tirée la célèbre image des jeunes enfants dormant dans un petit recoin de la rue (figure 8), entourés par la pierre froide d'un muret, un grillage vertical au dessus d'eux et un grillage horizontal devant, rappelant leur condition sociale proche du prisonnier. Ses images sont réellement tragiques tant les enfants vivent dans la pauvreté et la saleté, sans aucun espoir, et ont établi une tradition de documentation et de dénonciation de la misère par le média photographique, fort de son aura de véracité et de sa capacité de révélation.

Lewis Hine est un photographe américain qui a, lui, largement contribué à la dénonciation du travail des enfants aux Etats-Unis. En effet, il fut photographe pour le compte du National Child Labor Committee entre 1906 et 1918 et s'efforça de prendre des clichés à l'insu des dirigeants des usines employant illégalement des enfants, en se faisant passer pour un vendeur de Bible ou un photographe industriel, comme le raconte James Guimond dans son essai sur la photographie américaine[7]. Si Hine est souvent cité comme le déclencheur de l'abolition du travail des enfants aux Etats-Unis, celui-ci était pourtant encore répandu à la fin des années 30. Les photographes de la Farm Security Administration ont ainsi pris des clichés qui ressemblent tout à fait à ceux de Hine, trois décennies auparavant. L'objectif de Hine était de réunir les preuves des conditions déplorables et du traitement inhumain que les industriels faisaient endurer aux enfants : c'est un travail de documentation. Par rapport à la photographie de Riis, il se démarque également en ne cherchant pas à présenter les enfants dans les pires conditions possibles et en essayant de garder une certaine objectivité dans le traitement du sujet, sans tomber dans le misérabilisme. Les enfants sont en train de travailler, ils gardent la tête haute et sont attentifs, ils ne demandent qu'à vivre et à espérer en un monde meilleur, comme dans l'exemple de *Manuel, the Young Schrimp Picker, Biloxi, Mississipi* de février 1911 (figure 9). Lewis Hine s'insurge contre les perversités du consumérisme et de la publicité à outrance, notamment dans des affiches qu'il a réalisé pour une brochure, *The High Cost of Child Labor*, en 1915 (figure 10). Dans cette affiche, il suggère que des enfants sains et en bonne santé seront rendus inaptes au travail et asociaux en passant par le travail en usine.

La campagne photographique de la Farm Security Administration, sous la direction de Roy Stryker, est également considérée comme un symbole de la photographie documentaire américaine, et elle dénonce pareillement les effets de la pauvreté sur la santé physique et mentale de la population, dont les enfants. Son objectif est clair et sans ambiguïté : susciter la compassion des classes moyennes et élevées à l'égard des classes les plus basses, à l'époque de la crise économique mondiale qui a suivi le krach de Wall Street en 1929. Cette campagne possédait aussi, outre cet aspect social, une composante politique très importante : soutenir la politique du New Deal du Président Roosevelt. Les photographes de la FSA -Walker Evans, Dorothea Lange, etc.- se sont, selon Miles Orvell[8], inspirés de Riis et de Hine mais ont aussi tenu compte des transformations esthétiques du modernisme et ont élargi la problématique initiale en établissant au final un « portrait

[7] GUIMOND, James, *American Photography and the American Dream*, The University of North Carolina Press, 1991.
[8] ORVELL, Miles, *American Photography*, Oxford University Press, 2003, collection Oxford History of Art.

sociologique de la vie américaine, incluant toutes les couches sociales, couvrant les territoires urbains autant que ruraux »[9]. Une des photographies les plus emblématiques est *Migrant Mother, Nipomo, California* (1936) de Dorothea Lange (figure 11) : une mère est assise, entourée de deux enfants qui détournent la tête et se blottissent dans le cou de leur mère. Ils sont tous trois vêtus de haillons et la mère regarde hors champ, d'un air soucieux. Cette figure classique de la mère à l'enfant fait appel à un champ iconographique et iconologique collectif à la culture occidentale, celle de la Vierge à l'enfant, adapté à un tout autre registre. C'est parce que le spectateur peut projeter ses connaissances culturelles sur cette figure et lui attribuer une fonction symbolique plus forte encore que la seule réalité du fait social que la photographie de Dorothea Lange acquiert une dimension supplémentaire et al rend plus forte.
La photographie documentaire américaine a forgé le pouvoir de dénonciation de la photographie, en l'établissant en tant que preuve formelle des conditions de vie déplorables de certaines couches de la population, et en faisant un instrument de propagande réformiste efficace.

La photographie humaniste présente, quant à elle, une nouvelle facette de l'enfance par des scènes de genre qui donne de l'enfance une image idyllique, même dans les couches populaires de la population. Les jeux, les bagarres, les loisirs deviennent des représentations courantes de l'enfance, dont l'univers devient un idéal auquel les adultes aimeraient retourner. L'enfance se forge de plus en plus profondément comme paradis perdu pour les adultes et donc qu'il faut à tout prix préserver des méfaits de la société. Les photographes humanistes ont eux-aussi contribué à la dénonciation des situations dramatiques auxquelles les enfants peuvent se retrouver confrontés, et en particulier la Seconde Guerre mondiale. Mais dans leurs images, l'enfant est rarement seulement une victime, il est aussi le porte-parole de l'espoir, grâce à son insouciance même dans les pires situations et sa capacité à faire abstraction du monde extérieur par le jeu et l'imagination. C'est ainsi que les photographies de Henri Cartier-Bresson montrant des enfants espagnols jouant au milieu de ruines (figure 12) possèdent plutôt une connotation de gaieté que de catastrophisme.
Robert Doisneau est certainement le représentant de la photographie humaniste le plus populaire. Le décor des images de Doisneau est Paris, le paradigme de la ville moderne, dans laquelle le photographe flâne et se transforme en « pêcheur d'images »[10]. Doisneau dresse le portrait d'une société, le Paris populaire, qu'il étudie de près : il en révèle la poésie mais aussi la mélancolie, et cette ambivalence est la clé de compréhension du succès de son œuvre auprès d'un large public. Les enfants font, bien entendu, partie de son lexique iconographique. Ils font des cabrioles dans la rue, rêvent en classe, mais sont aussi minuscules dans la grande ville, comme l'image plutôt inquiétante des *Petits enfants au lait, Gentilly* de 1932 (figure 13) où la ville semble à une autre échelle que les enfants tellement ils paraissent engloutis dans une immensité. Brassaï et Henri Cartier-Bresson ont également beaucoup représenté l'enfance. L'une des photographies humanistes les plus connues est l'image de Cartier-Bresson représentant un petit garçon portant fièrement deux bouteilles et un sourire aussi grand que la joie qu'il dégage (figure 14). L'enfant portant une bouteille est d'ailleurs un motif que le photographe suisse Werner Bischof reproduira également de manière très similaire. Toutes ces images participent pleinement de la rhétorique ambivalente de la photographie humaniste : l'enfant s'adapte à toutes les situations, il peut surmonter des moments dramatiques et continuer à rire, mais il est aussi conscient de son avenir incertain et des conquêtes qui lui restent à accomplir avant de devenir un homme.

[9] « in practice Stryker and his crew quickly developed a much broader conception of their documentary project : they were to provide a sociological portrait of American life, including all social classes, cering urban as well as rural areas », ORVELL, Miles, *American Photography*, *op. cit.*, p.113.
[10] HAMILTON, Peter, *Robert Doisneau*, Paris, Paris-Musées et Editions Hoëbeke, 1995, p.13.

