

II René Zuber, photographe engagé

A. Un photographe issu du monde de l'édition

1. Une première formation d'ingénieur

René Zuber est né le 19 novembre 1902 à Boussières, village dans lequel il grandit. Ses parents tiennent une manufacture de papiers et le jeune fils s'oriente vers des études d'ingénieur. Il obtient en 1924 un diplôme à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures à Paris. Peu motivé par l'idée de prendre une place dans la manufacture familiale, il se destine à l'édition et suit, à Paris toujours, un cursus à École des Hautes Etudes Commerciales. Le monde spécifique de l'édition, combinaison entre ses racines familiales : l'impression, et le monde littéraire et artistique, qu'il fréquentera pendant toute sa vie, sont des domaines qu'il nourrira pendant sa vie professionnelle. Après un diplôme à l'illustre École des Arts Graphiques de Leipzig, René Zuber développe une carrière de photographe, dans la publicité puis dans le documentaire ; il est employé pour le magazine *L'Illustration* à partir de 1928. Photographe praticien autant que théoricien, il publie des articles consacrés à la création photographique, notamment dans la revue *Arts et métiers graphiques*, où il signe un article dès 1928. Il retrouve le monde de l'édition dans la deuxième partie de sa carrière, à partir des années 40 et fonde sa propre société d'éditions, *Les Éditions du Compas*. Il y publiera notamment un album photographique *La Mort et les Statues*, réalisé par Pierre Jahan (1909-2003) et commenté par Jean Cocteau (1889-1963) édité en 1941 et 1947¹⁰², ainsi qu'une réédition d'un ouvrage de fiction Égyptienne paru au début du siècle, *Le Livre de Goha le Simple*, écrit par Albert Adès et Albert Josipovici. Cet ouvrage est édité pour la première fois en 1919 et remporte alors un franc succès. Zuber sera aussi l'auteur de textes plus personnels comme sa découverte, transformée en nouvelle, de Georges Ivanovitch Gurdjieff - mystique et philosophe -, intitulée *Qui êtes-vous Monsieur Gurdjieff*, publiée en 1977 aux éditions *Le courrier du Livre*¹⁰³. Cette rencontre marque sa vie et son implication

¹⁰² L'ouvrage est depuis réédité régulièrement, notamment en 2008 aux éditions de l'Amateur.

¹⁰³ Un ouvrage également réédité en 1997 aux éditions Éoliennes.

dans le groupe Gurdjieff, axée sur des thérapies à tendances mystiques et introspectives, dans le cadre duquel Zuber filme des danses : ces six films intitulés *Mouvements*, *Danses sacrées* et *Danses du Temple* sont réalisés entre 1952 et 1968¹⁰⁴.

René Zuber développe tout au long de sa vie une passion pour les progrès techniques et se fait le relais des innovations présentes dans le transport et l'industrie, les deux centres les plus actifs des transformations technologiques de la première moitié du XX^e siècle. On remarque de nombreuses séries photographiques réalisées sur des automobiles - le domaine est alors en évolution mais ne connaît pas encore l'explosion des Trentes Glorieuses - principalement pour des publicités¹⁰⁵. Mais aussi sur des trains et des avions, éléments indispensables dans ses nombreux voyages, il produira des photographies autant pour documenter sa vie de voyageur - avec un point de vue d'utilisateur¹⁰⁶ - que pour présenter les aspects techniques des appareils¹⁰⁷. Il produit également de nombreuses séries sur des navires, à la fois des bâtiments militaires ou civils. Il s'agit d'un domaine où Zuber est particulièrement prolifique, alliant souvent séries photographiques et documentaires filmés à partir du milieu des années 1930. Il accompagne notamment l'équipage du Croiseur « La Gloire » de la Marine Nationale en 1938 et celui du chalutier « Pescagel » en 1942, dont il tire un film documentaire éponyme. Enfin, il montre un intérêt pour le monde industriel et réalise des séries photographiques sur des usines de traitements pétrochimiques ainsi qu'un documentaire intitulé « Le grand oeuvre » qui dresse un panorama des industries françaises en 1958.

Voyageur régulier, notamment au Proche-Orient, René Zuber réalise des séries photographiques dans de nombreuses régions du monde, souvent accompagnées d'un métrage documentaire, réalisé par lui-même ou son ami Roger Leenhardt. Il parcourt ainsi, une partie de l'Europe, la Norvège (en 1948) ou la Russie (pendant l'Entre-deux-guerres) et beaucoup du territoire français (dont il tire quatre métrages). Mais c'est principalement en Afrique et en Orient que Zuber se déplacera. Il réalisera plusieurs voyages autour de la mer

¹⁰⁴ Plus précisément, en 1952, 1955, 1959, 1961, 1965 et 1968.

¹⁰⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°64*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.21) ; René Zuber, *Photographie n°59*, entre 1929 et 1934 (voir vol.2 p.62).

¹⁰⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°62*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.20).

¹⁰⁷ Cf. René Zuber, *Moteur d'avion*, 1935 (voir vol.2 p.15).

méditerranée : au Maroc et en Algérie¹⁰⁸ ainsi qu'en Crète, au Proche-Orient, du Bassin Levantin (au Liban, en Syrie, en Irak et en Egypte), en s'intéressant aux populations locales et aux vestiges archéologiques présents ; il accumule avec le temps de nombreuses connaissances sur ces régions. Il réalise plus tardivement des voyages plus lointains, notamment au Québec et en Afrique noire dont sont extraits deux métrages - respectivement *Message de Montréal* en 1966 et un documentaire télévisé intitulé sobrement *Les Peuls* en 1971¹⁰⁹.

2. La découverte de la photographie et de la Nouvelle Objectivité

Zuber se lance initialement dans l'édition et suit des cours à l'école des Hautes Etudes Commerciales de Paris (actuelle H.E.C.). Il finira par partir étudier à *Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe* (l'Académie des Arts Graphiques et du Livre) de Leipzig, de 1927 à 1928, et y découvre la pratique photographique au côté du photographe, peintre et théoricien de l'art Laszlo Moholy-Nagy, alors professeur dans la même école et membre éminent du Bauhaus. Mais c'est la lecture du livre *Die Welt ist schön* du photographe allemand Albert Renger-Patzsch, parut en 1928, publié par Carl Georg Heise, qui le pousse à se procurer rapidement son premier appareil, un Rolleiflex¹¹⁰. Cet événement a des allures de révélation et il l'explique de la façon suivante :

« Le titre de cet album, *Die Welt ist schön*, m'atteignit en plein coeur. Il y a longtemps que je cherchais à me dégager du pathos esthétique, du flou artistique et autre dévergondage 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 »¹¹¹.

Son intérêt pour la photographie va donc surgir de sa rencontre avec la démarche visuelle de la Nouvelle Objectivité, un mouvement artistique qui trouve ses racines dans les changements

¹⁰⁸ L'Algérie est encore un département Français, sa situation géographique et culturelle en fait une destination spécifique à rapprocher du monde arabe.

¹⁰⁹ Documentaire réalisé par ailleurs en collaboration avec Amadou Hampâté Bâ (1900-1991), ethnologue et écrivain, lui-même issu de l'ethnie Peule.

¹¹⁰ Cf. BOUQUERET Christian, *René Zuber, la Nouvelle Objectivité*, Paris, Marval, 2003.

