



René Zuber, un artiste engagé

Présenté par William SUZAN

Master 2 en Histoire de l'art, parcours Histoire, technique
et théorie des arts visuels

Sous la direction de Lucie Goujard

Année 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu ma Directrice de recherches, Madame Lucie Goujard, qui a su m'accompagner à chaque étape de ce mémoire. Mais aussi toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien pendant la réalisation de ce projet.

J'adresse également un sincère remerciement à Monsieur Pierre Zuber pour son intérêt, son temps accordé, et sa permission d'utiliser les ressources photographiques dont il dispose.

Sommaire

Avant-propos - p.3

Introduction - p.9

I / L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). Pôle engagé de la vie artistique et littéraire française - p.14

A / Une association reliée dès sa création aux mouvements internationalistes

B / Un rassemblement d'écrivains et d'artistes compagnons de route du communisme

C / Une idéologie portée par la revue *Commune*

II / René Zuber et l'engagement politique - p.38

A / Un photographe issu du monde de l'édition

B / Une oeuvre photographique et cinématographique engagée

C / Une production éclectique

III / Engagement politique et création. L'oeuvre photographique comme stratégie de persuasion - p.62

A / L'artiste engagé au début du XXe siècle

B / La photographie comme vecteur d'informations idéologiques chez René Zuber

C / La tentative de figuration d'une conviction, entre présentation et organisation de la réalité

Conclusion - p.94

Bibliographie - p.97

Avant-propos

Notre sujet, dans ce mémoire, va être l'oeuvre de René Zuber, comprise entre les années 30 et 40. Période charnière dans l'histoire contemporaine et l'histoire des idéologies, elle se combine avec une époque de transition dans les domaines artistiques ; transformés par l'effondrement des idéaux artistiques académiques hérités du XIX^e et les nouvelles possibilités techniques de la société moderne naissante. Ces éléments vont façonner une période atypique pour l'expression artistique, particulièrement dans ses relations entre les artistes, le public, les idéologies et les instances politiques. La notion d'engagement dans l'art va progressivement se dégager et devenir un axe important de l'analyse artistique, si bien que notre conception actuelle d'une oeuvre d'art l'inclut comme une thématique forte - voir indispensable, consciemment ou non - ce qui amène à considérer l'artiste comme un vecteur idéologique plus ou moins impactant¹.

Il convient donc auparavant de donner quelques éléments de définitions concernant les oeuvres visuelles politiques et, plus généralement, les oeuvres d'art engagées. Le terme de propagande, polysémique, va particulièrement nous intéresser ici.

La notion de propagande est complexe et ambiguë, les sens attribués au mot sont nombreux et dépassent la simple frontière du discours politique. Il est donc difficile de traiter entièrement ce sujet dans un mémoire. La propagande est définie par le dictionnaire Larousse comme « une action systématique exercée sur l'opinion pour lui faire accepter certaines idées ou doctrines, notamment dans le domaine politique ou social ». Si la définition plus précise du terme n'est pas le propos ici, puisqu'elle aura lieu dans l'introduction de ce mémoire, il convient tout de même de noter l'imprécision des termes utilisés. Le mot « action » brasse un nombre incalculable de phénomènes prompts à influencer le développement des idées, et la jonction par l'adverbe « notamment » amène à penser que les domaines politiques et sociaux ne sont pas les seuls concernés par la propagande. Enfin, l'adjonction de l'adjectif « systématique » place ces influences comme issues, ou provoquées par un système quelconque, ce qui ajoute encore plus de flou à la définition générale. De ce fait, le terme devient un mot-tiroir de notions - souvent contradictoires - utilisées pour désigner une action ordinaire liée à un phénomène

¹ Cf. VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, Les Impressions nouvelles, Paris, 2014.

politique. Phénomène parfois négatif, parfois souhaitable, parfois à combattre, parfois inévitable ; la propagande semble être de ces sujets où les définitions s'emmêlent dans la subjectivité. Nous nous concentrerons donc principalement sur les rapports entre les images et les messages politiques, ou, pour préciser, l'utilisation de la photographie et du cinéma comme vecteurs idéologiques à travers l'oeuvre de René Zuber.

Une généralité, dans le traitement de l'art engagé veut que dans la mesure où chaque oeuvre est le reflet, même laconique ou partial, d'une vision du monde, n'importe quelle création est le vecteur d'une opinion politique, d'une analyse personnelle infime de l'organisation de la cité et/ou de ce qu'elle devrait être². Ce poncif est confortable pour aborder les questions, épineuses de l'engagement, de la lutte à minima et du consentement à l'ordre établi. Adossée au concept du tout-politique, l'absence de position engagée peut être aisément assimilée à un manque d'affirmation politique ou une collusion tacite avec un système présent - toute lutte fonctionnant dans un schéma antithétique avec les instances de pouvoir en place. Cette grille de lecture apparaît trop généraliste pour être pertinente et ne résiste pas à la rencontre avec la réalité de l'engagement politique dans la création artistique, multiple et épars, allant de Gustave Courbet (1819-1877), peintre engagé, politiquement indépendant³, à Louis Aragon (1897-1982), écrivain clairement affilié au Parti Communiste, ou Salvador Dali (1904-1989), dont l'engagement politique, plus cryptique, est disséminé au travers de ses interventions médiatiques. Ainsi, l'engagement dans les oeuvres d'art ne saurait être étudié simplement avec le curseur quantitatif des rapports entre son auteur et un système en place. Apparaît plutôt dans cette formule du « tout-politique » la constatation que toute production artistique peut être analysée à travers une grille de lecture idéologique, la principale recherche étant alors de trouver celle qui s'adapte le mieux à l'oeuvre, autant du point de vue de l'artiste - qui, dans le cadre de l'art engagé, va souvent la fournir lui-même - que d'un regard tiers, certaines oeuvres pouvant, par sérendipité, jeux d'influences ou volontés artistiques, proposer un engagement moins revendiqué. Ces deux notions de revendication et de réception se dévoilent finalement comme l'axe principal de l'étude de l'engagement artistique, l'une contrebalançant l'autre dans ses prétentions à saisir le position idéologique d'une oeuvre de manière globale. Les contextes

² Cf. VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, *Op.cit.*

³ S'il participera à la Commune de Paris dès le 18 mars 1871 puis en tant qu'élus Républicain le 16 avril, et se place dans ses idéaux politiques proche des idées de Proudhon, il démissionnera cependant de ses fonctions le 24 mai 1871 suite à l'exécution de son ami Gustave Chaudey.

d'observations et de découvertes sont les imaginaires politiques socio-culturels, autant de facteurs qui peuvent influencer la réception idéologique d'une oeuvre et proposer un sens bien différent de celui envisagé par son auteur. Sens qui, s'il peut être anachronique au regard d'une oeuvre vue comme un objet liée dans ses significations empiriques, à son contexte et à son auteur, peut être complètement cohérent si l'on considère l'oeuvre d'art comme un phénomène culturel qui accompagne les sociétés et les époques. La rencontre entre une oeuvre et un public va donc ouvrir des interprétations qui concernent l'oeuvre dans ses interactions avec un contexte.

De ce fait, si tout peut être analysé à travers une grille idéologique, les caractéristiques d'engagement politique ne ressortent pas avec le même degré. Nous allons donc considérer qu'il existe un stade de neutralité de l'art (ce que nous pouvons appeler une démarche non-partisane) à l'intérieur duquel tout engagement politique, toute projection d'une vision du monde, a si peu d'impact et d'influence qu'elle en est négligeable⁴. Apparaît ici une deuxième lecture du problème initial, liée à l'identification d'une oeuvre d'art comme engagée. Nous allons de ce fait simplifier cet axe en classant des objets d'art comme « politiquement engagés » par le seul fait de la méthode qui va permettre de l'analyser de la manière la plus globale⁵.

Pour résumer, une oeuvre d'art engagée est une production artistique pour laquelle une grille de lecture idéologique permet d'expliquer une plus grande partie de l'oeuvre qu'une grille de lecture spécifiquement non-partisane. Cela ne fait pas de l'objet en question quelque-chose d'exclusivement politique, mais permet d'opérer une classification dans les différentes strates qui composent son analyse et d'en extraire celle, idéologique, qui dans le cadre de l'art engagé abordé ici, sera sinon dominante, à minima essentielle pour en appréhender le fonctionnement.

⁴ Cette démarche politique, si elle peut être minime dans un seul objet d'art, pourra cependant être répétée de manière synchronisée dans une grande quantité d'oeuvres, transformant leurs impacts ; les oeuvres isolées devenant des relais d'une démarche idéologique beaucoup plus imposante que le public va progressivement absorber. Cette démarche est notamment propre aux stratégies contemporaines de "soft power", développées notamment par les États-Unis d'Amérique et théorisées par Joseph Nye. Il s'agit de stratégies de politique internationale basées sur des interactions indirectes entre les pays - à différencier, de ce fait, du "hard power", le militaire et l'économique - avec, comme élément principal, les exportations culturelles. Les États-Unis d'Amérique proposent ainsi une source immense de reflets de leur modèle socio-culturel, disponibles partout dans le monde, leur permettant de créer des ponts et des éléments de négociations avec tous le plus grand nombre de pays possible.

Sources du paragraphe : NYE Joseph S. Jr, *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, PublicAffairs, 2009.

⁵ Cf. VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, Les Impressions nouvelles, 2014.

Enfin, on peut rappeler ici ce que l'on entend par « photographie engagée », ce concept ayant évolué en parallèle à la politisation progressive des oeuvres d'arts, empruntant toutefois une orientation spécifique.

La photographie engagée est une notion complexe, initialement employée pour faire référence aux photojournalistes qui rapportaient des images de pays en guerre et/ou en détresse humanitaire ; voyages parfois très dangereux, demandant aux photographes un véritable engagement personnel accompagné de convictions fortes dans l'intérêt et l'utilité de leur travail, les clichés étant destinés à témoigner et à faire réagir le public et les lecteurs de magazines - généralement lui-même à l'abri de ces difficultés⁶. Cependant, la notion de photographie engagée peut également remonter aux prémises des travaux documentaires, renvoyant ainsi aux oeuvres saisies de thématiques sociales, avec comme but de susciter une prise de conscience chez son public et militer pour des réformes sociales. De ce fait, la photographie engagée dispose de deux formes, parfois cumulatives, parfois antithétiques : à la fois oeuvre visuelle agissant comme un témoignage d'événements présents, elle met également sa force visuelle au service d'une démarche sociale, d'un projet politique qui s'incarne dans une forme sociétale. L'élément fondamental qui anime cette notion est donc la conviction profonde qu'une image possède une valeur de témoignage intrinsèquement supérieure aux discours, particulièrement dans le cadre d'une démarche photographique, dont l'oeuvre finale - au début du XX^e siècle - se présente comme un miroir du réel. C'est au travers de cette fonction principale que va se développer toute la photographie engagée dont nous parlerons dans ce mémoire.

Il nous reste une dernière question à éclaircir : les connexions complexes entre l'art engagé et la propagande. Axe qui, du fait d'une période idéologiquement particulièrement chargée, est l'essentiel de l'étude des relations entre l'art et la politique du début du XX^e siècle. Nous avons vu que la notion de propagande est ambiguë et polysémique, en lien, dans l'inconscient collectif, avec de nombreux éléments différents, parfois opposés. Ainsi, la coercition inhérente aux productions peut être envisagée dans un spectre très large, allant d'oeuvres frontalement politiques (comme les films de propagandes du S.A.P.D. réalisés par Leni Riefenstahl) à des réalisations plus subtilement engagées (avec, par exemple, des productions françaises de

⁶ Voir les travaux de Fred Ritchin sur le photojournalisme : RITCHIN Fred, « La proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in Frizot Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

Marcel Carné, destinées au grand public) ; de même, la place accordée à la vérité est tout autant malléable, certaines oeuvres créant de toute pièce l'information, lorsque d'autres choisissent plus spécifiquement leurs sujets. C'est face à cette distance entre ses frontières que l'historien Jacques Ellul va proposer une division de la propagande entre deux notions : la propagande « forte » et la propagande « douce », dont l'axe principal est basé sur la prégnance des influences idéologiques sur les individus. La définition de la propagande dépasse la simple question de processus de domination idéologique d'un groupe (au sens le plus large possible, allant d'un État à un groupe social défini) sur un autre, mais semble être davantage concernée par les processus individuels de diffusions permettant, finalement de brouiller la frontière entre l'information et la propagande. Chaque individu va devenir un relais idéologique - plus ou moins conscient de son état et zélé dans ses pratiques - d'un modèle de société. Le concept d'aliénation remplace donc celui de domination⁷, imparfait à décrire toutes les subtilités de l'art de propagande. En somme, une oeuvre de propagande « forte » est celle qui emploie un processus d'aliénation lui-même « fort » : le vecteur idéologique va être direct et sans étapes intermédiaires - le film *Jud Süß* (1940) de Veit Harlan (1899-1964) présente une vision dépréciative des juifs, son parti-pris idéologique est donc extrêmement clair pour son public comme pour son réalisateur - ; à l'inverse, une oeuvre de propagande « douce » emploie un processus d'aliénation plus subtil, basé sur l'influence discrète et quotidienne. De ce fait, la propagande douce sort aisément des domaines artistiques pour rejoindre le champ social, la moindre action étant, par extension, une validation ou un rejet d'un modèle social⁸.

Ainsi, il est nécessaire de créer une limite arbitraire à la propagande dans le domaine des arts. Cet ensemble sera constitué des oeuvres qui contiennent en leur sein, du fait de leur auteur, une vision d'un modèle de société sans pour autant appartenir de manière ostensible à une commande idéologique - cela doit donc être consolidé par les liens de l'auteur avec une mouvance, par son adhésion ou son intérêt développé à l'égard d'un groupe idéologique, ou, au contraire, par ses critiques et son rejet d'un autre groupe. Nous appellerons cet ensemble « l'art engagé », qui sera restreint aux médiums cités dans ce mémoire, soit dans le cadre de la

⁷ Modèle développé par Noam Chomsky et Edward Herman, qui reste une analyse pertinente du phénomène de propagande et que nous utiliserons plus tard dans ce mémoire. Voir KLAHN Jeffery, *Filtering the news: essays on Herman and Chomsky's propaganda model*, Montreal; New York, Black Rose Books, 2005 et CHOMSKY Noam, HERMAN Edward, *La Fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, traduit par Dominique Arias, Agone, Paris, coll. « Contre-feux », 2008, (édition originale 1988).

⁸ Voir les travaux de Jacques Ellul : ELLUL Jacques, « Propagande et démocratie. », in. *Revue française de science politique*, 1952, vol. 2, n° 3.

photographie engagée, aux oeuvres photographiques, ou, concernant le cinéma engagé, aux oeuvres cinématographiques.

Enfin, il est utile de rappeler un dernier élément permettant d'appréhender cette conception de l'art engagé dans la société du XIX^e et du XX^e siècle : l'engagement dans les arts visuels est construit sur l'idée qu'une image peut, par son essence, transformer une société ; l'expression visuelle disposerait donc d'une force de conviction propre qui entraînerait nécessairement une responsabilité politique et sociale⁹. Ce postulat est indispensable pour appréhender l'étude des oeuvres engagées sans leur retirer un aspect essentiel de leur création : la capacité à transformer le travail de l'artiste en impact sur le public¹⁰. Cette notion est une partie décisive du travail des artistes engagés et leurs oeuvres qui, sinon, n'auraient eu aucune raison d'être ; il nous faut donc considérer leurs démarches comme des résultantes - conscientes ou non - de ce processus : pour les photographes, les peintres, les cinéastes, ce qu'ils choisissent de montrer a un impact, même minime, sur les pensées et les actions de leur public.

⁹ Voir les travaux de Karine Chambefort-Kay : CHAMBEFORT-KAY Karine, « Les Nouveaux modes d'engagement par la photographie en Grande-Bretagne », *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, 2017, vol. 22, XXII-3.

¹⁰ Nous reviendrons plus longuement sur cet élément dans la partie III.

Introduction

L'art engagé est une notion complexe, ouvrant sur de multiples problématiques liées au statut particulier de l'oeuvre d'art et au phénomène - fatalement subjectif - de l'engagement à travers la défense d'une cause, le parti-pris, du combat. L'objet d'art, en tant que phénomène socio-culturel, est extrêmement polymorphe, les peuples et les strates sociales accordant le statut d'art - ou, plus particulièrement, d'objets ou de pratiques dignes d'être considérés comme de l'art - de façon très différentes et souvent antinomiques. Nombres de pratiques ou de créations peuvent être reçues de manière contradictoires et se voir accepter ou refuser le statut d'art en fonction de leurs spectateurs, ce que les historiens ont très largement établis ; ceci montre que développer un regard objectif sur les contours et la définition de l'oeuvre d'art est difficile à opérer. Nous nous concentrerons donc ici sur une définition partielle mais fonctionnelle pour notre sujet, l'objet d'art en tant que création visuelle européenne au XX^e siècle. De même, l'engagement de l'artiste dans la création artistique est une notion particulièrement floue, et également liée à une forte subjectivité. Une oeuvre peut apparaître comme engagée à partir de plusieurs aspects ; d'une part, elle est revendiquée comme tel par son auteur (qui voit l'impact qu'elle peut avoir sur le public - en liaison avec la cause qu'il revendique) ; mais elle peut également être considérée comme engagée par ses spectateurs, qui vont ressentir, à travers elle, un combat, une prise de position menée par son auteur. L'engagement s'inscrit donc dans un échange social complexe, et apparaît comme une notion particulièrement liée au contexte dans lequel l'oeuvre est produite puis regardée ; ces deux éléments étant en mouvement constant, il peut être difficile d'évaluer *a posteriori* un engagement politique¹¹.

Le XX^e siècle, par son histoire singulière, est particulièrement caractérisé par le phénomène de l'engagement politique. Ce prisme enrichit encore l'analyse du statut des oeuvres et des artistes. Le début du XX^e siècle est marqué par le développement de nouvelles idéologies politiques qui appuient leurs discours sur les transformations de la société européenne ; sa place dans la balance géopolitique mondiale, ses profonds changements socio-économiques et l'impact du premier conflit armé à l'échelle globale.

¹¹ Source du paragraphe : VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, *Op.cit.*

Les États coloniaux européens - la France et le Royaume-Uni en tête, mais également l'Allemagne et, dans une moindre mesure les Pays-Bas et l'Italie - connaissent, à l'aube de la Première Guerre Mondiale, un développement important de leurs influences, particulièrement sur le territoire africain. Le processus de décolonisation, déjà commencé les siècles précédents par, notamment, les États-Unis suivi des conquêtes espagnoles et portugaises en Amérique va se prolonger et s'accroître pendant le XX^e. L'Espagne et le Portugal, s'ils gardent quelques possessions en Afrique, ont perdu la totalité de leurs colonies américaines et sont loin des grandes puissances coloniales des siècles passés. L'Italie et l'Allemagne vont se développer et détenir un temps quelques provinces africaines ; la Libye et une partie de la Corne de l'Afrique pour les premiers, une partie du Togo, le Cameroun, l'actuelle Namibie et les royaumes voisins du Rwanda et du Burundi pour l'Empire. Mais c'est véritablement l'Angleterre et la France qui vont s'affirmer, au XIX^e, comme les grandes puissances coloniales européennes : la couronne Britannique affirme sa domination en Inde et se rapproche du Moyen-Orient via des provinces en Afrique orientale ; tandis que la France développe ses possessions africaines, plaçant sous son giron les provinces du Maghreb et lance une grande opération de colonisation sur trois nouveaux fronts : l'Afrique subsaharienne, la partie occidentale de l'Océan Indien et l'Extrême-Orient¹².

Outre ces changements politiques, le monde occidental connaît depuis plus d'un siècle de nombreux bouleversements socio-économiques liés aux Révolutions Industrielles et au développement de la société capitaliste contemporaine. La première Révolution Industrielle, partie du Royaume-Uni à la fin du XVIII^e siècle, voit l'essor du charbon comme combustible et de la vapeur comme force de poussée, permettant une révolution des techniques motrices - c'est alors le début de la locomotive et du chemin de fer¹³. La deuxième révolution emboîte le pas à la première, l'électricité bouleverse le rapport à l'énergie. Les transformations dépassent largement le cadre technique, c'est toute la société occidentale qui va se retrouver modifiée. Les modèles de productions sont progressivement revus et le modèle économique passe d'un atelier familial à l'usine, véritable structure architecturale d'un travail organisé et standardisé qui va induire l'émergence d'une classe ouvrière, employée des mines et des usines. Ce fractionnement social agira comme un catalyseur idéologique pour le socialisme du XIX^e, qui dépasse progressivement le socialisme utopique - d'inspiration religieuse - et la vision

¹² Source du paragraphe : ELLUL Jacques, « Propagande et démocratie. », *Op.cit.*

¹³ Cf. VERLEY Patrick, *La Révolution industrielle*, Gallimard, Paris, 1997.

anarchiste d'un socialisme libertaire - qui joint à l'abolition du capitalisme une diminution ou une disparition de l'Etat - pour une approche jugée plus scientifique et plus analytique des conflits de classe ; une pensée issue des travaux de Karl Marx et son ouvrage phare : *Le Capital. Critique de l'économie politique* publié entre 1867 et 1894, d'abord du vivant de son auteur, puis à titre posthume par Friedrich Engels. L'influence de la pensée Marxiste va se développer au sein des groupes socialistes européens, privilégiant petit à petit une lutte politique réformiste : les premiers partis ouvriers naissent dans le dernier quart du XIX^e¹⁴, tandis que la Russie, qui voit l'apparition d'organisations populistes anti-Tsaristes - comme l'association Narodnaïa Volia responsables de l'assassinat du Tsar Alexandre II en 1881 -, connaît un important développement de la pensée Marxiste au sein des groupes révolutionnaires, malgré la clandestinité imposée aux mouvements socialistes. Le début du XX^e est marqué par un conflit entre les partisans d'un rapport de force avec le pouvoir et ceux, plus modérés, proposant des modifications sociales à partir des organes de l'Etat. Cependant, cette ligne séparatrice ne correspond pas à l'ensemble des mouvements socialistes, et de nombreuses tendances idéologiques se développent au sein de chaque partis et pays. La Révolution Russe de 1917 voit le triomphe des thèses léninistes et d'une vision violente de l'identité socialiste, entraînant à la fois l'essor de forces de gauche radicale en Europe continentale - par exemple, la ligue spartakiste en Allemagne - et les prémises d'une scission théorique entre un communisme révolutionnaire et un socialisme réformiste¹⁵.

Enfin, le déclenchement du premier conflit armé à l'échelle mondiale, dont de nombreuses lignes de front se tiennent au coeur de l'Europe, va cristalliser des changements profonds au sein de la société européenne et proposer un terreau fertile à des idéologies qui se développent déjà depuis plusieurs décennies. D'une intensité et d'une violence jusque-là inconnue - on compte alors dix millions de morts sur l'ensemble du globe, dont 1,45 pour la France seule -, c'est le premier conflit à être profondément impacté par l'utilisation des médiums visuels. Les images questionnent et cette guerre sera la première à intégrer l'inconscient collectif ; des

¹⁴ En Espagne, le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol est créé à Madrid en 1879 ; au Pays-Bas, la Ligue Social-Démocrate apparaît en 1881 ; en Autriche-Hongrie et en Suisse, le Parti Ouvrier Social-Démocrate et le Parti Socialiste Suisse sont respectivement créés en 1888 et 1889 ; enfin, le Parti des Travailleurs Italiens est fondé en 1892. En France, des blocs socialistes apparaissent pendant les décennies 1880 et 1890, fusionnés en 1905 pour former la Section Française de l'Internationale Ouvrière (S.F.I.O.).

Cf. WINOCK Michel (dir.), *Les figures de proue de la gauche depuis 1789*, Perrin, Paris, 2019.

¹⁵ Le parti Ouvrier Social-Démocrate de Russie est fondé dans la clandestinité en mars 1889.

Cf. WINOCK Michel, *Op. Cit.*

images brutes et des bandes filmées témoigneront directement du conflit. La Grande Guerre laisse ainsi une société européenne chamboulée par la proximité de la mort et défiante vis-à-vis des instances de pouvoir. De cet état morbide - parfois gorgé de frustrations - et de la perte de confiance dans le système politique et économique, les artistes, écrivains et forces politiques vont s'en emparer. Deux milieux finalement très poreux et qui se placent comme les principaux protagonistes des changements politiques à venir pendant l'entre-deux-guerres.

