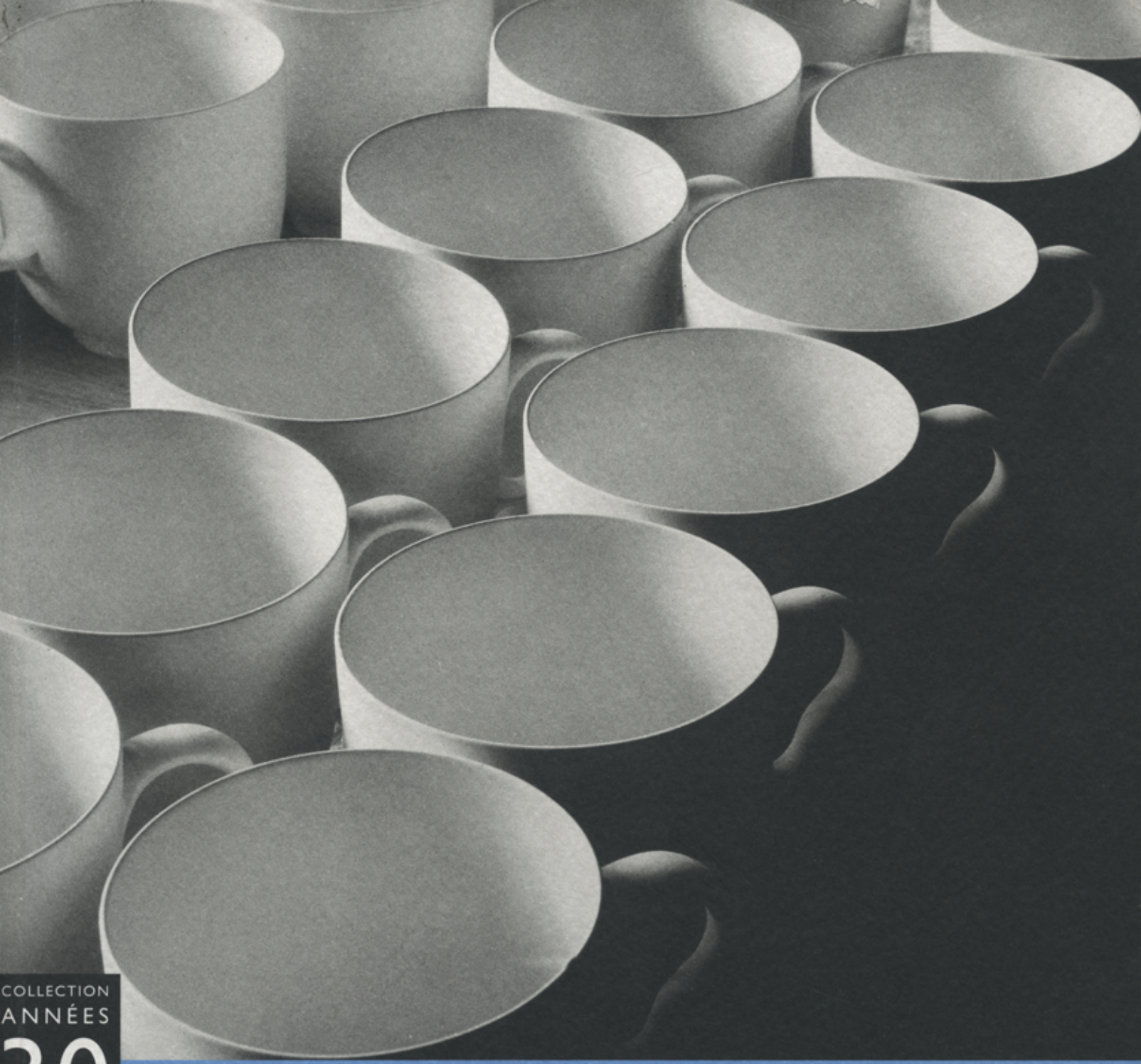


COLLECTION
ANNÉES
30

RENÉ ZUBER
LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ

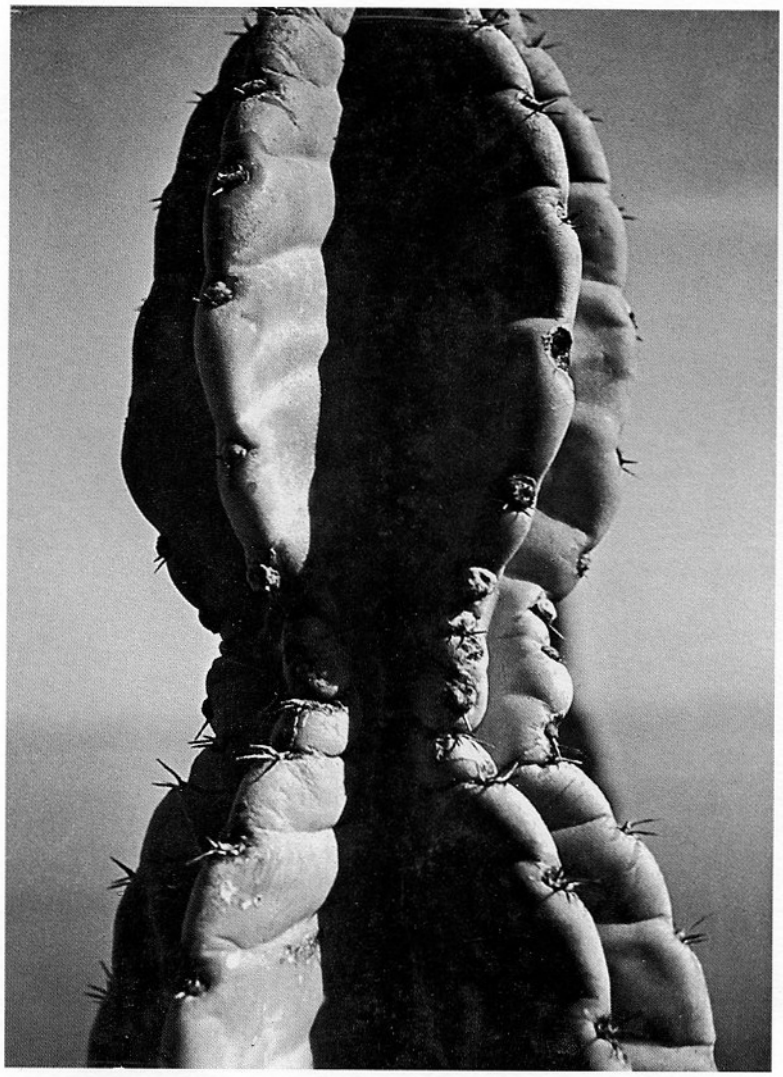
CHRISTIAN BOUQUERET

MARVAL

RENÉ ZUBER
LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ

Au lendemain de la guerre, aucune véritable discussion sur les nouvelles orientations de la photographie n'eut lieu en France, contrairement aux articles passionnés animant de véritables débats qui parurent en Allemagne, en Russie ou aux États-Unis. Tout semble s'être passé comme si les tenants de la tradition ne voulaient pas voir ni prendre en compte cette photographie moderne, pour eux sans doute vulgaire, et comme si les tenants de la nouveauté avaient adopté celle-ci sans se poser de question, telle une esthétique naturelle à leur génération. Ce n'est pas un hasard si les débuts de la Nouvelle Photographie en France sont liés au dadaïsme, un mouvement né en Suisse et en Allemagne pendant la 1ère Guerre mondiale en réaction à la culture bourgeoise traditionnelle, à son arrière-plan social, politique, économique et à sa guerre.
Ce n'est pas un hasard non plus si l'avant-garde de la Nouvelle Photographie était presque uniquement composée d'étrangers : les Américains Man Ray (qui suivit Marcel Duchamp à Paris en 1921) et Paul Outerbridge, Germaine Krull, Allemande née en Pologne, le Roumain Eli Lotar et les Hongrois Ergy Landau et André Kertész. Jacques-André Boiffard, l'un des seuls Français, travaillait depuis 1924 avec Man Ray et faisait partie du groupe surréaliste. Ces photographes coupés de leurs racines et en rupture, jouissaient d'un regard forcément neuf, infiniment moins marqué par le poids des traditions si habituelles en France.
Ce regard différent semble propre aux déracinés et, curieusement, même les photographes étrangers attachés aux valeurs de la photo d'art le partagent également à leur façon. Aux méthodes pictorialistes, ils sauront adjoindre à leur travail une sorte de vision d'époque, non pas superficielle, comme le vernis de la mode, mais profonde, teintée d'une ambiguïté fondamentale. Ce sera le cas, par exemple, pour le baron de Meyer, photographe de mode

vedette et célèbre dans le Tout-Paris (qui saura encourager les jeunes Hoyningen-Huene et Masclet), pour Madame d'Ora, transfuge de l'empire austro-hongrois, spécialisée dans les figures de mode, les portraits d'artistes et les nus féminins baignés d'ombre, pour Albert Rudomine, encore, plus jeune, né à Kiev, qui développera dans les années trente un style bien personnel. Tous trois sont des figures imposées de la société parisienne de l'après-guerre qui, bien que se plaisant au contact des artistes d'avant-garde et partageant pour une large part le goût de la modernité, préfèrent une vision moins radicale pour se faire tirer le portrait. Quelques Français partagent également ce rapport ambigu entre une vision renouvelée et la culture des techniques picto-rialistes d'ennoblissement. Au tout début des années vingt, ils hésitent encore. Se sentant partie prenante de la Nouvelle Vision dans le besoin de produire des images différentes, une photo vraie, ils craignent de devoir renoncer à leur statut d'artiste s'ils limitent leur travail à l'aspect mécanique et purement reproductible de la photographie, en abandonnant la gestuelle et l'intervention manuelle sur le tirage unique. Mais ils supportent surtout mal de devoir renoncer à toutes sortes de possibilités de recherches créatives riches et hybrides qu'ils ne tarderont pas, d'ailleurs, à réintroduire sous des formes différentes, comme par exemple le jeune Daniel Masclet, alors assistant du baron de Meyer (qui sait vite s'en émanciper), Aram Alban, Rémy Duval, Lucien Lorelle à leurs débuts ou, pour une part de son œuvre, Laure Albin Guillot, personnage essentiel et complexe de l'histoire de la photographie entre les deux guerres. C'est à ce moment-là que Zuber commence à s'intéresser à la photographie.



2 | Ergy Landau, *Cactus*, 1929

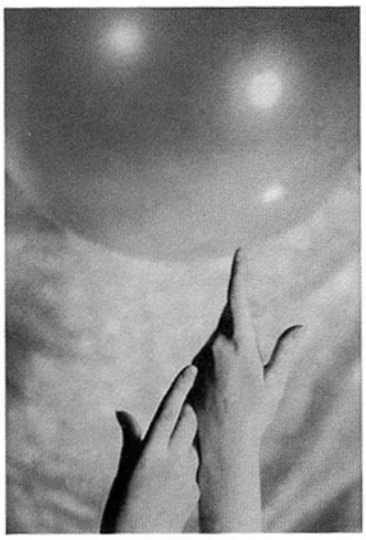
Les années de formation : Leipzig

Né dans le Jura, à Boussières, le 19 novembre 1902, René Zuber grandit auprès de ses frères et sœurs dans une famille de papetiers renommés, les Zuber, défendant une solide tradition de bel ouvrage. Son destin semble tracé d'avance. Il se prépare donc à intégrer la papeterie familiale que dirige son père et suit des études d'ingénieur à l'École centrale des arts et manufactures à Paris. En 1924, son diplôme obtenu, il se rend compte que cette carrière ne le concerne guère et qu'il est bien plus passionné par les métiers du livre.

En 1927, Zuber part pour Leipzig, la capitale du livre en Allemagne, où il s'est inscrit pour deux semestres à l'Académie des arts graphiques et des métiers du livre (Staatliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe[1]). Lors de son séjour, et dans le cadre de ses études, il effectue un stage à l'imprimerie Borel de Berlin où il rencontre Viktor Borell (Victor Borel), le fils, qui souhaite devenir photographe et qu'il retrouvera à Paris à son retour.

L'Académie des arts graphiques et des métiers du livre est une des plus renommées en Allemagne. De grands photographes y enseignent et forment à leur tour de nouveaux graphistes et photographes. Walter Peterhans (1897-1960) y a précédé René Zuber comme étudiant en 1925-1926 avant de créer et de diriger le cours de photographie au Bauhaus de Dessau en 1929. Cette même année, Hugo Erfurth (1874-1948) l'un des plus grands portraitistes allemands post-pictorialistes y enseigne la "technique photographique publicitaire".