¹¹¹ Cf. BOUQUERET Christian, *Op. cit.*

artistiques et politiques du début du siècle. Le monde artistique de la transition entre le XIX^e et le XX^e siècle vit le début d'une révolution visuelle qui va bouleverser le rapport aux images de la société moderne : les transformations techniques permettent la reproduction et la diffusion rapide d'un très grand nombre d'images. Ces bouleversements, cette plus grande accessibilité de sa création photographique, engendrent un changement profond de la démarche artistique : la « photocopie » du réel que constitue la photographie engage une réflexion artistique beaucoup plus globale ; le Kodak a donné l'impression que n'importe qui peut désormais reproduire des événements qu'il voit et montrer ses photographies. L'image montrée devient, plus que jamais, un phénomène social¹¹², elle semble retranscrire une vérité physique qui va devenir un point saillant des travaux photographiques, symbolisé par une question centrale : quelle vérité est proposée avec les photographies ? Cette interrogation sur les rapports entre la photographie et le réel et sur sa place dans le monde artistique sert de centre théorique au courant artistique de la Nouvelle Objectivité.

Développée en Allemagne - et nommée de ce fait *Neue Sachlichkeit* - elle va embrasser tous les domaines artistiques et transformer la conception des images produites. Issu des bouleversements de la période de guerre débordant, par l'horreur vécue, sur la littérature et les arts, le mouvement naîtra conjointement avec le surréalisme post-dada¹¹³, l'un en Allemagne, l'autre en France. Les frontières artistiques sont très poreuses et de nombreux liens vont être tissés entre les deux groupes, qu'ils soient esthétiques ou politiques, le principal étant souvent vu comme l'engagement des artistes. C'est à une exposition à la Kunsthalle de Mannheim, en 1925, dans la galerie de l'historien d'art Gustav Friedrich Hartlaub, que le terme apparaît pour qualifier les créations des artistes¹¹⁴. Parmi les nombreux artistes qui vont s'illustrer dans le mouvement *Neue Sachlichkeit*, on peut citer Otto Dix (1891-1969) ou Karl Blossfeldt (1865-1932). Dans son ouvrage *Die Welt ist Schön*,

¹¹² S'amorce, avec la popularisation de la photographie et la progressive simplification de sa diffusion, une révolution dans le rapport à l'image qui fera passer le monde moderne du XX^{ème} siècle à celui, surchargé d'images instantanées, du monde contemporain du XXI^{ème} siècle.

¹¹³ Il est à noter que, contrairement au surréalisme, qui dispose d'un manifeste - publié en 1924 par André Breton, ainsi que d'un programme - l'urgence de changer le monde et de transformer la vie, le mouvement de la nouvelle objectivité n'a, à ses premiers jours, aucun théoricien littéraire.

¹¹⁴ Cf. DAVAL Jean Luc, *Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente*, Skira, Genève, 1980.

Renger-Patzsch commente les partis-pris esthétiques du mouvement, axé sur la précision et le réalisme visuel :

« Le secret d'une bonne photographie, les qualités artistiques qu'elle peut posséder à l'égal d'une oeuvre d'art plastique, s'appuient sur son réalisme. La photographie est pour nous l'instrument adéquat pour rendre les impressions éprouvées devant la nature¹¹⁵. »

Il signe ici un credo de la nouvelle vision photographique ; manifeste qui fera école avec le succès de son ouvrage¹¹⁶. Son oeuvre photographique comprend donc les éléments esthétiques fondamentaux de la Nouvelle Objectivité, un travail de l'agencement des motifs et de la profondeur, une attention particulière portée aux textures ainsi qu'une préférence pour les images extrêmement rapprochées, permettant de montrer un nouvel aspect des éléments, qu'ils soient artificiels ou naturels, de la vie quotidienne.

La Nouvelle Objectivité photographique est caractérisée par une forte dimension sociale. Accompagnée de son image de « témoignage », d'empreinte du réel, qui lui assure une impression de véracité et une praticité que le cinéma - le deuxième médium du XX^e siècle avec qui elle partage la « copie du réel » - ne peut pas encore posséder. La photographie sociale prend racine dans la volonté de proposer une documentation du monde, dans ses événements - notamment par la pratique du reportage - et dans la vie des individus. Elle accompagne donc des articles de presses et des gravures - qu'elle va progressivement remplacer - agissant comme un niveau de preuve encore supérieur des situations vécues par les victimes des injustices sociales. On considère que ses précurseurs sont anglo-saxons, John Thomson en Angleterre et Jacob Riis aux États-Unis, avec respectivement les publications de *Street Life in London* en 1876-1877 et *How The Other Half Lives; Studies Among The Tenements of New York* en 1890, un ouvrage assorti de photographies réalisées par Riis, autodidacte, comme tous les photographes du XIX^e¹¹⁷. Ils explorent les quartiers les plus démunis de Londres et New York, documentant la vie des travailleurs exerçant des petits métiers, des enfants élevés ici et - pour les États-Unis - des vagues successives d'immigrés de

¹¹⁵ Cf. Renger-Patzsch Albert, *Die Welt ist schön*, publié en 1928 par Kurt Wolff, Allemagne.

¹¹⁶ Cf. LUGON Olivier, « Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie. À propos de "Aenne Biermann. 60 Fotos" 1930 », In. *Études photographiques*, 2006, n° 19, p. 28-45. (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1232>).

¹¹⁷ Qui marquera néanmoins l'histoire de la photographie par son sens instinctif de la composition et son travail tourné autant vers l'information que l'émotion.

plus en plus pauvres. Ces premiers photographes semblent cependant avoir peu d'accointances avec les idées socialistes - qui ne dispose pas des mêmes impacts en Angleterre et aux États-Unis que sur l'Europe continentale - et envisagent leurs travaux d'un point de vue plus philanthropique et empreint de charité chrétienne¹¹⁸. Il faut attendre la jonction des deux siècles et la porosité des milieux intellectuels et artistiques européens - dans ce que l'avant-garde du XX^e a de plus caractéristique - pour que les photographes s'emparent des doctrines marxistes. À cet égard, le mouvement surréaliste, né au début des années 1920 de la fin des Dadaïstes, sert d'incubateur et favorise l'émergence de photographes socialement engagés. Parmi lesquels on peut citer Man Ray (1890-1976), Jacques-André Boiffard (1903-1961), ou encore Denise Bellon (1902-1999). C'est une nouvelle génération de photographes, imprégnés par leurs liens avec les cercles intellectuels et littéraires des idéaux marxistes à laquelle appartient René Zuber - Denise Bellon sera d'ailleurs une des membres de l'agence *Alliance-Photo* fondée par Zuber. C'est à travers ce système de références esthétiques et politiques qu'il va développer sa carrière de photographe.

B. Une oeuvre photographique et cinématographique engagée

1. Une carrière de photographe publicitaire

René Zuber commence sa carrière en travaillant pour la revue *L'Illustration* et signe rapidement un article sur la photographie et le graphisme dans la revue *Arts et métiers graphiques*, une des premières vitrines du graphisme, créée par Charles Peignot (alors directeur d'imprimerie) en 1927¹¹⁹. Zuber progresse dans sa carrière en s'orientant vers la photographie publicitaire. Recruté dans l'agence d'Etienne Damour (1887-1931) *Dam-Publicité*, fondée en 1919, en 1929¹²⁰ - et participe cette même année à la FiFo -, il ouvre le studio photographique. Dans ce contexte, il réalise de très nombreuses vues d'objets

¹¹⁸ Sources du paragraphe : LESME Anne, « L'enfant pauvre et la naissance de la photographie sociale aux États-Unis au XIX^e siècle », In: *E-rea* [En ligne], 7.2 | 2010, mis en ligne le 24 mars 2010, consulté le 19 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/erea/1237> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.1237>.

¹¹⁹ Cf. BOUQUERET Christian, *René Zuber, la nouvelle objectivité*, Paris, Marval, 2003.

¹²⁰ Cf. GÉRIN Octave-Jacques, *Précis intégral de publicité*, Dunod, Paris, 1935 (3^e éd.).

et liants ceux-ci à des concepts - ceci étant aussi un élément fondamental du fonctionnement esthétique de la publicité. Il réalise des photographies pour des entreprises très diverses. Des marques de montres, comme Omega, une entreprise d'horlogerie Suisse - fondée en 1848 est transformée en société anonyme en 1903 et est toujours présente aujourd'hui - mais aussi des marques alimentaires, comme CH. Gervais, du nom de son fondateur, Charles Gervais¹²¹.