L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) est créée en mars 1932 comme la section française de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires (U.I.E.R.), fondée à Moscou en 1927¹⁶. Elle fait suite au congrès de Kharkov en 1930 et a pour mission de réunir les différents courants intellectuels français qui développent alors des réflexions sur l'engagement révolutionnaire. Placée dès sa création sous l'autorité tacite du Parti Communiste Français - ainsi que son organe de presse principal, *Commune* - elle est alors co-dirigée par quatre hommes de lettres : Paul Vaillant-Couturier (1892-1937), Léon Moussinac (1890-1964), Charles Vildrac (1882-1971) et Francis Jourdain (1876-1958). L'association va promouvoir, dans les cercles intellectuels et littéraires, la doctrine esthétique du réalisme socialiste.

La période de l'entre-deux-guerres est donc soumise à un double phénomène ; à la fois particulièrement propice aux engagements profonds, mais aussi aux bouleversements d'une société en pleine explosion technique, les médiums artistiques se diversifient à mesure que la communication s'accélère. La photographie et le cinéma vont révolutionner le rapport que la société occidentale moderne entretient aux images. Elles envahissent progressivement la vie quotidienne et deviennent également un vecteur idéologique.

C'est dans ce contexte que René Zuber (1902-1979) développe une carrière de photographe puis de cinéaste, et propose des oeuvres aux sens politiques multiples¹⁷. Né en 1902 à Boussières et issu d'une famille alsacienne de papetiers renommés, il suit des études à l'École Centrale des Arts et Manufactures de Paris ainsi qu'un cursus d'édition à l'École des Hautes Etudes Commerciales. Par la suite formé aux arts graphiques à Leipzig, il découvre la photographie grâce aux travaux d'Albert Renger-Patzsch (1897-1966). La lecture en 1928 du

¹⁶ Source du paragraphe : RACINE Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) », *Le Mouvement social*, 1966, n° 54, p. 29-47.

¹⁷ Source du paragraphe : DENOYELLE Françoise, CUEL François et VIBERT-GUIGUE Jean-Louis, *Op.cit.*

livre *Die Welt ist Schön*, publié la même année, va le pousser à acheter son premier appareil, un Rolleiflex et découvrir sa passion pour cette pratique. Sa carrière se développe rapidement autour de facettes multiples, photographe publicitaire et de reportages, créateur de studios, cinéaste documentaire avec Roger Leenhardt (1903-1985) - cinéaste et théoricien du cinéma ayant participé à la Nouvelle Vague - et enfin éditeur. Dès sa création, Zuber adhère à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires et en assurera une partie de la production photographique et cinématographique, concrétisant ainsi un engagement politique qu'il cultive depuis longtemps. Il est en effet profondément influencé par le courant allemand de la Nouvelle Objectivité et la dimension sociale de la réalisation photographique, s'intégrant ainsi, plus largement, dans la doctrine artistique du réalisme socialiste et développera, de ce fait, une activité documentaire, autant dans le médium photographique que la réalisation de films.

Nous pouvons donc nous demander comment René Zuber met en forme et promeut, à travers son oeuvre de photographe, un modèle de société.

Ainsi, nous allons voir de quelles manières, les oeuvres créées par René Zuber, entrent dans le cadre d'oeuvres engagées et, plus précisément, quels sont les outils qu'il développe pour donner à ses réalisations une dimension politique.

Nous développerons en premier lieu l'histoire et le fonctionnement de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires et particulièrement son organe de presse *Commune* (1933-1939) ; nous nous pencherons ensuite plus précisément sur René Zuber et ses multiples carrières afin d'analyser la façon dont il construit son rapport à la photographie et au film ; enfin, nous parlerons des rapports entre l'image et l'engagement politique et proposerons une analyse des travaux de René Zuber à travers le prisme de la transmission d'une idéologie politique.

I. L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires : pôle engagé de la vie artistique et littéraire française

A. Une association reliée dès sa création au mouvement Internationaliste

1. Origines et création de l'association

L'Association des Écrivains Révolutionnaires (A.E.R.), a été créée en mars 1932, avec pour mission de réunir les divers courants intellectuels qui se questionnent alors sur l'engagement révolutionnaire, afin de mettre en application les principes déterminés au congrès de Kharkov, principes qui mèneront à l'élaboration d'une doctrine littéraire et artistique, le réalisme socialiste. L'objectif premier de cette doctrine est de créer des oeuvres qui reflètent et promeuvent le communisme de type soviétique - c'est à dire l'idéologie communiste issue des directives de l'Union Soviétique depuis la prise de pouvoir par Joseph Staline face aux autres potentiels cadres et intellectuels du Parti¹⁸ ; le but est donc de figurer la réalité sociale des classes populaires, ceci incluant la vie quotidienne, mais également les actes de militantisme et les conflits dans lesquels les pays sont ou ont été impliqués. Établie comme l'art officiel du régime lors du Premier Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques, tenu en 1934, cette doctrine se caractérise esthétiquement par un recours systématique à la figuration - par opposition à l'abstraction, vue comme le symptôme d'un art bourgeois et/ou inapte à transmettre convenablement l'idéologie du régime - ainsi qu'un académisme des postures et la volonté de rendre compte d'un comportement héroïque des classes populaires¹⁹.

L'association naissante est ainsi la section française de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires (U.I.E.R.) mise en place lors des fêtes du dixième anniversaire de la Révolution, en 1927 à Moscou. Son but est de favoriser le développement d'une littérature prolétarienne dans tous les pays en uniformisant idéologiquement les groupes fondés ou en

¹⁸ Lénine, le père idéologique de la Révolution Soviétique est décédé en 1924, tandis que Léon Trotski, son principal rival, plus modéré, est écarté dès les années 1927. Les autres cadres du parti vont progressivement subir le même sort et laisser à Staline le champ libre pour diriger le régime. Zinoviev et Kamenev (dirigeants respectivement les Partis de Leningrad et de Moscou) seront fusillés à Moscou le 25 août 1936 ; tandis que Boukharine est exécuté en 1938.

¹⁹ Cf. RACINE Nicole, « « La querelle du réalisme » (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, 2003, vol. 15, n° 1, p. 113-131.

construction. Elle est placée, ainsi que la revue *Commune*, sous l'autorité du Parti Communiste. Alignement qui apparaît, entre autre car Paul Vaillant-Couturier, rédacteur en chef du journal et organe de presse principal du Parti Communiste : l'*Humanité*, est cadre et fondateur de l'A.E.R.. Elle évolue finalement pour s'élargir au-delà des cercles littéraires, et devient l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) en décembre 1932²⁰.

2. Ses buts, son manifeste²¹

L'association se propose de rassembler des courants et des idéologies proches des idéaux révolutionnaires ; elle a pour vocation d'être l'épicentre des réflexions idéologiques de la gauche radicale. Paul Vaillant-Couturier énonce les principes qui régissent le positionnement politique, littéraire et artistique de l'organisation :

- Il n'y a pas d'art ni de littérature neutres.
- Il faut organiser la littérature et l'art révolutionnaires qui existent en France pour mener la lutte contre la littérature et l'art conformistes et les tendances fascistes qui s'y font jour.
- Il faut développer et organiser la littérature et l'art prolétariens qui sont en train de naître en France.
- Il faut que l'interpénétration de l'art et de la littérature révolutionnaires et prolétariens traduisent le rapprochement des intellectuels et des ouvriers.
- L'art et la littérature révolutionnaires et prolétariens ne peuvent avoir pour but l'exposé permanent et schématique d'une thèse.
- Les conditions économiques et politiques sont en France favorables au développement d'une action prolétarienne et révolutionnaire dans le domaine de l'art et de la littérature.

Ces principes mettent en avant plusieurs axes thématiques majeurs pour le fonctionnement idéologique de l'association. Tout d'abord, Paul Vaillant-Couturier promeut un art éminemment politique et nie le détachement, voulu dans certaines créations, des problématiques socio-culturelles inhérentes aux vies des artistes et écrivains. Ainsi, selon les principes de l'A.E.A.R., il n'existe pas d'art neutre. Au mieux un artiste ne peut-il réaliser

²⁰ Cf. BERNARD Jean-Pierre, *Le Parti communiste français et les problèmes littéraires (1920-1939)*, In: Revue française de science politique, 17^e année, n°3, 1967. pp. 520-544.

²¹ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) », *Op.cit.*

qu'une oeuvre non partisane, c'est-à-dire non affiliée à un parti particulier, mais elle ne pourra être déchargée d'un contenu idéologique²².

Paul Vaillant-Couturier pose également une distinction entre l'art révolutionnaire et l'art prolétarien, le premier étant un art qui proclame sa solidarité avec le prolétariat²³, le second un art réalisé pour et par les classes ouvrières en opposition à l'art bourgeois. Ces deux notions²⁴ (l'art prolétarien et l'art bourgeois) s'avèrent être particulièrement polymorphiques, dépendantes des conceptions idéologiques des auteurs et artistes. Kurt Schwitters s'était intéressé à cette définition dans un questionnement plus général sur l'art²⁵, et admettait avoir des difficultés à trouver pertinentes ces notions « cloisonnantes ».

Ainsi, l'A.E.A.R. souhaite rassembler les partisans de la gauche radicale, autant vis-à-vis des classes sociales que des idéologies. Paul Vaillant-Couturier parle du rapprochement des intellectuels et des ouvriers ; deux groupes sociaux qui semblent opposés dans leurs réalités et leurs objectifs ; les intellectuels étant un groupe social qui inclut, dans la conception du début du siècle, des hommes de lettres et des artistes, majoritairement en première ligne des développements théoriques des idéologies politiques et dans une situation socio-économique complètement inverse au monde ouvrier.

Elle est également un centre de rapprochement des courants idéologiques révolutionnaires. Par le cinquième principe, Paul Vaillant-Couturier entend permettre à chaque artiste ou écrivain de se placer dans la « nébuleuse » des « créateurs révolutionnaires » ; espère-t-il ainsi organiser un mouvement commun, une association fédérant toutes les pensées littéraires et artistiques prolétariennes. Inféodée aux directives de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires, l'A.E.A.R. avait une ligne d'objectifs claire : conquérir des intellectuels bourgeois et créer un front unique d'actions révolutionnaires sur le plan culturel. Dans cette optique, la lutte est organisée sur trois niveaux : contre les idéologies fascistes, en prenant notamment en exemple les conséquences pour l'intellectuel et l'écrivain ; contre les idéologies

²² Cf. VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, *Op.cit.*

²³ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) », *Op.cit.*

²⁴ Cf. RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1974.

²⁵ "Il n'y a pas d'art relevant d'une classe déterminée d'hommes et y en aurait-il qu'il serait sans importance pour la vie. À ceux qui veulent créer un art prolétarien, nous posons la question : "Qu'est-ce que l'art prolétarien ?" Est-ce l'art fait par les prolétaires eux-mêmes ? Ou un art au seul service du prolétariat ? Ou un art destiné à éveiller les instincts prolétariens (révolutionnaires) ? Il n'y a pas d'art fait par les prolétaires parce qu'un prolétaire qui crée de l'art n'est plus un prolétaire mais un artiste. Un artiste n'est ni prolétaire ni bourgeois et ce qu'il crée n'appartient ni au prolétariat ni à la bourgeoisie mais à tous."

Source : Calvin Tomkins, *Duchamp et son temps 1887-1968*, Time-Life International (Nederland), 1978, p.58.

annexes (trotskystes ou souverainistes, accusées, du fait de leurs scissions idéologiques, de faire le jeu du fascisme) et une critique des « idéologies démocratiques » trop facilement « embourgeoisées²⁶ ».

3. Le réalisme socialiste

Nous l'avons vu précédemment, l'axe idéologique principal de l'A.E.A.R. est celui du réalisme socialiste, détaillée brièvement plus haut et sur laquelle nous allons revenir de manière plus développer ici.

Le réalisme socialiste est une doctrine artistique et littéraire qui stipule que les oeuvres doivent refléter et promouvoir le socialisme soviétique, l'idéologie politique du communisme mis en place par l'Etat soviétique. La doctrine est mise en place au début des années 30 après la création de l'Union des Écrivains Soviétiques, en 1932 et de son premier congrès en 1934 : elle est alors établie comme la forme d'art officielle du régime soviétique. Initialement littéraire, la doctrine s'élargit à tous les champs artistiques, des arts majeurs - peinture, sculpture et architecture - aux arts visuels, le cinéma et la photographie. Le but, nous l'avons vu, est d'illustrer de manière figurative la réalité sociale des classes populaires et le militantisme qui découle de la défense de ses intérêts. Le mouvement se rapproche donc, dans ses ambitions esthétiques visuelles, du réalisme du XIX^e ; il prône l'art figuratif, en opposition à l'art abstrait de l'avant-garde, bourgeois et peu enclins à devenir une forme artistique militante - en effet, l'abstraction, par définition, ne permet pas au public d'opérer une identification claire des enjeux de l'oeuvre car les personnages identifiables sont bien plus à même de générer de l'empathie que des formes. En cela, il apparaît nécessaire aux théoriciens de la doctrine de créer des oeuvres descriptives et basées sur un rapport profond au réel, elle se place donc en partie dans la lignée du mouvement artistique et littéraire du réalisme, dont le besoin de réaction face au sentimentalisme romantique amènera les artistes à vouloir décrire le réel le plus fidèlement possible, mais possède en premier lieu des ambitions militantes et idéologiques particulièrement prégnantes qui donnent une imposante fonction à l'art²⁷. Le but est double : à la fois de mettre en avant les failles et les contradictions du capitalisme et proposer une

²⁶ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), *Op.cit.*

²⁷ Cf. LACHAUD Jean-Marc, « Querelles autour du réalisme », In: *Art et aliénation*, 2012, p.51-78.

description de l'émancipation du prolétariat par la révolution. Ces objectifs sont décrits dans les statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques²⁸.

On distingue deux axes thématiques majeurs : une présentation véridique, authentique, de la réalité, et la création d'œuvres pédagogiques capables d'enseigner aux travailleurs les principes de la Révolution socialiste²⁹.

Le lien avec le réalisme socialiste va être développé par Louis Aragon dans l'organe de presse de l'A.E.A.R., la revue *Commune*. Il publie, dans son numéro 37 de septembre 1936 un article intitulé *Le réalisme à l'ordre du jour* dans lequel il explique une partie des arguments et des idées détaillées dans son livre *La querelle du réalisme*, publié quelques mois plus tôt, en mai 1936, un compte-rendu de deux débats sur le réalisme en peinture qui ont précédé la parution de l'ouvrage³⁰. Aragon se fait ainsi le porte-parole de la politique culturelle du Parti Communiste en faveur d'un art social, influencé par la vision esthétique du réalisme social défini par les discours de Constantin Radek et Nicolai Boukharine au congrès des écrivains soviétiques de l'été 1934 - publiés par *Commune* à l'automne de la même année³¹ - auxquels il faut adjoindre deux discours de Maxime Gorki qui traite du « romantisme révolutionnaire ». Cet ensemble définit l'essence du réalisme socialiste comme une doctrine artistique et esthétique, à la fois une méthode de création artistique et une méthode de combat. Cette base est reprise par le monde intellectuel français qui cherche à distinguer cette notion de la tradition réaliste du XIX^e et statue donc sur une définition d'un réalisme fondé sur l'analyse et la vision marxiste et optimiste de la société. Cette ré-appropriation de la notion permet de la rendre suffisamment malléable pour agréger les divers courants constitutifs de la gauche radicale.

²⁸ «Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétique, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologique des travailleurs dans l'esprit du socialisme.»

Issu des statuts de l'U.E.S. publiée en 1934. Cf. SOLA Agnès, « Littérature du fait et réalisme socialiste ». In: *Revue des études slaves*, tome 55, 1983. Communications de la délégation française au IX^e Congrès international des slavistes (Kiev, 7-14 septembre 1983) pp. 231-238.

²⁹ Il est intéressant d'observer ici la similitude d'objectifs entre la doctrine du réalisme socialiste promue par l'U.E.S. et les différentes doctrines artistiques religieuses des siècles précédents - particulièrement dans le cadre de l'Église catholique romaine tridentine - ayant également pour visée la transmission du message sacré au plus grand nombre par le biais des arts visuels. Dans le cadre des développements idéologiques, la volonté pédagogique d'enseigner efficacement les éléments de la doctrine aux plus démunis n'est donc pas nouvelle ; et le recours aux arts visuels a toujours été perçu comme salutaire. Pour pouvoir s'implanter dans les populations, une idéologie doit, après les publications des intellectuels qui en élaborent les éléments théoriques, être transmise aux autres strates de la société.

³⁰ Cf. *Commune*, n°37 septembre 1936, p.20-32.

³¹ Cf. RACINE Nicole, « « La Querelle du Réalisme », *Op.cit.*

B. *Un rassemblement d'écrivains et d'artistes : « Compagnons de route » du communisme*

1. Les fondateurs

Les artistes et les écrivains entretiennent pendant la première moitié du XX^e siècle une relation particulière avec les forces politiques émergentes, tantôt engagés dans un mouvement, jusqu'à faire prendre parfois à leurs oeuvres un tournant les rapprochant de manifestes ou d'une forme de propagande ; sinon détachés, au moins en art, des problématiques politiques de leur époque, voulant garder une ligne artistique neutre, non imprégnée d'idéologies sociales ou politiques. Les bouleversements idéologiques du XX^e siècle, les changements géopolitiques, les nouvelles problématiques sociales, ne laisseront, en effet, pas indifférents de très nombreux artistes et d'écrivains qui inclueront alors leurs travaux dans la notion, elle aussi très floue, d'art engagé. Intellectuels engagés pour tous les bords politiques, nationalistes comme Maurice Barrès auteur de *l'Âme française et la guerre* en onze volumes entre 1915 et 1920, voire fascinés par le fascisme italien comme le fut le poète américain Ezra Pound et/ou proches des courants socialistes ou internationalistes. Ainsi, le Parti Communiste connaîtra le phénomène des Compagnons de Route : c'est-à-dire les intellectuels qui n'adhèrent pas forcément au parti mais suivent à distance son combat³² ; ils appuient ainsi son idéologie, que ce soit au travers de leurs images de personnages publics parfois influents, ou dans leurs travaux artistiques ou littéraires, sans pour autant s'aligner sur le cahier des charges idéologiques ou l'agenda politique d'un parti. Le PC sera ainsi accompagné par nombre de personnalités du monde intellectuel et artistique français du XX^e siècle, parmi lesquelles on peut citer, pour les plus connues, le philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre (1905-1980)³³, le surréaliste André Breton (1896-1966) ou le poète Louis Aragon (1897-1982) ; ces deux derniers étant également parmi les premiers membres de l'A.E.A.R.

³² Cf. COUTAU-BÉGARIE Hervé, CAUTE David, *Les Compagnons de route. 1917-1968*. In: *Politique étrangère*, n°3 - 1982 - pp. 751-753.

³³ Sartre qui ne sera un compagnon de route "officiel" du Parti que pendant les années 1950, entre 1952 et 1956. Auparavant, bien que attiré par la philosophie marxiste, il gardait une distance dans son engagement révolutionnaire. Source : WORMSER Gérard (dir.), *Sartre - Violence et éthique*, Sens Public, Paris, 2006.

L'association va ainsi compter dans ses rangs nombre de figures du monde intellectuel et artistique français et européen. En premier lieu, son directeur Paul Vaillant-Couturier. Membre de la première heure, il adhère à la Section Française de l'Internationale Ouvrière (SFIO) en 1916 et est élu député pour la première circonscription de Paris en 1919 sur la liste de ce même parti. Il participe ensuite à la création du Parti Communiste Français en étant l'un des conférenciers du congrès de Tours³⁴, du 25 au 30 décembre 1920. Il sera élu maire de Villejuif pendant près d'une décennie, de 1928 à 1937. Au-delà de ses activités d'Homme politique, il développe par la même occasion un travail de journalisme. Il sera le rédacteur en chef du journal l'*Humanité*, l'organe de presse principal du PCF (de 1926 à 1929, puis de 1935 à 1937, date de sa mort), ainsi que de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, qu'il dirige jusqu'à sa mort, également.

L'association va rapidement revendiquer la participation d'acteurs intellectuels français. Vaillant-Couturier note aussi qu'elle comptait dès le début des Hommes de lettres³⁵, comme Louis Aragon, Romain Rolland (1866-1944), Paul Nizan (1905-1940) ou Léon Moussinac (1890-1964) ; les artistes et poètes comme Man Ray (1890-1976) et Paul Éluard (1895-1952), ou René Crevel (1900-1935) et quelques cinéastes, parmi lesquels Jean Vigo (1905-1934) et René Zuber (1902-1979)³⁶. L'association regroupe ainsi une bonne partie des acteurs principaux du monde intellectuel proche de la gauche révolutionnaire et apparaît, de ce fait, particulièrement hétéroclite en terme de profils, d'idées défendues et de thèmes littéraires abordés : journalistes, essayistes, historiens, théoriciens de l'art et du cinéma se côtoient. Parmi eux, nous nous intéresserons principalement aux membres cadres de l'organe de presse de l'association, la revue *Commune*, qui eut dans son comité de direction - outre Vaillant-Couturier - Henri Barbusse (1873-1935) et le futur Nobel de littérature en 1947 André Gide, ainsi que Louis Aragon et Paul Nizan comme secrétaires de rédaction.

³⁴ Le congrès de Tours a en premier lieu transformé la SFIO en Section Française de l'Internationale Communiste (SFIC) afin de montrer une filiation avec l'Internationale Communiste (le Komintern) issu de la Révolution Russe de 1919 ; le nom Parti Communiste (PC) n'apparaîtra qu'une année plus tard. Cf. AUNOBLE Eric, *La révolution russe, une histoire française : lectures et représentations depuis 1917*, Paris, La Fabrique éditions, 2016.

³⁵ La liste complète a été publiée dans une brochure éditée par l'AEAR, dont la préface est rédigée par Paul Vaillant-Couturier, intitulée *Ceux qui ont choisi. Contre le fascisme en Allemagne. Contre l'impérialisme français*.

³⁶ René Zuber est notifié comme photographe et cinéaste.

2. Les collaborateurs : « compagnons de route » du PCF et Internationalistes

Henri Barbusse est né en 1873 ; il fait partie de l'ancienne génération d'Hommes de lettres, comme André Gide ; celle qui a vu passer la grande guerre et assiste aux développements des extrêmes au milieu de leur carrière. Il publie son premier recueil de poèmes, *Pleureuses*, en 1895. De son expérience comme soldat volontaire pendant la Première Guerre Mondiale, il tire un ouvrage *Le Feu*, prix Goncourt en 1916. Après le conflit, son engagement prend une forme partisane. Il adhère au Parti Communiste en 1923, et se lie alors avec un grand nombre de ses cadres et de ses théoriciens. Son engagement politique apparaît comme un élément indissociable de son travail littéraire, il rédige notamment une biographie hagiographique de Joseph Staline en 1935³⁷, l'année de sa mort.

À ses côtés dans le comité de direction de l'A.E.A.R., un autre écrivain célèbre, André Gide (1869-1951). Lui aussi d'âge mûr au moment de la création de l'association, il s'illustre comme une personnalité littéraire française importante du début du XX^e siècle. Écrivain accompli, il n'est cependant pas, contrairement à Barbusse, prompt aux revendications politiques ; s'il soutient le combat des Dreyfusards, il ne s'engage pas pour autant dans une activité militante³⁸. La seule exception sera pour le communisme, dont les vellétés de révolution et les volontés de création d'un Homme nouveau le fascineront durant les années 1930. Il n'en reste pas moins détaché « littérairement », n'adhérant à aucun parti, préférant donner son nom pour soutenir un engagement que d'en conduire les propositions idéologiques dans ses oeuvres. Sa position dans le comité de direction de la revue *Commune* est le seul compromis qu'il s'autorise à l'autonomie du champ littéraire qu'il a toujours défendue dans ses écrits³⁹. Finalement, son retour d'URSS, en 1936, est empreint de désillusions devant ce qu'il décrit comme « un autre totalitarisme » et sonne le glas de ses activités partisans ; il quitte bientôt l'A.E.A.R. et retrouve finalement une position politique idéologiquement neutre, qu'il conserve jusqu'à sa mort le 19 février 1951.

Deux secrétaires de rédaction engagés participeront à *Commune* : Louis Aragon et Paul Nizan.

³⁷ Cf. RELINGER Jean, *Henri Barbusse écrivain combattant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

³⁸ Cf. LEPAPE Pierre, *André Gide, le messenger*, Paris, Seuil, 1997.