C'est à Leipzig que René Zuber découvre la photographie. Il voit le livre phare de la nouvelle photographie allemande, paru à l'automne 1928, dans la vitrine d'un libraire : "En passant dans le quartier des libraires, mon attention fut attirée un jour par un livre qui venait de paraître et qui n'était pas comme les autres parce que sa couverture, au recto comme au verso, était purement photographique. (Le lecteur doit se rappeler ici que nous sommes en 1927[2], à une époque où le livre n'était pas encore ce qu'il est aujourd'hui.) C'était un livre de la Neue Sachlichkeit. On appelait ainsi une manière de voir le monde et les objets quotidiens de notre environnement tels qu'ils sont, dans leur émouvante nudité, comme s'ils sortaient des mains du créateur. Sur la couverture, une pile de rondins[3], fraîchement sciés, vus par la tranche. On aurait pu y compter chacune



3 | Laure Albin Guillot, *Main et boule*, 1929

4 | Emmanuel Sougez,
Pile de torchons, 1935

5 | Albert Renger-Patzsch,
Les rondins, 1928-29



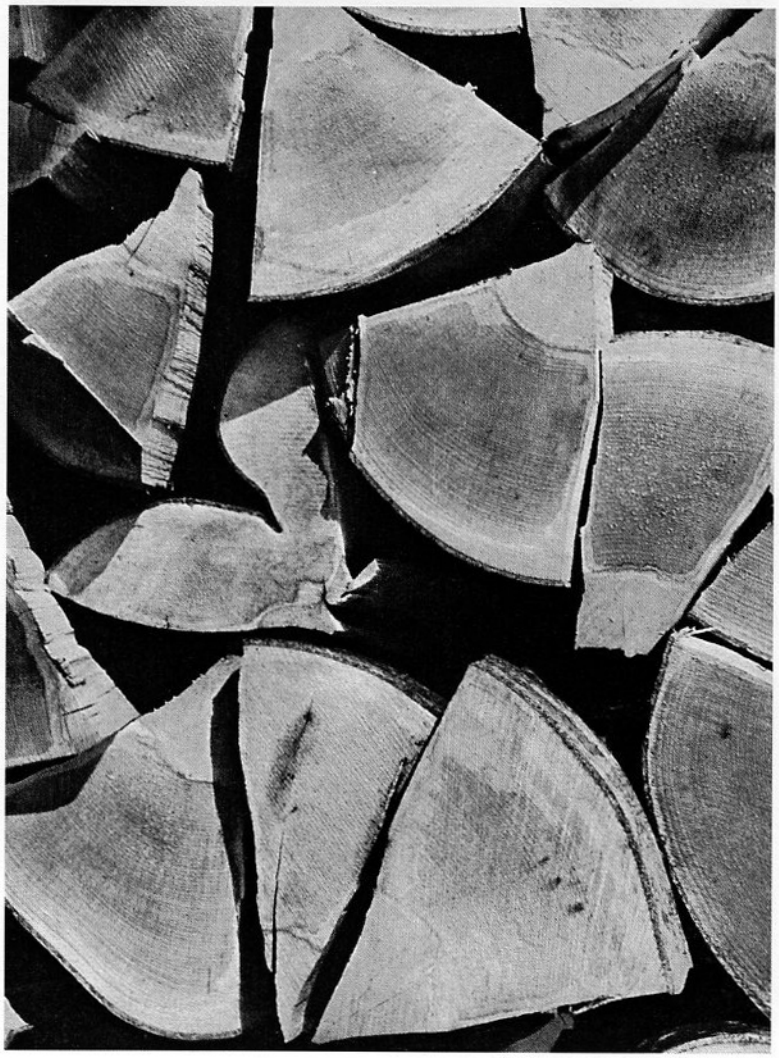
4

des assises de bois et chaque goutte de résine. Le titre de cet album, *Die Welt ist schön*, m'atteignit en plein cœur. Il y a longtemps que je cherchais à me dégager du pathos esthétique, du flou artistique et autres dévergondages du sentiment. Je réalisais d'un seul coup que le monde dans lequel je vivais était beau, intégralement beau, simplement parce qu'il était vrai. Dès lors, je brûlais d'en rapporter la preuve[4]."

Peu avant la sortie en librairie de *Die Welt ist schön*, paraît en 1927[5] *Das deutsche Lichtbild*, le premier annuaire photographique. Dans cet album, Albert Renger-Paztsch est le photographe dont les photographies sont le plus souvent reproduites (huit fois). L'annuaire photographique sort lorsque René Zuber arrive à Leipzig et il est fort improbable qu'il n'en ait pas eu connaissance ainsi que du texte. Plusieurs textes programmatiques précèdent les planches dont celui de László Moholy-Nagy "die beispiellose Fotografie" et celui, plus déterminant, de Renger-Paztsch "Ziele[6]" (Objectifs à atteindre). En le lisant[7], Zuber a la révélation d'une nouvelle photographie débarrassée de tous les oripeaux du pictorialisme qui sévit encore largement en France. Renger-Paztsch écrit dans ce qui deviendra le manifeste de la Nouvelle Vision photographique : "Le secret d'une bonne photographie, les qualités artistiques qu'elle peut posséder à l'égal d'une œuvre d'art plastique, s'appuient sur son réalisme. La photographie est pour nous l'instrument adéquat pour rendre les impressions éprouvées devant la nature. La plante, l'animal, les œuvres des architectes et des sculpteurs, devant les créations des ingénieurs et des techniciens. On apprécie encore trop peu les possibilités de restituer la magie de la matière. La structure du bois, de la pierre, du métal, est représentée dans sa particularité, avec une perfection que les moyens des arts plastiques n'ont jamais autorisée. La photographie nous permet d'exprimer avec une merveilleuse précision les notions de hauteur et de profondeur et, dans l'analyse et la restitution du mouvement d'une extrême rapidité, la photographie règne en maître absolu."

La photographie d'objets ainsi que la photographie d'architecture seront tout au long de sa carrière deux domaines de prédilection de René Zuber. Étrangement, il semble ne pas avoir été marqué par un autre livre sorti peu avant celui de Karl Blossfeldt et qui a un grand succès en Allemagne : *Urformen der Kunst, Photographische Pflanzen-bilder* (*Formes*

originelles de l'art) montre des plantes dans le rendu exact du style de la Nouvelle Objectivité. Cet ouvrage sera publié en France par Calavas en 1929[8].
Le travail de Blossfeldt, dans ses photographies de plantes et d'éléments naturels, "s'inscrit dans l'intérêt naturaliste de l'époque, mais frappe par sa systématisation et sa force plastique : les agrandissements réalisés à partir de clichés de plantes soutiennent plusieurs enjeux (...), dévoiler ce que l'œil nu ne saurait voir et réveiller par le document photographique l'unité avec la nature[9]."
C'est donc à Leipzig que René Zuber devient photographe. Les photos qu'il découvre l'enthousiasment à tel point qu'il achète son premier appareil photo, un Rolleiflex. Au-delà des techniques de reproduction de l'imprimerie qu'il étudie et qui le passionnent, il se concentre sur l'apprentissage du métier de photographe dans lequel il va bientôt exceller. Si aucune photo ne subsiste de cette période à Leipzig, celles qui vont immédiatement suivre sont d'une rare force. À Leipzig, il ne semble pas avoir évolué dans un groupe particulier d'étudiants ni avoir cherché le contact avec les grands maîtres de la photographie du moment, encore facilement accessibles. Toutefois, il est fort probable que René Zuber ait entendu Moholy-Nagy lors des conférences que celui-ci donnait régulièrement à Leipzig, Berlin ou Dessau.
La rencontre avec l'œuvre de László Moholy-Nagy, par expositions ou livres interposés a –certainement– été un facteur déterminant pour le tournant esthétique que prend René Zuber. Il est sûr –se souvient Zuber– que Moholy-Nagy se rendait du Bauhaus de Dessau à Leipzig une fois par semaine pour enseigner aux étudiants de l'Académie les techniques du photocollage. Le livre de Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film,* paru en 1925, est réédité en 1927, en raison de son succès. Ce livre n'a pu échapper à René Zuber. Pourtant, il n'en parle ni dans ses cahiers de notes du moment, ni dans les agendas rédigés plus tard.
Les débuts du Zuber expérimentateur sont toutefois profondément marqués par l'œuvre photographique de Moholy-Nagy. Même dans sa pratique du photogramme appliqué à la publicité, totalement éloignée des préoccupations d'un Renger-



5

6 | Germaine Krull, *Tour Eiffel*, 1927



Patzsch, Zuber maîtrise avec brio, comme beaucoup de ses contemporains, cette technique difficile et publiera plus tard un texte sur le photogramme.
À son retour à Paris, Zuber a –toujours par le livre– la confirmation de cette nouvelle esthétique photographique à laquelle il adhère désormais. Le livre de Germaine Krull, *Métal*, paraît chez Calavas en 1928[10]. Les soixante-quatre planches célèbrent, dans une froide objectivité, l'architecture métallique : ponts, cheminées d'usines et machines. Il explique fort brillamment le choc esthétique provoqué par la vue de ces structures arachnéennes de la modernité. "Il y a vingt ans, Germaine Krull, braquant son appareil vers le ciel, a photographié la tour Eiffel de bas en haut, et la tour Eiffel s'est cassée la gueule. Elle a été restituée comme un pont suspendu à la renverse, comme un poignard enfoncé dans les nuages. Depuis ce jour-là, les photographes sont partis à la découverte du monde. Les pavés, les taches d'huile, les bouts de chiffons, les lézardes sur les murs et quantité d'autres choses des plus banales, que l'œil ordinaire ne remarquait pas, ont été vues pour la première fois par l'objectif photographique. De là est née l'école photographique moderne dont j'ai fait partie."

10

L'Illustration

Fin 1928, René Zuber revient de Leipzig et entre comme technicien de publicité à *L'Illustration*. Il y fait la connaissance d'Emmanuel Sougez (1889-1972), grand photographe moderne et fondateur, en 1926, du service photographique de la revue qu'il dirige depuis. Sougez organise, en outre, une équipe de reporters et gère les laboratoires photographiques. Le directeur de *L'Illustration*, René Baschet avait bien compris l'essor considérable que la photographie allait prendre dans la presse écrite. Tout en restant dans un classicisme de bon aloi, bien éloigné de la Nouvelle Vision photographique, *L'Illustration* accorde au document photographique une place raisonnable. Contrairement aux autres revues comme *Vu* ou *Regards*, *L'Illustration* ne fait pas figurer les photographies pour elles-mêmes, mais elles se doivent "d'illustrer" un article.

Film und Foto, Stuttgart (18 mai-7 juillet 1929)

Comment René Zuber participe-t-il à cette exposition majeure qu'est la Film und Foto de Stuttgart reste obscur. Il n'a pas –semble-t-il– rencontré personnellement Moholy-Nagy en Allemagne et, à son retour à Paris, il est encore peu connu dans le milieu des nouveaux photographes. Comment le professeur Moholy-Nagy qui choisit des photographes très connus (Blossfeldt, Bruguière, Landau) figurant dans la Salle 1, sélectionne-t-il Zuber qui apparaît sous la mention "René Zuber, Paris *L'Illustration*"? Est-ce par l'intermédiaire d'Emmanuel Sougez, directeur du service photographique ? On peut en douter puisque Sougez, lui-même, ne sera pas sélectionné par Moholy-Nagy pour figurer dans l'exposition. Il est plus probable que c'est sur l'intervention d'Ergy Landau (1896-1967) qui connaissait bien Zuber, que László Moholy-Nagy prit connaissance des photographies du jeune Français. Photographe hongroise venant de Budapest et installée à Paris depuis 1923, Ergy Landau est une amie de longue date de Moholy-Nagy. Elle le photographie à Budapest et à Paris et ils entretiennent une correspondance fournie. Ergy Landau sympathise également avec Lucia Moholy, l'épouse du photographe, et toutes deux échangeront régulièrement leurs productions photographiques respectives. Film und Foto, qui passe à la postérité sous l'abréviation FiFo, est conçue pour être itinérante. László Moholy-Nagy peut être considéré comme le père spirituel de cette manifestation qui illustre en grande partie ses thèses sur la photographie et sur le cinéma. D'éminents collaborateurs sont chargés de sélectionner les photographes de leur propre pays. Aucun membre n'est mentionné dans le catalogue pour la France. Mais Gustav Stotz, l'organisateur, membre du Deutscher Werkbund, écrit au photographe hollandais Piet Zwart que ce sera l'éditeur des *Cahiers d'art*, Christian Zervos qui "rassemblera le matériel français dans lequel Man Ray sera en tête[11]". Cette collaboration ne s'est pas concrétisée et il y a fort à penser que Moholy-Nagy, Tschichold et Zwart présentèrent des noms de photographes français ou vivant en France et en effectuèrent la sélection. Le catalogue de l'exposition ne fait mention d'aucun titre des photos de Zuber présentées dans l'exposition. Mais on peut penser que les deux qu'il publie un an plus tard dans le numéro spécial d'*Arts et métiers graphiques*, *Photographie 1930*, y figuraient en bonne place d'autant qu'elles répondent au projet établi par Moholy-Nagy pour sa Salle 1 : "Photographie sous l'angle de la saisie du monde et avec le point de vue de fixer le mouvement et l'organisation consciente de la lumière[12]."