Ces photographies de publicité sont réalisées dans le cadre de son agence de photographie, *Alliance-Photo*, créée en 1933 et dont il est un des fondateurs avec Maria Eisner et Pierre Boucher. L'agence est officialisée en 1934, accompagnée par une partie des acteurs du studio Zuber, notamment Pierre Verger et Denise Bellon. Elle fait partie des toutes premières agences de photographes et le travail de ses membres est publié dans de nombreux périodiques illustrés de l'entre-deux-guerres aux sujets éclectiques, comme l'aviation civile - dans *Air-France Revue* - la presse de mode - dans *Excelsior Modes* - ou encore la presse engagée - dans la revue *Regards* -, permettant à *Alliance-Photo* d'être considérée comme une des pionnières des agences photographiques, une dizaine d'années avant l'apparition de *Magnum Photos*. Elle s'exporte également au-delà des seules revues françaises, et publie par exemple dans les revues *Harper's Bazaar* et *Illustrated London News* respectivement de New-York et Londres¹²².

Voir un photographe se tourner vers la publicité n'est pas une démarche singulière. Si, au début des années 1920, le dessin de promotion est privilégié - la photographie ne récupère la préférence des annonceurs que pendant les années 1950 - de nombreux photographes vont créer des campagnes de communication pour des entreprises, et notamment pour des produits de luxe. La photographie leur permettant de développer leur image : à la fois pour se démarquer des dessins des gammes de moindre standing et proposer une mise en scène plus élaborée de leurs produits. C'est le monde de la mode qui va le plus se servir du médium photographique pour mettre en valeur ses créations, devenant le troisième pôle de la profession avec les reportages et la publicité. Une publicité de luxe qui contribuera à façonner les carrières artistiques des photographes parisiens de l'époque, notamment Germaine Krull (1897-1985) et Louis-Victor Emmanuel Sougez (1889-1972) qui s'illustrent dans cette

¹²¹ Aujourd'hui associé au groupe Danone comme simplement Gervais.

¹²² Cf. BOUQUERET Christian, *René Zuber, la nouvelle objectivité*, Paris, Marval, 2003, 136 pages.

pratique. Krull reçoit par exemple une commande publicitaire de Peugeot pour la toute nouvelle 201 en 1929 tandis que Sougez en fera le centre névralgique de son début de carrière avec des créations pour, entre autre, Nestlé, Rodier et Roquefort¹²³. C'est dans ce contexte que René Zuber débute comme photographe et intègre le milieu publicitaire après ses études ; il propose une démarche esthétique autour de deux éléments fondamentaux pour le fonctionnement publicitaire : le détail et la mise en contexte.

Cette attention portée aux détails montre l'influence de la Nouvelle Objectivité sur son travail, la mise en valeur d'éléments anodins. La démarche photographique de Renger-Patzsch est, entre autre, de faire découvrir le monde sous un angle très resserré et proche, permettant d'en découvrir de nouveaux aspects, inattendus. Lorsque Zuber réalise des clichés pour un modèle de montre à goussets produits par la société Omega¹²⁴, il présente l'appareil ouvert, rouages visibles par une vue très rapprochée permettant d'en observer toute la subtilité et de constater, preuves photographiques à l'appui, la précision et la réalisation fine du mécanisme. Cette oeuvre peut être rapprochée des photographies réalisées par Renger-Patzsch lorsqu'il s'intéresse à la collection d'objets du musée Folkwang d'Essen - qui met à sa disposition un studio - les clichés réalisés mettent en valeur les formes des objets - autant des oeuvres assimilables aux beaux-arts que des éléments rassemblés sur des sujets épars, comme la danse, l'architecture ou la littérature - et leurs place dans l'espace du musée, questionnant ainsi le statut et les limites de l'oeuvre d'art contemporaine¹²⁵. Plus encore, cette démarche qui va s'assimiler à un protocole scientifique : l'étude précise du fonctionnement d'une forme de vie, ou dans le cadre des travaux de René Zuber, d'un mécanisme. Ce qui, dans le cadre d'une logique publicitaire, permet d'ajouter à la véracité visuelle induite naturellement par la photographie, une véracité « scientifique » liée à l'étude d'un objet. Ce cliché pourrait sortir d'une étude sur le fonctionnement des montres et, si l'on exclut la visibilité de la marque, n'apparaît pas comme une démarche de vente. Contrairement à d'autres photographies qui privilégient non la précision des détails, mais la mise en contexte de leur sujet, ce placement de ces sujets dans un quotidien permet de donner aux spectateurs

¹²³ Sources du paragraphe : DENOYELLE Françoise, *La lumière de Paris*, 2 vol., Paris, l'Harmattan, 1997.

¹²⁴ Cf. ZUBER René, *Photographie n°58*, entre 1929 et 1934 (voir vol.2 p.61).

¹²⁵ Cf. MAH Sérgio, *Albert Renger-Patzsch. Les choses*, Exposition au Jeu de Paume, du 17 octobre 2017 au 21 janvier 2018.

une vision d'un contexte social. Il ne s'agit pas de vanter les qualités techniques (réelles ou supposées) de la photographie, mais de montrer des éléments auxquels les spectateurs vont pouvoir s'identifier de manière plus directe. Par exemple, lorsque Zuber présente une voiture¹²⁶, il montre la machine conduite par une femme maquillée et bien habillée, accompagnée de trois chiens. Cette voiture est ainsi présentée comme un bien féminin de luxe ; indépendamment de l'aspect technique de l'objet, mis en avant grâce à un synecdoque : légèrement incliné sur la gauche, l'avant du véhicule est surélevé dans l'image, permettant de ce fait d'en faire ressortir la vitesse et donc, par extension, les innovations techniques qui permettent cet état.

2. Un travail photographique « social »

C'est à la même époque que Zuber adhère à l'A.E.A.R., dont il assure une production photographique et cinématographique. Il concrétise ainsi un engagement politique qu'il exerce depuis longtemps dans les conceptions du médium photographique. Nous l'avons vu, il est profondément influencé par le courant allemand de la Nouvelle Objectivité et la dimension sociale que peut intégrer la réalisation d'images grâce à la photographie. S'intégrant ainsi dans la doctrine artistique plus engagée du réalisme socialiste, il va produire des oeuvres avec un fort sous-texte politique. Son travail lui permettra de créer progressivement une vision politique et de développer une personnalité d'artiste engagé ; son adhésion à l'A.E.A.R. ne sera qu'une étape dans son processus d'appropriation de l'art comme une possible force politique et un vecteur de contestation sociale.

La section photographique de l'A.E.A.R. est mise en place dès sa création par Aragon, qui nomme Eli Lotar (1905-1969) secrétaire de section. Elle comprend alors Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Henri Tracol (1909-1997), Brassai (1899-1984), Dora Maar (1907-1997), André Papillon (1910-1986), Jacques-André Boiffard (1902-1961), Pierre Jamet (1910-2000), Claude Cahun (1894-1954), André Kertész (1894-1985), Pierre Ichac (1901-1978), Jean Painlevé (1902-1989), et René Zuber¹²⁷.

¹²⁶ Cf. ZUBER René, *Photographie n°59*, entre 1929 et 1934 (voir vol.2 p.62).

¹²⁷ Cf. JOSCHKE Christian, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », In: *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2017, n° 1, p. 113-128.