³⁹ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), *Op.cit.*

Louis Aragon est poète et animateur du mouvement dadaïste pendant les années 1920, dans lequel il puise d'ailleurs les racines de son engagement militant, bien antérieur à son arrivée au Parti Communiste. Il adhère au parti en 1927, en même temps que Paul Éluard et en devient vite cadre. Il sera envoyé à Kharkov⁴⁰, et devient le secrétaire de rédaction de la revue *Commune*, en 1933, et d'assurer à partir de janvier 1937, la direction du journal au côté d'André Gide et de Paul Vaillant-Couturier ; le départ du premier et la mort du second, dans la même année, laisse à Aragon la direction effective de l'imprimé. Son impact sur la ligne éditoriale participe activement à l'image d'un journal ouvert sur le monde intellectuel par l'intérêt qu'il porte aux travaux des Hommes de lettres de son temps⁴¹. Il dirige également le quotidien, créé en 1937, par le Parti Communiste : *Ce Soir*. Personnalité littéraire engagée, il restera fidèle au parti et à l'idéologie communiste et se forge une image d'irréversible optimiste (parfois béat, voire naïf)⁴² du système communiste russe et de la figure du chef incarnés par Joseph Staline, même s'il devient plus critique sur l'URSS à la suite de la mort de Staline et de la révélation des crimes du régime, en 1953⁴³.

Enfin, Paul-Yves Nizan sera le second secrétaire de rédaction de la revue *Commune*. Né en 1905, il fait lui aussi partie d'une nouvelle génération d'Hommes de lettres qui ont connu jeunes le premier conflit mondial. Cependant, son engagement sera différent (de ses confrères intellectuels)⁴⁴. D'abord engagé au sein de l'Action Française, dans la section jeunesse des Camelots du Roy, il assistera à la création du premier parti fasciste français : le Faisceau de Georges Valois (1925). Il adhère au Parti Communiste à son retour de Aden, où il était parti exercer comme précepteur, en 1927, et se présente par la suite aux élections législatives de 1932 sur les listes communistes. L'idéologie Marxiste tient une place importante dans son oeuvre : ses ouvrages, *Les chiens de garde* (1932), *Antoine Bloyé* (1933), *Le Cheval de Troie* (1935), et *La Conspiration* (1938) proposent tour à tour des réflexions sociales sur les conflits

⁴⁰ Il s'y rend avec le théoricien du cinéma et surréaliste Georges Sadoul.

⁴¹ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1935/1936) », *Le Mouvement social*, janvier-mars 1966, n° 54, p. 29-47.

⁴² Aragon parle de Trotsky - figure dissidente du stalinisme, jugé par contumace aux procès de Moscou en 1936 - dans le numéro d'octobre 1936 de *Commune* comme du "saboteur international du mouvement ouvrier". Sources : JACQUIER Charles, « La gauche française, Boris Souvarine et les procès de Moscou », In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 45 N°2, Avril-juin 1998. pp. 451-465.

⁴³ Cf. FOREST Philippe, *Aragon*, Paris, Gallimard, 2015.

⁴⁴ Paul Nizan entretient des amitiés avec de nombreuses personnalités intellectuelles d'alors, notamment dans les classes de l'École Normale Supérieure, où il est reçu en 1924. Il côtoie ainsi, entre autre, Jean-Paul Sartre et Raymond Aron.

de classes et les luttes militantes communistes et anti-fascistes⁴⁵. Il participe à la création de la revue *Commune* dès 1933 aux côtés d'Aragon, Vaillant-Couturier, Gide, Barbusse et Rolland. Après une rupture théorique⁴⁶ avec le P.C.F. suite à la signature du pacte germano-soviétique en 1939, il trouve la mort en 1940 pendant la bataille de Dunkerque.

Ces quatre personnages participent donc tous à la création et au fonctionnement de la revue *Commune*, dès 1933 et incarnent, par leurs parcours et leurs visions de l'engagement politique, la diversité idéologique de l'association.

3. Une démarche de rassemblement pour les différentes grilles idéologiques de la gauche radicale

L'A.E.A.R tente d'agréger l'essence idéologique de la gauche radicale pour rassembler la pluralité des mouvements qui la compose, des plus contestataires et révolutionnaires aux plus ouverts aux compromis et aux règles républicaines.

La gauche Révolutionnaire a, en effet, un passif de développements idéologiques épars, portés par des personnalités fortes, inspirées par des ambitions et des contextes différents. Le marxisme initial, tel qu'il est théorisé par Karl Marx (1818-1883) et Friedrich Engels (1820-1895) dans *Le Manifeste du Parti Communiste*, au milieu du XIX^e, est chargé, comme tous les manifestes, d'un nombre important de concepts, dépassant la simple analyse socio-économique de la classe ouvrière. Ses objectifs sont autant de produire un ouvrage d'analyse historique, privilégiant une conception des événements à travers le prisme des rapports sociaux - et notamment des rapports de luttes entre les classes sociales, centre névralgique des analyses marxistes - qu'une oeuvre descriptive de la situation des ouvriers à l'époque de la Révolution Industrielle en plein essor du capitalisme occidental, ainsi qu'un programme prescriptif des

⁴⁵ Cf. BUIN Yves, *Paul Nizan, La Révolution Ephémère*, Paris, Denoël, 2012.

⁴⁶ Paul Nizan ne comprendra pas la position du Parti Communiste Français vis-à-vis du rapprochement entre l'URSS Stalinienne et l'Allemagne Nazie ; en effet, le parti était bloqué dans un paradoxe, entre ses positions anti-fascistes et sa glorification du régime stalinien. Paradoxe qu'il essaye de résoudre avec difficultés dans une période de tensions croissantes entre l'Allemagne et la France, au prix de la perte d'une partie de ses militants. Sources : BUIN Yves, *Paul Nizan, La Révolution Ephémère*, Paris, Denoël, 2012.

changements qu'il juge nécessaire à apporter à la société pour la transformer. Marx adjoint également une critique des différents mouvements socialistes déjà existant.⁴⁷

La notion de Communisme est, au début du XIX^e siècle, rattaché à deux blocs idéologiques distincts, celui des révolutionnaires radicaux et celui des chrétiens utopistes, tous deux issus des réflexions politiques du philosophe anglais Thomas More, élaborées trois siècles plus tôt (en 1516), dans son ouvrage *L'Utopie*⁴⁸ - il est à noter que cette idéologie politique est alors vue comme à la fois datée et issue de réflexions théologiques prônant l'application d'un égalitarisme : chrétien dans ses principes, et primitif dans son fonctionnement, comme vivaient supposément les sociétés des premiers âges⁴⁹. Existente donc, pendant la première moitié du XIX^e siècle, deux groupes idéologiques apparentés au spectre de réflexions sociales traitant de l'égalité économique : la mouvance révolutionnaire radicale, dont les théoriciens principaux sont le révolutionnaire Montagnard Gracchus Babeuf (1760-1797) et Louis-Auguste Blanqui (1805 - 1881), tous deux appartiennent à un groupe idéologique pour qui la révolution ne peut pas se développer de façon pertinente sans violences et préfigurent l'apparition d'une idéologie anarchiste ; et la mouvance du socialisme utopique, portée par des intellectuels influencés par l'humanisme et parfois liés au christianisme social (on retrouve ici les racines religieuses présentées par Thomas More au XVI^e siècle) comme Robert Owen (1771-1858) ou Philippe Buchez (1796-1865) qui, dans une démarche résolument optimiste vis-à-vis des progrès techniques envisage la création de sociétés utopistes comme alternative à la société capitaliste du XIX^e siècle.

Ces deux pôles de l'idéologie communiste s'organisent donc autour de deux approches théoriques opposées : sur la présence d'idées religieuses, et surtout sur le mode opératoire de la révolution socialiste.

La place de la religion va être un axe de division particulièrement important entre les intellectuels influencés par le christianisme⁵⁰ et ceux réfutant tout théisme ou déisme. Les

⁴⁷ Source du paragraphe : VIDAL Georges, *Histoire des communismes au xx^e siècle*, Paris, éditions Ellipses, 2013.

⁴⁸ Cf. MORE Thomas, *L'Utopie*, 1516, Guillaume Navaud, Trad. Jean Le Blond, Édition Folio classique, 2012.

⁴⁹ Vision développée par l'archéologie et l'ethnologie contemporaine, notamment dans le cadre des travaux d'Alain Testar ; où il défend l'idée que les inégalités économiques commencent lorsqu'une société pratique le stockage de ressources, à l'opposé, par exemple des structures sociales des peuples chasseurs-cueilleurs, dont l'approvisionnement en nourriture et en matière première en flux-tendu produit un fonctionnement économique égalitaire. Source du paragraphe : TESTAR Alain, *Le communisme primitif, économie et idéologie*, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

⁵⁰ Issus aussi bien de l'Eglise catholique, apostolique et romaine, que de l'Eglise réformée.

premiers voient dans les évolutions sociales des éléments propres à la philosophie chrétienne, dans l'attention portée aux plus démunis⁵¹, ou dans les schémas de structures sociales propres à une « humanité primitive » qui vont être théologiquement rapprochés d'une structure de communauté idéale⁵² ; Etienne Cabet va décrire ici une société idéale dans son ouvrage *Voyage en Icarie*⁵³, qu'il rapproche des sociétés fondées par les premiers chrétiens. Ces intellectuels affichent souvent une attitude de rejet face à une autre partie des mouvements de la gauche radicale du fait des différences de morale⁵⁴. En effet, les mouvements révolutionnaires disposent d'une tradition profonde de rejet du religieux, voir d'un athéisme militant.

La mouvance révolutionnaire radicale montre ainsi une plus grande disposition idéologique au passage par la violence pour transformer la société. Louis-Auguste Blanqui, sera proche d'un nombre impressionnant de mouvements sociaux, des manifestations aux insurrections - il sera régulièrement de passage dans les prisons françaises tout au long du XIX^e siècle - toujours prompt à prendre part à des opérations violentes. Arrêté à la suite de manifestations pendant l'année 1831 sera mis en examen et jugé pour complot contre la sécurité de l'État et emprisonné pour un an⁵⁵. L'exemple d'Auguste Blanqui n'est pas un cas isolé, et de nombreuses figures de la gauche radicale s'illustrent par leur bellicisme. Mikhaïl Bakounine (1814-1876) par exemple, sera à la tête de l'insurrection de Dresde de 1849⁵⁶.

À l'inverse, la gauche d'obédience socialiste utopique sera moins prompte à faire usage de la violence, considérant que la transformation sociale doit émerger d'une multitude d'actions individuelles permettant la mise en place de petites communautés⁵⁷ formant progressivement une contre-société socialiste. Charles Fourier (1772-1837), par exemple, théorise le phalanstère dans son *Traité de l'association domestique-agricole*⁵⁸ en 1822 et essaiera jusqu'à la fin de sa

⁵¹ Nous pouvons y voir une extension politique du concept de charité chrétienne.

⁵² Le concept est ici proche d'une Jérusalem Céleste - bien que cela ne soit envisagé comme tel que pour quelques groupes protestants anglo-saxons, le but étant d'amener la société idéale supposément pensée ou voulu par Dieu sur Terre.

⁵³ L'ouvrage est d'abord publié anonymement en Angleterre dès 1840, puis publié en France en 1842.

⁵⁴ Le mariage étant la clef de voûte de la société icarienne de Etienne Cabet, il trouvera antipathique des personnages athées, célibataires (ou pire, divorcés) comme Blanqui ou Engels.

⁵⁵ Cf. JUILARD Jacques, *Les gauches françaises*, Paris, Flammarion, 2012.

⁵⁶ Événement pour lequel il sera condamné à mort en janvier 1850, peine commuée, par crainte de l'opinion publique, en travaux forcés à perpétuité. Sources : ANTONIOLI Maurizio, *Bakounine : entre syndicalisme révolutionnaire et anarchisme*, Noir et Rouge, 2014.

⁵⁷ Certaines de ces propositions théoriques des schémas de communautés autonomes seront développées à différents endroits du globe.

⁵⁸ Ouvrage paru en deux volumes, édités en 1822 par Bossange Père.

vie de mettre à l'essai cette structure⁵⁹. D'autres auteurs proposeront des formats épars de sociétés, se plaçant à des degrés divers concernant le libéralisme, le droit à la propriété individuelle et la place d'une structure hiérarchique.

Pendant la jonction des XIX^e et XX^e siècles, la gauche radicale va se scinder entre sa base révolutionnaire et une évolution réformiste qui essaime dans toute l'Europe et apparaît prompte à exercer le pouvoir. Des insurrections et mouvements de grèves sont fréquents et souvent réprimés dans le sang. Les deux mois de la Commune de Paris, entre le 18 mars et le 28 mai 1871 et la révolution Russe de janvier 1905, ou la révolte spartakiste allemand de janvier 1919 en sont des exemples. Certaines révoltes arrivent à renverser les institutions en place et travaillent à en créer de nouvelles, parfois de manière temporaire comme pour la République des conseils de Bavière, du 7 avril au 3 mai 1919, ou avec une plus grande pérennité : la période révolutionnaire russe de 1917 et la naissance du régime bolchevik étant le principal exemple de l'accession au pouvoir de la gauche radicale pendant la première moitié du XX^e. Au même moment, des groupes socialistes accèdent à des placent dans les assemblées démocratiques européennes. Aux élections législatives françaises de 1902, les différents groupes socialistes - les *Socialistes* de Jules Guesde et les *Socialistes indépendants* de Jean Jaurès - totalisent 25% des suffrages, soit 157 sièges sur les 589 que compte la chambre des députés. En Angleterre, le parti travailliste⁶⁰ connaît une augmentation continue de sa masse électorale et passe de quelques pourcents des suffrages en 1890 à plus 35% en 1930 ; tandis qu'en Allemagne les sociaux-démocrates obtiennent plus de 45% des votes aux élections constituintes de 1919. La même année, les élections générales italiennes placent le Parti Socialiste Italien, mené par Nicola Bombacci, en tête avec plus de 32% des suffrages. Ceci montre bien l'essor politique que connaissent les mouvements de gauche socialiste pendant la première moitié du XX^e ; à la fois comme forces politiques gouvernementales et comme mouvement de combats et de luttes. Le rôle de l'A.E.A.R. va être, au creuset de ces influences, d'agréger les groupes idéologiques de la gauche radicale.

Pour cela, elle utilisera son organe de presse, la revue *Commune*.

⁵⁹ Une expérience commencera en 1833, sur un terrain de Condé-sur-Vesgre, mais sera rapidement abandonnée ; aujourd'hui, quelques communautés autonomes se rapprochent d'un idéal fouriériste, notamment la communauté de Longo Mai, localisée en Provence. Source : SCHÉREER René, *Fouriériste aujourd'hui et Études et témoignages*, Tulle, Mille Sources, 2017.

⁶⁰ Il est à noter que le parti travailliste n'est pas très influencé par les idées marxistes, mais se rapproche d'une gauche de gouvernement à tendances sociales ; contrairement aux sociaux-démocrates allemands, autrichiens et russes.

C Une idéologie portée par la revue *Commune* (1933-1939)

1. L'organe de presse, élément central de la diffusion idéologique au début du XX^e siècle

L'A.E.A.R. va très rapidement se doter d'un moyen de diffusion de ses ambitions politiques et idéologiques - suivant une stratégie classique depuis le XIX^e siècle - grâce à la création d'un journal d'opinion, la revue *Commune*, en 1933.

Il est en effet impensable pour un mouvement politique, à une époque où la presse papier est le média d'information largement dominant, de ne pas proposer une diffusion écrite de ses idées et de son combat. D'autres journaux affiliés directement ou non au Parti Communiste ont d'ailleurs existés. Le plus célèbre étant l'*Humanité*, dont la première parution date de 1904. Ce journal fondé par le député Jean Jaurès, dans un premier temps d'obédience socialiste, devient l'organe de presse principal du Parti Communiste lorsqu'il prend la place de la Section Française de l'Internationale Ouvrière (S.F.I.O.) après le congrès de Tours. De même, un autre quotidien sera créé en 1937 pour concurrencer *Paris-Soir*, dirigé alors par l'industriel Jean Prouvost et accusé de rapprochement avec les autorités allemandes du Reich : intitulé *Ce Soir* le journal paraît, comme son nom l'indique, en soirée. S'il bénéficie d'un tirage de démarrage à 100.000 exemplaires, son succès est ensuite plus limité. Il est imprimé à 260.000 exemplaires en 1939, à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, contre 350.000 exemplaires pour l'*Humanité*, son homologue en matière de presse Révolutionnaire, et 1.730.000 exemplaires pour leur concurrent direct, *Paris-Soir*⁶¹. L'explosion de la consommation quotidienne de presse survient pendant la décennie 1890, annonçant le XX^e siècle de la presse ; au même moment naît le journalisme moderne. La loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881, permet, outre une relative impunité de propos - seule la diffamation publique et la diffusion de fausses nouvelles sont répréhensibles⁶² - une procédure simplifiée pour la création d'un journal, il suffit alors d'une simple déclaration en préfecture. Ce contexte permet une explosion de la presse quotidienne. En 1910, à Paris, quatre grands quotidiens tirent à près d'un million d'exemplaires

⁶¹ Cf. DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, Armand Colin, 2016.

⁶² Peu de groupes politiques sont alors inquiets de faire publier leurs opinions. Seuls quelques groupes d'extrême gauche tomberont sous le coup de la loi. Source : DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, Armand Colin, 2016.

: *Le Petit Journal* (1863-1944), *Le Petit Parisien* (1876-1944), *Le Matin* (1883-1944) et *Le Journal* (1892-1944)⁶³. Adossés à la presse dite d'information, de nombreux journaux font de la politique et de l'engagement idéologique leur raison d'être et forment ce qui sera appelé la presse doctrinaire. Ils sont les héritiers des journaux polémistes qui émanent l'histoire de la presse depuis la période Révolutionnaire⁶⁴. Une histoire récente, dans la mesure où il est possible de marquer la naissance de la presse moderne - c'est-à-dire, la presse d'information libérale - au moment de l'apparition conjointe d'une libéralisation politique et d'un lectorat de masse, pendant le dernier tiers du XIX^e siècle⁶⁵. Les journaux politiquement engagés, nommés journaux d'opinions, journaux polémistes, se développent difficilement dans le monde occidental de ce siècle, marqué par une réglementation stricte des publications, la France d'alors connaît de nombreux bouleversements étatiques qui rendent timides l'apparition d'un pluralisme politique et d'une liberté de publication. La Monarchie de Juillet promulgue des législations pour favoriser la censure - la loi sur la presse du 9 septembre 1835 - accompagnées, une dizaine d'années plus tard, par un nouveau cadre législatif, sous la Seconde République. Il faut attendre la Troisième République et la consécration de la liberté de la presse de 1881 pour qu'une grande variété de journaux engagés se développent en France⁶⁶. Ces journaux politiques, s'ils ont moins de moyens que les quotidiens de masses, sont en revanche portés par les personnalités fortes qui les animent. La droite voit ainsi naître *L'Éclair* (1888-1926), dont Ernest Judet (1851-1943), journaliste nationaliste et auparavant directeur du quotidien de masse *Le Petit Journal* prendra la direction entre 1905 et 1917, ou *L'Intransigeant* (1888-1948), dirigé par Henri Rochefort (1831-1913). La gauche de gouvernement, socialiste et républicaine est aussi représentée par des quotidiens comme *L'Aurore* (1897-1914), fondé par Ernest Vaughan (1841-1929) et *L'Homme Libre* (1913-1939), créé par George Clémenceau (1841-1929) en 1913. Les bords politiques extrêmes profitent également de cette explosion de la presse : Le monarchiste et nationaliste Charles Maurras (1868-1952) fonde le journal de *L'Action Française* (1908-1944) - réputé pour son antiparlementarisme, antirépublicanisme et antisémitisme - tandis que Jean Jaurès (1859-1914) créé en 1904 le journal socialiste *L'Humanité* - attaché *de facto* au Parti Communiste Français à partir de 1920 jusqu'en 1994 -

⁶³ Cf. DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, Armand Colin, 2016.

⁶⁴ Cf. *Ibid*

⁶⁵ Cf. *Ibid*

⁶⁶ Cf. *Ibid*

et toujours publié aujourd'hui⁶⁷. La révolution de la presse est aussi une transformation de la diffusion des images. La photogravure permet de faciliter la reproduction et de multiplier dessins et caricatures dans les journaux dès les années 1880 ; mais c'est véritablement la photographie qui va devenir un élément essentiel de l'illustration de presse à partir de la décennie suivante. Des magazines se spécialisent dans ce type d'illustration et laissent la plus grande partie de l'espace de publication aux images : *Lectures pour tous, la Vie illustrée* (1898-1971) est lancé en 1898 et *Le Miroir* (1912-1920) une dizaine d'années plus tard, par exemple. Ces journaux, au prix un peu plus élevé que la presse de masse⁶⁸, visent en premier lieu un public de petite bourgeoisie. Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, les quotidiens ont conquis les masses. On estime alors qu'un numéro du *Petit Parisien* atteint chaque jour 5 à 6 millions de personnes (soit la presque totalité de la population de l'aire urbaine parisienne)⁶⁹. Il est alors essentiel, pour un groupe politique, d'utiliser les possibilités de la presse pour diffuser ses idées et les commentaires de ses rédacteurs sur l'actualité. C'est la mission donnée par l'A.E.A.R. à la revue *Commune*.

2. Une production idéologique éclectique

Nous avons vu que la revue *Commune* est créée dans une atmosphère propice au développement des journaux d'opinions, peu de temps après la transformation de l'A.E.R. en l'A.E.A.R., en décembre 1932. Elle a pour but de mener combat politique qui doit, selon ses ambitions, rassembler au maximum les partisans de la gauche révolutionnaire. Elle se place ainsi sur le terrain de la lutte idéologique et se définit elle-même en quatre axes, que l'on peut citer directement⁷⁰ :

« *Commune*, en face des confusions à travers lesquelles la culture présente marche au fascisme, proclame que la seule révolution est la révolution prolétarienne. »

⁶⁷ Cf. *Ibid*

⁶⁸ Le prix moyen pour un journal illustré se situe entre 40 et 50 centimes de franc, alors que le quotidien *Le Matin* est vendu 5 centimes. Cf. *Ibid*

⁶⁹ Cf. *Ibid*

⁷⁰ Cf. RACINE Nicole, « L'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1935/1936) », In. *Le Mouvement social*, janvier-mars 1966, n° 54, p. 29-47.

« *Commune* engage la lutte contre les premières démarches du fascisme français de droite ou de gauche ; contre les préparatifs idéologiques de la guerre impérialiste et de la lutte armée contre l'U.R.S.S. »

« *Commune* dénonce les éléments mortels de la culture et de toutes les propagandes bourgeoises. »

« *Commune* fait connaître les éléments vivants d'une culture révolutionnaire [...]. »⁷¹ Deux éléments ressortent donc, d'une part la volonté d'exercer une action militante antifasciste et anti-bourgeoise, les deux cibles à abattre de l'idéologie de gauche radicale ; mais également, et c'est le dernier point soulevé, l'objectif de faire se propager les éléments d'une culture révolutionnaire (voire même d'une culture prolétarienne) à travers la société française et son public. La revue suit donc une idéologie de combat, empreinte de marxisme, comme en témoigne la déclaration de l'A.E.A.R, publiée dans ses pages en novembre 1933⁷². Ainsi, *Commune* annonce qu'elle a pour but de mener « la lutte contre toutes les formes de régression de pensée imposées par le capitalisme déclinant, générateur de fascisme et de guerre » et proclame son attachement inébranlable au marxisme, arme de libération de la classe ouvrière⁷³. L'idéologie fasciste, qui se développe en Europe depuis le début du siècle, connaît un gain de popularité à partir de la fin de la Première Guerre Mondiale, attisée par la crise économique et les tensions sociales. Des groupes politiques vont progressivement accéder au pouvoir. Dans le sud de l'Europe, Benito Mussolini devient Président du Conseil du Royaume d'Italie en 1922, appuyé par son parti, le *Partito Nazional Fascista* (P.N.F.). En Allemagne également, où Adolf Hitler, à la tête du *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (N.S.D.A.P.) est élu Chancelier le 30 janvier 1933. Puis en Espagne, déchirée par une guerre civile entre le 17 juillet 1936 et le 1er avril 1939 qui voit les nationalistes, menés par le général Franco, prendre le pouvoir. Ces trois groupes politiques promeuvent tous une idéologie affiliée au fascisme, une transformation de société profonde. Le fascisme, dans son acceptation contemporaine⁷⁴, se caractérise par un rejet des valeurs issues des Lumières et se place en porte-à-faux du libéralisme politique de la période industrielle. Il entend privilégier un Etat autoritaire, mené

⁷¹ Cf. *Commune*, n°1, juillet 1933, quatrième de couverture.