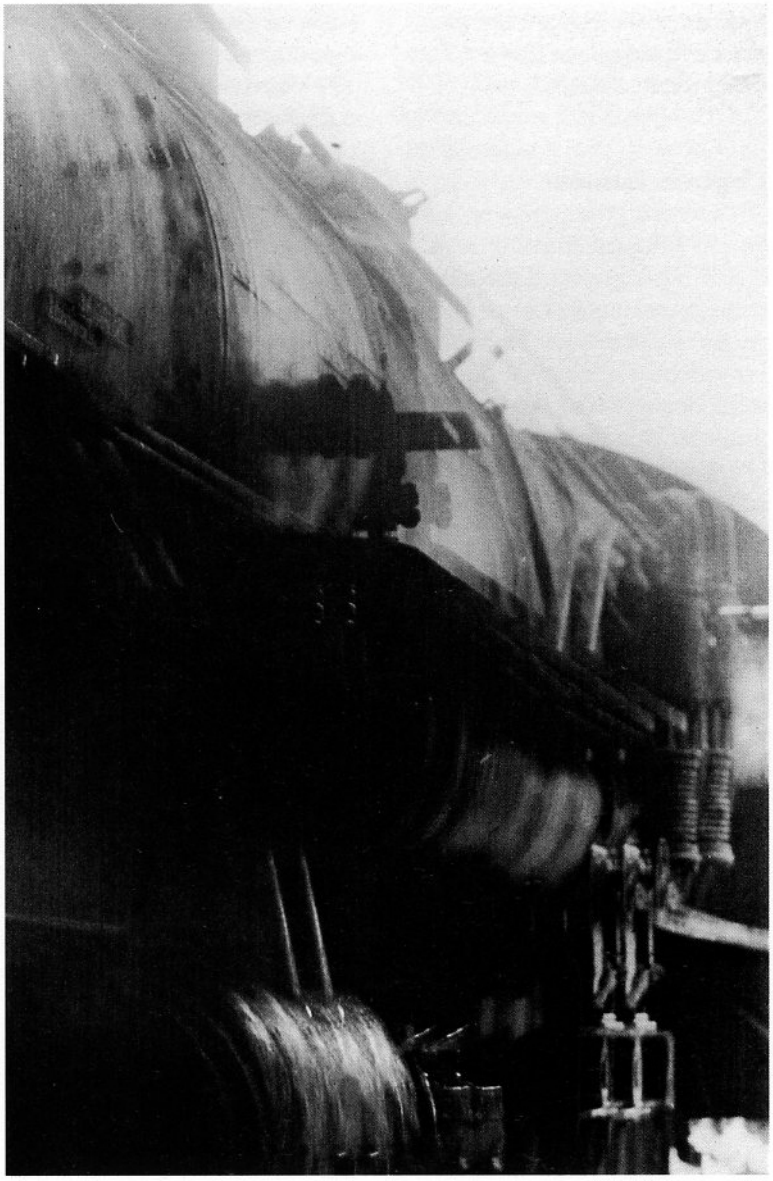
7

7 | François Kollar, *La Forme*, 1932

8 | Eli Lotar, *Locomotive*, 1929

Emmanuel Sougez se rend également à Stuttgart pour voir l'exposition. À son retour, il participe avec Charles Peignot à la sélection de *Photographie 1930* premier numéro spécial de la revue *Arts et métiers graphiques* consacré à la photographie. Un très grand nombre de photos de la FiFo sont alors reproduites dans ce numéro parmi lesquelles les deux photos de Zuber, la surimpression de rails et la locomotive [planches n° 32 et 33] qui, fort certainement, avaient été exposées à Stuttgart. "Photographier pas plus que peindre ne doit être imitation de la nature, mais construction de l'intellect[14]."
S'il bénéficie, avec ses quelques collègues français ou vivants en France, de cette audience internationale que représente la FiFo de Stuttgart, Zuber reste étonnamment absent des premiers livres parus en France qui lancent, établissent et pérennisent la nouvelle école photographique, comme dans *Photographies modernes* présenté par Pierre Bost et paru aux éditions Calavas en 1930. Mais Zuber n'est pas le seul : François Kollar, Ergy Landau, Jean Moral, André Steiner et Brassaï n'y figurent pas alors que des cinéastes sont représentés par des photos, comme Joris Ivens, John Fernhout ou Jean Dréville. Il en va de même pour *L'Art vivant* qui publie régulièrement, depuis 1929, sous le titre *La photographie est-elle un art ?* des portfolios et des textes sur les photographes modernes. Certains photographes confirmés comme René Zuber, ou encore Brassaï n'auront jamais les faveurs de ces pages.
Momentanément en marge des publications et des expositions, René Zuber produit beaucoup. Ses œuvres connaîtront souvent une publication décalée par rapport à leur date de création. Zuber choisit délibérément le papier photographique bromure brillant, qui, selon lui, rend l'objet avec plus de véracité.
Fasciné par l'univers de l'imprimerie et par le paysage industriel, Zuber œuvre sans relâche dans ces lieux afin d'évoquer l'inquiétante étrangeté de cet univers de cylindres et de bacs d'encre noire. Un de ses premiers photocollages résume sa quête. Deux mains règlent un objectif d'appareil photo qui se reflète sur le boîtier de l'appareil. D'un tirage identique de cette photographie [planche n°21], René Zuber n'a conservé, en les découpant, que l'objectif et les mains. Il a collé cet ensemble sur la photographie en décalant légèrement la place des mains. Ce principe très simple mais efficace offre un résultat percutant de profondeur et de mouvement et l'œil est attiré

finalement par ce qui, indistinct, se reflète dans le verre dépoli de l'objectif. C'est ce même objectif inquiétant qui saisit les détails des objets industriels comme les rotatives de l'imprimerie où l'absence humaine est flagrante. Dans un second photocollage de 1929, *La presse*, Zuber joue des diagonales, des contrastes noir/blanc et mat/brillant pour créer l'idée de mouvement [planche n°26]. La fascination de l'objet est totale chez Zuber. Cylindres, presses, rouleaux de papier, plaques de verre, bacs d'encre attirent le regard du photographe.
Kollar s'intéresse, lui aussi, mais plus ponctuellement, à l'imprimerie dans le cadre de la commande des éditions des Horizons de France pour *La France travaille* (1931). Mais à part deux ou trois d'une très grande qualité plastique, toutes ses photographies publiées dans *Les métiers du livre* sont descriptives, voire illustratives. *L'Œil* et *Forme* [vignette n°7] y échappent et montrent la fascination des nouveaux photographes pour ce monde –encore magique– de l'imprimerie. À ces deux œuvres de Kollar répondent deux photographies de René Zuber, qui par leur grand format indiquent qu'elles furent très vraisemblablement exposées. Dans le *Bac d'encre* [planche n°23], Zuber s'intéresse à la masse noire fortement picturale de l'encre épaisse d'imprimerie. Dans cette série, il s'attache à faire vibrer les noirs de l'encre par un éclairage qui amplifie la brillance et l'ondulation des masses. Dans *Rotatives* [planche n°24], il s'agit bien plus de traduire photographiquement le bel ordonnancement de la machine. La pureté de la mécanique est rendue par une prise de vue diagonale évoquant une dynamique. La brillance des cylindres apparaît grâce à



8

la vive lumière qu'il projette sur les machines et qui s'y reflète. Pour exacerber l'aspect brillant de la machine avec la plus grande véracité possible, comme pour les lumières de la nuit (*Musette* ou *Balajo*), Zuber utilise toujours un papier argentique brillant. Renée Moutard-Uldry définit fort bien la vraie photographie qui pourrait être celle d'un Zuber : "Une photographie qui mérite de demeurer doit avoir une sorte de grandeur rigoureuse : tous les effets faciles, toute sensiblerie anecdotique doivent être définitivement évités."

L'agence Damour

En 1929, Étienne Damour introduit la photographie au sein de son agence de publicité parisienne. René Zuber y est engagé et travaille de 1929 à 1932 pour le studio Dam Publicité de l'agence Damour, 22, rue Vernier à Paris. Étienne Damour, très tôt convaincu de l'importance de la publicité, avait fondé, dès 1923, avec R.-L. Dupuy la revue *Vendre*, organe important qui aborde tous les aspects de la publicité et commence à s'investir dans la publicité photographique dès 1929. *Vendre* sert au Studio Dam d'organe d'autopublicité ; les nombreux encarts publicitaires vantant l'agence Damour le prouvent.
Le studio de photographie Dam que dirige Zuber est –lui aussi– mis en avant dans *Vendre* : "Un studio moderne, parfaitement agencé, accessible de la rue. Un courant de 150 ampères permettant d'inonder de lumière une automobile aussi bien qu'un bijou. Des opérateurs dirigés par un spécialiste de la publicité[15]."
Pendant trois ans, *Vendre* prêche en faveur de la Nouvelle Photographie qui ouvre de lucratives perspectives commerciales.
Paule de Gironde, technicienne de publicité chez Dam, publie en 1929 dans *Vendre* un article : "La publicité française commence à s'intéresser à la photographie". Les photos illustrant cet article restent anonymes et sont désignées par "Photos Dam Studio". Il faut attendre janvier 1930 pour que les photographes y voient leurs photos créditées.

"Être d'une vérité brutale et irrésistible"

Le magazine a très justement remarqué que la photographie publicitaire fait vendre. Paule de Gironde constate qu'"une photo, fut-elle déformée, plus « interprétée » que le dessin correspondant, fait confiance. C'est une photo. Dans l'esprit populaire « une tranche de vérité », tout comme le cinéma est une « tranche de vie[16] »." Suit une analyse des différents types de photographies publicitaires : la photo fait trop vraie, elle documente, elle économise ; là où elle suggère ou démontre.
René Zuber est également très concerné par la divulgation des connaissances nouvelles. Il publie, dès 1928, une série d'articles dans *Arts et métiers graphiques*, la revue concurrente de *Vendre*. Il y décrit les nouveaux procédés de reproduction graphique qu'il connaît très bien depuis ses études à Leipzig.
Dans *Vendre*, il s'attache, jusqu'en 1932, à traiter uniquement de la nouvelle photographie publicitaire. Dans le numéro de janvier 1930[17], il commente quatre essais d'illustrations photographiques pour des pâtes alimentaires. "Ces photos ont été conçues, écrit René Zuber, par Dam publicité et réalisées par le Studio Lorelle dirigé par le très inventif Lucien Lorelle[18]."
Dans ce texte, René Zuber y caractérise très précisément son propre travail photographique : "Être d'une vérité brutale et irrésistible, voilà quelques-unes des qualités par lesquelles la photographie servira la publicité[19]."
Les photographies de Zuber frappent par la simplicité et le piqué de l'image. On peut parler chez lui d'enregistrements photographiques radicaux d'objets