La photographie apparaît pertinente pour former la culture visuelle des masses ; elle permet, pour la gauche radicale, d'inverser la production des outils visuels, vus comme une domination symbolique de bourgeoisie¹²⁸. La photographie apparaît comme une « arme de classe », qui doit être utilisée pour amener les travailleurs à maîtriser la production et la diffusion des images, en opposition à la production traditionnelle bourgeoise¹²⁹. Les nombreux photographes de l'A.E.A.R. se divisent, sur le sujet de l'engagement politique, en deux approches distinctes : les militants affirmés, engagés convaincus, et les membres plus éloignés des considérations militantes. Pour la première catégorie nous pouvons citer Cartier-Bresson. Profondément influencé par son amitié avec André Breton et le groupe des surréalistes, il s'oriente vers la pratique photographique au début des années 1930 et s'engage politiquement pendant la même décennie. Il fréquente les cercles sociaux, artistiques et littéraires de la gauche radicale, mais étant militant communiste, il abandonne progressivement la photographie surréaliste pour se consacrer au reportage et au photojournalisme¹³⁰. La photographe Dora Maar connaît un engagement politique similaire. Elle passe par le surréalisme avant de se diriger vers le Groupe d'Octobre et l'agit prop - influençant l'engagement politique de Pablo Picasso, dont elle est l'amante de 1936 à 1943. De façon connexe, une autre partie des photographes de l'A.E.A.R. propose un engagement plus diffus : Jacques-André Boiffard, proche des surréalistes jusqu'à sa rupture avec le mouvement ou Pierre Ichac, intéressé par les problématiques sociales, mais plus impliqué dans sa carrière de grand reporter et de correspondant de guerre. C'est à cette catégorie qu'appartient René Zuber, conscient des transformations sociales et des enjeux de la gauche radicale, mais peu enclin au militantisme fort. En ce sens, il aura à coeur de décrire un monde, proche ou lointain, fait d'un retour aux visions traditionnelles des métiers, artisans et scènes de vie.

Dans cette optique, il réalise de nombreuses séries photographiques mettant en scène un groupe de travailleurs. Pescagel, en 1942, sur le premier chalutier disposant d'espace de congélation - progrès technique alors novateur et révolutionnant cette industrie, les bateaux pouvant de ce fait réaliser des missions de pêches sur des durées et des distances

¹²⁸ Cf. *Ibid*

¹²⁹ Cf. TRACOL Henri, « La photographie, arme de classe », In: *Cahier rouge*, vol. 1933.

¹³⁰ Cf. CHÉROUX Clément, *Henri Cartier-Bresson*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2013.

considérablement plus longues - il aura alors à coeur de présenter l'équipage complet et leurs métiers, avec une vision descriptive autant qu'impliquée dans la vie quotidienne des marins, comme en témoigne le documentaire qui fait suite à la série photographique ; mais également des présentations de villages français et de leurs habitants dans une série intitulée « Fêtes de France » dans laquelle il montre autant les métiers d'artisans que des coutumes et des pratiques locales. Il exporte cette démarche dans ses voyages pour réaliser de nombreuses séries photographiques sur les pays qu'il traverse, principalement dans le Maghreb et le Machrek. Il réalise par exemple des clichés d'artisans locaux, des potiers en Crète, des femmes sur des métiers à tisser en Syrie et en Irak, proposant une approche rigoureusement proche de ses sujets. Travaillant à mettre en valeur des populations « oubliées » de l'histoire de l'art classique - en opposition avec les sujets sociaux principaux ayant eu un impact sur l'art des siècles précédents : les classes plus aisées de la société, principaux commanditaires et spectateurs des oeuvres d'art. Il propose ainsi une approche singulière, dans son foisonnement de détails et dans l'intérêt qu'il porte à tous les éléments du patrimoine des pays qu'il visite et cherche à montrer la vie des populations à travers les figures et les objets les plus représentatifs possible, mixant les éléments pour réaliser des fresques qu'il veut complètes de la vie quotidienne de ses sujets.

Il se fait une spécialité des vues de patrimoines exotiques¹³¹, nous y reviendrons - en produisant des séries photographiques sur de nombreux pays du pourtour méditerranéen, Maghreb et Machrek : l'Algérie, en premier lieu, destination plus facile d'accès du fait de sa présence au sein de l'Etat Français¹³² mais également le Maroc, le Liban, la Syrie et l'Irak, de nombreuses séries photographiques prises à l'occasion de documentaires.

3. L'implication dans l'image jusqu'à la réalisation documentaire

¹³¹ Le terme doit être pris ici dans un sens contemporain à la période traitée, le monde occidental sort d'un siècle de découverte géographiques : l'exploration du continent africain dans son intégralité est récente - les grands lacs d'Afrique centrale sont attestés comme la source du Nil Blanc depuis 1871, soit entre cinquante et soixante ans seulement, à la suite de nombreuses expéditions - et celles de l'Asie, des continents Américain et Australien sont également récentes et témoignent d'une période où la connaissance de l'étendue du monde est une notion encore abstraite pour une majorité de la population. La distance, géographique et culturelle permet donc d'envisager l'exotisme des pays méditerranéens et orientaux pour les yeux de ses contemporains.

¹³² L'Etat français comprend alors des départements algériens, de 91 à 94.

La pratique du reportage, bien que prenant racine au siècle précédent - dans le monde littéraire, en premier lieu, puis au travers des nouvelles technologies de production des images, la photographie et le film - se développe dans la forme moderne au début du XX^e siècle et devient un genre majeur pendant l'entre-deux-guerres. Les nouveaux modèles d'appareils photographiques, légers, comme le Leica¹³³ - au format inhabituel de 24 x 36 - permettent de faciliter encore le transport et la réalisation de photographies. André Kertész (1894-1985) en est notamment un des précurseurs. Il réalise les premiers reportages du magazine *VU* en 1928¹³⁴. Il s'agit, pour le photographe, de transposer son savoir-faire dans la création et la composition de photographies vers le nouveau médium cinématographique, accompagné par des praticiens de ce domaine. La revue compte également la participation de Germaine Krull à partir de mars 1928 qui fournit des séries de reportages sur la vie populaire parisienne, détachée des règles conventionnelles de composition et spontanée dans sa pratique¹³⁵.

Zuber développe une activité de cinéaste avec l'aide d'un de ses amis d'enfance, Roger Leenhardt ; de cette collaboration naîtra une société de production intitulée *Les Films du Compas*, qui publiera de nombreux documentaires sur les voyages de Zuber et Leenhardt et sur la vie quotidienne française¹³⁶. Il réalise ainsi, avec différentes productions et co-réalisateurs, vingt films entre 1934 et 1972¹³⁷ ; auxquels s'ajoutent les six films sur les danses sacrées qu'il réalise lors de ses participations aux groupes Gurdjieff¹³⁸.

Le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale, le 1^{er} septembre 1939, mettra un arrêt définitif au *Studio Zuber*, mais il continue la production de films documentaires et de photographies de reportages. Il réalise notamment le film anti-vichyste *Le Chant du feu* en

¹³³ Il s'agit d'un des premiers appareils photographique compact, permettant des petits formats. Le modèle initial, de format 10 x 15 mm, conçu par Oskar Barnack et Max Berek, est commercialisé à la foire de Leipzig en 1925. Le modèle le plus célèbre, le Leica III, est présenté en 1933 ; prévu comme un modèle universel - avec neuf objectifs différents - et popularisant le format 24 x 36 - nommé aujourd'hui le "plein format". Cf. SEPULCHRE Jean-Marie, *Le Leica M9: Du mythique système M aux réglages du boîtier, de la prise de vue au post-traitement des images*, Eyrolles, 2010.

¹³⁴ Cf. ARON Paul, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », In. *COntEXTES*, [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012.

¹³⁵ Cf. DENOYELLE Françoise, *La lumière de Paris*, 2 vol., l'Harmattan, Paris, 1997.

¹³⁶ Cf. <http://renezuber.fr>. Onglet "biographie".

¹³⁷ La liste complète est disponible sur <http://renezuber.fr>, onglet "filmographie".