⁷² Cf. Déclaration de l'A.E.A.R., *Commune*, novembre 1933, p. 257.

⁷³ Cf. *Ibid*

⁷⁴ Nous envisageons ici une définition de l'idéologie fasciste dans ce qu'elle a de plus large, englobant les trois grands régimes nationalistes européens du début du XXe : l'Italie Mussolinienne, l'Allemagne Hitlérienne et l'Espagne Franquiste.

par une figure forte et une population homogène centrée autour d'une identité commune, et a pour ambition de transformer la société et les valeurs qu'elle porte ; privilégiant la force d'une idéologie et la transformation de la nation face au libéralisme politique et économique mené par une élite ennemie du peuple⁷⁵. Ainsi, le fascisme apparaît comme un mouvement politique d'opposition à l'Europe bourgeoise du début du XX^e et une alternative révolutionnaire à la gauche radicale, ce qu'elle ne peut accepter tant ses ambitions idéologiques sont différentes : là où le fascisme proclame la primauté de la nation et son rassemblement indéfectible autour d'une cause commune⁷⁶, le communisme veut détruire un système économique et libérer une classe opprimée de la société. En ce sens, le fascisme s'oppose au socialisme dans la conception primaire de la société, vue à travers la lutte des classes dans un cas, et l'unité de l'Etat dans l'autre⁷⁷.

Commune propose ainsi de nombreux textes de doctrines, analysant des événements, des écrits et des problématiques avec la grille de lecture de la gauche radicale de la première moitié du XX^e siècle. Elle se positionne sur plusieurs combats, rassemblés dans un article intitulé *Divers Intellectuels*, publié dans le numéro 68 d'avril 1939, qui présente des phrases, des aphorismes et des raisonnements rattachés à la gauche idéologique. On peut citer l'objectivité en politique (p.423), les luttes anti-fascistes et anti-communistes (p.424), le pacifisme (p.427), l'antisémitisme (p.431). Dans le n°65 de janvier 1939, on peut lire un article sur le pacifisme, construit sous la forme d'une discussion et intitulé « Réponse d'un pacifiste à un soi-disant pacifiste - III - Après Munich ou Substance réelle d'une humiliation » (p.34-56) rédigé par Jean-Richard Bloch, qui insiste sur l'utilité du communisme pour lutter efficacement contre le fascisme et sur la nécessité d'une plus grande cohérence et d'une meilleure réponse géopolitique à l'Allemagne Nazie⁷⁸. Dans ce même axe thématique de la diffusion de la doctrine idéologique de gauche et du combat contre le fascisme, la revue publie, dans son double numéro 11 et 12 de juillet et août 1934, un article intitulé « Discours contre la guerre » (p.1161-1162). Il s'agit

⁷⁵ Dans d'un discours le 2 avril 1924, Benito Mussolini déclare que : "Le fasciste doit mépriser la vie commode. Son credo est l'héroïsme tandis que celui du bourgeois est l'égoïsme."

⁷⁶ Cf. MUSSOLINI Benito, *La Doctrine du Fascisme*, FV, 2018 (édition originale 1932).

⁷⁷ "Ni individus, ni groupes (partis politiques, associations, syndicats, classes) en dehors de l'Etat." Cf. *Ibid* 8^{ème} partie.

⁷⁸ Il est à noter que lors de la rédaction de cet article, Jean-Richard Bloch a en tête la perspective d'une guerre qui n'est pas encore déclarée. Il est conscient des événements récents : l'Allemagne Nazie annexe l'Autriche le 11 mars 1938 et les territoires Sudètes le 21 octobre 1938. Mais le déclenchement du conflit n'aura lieu que neuf mois plus tard, le 1^{er} septembre 1939, au moment de l'invasion de la Pologne par les troupes du Reich et l'entrée en guerre du Royaume-Uni et de la France, le 3 du même mois.

d'un condensé de quatre discours prononcés entre le 15 janvier 1931 et le 31 octobre 1932 par Ernst Thälmann⁷⁹, ancien président du Parti communiste d'Allemagne (K.P.D.) et emprisonné par le régime Nazi depuis 1933. Il y défend le rôle du parti communiste dans la lutte contre le fascisme⁸⁰, en particulier dans le cas de l'Allemagne - qui n'a pas encore élu Adolf Hitler à la chancellerie de la République de Weimar - et la prédominance du communisme pour la cause du prolétariat⁸¹ et éviter l'émergence de nouveaux États fascistes. Dans ce même double-numéro, est publié un article intitulé « Le prolétariat et la guerre » rédigé par L. Piquard, qui prend position pour l'unification des mouvements de gauche contre la guerre impérialiste - la guerre de conquête - et le fascisme⁸² ; adjoint d'un texte de Joseph Staline appuyant cette position⁸³. En ce sens, pour lutter contre la guerre impérialiste et le développement du fascisme, il est nécessaire d'utiliser les outils idéologiques de Marx et de Lénine. Une vision développée plus loin dans une analyse du VI^e Congrès de l'Internationale Communiste, adossée à un article de Robert Troude nommé *Les intellectuels et les étudiants contre la guerre* qui postule que « la guerre est inséparable du capitalisme⁸⁴ ».

⁷⁹ Orthographié "Thaelmann" dans la revue.

⁸⁰ "Nous devons montrer avec une clarté suprême que nous sommes le parti capable de mener à bien la libération nationale du peuple allemand sans guerres de rapines, sans oppressions des peuples étrangers, par la révolution prolétarienne."

Discours prononcé à la séance plénière du Comité Central du Parti communiste Allemand, du 15 au 17 janvier 1931. Publié dans la revue *Commune*, n°11-12 juillet-août 1933, p.1161-1162.

⁸¹ "Camarades, nous communistes allemands, nous nous trouvons aux avant-postes de la cause du prolétariat mondial et contre le fascisme. Notre lutte contre la dictature fasciste est en même temps votre lutte."

Discours prononcé devant les ouvriers de Paris, le 31 octobre 1932. Publié dans la revue *Commune*, n°11-12 juillet-août 1933, p.1161-1162.

⁸² "Espérons que le front unique, qui vient d'être réalisé en France contre la guerre et le fascisme, permettra, dans une discussion fraternelle, de convaincre tous les socialistes sincères de la nécessité d'une attitude révolutionnaire à l'égard de la guerre impérialiste. La faillite de la II^e internationale montre tout le danger que présente l'abandon du marxisme dans cette question capitale. Par contre, l'application fidèle des enseignements de Marx et de Lénine permettent au prolétariat de s'opposer victorieusement à la guerre et de réaliser le renversement révolutionnaire du capitalisme."

L. Piquard, *Commune*, n°11-12 juillet-août 1933, p.1126.

⁸³ "La guerre impérialiste mondiale était la première tentative [de la bourgeoisie capitaliste] de procéder à un nouveau partage du monde déjà partagé."

Joseph Staline, *Commune*, n°11-12 juillet-août 1933, p.1126.

⁸⁴ "La guerre est inséparable du capitalisme ; il en découle que l'on ne peut « détruire » la guerre qu'en détruisant le capitalisme, c'est-à-dire par le renversement de la classe des capitalistes exploités, l'établissement de la dictature du prolétariat, l'édification du socialisme et l'anéantissement des classes : toutes autres théories et propositions, si « réalisables » qu'elles puissent paraître ne sont que des mensonges destinés à prolonger le système d'exploitation et de guerre."

Thèses du VI^e Congrès de l'Internationale Communiste. Dans la revue *Commune*, n°11-12 juillet-août 1933, p.1250-1254.

Ces réflexions sur le fascisme et la guerre, si elle sont liées à l'imminence du conflit armé à venir, sont antérieures à cette période. On trouve, par exemple, un article rédigé par Litauer, appelé « Sur une philosophie Hitlérienne », dans le numéro de juillet 1933, qui critique les références intellectuelles utilisées et les doctrines philosophiques produites par l'Allemagne Nazie, notamment Martin Heidegger - alors recteur de l'université de Fribourg et membre du N.S.D.A.P. - il joint à sa réflexion une mise en garde des philosophes français, dont il juge que certains soutiennent ce type de discours⁸⁵.

Enfin, la revue veut être une plateforme de diffusion des cultures de la gauche radicale ; cultures qu'elle juge sous-représentées dans la presse d'information de l'époque. Si *L'Humanité*, principal journal des forces de gauches, garde pour vocation principale la diffusion de l'information⁸⁶, *Commune*, en revanche, propose de présenter les éléments artistiques et littéraires qui défendent les idéologies révolutionnaires et prolétariennes.

3. La valorisation des démarches artistiques et littéraires liées à la gauche radicale

L'A.E.A.R., rassemble aussi bien des écrivains que des artistes. Ceux-ci trouvent dans les pages de *Commune* un moyen d'expression à travers des articles, des chroniques et des critiques, mais également un moyen de promotion et de valorisation des arts prolétariens et révolutionnaires. L'association se fait le relais des congrès des écrivains soviétiques dont elle acclame la première édition dans son double-numéro 11 et 12 de juillet et août 1934 ; on peut lire, dans ce même article, la déclaration de l'A.E.A.R. quant à son rôle artistique :

« L'A.E.A.R. considère comme son rôle essentiel d'entraîner tous les écrivains et artistes qui ont foi dans la destinée historique du Prolétariat, tous les écrivains et artistes qui se tournent vers l'Union Soviétique et vers le Prolétariat français, au milieu du désarroi du monde

⁸⁵ «La philosophie de M. Heidegger sera sans doute une des positions théoriques principales du fascisme. Il y a déjà des signes qui indiquent qu'en France la philosophie va s'engager dans des directions analogues. La lutte philosophique devra être complètement livrée.»

E. Litauer. Dans la revue *Commune*, juillet 1933, p.30-40.

⁸⁶ Lors de sa création, Jean Jaurès définit dans son premier éditorial les objectifs du journal comme : «la recherche d'informations étendues et exactes pour donner à toutes les intelligences libres les moyens de comprendre et de juger elles-mêmes les événements du monde.» Cf. ALBERT Pierre, « Les sociétés du journal L'Humanité de 1904 à 1920 », *L'Humanité de Jaurès à nos jours*, Nouveau Monde, 2004.

capitaliste, dans la crise économique qui les atteints jusque dans leurs conditions de vie et de création⁸⁷.

[...] L'A.E.A.R. saura exprimer dans les conditions nationales de la culture française le mot d'ordre du *réalisme socialiste* que les écrivains soviétiques ont lancé, non seulement à l'échelle des nationalités de l'U.R.S.S., mais à celle de toutes les nationalités du monde⁸⁸ ». Ainsi, la revue se propose d'être à la fois un lieu de développement théorique de la doctrine esthétique du réalisme socialiste et un lieu d'expression pour les Hommes de lettres et les artistes proches de la gauche radicale⁸⁹.

Un grand nombre de publications et d'articles théorisent le rôle des artistes et des écrivains dans le cadre des luttes révolutionnaires. On peut citer par exemple un article intitulé *Avec qui êtes-vous, artistes et écrivains ?* rédigé par Paul Vaillant-Couturier et publié dans le double-numéro de janvier et février 1934. Il y dénonce l'idéologie fasciste, présente en Italie et en Allemagne - Adolf Hitler vient d'être élu à la chancellerie de la République de Weimar depuis janvier 1933 - et séduit en France ; il s'agit pour lui de séduire l'Etat bourgeois par la dictature capitaliste. Il appelle donc les écrivains, les artistes, les savants, les étudiants, les techniciens et les intellectuels à « briser les vieilles formes de pensée » issues de la période Révolutionnaire de 1789-1793⁹⁰ pour barrer la route au fascisme. Il explique qu'il est nécessaire pour les artistes de marquer politiquement leurs oeuvres, estimant que l'art digne et un art engagé et que cette dignité d'engagement ne peut se trouver que dans la défense de la Révolution Proletarienne, et soulève un parallèle entre les arts et les sciences dans leur rôle politique⁹¹. Ce même numéro comporte de longues analyses de la pensée de Lénine, notamment liées à la poésie et à la

⁸⁷ Cf. *Commune*, n°11-12 juillet-août 1934, p.1154-1155.

⁸⁸ Cf. *Ibid.* p.1157.

⁸⁹ Il est à noter que la revue ne s'intéresse pas exclusivement aux personnalités ancrées à gauche mais essaye de garder une analyse globale du monde artistique et littéraire, et il est habituel que des articles traitent d'artistes non-affiliés à un bord politique, car ils font partie de l'actualité culturelle. En exemple, dans la section « musique » du numéro 43 de mars 1937, tenue par Pierre Kaldor, on remarque un tour d'horizon de la vie musicale parisienne du mois, accompagnée de compte-rendus de concerts variés, entre autres de Jean Rivier et Bela Bartok. Ce même numéro aborde l'exposition Degas (p.881-885), à l'Orangerie ; ainsi que le pièce *Le Château de cartes* de Steve Passeur (p.886-887), au Théâtre de l'Athénée.
Cf. *Commune*, n°45 mars 1937.

⁹⁰ Il parle ainsi de la première période Révolutionnaire : des crises de l'été 1789 (dont la prise de la Bastille le 14 juillet), jusqu'à l'abolition de la monarchie le 21 septembre 1792 et l'exécution du roi le 21 janvier 1793 ; la France est brièvement une monarchie constitutionnelle du 13 septembre 1791 au 21 septembre 1792.

⁹¹ «La République Proletarienne rend aux écrivains, aux artistes et aux savants leur dignité en brisant l'hypocrite esclavage de la neutralité dans l'art et la science.»

Paul Vaillant-Couturier dans *Commune*, n°5-6 janvier-février 1934, p.481-485.

culture, respectivement dans les articles « Lénine dans la poésie⁹² », par Benjamin Goriely, et « Lénine dans la culture⁹³ », par Jean Fréville.

La revue se fait également le relais d'œuvres littéraires et artistiques jouxtant de près ou de loin l'idéologie de gauche radicale. Elle publie par exemple des poèmes engagés de Louis Aragon dans un article nommé « Chant des pêcheurs de perles » dans lequel il appelle les ouvriers de Paris à lutter ensemble⁹⁴. On peut aussi lire des extraits de la pièce « Robespierre » de Romain Rolland⁹⁵ - une partie de son théâtre de la Révolution - dans le numéro 65 de janvier 1939 ainsi que des poèmes du yougoslave Jossiet tirés de son recueil « Essai d'un nouveau réalisme socialiste⁹⁶ ». Dans le domaine de la chanson, on peut lire un article intitulé « Chansons Interdites » rédigé par Paul Vaillant-Couturier dans lequel il déplore l'interdiction préfectorale de la *Fête de la Chanson Française antimilitariste*, organisée à l'occasion du 20^{ème} anniversaire de la guerre par l'A.E.A.R. - avec le concours de l'Association Républicaine des Anciens Combattants. Il prend alors parti de publier quelques textes de ces chansons assortis d'analyses sur la condition des soldats face aux classes dirigeantes, aux révoltes et révolutions, on peut citer en exemple « En Silésie », « Comme Artilleur » ou « Odessa Valse », et défend un position résolument antimilitariste et accusatrice à l'égard du gouvernement français⁹⁷. Les Hommes de lettres et écrivains - engagés à gauche - sont issus de nationalités diverses, comme en témoigne un résumé des collaborateurs du numéro 43 de mars 1937. On remarque ainsi le poète panaméen Leon Felipe, les écrivains et poètes Espagnols Max Aub et Rafael Alberti ainsi que de nombreuses personnalités littéraires russes : Vsevolod Vichnevski, Samouil Marchak, Victor Chklovsky et Isaac Babel⁹⁸, tous issus des luttes révolutionnaires et/ou antifascistes. À tous ces éléments s'ajoutent des critiques des idéologies combattues, et notamment des démarches littéraires des fascismes. Ainsi, peut-on lire, dans le numéro 33 de mai 1936 un article nommé *La jeune littérature fasciste* qui traite de l'émergence d'écrivains influencés par

⁹² Cf. *Commune*, n°5-6 janvier-février 1934, p.500-503.

⁹³ Cf. *Commune*, n°5-6 janvier-février 1934, p.519-529.

⁹⁴ Cf. *Commune*, juillet 1933, p.45-53.

⁹⁵ Cf. *Commune*, n°65 janvier 1939, p.1-14.

⁹⁶ Cf. *Ibid*, p.32-34.

⁹⁷ "On comprend qu'au moment où l'Europe est une soute à poudre, au moment où soldats et réservistes souscrivent dans les camps, pour l'Humanité, contre la guerre, le gouvernement bourgeois ne tienne pas à laisser populariser auprès des jeunes générations le seuls chansons qui aient véritablement été les chansons des combattants."

Paul Vaillant-Couturier, *Commune*, n°11-12 juillet-août 1934, p.1163-1188.

⁹⁸ Cf. *Commune*, n°43 mars 1937, p.774.

l'idéologie fasciste parmi la jeune génération d'écrivains italiens. Il analyse, entre autre, les ouvrages *Uomo Solo* (Un homme seul) de Mario Massa, *Il vitello di Manhattan* (Le veau de Manhattan) de Virgilio Stroppa et *Tropici* (Tropiques) de Vittorio G. Rossi. Ces trois ouvrages ont été récompensés par des prix inférés au régime, respectivement : le prix Viareggio en 1935, le prix Littoriali 1934, et le prix de Letteraria 1935. Il considère que le fascisme est difficilement décelable dans la littérature italienne⁹⁹ et estime que l'État fasciste italien a été incapable de séduire durablement le monde littéraire et artistique¹⁰⁰ et attribue cet échec au contraste entre la réalité décrite par le régime et la réalité vécue par la population italienne¹⁰¹. Il conclut donc à la dé-légitimation, par cette littérature, de la révolution fasciste, incapable de convertir une génération pourtant élevée en son sein à ses idéologies et ses objectifs.

⁹⁹ "Personne ne peut s'apercevoir par ces livres qu'en Italie il y a le fascisme, que ces personnes vivent dans un milieu fasciste ; ils pourraient très bien vivre en France ou au Pérou. « La révolution fasciste » n'existe pas pour ces écrivains, pas plus qu'aucun des grands problèmes qui hantent aujourd'hui l'humanité."

Rossi dans *Commune*, n°43 mars 1937, p.1086.

¹⁰⁰ "Les luttes fascistes de 1920-1922 n'ont pas inspiré une seule oeuvre d'art"

Rossi, *Commune*, n°43 mars 1937, p.1088.

¹⁰¹ "La vérité est que la réalité italienne n'est pas celle que la démagogie fasciste vante."

Rossi, *Commune*, n°43 mars 1937, p.1091.

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 l'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 dans le groupe Gurdjieff, axée sur des thérapies à tendances mystiques et introspectives, dans le cadre duquel Zuber filme des danses : ces six

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.

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 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

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).

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

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, paru 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 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

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.*

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*, 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

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.

¹¹⁵ Cf. RENGGER-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>).

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 plus en plus pauvres. Ces premiers photographes semblent cependant avoir peu d'acointances 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 lesquel ont peut citer Man Ray (1890-1976), Jacques-André Boiffard (1903-1961), ou encore Denise Bellon (1902-1999). C'est une

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.

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>.

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 en ouvre le studio photographique. Dans ce contexte, il réalise de très nombreuses vues d'objets 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 agence 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

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

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

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

Regards -, permettant à *Alliance-Photo* d'être considérée comme une des pionnières des agences photographiques, une dizaine d'année 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 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

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

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).

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 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

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

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

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.

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

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.

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.

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 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

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

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

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,

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.

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".

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 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

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.

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 reçu - 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

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).

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 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.

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).

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.

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

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.

montre plus précisément une partie précise d'un appareil ou un mécanisme - il isole ainsi le 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 crée volontiers des

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.

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 photographe publicitaire et notamment pour des objets d'utilisation quotidienne lui permet de travailler particulièrement ses plans rapprochés,

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''.

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.

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

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''.

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*.

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.

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 à Paris pendant l'entre-deux-guerres*, thesis, Paris 3, 1991.

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 formation, 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 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 ou la grille de lecture idéologique

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

(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 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

¹⁵⁹ Source de ce paragraphe : LAMOUREUX Ève, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », In: *Annis* [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.

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

attire 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.

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 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 coeur 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

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).

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.

III L'engagement politique et la création photographique : l'oeuvre et sa force visuelle comme stratégie de persuasion

A. L'artiste engagé au début du XXe siècle

1. Le personnage de l'artiste sur la scène publique et politique

La notion d'engagement prend ses racines dans la conception des hommes de lettre et des artistes dès le XIX^e, eux-mêmes héritiers des idées de la Renaissance, qui place le philosophe comme un homme qui se fait le devoir de servir et d'améliorer la société. La question de l'utilité de l'écrivain, de l'artiste et de l'art en général traverse le XIX^e, qui voit émerger des personnalités qui alimentent leurs oeuvres de leurs convictions et de leurs combats ; Victor Hugo, Gustave Courbet et Jean-François Millet par exemple, inspirés par les chamboulements politiques du siècle - les nombreuses révolutions et les transformations sociétales -. C'est la naissance de l'oeuvre de combat, adjointe d'une description crue du monde. La génération suivante défendra au contraire un art détaché de considérations politiques et sociales : l'art pour l'art, qui s'incarne dans le mouvement du Parnasse, dont les principaux acteurs sont Stéphane Mallarmé et Joris-Karl Huysmans. La notion, dans son acceptation contemporaine, est enrichie par Sartre dans son ouvrage de 1947 « Qu'est-ce que la littérature ? », où il affirme que l'homme de lettre - par extension l'artiste, la littérature étant envisagée comme moyen d'expression - doit nécessairement s'ancrer dans l'histoire¹⁶⁴. Ainsi, il agrège et met en forme des pensées et des démarches qui s'ancrent dans l'histoire politique et artistique de l'entre-deux-guerres, marquée par l'opposition frontale de deux idéologies, le communisme et le fascisme, et les désastres économiques, politiques, et humains de deux guerres. La critique de la société, la contestation sociale et la volonté de participer à un monde nouveau essaime dans de nombreuses productions de l'avant-garde picturale, des mouvements dadaïste et

¹⁶⁴«Ainsi dans un monde sans classes, sans dictature et sans stabilité, la littérature achèverait de prendre conscience d'elle-même : elle comprendrait que forme et fond, que public et sujet sont identiques, que la liberté formelle de dire et la liberté matérielle de faire se complètent et qu'on doit utiliser l'une à réclamer l'autre, qu'elle manifeste le mieux les subjectivités de la personne lorsqu'elle traduit le plus profondément les exigences collectives et réciproquement, que sa fonction est d'exprimer l'universel concret à l'universel concret et sa fin d'en appeler à la liberté des hommes pour qu'ils réalisent et maintiennent le règne de la liberté humaine.» Cf. SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947, p.163.

surréaliste dans le sillon laissé par la Grande Guerre. Cette forme de contestation politique s'incarne, quelques années plus tard, pendant la guerre civile espagnole de 1936, dans l'icône anti-fasciste et pacifiste « Guernica » de Pablo Picasso en 1937. Probablement l'oeuvre jugée la plus spectaculaire ou d'expressive d'une certaine forme d'engagement politique artistique, axée sur la dénonciation par la transmission d'émotions, articulée autour d'une personnalité et d'une esthétique fortes. Tout le panel des formes d'engagements politiques peut ainsi être divisé à partir des relations qu'ils entretiennent avec les pouvoirs politiques ; entre le maintien à distance des instances étatiques et l'engagement par l'entrée dans la vie publique institutionnalisée.

2 L'artiste engagé, entre collusion et révolution

Le personnage de l'artiste dans son engagement dans la vie politique va pouvoir être analysé à travers sa relation au pouvoir, et plus particulièrement, aux instances en place, légitimes pour gouverner. Celle-ci va osciller entre deux pôles : un art en conjonction avec le pouvoir en place, c'est à dire qui prend appui sur un pouvoir politique établi pour produire des oeuvres, ou un art en opposition, qui à l'inverse aura pour axe principal la lutte¹⁶⁵ contre une institution - indépendamment d'une volonté de remplacement.