II. L'enfance dans l'œuvre de Hans Steiner

Le monde quotidien de l'enfance

L'œuvre photographique de Hans Steiner possède un caractère encyclopédique. Sa représentation du monde de l'enfance également : tous les aspects de la vie enfantine sont présents. Plus de 500 planches de photographies sont liées directement à ce sujet, plusieurs centaines d'autres y sont liées indirectement dans d'autres domaines (la famille, la jeunesse mais aussi la guerre, etc.). Steiner présente le monde de l'enfance dans toutes ses activités et ses attitudes, il dresse un panorama de la vie enfantine au quotidien. On trouve ainsi des planches sur les enfants qui mangent, qui jouent, qui se baignent, qui vont à l'école, qui travaillent, à Noël, à la Saint Nicolas… Bref, tout ce qui constitue l'univers familier des enfants. Les photographies de Steiner ne sont pas des allégories de l'enfance, elles dépeignent la vie réelle et ordinaire des plus petits, sans minauderie ni attendrissement. En cela, il se démarque largement des représentations photographiques que nous avons évoquées précédemment et se rapproche plus de la représentation d'un Albert Anker, dans toute sa suissitude mais sans le caractère moralisateur et touchant de cette peinture. On peut également observer dans la photographie de Steiner qu'il se met au niveau de ses jeunes sujets : les enfants sont photographiés à leur hauteur, et le photographe a donc dû se baisser à leur taille et leur champ de vision pour prendre ses clichés. On peut remarquer, de la même manière, qu'il a certainement dû jouer avec ses modèles, dans le sens où il semble évident pour certains clichés qu'il leur a demandé de poser (comme dans la série de la fillette au magasin, figure 15). Certaines images sont même clairement mises en scène, et ce avec la complicité des enfants puisque ces derniers, ne se laissant pas manipuler aussi facilement que des adultes, ont dû accepter de se plier au jeu docilement. Sous ces deux aspects -point de vue à l'échelle enfantine et collaboration avec les enfants-, on peut dire que Steiner semble plein de respect pour ses jeunes collaborateurs et qu'il cherche à les mettre en valeur et non à les dévaloriser en adoptant un point de vue dominateur d'adulte. Vu les mines toujours réjouies et souriantes des enfants, on peut même penser que Steiner réussissait à établir un rapport de complicité et d'amusement avec les enfants.
Steiner semble adopter une vision assez traditionnelle de l'enfance, c'est-à-dire qu'il représente souvent les enfants imitant les activités des adultes (toujours comme dans la série sur la fillette au magasin) et les fillettes cousant (figure 16). Les images de fillettes cousant ressemblent beaucoup aux compositions d'Albert Anker, notamment les images 28310 et 28313 où les enfants sont seules, assises sur une chaise et très concentrée sur leur ouvrage. La première de ces deux images est étonnante par la brillance de la robe blanche de la petite fille, qui crée un contraste éblouissant avec le fonds très sombre de la photographie. D'un autre côté, Steiner porte un regard très frais sur ce monde, par exemple dans la série des enfants se baignant, une série de vingt-quatre planches pleine de vitalité et d'originalité. Cette série peut faire penser à la photographie de Moholy-Nagy représentant un enfant dans une bassine d'eau, dans l'ombre portée du photographe qui est à contre-jour. Steiner adopte d'ailleurs un regard particulièrement moderne dans cette série, avec des plongées et contre-plongées audacieuses, des cadrages et des compositions originales (figure 17). Cette iconographie renvoie surtout à un imaginaire qui perdure encore aujourd'hui, car nous avons tous des souvenirs ou des photographies de famille de jeux dans de grandes bassines d'eau, éclaboussant tout ce qui se trouve autour. D'ailleurs, nombre des sujets et des photographies de Steiner rappelle l'iconographie de la photo de famille, ce qui ne manque pas de créer une impression de déjà vu très plaisante pour le spectateur, qui peut y voir des réminiscences de sa propre enfance. L'univers de la baignade renvoie également à la toilette quotidienne, passage obligé et redouté des petits enfants. On peut encore remarquer une référence aux vacances au bord de la mer, c'est-à-dire à l'arrivée des loisirs de masse, qui correspond parfaitement à la période d'activité

de Hans Steiner. Cela implique une iconographie typique d'enfants pataugeant à la lisière des vagues, du bac à sable et du château qui va avec, de la leçon de natation dans les bras d'un parent. On peut cependant s'interroger sur la destination de certaines images, notamment parce que le thème de l'enfant au bain implique la nudité des jeunes sujets, qui sont parfois dans une position saugrenue (planche 602b, image 60714 et 60715).
La thématique du bain n'a donc rien d'anodin : elle est symbolique de différents aspects de la vie enfantine mais aussi des pratiques sociales propres à une époque. Elle a donc un intérêt historique et sociologique.

La figure de la mère à l'enfant

Les représentations réunissant une mère et son enfant ne semblent pas être un sujet de beaucoup d'intérêt pour Steiner car les planches ne sont pas nombreuses, contrairement à d'autres sujets comme l'école. En revanche, sa manière de photographier une mère et son enfant diffère parfois des images auxquelles on s'attendrait. Par exemple, Steiner a fait un reportage sur une *Mütterschule* (planche 602a, figure 18) où la maternité est représentée comme s'il s'agissait d'un véritable métier, avec toutes sortes d'opérations à apprendre et de matériels particuliers à utiliser. Les mères sont représentées à la chaîne, comme dans un travail d'usine, à l'instar des poussettes garées en épi comme dans un parking d'autos.
Ses représentations d'une mère portant un nourrisson ou un jeune enfant, attitude toute traditionnelle, sont elles aussi tout à fait étranges. Une des planches 501a (figure 19) est très représentative : dans la première partie, réalisée en studio ou dans un intérieur (on distingue un canapé au fond), une femme très apprêtée tient dans ses bras un nourrisson qui ne semble âgé que de quelques jours, peut-être quelques semaines. Le contraste entre la femme, boutonnée jusqu'au cou et bien coiffée, et ce tout petit être simplement emmailloté est déconcertant. Il semble curieux qu'une jeune mère ait une prestance aussi soignée et sérieuse tout en penchant la tête avec tendresse vers un bébé qui vient de naître. Mais ce jugement est peut-être faussé par nos représentations contemporaines d'une mère portant un bébé et dans lesquelles les mères semblent plutôt hébétée par la fatigue, un sourire vaseux mais heureux aux lèvres. La seconde partie de la planche présente une mère portant un enfant un peu plus âgé. La femme ressemble énormément à celle de la première partie, et dans le cas où ce serait effectivement la même personne, la première partie ne serait qu'une mise en scène, ce qui rendrait plus compréhensible le contraste que nous avons mis en évidence : la femme n'est qu'une figurante et non la véritable mère. La seconde partie représente donc une femme aussi apprêtée que la première, très bien coiffée et avec un corsage à carreaux, portant un petit garçon qui rit, sur fond de ciel sans nuage. L'enfant agite un bras vers le photographe et la femme s'efforce donc de le retenir dans les autres clichés. Le corsage à carreaux et le contexte du plein air font penser que cette séquence est peut-être destinée à symboliser la maternité à la campagne, tandis que la première séquence représenterait une mère à l'enfant plus urbaine. Cette dialectique ruralité/urbanité est probable puisque Steiner l'utilise dans d'autres contextes (enfants des villes/de la campagne, etc.) et qu'elle était largement répandue à l'époque, notamment dans le genre populaire du *Bergfilm*. Une planche de Steiner dénommée *Landkindertypen* (figure 20) montre d'ailleurs un enfant en salopette devant des machines agricoles, stigmatisant cet enfant et introduisant un discours tradition/modernité par la présence des machines. La composition des images joue sur le graphisme des éléments des engins -grillages, roues- pour mettre en valeur l'enfant devant les machines. On peut se demander si le fait que la première séquence de la mère à l'enfant ait été prise en plongée et la seconde en contre-plongée possède une signification : la vie à la campagne élèverait-elle plus l'âme vers le ciel ? Cette hypothèse n'est pas infondée puisque la grande majorité des représentations de l'enfance chez Steiner prenne place dans

un contexte campagnard ou alpin. De manière corollaire, on peut alors se demander si l'œuvre de Hans Steiner s'inscrirait dans la Défense nationale spirituelle. Ceci ne peut rester qu'hypothétique sur la seule base visuelle de son travail. En revanche, une autre planche 501a (figure 21) représente une série de mères avec leur enfant d'une manière toute traditionnelle, notamment devant l'âtre d'une cheminée, symbole de la famille, ou donnant le sein, symbole même de la maternité. Des femmes de tous âges portent dans leurs bras des enfants. Cette planche fait penser à un reportage de Paul Senn paru dans la *Zürcher Illustrierte* du 18 mars 1938 (figure 22), consacré à la Défense nationale spirituelle, et représentant des mères venant de toutes les parties de la Suisse. Ce reportage et la planche de Steiner sont tous deux des glorifications de la femme en tant que mère, et mère de la patrie.