¹³⁸ René Zuber est cependant marqué par sa rencontre avec Georges Gurdjieff en 1943, au point de consacrer plusieurs films à son groupe et à sa philosophie ésotérique teintée de mysticisme. Il publiera d'ailleurs un ouvrage sur l'expérience qu'il a retirée de cet enseignement intitulé *Qui êtes-vous Monsieur Gurdjieff?* en 1977.

1942 et une série de photographies intitulée *La Libération de Paris* en août 1945 qui sera très souvent reprise dans les journaux.

Son oeuvre de cinéaste est principalement composée de films documentaires présentant des pays étrangers. Sur les vingt-six films qu'il réalise, douze sont consacrés à des « reportages » sur d'autres pays, huit prennent place en France, les six restants, enfin, mettent en scène les danses sacrées du mouvement Gurdjieff. Il est à noter que la majorité des créations filmiques sont réalisées en même temps que des séries photographiques des pays visités par Zuber ; son film *La Crète sans les dieux*, par exemple, comporte une série photographique de 226 clichés sur la Crète, ses habitants, ses villes et ses paysages. Par ailleurs, réalisateur de commandes autant que de productions personnelles, il dirige un métrage pour le Commissariat Général au Tourisme, qui lui commande une oeuvre pour l'Exposition Internationale de New York en 1939 ; il livre *Fêtes de France*, qui met en scène la vie des campagnes françaises au fil des saisons. Puis, le Centre Cinématographique Marocain lui commande en 1952 un film sur son patrimoine ; Zuber y livre une réflexion sur l'architecture, l'urbanisme et l'évolution des médinas (le centre ancien, historique, des villes du monde arabe), *Le destin des Médinas* (court-métrage de 21 min). Son oeuvre de réalisateur est plutôt constituée de métrages courts. Ses films autant que ses séries photographiques gardent un aspect instantané, comme « pris sur le vif » ; il propose donc un traitement esthétique personnel, influencé par la démarche de la Nouvelle Objectivité et sa carrière de photographe publicitaire.

C Une production éclectique

1. La mise en valeur, fondement de son rapport à l'image

René Zuber, de ses études à ses productions plus matures, jusqu'à son travail de cinéaste-réalisateur, façonne un univers photographique empreint d'un réalisme qu'il voudra parfois esthétiser. Son travail de l'image va se développer dans deux médiums : prioritairement la photographie, que nous verrons en premier lieu ; mais également dans ses métrages documentaires à partir de sa collaboration avec Roger Leenhardt, que nous étudierons ensuite.

Sa carrière principale est celle d'un photographe publicitaire, c'est à dire que ses images doivent servir un but précis : donner à voir un aspect particulier d'un produit. Dans la publicité, les images données d'un objet façonnent son image reçue - et à fortiori celle de l'entreprise qui le produit, il s'agit donc pour le photographe de trouver, dans ses recherches esthétiques, un axe par lequel son objet deviendra un élément que les spectateurs voudront se procurer. Il définit son travail dans des articles qu'il écrit pour le magazine *Vendre*¹³⁹ :

« Etre d'une vérité brutale et irrésistible, voilà quelques-unes des qualités par lesquelles la photographie servira la publicité¹⁴⁰. »

Zuber, dans les deux axes esthétiques qui vont rythmer sa carrière de photographe, va développer deux aspects antithétiques de la mise en valeur : l'un chargé, l'autre épuré.

Son approche initialement publicitaire de la photographie va l'engager sur la voie d'une mise en scène chargée, à la fois dans ses structures (la façon dont les scènes sont construites) et dans ses compositions esthétiques (la façon dont les références visuelles se font échos). René Zuber envisage ainsi une photographie dont l'objectif comme le sujets sont en constants mouvements ; présentant de ce fait des axes de prises de vues particulièrement dynamiques, permettant des images inventives. On peut en voir un exemple dans une photographie automobile¹⁴¹ qu'il réalise pour une publicité. Il y présente une jeune femme, qui conduit le véhicule, accompagnée de trois chiens. Elle a le visage enroulé dans un foulard et arbore un grand sourire. La photographie dispose de nombreux échos de tons autour du blanc, du pelage d'un des chiens à la carrosserie de la voiture, même l'arrière-plan est éclairé de façon à renvoyer une teinte immaculée, lui donnant un aspect éclatant et propre, mis en balance par les fourrures sombres des autres canidés. Enfin, l'axe de la prise de vue est légèrement penché du côté gauche, ceci donnant l'impression que le véhicule s'extrait du bitume ou gravit une côte ambitieuse. René Zuber va donc, à travers des éléments de composition, proposer une mise en scène adaptée à la démarche publicitaire, permettant à la fois une lecture technique de l'objet, la voiture apparaît comme un produit puissant, et une lecture sociale, les jeux de teintes permettent de mettre le produit en valeur comme un bien de luxe. De la même manière, sa mise en valeur par des créations photographiques chargées va

¹³⁹ Cf. BOUQUERET Christian, *René Zuber, la nouvelle objectivité*, Paris, Marval, 2003.

¹⁴⁰ Cf. *Vendre*, janvier 1930.

¹⁴¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°59*, entre 1929 et 1934 (voir vol.2 p.62).

s'exprimer dans ses clichés sur des nouvelles technologies de transports. De manière similaire à plusieurs autres photographes contemporains, comme Emmanuel Sougez ou Henry Lachéroy¹⁴². Cette génération de photographes va être particulièrement impactée par l'apparition de nouveaux matériels photographiques : le Leica et le Rolleiflex - respectivement le Leica III et le Rolleiflex produit par Franke & Heidecke -, qui permettent une véritable révolution de la pratique photographique : aisément transportables et utilisables, bien que le Rolleiflex, à bi-objectifs, soit plus lourd que son homologue. Ils inaugurent une période d'expérimentations plus intimes et des créations instantanées qui permet aux photographes d'étendre leurs sujets et les possibilités de traitement de ceux-ci ; il n'est plus nécessaire de transporter une charge de matériels et d'opérer d'importantes manipulations avant la prise de vue.

Les évolutions techniques passionnent René Zuber depuis les débuts de sa carrière de photographe, et il cherchera longtemps des procédés pour les mettre en scène de manière à rendre à la fois leur complexité technique et leur utilité. Il réalisera ainsi une photographie d'un hydravion¹⁴³ de modèle H-242 - développé par Lioré et Olivier et utilisé par Air France - immatriculé F-ANPD et appelé « Ville d'Ajaccio », du nom de sa destination (il s'agit donc de la ligne de transports affiliée à la région méditerranéenne). La photographie est prise depuis l'intérieur d'un autre hydravion, adjacent et dont les renforts métalliques en croix sur l'aile nous permettent juste de supposer que le modèle est similaire. C'est justement cette vue qui offre un travail de composition particulier puisque l'appareil se détache à l'intérieur du premier-plan, la structure de l'aile lui donne un cadre et permet à la fois de signifier la création de cette photographie comme un objet de déplacement, prise au milieu d'un voyage, et également d'opérer une mise en valeur des progrès techniques en matière de transport, qui entourent désormais la vie des hommes.

De manière connexe, Zuber va également développer une mise en valeur plus légère, à même d'apporter un autre sens aux photographies en leur donnant un aspect plus direct, des prolongements du réel. Ce sera sa manière principale d'aborder un travail documentaire ou social, en privilégiant de ce fait une approche moins artificielle.

¹⁴² Cf. LAVIE Juliette, *Emmanuel Sougez (1889-1972) : un photographe en prise avec son temps*, thèse, Paris 10, 2013.

¹⁴³ Cf. René Zuber, *Photographie n°62*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.20).