Le fonctionnement de l'art engagé en conjonction avec une institution¹⁶⁶ peut se diviser en deux catégories : l'art mis sous tutelle par une instance politique, tant idéologiquement que logistiquement - en fonction de l'impact du pouvoir sur son financement et sur ses obédiences politiques - et l'art qui évolue de manière indépendante des circuits institutionnels mais qui propose une approche idéologique qui correspond à la ligne développée par les instances du pouvoir¹⁶⁷. L'art fonctionne comme un outil de légitimation, participant à la construction d'une image et d'une histoire, réelle ou légendaire, que l'artiste doit mettre en forme le plus efficacement possible¹⁶⁸. À partir du milieu du XIX^e siècle, les nouveaux moyens de

¹⁶⁵ Ce terme, bien que fortement connoté aux idéologies de gauche radicale est particulièrement important tant il véhicule la notion de combat, d'affrontement, qui accompagne constamment le fonctionnement de l'art engagé.

¹⁶⁶ Le terme d'institution sera ici employé dans un sens large, comme une métonymie d'un pouvoir politique.

¹⁶⁷ Source du paragraphe : VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, Les Impressions nouvelles, 2014.

¹⁶⁸ Source du paragraphe : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p28.

communication et les nouveaux médiums artistiques vont permettre de développer la vision des oeuvres d'art comme moyen de diffusion idéologique, et les Etats contemporains vont intégrer de manière hétéroclite cette donnée à leurs fonctionnements. Les oeuvres cinématographiques seront des éléments indispensables des stratégies de propagande Étatiques, qu'ils soient autoritaires ou démocratiques. Des réalisateurs reconnus participent à la création de long-métrages politiques. L'Allemagne Nazie produit - sous l'attention de Joseph Goebbels, ministre de de l'Education et de la Propagande entre 1933 et 1945 - de nombreux métrages de propagande. Notamment le très célèbre *Triumph Des Willens* réalisé par Leni Riefenstahl en 1935 qui décrit le congrès de Nuremberg du NSDAP en 1934. L'Italie fasciste connaît aussi le même développement cinématographique et voit des réalisateurs s'investir dans la transmission de l'idéologie mussolinienne. Le premier film de propagande fasciste est *Il grido dell'aquila* réalisé en 1923 par Mario Volpe ; et le plus célèbre *Vecchia Guardia* de Alessandro Blasetti, produit en 1934, qui met en scène une famille bourgeoise acquise au fascisme. Enfin, L'U.R.S.S. produit également du cinéma de propagande à travers la société nationalisée Mosfilm, parmi les long-métrages réalisés, on note particulièrement les oeuvres de Sergueï Eisenstein et notamment *Le Cuirassé Potemkine*, en 1925.

A l'inverse, l'art peut aussi se développer en opposition avec les instances de pouvoir. Cette forme d'expression va évoluer à travers le paradigme de la Révolution¹⁶⁹ comme une stratégie de contestation et de restructuration sociale. Il convient ici d'effectuer un rappel de l'avant-propos quant à la définition de l'engagement dans l'art. Si des exemples d'arts en opposition à des institutions existent depuis longtemps, ils sont en revanche toujours liés à une autre force politique elle aussi institutionnalisée. Il s'agit donc d'oeuvres réalisées dans le cadre d'un projet de déstabilisation politique possédant un cadre plus large qu'un simple engagement social à travers un médium. Il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir apparaître des artistes socialement engagés qui proposent des oeuvres de manière indépendante. En ce sens, l'engagement d'artistes indépendamment d'institutions politiques coïncide avec l'autonomisation et l'individualisation de leur statut au sein de la société ; à mesure qu'il devient un personnage public.

Les oeuvres ainsi produites peuvent être divisées en deux catégories : celles qui se proposent uniquement comme critiques du système, et celles qui adossent aux institutions existantes un

¹⁶⁹ La dynamique révolutionnaire vue ici dans son sens le plus idéologiquement neutre possible, comme le renversement brusque d'un régime politique ou d'un modèle de société.

système alternatif. Cette dernière catégorie apparaît plus simple à analyser, du fait de la grille de lecture idéologique apparaissant directement dans les propos de l'artiste. L'engagement en opposition à un système politique ou idéologique fonctionne comme un moyen pour proposer autre chose, un remplacement idéologique et systémique. Ainsi, la lutte révolutionnaire de l'artiste est portée par son attachement à un groupe idéologique spécifique. L'exemple évident étant la Révolution Russe de 1917. Kasimir Severinovitch Malevitch (1879 - 1935) commente ainsi que « ce moment permettait d'arracher le monde des mains de la nature et construire un nouveau monde appartenant à l'homme¹⁷⁰», traduisant l'espoir qu'il voyait dans cette révolution. Espoir artistique qui sera vite canalisé par les nouvelles autorités à travers la création de nouveaux organismes publiques artistiques : la section des Beaux-Arts (IZO) ou le Proletkult, organe de diffusion de la culture prolétarienne, déjà théorisé par Bogdanov¹⁷¹ dès 1906¹⁷². Ceci traduit cependant la difficulté pour l'artiste révolutionnaire de maintenir sa relation conflictuelle - ou, à minima, d'antipathie - avec le pouvoir. L'art anti-système proposant une grille idéologique de remplacement voit finalement comme paradoxe sa victoire, lui retirant et sa légitimité de contestation et le fondement de sa démarche idéologique. L'artiste révolutionnaire se joint en toute cohérence à la révolution et aux nouveaux schémas qu'elle permet de mettre en place. Il conviendra ensuite à chaque artiste de résoudre individuellement ce paradoxe.

D'autres artistes proposent une démarche politique de lutte perpétuelle, et trouvent dans la posture d'opposants au système une démarche idéologique et artistique à part entière ; permettant parfois de faire ressurgir la figure de l'artiste marginal - voire anti-social - accompagnant souvent des personnages aux convictions politiques affirmées mais peu classables. Par ailleurs souvent reliés - dans l'inconscient collectif - à des figures artistiques

¹⁷⁰ Kasimir Malevitch sera élu député soviétique de Moscou la même année du fait de son soutien à la Révolution. Il commence une carrière d'enseignant à Moscou, puis Vitebsk et enfin Petrograd. Il sera emprisonné par le pouvoir soviétique en fin d'année 1930, mais finira tout de même son parcours artistique avec les honneurs du régime, qui lui décerne des funérailles officielles en 1935.

¹⁷¹ Alexandre Bogdanov (1873 - 1928) était un des théoriciens et activistes bolchéviques du début du XXe siècle, au même titre que Lénine. Il existait cependant un désaccord entre les deux hommes quant au domaine culturel et à la fonction que doit prendre la culture dans le régime. Si Lénine ne considérait pas l'art comme un élément essentiel du régime bolchévique, estimant que l'art n'était pas un domaine où le parti est appelé à commander, Bogdanov, à l'inverse, préconisait trois domaines fondamentaux de la culture : la morale, la science et l'art, qui devaient être selon lui l'expression de la solidarité des camarades, ceci dans l'optique de créer une civilisation prolétarienne : GRILLE Dietrich, « Lenins Rivale : Bogdanov und seine Philosophie », In. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 22^{ème} année, n°6, 1967, p1360-1362.

¹⁷² Source de ce paragraphe : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p34-35.

instables ; le refus systématique de tutelles étatiques ou politiques permettent rarement une carrière durable et des revenus stables. L'engagement fasciste d'un Ezra Pound, mutique pendant une partie de sa carrière pourrait être analysé à travers cette démarche. En ce début du XX^e siècle, la désillusion causée par l'échec du régime Communiste de l'U.R.S.S. amène des partisans de la gauche radicale à se tourner vers un positionnement politique neutre, voir teinté de nihilisme. Il semble ainsi que l'engagement artistique anti-système ne peut s'épanouir efficacement que lorsque les idéologies se fragmentent en une multitude de sous-groupes ne parvenant pas à définir des objectifs de lutte conjoints, et que, par extension, il n'existe plus de vision uniforme des transformations à apporter au système en place.

3. La démarche engagée, entre dilution et renforcement du propos politique

Nous avons vu que l'un des paradigmes d'analyse de l'art engagé est la relation qu'il entretient avec le pouvoir. Cependant, cela illustre également une faiblesse inhérente aux oeuvres politiquement fortes, l'intégration d'une composante essentielle dans l'engagement : la transformation d'une pensée en action. De ce fait, il apparaît pertinent d'observer plus en détail les relations entretenues par l'art engagé avec le militantisme, forme la plus active d'engagement politique.

L'art, dans toutes les formes qu'il a pu prendre, a toujours entretenu une relation ambiguë avec le concept d'action. Tantôt induit dans le paradigme du processus créatif, phénomène le plus souvent appréhendé comme le coeur de la création artistique : l'action artistique par excellence apparaît comme l'acte technique du médium (peindre, sculpter, photographier, etc...). Il convient alors de séparer les actions de productions techniques, inhérentes aux contraintes physiques des médiums, les actions créatives, plus personnelles ou subjectives qui vont affecter la conception et la réalisation d'une oeuvre sans pour autant faire partie du mode opératoire essentiel à sa production. Cependant, la limite entre les deux ne saurait se tracer simplement puisque ces deux éléments sont tributaires de la notion d'indispensable dans la production d'une oeuvre, très variable en fonction des artistes. Par exemple, la préparation des couleurs est, pour un peintre, un élément indispensable à la réalisation d'une peinture, cependant, on ne saurait réduire cette action à son essence la plus primaire et tous les peintres vont procéder d'une manière spécifique qui peut (ou non) affecter le processus créatif. Ainsi, en fonction de la distance prise avec l'essence de l'action - son aspect le plus indispensable, si difficile soit-il

à trouver - , celle-ci pourra être vue comme un simple acte de production ou comme un acte créatif qui participe à la personnalité, à la singularité de l'oeuvre finale. Le modèle d'action prend alors un tout autre sens lorsqu'il fonctionne comme l'élément central de l'oeuvre, quand il porte en son sein la raison d'être de celle-ci. L'art de l'époque contemporaine va procéder à un brouillage permanent de la frontière entre l'action de production et l'action artistique, mélange présent dès le début du XX^e siècle avec notamment le travail de destruction des paradigmes artistiques hérités de l'époque moderne et du romantisme du XIX^e. Les ready-mades de Marcel Duchamp, particulièrement, ont été perçus comme l'emblème d'un effondrement des concepts de création et d'oeuvre originale. L'action, dans l'art du XX^e siècle, devient un but, la démarche un élément central ; notions que l'art engagé va absorber pour intégrer en son sein du militantisme. Si des artistes ont déjà, par engagement social, opéré des actions militantes, celles-ci n'étaient jamais vues comme des parties de son oeuvre mais comme un outil de lecture supplémentaire, évoluant en conjonction avec son travail artistique. Les domaines de l'art et du politique fonctionnent alors comme deux lignes qui ne se croisent qu'à la réalisation d'une oeuvre. Il va balancer entre deux états antinomiques : l'utilisation d'un médium artistique pour la force esthétique qu'il contient, et l'action engagée militante qui tend à se débarrasser du superflu esthétique¹⁷³.

Les médiums artistiques disposent d'une force intrinsèque de persuasion. Ils possèdent l'avantage communicatif d'être capable de proposer une simplification symbolique à même de porter un message complexe et de le transmettre plus rapidement que ne le permettent les autres phénomènes de communication. C'est cette accumulation symbolique, l'enchevêtrement des lignes analytiques qui permet aux médiums artistiques de s'avérer des porteurs efficaces d'engagements politiques. Les éléments esthétiques, parce-qu'ils affectent les spectateurs, opèrent une meilleure percée dans leur esprit et leur système de compréhension et d'acceptation du monde. La photographie et le film, plus spécifiquement, disposent d'une force particulière de transmission des idées ; elle agit comme une mise en perspective du langage, rassemblant sur une petite surface une grande quantité d'informations.

Cependant, cette question du militantisme imprégné dans l'art soulève la problématique, plus épineuse, de la force du propos politique. L'engagement politique artistique entre en collusion avec une forme d'engagement détachée des contraintes des médiums artistiques et les

¹⁷³ Source du paragraphe : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p.222-223.

différentes idéologies doivent compter sur des groupes d'action à même de propager leurs luttes dans la société¹⁷⁴. L'engagement des artistes va donc mener à des activités militantes jusque dans les productions artistiques.

Les limites du médium artistique apparaissent distinctement dans le cadre de l'oeuvre d'art engagée. Une action efficace - dans le sens où les conséquences qu'elle engendre transforment de manière significative la société en fonction de la grille idéologique fixée¹⁷⁵ - va devoir se débarrasser d'une partie du superflu artistique qui risque de gêner son déroulement ou son objectif. Il existe en effet plusieurs lignes d'expressions dans une oeuvre, c'est-à-dire des éléments signifiants qu'il est possible d'interpréter et de croiser afin de comprendre l'oeuvre, d'en dégager une lecture et, possiblement, un message. La couleur, le dessin (le tracé), la composition et la symbolique sont autant d'éléments interprétables qui s'assemblent pour créer du sens ; des éléments internes aux oeuvres, auxquels il est possible d'ajouter ceux, externes, indépendants du travail de l'artiste et beaucoup plus épars. Les éléments internes permettent à l'artiste de s'exprimer et donnent au spectateur des outils pour apprécier l'oeuvre, c'est-à-dire créer un axe de communication. En ce sens, il convient pour un artiste de maîtriser les éléments signifiants de son oeuvre et de les utiliser de manière pertinente pour s'exprimer. Cette communication entre l'artiste et le public de l'oeuvre est particulièrement importante dans le cadre d'une oeuvre engagée, dont le message doit être efficacement lisible et compréhensible par son public. L'esthétique - c'est-à-dire, les éléments signifiants des arts visuels -, dans le cadre d'une action militante est un habillage qu'il convient de doser avec parcimonie pour éviter qu'il n'interfère avec l'élément central de l'oeuvre : l'action. Plus encore, l'efficacité d'une action gagne parfois à faire disparaître l'art de son mode opératoire, réduisant le processus créatif à néant. Ne reste alors qu'un manifeste ou un discours accompagnant

¹⁷⁴ Initialement, le terme militant s'emploie dans le domaine religieux et concerne ceux qui appartiennent à la milice du Christ. On distingue donc l'Église militante, l'assemblée des fidèles, et l'Église triomphante : les saints et les bienheureux. Le mot se laïcise progressivement pour désigner au début du XXe siècle un activisme, une personne qui lutte pour défendre une cause. Cf. FILLIEULE Olivier, PUDAL Bernard, « 8. Sociologie du militantisme. Problématisations et déplacement des méthodes d'enquête », In : Éric Agrikoliansky éd., *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2010, p. 163-184.

¹⁷⁵ Cette définition n'est elle-même pas très précise puisqu'il faudrait arriver à décrire avec précision la notion de transformation significative ; nous pouvons ainsi considérer qu'*a minima*, arriver à amorcer une réflexion d'une personne en faveur de l'idéologie défendue rend une oeuvre efficace, au même titre que nous ne pouvons lui retirer ce qualificatif si elle ne permet pas un changement radical des schémas de pensée. Il semblerait que nous soyons obligés d'envisager un juste-milieu plus ou moins confortable : l'oeuvre d'art est efficace si elle permet de modifier au moins un comportement d'une personne en faveur de l'idéologie qu'elle défend.

l'événement pour en attester les prétentions artistiques et esthétiques¹⁷⁶. De ce fait il y'a, dans les fondements de l'esthétique, une part importante d'inaction qui rend toute transposition avec le réel très complexe.

En somme, l'élément essentiel de la perte de pouvoir de l'art engagé est son incapacité à transformer un constat en action¹⁷⁷, l'art n'arrivant pas à impulser une modification profonde du comportement. Cette dilution des capacités actives, impulsives de l'art aboutit à un paradoxe : la jonction entre les prétentions et le résultat. Si l'artiste-militant a pour but d'opérer des modifications sur le monde, il se trouve bien vite freiné par les capacités réelles des médiums artistiques et, s'il veut conserver une cohérence dans son processus créatif, doit y inclure ces contraintes. Ainsi, nous voyons bien des pratiques artistiques apparaissant non-politiques et non-revendiquées idéologiquement devenir plus porteuses d'une vision sociale, d'une transformation du monde que celles se réclamant d'un engagement militant¹⁷⁸.

B *L'image comme vecteur idéologique chez René Zuber*

Nous allons maintenant voir de quelles manières René Zuber inclut l'engagement politique dans son travail de photographe et de cinéaste, en séparant son oeuvre en trois axes principaux : la figure du travailleur, la mise en scène des populations et son « regard » sur les terres étrangères.

1. La place du travailleur, pivot de l'imaginaire révolutionnaire

Le monde de la gauche radicale va développer une image singulière du travailleur, à la fois idéalisée et possédant une charge émotionnelle propre à susciter un engagement. Ce milieu social constitue l'essence même du combat idéologique Internationaliste et les formes prises pour le représenter vont être particulièrement multiples. Le motif de la photographie de travailleurs est le fruit d'une longue tradition visuelle qui prend sa source dans les modèles

¹⁷⁶ Source du paragraphe : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p.224-225.

¹⁷⁷ Paul Ardenne résume cyniquement cette idée à travers une phrase : "l'art politique [...] semble préférer les constats aux combats". Source : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p.225.

¹⁷⁸ Les mouvements artistiques Dada puis Fluxus apparaissent comme beaucoup plus engagés dans la transformation du monde que l'art soviétique et les ateliers bolchéviques : ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p.217.

esthétiques classiques. Si, au milieu du XIX^e, les productions d'études photographiques vont émerger - afin de fournir des modèles aux artistes - et, avec les portraits, devenir l'application majoritaire de la photographie, les photographes vont par ailleurs se tourner vers les références picturales et favoriser des mises en scènes proches des tableaux. Pratiques favorisées par les contraintes de la technique photographique, qui nécessite une immobilité des modèles. Les progrès techniques des appareils photographiques - marqués par le développement des Leicas et des Kodaks - permettant la photographie instantanée, vont permettre d'ajouter, aux sujets pittoresques, des reportages et des témoignages plus complets. La vision de la pauvreté et des petits métiers est renouvelée ; toujours enveloppée d'un aura pittoresque, les clichés suivent toujours des compositions élaborées inspirées de l'art classique. En réalité, la production de tableaux photographiques, dans ce qu'elle a de mise en scène - y compris par des instantanés - participe à créer des stéréotypes. Le but va être de restituer une impression d'instantané et d'inscrire dans la composition des motifs identifiables par le spectateur. Dans le cadre de la photographie documentaire, des photographes politiquement engagés, comme Dorothea Lange (1895-1965) vont utiliser les motifs pittoresques pour susciter une implication émotionnelle. Une composition qui va encore se développer pendant le XX^e siècle jusqu'à créer de véritables icônes visuelles, dont l'exemple le plus connu est *La mère migrante* de Dorothea Lange, en mars 1936.¹⁷⁹

Zuber va montrer le travailleur sur deux aspects : un personnage qui change la nature (qui « dompte le monde », selon l'esprit de l'époque¹⁸⁰) et dont le corps se voit devenir un élément

¹⁷⁹ Source du paragraphe : GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », In. *Apparence(s)* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 10 décembre 2009, Consulté le 12 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/1052>

¹⁸⁰ Le début du XX^e siècle hérite d'une grande foi dans les progrès techniques pour l'amélioration des conditions de vie des hommes due à plus de 150 ans de révolution industrielle et de découvertes scientifiques. Idée répandue dans une bonne partie du monde intellectuel et littéraire, même engagé idéologiquement à gauche. Pierre-Joseph Proudhon (1809 - 1865) exprimait par exemple "[...] J'affirme résolument, irrévocablement, en tout et partout, *le Progrès* [...]" (PROUDHON Pierre-Joseph, *Philosophie du progrès. Programme* (Ed.1853), Hachette Livre, BNF, Paris, 2018 (édition originale 1853)).

Cependant, l'engouement vis-à-vis des évolutions techniques est contrebalancé par une critique parfois virulente des dérives morales ou sociales entraînées. Dès le XVIII^e, Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) rédige son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), louant un état de nature simple et naïf dans lequel l'homme se dispense de toute forme de progrès (ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, (présenté par Blaise Bachofen et Bruno Bernardi), GF Flammarion, 2011 (édition originale 1755)).

Mais c'est au XIX^e que beaucoup de penseurs se montreront réticents à ces évolutions ; tant dans les cercles libéraux et apparentés (Arthur Schopenhauer ou Jules Michelet) que parmi les théoriciens du socialisme naissant (Karl Marx, en premier lieu, mais aussi le chimiste Justus Von Liebig). Cependant, l'enthousiasme pour le progrès technique émane - au cours de ce siècle phare de l'imprimé - de littérature romanesque. Les ouvrages de Jules Vernes (qui connaissent un grand succès dès les années 1860) parsèment l'imaginaire collectif

de production. Cette force de conviction propre à la gauche radicale, d'une société améliorée dans son quotidien et protégée des contraintes de la nature par le développement technologique, est une partie importante de la démarche photographique de René Zuber.

Penchons nous en premier lieu sur sa série Crétoise, dans laquelle il va nous proposer une photographie de potier¹⁸¹, sculptant des récipients avec de l'argile. Il veut montrer, outre les modifications de la nature par l'homme (utilisée pour son confort, l'amélioration de la qualité de vie) sa résultante, c'est-à-dire la création d'un patrimoine, d'une histoire à travers les objets. Le concept est proposé dans une approche plus globale, plus historique, imbriqué dans un discours sur les sociétés humaines : le travailleur manuel, en modifiant la nature, est la première ligne de création du patrimoine culturel d'une nation. Zuber effectue ici un lien direct avec l'Antiquité présente dans l'imaginaire collectif et son patrimoine hérité. Il place ainsi la transformation de la nature comme une constante de l'activité humaine. Le progrès technique, fonctionnant par étapes pu permettre autant l'apparition de la cuisson de la céramique que la force de la vapeur, et le travailleur va apprendre à utiliser ces technologies pour en faire profiter la communauté.

La série du *Pescagel* montre également cet aspect en s'intégrant dans une économie contemporaine. Les pêcheurs vont affronter la mer - un des environnements les plus hostiles à l'Homme puisqu'il ne peut s'y aventurer sans équipement adéquat - pour remplir les conteneurs du navire de poissons, conservés et ramenés à terre gelés. Ceci est la spécialité du chalutier, le premier à disposer de cette technique. Cette action est une tentative de contrôle de la nature, une utilisation des nouvelles possibilités du monde contemporain pour en faciliter l'exploitation. Les marins peuvent, grâce aux améliorations techniques, être plus efficaces dans leur pêche et fournir de la nourriture à une communauté en se détachant des contraintes de périssabilité des denrées.

Dans le prolongement de cette idée, deux autres photographies issues des séries sur le Proche-Orient et de sa série Crétoise vont se faire écho : deux clichés qui montrent des bâtiments construits dans des endroits surélevés et désertiques, des moulins à vent pour la photographie prise en Crète¹⁸² et la forteresse de Margat pour celle en Syrie¹⁸³. S'ils suggèrent tous les deux

d'évolutions technologiques et d'exploration du monde ; éclairant, comme un reflet déformé, les volontés inconscientes du siècle des grandes découvertes.

¹⁸¹ Cf. René Zuber, *Potier en Crète*, 1934 (voir vol.2 p.3).

¹⁸² Cf. René Zuber, *Photographie n°20*, 1934 (voir vol.2 p.34).

¹⁸³ Cf. René Zuber, *Paysan alaouite*, 1936 (voir vol.2 p.13).

la démarche aventurière des hommes prêts à aller construire des bâtiments dans des endroits où l'expérience est difficile - apporter des matériaux nécessite une organisation complexe, en plus des simples déplacements - ils proposent chacun une approche particulière de l'interaction entre l'homme et la nature. La première figure met en avant une dynamique d'exploitation de la nature à travers un procédé simple, des moulins à vents, qui utilisent la force du vent pour moulinier des grains et préparer de la farine. Construits en haut d'une montagne rocheuse, ils ressemblent à un assemblage rudimentaire de pierres bâties en carré, de branches et de bois soutenant des triangles de tissus pour saisir le vent. L'homme a lutté pour pouvoir utiliser son environnement (ici, la force du vent) afin de produire de la nourriture. De manière parallèle, la deuxième figure part du même postulat - une construction dans un endroit difficile d'accès et inhospitalier - mais propose un autre développement : la vision de la nature comme une surface à contrôler par les hommes. On voit la forteresse de Margat¹⁸⁴, une forteresse datant de l'époque Franque, un vestige d'un réseau défensif construit par les États Latins d'Orient ; un bâtiment guerrier, relié à l'univers des travailleurs par Zuber grâce à la présence d'un paysan syrien au premier plan de la photographie, assimilant l'homme à la construction en arrière-plan afin de créer un double-sujet. Une forteresse militaire, placée en hauteur, montre l'environnement comme une surface à contrôler, qu'il faut observer et garder voire défendre ; ceci consiste en un acte fort de possession vis-à-vis de l'environnement naturel dans le but, non pas de fournir une communauté en nourriture, mais de la protéger (et, par extension, de protéger les terres qu'elle utilise) contre d'éventuels ennemis. Cette distinction entre l'utilisation de la nature et sa possession se remarque également dans les traitements des personnages : la première photographie montre un groupe éloigné, dépersonnalisé par la distance et l'ombre de la montagne tandis que la seconde présente un personnage isolé, montré en contre-plongée et occupant tout le cadre, semblant parfaitement maître de son environnement.