Dans le même genre que les planches que nous venons de décrire, la planche légendée *Galactina privat* (figure 23) comporte toute une série de clichés d'une mère en train de nourrir un bébé, prise en studio devant un fond neutre. C'est la seule série dont la destination commerciale est indéniable, par le style neutre et atemporel, ainsi que par la légende. On peut observer grâce à cette séquence les expérimentations lumineuses et d'angle de vue du photographe, et se demander quel est le cliché qui a été élu au final par le commanditaire, la marque Galactina (une marque d'alimentation infantile qui existe toujours). La mention « privat » suggère que ces clichés ne peuvent plus être utilisé pour autre chose par Steiner et peut-être même qu'il en a cédé les droits à l'entreprise Galactina. Comparativement à la planche précédente, la femme est aussi élégante mais pas aussi apprêtée : sa coupe de cheveux est un peu moins sérieuse et elle ne porte qu'un maillot en laine décolleté et sans manche. La séquence antérieure n'en paraît que plus insolite.

La planche 501a (figure 24) représente, parmi plusieurs autres, une fillette accompagnée de sa mère au comptoir d'une boutique ou, en l'occurrence, ce qui ressemble au guichet d'un bureau de poste. La légende indique que, pour cette planche en tout cas, les photographies ont été prises entre 1935 et 1945. D'autre part, ces clichés semblent avoir été pris en studio, comme l'indique le projecteur visible sur l'image 60333. Ce sont donc de pures mises en scène, certainement à destination publicitaire ou en tout cas simplement commerciale. L'intérêt de cette série est que la fillette est, une fois de plus, représentée dans la position de « petite maman », accomplissant par mimétisme des tâches traditionnellement féminines, comme les commissions. L'enfant arbore un large sourire de satisfaction : elle peut faire *comme* sa mère, jouer à la grande personne. Elle est notamment ravie de pouvoir faire la transaction, certainement parce qu'elle obtient alors le droit de manipuler de l'argent. La présence de la mère ne fait que renforcer notre interprétation, car elle se place en initiatrice, surveillant les gestes de la petite fille et notamment ce qui semble le rendu de la monnaie par la personne derrière le guichet, à la place du photographe et dont on ne voit que le bras. La structure du guichet fournit un cadre déterminé à la photographie, mais Steiner choisit majoritairement de prendre ce cadre en biais. On ne peut pas dire que cette séquence possède de réelles qualités esthétiques : les photographies sont très sombres et, si l'angle de vue depuis l'intérieur du guichet est original et pertinent, la composition formelle n'est pas très recherchée. Une autre séquence, qui pourrait peut-être être l'épisode antécédent au bureau de poste, retrace le collage d'un timbre sur une enveloppe par une petite fille aidée de sa mère. Il existe encore différentes séquences dans une boulangerie et dans une autre boutique, toutes avec les deux mêmes protagonistes, une mère et sa fille, qui sont jouées vraisemblablement par la même femme et la même fillette. La mère est à chaque fois présentée en train de superviser les gestes et les actions de sa fille, qui, elle, semble s'amuser à mimer ce qu'elle a déjà vu faire sa mère des centaines de fois. Toutes ces planches ont très certainement une destination commerciale, peut-être pour une publicité vantant les produits de telle boutique ou les services rendus par la poste, ou peut-être encore pour une sorte de roman-photo.

En tout cas, il est sûr que la publicité de cette époque exploitait abondamment la figure de la mère à l'enfant, jouant sur la sensibilité maternelle pour se laisser convaincre du bien-fondé de tel ou tel achat. Au début du 20e siècle, les enfants deviennent en effet une cible publicitaire. Par exemple, dans un numéro de *L'Illustré* de 1931, une publicité pour du Café de malt Kneipp-Kathreiner (figure 25) vante ainsi le produit : « Une maman clairvoyante donne à ses enfants du Café de malt Kneipp-Kathreiner coupé de lait. Il maintient les enfants gais et bien portants et, à ceux qui ne prennent pas volontiers le lait, il le leur rend plus agréable et trois fois plus digestible ». Une autre publicité pour la marque vestimentaire Tobralco (figure 26) représente une femme et une fillette vêtues de robes coupées dans le même tissu. C'est un appel sans ambiguïté au fait que les mères aiment habiller leurs filles à leur guise, mais aussi à leur image, dans une sorte de projection.
Comme pour l'enfant au bain, la représentation de la mère à l'enfant, et en particulier de la fillette imitant sa mère, n'est pas insignifiante. Elle est le reflet d'une situation sociale qui perdure à l'époque de Steiner et dans laquelle la femme est toujours confinée à certaines tâches, majoritairement domestiques, même si le concept de femme moderne commence alors à se mettre en place. Et la petite fillette étant destinée à accomplir ces tâches, devenue adulte, son initiation se fait dès l'enfance et elle perpétuera ainsi l'enseignement des générations précédentes. On remarque ici l'analogie avec l'analyse de l'œuvre d'Anker que nous avons donnée auparavant, et on en déduit qu'une cinquantaine d'années plus tard, la situation n'a gère évolué concernant la condition féminine. On peut même remarquer que, dans une des séquences, la fillette au magasin possède un attribut particulier : le petit panier qui était déjà l'apanage des fillettes dans l'œuvre d'Anker. Steiner se situerait donc complètement dans une vision traditionnelle, même en considérant les quelques écarts inhabituels, comme le reportage sur une *Mütterschule*, encore qu'elle ne fait aussi que cantonner la femme dans sa fonction reproductrice.

La figure de l'enfant à l'école

La figure de l'enfant en train d'apprendre est traditionnelle : on en trouve à toutes les époques, que ce soit dans la scène de l'éducation de la Vierge jusqu'aux écoles d'enfants pauvres de Riis et les heures plus heureuses de Doisneau. C'est un des sujets où Steiner a été le plus prolixe au sein de l'iconographie enfantine. De nombreuses planches retracent la vie scolaire des enfants, du chemin jusqu'à l'école aux voyages d'études et fêtes scolaires en passant par les heures de classe. On peut s'interroger sur les raisons de l'abondance de cette figure dans l'œuvre photographique de Steiner et surtout de la destination de ces images.
A la fin du 19e siècle, l'école est perçue en Suisse, comme ailleurs, comme un instrument efficace pour la bonne marche de l'Etat démocratique. Geneviève Heller explique que « plus la démocratie devient effective, confiant à chacun de ses membres le droit à une participation aux affaires de l'Etat, plus l'instruction devient indispensable. La Constitution fédérale de 1874 exige une instruction suffisante de chaque citoyen, préalable au bon fonctionnement des institutions »[11]. L'instruction est en effet la condition pour que la démocratie, qui repose sur la volonté du peuple, donne aux citoyens les moyens de décider en toute connaissance de cause. Les cantons suisses, qui ont la compétence en matière d'instruction primaire, ont l'obligation constitutionnelle d'y pourvoir de manière suffisante. L'école est investie d'une mission hautement patriotique car elle instaure une cohérence nationale et prépare les futurs citoyens à des enjeux bien supérieures, tels que le respect des droits et des devoirs qui leur appartiennent, ainsi que la défense du pays contre d'éventuelles agressions extérieures. C'est donc un symbole fort de la santé d'une nation que de mettre en œuvre

[11] HELLER, Geneviève, « L'Ecole vaudoise: entre l'identité suisse et l'identité cantonale », in *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848-1914*, 8° Colloque de l'Académie suisse des sciences humaines, 1985, Fribourg, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1987, p.250.

une instruction efficiente par le biais de l'école publique obligatoire. Dans cette perspective, et surtout dans le contexte de la Défense nationale spirituelle de la fin des années 30, on peut se demander si certaines images de Steiner n'étaient pas destinées à une utilisation promotionnelle de l'école.