La mise en scène est ainsi réduite à son aspect le plus simple et essentiel : la gestion de l'espace, c'est-à-dire la combinaison des différents plans, placement des éléments importants au centre de l'image - des structures de composition - à travers différentes lignes qui se font écho - et des textures. Le but est d'épurer l'image pour réduire son potentiel esthétique, augmenter sa lisibilité et simplifier la lecture du spectateur. La mise en valeur fonctionne ici comme un cadre, un espace de musée - dans le sens où l'espace entre les oeuvres, ici les motifs, est épuré au maximum ; il va donc falloir, pour le photographe, trouver le modèle esthétique le plus « propre » pour l'encadrer et lui donner une lisibilité évidente. Lorsque René Zuber voyage, il réalise de nombreuses photographies des pays qu'il traverse, des habitants et du patrimoine - pratiques culturelles, bâtiments et vestiges - avec comme principal travail visuel une mise en scène adossée au réel, à même de proposer une vision la plus proche possible de la vie quotidienne de ses sujets. Il réalise ainsi des clichés épurés de lourds artifices de techniques et de composition pour se concentrer sur les sujets, leur environnement et leurs actions. Lors de son voyage en Crète, il photographie un groupe de joueurs de musiciens locaux¹⁴⁴, comprenant un violon et un oud, assis sur des chaises et entourés de personnes (principalement des jeunes enfants). L'ensemble de la composition est statique, le cliché est pris à hauteur d'homme, coupé sur les côtés comme une photographie prise en un instant. C'est le produit d'une réflexion esthétique minimaliste qui a pour intérêt principal de montrer l'action, réduisant ainsi la mise en scène et les grilles de lecture pour ne laisser qu'une image du réel pris sur le vif, pour le fixer comme une information.

Ses photographies d'appareils sont basées sur les mêmes principes et peuvent ainsi être caractérisées par trois tendances : la vue éloignée, les appareils n'apparaissent pas forcément entier, mais suffisamment présents pour que l'on puisse les identifier - Zuber photographie par exemple d'un hydravion¹⁴⁵ presque complet dans la photographie - ; la vue de détail, où il montre plus précisément une partie précise d'un appareil ou un mécanisme - il isole ainsi le

¹⁴⁴ Cf. ZUBER René, *Musiciens crétois*, 1934 (voir vol.2 p.10).

¹⁴⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°62*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.58). Il s'agit d'un hydravion quadrimoteur faisant partie d'une série mise en chantier dès octobre 1933 pour assurer des trajets transméditerranéens. L'appareil vu ici, immatriculé F-ANPD est le sixième de la série, également nommé Ville d'Ajaccio.

moteur « Hercules » d'un avion¹⁴⁶ - ; et enfin, la vue en contexte, où Zuber place un objet dans un environnement particulier, lui donnant ainsi, par la composition, une signification annexe à la simple exposition - sa photographie d'une voiture et sa conductrice en campagne¹⁴⁷ se comprend par exemple dans le cadre d'une publicité qui axe sa thématique sur un véhicule capable de circuler sur tous types de routes.

Il propose ainsi des visions de métiers et de techniques dont la construction complexe explore les rapports entre l'homme, le travail, et son environnement. En ce sens, ses travaux peuvent être rapprochés du photographe américain Lewis Hine, préoccupé par des questionnements similaires sur la place de l'homme dans le monde industriel du début du XX^e siècle. Cette problématique apparaît à la fois dans les sujets qu'il traite : les acteurs principaux des métiers physiques et ouvriers industriels - comme les enfants-ouvriers de l'Indiana¹⁴⁸ - et dans les compositions des photographies : qui mettent en scène des personnages impliqués physiquement - inclus - dans leurs travaux, mais qui présentent également des groupes ou des personnages en dehors de l'action. De la même manière, les photographies de René Zuber sont classables en fonction de ces paramètres : les clichés présentant ses sujets, et ceux qui les inclut dans des actions propres à leurs métiers, assimilant parfois leurs corps aux outils de travail, nous y reviendrons.

Son travail va également se déployer dans des réalisations documentaires, pour lesquelles il explore le médium cinématographique et naturellement y développe ses pratiques de photographe. René Zuber utilise sa caméra comme un appareil photographique captant le mouvement des images, les plans sont la plupart du temps fixes et ne bougent que pour proposer une vision panoramique d'un paysage ; cette démarche est à la fois une résultante du matériel nécessaire. En résulte un travail très statique et adapté à l'exposition. La scène d'introduction de *La Crête sans les dieux*, voit la caméra filmer, du bateau, l'arrivée sur les côtes de l'île et se déplace à l'horizontale pour essayer de rassembler le maximum du champ de vision possible. Plan réitéré en suivant, juste après que le narrateur ait accosté¹⁴⁹. Il

¹⁴⁶ Cf. ZUBER René, *Moteur d'avion*, 1935 (voir vol.2 p.15). L'appareil est probablement un prototype d'avion disposant d'un moteur quatorze cylindres de 1.800 chevaux, le Hercules.

¹⁴⁷ Cf. ZUBER René, *Photographie n°64*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.21).

¹⁴⁸ Le cliché est réalisé en 1908 dans une usine de verre - en préparation de bouteilles - et nommé *Midnight at the glassworks*.

¹⁴⁹ Les deux plans traités ici sont situés à 1'45'' et 2'02'' dans le métrage.

crée volontiers des mouvements de caméra dans des plans rapprochés, pour présenter un sujet ou des actions de façon plus complète ; lors de ses plans panoramiques, l'action générale de son récit ne change pas, il s'agit donc principalement de rajouter des détails à sa présentation. Lorsqu'il présente les différents paniers de poissons pêchés dans *Pescagel*¹⁵⁰, il filme en premier lieu un des paniers, puis effectue un mouvement rotatif pour présenter les autres. Il crée une illusion de quantité, outre le plan rapproché faisant apparaître les poissons énormes, grâce à l'impression de débordement que donne ces paniers qui entrent et sortent du cadre indéfiniment. Toujours influencé par la photographie, il va privilégier un procédé de narration par l'insert ou le plan ajouté, et non par la liaison de deux éléments. Il place ainsi fréquemment des images évocatrices d'un changement de lieu pour montrer un déplacement temporel ou physique de l'action (qu'il filme). L'arrivée du narrateur en Crète est symbolisée par des vagues filmées depuis une plage ; la caméra est sur le bateau, puis, au plan suivant, est déplacée sur l'île¹⁵¹. Le procédé a le mérite, en plus d'être simple à réaliser, de permettre une immersion plus « objective » dans le documentaire, qui ne surcharge pas les images de sens. Enfin, la composition de ses plans sera très similaire à celle présente sur ses photographies. Empreint d'un réalisme froid, parfois cru, l'image ne devient esthétique qu'à travers son absence totale de pathos. Il affectionne particulièrement l'image très rapprochée, issue probablement de ses fortes influences de la Nouvelle Objectivité et de l'obsession qu'elle a parfois déployée pour le détail. Dans *Pescagel*, les pêcheurs découpent des poissons devant la caméra, Zuber profite d'un plan large pour placer son sujet sur un chalutier, les marins préparent directement les poissons qu'ils viennent de pêcher ; ils les ouvrent, retirent viscères et entrailles qui, jetées sur le sol, seront nettoyées plus tard, et placent le reste (c'est-à-dire le poisson qui sera ramené sur les côtes) dans de grands bacs où il sera rincé du sang et du sel. Il effectue ainsi plusieurs plans très rapprochés sur ces manoeuvres¹⁵², le poisson est accroché sur un pic ou posé sur un billot et la découpe s'effectue à la hache ou au couteau ; l'image filmée montre une violence crue, froide et rapide, le réalisateur ne s'attarde pas sur la scène pour provoquer une charge émotionnelle mais garde l'acte comme un mécanisme utile. Privilégiant ainsi des images peu retravaillées en studio, son expérience de

¹⁵⁰ La plan commence à 8'00'' et finit dix secondes plus tard.