Cependant, l'image du travailleur développée par René Zuber n'est pas juste reliée à sa relation à la technique et l'environnement. Elle fonctionne également comme une alternative visuelle au monde bourgeois. Les compositions vont donc mettre en valeur le corps des travailleurs comme une partie d'un élément de production ; incluant mécaniquement ce corps comme un appareil technique et assimilant de ce fait les personnages à des outils. Zuber se place dans la lignée des oeuvres de Lewis Hine (1874-1940), qui propose une approche

¹⁸⁴ Cf. René Zuber, *Paysan alaouite*, 1936 (voir vol.2 p.13).

similaire, notamment dans sa photographie *Power house mechanic working on steam pump*, prise en 1920, qui montre un ouvrier américain de profil, courbé sur machine, occupé à fixer un boulon avec un clé plate. Ce type d'iconographie acquiert une visibilité encore plus grande avec la sortie, en 1936 du film de Charlie Chaplin (1889-1977) *Les Temps Modernes*, dans lequel le personnage principal, ouvrier d'usine subit le quotidien d'une chaîne de production. La première partie du film, consacrée à la vie du personnage dans l'usine, propose entre autre un photogramme où l'ouvrier pousse un imposant levier de tout son corps. Pour lier les travailleurs à leurs matériels, Zuber utilise deux types de procédés : une assimilation par similitude de textures et de couleurs ou par correspondance dans les lignes qui structurent la composition. Dans la photographie du potier crétois¹⁸⁵ ou dans celle représentant un ouvrier dans un port¹⁸⁶, les éléments relatifs à leurs métiers, respectivement une poterie en céramique et une outre à pétrole, sont directement reliés par des similitudes de textures : l'outre en cuir de l'ouvrier est assimilable à sa tenue, un béret et un tablier, se fondant ainsi dans le personnage, et les éclats de lumières présents sur la céramique apparaissent également sur le front de l'artisan. On constate également des correspondances de compositions, le matériel utilisé pour les travaux étant intégré aux corps des personnages par un jeu de structures : une composition à base de lignes perpendiculaires pour l'ouvrier de port, dont l'outre et le tuyau qui lui est relié suit les mouvements de son corps, formant un tau ; ou une structure imbriquée physiquement au travailleur dans le cas de la photographie d'un jeune porteur¹⁸⁷, entouré par sa charge.

Cette thématique de l'imbrication entre le travailleur et son matériel est aussi présente dans sa série sur le Pescagel, où on remarque par exemple, une photographie de marins occupés à nouer un cordage sur un ponton¹⁸⁸ ; ils agissent comme le prolongement de la corde, qu'ils attirent dans le cadre et qui les relie, en arrière-plan, avec un troisième marin et, finalement, le bateau.

René Zuber développe également, outre des représentations du monde ouvrier, des photographies de toute une partie de la population des pays qu'il visite.

2. La mise en scène des habitants et des populations

¹⁸⁵ Cf. René Zuber, *Potier en Crète*, 1934 (voir vol.2 p.3).

¹⁸⁶ Cf. René Zuber, *Ouvrier portuaire*, 1934 (voir vol.2 p.5).

¹⁸⁷ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4).

¹⁸⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°65*, 1942 (voir vol.2 p.63).

René Zuber propose un aperçu plus général des pays dans lesquels il réalise des séries photographiques et s'éloigne d'une unique vision des travailleurs. Il réalise de nombreux clichés ayant vocation de présenter les habitants et de les mettre en scène. Il présente la population suivant trois thèmes fondamentaux : leur quotidien, l'environnement patrimonial et historique, et la transposition de figures usuelles types.

Zuber propose une vision récurrente des populations photographiées dans des moments de vie quotidienne. Un quotidien présenté à travers des scènes liées factuellement à une activité - pour Zuber, le quotidien s'illustre souvent par le travail -, mais également dans de simples moments de vie où aucun personnage ne semble s'approprier complètement la photographie¹⁸⁹. On assiste donc à des scènes à vocation d'exposition, tels que des moments de travail sur des métiers à tisser, présents dans la série Crétoise et celle du Proche-Orient¹⁹⁰, éléments permettant un éclairage sur la population féminine - peu présente dans ces séries -. Sur les photographies prises en Crète, on observe une femme assise devant un métier à tisser et en train de l'actionner¹⁹¹, ainsi qu'une autre femme, plus âgée, occupée à préparer les fils assise sur une chaise¹⁹², la laine sur les genoux. On note également la photographie d'une femme qui retourne le foin à la fourche¹⁹³. La vie paysanne est un sujet traditionnel récurrent des séries de Zuber, en témoigne les séries de clichés pris au Proche-Orient qui traitent du mode de vie de l'agriculteur en présentant les usages techniques, notamment la roue à aube servant à l'irrigation des terres¹⁹⁴. Un motif aussi présent que le tissage, dont les clichés continuent avec deux photographies de la préparation d'une corde dans un village proche de Damas¹⁹⁵ ; un

¹⁸⁹ Cf. GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », In. *Apparence(s)* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 10 décembre 2009.

¹⁹⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°54*, 1936 (voir vol.2 p.56) ; René Zuber, *Femme tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14).

¹⁹¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°22*, 1934 voir vol.2 p.36).

¹⁹² Cf. René Zuber, *Photographie n°23*, 1934 (voir vol.2 p.37).

¹⁹³ Cf. René Zuber, *Photographie n°28*, 1934 (voir vol.2 p.42).

¹⁹⁴ Cf. René Zuber, *Aqueduc et roue à aubes*, 1936 (voir vol.2 p.6).

¹⁹⁵ Cf. René Zuber, *Femme tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14) ; René Zuber, *Photographie n°54*, 1936 (voir vol.2 p.56).

présentation des métiers qui s'étend à la poterie¹⁹⁶, à l'entretien de chaussures¹⁹⁷ et au transport de matériaux - des tissus¹⁹⁸ ou des denrées plus brutes comme du pétrole¹⁹⁹.

Cette présentation du quotidien va s'étendre, au delà de la relation au travail, à des scènes de vie et de loisirs. Zuber produit par exemple une photographie d'une représentation musicale crétoise²⁰⁰ ainsi que de nombreux clichés de moments de trajets²⁰¹, présentant les moyens de transports des pays qu'il visite (bien souvent des équidés montés, chevaux ou mules) et témoigne à la fois d'une position technique et d'un rapport aux distances et au temps. Une image illustre bien cette démarche, prise en Algérie, montrant le motif classique d'un homme et son âne, de dos, avançant sur un chemin de roches en portant quelques denrées²⁰².

Enfin, Zuber intègre à cette vision du quotidien des photographies déchargées de personnages principaux, où l'individu ne fait plus partie de l'axe de lecture principal. Il présente, dans sa série crétoise, un cliché représentant des moulins à vent²⁰³, isolés dans les montagnes ; mais aussi des photographies de rues, qui semblent prises au hasard des déplacements. On peut ainsi observer les rues d'Alger²⁰⁴, dans lesquelles les sujets humains disparaissent pour laisser la place à une vision plus générale, une ambiance de ville qui, sans se passer d'habitants, se vide de métiers.

L'intérêt de Zuber pour l'environnement est principalement due à sa volonté de présenter le contexte dans lequel les personnages et les actions prennent place. Il va donc proposer une vision des lieux à même de les mettre en scène efficacement en se basant en priorité sur l'histoire passée et vécue.

Le contexte dans lequel ses sujets évoluent est d'une importance primordiale ; Zuber le présente comme un environnement centré sur le passé et ses traces visibles, les fragments architecturaux, qui vont ainsi servir d'éléments de représentation centraux. Deux parties se

¹⁹⁶ Cf. René Zuber, *Potier en Crète*, 1934 (voir vol.2 p.3) ; René Zuber, *Photographie n°19*, 1934 (voir vol.2 p.33)

¹⁹⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°8*, 1934 (voir vol.2 p.26).

¹⁹⁸ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4).

¹⁹⁹ Cf. René Zuber, *Ouvrier portuaire*, 1934 (voir vol.2 p.5).

²⁰⁰ Cf. René Zuber, *Musiciens crétois*, 1934 (voir vol.2 p.10).

²⁰¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41) ; René Zuber, *Photographie n°20*, 1934 (voir vol.2 p.34) ; René Zuber, *Photographie n°32*, 1934 (voir vol.2 p.45) ; René Zuber, *Photographie n°51*, 1936 (voir vol.2 p.55).

²⁰² Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, 1935 (voir vol.2 p.7).

²⁰³ Cf. René Zuber, *Photographie n°20*, 1934 (voir vol.2 p.34).

²⁰⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°38*, 1935 (voir vol.2 p.17) ; René Zuber, *Photographie n°41*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.19).

distinguent dans toutes les séries qu'il réalise²⁰⁵ : l'histoire passée, vue à travers les ruines existantes dans les pays, et la vie contemporaine montrée par les bâtiments actuels.

Zuber montre un attachement particulier pour les ruines des pays qu'il traverse. Il réalise de nombreuses séries : en Crète, avec pour sujet les vestiges du palais de Knossos mettant en valeur l'architecture du bâtiment²⁰⁶ (des cariatides²⁰⁷), en Syrie, sur le site de Palmyre, où l'on peut voir l'arc triomphal²⁰⁸, le temple de Baalshamin²⁰⁹, et une partie des restes isolés de la colonnade²¹⁰ ; une série sur le site de Baalbek, au Liban, avec des photographies du temple de Bacchus²¹¹, du monolithe la Pierre du Sud²¹² et du temple de Jupiter²¹³. Zuber va essayer de montrer avec précision les éléments iconiques - dans le sens où ils représentent le mieux une vision des monuments conforme à l'imaginaire collectif - que ce soit en Crète ou en Orient. Il produit donc de nombreuses photographies couvrant des angles différents, pouvant servir d'images d'études des monuments. Ce travail est assimilable à de la représentation, des clichés sont d'ailleurs publiés dans des revues, mais c'est également un sujet qui donnera lieu à des photographies plus complexes où l'architecture va être utilisée comme l'appui principal de la composition. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin dans cette étude.

Outre les ruines, Zuber photographie des bâtiments en lien avec la vie quotidienne des populations. Des habitations à l'allure éclectique, souvent constituées de rectangles de briques, dans des villages reculés et majoritairement pauvres, couvertes d'un toit rudimentaire²¹⁴ ; ainsi

²⁰⁵ Il est important de préciser que le fond photographique de René Zuber est imposant et ne saurait se résumer aux séries citées ci-dessus, elles sont cependant suffisantes pour les analyses de ce mémoire.

²⁰⁶ Cf. René Zuber, *Jeune femme à Knossos*, 1934 (voir vol.2 p.8).

²⁰⁷ Ce sont des statues féminines soutenant de la tête un entablement, remplaçant ainsi une colonne.

Il semble étrange d'en trouver sur des photographies relatives à la Crète, d'une part les premières sont datées du VIII^e siècle avant notre ère, là où la civilisation minoenne est antérieure de cinq siècles, d'autre part elles ressemblent de façon troublante à celles de l'Erechtheion d'Athènes. Peut-être s'agit-il d'un cliché égaré dans cette série. Toujours est-il qu'à part cette photographie, l'ensemble de la série montre bien le palais Crétois.

²⁰⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°47*, 1936 (voir vol.2 p.52).

²⁰⁹ Cf. René Zuber, *Photographie n°48*, 1936 (voir vol.2 p.53) ; Cf. René Zuber, *Photographie n°45*, 1936 (voir vol.2 p.50).

²¹⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°46*, 1936 (voir vol.2 p.51).

²¹¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°50*, 1936 (voir vol.2 p.54) ; René Zuber, *Photographie n°61*, 1936 (voir vol.2 p.60).

²¹² Cf. René Zuber, *Photographie n°51*, 1936 (voir vol.2 p.55).

²¹³ Cf. René Zuber, *Photographie n°44*, 1936 (voir vol.2 p.49) ; René Zuber, *Photographie n°46*, 1936 (voir vol.2 p.51).

²¹⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°23*, 1934 (voir vol.2 p.37) ; René Zuber, *Photographie n°24*, 1934 (voir vol.2 p.38) ; René Zuber, *Femme tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14).

que des bâtiments liés à l'agriculture tels que des moulins - à eau²¹⁵ ou à vent²¹⁶ photographiés respectivement en Crète et en Irak. Mais on voit aussi des constructions plus complexes, comme un intérieur de ce qui semble être une habitation, en Algérie, où l'on remarque, au sommet des colonnettes soutenant les balcons d'une cour intérieure, des motifs ouverts en arcs brisés. Toutes ces constructions servent de contexte à l'apparition des personnages, la population des pays, sujet principal de Zuber, qui se concentre alors sur la représentation des éléments à ses yeux caractéristiques des peuples qu'il visite.

Ces éléments peuvent être regroupés ainsi : ceux directement liés aux personnages, les vêtements, les actions ; et ceux dans lesquels ils évoluent, les bâtiments et les paysages. On voit de nombreuses scènes où ses sujets sont habillés avec des tenues que l'on identifie rapidement. Des habits orientaux, comme des hommes habillés avec de longs vêtements blancs (une dishdasha), aux visages entourés de tissus blancs (des keffiehs ou des shemaghs), soutenus par une corde noire serrée (un agal)²¹⁷ ; des femmes enveloppées dans de grands niqabs noirs²¹⁸ ; et des popes crétois, caractérisés par leurs longs manteaux noirs et une skoufeïka cylindrique surmontée d'un disque de tissu noir en couvre-chef²¹⁹. La barbe du pope, abondante et non rasée en signe de sacerdoce, fait également partie intégrante de la caractérisation de ces personnages. On peut aussi souligner les photographies issues de ses séries algériennes, qui montrent un homme portant une djellaba, la tête surmontée d'un chèche²²⁰ et une femme en haïk blanc déambulant dans les rues d'Alger²²¹.

René Zuber va également présenter des activités caractéristiques : la création de poteries en céramique²²² - un lien avec l'imaginaire collectif de l'antiquité grecque - mais aussi des musiciens traditionnels qui distraient des spectateurs avec un duo oud et violon²²³, des instruments très représentatifs de la musique populaire méditerranéenne, respectivement du nord de la méditerranée pour le violon - identifié caricaturalement aux balkans mais aussi à la

²¹⁵ Cf. René Zuber, *Aqueduc et roue à aubes*, 1936 (voir vol.2 p.6).

²¹⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°20*, 1934 (voir vol.2 p.34).

²¹⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°55*, 1936 (voir vol.2 p.57) ; René Zuber, *Photographie n°56*, 1936 (voir vol.2 p.58).

²¹⁸ Cf. René Zuber, *Femme tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14).

²¹⁹ Cf. René Zuber, *Photographie n°9*, 1934 (voir vol.2 p.27) ; René Zuber, *Photographie n°12*, 1934 (voir vol.2 p.30).

²²⁰ Cf. René Zuber, *Bergers algériens*, 1935 (voir vol.2 p.11).

²²¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°38*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.17).

²²² Cf. René Zuber, *Potier en Crète*, 1934 (voir vol.2 p.3) ; René Zuber, *Photographie n°19*, 1934 (voir vol.2 p.33).

²²³ Cf. René Zuber, *Musiciens crétois*, 1934 (voir vol.2 p.10).

péninsule hellénique - et du sud de la méditerranée pour le oud - issu des traditions musicales orientales.

Enfin, René Zuber travaille à représenter les populations à travers la vision de l'environnement dans lequel elles évoluent. Il produit des photographies des déserts du Proche-Orient qu'il peuple de populations éparses, paysans ou militaires²²⁴ ; des roches et des routes de sables algériens²²⁵, ainsi que des combinaisons de monts parsemés de maquis et de littoraux en Crète²²⁶. Nous l'avons vu, l'architecture et les ruines antiques prennent beaucoup de place dans ses productions, participant encore à iconiser des éléments d'une vision reliée à une Athène imaginée en Crète, la photographie des colonnes doriques ou minoenne²²⁷ peintes en rouge ; démarche similaire au Proche-Orient où les bâtiments présentent des références antiques²²⁸, néolithiques²²⁹ dans le cadre de sites très anciens, médiévales ou orientales²³⁰.

La mise en scène des populations proposée par Zuber induit une vision personnelle des pays traversés, imaginés comme des sources de références à une histoire complexe.

3. La vision des terres étrangères

Si les personnages restent les sujets principaux de René Zuber, le contexte dans lequel il les présente est important également. Nous l'avons vu précédemment, le choix de l'arrière-plan, de l'environnement est chargé de sens dans son oeuvre photographique. Il va lui permettre de développer une approche documentaire, qui va osciller entre la présentation de l'histoire du pays à travers ses parties les plus visibles, les vestiges de bâtiments et ses éléments naturels,

²²⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°56*, 1936 (voir vol.2 p.58) ; René Zuber, *Photographie n°57*, 1936 (voir vol.2 p.59).

²²⁵ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, 1940 (voir vol.2 p.7) ; René Zuber, *Bergers algériens*, 1935 (voir vol.2 p.11).

²²⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°6*, 1934 (voir vol.2 p.25) ; René Zuber, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41) ; René Zuber, *Photographie n°29*, 1934 (voir vol.2 p.43).

²²⁷ Cf. René Zuber, *Jeune femme à Knossos*, 1934 (voir vol.2 p.8).

²²⁸ Illustré par toutes les séries réalisées par René Zuber sur les sites de Palmyre et Baalbek (pour le cadre de ce mémoire), mais qui s'étend à toutes les séries présentant d'anciens vestiges romains et des influences grecques.

²²⁹ Présents sur les sites plus à l'intérieur des terres d'Asie de l'ouest, mais également sur les sites de Palmyre et Baalbek (les lieux de cultes étant souvent ré-appropriés).

²³⁰ Ce qui concerne, dans ce mémoire, majoritairement les forteresses des États Latins d'Orient - comme la forteresse de Margat, Cf. René Zuber, *Paysan alaouite*, 1936 (voir vol.2 p.13) - mais également des sites datants de l'empire arabe des Omeyyades et des dynasties Abbassides ; ici, la forteresse de Saladin, dont on voit l'aiguille rocheuse soutenant la pile du pont-levis. Cf. René Zuber, *Photographie n°43*, 1936 (voir vol.2 p.48).

les paysages et les lieux, reprenant ici deux motifs artistiques chargés de sens. Pour mettre en scène le passé, Zuber utilise le motif des ruines, très présent dans la tradition picturale.

La représentation de bâtiments dégradés par le temps n'est pas une nouveauté dans l'imaginaire artistique occidental. Dès la période moderne, des ruines antiques sont présentes sur de nombreux tableaux, permettant en plus de montrer la maîtrise du peintre de la perspective et les dessins architecturaux, et de renforcer le contexte antique de l'action. Il s'agit alors de suggérer un passé lointain, présent en filigrane dans l'imaginaire du tableau, dans la diégèse de l'oeuvre. La ruine fonctionne sur la vision, parallèle à l'oeuvre, d'une grandeur passée aujourd'hui révolue ; ceci au temps présent au vu de l'oeuvre, ainsi qu'à celui du spectateur. Cet imaginaire va se poursuivre dans les siècles suivants, mais, à mesure que le motif sera développé par les artistes, de nouveaux thèmes lui seront attachés. Le goût pour les ruines va s'accroître à partir du XVIII^e siècle, allant d'ailleurs jusqu'à la création de fabrique de jardin en possédant les caractéristiques²³¹, la ruine commence à prendre un caractère mélancolique et romantique plus accentué qu'auparavant. Elle va devenir un motif utilisé par les peintres romantiques pour développer des thèmes fantastiques et irréels. Traversant le XIX^e siècle comme un support à l'imaginaire, elle devient, au lendemain de la guerre de 1870 - puis suite au bilan de la Première Guerre Mondiale - un motif de fragilité et de désastre, traduisant les traumatismes du conflit²³².

Zuber va s'inspirer des multiples thématiques attachées au motif. En premier lieu, la vision d'un passé lointain, riche et complexe apparaît très prégnante. Il s'attache à présenter des éléments d'édifices liés à l'Antiquité, par l'imaginaire collectif, comme des symptômes de civilisations développées. Il présente des temples crétois - à dominance esthétique Minoenne, que l'on peut rapprocher du bassin culturel grec²³³. On voit des colonnes entières, soutenant parfois une architrave encore présente, nues²³⁴ : résultats des reconstitutions proposées par Arthur Evans entre 1900 et 1905²³⁵. Mais aussi des monuments construits lors de périodes

²³¹ Par exemple, le parc Jean-Jacques Rousseau verra la construction en son sein d'un Temple de la Philosophie par Hubert Robert (entre 1765 et 1776).

²³² Source du paragraphe : MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

²³³ Il convient ici de bien distinguer la vision actuelle du monde antique grec et romain, beaucoup plus précise et fragmentée que celle de l'époque des séries photographiques de René Zuber.

²³⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°18*, 1934.

²³⁵ Une grande partie des fouilles initiales ont été réalisées par Arthur Evans au début du XX^e siècle, qui a également publié de nombreux comptes rendus de fouilles ainsi qu'une chronologie de la civilisation minoenne. (Cf. PICARD Charles, « Le palais de Minos à Cnossos. (premier article) ». In: *Journal des savants*, Mars 1929. pp. 97-110.)

antérieures, notamment les temples d'époque romaine sur les sites de Palmyre et Baalbek. On y voit les colonnes cannelées du temple de Bacchus, placées sur de lourdes bases carrées, surmontées d'un chapiteau composite²³⁶ ; les colonnes nues, également pourvues d'un chapiteau composite, soutenant une frise, vestiges du temple de Jupiter²³⁷ et les grandes arcades de Palmyre. Mais il montre aussi des vestiges plus récents, tels que la forteresse de Saladin ou celle de Margat, permettant de lier cette vision du passé à l'histoire géopolitique.

René Zuber va également utiliser ici un artifice classique de la peinture, et donner au motif des ruines un aspect mélancolique, incluant, comme les peintres, un personnage isolé dans les vestiges, un spectateur silencieux du temps passé et du destin (fataliste) qui attend toutes les civilisations. On retrouve des personnages « effacés » dans les photographies, comme des ajouts temporaires, compléments du sujet principal. Il montre par exemple la Pierre du Sud de Baalbek, avec un groupe de personnes en arrière-plan de l'image²³⁸, ou un visiteur isolé au milieu des colonnes du temple de Bacchus²³⁹. Plus encore, les bâtiments sont parfois montrés seuls dans l'image avec un arrière-plan très lointain, laissant une place très importante aux éléments naturels autour des constructions, qui font alors office de décors. On voit ainsi un cliché des vestiges du temple de Jupiter, isolé dans la photographie²⁴⁰ où un cliché du temple de Baalshamin, assombri par un contre-jour, laissant voir au loin la grande colonnade de Palmyre²⁴¹. Zuber laisse une place nouvelle aux motifs de la nature, et notamment celui du nuage, symbole particulièrement prisé pour illustrer la contemplation.

Le développement du motif de la ruine est, depuis le XVIII^e particulièrement connexe à celui du paysage. La mise en valeur des ruines par Zuber passe donc ici aussi par une esthétisation des sujets, transformant des motifs, qui relient au sein de la même image un témoignage et un objet esthétique. Les ruines sont composées, placées dans la photographie comme un sujet principal, accompagné d'un contexte : les paysages, qui vont développer de nouveaux enjeux.

Néanmoins, ses travaux d'anastylose sont extrêmement critiqués pour leur caractère péremptoire, approximatif, et rendant une partie du site difficilement accessible aux fouilles. (Cf. TASSIGNON Isabelle, « Lawrence Durrell, les ruines et l'histoire », In: *Anabases*, 18 | 2013, 197-212.)

²³⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°50*, 1936 (voir vol.2 p.54) ; René Zuber, *Photographie n°61*, 1936 (voir vol.2 p.60).

²³⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°44*, 1936 (voir vol.2 p.49) ; René Zuber, *Photographie n°46*, 1936 (voir vol.2 p.51).

²³⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°51*, 1936 (voir vol.2 p.55).