Lorsqu'on étudie de plus près les planches de photographies, on remarque plus spécialement certaines planches. Une séquence (figure 27) montre notamment plusieurs petits garçons dans une salle de classe, un livre devant eux et s'appuyant la tête dans une ou deux mains. Cette position est, dans la tradition picturale, associée à la réflexion. Les scènes de classe où des élèves semblent en pleine réflexion, ou perdus dans leurs pensées, a également été amplement exploitée par Robert Doisneau, mais plus clairement dans le sens de rêveries dans l'attente de la fin de la classe. La réflexion suggérée par l'attitude des enfants dans la séquence de Steiner n'est donc pas forcément liée à ce qu'il est en train d'apprendre, mais peut-être tournée vers d'autres mondes, comme l'indiquerait le sourire rêveur qu'esquisse le garçon dans les images 28940 et 28941. La première de ces deux images montre d'ailleurs une petite fille à l'arrière-plan en train de lever le doigt pour répondre à la question du professeur. C'est un geste récurrent dans l'iconographie scolaire : on le retrouve chez Steiner dans de nombreuses planches, illustrant notamment les thèmes légendés *Kinder in der Schule* ou *Schulexamen* (figure 28). Cette rhétorique de la main levée est non seulement symbolique du milieu scolaire mais crée aussi une dynamique formelle à l'intérieur des images en créant des lignes directrices. On peut facilement le constater sur les images 29083 et 29084 de la planche 613d : les bras tendus des enfants, pointant dans différentes directions mais toutes vers le coin supérieur gauche est contrebalancé par le bord de la table au premier plan, plus horizontal, et surtout par le bras du professeur descendant du coin supérieur gauche vers le milieu du bord inférieur. On peut également rapprocher cette figure de la rhétorique du poing levé, très répandue dans les avant-gardes photographiques soviétiques et allemandes au début de la période d'activité de Steiner. Même si, idéologiquement, les deux formes de bras levé n'ont rien à voir, leur similitude graphique renvoie à l'idée de la force du peuple, en l'occurrence de la jeunesse, qui correspond aussi à un discours politique spécifique de la révolution et des régimes autoritaires de l'époque. On peut relever sur ces images que les filles ne sont pas défavorisées par rapport aux garçons, comme c'était le cas dans l'œuvre d'Anker, car elles sont parfaitement intégrées au milieu des garçons. C'est une des seules indications qui permettent, dans l'iconographie enfantine de Steiner, de noter que la condition féminine est en train de changer.

Steiner s'est aussi focalisé sur l'école en milieu rural. Aucune photographie ne possède distinctement une connotation urbaine. En revanche, nombreuses sont celles dévoilant un paysage campagnard ou alpestre derrière les écoliers. Plusieurs planches sont notamment consacrées à une *Landschulwoche* à la montagne, exposant les activités scolaires et moins scolaires des élèves hors de l'école, en plein air. Une autre séquence est dédiée à une *Bergschule* (figure 29), une école en montagne, présentant des images très intéressantes. Les enfants forment graphiquement une sorte de petite montagne humaine vue en contre-plongée, rappelant l'arrière-plan constitué de montagnes enneigées, tandis que des branches dans le coin supérieur droit forme un motif sur le ciel sans nuage. La composition très sophistiquée de l'image lui donne un caractère esthétique non négligeable et en fait une véritable œuvre d'art. Le fait d'avoir pris la pyramide enfantine en contre-plongée ajoute au symbolisme de la photographie en donnant à ces enfants une dimension supérieure, comme s'il s'élevait au dessus d'un paysage idyllique. Les deux dernières images correspondent au thème du chemin vers l'école, repris dans une planche spécifique au thème *Kinder an der Weg zur Schule*. Ces clichés de Steiner autour du chemin vers l'école entre en résonance avec le reportage d'un autre grand photographe suisse : Paul Senn. En effet, ce dernier a fait un reportage sur les enfants qui ont un long trajet à parcourir jusqu'à leur école, reportage paru dans la *Schweizer Illustrierte Radiozeitung* du 29 novembre 1935 et ainsi que dans *Aufstieg* du 24 janvier

1936. Arnold Kübler, rédacteur en chef de *Du*, a ensuite arraché l'une des images du reportage, un petit garçon en train de manger une énorme tartine de pain (figure 30), et l'a isolé dans *Du* en février 1943 pour en faire une icône de la Défense nationale spirituelle. Cette vogue de la représentation de l'enfance dans le cadre alpin est à rapprocher encore du succès du Bergfilm à la même époque. On en revient à se demander si Steiner ne soutenait pas activement la Défense nationale spirituelle, même s'il est difficile de dater ces images. Une autre série de planches présente encore les écoliers dans le cadre des montagnes, au cours de deux voyages d'études. Cette série donne lieu à des images d'une grande beauté, notamment une séquence d'escalade (figure 31) que le photographe a pris en contre-plongée. Les enfants grimpant forment une boucle autour d'un pic, créant une dynamique circulaire dans l'image, en particulier l'image 50221 que Steiner a tirée en double. L'image 50214 est également très graphique, la file d'enfants sur une crête de montagne se détachant sur un ciel chargé de nuages, partitionnant la photographie en deux zones sur un axe diagonal. Encore une fois, ces photographies proposent une sorte de glorification de ses enfants de la montagne, la contre-plongée accentuant le motif de l'ascension vers les cieux, physique mais aussi intellectuelle. On peut penser que Steiner cherche à valoriser la réputation saine et vivifiante des montagnes suisses, se répercutant sur les enfants qui y grandissent. La rhétorique historique de la montagne comme territoire purement helvétique, avec le mythe du réduit national, n'est pas indifférente à l'analyse que nous proposons des images de Steiner. On peut d'ailleurs supposer que ces séries étaient destinées à des reportages pour la presse, à l'instar de celui de Paul Senn.

Ainsi, nous avons montré que les représentations de l'enfance se sont transformées au fil du temps et des évolutions de la société. L'enfance dépeinte par Hans Steiner est le fruit de son époque, et nous avons démontré à travers ses photographies qu'elles possèdent parfois une dimension historique. Le travail de Hans Steiner est à la croisée de la recherche documentaire, d'une demande publicitaire ou promotionnelle, mais aussi d'une esthétique propre à sa sensibilité et qui en fait un artiste à part entière, en tout cas pour une grande partie de sa production.

La diversité des représentations enfantines permet de dresser un panorama assez complet de la vie des enfants à l'époque de Steiner. En revanche, la diversité des styles et les variations de qualité, tant dans la composition que dans la technique photographique, laissent planer un doute quant à la paternité des images : est-ce toujours Steiner qui a pris ces clichés ? La question se pose d'autant plus que la calligraphie des légendes est aussi très changeante et qu'on sait qu'il dirigeait tout un atelier. Steiner devait évidemment s'adapter au contexte et à la destination de ses images, mais cela n'explique pas la grande différence qualitative entre certaines planches.

Quoi qu'il en soit, la beauté, la poésie et l'humour qui émanent des photographies de Steiner en font une œuvre étonnante et un objet d'étude plein de richesses et de surprises. Les images rassemblées dans le fonds photographique de Hans Steiner sont l'œuvre d'une vie mais raconte aussi la vie d'une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Peinture :

AUTIN GRAZ, Marie-Christine, *L'enfant dans la peinture*, Skira et Seuil, 2002.