¹⁵¹ Les plans d'arrivée se situent à partir de 1'55''.

¹⁵² Les deux que je traite ici se situent à 9'06'' et à 9'20''.

photographe publicitaire et notamment pour des objets d'utilisation quotidienne lui permet de travailler particulièrement ses plans rapprochés, leur donnant toujours un agencement précis et détaillé. Même lorsqu'il filme des pots brisés dans *Fêtes de France*¹⁵³, le film, précis et au cadre centré, fait ressortir les contours et les ombres ; seule change la définition de l'objectif. Il s'autorise quelques détours artistiques. L'avant-dernière scène de *Pescage*¹⁵⁴ montre les marins du chalutier endormis dans leurs couchettes, en proie à des rêves. Un poisson apparaît donc en surimpression sur l'image, entraînant un fondu enchaîné sur une image fantasmagorique. Filmée de face, la bête est baignée dans une faible lumière projetée par l'avant ou par le bas, découpant ses contours et creusant des ombres, rapprochant ce travail de l'esthétique de l'expressionnisme allemand des années 20, fait d'aplats de noirs et blancs et d'une narration très présente. De même, ce procédé de narration visuelle change radicalement de ceux qu'il mettait en scène auparavant.

En résulte une oeuvre marquée par une absence de pathos, ses images dégagent une froideur et une force esthétique singulière ; il développe ainsi une double approche : les photographies où l'être humain est absent ou anecdotique et celles où il est mis à la première place. Sa démarche documentariste va le pousser à mettre en scène les personnes photographiées dans un quotidien qu'il veut rendre fidèle, authentique, sans forcément ajouter une charge empathique. Il limite ainsi les effets des plongées, et préfère photographier ses modèles dans un axe stable et les inclut autant que possible dans l'environnement où ils évoluent ; le potier persan pose avec ses poteries, le pêcheur crétois avec ses filets, le marchand de glace français avec son matériel. Les seuls modèles qui posent directement pour lui, c'est-à-dire sans se montrer dans un espace social, ils regardent directement la caméra et cela crée une scène de genre. C'est là que son oeuvre va devenir un phénomène politique, le regard qu'il propose donne un sous-texte fort à ses images et lui permet de générer une oeuvre engagée.

¹⁵³ Image située à la 10^{ème} minute du film.

¹⁵⁴ La scène se déroule à la fin du court-métrage, entre 11'47'' et 12'05''.

2. La formation des premières agences photographiques, le travail communautaire

Avec Pierre Boucher et la photographe italo-américaine Maria Eisner, Zuber fonde la première agence coopérative de photographie, *Alliance Photo* en 1934, ce qui lui permet d'accroître sa diffusion dans la presse française. Cette expérience servira de modèle à la très célèbre agence *Magnum Photos*, créée en 1946 (avec notamment Maria Eisner dans son groupe originel) qui continue encore aujourd'hui de fonctionner. Il s'agit alors d'un des premiers groupes, collectif de photographes ou d'agence de photographies dirigés par une coopération de photographes¹⁵⁵ - le *Groupe des XV* ne sera créé qu'une dizaine d'années plus tard, en 1946 au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale¹⁵⁶ ; le *Studio Zuber* apparaît donc comme une pièce unique de l'univers créatif parisien. Il rassemble autour de lui quelques nouveaux photographes qui partagent une vision commune et des oeuvres régulièrement reproduites dans les revues illustrées ; *Vu*, *Regards*, *Voilà* ou encore *Paris Magazine* publiaient régulièrement des créations du studio. Parmi les membres, figurent le Hongrois naturalisé français Emeric Feher (1904-1966), le photographe explorateur ethnographe Pierre Verger (1902-1996), la photographe autodidacte Denise Bellon (1902-1999) et Pierre Boucher (1908-2000) son collaborateur¹⁵⁷. Le groupe pratique deux activités, la photographie publicitaire et le reportage photographique. Des travaux publicitaires, qui permettront au studio de s'assurer des revenus réguliers essentiels à son fonctionnement, sont réalisés pour des entreprises très renommées ; les constructeurs automobiles *Hotchkiss* ou *Peugeot*, la marque de linge de maison *La Maison de Blanc*, la marque de montres Suisses *Omega*, ou encore les laboratoires pharmaceutiques du Docteur Jacques Debat. Le studio se lance aussi dans la production de reportages photographiques pour des magazines d'informations illustrés (notamment ceux déjà cités plus haut), que ces revues soient non partisans, comme *Voilà*, ou politiquement engagées, comme *Regards* ou *Commune*.

¹⁵⁵ Elle est suivie de peu par l'agence *Rapho*, créée à Paris par le Hongrois Charles Rado, qui reste tout de même bien différente du groupe *Alliance Photo* ; d'une part parce qu'elle reste avant tout une agence d'illustrations, de gestion de catalogue, et d'autre part car elle n'est pas, comme le sera cette dernière, une association de photographes. (BOUQUERET Christian, *René Zuber, la nouvelle objectivité*, Paris, Marval, 2003.)

¹⁵⁶ Cf. NORI Claude, *La Photographie française : des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, 1988.

¹⁵⁷ Cf. DENOYELLE Françoise, *Le marche et les usages de la photographie a paris pendant l'entre-deux-guerres*, thesis, Paris 3, 1991.

La mise en place d'une agence photographique renvoie à une méthode de travail communautaire, ce qui, dans la création artistique, est une pratique à l'histoire complexe.

Singulier dans le cadre social des artistes depuis deux siècles, le travail communautaire a cependant été un élément indispensable aux créations d'ateliers de l'Europe de la Renaissance. Il verra la naissance d'un grand nombre d'oeuvres irrémédiablement attachées au patrimoine culturel de l'Europe du début du XX^e - remontant également aux premiers ouvrages d'artisans du moyen-âge - un héritage étendu dans les pratiques. L'émergence du concept de génie, profondément imbriqué dans la figure de l'artiste moderne opérera une transformation de la vision de l'art ; désormais, la projection d'une personnalité à travers la maîtrise technique d'un médium brise le lien - pourtant fort - entre la création artistique et le travail communautaire pour privilégier la figure du créateur solitaire, marque d'une singularité qui s'étend à toute l'oeuvre de l'artiste pour distinguer le copiste médiocre du créateur génial. Cette figure n'échappe pas au monde social et son cortège d'influences, notamment dans le cadre de l'atelier, lieu de travail et incubateur des artistes pendant tout le XIX^e siècle ; l'atelier de l'artiste est un lieu de rencontre¹⁵⁸, autant pour un monde intellectuel que pour de jeunes artistes en formations, il est donc inexact de les considérer comme isolés. Les travaux peuvent être adjoints de corrections et détails, une influence dont il est difficile d'en délimiter le cadre. La moindre oeuvre devenant ainsi une réalisation communautaire, au point de rendre la notion connexe à celle de l'origine de la création d'une oeuvre et de la propriété de l'art. Il est donc essentiel de restreindre une définition du travail communautaire à la réalisation physique d'une oeuvre, sur laquelle l'impact de plusieurs personnes est envisageable, identifiable ou attestée.

Envisager l'art comme un travail communautaire n'est cependant pas une démarche novatrice. De nombreux groupes d'artistes se sont formés au cours du XIX^e siècle et ont envisagé des travaux esthétiques et/ou idéologiques communs, que l'on regroupe habituellement sous le terme « d'école » - par abus de langage, tant il est peu fréquent que de réelles écoles aient été formées ou un enseignement prodigué ; il s'agira principalement de regroupements d'intérêts esthétiques et/ou idéologiques rassemblés autour d'une bannière par

¹⁵⁸ Source de ce paragraphe : HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, coll. Folio Essais, Gallimard, Trebaseleghe, 2005, p182.

des théoriciens, des manifestes ou simplement des études postérieures. Se démarquent quelques « écoles » photographiques, Barbizon et Crozant, pour les plus célèbres, toutes les deux axées sur l'intérêt esthétique porté à un lieu ; ainsi que des groupes politiques, rassemblés autour de réflexions idéologiques - principalement proches de la gauche radicale. L'objectif de ces groupes est de produire des oeuvres proposant une approche idéologique commune. En ce sens, on peut envisager cela comme un travail communautaire dans le sens où la grille de lecture idéologique (ou esthétique dans le cadre des écoles) est issue d'une élaboration commune et va influencer sur la création de toutes les oeuvres qui s'y rattachent.