²³⁹ Cf. René Zuber, *Colonnes de Baalbek*, 1936 (voir vol.2 p.12).

²⁴⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°46*, 1936 (voir vol.2 p.51).

²⁴¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°45*, 1936 (voir vol.2 p.50).

De la même manière que le motif des ruines, celui du paysage se forme et s'autonomise pendant l'époque moderne ; les deux motifs allant souvent de pair du fait de la logique prépondérance de la nature autour de vestiges abandonnés. La peinture va proposer des approches multiples du motif en fonction des lieux et des époques et la photographie va, dès sa naissance, s'emparer du motif et le développer avec les peintres comme modèle, notamment l'école de Barbizon. On peut citer par exemple le procédé de création, en plein air, et les parallèles sociaux (souvent cryptiques). Une relation ambiguë va alors se créer entre les deux pratiques, partageant un objectif similaire : la représentation fixe ; mais leurs modes de conception et leurs procédés techniques sont radicalement différents. Utilisées initialement comme un document (une aide aux travaux d'ateliers) par les peintres, les avancées techniques vont lui permettre de s'émanciper de l'atelier à mesure que progresse la précision et la rapidité des prises de vues. La photographie de paysages est, au début du XX^e siècle, presque inexistante en dehors des oeuvres d'Ansel Adams et on assiste au développement de deux grands pôles de la réalisation photographique : la nouvelle vision et la nouvelle objectivité. Zuber, nous l'avons vu, est attaché par sa formation et ses intérêts esthétiques à cette deuxième conception de la création photographique, et c'est à travers cette influence que l'on peut analyser son rapport aux paysages.

Dans ses séries, René Zuber donne au paysage un rôle ambiguë. A la fois élément de contexte fondamental à l'identification des lieux, l'histoire et la vie quotidienne des populations, il demeure cependant en retrait du sujet principal : le pays. Il est donc toujours présent en filigrane dans la photographie, installant une ambiance. Zuber ne prend jamais de cliché de paysages seuls, mais l'accompagne toujours d'un sujet, un ou plusieurs personnages, un objet ou un monument. La nature, isolée de toutes interventions humaines est fréquente dans la production de Zuber, et dépasse ainsi la description des aspects physiques et météorologiques. Il montre par exemple la surface aride et remplie de crevasses d'un désert syrien²⁴² - un cliché pris probablement dans le désert de Dahek, au sud de la Syrie. La lumière, omniprésente sur le cliché, couvre une surface rocailleuse striée par les fractures de l'aridité. À l'inverse, la photographie peut devenir un prétexte pour développer des motifs. René Zuber prend, par exemple, un cliché d'un petit cairn de galets sur une plage de Crète²⁴³. Ce paysage devient un lieu de recherche esthétique, complètement détaché du reste des séries développées - ce cas

²⁴² Cf. René Zuber, *Photographie n°57*, 1936 (voir vol.2 p.59).

²⁴³ Cf. René Zuber, *Photographie n°6*, 1934 (voir vol.2 p.25).

particulier s'éloigne de la mise en scène d'un contexte. Zuber présente les environnements dans lesquels évoluent ses sujets - personnages ou vestiges - et montre ainsi des milieux variés. On observe des montagnes et des maquis de Crète²⁴⁴, des littoraux²⁴⁵, mais aussi des déserts de roches ou de sable²⁴⁶. Il montre des paysages méditerranéens dans lesquels la vie n'est pas facilitée par les conditions géographiques : la terre est dure et sèche et peut se transformer en lieux d'affrontement dans lesquels il est difficile de s'établir durablement. Difficulté qui transparait alors sur les vestiges implantés dans ces zones inhospitalières et les rend d'autant plus impressionnants. René Zuber propose des photographies de pays arides et difficiles pour un « occidental », dans lesquels le paysage est un contexte qu'il faut surpasser, une nature inhospitalière dont le contrôle passe par un fonctionnement en communauté. L'ensemble des éléments développés par Zuber permettent de présenter autant qu'organiser la réalité.

C *La tentative de figuration d'une conviction, entre présentation et organisation de la réalité*

1. La photographie et la mise en communauté : le groupe comme analogie politique

La démarche photographique de René Zuber va mettre en relation ses sujets pour créer des liens entre eux et montrer leur appartenance à une même communauté, les agrégeant ainsi, par la composition, dans un groupe cohérent.

Nous avons laissé, jusqu'à présent de côté, les clichés relatifs au chalutier Pescagel. Il va être l'occasion de les inclure à nouveau en considérant l'équipage comme un groupe similaire aux villages que René Zuber visite lors de ses voyages. Il envisage ses personnages comme des éléments interdépendants, rassemblés autour de deux axes principaux : la relation à la technique, et la relation avec l'environnement.

²⁴⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°26*, 1934 (voir vol.2 p.40) ; René Zuber, *Photographie n°29*, 1934 (voir vol.2 p.43).

²⁴⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°6*, 1934 (voir vol.2 p.25).

²⁴⁶ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, 1935 (voir vol.2 p.7) ; René Zuber, *Paysan alaouite*, 1936 (voir vol.2 p.13) ; René Zuber, *Photographie n°57*, 1936 (voir vol.2 p.59) ; René Zuber, *Photographie n°56*, 1936 (voir vol.2 p.58).

Les sujets de René Zuber sont reliés entre-eux par la vision de la technique dont disposent les sociétés qu'ils composent. Plus exactement, la mise en valeur, par les photographies, de l'utilisation d'objets et d'outils dans le cadre de la vie quotidienne. Nous l'avons vu, les personnages photographiés par Zuber ont une relation à la technique qui fonctionne comme un moyen d'identification, aussi sûrement que des vêtements - ceux-ci caractérisant le pape, par exemple. Le potier est présenté dans son essence par sa poterie, les femmes²⁴⁷ par leurs métiers à tisser.

Les marins du Pescagel sont représentés comme un groupe qui fonctionne autour de la technique - car elle prend son sens dans ce cadre, comme l'équipage d'un chalutier. Ce qui permet de développer une condition des relations entre les hommes et la technologie, le travail et la production, deux axes essentiels du monde industriel ; vus ici par René Zuber comme créateur de groupes et de liens sociaux. Le travail étant indissociable ce cadre, il est indispensable, pour Zuber, de mettre en exergue la relation que le travailleur entretient avec les évolutions techniques. On distingue ainsi deux types de travailleurs dans ses séries : celui qui est agrégé dans une communauté par la technique, et celui qui, pour les mêmes raisons, est isolé. Le travailleur est placé dans une communauté lorsqu'il ne peut pas réaliser son travail seul pour des raisons techniques - il est nécessaire d'être plusieurs pour manipuler le matériel - ou de compétences - plusieurs personnes doivent mettre en commun des compétences différentes - mais aussi lorsque le nombre permet une plus grande efficacité. On remarque ainsi deux grandes formes de communauté de travail présentées par Zuber : la communauté de vie et le groupe de situation. La première est un groupe permanent de personnes qui se retrouvent à travailler ensemble, l'autre un groupe créé par une nécessité technique ou logistique de rassemblement des travailleurs. La communauté de vie transformée en groupe de travail la plus iconique est celle de la ruralité : l'ensemble formé par une ferme ou un village ; mis en valeur par Zuber dans ses séries méditerranéennes et son documentaire crétois. On remarque ainsi majoritairement des scènes de travaux des champs, incarnées dans le documentaire *La Crète sans les dieux*, qui montrent des rôles particuliers : la conduite des animaux (ânes ou chevaux

²⁴⁷ Nous pouvons d'ailleurs constater que les représentations des femmes dans les séries photographiques de Zuber répètent les stéréotypes présents à cette époque : la femme occidentale bourgeoise, voyage et est spectatrice des événements, voire oisive ; là où la femme des pays visités est préoccupée par des activités - que l'on pourrait dire genrées dans le sens où elles lui sont spécifiquement attribuées - nécessaires au fonctionnement de la communauté. En ce sens, les personnages féminins de Zuber correspondent à des stéréotypes photographiques du XXe et s'éloigne du naturalisme qu'il souhaite entretenir sur ses sujets. Nous y reviendrons plus tard.

de traits), le glanage, la gestion du foin et enfin rassembler les grains de blé. Ceux-ci seront ensuite transportés jusqu'aux moulins ; ainsi, un même objectif de travail peut être découpé en différents temps, nécessitant d'être parfois accompagné ou parfois seul. Zuber propose également des groupes formés par des nécessités logistiques du travail - la forme aujourd'hui la plus habituelle - et présente l'équipage du Pescagel. Reproduction d'une société en miniature, avec sa hiérarchie, ses contraintes et ses objectifs, le groupe ne trouve son sens et sa stabilité qu'à travers le paradigme du travail, érigé comme but commun. Une photographie montre deux marins qui travaillent ensemble à nouer une corde²⁴⁸, symbolisant le groupe soudé par l'entraide nécessaire à la réalisation d'un travail. Et un cliché qui présente l'équipage au complet, positionné en rang pour un maximum de visibilité, devant le chalutier²⁴⁹. Ils sont présentés comme un événement - Zuber profite d'ailleurs du moment pour réaliser son cliché - éphémère, un rassemblement qui sera amené à se désagréger lorsque son objectif sera atteint. Zuber propose également une vision du travail comme une activité solitaire et isolée due à des contraintes logistiques - nécessitant des déplacements - ou à la capacité pour une seule personne de réaliser ce travail efficacement. On remarque ainsi des photographies de personnages transportant des marchandises dans des cadres urbains²⁵⁰, ruraux²⁵¹ ou désertiques²⁵², isolés par l'environnement et la distance avec le reste de leur groupe, dans lequel on assiste à des scènes de tissage, en extérieur²⁵³ ou dans un bâtiment²⁵⁴. Les sujets ne sont ici pas seuls, mais cloisonnés par le cadre, et, si d'autres personnages sont présents, ils apparaissent de manière diffuse et/ou sans liens directs avec le travail réalisé. On constate, en ce sens, que les liens sociaux développés par les progrès technologiques ont eu deux effets : diviser les travailleurs en une multitude de communautés distinctes, et intégrer les ouvriers isolés au sein d'une dynamique communautaire. Les potiers, les meuniers - dans l'imaginaire développé par Zuber - se transforment en ouvriers portuaires et en équipages de chalutiers. La société qu'il présente apparaît double : elle est rassemblée par les évolutions technologiques et les nécessités

²⁴⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°65*, 1942 (voir vol.2 p.63).

²⁴⁹ Cf. René Zuber, *Marins du Pescagel*, 1942 (voir vol.2 p.16).

²⁵⁰ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4).

²⁵¹ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4) ; René Zuber, *Photographie n°16*, 1934 (voir vol.2 p.32) ; René Zuber, *Photographie n°25*, 1934 (voir vol.2 p.39) ; René Zuber, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41).

²⁵² Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, entre 1936 et 1950 (voir vol.2 p.7).

²⁵³ Cf. René Zuber, *Femmes tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14) ; René Zuber, *Photographie n°23*, 1934 (voir vol.2 p.37).

²⁵⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°22*, 1934 (voir vol.2 p.36).

de production - qui obligent des contacts entre les différents travailleurs, notamment dans le cadre des travaux fermiers - ou isolée par des dynamiques de production anciennes. La technique permet donc de transformer le rapport des hommes au travail et, par cela même, leurs liens sociaux et leurs intérêts.

Cette approche de la relation des personnages au travail fonctionne grâce à une organisation particulière des compositions ainsi qu'avec l'utilisation d'un système de références visuelles qui permettent de renforcer la charge symbolique et la compréhension par un public de ses photographies.

2. La charge visuelle des photographies : l'utilisation d'un ensemble de références et de stéréotypes

Si les documentaires et les photographies de Zuber doivent répondre à un cahier des charges à la fois descriptif - une illustration du monde qui les entoure - et idéologique, ils sont également un lieu d'expression dans lequel il reprend et développe des stéréotypes. Ceux-ci, propres au photographe, inscrits dans le contexte visuel et social de son époque, vont permettre un confort de lecture - ces stéréotypes sont facilement visibles et interprétables par le spectateur - tout en donnant un cadre visuel au travail du photographe.

Zuber, comme tous les photographes sociaux de la première moitié du XX^e puise dans des iconographies très riches pour réaliser ses séries. Héritier d'une tradition photographique documentariste et naturaliste, il est confronté au problème - récurrent dans l'histoire de la mise en image photographique - de la représentation du réel, et des limites que l'utilisation de stéréotypes impose au naturalisme et aux soucis de réalisme. Il montre la réalité à travers le prisme de ses références et de ses influences visuelles et, comme ses pairs, ré-utilise des motifs picturaux dans ses séries. Elles se transforment, ne devenant plus tant une réalité sociale et objective, qu'une construction visuelle, suscitant, en fonction des références, le romantisme, la nostalgie, ou l'exotisme²⁵⁵. On peut ainsi distinguer trois types de motifs, de systèmes de stéréotypes, qui reviennent dans les séries photographiques de Zuber : l'orientalisme, le pittoresque, et la représentation féminine.

²⁵⁵ Cf. GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », In. *Apparence(s)* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 10 décembre 2009, Consulté le 12 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/1052>

L'orientalisme, en premier lieu, est un sujet dense et complexe. Possédant de nombreuses ramifications et s'étendant bien au-delà d'une simple culture visuelle. Présent depuis la fin de l'époque moderne, il prend une place importante pendant le XIX^e, dans une dynamique artistique et sociale, intégrant peu à peu l'inconscient collectif occidental, et avec lui, une série de poncifs et de clichés. La recherche d'exotisme et l'intérêt développé pour les régions Ottomanes, Arabes et Orientales²⁵⁶ va générer une fascination spécifique, dont le résultat artistique, les séries de motifs et de stéréotypes, impactent encore - pendant le XX^e siècle et toujours aujourd'hui - les modèles visuels et les représentations. En effet, l'orientalisme n'est pas cantonné au XIX^e, au romantisme, au naturalisme et à l'académisme, mais se développe toujours au début du XX^e ; à l'orientalisme classique succède l'orientalisme moderne, qui transforme son rapport au monde oriental. Des transformations liées à la fois aux changements de médiums artistiques - le cinéma en sera un nouveau lieu d'expression, par exemple - et aux bouleversements géopolitiques - la nouvelle configuration du Proche-Orient suite à l'effondrement de l'Empire Ottoman²⁵⁷.

Zuber, héritier de ces traditions visuelles comme tous les artistes de son époque, récupère des motifs qu'il incorpore dans ses séries grecques et orientales. On peut distinguer trois types d'emprunts : la femme orientale, l'iconographie du désert, et l'architecture.

La femme orientale est un motif très utilisé dans les arts visuels, comme une figure métaphorique des moeurs occidentales sur les populations exotiques accompagnée de son biotope : le harem. La figure féminine orientale proposée par René Zuber est fugace, voilée et passe dans les rues d'Alger. Elle est vêtue d'un long tchador blanc qui l'enveloppe complètement, masque son visage et accompagne ses mouvements²⁵⁸. C'est une réminiscence de la femme orientale, exotique, et fantasmée en odalisque par l'Occident artistique et littéraire²⁵⁹.

Zuber développe encore cet orientalisme moderne à travers le motif du désert. Environnement relié - dans l'imaginaire orientaliste - au genre masculin, représenté par la figure du bédouin.

²⁵⁶ Sans pour autant que cela ne corresponde forcément à des réalités géographiques, politiques ou culturelles des régions et des peuples concernés.

²⁵⁷ Cf. OULEBSIR Nabila, PELTRE Christine et ÇELIK Zeynep, « Histoire de l'art européen et orientalisme », In: *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 5 juillet 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4234>

²⁵⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°38*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.17).

²⁵⁹ Cf. UECKMANN Natascha, *Genre et orientalisme. Récits de voyage au féminin en langue française (XIX^e-XX^e siècles)*, UGA Editions, Grenoble, 2018.

Il montre les déserts rocheux et secs du Proche-Orient et du Maghreb, fidèle à l'héritage développé pour ces paysages exotiques qui permettent d'apporter une nouvelle dimension romantique à la nature et aux environnements. Romantique dans la solitude qui s'en dégage, mais aussi dans la mise en scène de ses dangers, la soif, la faim et la chaleur. Puisqu'elle en symbolise les dangers, la place donnée à la lumière est importante et Zuber l'utilise comme un substitut au soleil et à la chaleur²⁶⁰. De même, pour suggérer l'immensité des zones géographiques et la dimension implacable de l'environnement, les photographies sont composées avec une grande profondeur de champ²⁶¹.

La figure du bédouin apparaît aussi comme un élément attaché profondément à ces paysages. Dans ses vêtements - de longs manteaux, souvent colorés ; chèches sur la tête et multiplication des drapés - et dans ses poses : les bédouins sont en marche dans le désert, ou au repos près d'une tente.

Enfin, le dernier axe de développement de l'orientalisme par René Zuber est l'architecture, conjointement à l'intérêt qu'il porte pour les ruines antiques, il propose de nombreuses photographies de motifs architecturaux typiques de l'orient musulman : des ouvertures construites en arcs outrepassés, lancéolés ou en ogives, décorés de motifs géométriques colorés ; ainsi que des bâtiments aux toits en coupoles. Tous ces éléments sont repris de stéréotypes présents dans les arts.

Zuber se place aussi dans la continuité des styles documentaristes qui se développent au début du XX^e siècle. Ils empruntent et modifient des motifs issus des représentations picturales pittoresques à la suite de photographes engagés, comme Joris Ivens - quoique moins militants - et propose une représentation de la réalité qui oscille entre la volonté de réalisme qui accompagne le reportage et les influences picturales du pittoresque. Zuber reprend des scènes de genre lorsqu'il photographie des petits métiers - une iconographie récurrente depuis la peinture flamande du XVII^e est utilisée par la photographie depuis le XIX^e. Il montre des scènes rurales de métiers ruraux²⁶² - développées dans le court-métrage *La Crête sans les dieux* - qui rappellent les images académiques des glaneuses, des travaux des champs²⁶³ et des transports

²⁶⁰ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, entre 1936 et 1950 (voir vol.2 p.7).

²⁶¹ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, entre 1936 et 1950 (voir vol.2 p.7).

²⁶² Cf. René Zuber, *Photographie n°28*, 1934 (voir vol.2 p.42).

²⁶³ Présents autant dans l'iconographie picturale, avec par exemple *Les Glaneuses* de Jean-François Millet, peint en 1857, que dans la tradition photographique, le motif étant repris directement, par exemple par Charles Commessy en 1895 dans une photographie intitulée *Les Glaneuses*. Cf. GOUJARD Lucie, « Photographie

nécessaires pour transformer le blé en farine²⁶⁴ ; mais également des métiers urbains, comme le transport de matériel²⁶⁵, ou le déchargement de bateaux²⁶⁶ - élément spécifique aux villes portuaires - présents dans la tradition photographique documentariste. En combinaison avec la représentation du travail, Zuber développe également des motifs féminins, empruntés encore à la peinture : la femme représentée assise, et la figure féminine iconisée. Il montre des femmes assises, occupées à des activités manuelles - tressage d'osier ou de laine - en sommes des femmes au travail, et non des femmes qui travaillent. Une différence qui se situe dans la proximité de l'oeuvre - et par extension du regard de l'artiste - avec les sujets : des femmes qui travaillent sont montrées de manière lointaine et détachée, plus descriptive en somme, que des femmes au travail où l'objectif est plus proche des personnages et de leurs actions. Mais il s'agit aussi de proposer un regard sur la relation des femmes avec le travail, un domaine que l'on associe souvent au cadre de l'entreprise et de la productivité en mettant de côté un ensemble de charges associées aux femmes, notamment dans les cercles familiaux. En ce sens, représenter des femmes au travail tant à montrer des personnages occupés par des tâches domestiques et communautaires, là où la présentation de femmes qui travaillent est plutôt axée sur l'inclusion de sujets féminins dans un travail d'entreprise.

Il rassemble ainsi une grande quantité de motifs et de poses héritées d'une tradition picturale et photographique, qui, parce qu'elles sont référencées, éloignent les séries de Zuber du reportage sur une réalité crue, ce qui reste cependant son intérêt esthétique principal.

3. L'attachement au naturalisme comme élément central de l'esthétique de René Zuber

La représentation du réel à travers la photographie constitue l'une des bases du travail de Zuber - par extension, celui de tous les photographes, tous ayant une façon particulière de « rendre » le réel à travers leurs photographies.

pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », In. *Apparence(s)* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 10 décembre 2009

²⁶⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41) ; René Zuber *Photographie n°29*, 1934 (voir vol.2 p.43).

²⁶⁵ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4).

²⁶⁶ Cf. René Zuber, *Ouvrier portuaire*, 1934 (voir vol.2 p.5).

Le rapport au réel dans les arts est un thème vaste qui traverse les âges et les civilisations. Nous pouvons définir le naturalisme comme la volonté, pour un artiste, de vouloir réaliser des oeuvres mimétiques et descriptives de la nature. Il s'agit donc de produire une image - par extension, une oeuvre - qui en soit le plus proche possible. Cette démarche va se développer dans toutes les sociétés qui comportent, en leur sein, une pratique des arts, de sorte que l'on puisse considérer que, sur cette question, la différence entre les styles est basée sur un degré de ressemblance au réel et tient à un paradigme culturel.

Une évolution technique du XIX^e, la photographie, impacte la façon dont les artistes envisagent le rapport à la représentation du réel. Elle intègre vite les ateliers et permet de remplacer efficacement la pose de modèles, les voyages et les croquis nécessaires à la réalisation d'oeuvres. Son caractère d'empreinte du réel lui confère une authenticité indiscutable, ce qui amène des controverses théoriques intenses sur son statut de médium artistique et sur la place de l'imitation du réel dans les arts visuels. En 1885, le photographe anglais Peter Henry Emerson publie *Naturalistic Photography for students of the arts*, où il développe l'idée du choix de la prise de vue et des motifs à travers, notamment, la mise au point et le travail du cadre. De ce fait, il donne aux photographes une manière de reprendre le contrôle sur la copie du réel que permet la photographie et sur les différents procédés utilisables pour développer un discours, une expression artistique via ce médium. De ces notions vont émerger plusieurs pratiques photographiques, fondées sur des rapports spécifiques au réel. Nous intéressent particulièrement la photographie documentaire, qui développe une approche épurée de l'image et une pratique en dehors des studios, proche des sujets traités. Un travail plus léger tant dans les structures des compositions que dans les artifices utilisés, réduits au plus propre pour favoriser la ressemblance avec le réel - en évitant autant que possible le flou, qui mystifie l'image - et la lecture des oeuvres. Proche de ses sujets, enfin, car la démarche intègre rapidement l'idée que, pour montrer le réel il est nécessaire de l'expérimenter. C'est à travers cette expérience que le photographe pourra développer une représentation réaliste de son sujet.²⁶⁷ En ce sens, on peut distinguer deux éléments fondamentaux dans la démarche naturaliste en photographie : la volonté de proposer une expérience visuelle immédiate du réel et celle de documenter le visible, et accumuler des empreintes.

²⁶⁷ Sources du paragraphe : Cf. LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 3e éd. 2011.

Zuber développe une oeuvre photographique affectée par ces deux pôles, qui ne s'excluent pas mutuellement des clichés.

Concernant l'expérience immédiate du réel, il propose de nombreuses photographies montrant des moments de vie dont la composition est proche de l'instantané, dans le sens où il va chercher à réduire la mise en scène de ses sujets et donc l'artificialité des oeuvres. Ces scènes sont liées à trois éléments : le travail - dans tous ses aspects, des gestes techniques aux déplacements - les événements coutumiers - qui marquent la vie d'un individu dans une communauté - et des scènes de plus informelles, où les individus se relâchent et sont parfois plus instinctifs ou inattendus. Lors de son voyage en Crète, il photographie ainsi des femmes occupées à tisser²⁶⁸ ou aux travaux des champs²⁶⁹, des foules rassemblées et des popes préoccupés par la technique de réalisation du documentaire²⁷⁰. Mais également des paysans qui portent les grains de blé aux moulins²⁷¹, des hommes occupés à plier des linges devant une maison²⁷², un groupe de popes assis sur un banc²⁷³ mais également des groupes de personnes photographiées sur l'île de Spinalonga²⁷⁴. Concernant ses voyages au Proche-Orient, on note, entre autre, des photographies de militaires dans un désert irakien²⁷⁵, de groupes d'habitants de Salayah en Syrie²⁷⁶ ; pour ses séries maghrébines, des personnages qui se déplacent - dans des cadres urbains²⁷⁷ ou sauvages²⁷⁸ - ou occupés à des rassemblements²⁷⁹ ; et enfin, pour ses séries françaises - *Pescagel et Fêtes de France* - des photographies mettant en scène des groupes plus ou moins oisifs, respectivement, des marins occupés à nouer une corde²⁸⁰ ou accoudés sur un

²⁶⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°22*, 1934 (voir vol.2 p.36) ; René Zuber *Photographie n°23*, 1934 (voir vol.2 p.37).