BILLETER, Erika, *La peinture suisse, cent chefs-d'œuvre provenant des musées suisses du XV° au XX° siècle*, Berne, Benteli, 1990.

KAYSER, Christine (sous la direction de), *L'enfant chéri au siècle des Lumières*, Louveciennes, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, 2003.

KUTHY, Sandor, LÜTHY, Hans A., *Albert Anker. Deux portraits d'un artiste*, Lausanne, Librairie Marguerat SA, 1980.

Photographie :

ALLAND, Alexander, Sr., *Jacob A. Riis, Photographer and Citizen*, New York, Aperture, 1974.

GUIMOND, James, *American Photography and the American Dream*, The University of North Carolina Press, 1991.

HAMILTON, Peter, *Robert Doisneau*, Paris, Paris-Musées et Editions Hoëbeke, 1995.

LOETSCHER, Hugo, MAGNAGUANO, Guido, *Werner Bischof, 1916-1954*, Paris, Editions Arthaud, 1990.

NUVOLARI, Patrizia, *Bambini di guerra*, Aoste, Industrie Grafiche Editoriali Musumeci, 1994.

ORVELL, Miles, *American Photography*, Oxford University Press, 2003, collection Oxford History of Art.
El niño y su mundo, V Bienal de Fotografía, Tarragona, Dow Chemical Ibérica, 1990.

Henri Cartier-Bresson, de qui s'agit-il ?, Bibliothèque nationale de France, printemps 2003, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2003.

Sociologie et sciences de l'éducation :

DAFFLON NOVELLE, Anne (sous la direction de), *Filles-garçons, socialisation différenciée ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006.

DONNIER-TROEHLER, Annette, *Images de la Suisse : les paysans sans l'œuvre d'Albert Anker (1831-1910), le monde paysan comme modèle patriotique*, Neuchâtel, Institut d'Ethnologie, 1999, collection Ethnoscope, numéro 5.

HELLER, Geneviève, « L'Ecole vaudoise: entre l'identité suisse et l'identité cantonale », in *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848-1914*, 8° Colloque de l'Académie suisse des sciences humaines, 1985, Fribourg, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1987.

PAVILLON, Monique, *La femme illustrée des années 20 : essai sur l'interprétation de l'image des femmes ans la presse illustrée, 1920-1930*, Lausanne, Section d'histoire de l'Université de Lausanne, 1986.

PRAZ, Anne-Françoise, *De l'enfant utile à l'enfant précieux : filles et garçons dans les cantons de Vaud et Fribourg (1860-1930)*, Lausanne, Antipodes, 2005.

Périodiques :

Du, n°2, février 1943.

Zürcher Illustrierte, 18 mars 1938.

L'Illustré, n°23, 4 juin 1931.

Sites Internet :

www.photo-rmn.fr

www.paulsenn.ch

ANNEXES

Figure 1. Raphaël, *La Vierge Sixtine*.

Figure 2. Titien, *Ranuccio Farnèse*, 1542.

Figure 3. Bronzino, *Portrait de Bia, fille naturelle de Cosme I° de Médicis*, c.1542.

Figure 4. Jean Baptiste Siméon Chardin, *L'enfant au toton. Auguste Gabriel Godefroy*.

Figure 5. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Autoportrait avec sa fille* ou *La tendresse maternelle*, 1786.

Figure 6. Albert Anker, *La bonne petite fille*, 1884.

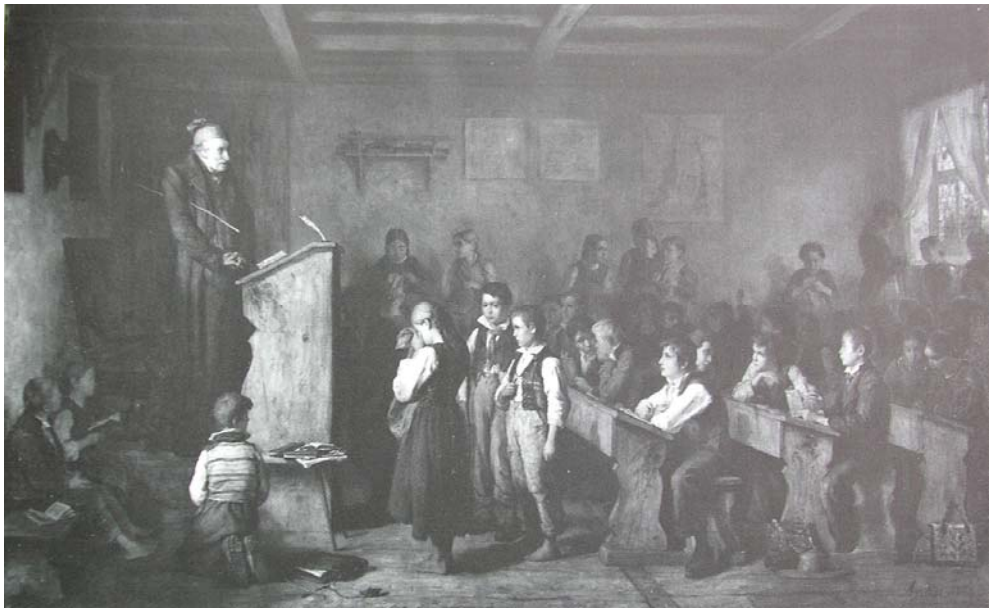

Figure 7. Albert Anker, *Ecole communale dans la Forêt Noire*, 1858.

Figure 8. Jacob A. Riis, *Street Arabs-Night Boys in Sleeping Quarters (Newsboys)*, 1890.

Figure 9.Lewis Hine, *Manuel, the Young Schrimp Picker, Biloxi, Mississipi*, 1911.

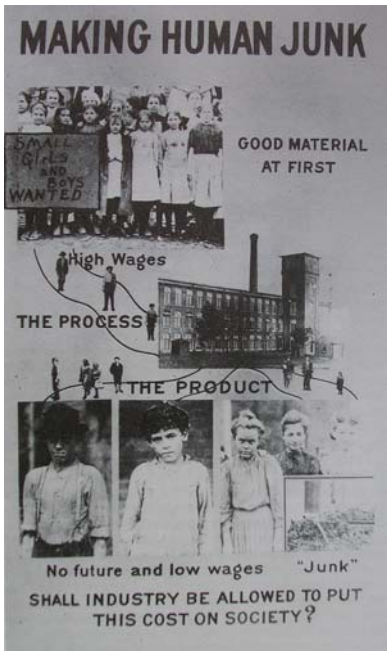

Figure 10. Lewis Hine, *The High Cost of Child Labor*, 1915.

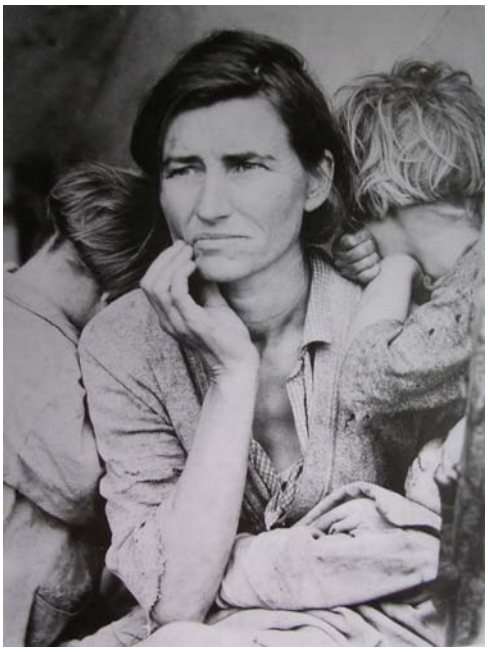

Figure 11. Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936.