industriels simples. Il s'agit principalement d'objets manufacturés, limes, locomotives, écrous ou rotatives d'imprimerie.
La composition est frappante et l'objet est là, rendu avec sa matière sans aucune retouche et généralement photographié sur un fond uni. L'angle est recherché comme le plan rapproché et la diagonale pratiquée très souvent pour dynamiser l'objet photographié. Le critique Jacques Guenne constatera encore en 1936 que parmi les exposants de l'exposition des Dix, c'est "Zuber dont l'objectif obéit à une claire intelligence qui est le plus architecte de tous[20]".
Dans sa série sur le faubourg Saint-Antoine qu'il réalise en 1930 et dont il pense faire un livre, il stylise fortement le quartier. La rue Saint-Antoine est saisie du haut de la colonne de Juillet, elle est elle-même photographiée du haut vers le bas [planche n°39] et le spectateur-lecteur met un temps certain à comprendre la prise de vue et à déterminer de quoi il s'agit.
"*Vendre* consacrera à la photographie une place régulière", écrit Zuber en août 1930. Le photographe décrit la nouvelle grammaire photographique : "D'un monde connu, la photographie doit tirer certains effets de surprise[21]." Et René Zuber d'enchaîner toute l'année dans *Vendre* sur la grammaire photographique de la Nouvelle Vision.
Bien après *Arts et métiers graphiques* qui a déjà publié deux numéros spéciaux annuels en 1930 et 1931, *Vendre*, par l'intermédiaire de Paul Nicolas, offre un panorama exhaustif des grands photographes publicitaires et de leurs productions[22].
Laure Albin Guillot, de loin la mieux représentée, est aux côtés de Errell (Berlin), Kollar, Parry, Sougez, Lecram-Vigneau, Vox et Zuber. L'objet industriel est glorifié : "L'acier aux reflets brillants gagne à être vu à travers l'objectif : la photo, semble-t-il, farde sa beauté. Devant cette image[23] on se sent envie de parodier Rostand et de parler des choses qui, sans la photo, ne seraient pas ce qu'elles sont[24]." C'est bien par la demande publicitaire que la Nouvelle Photographie s'impose dès 1929. Les jeunes galeries deviennent, pour certaines, un nouveau relais pour la photographie publicitaire. Il est à noter que celles-ci ne marginalisent pas les photographes commerciaux.
Ces mêmes praticiens apparaissent –souvent avec les mêmes œuvres– indifféremment comme photographes publicitaires ou "photographes d'art[25]".
Il y a fort à penser que le meilleur de la photographie publicitaire est alors exposé à ce moment-là.
Le futur cinéaste Robert Bresson présente ses photographies surréalistes pour les lames de rasoir ou les ampoules ; André Vigneau y expose ses meilleurs photogrammes publicitaires pour Pathé, Dunlop, Le Blanc ; Germaine Krull sa photographie pour les huiles Shell (1930) et Florence Henri pour ses pâtes La Lune (1929).
Si malgré sa présence à la FiFo de Stuttgart en 1929, Zuber n'avait pas été immédiatement exposé dans les grandes manifestations photographiques parisiennes, sa reconnaissance est sans équivoque à partir de 1931. Dans La publicité par la photographie à la Galerie d'art contemporain (1931), René Zuber présente ses grands formats de machines[26] [planches n°27 et n°28]. Entre 1931 et 1934, il participe aux plus importantes expositions qui se tiennent à Paris. Fin 1931, début 1932, ses photographies, dont *Rotative* [planche n°24] sont accrochées aux cimaises de l'exposition Photographes d'aujourd'hui qui se tient à la librairie-galerie La Plume d'or. Fin 1932, il expose quelques œuvres dont *Le bac à encre* à l'exposition Photographies d'art à la Galerie d'art contemporain (1932). Pour l'Exposition pour la constitution des artistes photographes à la galerie studio Saint-Jacques qui se tient cette même année, Laure Albin Guillot lui demande

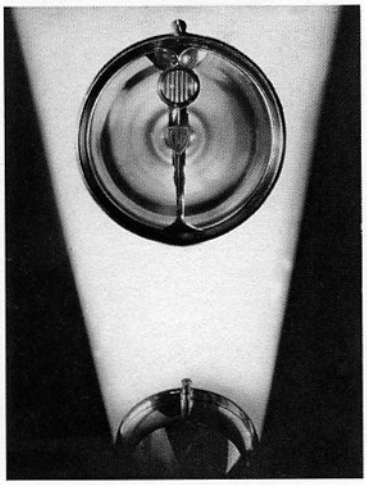
quelques œuvres importantes. "Cette exposition vise à imposer les créateurs contre les illustrateurs, tout en édifiant un corps de métier prestigieux qui permet « à la veuve Guillot » d'imposer à 53 ans, son image de photographe contemporaine, au milieu des jeunes talents ou des professionnels confirmés[27]" comme René Zuber. À l'exposition L'image photographique en France de Daguerre à nos jours, galerie d'art Braun & Cie (1933), le critique d'art George Besson préfigure une exposition du centenaire de l'invention de la photographie. Zuber est sélectionné dans la section "Tendances nouvelles" avec Henri Cartier-Bresson, Florence Henri, Germaine Krull, Jean Moral et beaucoup d'autres[28]. En 1936, toujours aux éditions Braun, George Besson publie un petit livre sur l'histoire de la photographie en France où Zuber côtoie André Kertész, Maurice Tabard et Emmanuel Sougez. C'est en 1933 puis 1934, qu'il expose à la célèbre galerie de la Pléiade (galerie du Luxembourg) au Groupe annuel des photographes.

Zuber participe également à deux expositions internationales à Bruxelles. En juillet 1932, il est représenté dans la section Illustration photographique où les grandes maisons d'éditions et la presse publicitaire sont présentes au même titre que Man Ray qui montre *Électricité* réalisé pour la CPDE et *Champs délicieux* alors que Max Ernst y fait découvrir ses illustrations pour le livre de René Crevel, *Mr Knife Miss Fork*. Les tirages de Zuber figurent dans les publicités photographiques présentées par la revue à laquelle il contribue comme auteur et comme photographe : *Vendre*. L'année suivante, toujours à Bruxelles, il expose à la deuxième Exposition internationale de la photographie et du cinéma au Palais des beaux-arts. Cette fois-ci, il figure nominalement aux côtés des plus grands photographes internationaux avec deux œuvres : n°544 *Paysage de Dordogne* et n°545 *Charrues*

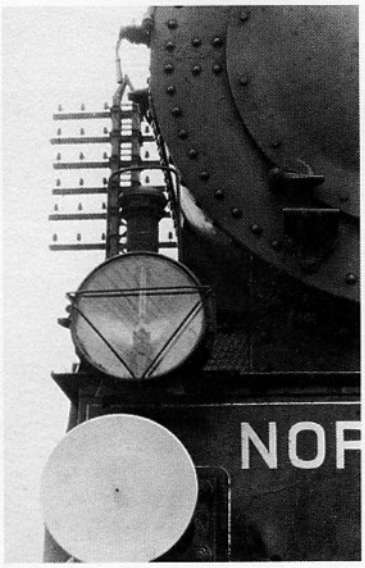


9 | Jacques-André Boiffard, sans titre, 1928

chargées sur un wagon, mais il est aussi représenté dans la IIIème section : Photographie publicitaire, où il présente des affiches ou des projets d'affiches dont certains réalisés en collaboration avec l'affichiste Junot (projet d'affiche pour la BNCI et pour Encres Antoine, Paris) ou avec Pierre Boucher (projet d'affiches Étrennes pour un grand magasin et pour Sonora radio, Paris[29]). En 1934, c'est l'association Florence Blumenthal qui fait figurer ses derniers travaux publicitaires suivis de l'exposition Affiches photos de 1935 où les œuvres de célèbres graphistes et de jeunes photo-graphistes se côtoient. Cette exposition est prise très au sérieux par la critique photographique et trois d'entre eux jugent diversement les travaux de tous les photographes présentés et notamment ceux de Zuber. Un critique anonyme écrit lapidairement : "Le panneau de René Zuber est riche et varié" et : "Les photos de Dora Maar sont belles, mais ses imaginations ne sont guère aimables[30]" pour conclure : "Cette exposition de photographies n'est pas ennuyeuse. Il faut le noter, car les expositions de photographies deviennent de plus en plus ennuyeuses[31]."
Le critique Louis Chéronnet, commente, lui aussi, la même exposition et trouve que "ces jeunes artistes ont le sens épigraphique, je veux dire qu'ils savent parfaitement intégrer la lettre dans leurs compositions, quelles qu'elles soient[32]". Chéronnet sait déceler chez Zuber la luminance typique de son œuvre : "Zuber, très divers, s'attache surtout à retrouver l'éclat lumineux : sur la mer miroitante, sur la luisante panse du vase que tourne le potier, puis dans les plis de l'ample gandoura blanche de la bédouine[33]."
Quant à Claude de Santeul, l'éminence grise de la vieille Société française de photographie et critique redouté de *Photo-illustrations*, il saisit immédiatement, dans le peu d'œuvres exposées de Zuber, ce qui fait la spécificité de son travail : la recherche du blanc photographique. "René Zuber faisait chanter des blancs d'une rare délicatesse[34]." Bien que prônant une photographie plus pictorialiste, Santeul sait aussi reconnaître les qualités intrinsèques du nouveau photographe et sa définition sied aussi aux photographies de Zuber : "Il ne cherche guère à lutter sur le terrain de l'étrangeté ou de l'inattendu, mais il reste nettement sur celui où il est imbattable : le rendu exact et sincère. De plus, l'éclairage, devenu aujourd'hui le moyen d'interprétation du photographe, lui permet de doter ses créations d'un « appeal » de grande vigueur."



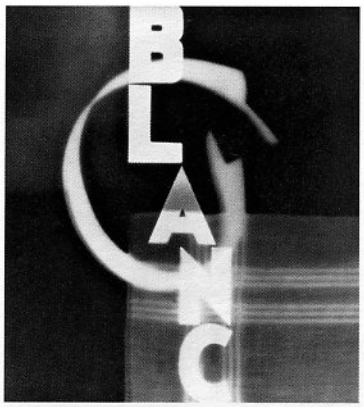
10



11

10 | André Vigneau, *Phare Marchal*, 1928

11 | Eli Lotar, *Locomotive*, 1929



12

12 | André Vigneau, *Blanc*, 1928

13 | Pierre Boucher, *Photogramme*, 1935

Ces trois critiques ont su, en leur temps, reconnaître ce qui fait le style de Zuber : le précisionnisme, ce rendu exact des matières, ce blanc d'une force rare, bien éloigné de celui des Sougez et Rémy Duval et finalement, l'œil d'architecte qu'il pose sur ses compositions. Ces critiques n'ont pas su toutefois déceler la fascination du noir dans les œuvres de Zuber.

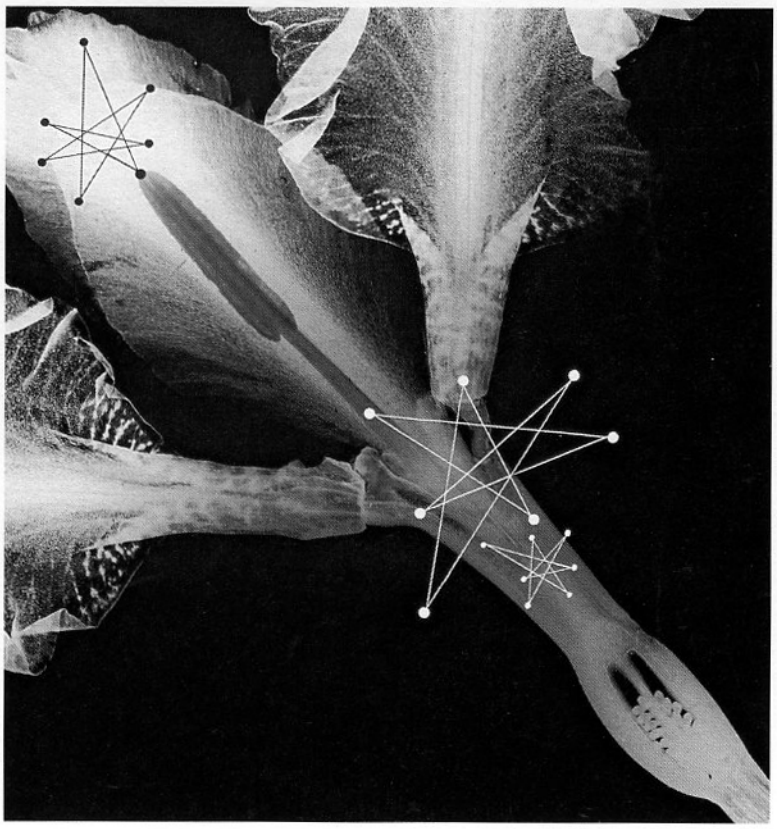
1932 : le studio Zuber

En 1932, Zuber quitte l'agence Damour et conserve le local dans lequel il travaillait au rez-de-chaussée de l'immeuble qu'occupe l'agence Dam, 22, rue Vernier. Il fonde alors le studio Zuber. Le photographe garde les clients qu'il a fidélisés et travaille pour des magazines et d'autres agences de publicité ou affichistes.
Malgré la crise économique qui atteint maintenant la France, le marché de la publicité est alors en pleine expansion et la demande de plus en plus forte. Zuber se rend compte qu'assumer seul toutes les tâches de son studio : éclairage, prise de vues, développement, tirage, montage, n'est plus économiquement rentable. Il engage Pierre Boucher avec lequel il s'associe peu après. Ils sont rejoints par le jeune Hongrois Emeric Feher en 1933 qui abandonne le studio Deberny & Peignot où il était éclairagiste pour devenir opérateur (photographe) et tireur au studio Zuber. Tous les trois franchiront un autre pas vers la création d'une agence photographique lorsque cette structure s'avérera trop petite et pas suffisamment efficace dans le nouveau contexte économique.
Lorsqu'il crée son studio, Zuber s'est déjà éloigné de l'expérimentation photomontage comme du photogramme. Sa grande période du photomontage s'étend de 1929 à 1932 (Affiche pour Ducretet TSF[35] et Monsavon[36]). Après, il se consacre pour peu de temps encore à la photographie pure dans le style de la Nouvelle Objectivité. Pierre Boucher apporte dans le studio sa solide expérience de graphiste et de photo-graphiste. Il a travaillé à l'atelier de dessin des magasins du Printemps puis chez l'éditeur Tolmer avec Jean Moral, et se perfectionne au service photo de l'aviation où il est muté pendant son service militaire. Zuber, qui semble avoir épuisé les possibilités des techniques modernistes, abandonne peu à peu cette pratique à Pierre Boucher[37] qui publiera d'ailleurs quelques années plus tard, en 1938, un livre illustré sur tous les procédés modernes d'interprétation : *Truquages en*