Cependant, les oeuvres communautaires, au sens le plus proche d'un travail collaboratif - c'est à dire, de la production d'un objet qui a vu, dans son processus de production, plusieurs personnes en modifier la substance - sont principalement une démarche radicale, une remise en cause du statut usuel de l'artiste comme un personnage créatif solitaire et de son public, spectateur et/ou admirateur d'une personnalité. Anachroniquement par rapport à notre sujet, l'art communautaire en développement porte en son sein une dimension sociale très forte, parce que majoritairement produit dans des groupes en marge du système, vecteurs d'une idéologie forte¹⁵⁹.

C'est sur le terrain des reportages - symbolisés par l'utilisation de l'appareil à petit format possédant une visée directe - que les coopératives de photographes vont se créer, concrétisant une nouvelle approche de la photographie¹⁶⁰.

Les premiers studios de photographies sont au croisement entre trois influences : centrés, comme un groupe communautaire, autour d'une démarche à contre-courant des modèles de productions classiques ; lieux d'élaborations communs, où chaque individu peut développer son savoir-faire et profiter de celui des autres - un élément à rapprocher de l'atelier classique ; dynamique d'entreprise, où le but est d'arriver à produire des oeuvres photographiques pour des clients en faisant jouer à la fois la valeur qualitative de chaque photographe, tout en

¹⁵⁹ Source de ce paragraphe : LAMOUREUX Ève, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », In: *Amnis* [En ligne], 9 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2010, consulté le 26 novembre 2019.

¹⁶⁰ Cf. JOSCHKE Christian, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », In: *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2017, n° 1, p. 113-128.

créant un effet de groupe, une bannière derrière laquelle se placer¹⁶¹. L'agence photographique - que l'on désigne, par abus de langage, comme le lieu de travail du photographe, le studio photographique - est en effet une structure qui gère et distribue le travail de photographes. Associations, coopératives ou véritables entreprises, l'objectif est donc de fédérer des groupes de photographes autour d'un axe pratique : la mise en valeur de leurs compétences et la réponse commune à une demande grandissante de la part des journaux.

Le travail communautaire sera donc un aspect majeur de l'oeuvre de René Zuber. Il se lancera dans la création de premiers collectifs de photographes au début des années 30, et gardera un attrait pour cette pratique tout au long de sa carrière. Cependant, cela ne semble pas être pour lui une démarche idéologique, mais plus le résultat de contraintes pratiques et une volonté de mise en valeur de nouveaux photographes ; en multipliant les influences et les personnes, il est possible de prétendre à des contrats photographiques plus ambitieux et, en supprimant une partie de la concurrence inter-photographes - notamment pour la couverture d'événements - de mettre de la stabilité dans une profession en pleine explosion. Si l'inconvénient du collectif est très certainement la gestion commune des diverses personnalités qui le compose, demandant non-seulement de passer du temps à animer l'équipe mais aussi de prendre en compte les éventuels conflits ou tensions qui peuvent surgir ; c'est également son principal atout, les différences d'approches, de méthodes, d'intérêts et de pratiques devenant une force à la fois pour la vitesse de production que peut atteindre la coopérative, mais aussi pour la largeur des sujets qu'elle peut maîtriser. Notamment dans la connaissance des autres pays et des particularités qui peuvent intéresser le photographe, domaine dans lequel Zuber va développer une certaine expertise.

¹⁶¹ Un élément à rapprocher, en théorie marketing, du branding. Soit la création d'une image de marque par un société.

3. Le voyage comme élément central de recherche de sujets

Nous avons vu que René Zuber va développer une passion pour le voyage et une démarche photographique contingente, axée sur la mise en images de populations dites « exotiques ». Ce terme est ici défini par opposition au monde occidental et ses deux racines socio-culturelles : l'individualisme et l'industrialisation, que nous allons analyser brièvement. L'individualisme est une conception sociale, politique, philosophique et morale qui tend à privilégier les droits et intérêts des individus par rapport à ceux du groupe. Cette approche apparaît dans les sociétés occidentales de la fin du Moyen-Âge et se développe pendant les périodes modernes et contemporaines. Issue des transformations sociales inhérentes aux changements technologiques, économiques et scientifiques, elle est axée sur la compréhension et la maîtrise du monde, ce qui a pour effet de produire un désenchantement ; Max Weber (1864-1920) définit cette idée ainsi :

« Faisons-nous une idée claire de ce que signifie pratiquement la rationalisation par la science et par la technique guidée par la science [...] : le fait de savoir ou de croire que, si on le veut, on peut à tout moment l'apprendre ; qu'il n'y a donc en principe aucune puissance imprévisible et mystérieuse qui entre en jeu et que l'on peut en revanche maîtriser toute chose par le calcul.¹⁶²»

Lorsque René Zuber traverse la Crète pour son documentaire, il visite aussi bien Héraklion, la capitale - plus fortement industrialisée - que les campagnes reculées, dont il constate des pratiques culturelles et techniques qui lui semblent alors être des réminiscences du passé ; les hommes récupèrent le grain des épis de blé à l'aide d'un attelage rudimentaire avant de partir à dos d'âne vers les moulins à vent, installés dans les montagnes - rudimentaire également, comme des briques de pierre posées sur les crêtes - pour le moudre. Il immortalise ces éléments avec plusieurs clichés¹⁶³, et transcrit ces remarques dans le documentaire.

Mais les régions visitées par René Zuber disposent également d'un important patrimoine historique, et particulièrement visible grâce aux traces archéologiques. En effet, le bassin

¹⁶² Cf. WEBER Max, « La profession et la vocation de savant », In: *Le savant et le politique*, trad. Catherine Colliot-Thélène, La Découverte/Poche n°158, 2003, p. 83.

¹⁶³ Cf. ZUBER René, *Photographie n°20*, 1934 (voir vol.2 p.34) ; ZUBER René, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41).

méditerranéen est une zone géographique qui a vu se développer une grande quantité de civilisations. Des premières civilisations mésopotamiennes, aux dynasties égyptiennes, puis les peuples hellénistiques, romains, sémitiques, arabes ; des groupes culturels éclectiques vont se partager ces zones et influencer sur leurs histoires. Ainsi, il ne reste parfois que l'archéologie pour rattacher le présent à un passé culturel riche ; René Zuber reste sur cette conception des vestiges et envisage les ruines comme les témoins d'autres peuples et d'autres époques et en propose de ce fait une vision documentaire. Il s'attarde sur les aspects marquants, les détails et les symboles. Lorsqu'il visite les sites de Palmyre, par exemple, il a à cœur d'en photographier avec précision tous les éléments et propose ainsi une vision très bibliographique des vestiges - que l'on pourrait facilement réutiliser comme outil de comparaison pour observer les modifications du site avec le temps - présentant ainsi les ruines comme des objets techniques, indispensables à l'environnement, nous y reviendrons. Éléments sont donc très importants pour l'approche développée par Zuber sur les pays étrangers, et s'extraient d'une démarche photographique centrée sur le monde occidental et le regard posé sur les autres cultures - état d'esprit représentatif de ses contemporains ; mélange de curiosité pour l'exotique et d'ambition descriptive ; Zuber observe les pays comme des lieux où évoluent des populations dans la continuité de l'histoire d'un peuple.