Figure 12. Henri Cartier-Bresson, *Séville*, 1933.

Figure 13. Robert Doisneau, *Petits enfants au lait, Gentilly*, 1932.

Figure 14. Henri Cartier-Bresson, *Rue Mouffetard, Paris*, 1952.

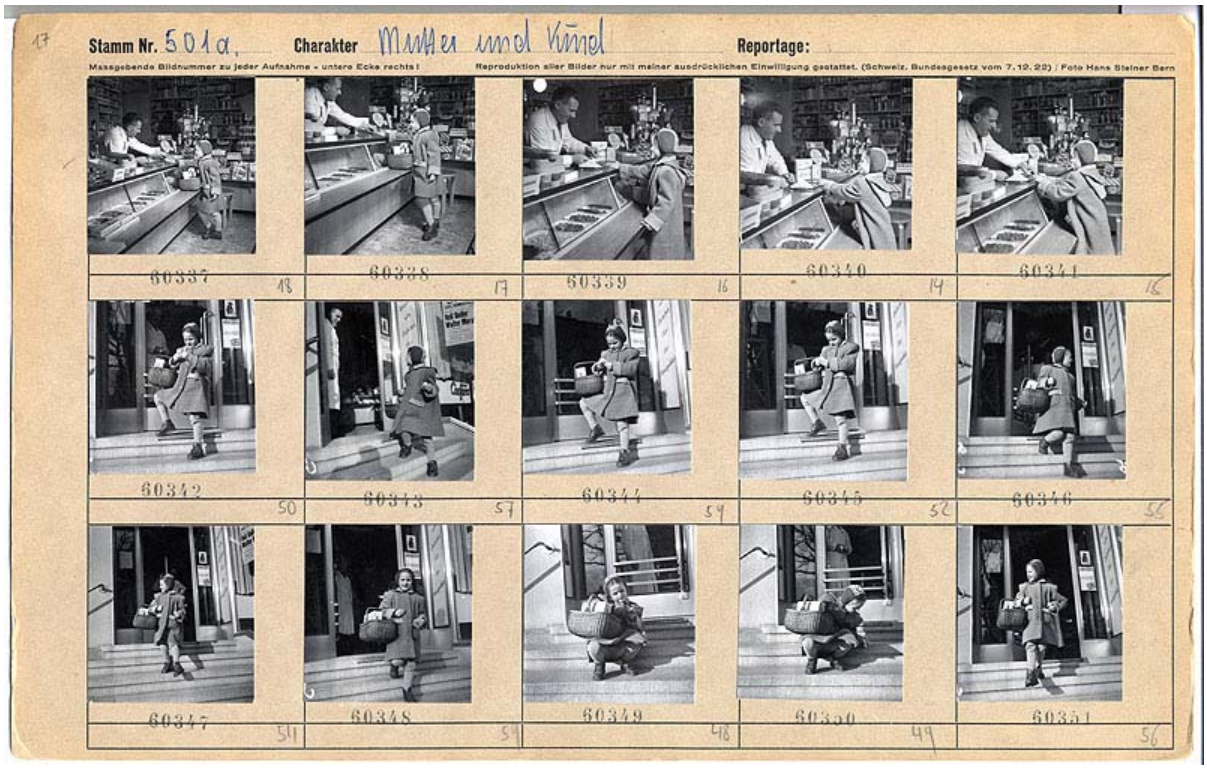

Figure 15. Hans Steiner.

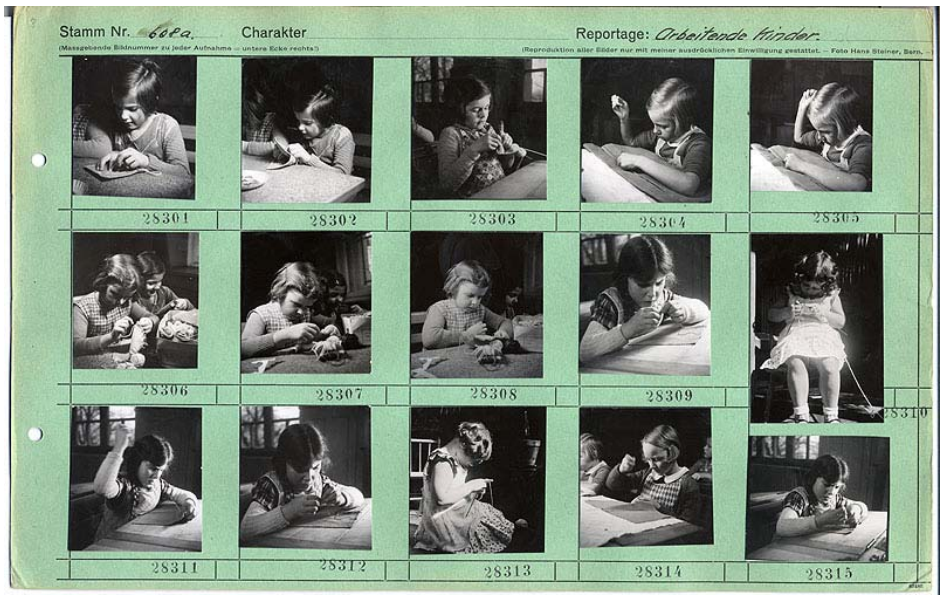

Figure 16. Hans Steiner.

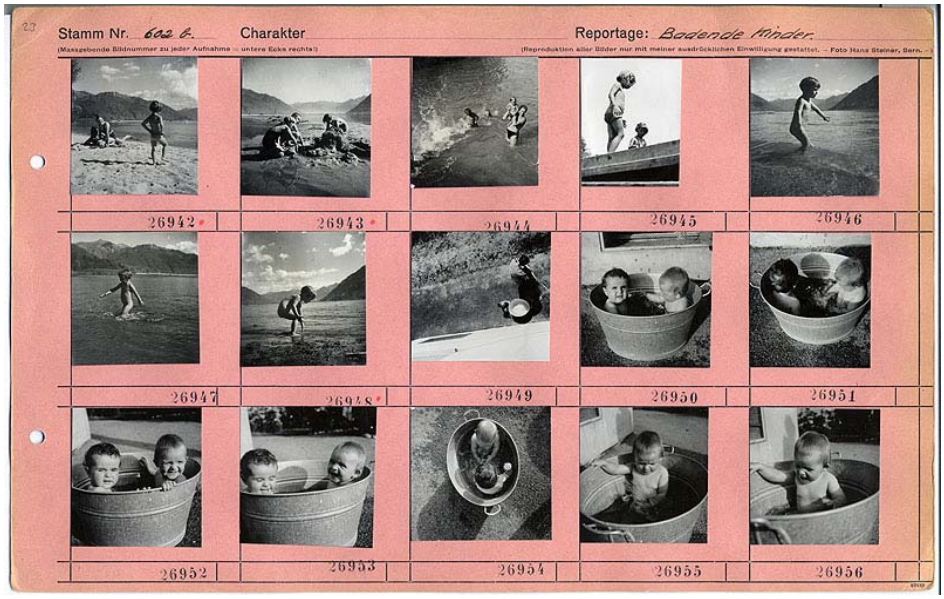

Figure 17. Hans Steiner.