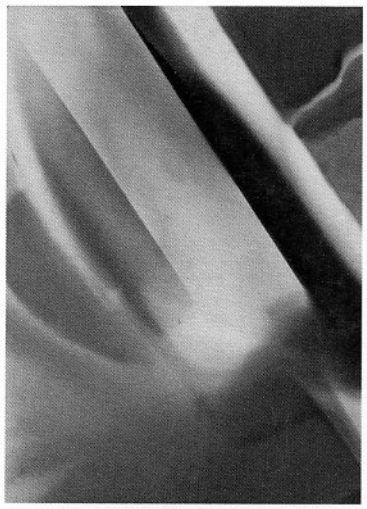
photographie[38]. Grâce à ses nombreuses connaissances, Zuber met Boucher en contact avec des agences de publicité. "René Zuber, de qui je suis le grand ami, voulut bien me mettre en relation avec Printel[39]. Ce dernier réalise maintenant la plupart de mes projets. Du reste, je suis un errant, un nomade. Je développe dans les laboratoires de Zuber et je travaille presque toujours dehors[40]..."
Si le nouveau photographe s'intéresse au photomontage, c'est qu'il sent dans cette pratique le moyen de créer une œuvre plus efficace, plus frappante. "Le photographe devient photomonteur car il ne lui suffit plus de découper les magazines ou les clichés d'agence de presse. Il veut créer son propre matériau, d'un bloc, jusqu'à s'arrêter éventuellement à la seule révolution du cadrage photographique avec un appareil portatif ; il obtient par le basculement et la négation perspectiviste du sujet l'effet inattendu et déstabilisateur du photomontage[41]." Ce procédé moderne d'interprétation pratiqué dans la peinture cubiste, mais aussi par les dadaïstes, constructivistes et Bauhaüsler devient dans les années trente d'ordre principalement publicitaire. Maximilien Vox ou César Doméla en seront de grands praticiens.

Le photogramme, ombre portée, double mystérieux

En 1929, Zuber s'intéresse comme André Vigneau à une autre technique, celle du photogramme appliqué à la publicité. Toujours aussi désireux de transmettre ses connaissances, il publie –dans la revue *Arts et métiers graphiques* et dans *Photo-Ciné-Graphie*– un article démontrant l'importance plastique, esthétique et pédagogique du photogramme.
C'est "un texte dont la prise de position très ferme souligne le caractère éminemment moderniste du photogramme. Il s'agit d'une part, de refuser une interprétation strictement ludique de ce nouveau procédé ; d'autre part, de souligner que, si le hasard a été à l'origine de sa découverte, et si le résultat



13



14 | Maurice Tabard, *Photogramme*, 1931

lui-même peut en être hasardeux, c'est l'expérimentation –concertée, patiente, méthodique– qui, seule, a constitué le photogramme comme support de la "photographie pure[42]".
Cet article commandé par André Lejard, le nouveau rédacteur en chef de la revue, fait suite à d'autres articles techniques initiés par son prédécesseur, François Haab. Celui-ci avait commandé à Brassaï un article sur la photo de nuit pour la sortie de son livre *Paris de nuit* aux éditions Arts et métiers graphiques[43] et à Bertand Guégan un article sur les anamorphoses d'André Kertész (les distorsions[44]). Si l'on excepte les textes en français, d'ordre poétique et lyrique qui abordent le photogramme[45] ainsi que les deux textes en langue allemande publiés dans la revue berlinoise *Broom* (1923) et dans le livre programmatique de Moholy-Nagy : *Malerei, Photografie, Film* (1925), le texte de René Zuber reste un des plus concis et des plus efficaces[46].
"Ombre portée, ce double mystérieux attaché par le soleil à chaque objet, à chaque être, a toujours excité le désir de « séparer » ce corps et cette ombre inséparable.
Légendes de l'homme qui avait vendu son ombre au diable, théâtres d'ombres, ombres chinoises…
La photographie offre un moyen d'une facilité élémentaire pour opérer cette séparation.
Le résultat de l'opération, comme tout premier résultat en photographie, est un négatif.
C'est un négatif d'ombre, c'est une ombre blanche.
Artificiellement provoquée, captée par le plus simple des processus photographiques, cette ombre blanche, photographie obtenue sans objectif, est un photogramme. Pour faire un photogramme, du papier photographique, une cuvette de révélateur, une cuvette d'hypo suffisent. Et puis n'importe quelle source de lumière qu'on puisse éteindre ou allumer à volonté.
Tout ce qu'on posera sur le papier sensible qui arrêtera ou diminuera, qui troublera ou qui déviera les rayons lumineux, s'inscrira, après développement, dans le photogramme. On posera une plume d'oiseau, un peigne, un ressort spirale, une tôle perforée, tous objets opaques qui inscriront en blanc, avec une rigueur absolue, leur forme. Ou bien des corps semi-transparents, grains de riz, feuilles de papier à cigarette, objets en verre, capables de fournir des demi-teintes. Ou bien un objet comme un œuf portant ombre et pénombre sur le papier, spectre étrange et inquiétant.
D'une façon plus générale est

photogramme toute image photographique obtenue sans cliché photographique négatif. Ainsi tout ce qu'on peut obtenir en remplaçant dans l'agrandisseur le négatif par autre chose… découpages de papier, fragments organiques animaux ou végétaux… Et puis, technique parente de celle-ci, images obtenues en rompant la marche normale des rayons lumineux dans l'agrandisseur : interposition de systèmes optiques déformants. La couverture du dernier album *Photographie*, édité par Arts et métiers graphiques, est un photogramme de ce genre, dû à Pierre Boucher. Le mot « Photographie » dessiné par lui, photographié, placé dans l'agrandisseur, a été tiré avec interposition d'un prisme de verre placé devant l'objectif de l'agrandisseur, de telle façon que l'image agrandie normale et l'image artificiellement décalée formaient une combinaison, un couple, lié par la plus rigoureuse et mystérieuse des lois optiques. Les radiographies ne sont pas autre chose que des photogrammes aux rayons X.

C'est Man Ray, c'est Moholy-Nagy qui ont fait, il y a une quinzaine d'années, les premiers photogrammes « conscients ». On se souvient de cette première apparition de spectres, d'ombres blanches, de compositions mystérieuses, empruntées au plus habituel des mondes connus.

Qu'on ne se méprenne pas sur la signification de ces essais. On serait tenté d'y voir un amusement moderne, de nouvelles « ombres chinoises », des coups de sonde donnés au hasard dans le monde inconnu des apparences. Pêche aux résultats inattendus, auxquels il serait possible d'accorder parfois, après coup, une valeur poétique.

Il faut y voir, au contraire, les résultats les plus conscients de la « photo pure ». Le pêcheur à l'affût, rusant avec la matière, rusant avec la lumière, rusant avec les lois de l'optique… mis sur la piste d'une découverte par un hasard peut-être, mais reproduisant patiemment l'expérience, enfermé dans son laboratoire jusqu'à ce qu'il en résulte la combinaison de noir et de blanc exactement voulue. Patience, concentration, tempérament d'expérimentateur. Tabard y a excellé.

Importance du photogramme ? Je serais tenté de dire d'abord qu'il a une énorme importance pédagogique. Je n'imagine pas un enseignement de la photographie qui ne commencerait pas par ces exercices. Je me servirais du photogramme comme d'un criterium pour faire reconnaître à chacun s'il a ou non les qualités requises pour devenir photographe. Ce serait un moyen de commencer l'enseignement de la photographie, en affirmant la parfaite subordination de tout l'appareillage, objectifs, obturateurs, appareils… à l'idée et ensuite la parfaite subordination de l'idée aux conditions d'exécution, puisque le photogramme, s'il n'exige aucun appareil, demande un soin, une exactitude et une justesse de temps de pose aussi grands que n'importe quelle autre photographie. Dans le domaine publicitaire, le photogramme a été trop rarement employé. Ceux de Mazenod qui illustrent cet article et celui de Boucher, montrent cependant quel remarquable parti la publicité pourrait en tirer. Le photogramme est un mode d'expression en noir et blanc, par conséquent parfaitement typographique. C'est un langage transposé, allusif, poétique, qui emprunte tout de même quelque chose au réel, l'élément « forme ». Et c'est probablement par le photogramme que la photographie pourra conquérir le domaine des papiers peints ou celui des tissus imprimés[47]."

Zuber sait qu'il doit maintenant se spécialiser pour survivre économiquement dans la réorganisation de la photographie en France. La proposition d'une jeune agent allemande de photographes arrive pour lui, et pour Pierre Boucher, à point nommé.



15

15 | Pierre Verger, *Chine*, 1936-37

16 | Emeric Feher, *L'évier*, 1934

Alliance photo

Face à la crise qui menace leur récente et fragile position (manque de statut légal, de reconnaissance des droits…) et devant l'extension ultra-rapide des possibilités de diffusion, les photographes éprouvent le besoin de se regrouper au sein d'agences spécialisées en charge de démarcher les journaux et qui, très vite pour certaines, commanditent à leur propre compte des reportages et opèrent des choix et des sélections dans les sujets proposés à la presse en fonction de ses orientations, devenant ainsi des intermédiaires indispensables.
La demande générée par la publicité, les quotidiens et les divers magazines implique des circuits bien organisés, rapides et efficaces pour la diffusion des "images-vérité". De nouvelles agences photographiques voient le jour mettant à disposition de la presse, photos d'illustration et reportages. Il ne faut pas confondre ce nouveau type d'agences avec les agences de documentation et d'archivage existant depuis le début du siècle ou même avant. C'est à la fin des années vingt qu'elles apparaissent en Allemagne et aux États-Unis (Wide World, le service photographique du *New York Times*, Keystone, Camera, Globe, Press-Foto…), et ne tardent pas à ouvrir des succursales à Paris comme l'agence Pix de New York dirigée par Léon Daniel, dont le frère Henri tient le bureau de Paris, ou se créent sur place comme l'Anglo-Continental de Eisner et Goro ou l'Agence centrale également créée par deux réfugiés allemands : Hans et Kurt Steinitz, cousins de Gisèle Freund. D'autre part, les agences traditionnelles ne tardent pas à s'ouvrir à la photo, diffusant, grâce aux nouvelles techniques téléphoniques, à la fois textes et images. Il est à noter que si l'annuaire de la presse ne mentionne encore aucune agence photographique en 1928, pas moins de dix-huit figurent dans ses colonnes l'année suivante.
La première agence photographique française semble être l'agence Rapho, fondée en 1933 par le Hongrois Sandor (Charles) Rado, contraint de fuir Berlin où il dirigeait l'agence Press-Cliché. Rapho sera encore essentiellement une agence d'illustration qui gérera les archives de photographes indépendants parmi lesquels Bill Brandt, Brassaï, Doisneau…
L'Alliance photo, à la différence de Rapho est une association de photographes réunis par Maria Eisner, photographe elle-même, et qui fait suite à l'échec de l'agence Anglo-Continental

qu'elle avait fondée l'année précédente avec Fritz Goro (Fritz Gorodiski, photographe et ancien élève du Bauhaus). Maria Eisner vient de Berlin qu'elle a dû fuir comme tant d'autres. En 1934, André Lejard, depuis peu rédacteur en chef d'*Arts et métiers graphiques*, présente au studio Zuber la jeune Allemande. Agent photographique, elle propose à René Zuber et Pierre Boucher de les représenter. Sans hésiter, ceux-ci acceptent[48] de voir commercialiser leurs productions par un agent puisqu'ils pourront ainsi se consacrer pleinement à leur métier et pratiquer, à loisir, leurs activités de plein-air favorites. Maria Eisner fait preuve de son efficacité en plaçant les photos de Zuber et Boucher dans les rédactions. Une infrastructure s'avère très vite nécessaire ; aussi l'idée naît de créer une agence photographique de type coopérative. Les deux photographes en trouvent le nom : Alliance photo. Ce nom est largement inspiré de la célèbre Alliance graphique dont Cassandre, Loupot et Carlu étaient les graphistes les plus éminents.
Officiellement créée le 7 décembre 1934[49], l'Alliance photo accueille Denise Bellon, Emeric Feher et Pierre Verger. L'agence est domiciliée à l'hôtel de Maria Eisner, 224 rue de Vanves (aujourd'hui rue Raymond Losserand), non loin de Montparnasse où habitaient un grand nombre de photographes. Bientôt, au début 1934, Denise Bellon, Emeric Feher et Pierre Verger qui travaillaient pour le studio Zuber, rejoignent le trio. Après un an de fonctionnement officieux, l'agence s'installe au 26 rue de la Pépinière, près de la gare Saint-Lazare. La société fonctionne sur des bases originales et différentes de ce qui existe alors en France et avec une nouvelle déontologie : non seulement les photographes y sont associés mais Maria Eisner ira elle-même proposer les