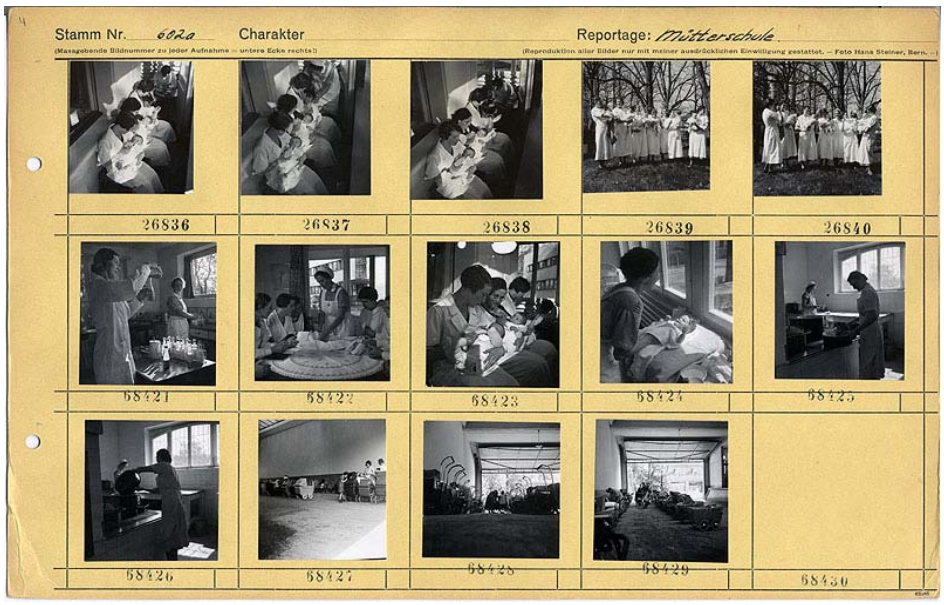

Figure 18. Hans Steiner.

Figure 19. Hans Steiner.

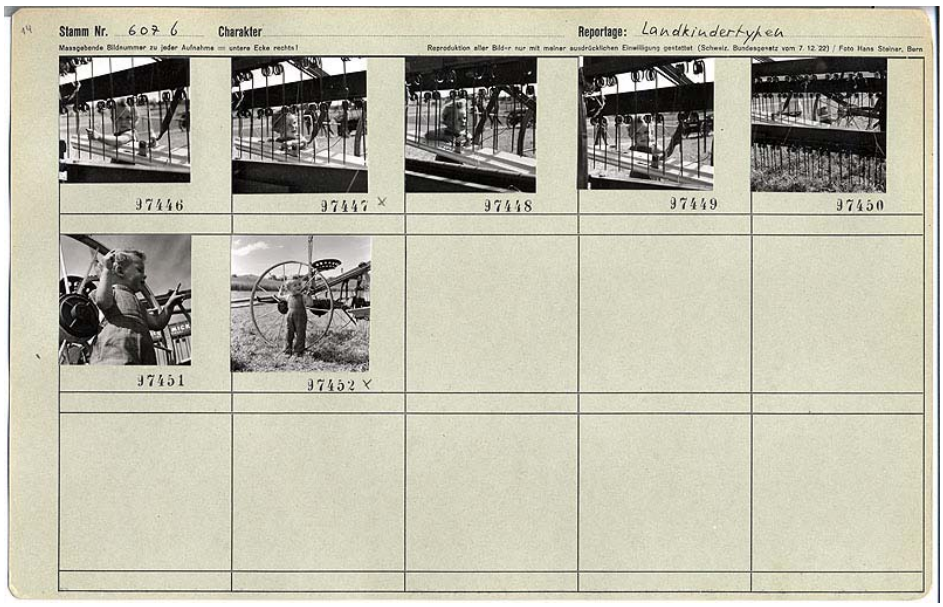

Figure 20. Hans Steiner.

Figure 21. Hans Steiner.

Vaterland — Mutterland

Der Anfang und das Ende meiner Politik ist Erziehung (Pestalozzi)

Die Schweizer Frau hat kein politisches Stimmrecht und doch hängt das Wohl und Wehe unserer Demokratie zuletzt von ihr ab. Welche Gesinnung herrscht in unsern Wohnstuben? Darauf kommt es an, wie schon Pestalozzi immer betonte. In der Familie lernt das Kind, wie man im Vaterland den Schwachen und Armen gegenüber sich verhalten soll. Die Art und Weise, wie man mit dem Dienstmädchen umgeht, ist für das Maß demokratischer Kultur kennzeichnender als viele Dinge, die in der Verfassung stehen oder von Pentredsern verkündigt werden. Die Schweizer Frau erzieht ihre Kinder demokratischer als die Frauen anderer Länder es tun, sie versucht nicht, ihre Kleinen in einem Glashaus fern von den Kindern anderer Volksklassen aufzuziehen, sondern läßt sie rechtzeitig mit allen sich mischen, mit denen sie später den Staat zusammenhalten und vielleicht führen sollen. Die Mutter legt in ihren Kindern die Keime für die spätern großen Gefühle, sie legt auch den Keim für die wahre Vaterlandsliebe in ihre kleinen Herzen.

Una mamma romanesca.

Une mère romande.

Una madre ticinese.

E schwizertüütschi Muetter.

Blick von der Forch ostwärts über den Co[illegible] fensee nach dem Züricher Oberland. K[illegible] berühmte Landschaft, aber das liebe B[illegible] der stilleren Heimat, wie es in hunder[illegible] facher, in tausendfacher, in unendlich[illegible] Vielfalt in unserm Mittelland uns begegn[illegible] Da liegt eingestreut zwischen Felder, [illegible] Wälder der größte Teil unserer [illegible] schweizerischen Gemeinden, welche [illegible] men die Grundzellen unseres eidgenössi[illegible] schen Zusammenlebens bilden. Mit [illegible] Liebe zur Heimatgemeinde beginnt die V[illegible] terlandsliebe, als Gemeindebürger [illegible] wir Verantwortlichkeit für ein gr[illegible] Ganzes zu empfinden und auf uns zu nehmen.

Patrie — Famille

La mentalité d'un peuple dépend de l'éducation que reçoivent ses enfants dans le sein de leur famille. Si la femme suisse n'a pas le droit de vote, c'est elle cependant qui assume le bien-être et l'avenir du pays. Mieux que l'éloquence des [illegible] fédéraux, la façon dont sont traités les domestiques en Suisse démontre que [illegible] démocratie n'est pas seulement un vocable. Mieux que les vibrants appels aux [illegible] mortels principes de la Constitution», l'éducation des enfants suisses témoigne [illegible] notre volonté d'union et de collaboration. Les enfants suivent les écoles communales [illegible] ou cantonales. Leurs mères ne craignent pas la promiscuité d'enfants d'autres [illegible] lieux sociaux, au contraire, elles pensent que leur progéniture doit coudoyer [illegible] apprendre à connaître ceux qui demain seront ses chefs, ses collègues ou ses employés.

Figure 22. Paul Senn, *Zürcher Illustrierte*, 18 mars 1938.

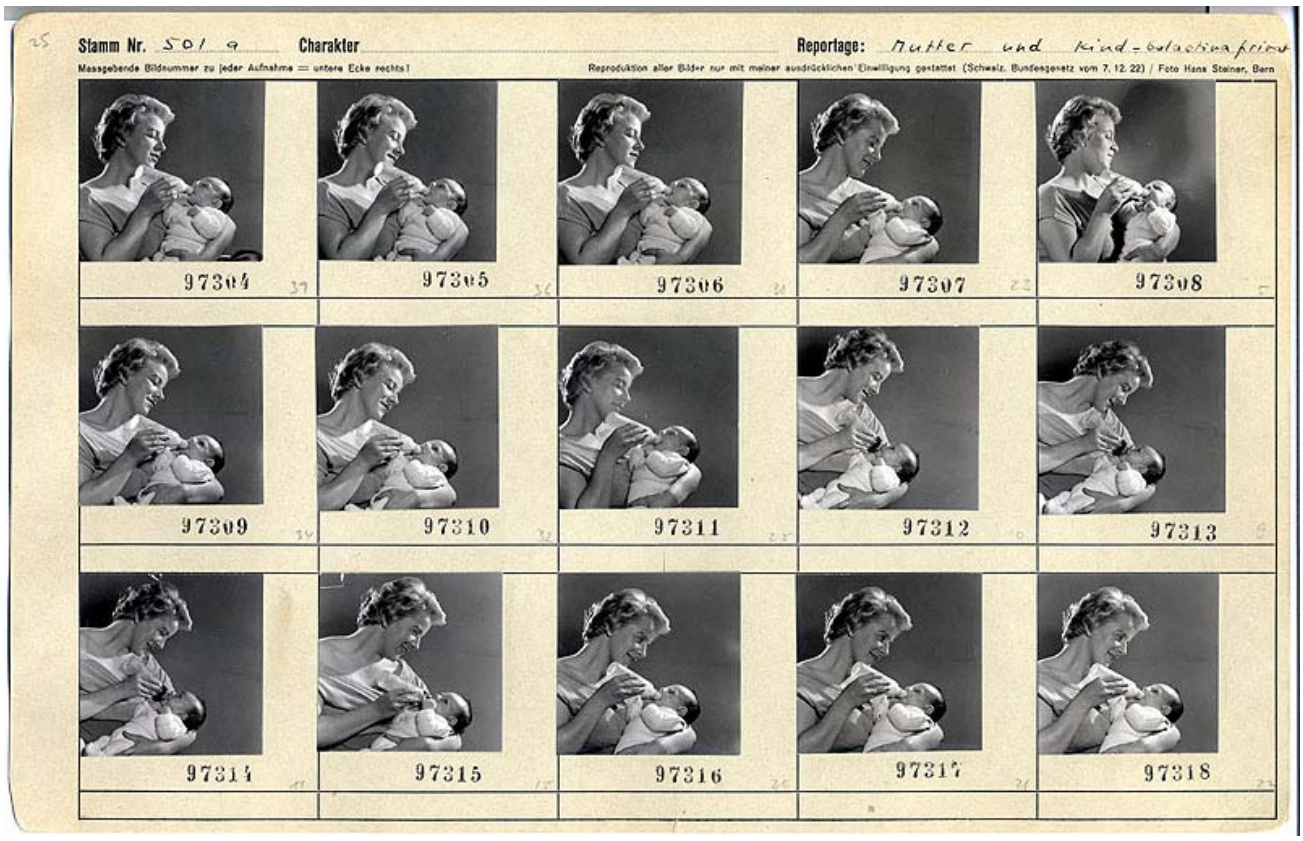

Figure 23. Hans Steiner.

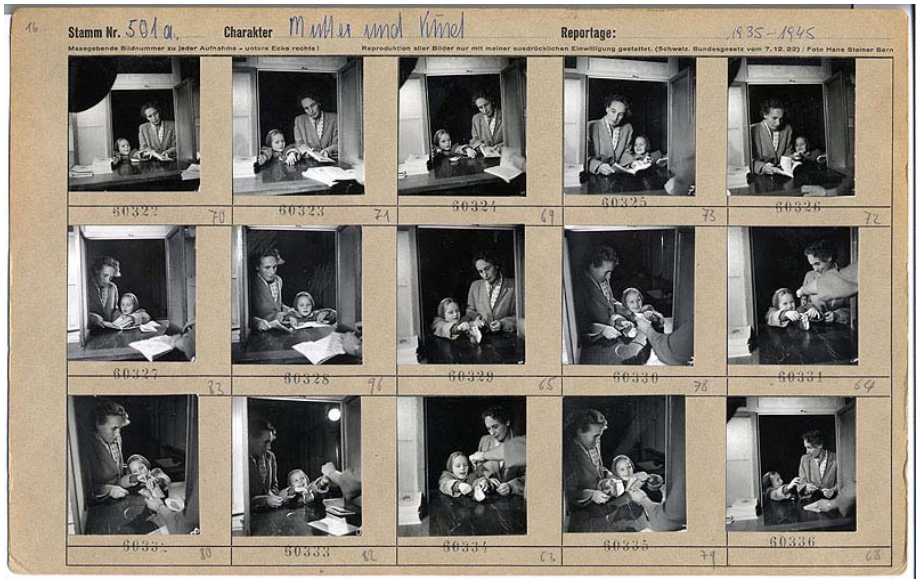

Figure 24. Hans Steiner.

Figure 25. *L'Illustré*, n°23, 4 juin 1931, p.756.

Figure 26. *L'Illustré*, n°23, 4 juin 1931, p.754.

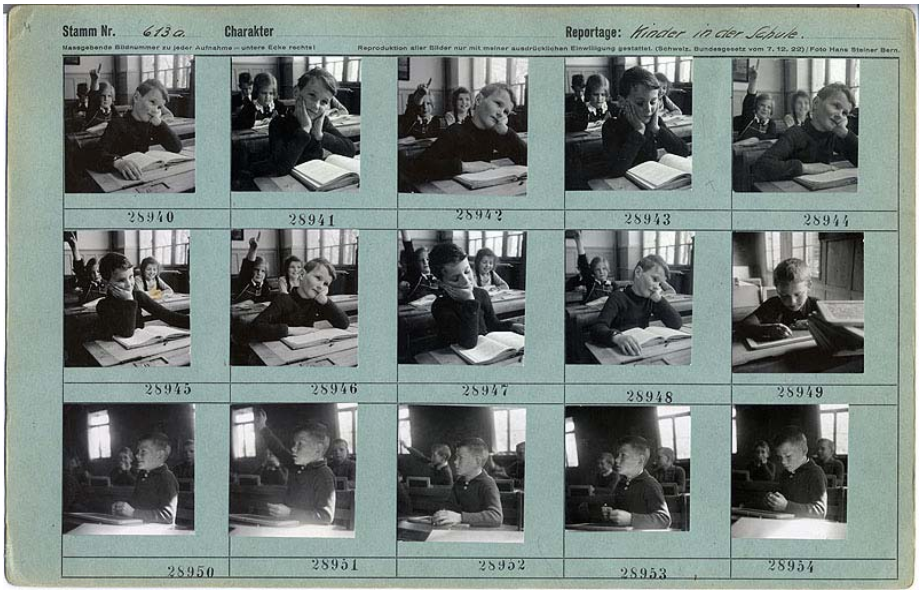

Figure 27. Hans Steiner.

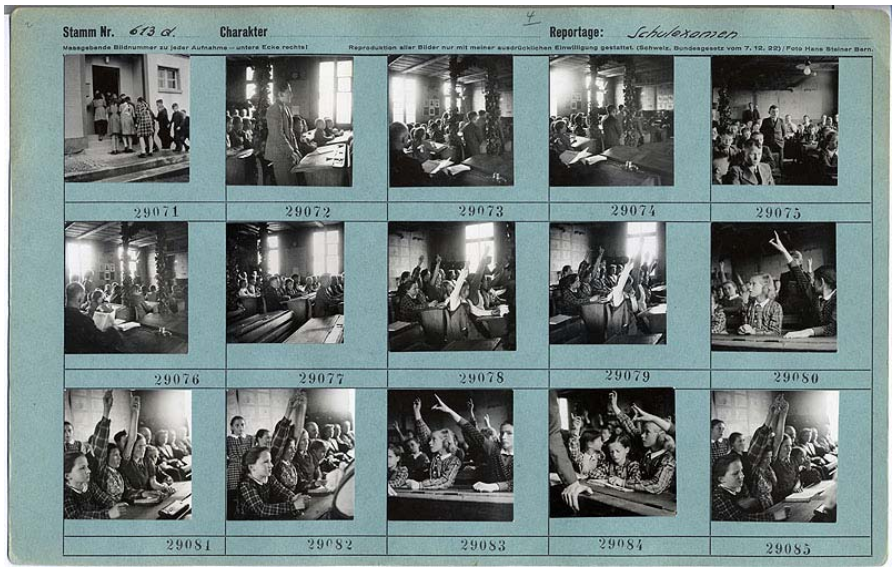

Figure 28. Hans Steiner.

Figure 29. Hans Steiner.

Figure 30. Paul Senn, *Du*, février 1943.

Figure 31. Hans Steiner.