16

sujets dans les rédactions sans attendre la demande, et fera connaître ses photographes en tant qu'auteurs, exigeant que les clichés soient tous signés. Les autres agences représentaient, achetaient, recueillaient et stockaient pour leurs fonds des photographies dont ils "oubliaient" fréquemment de mentionner le nom de l'auteur en indiquant seulement celui de l'agence.
C'est Boisyvon, par ailleurs attaché au ministère de la Guerre et ami de Maria Eisner qui rédigeait les légendes des photos et s'occupait de l'aspect rédactionnel. Les reportages étaient souvent livrés avec un texte. Emeric Feher, le tireur du studio Zuber –également opérateur– se charge des tirages des clichés au laboratoire du studio et demeure le bras droit de l'agence et de son annexe. Il conserve par ailleurs ses clients publicitaires.
Sur toutes les ventes de photographies, 30% étaient prélevés par l'agence. Chaque photographe percevait mensuellement des droits d'auteur équivalents aux ventes et aux parutions dans la presse et l'édition. Des tarifs étaient déjà en vigueur selon la parution des clichés en couverture, en pleine, demie ou quart de page et toute photo republiée était soumise à un nouveau droit.

Étant une association, l'agence ne commanditait que rarement des sujets ; les photographes, qui n'avaient pas de spécialité particulière –certains comme Zuber n'avaient même jamais abordé le reportage auparavant– proposaient eux-mêmes leurs sujets qui étaient ensuite présentés aux clients français ou étrangers. C'est ainsi que Pierre Boucher se rendra en Égypte pour couvrir le mariage du roi Farouk (reportage commandé toutefois par Black Star à Alliance photo), il ira également en Espagne, au Maroc, en Tunisie… René Zuber que sa qualité d'ingénieur désignait, se chargera des reportages industriels mais, très vite, le goût des voyages aidant, il deviendra un véritable spécialiste du Moyen-Orient et de l'est méditerranéen (Crète, Syrie, Liban, Turquie…) où il réalisera de nombreux reportages et aussi des films. Emeric Feher avec "son coup d'œil rare pour la lumière" comme disait Tabard, réalisera des sujets en Corse, en Provence et en Bretagne où il marie le goût des cadrages très structurés au réalisme poétique. Pierre Verger qui travaillait pour le musée de l'homme devient ethnophotographe et parcourt la Chine, l'Afrique, l'Amérique Centrale et du Sud, la Polynésie… il sera de loin le plus prolifique de l'agence. Juliette Lasserre traitera de la vie quotidienne, Denise Bellon, dont le beau-frère Brunius (membre du groupe Octobre) évoluait dans les cercles surréalistes, se spécialise dans les expositions et les manifestations surréalistes. Elle réalisera aussi un reportage sur les gitans, un autre en Finlande et un en Afrique avec Kessel… D'autres photographes travaillent avec l'Alliance photo temporairement ou sans y être associés. C'est le cas notamment d'Endre Friedman, dit Fried, qui troquera son nom en 1936 pour celui de Robert Capa et livrera à l'agence une large part de ses reportages du Front Populaire et surtout de la Guerre d'Espagne, reportages vendus à *Vu* et à *Regards* –*Vu* publie dans son numéro du 23 septembre 1936 la célèbre photo *Mort d'un soldat républicain. Cerro Muriano, le 5 septembre 1936*. C'est celui aussi de sa compagne Gerda Taro qui travaille pour l'agence jusqu'à sa mort en Espagne fin 1935, écrasée par un char devant Madrid. En échange de trois reportages par semaine, Capa percevait une avance de 1100 francs dont 500 environ passaient en frais. Le jeune photographe allemand Hans Namuth et son ami Georg Reisner (ancien élève de l'école parisienne de photographie Publiphot dirigée par Gertrude Fehr) qui avaient aussi fui

l'Allemagne hitlérienne, travaillent pour Alliance photo avec qui ils réalisent nombre d'excellents reportages sur la guerre d'Espagne à partir de 1936. Ils collaborent aussi avec l'agence américaine Three Lions.
Grâce à ses contacts avec les agences internationales : Pix, Black Star et Three Lions à New York, Muir à Londres, Mauritius à Berlin… Maria Eisner vend bien ses photographes et leurs images dans toute l'Europe du Nord et même aux États-Unis.
Il est vrai qu'alors de nombreuses agences emploient ou sont dirigées à travers le monde par des réfugiés allemands ou venant d'Europe de l'Est (Fritz Goro qui avait travaillé pour le *Münchner Illustrierte Presse*, Hug Block, Pawel Barchan, les frères Steinitz, en France, Stefan Lorant, le rédacteur en chef du *Münchner* à Londres…) qui, disponibles, s'efforcent à négocier leur savoir-faire et sont tous en relation les uns avec les autres.
La presse est alors vraiment un milieu international et cosmopolite dans lequel la plus importante agence française tient une place très enviée.
L'aventure d'Alliance photo prend fin brutalement à l'automne 1939, Maria Eisner, juive allemande, doit fuir Paris avant d'être arrêtée, comme de nombreux autres photographes étrangers, par la police française et incarcérée au camp d'Argelès en 1940. Elle parvient, après de nombreuses péripéties, à partir pour les États-Unis. Les locaux qu'occupait l'agence au 125 faubourg Saint-Honoré depuis 1937, seront repris après guerre par Magnum qui reprendra aussi la formule associative d'Alliance photo. Maria Eisner, quant à elle, travaillera pour le bureau de New York de Magnum, liant ainsi par une filiation évidente ces deux agences mythiques.

1934 toujours…

Cette année est cruciale pour René Zuber. Outre la création de l'Alliance photo qui le libère d'un grand nombre de tâches administratives, Zuber peut voyager avec sa femme Suzanne. Ils se rendent en Grèce, à Athènes, en Syrie à Alep, Palmyre. Il photographie les temples, citadelles, paysages et statues mais compose aussi des photographies abstraites à partir de paysages et de vues de ponts de bateaux[50].
Dans la photographie de style de la Nouvelle Vision, René Zuber fait fonction de leader. Comparées aux photos très composées d'un Sougez, ses œuvres éclatent bien plus par la froide objectivité qu'elles dégagent. Chez Zuber triomphe l'absence de pathos et de modernisme. Son reportage sur la manufacture de Sèvres, publié dans *Art et Médecine* en est un brillant exemple.
Grâce aux reportages réalisés pour la revue du Dr Debat, *Art et Médecine*, il peut poursuivre ses recherches en photographie publicitaire et se lancer dans le cinéma. Entre 1934 et 1935, il produit des séries de photographies pour les articles : Pots de fer, Pots de terre (1934) et pour Sèvres en France (1934). Ce n'est pas un hasard si l'illustration de ces thèmes est confiée à René Zuber. Parmi les autres photographes qui travaillent régulièrement pour la revue du Dr Debat, comme André Kertész ou Louis Caillaud, il est le seul à rendre parfaitement la beauté des objets industriels ou artisanaux. Les deux photographies de Zuber conservées dans les collections de photographie du Musée national d'art moderne, en sont deux brillants exemples. *La jarre* [planche n°47] publiée dans *Photographie 1936* d'*Arts et métiers graphiques* éclate par la pureté de sa ligne et la forte opposition du blanc et du noir. Dans *Tasses en porcelaine*, c'est l'élément répétitif qui est mis en valeur et accentué par une prise de vue diagonale chargée de dynamiser l'ensemble[51]. Dans le reportage sur l'air liquide (1935), Zuber réifie dans ses photographies la

beauté de l'objet industriel.
Si, en cette année 1935, la présence de Zuber à l'exposition, Humour, fantastique et décoration[52] surprend, ses participations suivantes, Affiches photos à la galerie Billiet[53] et La publicité par la photographie à la galerie de la Pléiade[54] attestent de l'intérêt toujours vif du photographe pour la publicité photographique alors qu'il dit s'en détacher. En 1935, l'exposition Affiches-Photo-Typo conclura le travail photo publicitaire de René Zuber. En compagnie de trois de ses collègues d'Alliance photo (Boucher, Feher, Verger), il présente ses œuvres à côté des grands affichistes Picart Le Doux, Carlu, Colin, Savignac…
Comme beaucoup de ses collègues photographes qui font un transfert de ferveur partiel ou total vers le cinéma, Zuber commence à réaliser des films au milieu des années trente.
Si Robert Bresson, Jean Dréville, Eli Lotar passent à la fiction, avec Roger Leenhardt, Zuber adopte la forme du documentaire humaniste narratif.
La vie de René Zuber est faite de rencontres qui influent beaucoup sur son parcours professionnel et personnel. Celles avec Luc Dietrich et Gurdjieff seront déterminantes. Pendant l'aventure avec l'agence Alliance photo, il monte ses films avec Leenhardt[55].

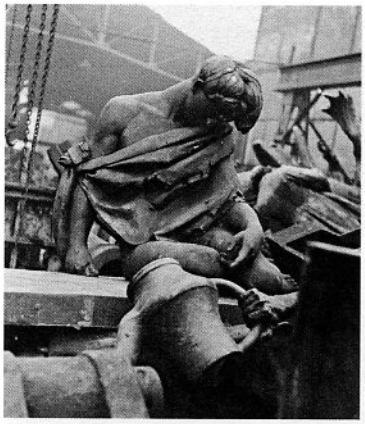
1937. L'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne

Après sa présence à Documents de la vie sociale à la galerie de la Pléiade et à l'Exposition internationale de la photographie contemporaine au Musée des arts décoratifs (pavillon de Marsan) où il présente cinq photographies, il expose chez un décorateur, Jules Leleu avec neuf autres de ses collègues. Cette exposition connue sous le nom des Dix révèle chez chacun des photographes représentés une sorte de rappel à l'ordre avec de nombreux paysages[56].
La construction sur le chantier de ce que l'on appellera l'Exposition universelle de 1937 libère de nouveau chez Zuber ses recherches formelles. Il fait de très nombreuses photographies de bâtiments en construction, d'échafaudages en bois très graphiques qui masquent les monuments en train de naître.
Il pratique avec constance cette photographie empêchée où un premier plan perturbe le second.
C'est à une sorte de bilan général de la photographie, de l'architecture et de leurs rapports que convoque l'Exposition universelle de 1937. Rien, effectivement, ne peut mieux faire la liaison entre les arts et l'industrie que la photographie qui est à la fois l'un et l'autre.
La mise en valeur d'éléments architectoniques séparés, le renoncement à la prise de vue frontale traditionnelle, l'insistance à vouloir photographier les éléments plastiques du corps de bâtiment, de l'ouvrage d'art ou industriel, grâce à un savant dosage de lumière crue et d'ombres, la distorsion (déformation optique) que donne une prise de vue en plongée ou contre-plongée et finalement l'abandon du parallélisme des lignes que représente l'architecture par rapport au cadre limitatif de la photographie, au profit de la contre-composition ou de vastes courbes qui font basculer l'espace, mettaient en relief à la fois le vocabulaire plastique nouveau de la photographie et les caractéristiques propres à la Nouvelle Architecture et à l'architecture industrielle.
Sur le site même de l'exposition, Zuber et les photographes modernes, profitant de l'occasion, recherchèrent, au sein de nombreuses séries d'études, les effets graphiques et constructivistes de cette architecture qui était là, offerte et dense.
Les caractéristiques essentielles (à l'exception de quelques pavillons) étaient constituées par l'ossature apparente, la légèreté des formes, les nombreux éléments en porte-à-faux et l'emploi des matériaux transparents

ou blancs permettant toutes les variations à la fois de forme mais aussi de transparence et d'opacité.
Outre René Zuber, les représentants de la Nouvelle Photographie qui ont travaillé sur l'exposition : Boucher, Bellon, Schall, Steiner, Kollar, Roubier, Feher, Verger, Moral, certains, comme Boucher, avaient déjà montré un intérêt soutenu pour l'architecture et ses rapports avec la Nouvelle Vision. Il avait photographié notamment les ensembles de André Lurçat à Villejuif ou les immeubles de Jean Ginsberg avenue de Versailles à Paris. Steiner, quant à lui, avait également déjà travaillé sur les réalisations de Le Corbusier et d'Expert. Ces photographes-là, non liés par métier à l'architecture, aux architectes ou à leurs clients, libres devant les formes, s'affichent égaux aux hommes de l'art et à leurs œuvres, permettant une approche curieuse, fragmentaire qui interpelle le regard avec assurance et interroge franchement l'architecture, ses matériaux et son rapport à l'espace. Il faut néanmoins relativiser car, en ces temps de compétition féroce, même les plus créatifs des photographes modernes qui utilisent le vocabulaire constructiviste et dynamique encore honni par le public, reviennent à une conception des plus



17 | René Zuber, *La charpente métallique du pavillon de l'Allemagne, Paris*, 1936



18 | Pierre Jahan, *Jeune orphelin de l'Exode*, 1941

conventionnelles lorsqu'il s'agit de vendre. Le livre grand public de Pierre Verger sur l'exposition de 1937 en témoigne clairement[57].

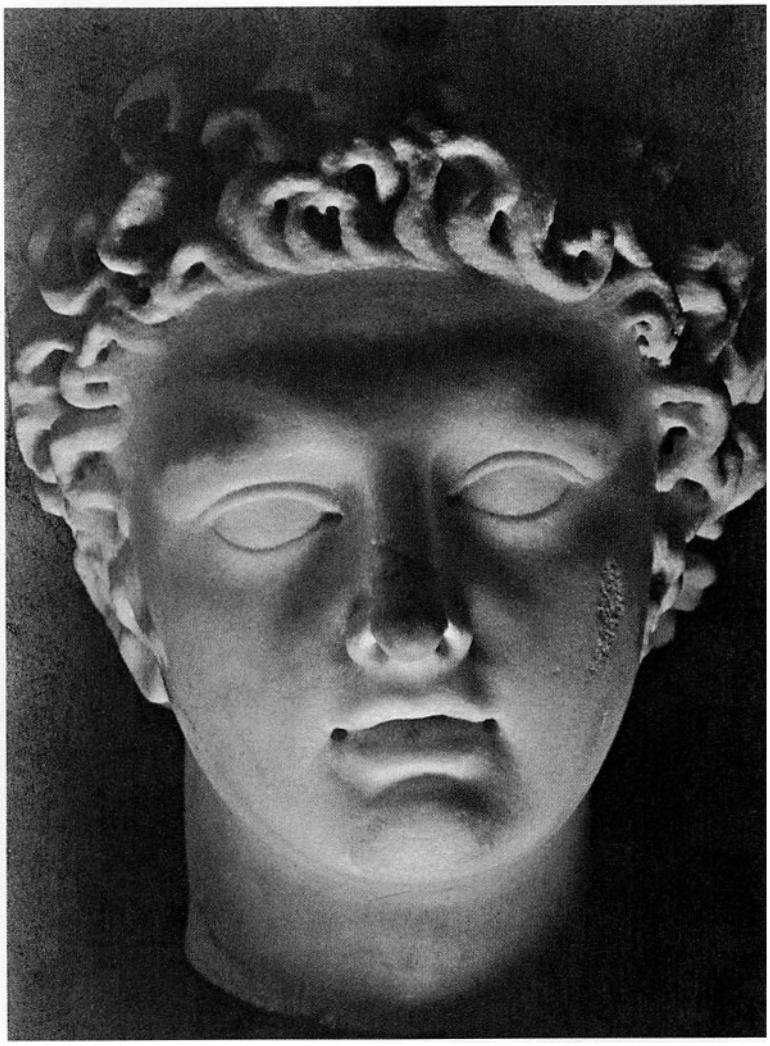
Dans l'exposition proprement dite, il figure dans le groupe XIV, classe 73 dont le président est l'affichiste Jean Carlu[58]. Cette classe 73 est elle-même subdivisée en plusieurs sections dont celle de Zuber : Exposition collective des artistes. Il y expose avec quelques rares photographes comme Albin Guillot, Rosie Ney, Pierre Jahan mais surtout avec quelques peintres comme Raoul Dufy et Louis Touchagues ou de nombreux affichistes : Colin, Fix-Masseau, Gid, Loupot et Picart Le Doux. Aucun autre membre de l'Alliance photo ne participe à l'exposition. Les photographes sont regroupés dans la classe 74 et uniquement représentés par Le Rectangle, association des photographes créateurs publicitaires français où l'on retrouve parmi les treize photographes du groupe Emmanuel Sougez, Yvonne Chevalier et Gaston Paris[59].

Sur le site de l'exposition, René Zuber est chargé, par le ministère de l'Industrie, de la direction artistique du pavillon du papier, des arts graphiques et de l'imprimerie. Sa connaissance des métiers de l'imprimerie et du papier lui confère une grande aisance dans ces domaines qu'il maîtrise parfaitement. Pour le pavillon, il produit également des photomontages évoquant l'imbrication de l'imprimerie, du papier et des arts graphiques. Il réanime à cette occasion ses clichés de 1928 et 1929 évoquant rotatives, encre, défilement du papier sur la machine. Alors qu'en cette fin des années trente, René Zuber découvre et pratique l'image animée dans ses films-documentaires réalisés avec Roger Leenhardt, il affirme également que son contraire, la photographie de sculpture, est le summum de l'art photographique.

Dans ses contradictions, Zuber s'inscrit pleinement dans le rappel à l'ordre de la photographie qui saisit ce médium bien plus tard que la peinture et dans l'aspect techniciste que prend la photographie.

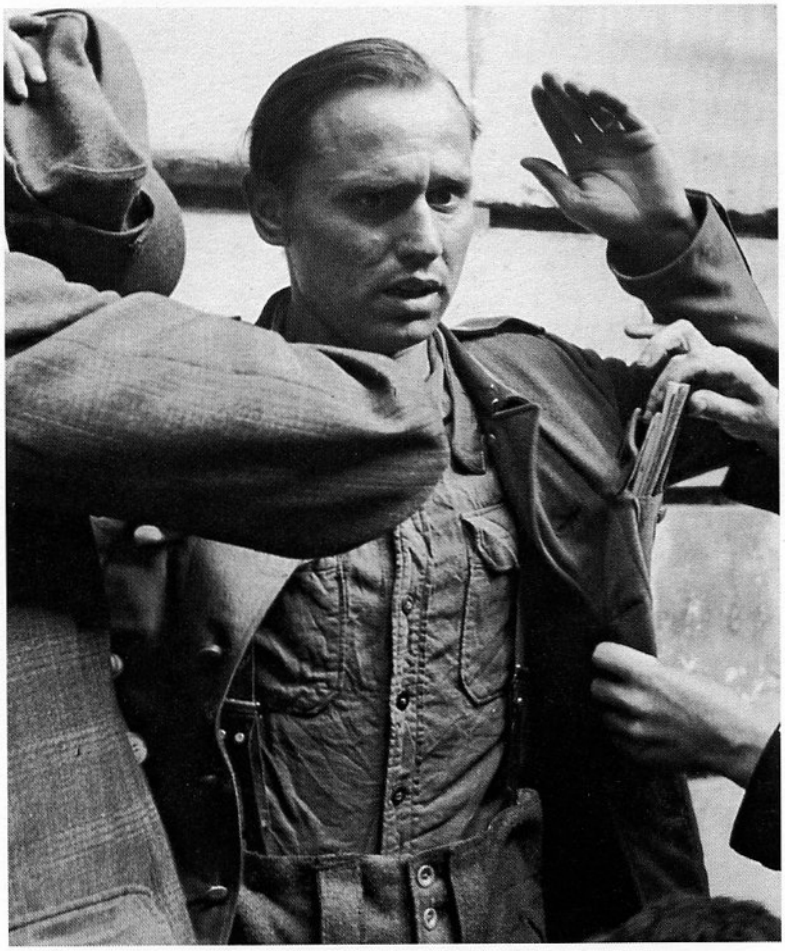
"Ces effets une fois découverts [les nouveaux angles de prise de vue], sont devenus à leur tour des poncifs. Il a fallu que le photographe, pour rester fidèle à sa mission qui est d'être l'explorateur du monde connu, franchisse d'autres limites. Il a fallu qu'il use des écrans infrarouges, qu'il adapte son appareil à la prise de vue sous-marine, qu'il invente sans cesse de nouveaux rapports entre lui et le réel. Qu'il devienne lui-même explorateur, ascensionniste, spéléologue, de façon à transporter toujours son

appareil aux avant-gardes du monde connu.
Quelques reporters audacieux, quelques artistes animés d'un esprit à la fois investigateur et sportif, dont Pierre Boucher est le meilleur exemple, sont allés ainsi sans cesse de l'avant.
En dépit de leurs exploits, la photo, depuis dix ans, n'a pas fait les conquêtes qu'elle avait récoltées pendant les dix années précédentes, elle marque le pas.
Et les Salons de la photographie, dans la mesure où l'on y cherche du nouveau, sont une déception : d'année en année ils se répètent.
La dernière conquête de la photographie, c'est l'ultra-instantané, l'éclair de l'Eklatron, le 1/50000e de seconde à la disposition, non plus seulement des laboratoires scientifiques, mais de tous les photographes d'actualité. Je dis « conquête », car l'œil humain n'isole pas les phénomènes plus rapides que le 1/50e de seconde. L'ultra-instantané nous fait donc pénétrer dans un monde inconnu[60]."
Zuber poursuit en opposant la photographie comme art du statique et le cinéma comme l'art du vivant, réservé "à tout ce qui naît, vit et meurt, à tout ce qui passe" : "Mais dans ce monde, qui nous est désormais familier, tout est pétrifié. C'est depuis que le cinéma existe que nous nous sommes aperçus que la photo ne bouge pas. Elle est même dramatiquement



19 | Emmanuel Sougez, *Tête de statue*, 1939

immobile. Et comme elle a par ailleurs tous les caractères de la vie, il en résulte qu'elle est… double, ambiguë comme une figure de cire du musée Grévin. Si la photo n'existait pas, Jean Cocteau l'aurait inventée. C'est d'ailleurs lui, avec le bonheur d'expression dont il a le secret, qui en a le mieux marqué les limites en parlant de « l'ennui mortel de l'immortalité ». Que nous le voulions ou non, nos albums, nos collections de photos ne sont jamais autre chose qu'un musée Grévin sans cesse agrandi[61]."
Nous savons qu'en cette fin des années trente, Zuber, pétri de contradictions, tente de justifier toutes ses pratiques photographiques ou cinématographiques.
Dans un *Art et Médecine* de mars 1939 consacré à la lumière, Zuber illustre avec Rudomine et Wols le texte de Raymond Escholier "La lumière artificielle et la sculpture[62]". Il travaille depuis quelques mois au musée Guimet qui souhaite constituer une banque d'images du fonds de sculptures du musée.
"Je choisis comme « photo que je préfère » celle du fameux sourire khmer du Bayon. Mais enfin, est-ce qu'il n'y a pas dix, vingt têtes de Bouddha aussi belles que celle-ci au musée Guimet[63] ? Et puis ce n'est jamais qu'un morceau de pierre inanimée. Quelle drôle d'idée de présenter une photo prise dans un musée, sans déformation, et en lumière naturelle encore[64] !"
René Zuber est momentanément tombé sous le charme des sculptures modelées avec la lumière artificielle (Zuber, Rudomine) ou naturelle (Sougez, Zuber) puis fixées avec leur chambre photographique.
Lorsque Zuber parle en 1949 de ses photos de 1934 (*Délos* et *Delphes*), c'est sur le ton élégiaque : "Je pris une korê, au musée de Delphes, sur laquelle tombait un rayon de soleil, et la lumière entrait dans la cassure de la pierre et la faisait vivre. Je pris une statue décapitée, sur une terrasse de l'île de Délos, et tout le paysage vibrait à l'unisson de ce grand signe tragique. Je pris cette tête de Bouddha au musée Guimet. Combien de siècles la pierre avait-elle été rongée par la pluie et par le soleil tropical ? Il entrait par la fenêtre la pâle lumière de la place d'Iéna en hiver. Et c'était suffisant pour qu'après avoir longtemps cherché je prisse enfin un cliché où il me semblait que j'avais enfermé avec plénitude le fameux sourire. Dans de telles photos où le « sujet » est tout, le



20 | René Zuber, *Arrestation d'un soldat allemand*, août 1944

photographe n'est rien.
Il lui faut établir, s'il le peut, la meilleure des relations possibles entre un point de l'espace et une œuvre, et disparaître[65]."

L'après-guerre

Après la défaite, René Zuber passe en zone libre puis revient avec Suzanne Laroche-Zuber photographier la Libération de Paris. Le livre reprend alors pour lui de l'intérêt lorsqu'il s'agit de publier un ouvrage sur l'insurrection de Paris. Le livre porte le titre *La Libération de Paris* et René Zuber effectue la sélection des photographies auprès de ses confrères et dans ses propres photos. Le livre est publié par OLB[64] avec des instantanés de Arthaud, Doisneau, Jahan, Laroche, Paris et Seeberger. Zuber fixe des FFI fouillant un prisonnier ou des soldats allemands prisonniers à la préfecture de police. D'autres présentent un caractère moins instantané et rappellent plus la peinture d'histoire comme à l'affût, à l'angle du quai Malaquais et du square Honoré Champion. Certaines encore, non publiées, présentent des scènes de barricades avec d'étonnantes compositions [planche n°78].
Zuber entrevoit de nouvelles perspectives dans le livre et devient alors éditeur en créant les éditions du Compas. Sa très grande connaissance des métiers de l'imprimerie acquise à Leipzig associée à la tradition de la papeterie familiale vont permettre à Zuber d'éditer en 1946 un premier livre splendide avec Pierre Jahan et Jean Cocteau : *La mort et les statues*. Dans sa préface, Cocteau en explique le propos : "Il [Pierre Jahan] a secrètement photographié l'entrepôt où l'Allemagne écrasait, cassait et fondait nos statues."
Ce livre peut être considéré comme le bilan d'une époque, celle de la Nouvelle Vision photographique des années trente. Après guerre, la photographie humaniste s'impose définitivement en France.
Dans les années cinquante, René Zuber continue à travailler pour l'industrie et notamment l'industrie pétrolière. Son esthétique change peu. Seule l'architecture industrielle a évolué. Aux lignes droites et élancées des ponts et des citernes à gaz succèdent les courbes des tuyaux [planche n°96] et les rondeurs des raffineries à pétrole [planche n°97].
Sur la double décennie de l'entre-deux-guerres, la période de créativité intense de René Zuber est extrêmement courte, elle commence en 1928 pour s'achever à la fin des années trente. Cette brièveté de la carrière créative de René Zuber n'est pas une exception pour la période. Sauf Laure Albin Guillot et Man Ray, la plupart des photographes commencent en 1928, et cessent d'être réellement créatifs avant même la fin de la décennie (Tabard, Parry, Henri, Krull, Kollar...). Cette brièveté dans la création chez René Zuber et l'oubli dont la période fut l'objet pourraient être dus à la cassure de la guerre mais, en fait, c'est bien avant que sa carrière ne s'enlise et ne perde ce qui avait fait de ce photographe un novateur brillant et dynamique, comme si la course à la modernité, une certaine médiatisation fulgurante des genres (alors évidemment nouvelle et surprenante) l'avait épuisé en quelques années. La crise économique n'y est pas étrangère ainsi que la dégradation manifeste du climat politique international et une crise mystique qui aboutit dans la fuite que permettent les voyages, l'envie inconsciente de découvrir le monde avant qu'il ne disparaisse ou de jouir encore un peu de la vie avant de rebondir sur de nouvelles aventures. L'individu semble primer sur la constitution éventuelle d'une carrière d'artiste vouée à l'élaboration d'une œuvre, peut-être tout simplement parce que ce qu'on aurait à dire avec ces moyens si fragiles ne saurait résister, croit-on, au vent de l'histoire.

NOTES

1– Si l'on excepte Emmanuel Sougez qui fait dans sa jeunesse un voyage de formation à l'étranger passant par Munich, Berlin, Vienne et Lausanne, René Zuber est, avec Florence Henri (Américano-française) et Jacques Germain (seul Français au Bauhaus), un des rares Français ayant étudié à l'étranger

2 – Le livre de Renger-Patzsch ne paraît qu'à l'automne 1928

3 – René Zuber se trompe. Sur la couverture de *Die Welt ist schön–100 Renger fotos* figurent deux photos : l'une d'un dahlia de près et l'autre de verres de table avec des ombres portées. La photo des rondins constitue une des planches intérieures du livre

4 – Note autobiographique de René Zuber

5 – *Das deutsche Lichtbild* paraît de 1927 à 1938 et reparaît en 1955 pour s'arrêter définitivement en 1979

6 – Albert Renger-Patzsch, Ziele, *Das deutsche Lichtbild* 1927, Verlag Robert & Bruno Schulz, Berlin, p.VIII. Repris sous le titre *Neue Blickpunkte der Kamera* dans *Uhu*, Berlin, vol.4, n°7, avril 1928

7 – Zuber était germanophone

8 – Karl Blossfeldt, *La plante*, Calavas, Paris, 1929

9 – Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, éd. Chambon, Paris, 1993, p.243

10 – *Métal* ne paraît pas en 1927 mais en 1928

11 – Lettre de Gustav Stotz à Piet Zwart, 10 novembre 1928, coll. M^me^ Zwart. Voir également "La Film und Foto" dans Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France 1920-1940*, éd. Marval, Paris, 1997, p.173

12 – Catalogue *Film und Foto*, Stuttgart, 1929, p.49

13 – voir "Arts et métiers graphiques, la revue, les annuaires Photographie, les éditions" dans Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France 1920-1940*, éd. Marval, Paris, 1997, pp.162-163

14 – Renée Moutard-Uldry, *Photographies*, Beaux-Arts, 28 mai 1937, citation de Luc Dietrich

15 – *Vendre*, mai 1931, p.378

16 – Paule de Gironde, "La publicité française commence à utiliser la photographie" in *Vendre*, 1929, pp.253-258

17 – René Zuber, "Documents, quatre essais d'illustrations photographiques pour des pâtes alimentaires" in *Vendre*, janvier 1930, pp.15-18

18 – Lucien Lorelle était un photographe renommé tenant un studio

19 – idem

20 – Jacques Guenne, "La photographie vivante, les Dix" in *L'Art vivant*, mars 1936

21 – René Zuber, "La publicité pratique : Photographies" in Vendre, août 1930, pp.99-102

22 – Paul Nicolas, "Photographie", in *Vendre*, janvier 1932, pp.14-72

23 – Des pièces d'acier industrielles

24 – idem

25 – C'est le cas notamment de la Galerie d'art contemporain, 125, bd Raspail à Paris qui monte du 28-11 au 28-12-1931 l'exposition La Publicité par la photographie. Sur ce carton figurent 18 photographes dont Zuber. Sur un autre carton d'invitation, sous le titre Photographies d'art – Expositions permanentes, figurent exactement ces mêmes photographes, très certainement avec les mêmes photos

26 – voir *Figures parfaites*, hommage à Emmanuel Sougez, catalogue du musée de Grenoble, 2001, pp.118-119

27 – Christian Bouqueret, *Laure Albin Guillot ou la volonté d'art*, Marval, Paris, 1996, p.12

28 – L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours, 1^er^ au 20 avril 1933, galerie d'art Braun.
L'exposition est accompagnée d'une plaquette avec un texte de George Besson

29 – Deuxième exposition internationale de la photographie et du cinéma, Bruxelles, Palais des beaux-arts, juin-juillet 1933, pp.23 et 28

30 – Coupure de journal, sans nom, sans date, coll. part., Paris

31 – idem

32 – Louis Chéronnet, "À propos de l'exposition Affiches Photos" du 18-10 au 2-11-1935, galerie Billiet, 30, rue de la Boétie, *Arts et métiers graphiques*, n°50, 15 décembre 1935

33 – idem

34 – Affiches. Photos (galerie Billiet, Paris), Claude de Santeul, *Photo-Illustrations*, n°16, 1935, p.76

35 – *Publicité 1934*, *Arts et métiers graphiques*, p.43

36 – *Publicité 1937*, *Arts et métiers graphiques*, p.42

37 – voir Christian Bouqueret, *Pierre Boucher, photomonteur*, éd. Marval, Paris, 2003

38 – Pierre Boucher, *Truquages en photographie*, collection Marcel Natkin, éd. Mana, Paris 1938

39 – voir Christian Bouqueret, *Pierre Boucher, le photomonteur*, éd. Marval, Paris, 2003

40 – Rémy Duval, Pierre Boucher, *Arts et métiers graphiques*, n°49, 15 octobre 1935, pp.46-50

41 – Michel Frizot (introduction), *Photomontages, photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Photopoche/Centre national de la Photographie, Paris, 1987

42 – Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p.100

43 – Brassaï, "Technique de la photographie de nuit. À propos de l'album *Paris de nuit*", *Arts et métiers graphiques* n°33, 15 janvier 1933, pp.24-27

44 – Bertrand Guégan, "Kertesz et son miroir", *Arts et métiers graphiques* n°37, 15 septembre 1933, pp.24-25

45 – voir Jean Cocteau, Lettre à M. Man Ray, photographe américain, 1922 – Pierre Bost, *Électricité*, CPDE, 1931 et Tristan Tzara, *La photographie à l'envers*, 1922

46 – Floris M. Neusüss en collaboration avec Renate Heyne, *das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite des Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Dumont Buchverlag, Cologne, 1990

47 – René Zuber, "Photogrammes", *Arts et métiers graphiques*, n°46, 15 avril 1935, pp.34-36

48 – Entretien avec Pierre Boucher du 7 mars 1979

49 – Préfecture de Paris, 7-12-1934 et registre du Commerce de 1934, immatriculation n°65525 du registre chronologique et n°624349 du registre analytique

50 – voir *Portrait d'un musée, photographie*, musée Réattu, Arles, 1990, p.192

51 – *Collection de photographies du Musée national d'art moderne, 1905-1948*, catalogue réalisé par Annick Lionel-Marie sous la direction de Alain Sayag avec le concours de Emmanuelle de L'Écotais, Cécile Clergue, Lucia Daniel et Marie-France Bouhours, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp.492-493

52 – Galerie de la Pléiade, mars 1935

53 – du 18-10 au 2-11-1935

54 – du 9 au 22-11-1935

55 – Films avec Roger Leenhardt : *La Crète sans les dieux*, *L'Orient qui vient*, Rezzo (1936-1937), *Fêtes de France* (1939)

56 – L'exposition Les Dix peut être considérée comme le chant du cygne de la modernité : les photographes pratiquent désormais un réalisme doucereux

57 – L'Exposition de 1937, *60 photographies de Pierre Verger*. éd. AMG, Paris 1937

58 – *Publicité 1938*, Arts et métiers graphiques, pp.48-49

59 – Pierre Adam, Marcel Arthaud, Serge Boiron, Louis Caillaud, Yvonne Chevalier, Pierre Jahan, Henri Lacheroy, Gaston Paris, Philippe Pottier, Jean Roubier, René Servant, Emmanuel Sougez

60 – René Zuber, notes, 1^er^-2-1949

61 – idem

62 – Raymond Escholier, "La lumière artificielle et la sculpture", *Art et Médecine*, mars 1939

63 – Zuber consacre beaucoup de temps à photographier les sculptures du musée Guimet

64 – René Zuber, notes, 1^er^-2-1949

65 – idem

66 – *La Libération de Paris – 150 photographies présentées par Jacques de Lacretelle de l'Académie française*, OLB, Paris, 1945