²⁶⁹ Cf. René Zuber, *Photographie n°28*, 1934 (voir vol.2 p.42).

²⁷⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°9*, 1934 (voir vol.2 p.27) ; René Zuber *Photographie n°10*, 1934 (voir vol.2 p.28).

²⁷¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°27*, 1934 (voir vol.2 p.41).

²⁷² Cf. René Zuber, *Photographie n°24*, 1934 (voir vol.2 p.38).

²⁷³ Cf. René Zuber, *Photographie n°13*, 1934 (voir vol.2 p.31).

²⁷⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°34* (voir vol.2 p.46) , 1934 ; René Zuber *Photographie n°36*, 1934 (voir vol.2 p.47).

²⁷⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°56*, 1936 (voir vol.2 p.58).

²⁷⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°54*, 1936 (voir vol.2 p.56) ; René Zuber, *Femmes tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14).

²⁷⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°38*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.17) ; René Zuber, *Photographie n°41*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.19).

²⁷⁸ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, entre 1936 et 1950 (voir vol.2 p.7).

²⁷⁹ Cf. René Zuber, *Photographie n°40*, entre 1936 et 1952 (voir vol.2 p.18).

²⁸⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°65*, 1942 (voir vol.2 p.63).

bastingage²⁸¹, et des gens devant un marchand de glaces ou habillés²⁸² en costumes traditionnels²⁸³.

On remarque dans tous ces clichés, thématiquement épars, des méthodes de compositions similaires qui permettent de donner cette impression d'instantané : dans le travail du cadre et dans la pose des personnages. Les cadrages de Zuber vont souvent inclure des éléments qui dépassent de l'oeuvre, des personnages ou des actions - notamment liées à un travail - de manière à créer une continuité entre la photographie et la réalité. On remarque ainsi, toujours sur sa série Crétoise, une personne penchée hors du cadre pendant qu'une femme tisse²⁸⁴, une femme qui retourne du foin, photographiée *in medias res* où une partie du fourrage est projetée hors du cadre²⁸⁵, et, sur ses séries orientales des personnes coupées par le cadre à Salayah²⁸⁶. Mais on note également de nombreuses photographies de foules - l'artifice étant alors logistiquement plus facile à mettre en place - parmi lesquelles un groupe de personnes présent pendant la réalisation d'une scène du documentaire²⁸⁷, un autre avant une cérémonie de mariage²⁸⁸, un pendant une représentation musicale²⁸⁹, et un dernier sur l'île de Spinalonga²⁹⁰. Zuber cherche à capter des instants qui existent en dehors d'une photographie et qui sont au minimum impactés par les contraintes - les déformations de la réalité - d'un cliché, en ce sens, il lui est essentiel de maîtriser l'attention de ses sujets sur l'objectif afin de conserver les attitudes et les comportements les plus naturels possibles. Il sélectionne principalement des scènes de vie avec des personnages occupés à une tâche, et conscients de la présence de l'appareil, comme la femme qui retourne le foin²⁹¹, le groupe de personnes autour de la caméra sur une plage²⁹², un ouvrier portuaire²⁹³ ou les musiciens occupés à jouer²⁹⁴. Le principal problème est la capacité à déterminer la conscience ou non du sujet d'être photographié, il est

²⁸¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°66*, 1942 (voir vol.2 p.64).

²⁸² Cf. René Zuber, *Photographie n°35*, entre 1936 et 1942 (voir vol.2 p.23).

²⁸³ Cf. René Zuber, *Photographie n°37*, entre 1936 et 1942 (voir vol.2 p.24).

²⁸⁴ Cf. René Zuber, *Photographie n°22*, 1934 (voir vol.2 p.36).

²⁸⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°28*, 1934 (voir vol.2 p.42).

²⁸⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°54*, 1936 (voir vol.2 p.56) ; René Zuber, *Femmes tissant à Salayah*, 1936 (voir vol.2 p.14).

²⁸⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°9*, 1934 (voir vol.2 p.27).

²⁸⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°32*, 1934 (voir vol.2 p.45).

²⁸⁹ Cf. René Zuber, *Musiciens Crétois*, 1934 (voir vol.2 p.10).

²⁹⁰ Cf. René Zuber, *Photographie n°32*, 1934 (voir vol.2 p.45).

²⁹¹ Cf. René Zuber, *Photographie n°28*, 1934 (voir vol.2 p.42).

²⁹² Cf. René Zuber, *Photographie n°10*, 1934 (voir vol.2 p.28).

²⁹³ Cf. René Zuber, *Ouvrier portuaire*, 1934 (voir vol.2 p.5).

²⁹⁴ Cf. René Zuber, *Musiciens Crétois*, 1934 (voir vol.2 p.10).

donc prudent de considérer que les clichés composés de multiples éléments - personnages ou objets - sont moins susceptibles d'avoir été mis en scène par le photographe. Ainsi, lorsque Zuber photographie son groupe de réalisation qui explique le fonctionnement d'une caméra à un pope crétois²⁹⁵ - quand bien même une personne, à gauche, observe l'objectif - le cliché semble réalisé de manière improvisée tant les deux éléments apparaissent dans l'oeuvre de façon non-coordonnée. De même, lorsqu'il réalise une photographie d'un voyageur en Algérie²⁹⁶, il présente un aspect central d'une mise en scène : les personnages sont surpris dans une composition qui cherche à les isoler dans l'environnement, ce qui rend la présence du photographe suspecte. Cette suspicion fait passer le travail photographique du documentaire - de la documentation du réel - à la mise en scène, c'est à dire l'agencement du réel. Ce qui nous amène au deuxième axe de développement du naturalisme en photographie : la volonté de documenter le visible.

C'est un thème lié à la photographie par son essence propre, l'empreinte qu'elle récupère de la réalité. Cette notion va se développer de deux façons différentes : d'abord sur la présentation d'éléments précis et sur l'adjonction de ces éléments à un contexte, un environnement.

Des thèmes que l'on retrouve dans l'oeuvre photographique de Zuber, mis en place à l'aide d'un artifice de réalisation, le cadrage resserré. Il s'agit d'une vision très rapprochée d'un objet ou d'un personnage, qui peut diviser un sujet en plusieurs parties de façon à en montrer les détails. Il traite ainsi plusieurs thèmes, des sujets humains aux objets, en passant par les éléments architecturaux et de paysages.

On trouve des fondements de cette démarche dans les deux influences photographiques majeures de Zuber : la Nouvelle Objectivité (et particulièrement les travaux d'Albert Renger-Patzsch), qui propose des visions très rapprochées de leurs sujets²⁹⁷ et la photographie publicitaire, où il est nécessaire de travailler la mise en valeur d'un sujet.

On remarque ainsi des clichés d'objets construits pour les présenter dans tous leurs détails techniques, comme une publicité réalisée pour la marque de montres Omega²⁹⁸ où l'on voit la montre ouverte immense dans le cadre, et un moteur d'avion, isolé du reste de l'appareil, vu

²⁹⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°10*, 1934 (voir vol.2 p.28).

²⁹⁶ Cf. René Zuber, *Voyageur et son âne*, entre 1936 et 1950 (voir vol.2 p.7).

²⁹⁷ Nous pouvons citer en exemple les nombreuses photographies présentes dans les ouvrages *Die Welt der Pflanze*(1923-1924) et *Die Welt ist Schön* (1928), comme les clichés de fleurs (Albert Renger-Patzsch, *Catasetum tridentatum Orchidaceae*, 1922-1923) d'outils (Albert Renger-Patzsch, *Bügeleisen für Schuhfabrikation, Faguswerk Alfeld*, 1928) ou de parties du corps (Albert Renger-Patzsch, *Hände*, 1926-1927).

²⁹⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°58*, entre 1929 et 1934 (voir vol.2 p.61).

pendant la visite d'un aérodrome²⁹⁹. Il propose également des photographies de personnages avec ces mêmes cadrages, de manière à en faire ressortir des éléments caractéristiques, physiques et vestimentaires et réalise de ce fait une sorte de catalogue de figures : un jeune garçon crétois³⁰⁰ et un vieil homme³⁰¹, un potier et sa réalisation³⁰², plusieurs bergers Crétois³⁰³ et Algériens³⁰⁴, des marins du Pescagel³⁰⁵, une vieille femme assise³⁰⁶. Enfin, il va présenter des éléments de paysages, comme des galets d'une plage³⁰⁷ ou un arbre dans un maquis³⁰⁸. Tous ces éléments peuvent être compris comme faisant partie d'un ensemble, d'une série photographique, dans le sens où cela permet à Zuber de présenter des fragments caractéristiques d'un contexte, d'un lieu, qui se font tous écho et construisent sa vision photographique d'un sujet. Mais il les produit aussi comme des oeuvres isolées, c'est à dire qu'il va chercher à en révéler l'essence et les sortant d'un contexte ou de la distance à laquelle on les observe habituellement, de manière à montrer que tous les éléments qui constituent le monde, même ceux en apparence les plus simples et discrets peuvent devenir intéressants et complexes pour peu que l'on s'y penche en détails, et se place de cette manière, dans une problématique proche de la nature-morte : révéler toute la beauté du monde, même dans ses fragments les plus négligés.

En ce sens, Zuber produit des séries photographiques imprégnées de l'esthétique naturaliste et de l'influence de la Nouvelle Objectivité, ambition de présenter le réel tout en étant conscient des potentialités et des contraintes du médium photographique.

²⁹⁹ Cf. René Zuber, *Moteur d'avion*, 1935 (voir vol.2 p.15).

³⁰⁰ Cf. René Zuber, *Jeune porteur*, 1934 (voir vol.2 p.4).

³⁰¹ Cf. René Zuber, *Portrait d'un vieil homme*, 1934 (voir vol.2 p.9).

³⁰² Cf. René Zuber, *Potier en Crète*, 1934 (voir vol.2 p.3).

³⁰³ Cf. René Zuber, *Photographie n°30*, 1934 (voir vol.2 p.44).

³⁰⁴ Cf. René Zuber, *Berger algériens*, 1935 (voir vol.2 p.11).

³⁰⁵ Cf. René Zuber, *Photographie n°68*, 1942 (voir vol.2 p.66).

³⁰⁶ Cf. René Zuber, *Photographie n°23*, 1934 (voir vol.2 p.37).

³⁰⁷ Cf. René Zuber, *Photographie n°6*, 1934 (voir vol.2 p.25).

³⁰⁸ Cf. René Zuber, *Photographie n°21*, 1934 (voir vol.2 p.35).

Conclusion

Au début de cette étude, nous avons essayé de dresser un « portrait » de l'A.E.A.R. dans le contexte de sa création et dans son orientation idéologique. Née pendant la fragmentation idéologique et les bouleversements géopolitiques de l'entre-deux-guerres dans la suite du Congrès de Kharkov en 1932, elle nous apparaît comme le résultat d'une politique culturelle menée par l'Union Soviétique, qui cherche à favoriser l'émergence d'une littérature - et plus généralement d'une production artistique - investies par l'idéologie communiste dans ses propos autant que dans ses aspects esthétiques et formels. C'est donc un regroupement, en premier lieu littéraire, de personnalités acquises aux idéaux de la gauche radicale qui va se donner une double mission : proposer un espace de parole et d'expression à des hommes de lettres, mettre en valeur l'art prolétarien et révolutionnaire, ceci dans le but d'agrèger en son sein toutes les dynamiques et courants de la gauche radicale, de la plus institutionnalisée à la plus révolutionnaire. À ces missions, l'association va adosser un combat, la lutte contre l'expansion du fascisme et contre la culture bourgeoise, et un moyen de parvenir à sa réalisation : la revue *Commune*, qui incarne ses volontés de transmission et d'informations. Cette revue fonctionne comme le « porte-parole » des ambitions de l'A.E.A.R. et est pensée comme une revue de combat par son directeur, Paul Vaillant-Couturier, et ses comités de directions et rédacteurs en chefs successifs - parmi lesquels, Louis Aragon. Un combat mené contre la culture bourgeoise, puis contre les idéologies fascistes qui se propagent alors en Europe. Le positionnement politique de René Zuber est façonné au sein des milieux artistiques de l'entre-deux-guerres, et il intègre l'A.E.A.R. dès sa création. Photographe issu de l'École des Arts Graphiques de Leipzig, sa carrière s'oriente aussi bien vers la publicité que des réalisations documentaires. Nous avons vu qu'il est influencé par la démarche artistique et esthétique de la Nouvelle Objectivité - notamment de Albert Renger-Patzsch - et que cela se caractérise par une attention portée à la représentation du réel et un travail de composition et de création à priori déchargé d'artifices. Zuber propose un travail photographique axé à la fois sur ses passions : les évolutions techniques, ses voyages - nombreux autour de la méditerranée - et ses relations sociales. Fondateur du Studio Zuber, il crée l'agence Alliance-Photo en 1934 avec, entre autre, ses amis Maria Eisner et Pierre Boucher. Il va également participer à la réalisation de films documentaires avec l'aide de son ami Roger Leenhardt, réalisations auxquelles il adjoint des séries photographiques complémentaires. Il apparaît comme un artiste aux thématiques

multiplés dont le seul angle politique ne permet pas d'analyser la production. En ce sens, il nous est apparu nécessaire de revenir sur les notions d'engagement, de militantisme et d'art politique afin d'en éclaircir les formes, les objectifs et les limites, et appréhender un peu plus précisément les relations qu'entretiennent les artistes et les institutions politiques au début du XXe siècle. Nous avons ensuite observé de quelles manières Zuber organise ses productions photographiques pour transmettre une vision politique - la photographie publicitaire mise à part -, dans les thèmes qu'il aborde et dans sa façon de construire ses oeuvres. Il s'emploie à sélectionner ses sujets comme des éléments liés à des impératifs de vie concrets, et accorde de ce fait une place particulière aux travailleurs - l'élément central de l'idéologie de gauche radicale - proposés comme une alternative au monde bourgeois. Mais il développe également la relation que ses personnages entretiennent avec leur environnement, des territoires hostiles qu'ils arrivent à dompter, et dans la présentation des pays étrangers, qu'il traite comme des lieux de vie chargés d'une histoire, et qui deviennent un cadre qui révèle souvent ce qui l'entoure. Zuber propose des photographies organisées de manière à transmettre une vision du travail comme une activité qui exprime un double-lien : celui entre un individu et une communauté, et celui entre la communauté et ses représentations. Pour cela, il utilise des motifs et des éléments de compositions inspirés de motifs récurrents de la peinture et de la photographie ainsi que des artifices de réalisations propres au naturalisme ; parmi lesquels, les références à une mythologie photographique faisant aussi bien référence à l'imaginaire des petits métiers qu'à l'orientalisme ; accompagné par un travail de mise en scène qui place le cadrage resserré et l'immédiateté de la prise de vue comme des éléments essentiels pour une représentation « fidèle » du réel. En ce sens, les photographies de René Zuber sont empreintes à la fois d'une volonté descriptive du monde et d'un parti-pris politique, une vision prescriptive de ses défauts et de ses évolutions.

Ce travail de recherche pourra être approfondi par des études orientées dans différents axes thématiques, à la fois historiques, biographiques et photographiques. Il s'agirait de développer la compréhension des rapports entretenus par Zuber et les studios photographiques ainsi que ces relations avec les différents photographes portés eux-aussi sur les séries méditerranéennes - comme Pierre Boucher - ou des publications artistiques et politiques réalisées par sa maison d'édition, les *Editions du Compas*. Mais il serait également intéressant de proposer des travaux sur les premières expériences photographiques de Zuber de la fin des années 1920 - dans la publicité, ou à Leipzig ; des études sur ses relations et ses réalisations photographiques et

filmiques avec le groupe Gurdjieff ; ou encore, des analyses de ses oeuvres plus tardives - notamment sur l'ethnie Peul - mises en lien avec les mouvements politiques et artistiques émergents à partir du milieu du XX^e siècle - comme l'humanisme photographique, l'expansion du Bloc de l'Est et la déstalinisation post 1953 - et qui vont profondément impacter le monde de l'art et la notion d'engagement artistique. Ceci permettra de poser un regard plus monographique sur l'oeuvre de René Zuber et d'appréhender ainsi le parcours d'un photographe pluridisciplinaire, dont on résume souvent la carrière par ses productions de l'entre-deux-guerres.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

- AUCOUTURIER Michel, *Le réalisme socialiste*, « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1998.
- AUNOBLE Eric, *La révolution russe, une histoire française : lectures et représentations depuis 1917*, Paris, La Fabrique éditions, 2016.
- ANTONIOLI Maurizio, *Bakounine : entre syndicalisme révolutionnaire et anarchisme*, Éditions Noir et Rouge, 2014.
- ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 1999.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2015.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Documenteurs des Années Noires*, Nouveau Monde Éditions, 2004, 288 pages.
- BOUQUERET Christian, *René Zuber, la nouvelle objectivité*, Paris, Marval, 2003, 136 pages.
- CANDAR Gilles, *Le Socialisme*, Milan., coll. « Les essentiels Milan », 1996.
- CHOMSKY Noam, HERMAN Edward, *La Fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, traduit par Dominique Arias, Agone, Paris, coll. « Contre-feux », 2008, (édition originale 1988).
- DAVAL Jean Luc, *Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente*, Skira, Genève, 1980.
- DELPORTE Christian, BLANDIN Claire et ROBINET François, *Histoire de la presse en France: XXe-XXIe siècles*, Armand Colin, 2016.
- DENOYELLE Françoise, *La lumière de Paris*, 2 vol., l'Harmattan, Paris, 1997.
- DENOYELLE Françoise, *La photographie d'actualités et de propagande sous le régime de Vichy*, CNRS Éditions., Paris, coll. « CNRS Histoire », 2003.
- DENOYELLE Françoise, CUEL François et VIBERT-GUIGUE Jean-Louis, *Le front populaire des photographes -*, Terre bleue., Paris, 2006, 224.
- GÉRIN Octave-Jacques, *Précis intégral de publicité*, Dunod, Paris, 1935 (3e éd.).
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, coll. Folio Essais, Gallimard, Trebaseleghe, 2005.

- JUILLARD Jacques, *Les gauches françaises*, Paris, Flammarion, 2012.
- KLAEHN Jeffery, *Filtering the news: essays on Herman and Chomsky's propaganda model*, Montreal; New York, Black Rose Books, 2005.
- LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 3e éd. 2011.
- MAKARIUS Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.
- MAINGON Claire, *L'art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2015.
- MORIN Jean-Claude et BRISELANCE Marie-France, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.
- NYE Joseph S. Jr, *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, PublicAffairs, 2009.
- NORI Claude, *La Photographie française : des origines à nos jours*, Paris, Contrejour, 1988.
- RAGON Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Albin Michel, 1974.
- SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, 2018.
- SCHÉRER René, *Fouriériste aujourd'hui et Études et témoignages*, Tulle, Mille Sources, 2017.
- 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.
- TESTAR Alain, *Le communisme primitif, économie et idéologie*, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.
- UECKMANN Natascha, *Genre et orientalisme. Récits de voyage au féminin en langue française (XIX^e-XX^e siècles)*, UGA Éditions, Grenoble, 2018.
- VANDER GUCHT Daniel, *Expérience politique de l'art : Retour sur la définition de l'art engagé*, Les Impressions nouvelles, 2014.
- VERLEY Patrick, *La Révolution industrielle*, Gallimard, Paris, 1997.
- VICHI Laura, *De l'avant-garde au documentaire social*, Exhibitions International, coll. « Côté Cinéma », 2002, 218 pages.
- VIDAL Georges, *Histoire des communismes au xx^e siècle*, Paris, éditions Ellipses, 2013.

- WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964 (première édition française), Collection Agora, Paris, 2010 (édition originale 1905).
- WERTH Nicolas, *1917 : la Russie en révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.
- WINOCK Michel (dir.), *Les figures de proue de la gauche depuis 1789*, Perrin, Paris, 2019.
- ZIEGLER Damien, *Traité du paysage moderne*, Otrante, 2019.

Ouvrages monographiques :

- BUIN Yves, *Paul Nizan, La Révolution Ephémère*, Paris, Denoël, 2012.
- FOREST Philippe, *Aragon*, Paris, Gallimard, 2015.
- LEPAPE Pierre, *André Gide, le messenger*, Paris, Seuil, 1997.
- RELINGER Jean, *Henri Barbusse écrivain combattant*, Presses Universitaires de France, 1994.
- SOUTER Gerry, *Malevitch*, (trad. Bérengère Mauduit), Parkstone, coll. « Temporis », 2008.
- WORMSER Gérard (dir.), *Sartre - Violence et éthique*, Sens Public, Paris, 2006.

Littérature non-scientifique :

- MORE Thomas, *L'Utopie*, (dir. Guillaume Navaud, Trad. Jean Le Blond), Folio classique, 2012 (édition originale 1516).
- MUSSOLINI Benito, *La Doctrine du Fascisme*, FV, 2018 (édition originale 1932).
- PIERRE JAHAN et JEAN COCTEAU, *La mort et les statues*, l'Amateur, 81 pages.
- PLATON, *La République*, (trad. Georges Leroux), Flammarion, 2002.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, (trad. Emile Littré), Gallimard, Paris, 1999.
- PROUDHON Pierre-Joseph, *Philosophie du progrès. Programme (Ed.1853)*, Hachette Livre, BNF, Paris, 2018 (édition originale 1853).
- RENGER-PATZSCH Albert, *Die Welt ist schön*, publié en 1928 par Kurt Wolff, Allemagne.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, (présenté par Blaise Bachofen et Bruno Bernardi), GF Flammarion, 2011 (édition originale 1755).

- ZUBER René et GAY-BARBIER Gérard, *Du Sphinx à Œdipe*, Saint-Michel-en-l'Herm, Dharma, 2005, 224 pages.
- ZUBER René, *Qui êtes-vous Monsieur Gurdjieff?*, Éditions Éoliennes., 1997.

Thèses :

- DENOYELLE Françoise, *Le marche et les usages de la photographie a paris pendant l'entre-deux-guerres*, thesis, Paris 3, 1991.
- LAVIE Juliette, *Emmanuel Sougez (1889-1972) : un photographe en prise avec son temps*, thesis, Paris 10, 2013.

Articles :

- ALBERT Pierre, « Les sociétés du journal L'Humanité de 1904 à 1920 », In. *L'Humanité de Jaurès à nos jours*, Nouveau Monde, 2004.
- ARON Paul, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », In. *COntEXTES*, [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012, consulté le 21 décembre 2019.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'occupation », In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1999, vol. 63, n° 1, p. 23-49.
- CHALLINE Éléonore, « La critique photographique des années trente en France. Un échiquier politique ? », In: *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2014, vol. 39, n° 1, p. 27-39.
- CHAMBEFORT-KAY Karine, « Les Nouveaux modes d'engagement par la photographie en Grande-Bretagne », In: *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, 2017, vol. 22, XXII-3.
- COUTAU-BÉGARIE Hervé, CAUTE David, *Les Compagnons de route. 1917-1968*. In: *Politique étrangère*, n°3 - 1982 - 47^eannée. pp. 751-753.
- ELLUL Jacques, « Propagande et démocratie. », In: *Revue française de science politique*, 1952, vol. 2, n° 3.
- FILLIEULE Olivier, PUDAL Bernard, « 8. Sociologie du militantisme. Problématisations et déplacement des méthodes d'enquête », In : Éric Agrikoliansky éd., *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2010, p. 163-184.

- GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », In: *Apparence(s)* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 10 décembre 2009, Consulté le 12 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/1052>
- GUICHARD Charlotte, « Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art Original et autographie en peinture », In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010, vol. 65, n° 06, p. 1387-1401.
- GREENE Nathaniel, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2013, n° 70, p. 54-81.
- GRILLE Dietrich, « Lenins Rivale : Bogdanov und seine Philosophie », In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 22^{ème} année, n°6, 1967.
- JACQUIER Charles, « La gauche française, Boris Souvarine et les procès de Moscou », In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 45 N°2, Avril-juin 1998. pp. 451-465.
- 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.
- LACHAUD Jean-Marc, « Querelles autour du réalisme », In: *Art et aliénation*, 2012, p.51-78.
- LAFERRÈRE Michel, « Les conférences de la Société de géographie, saison 1952-1953 », In: *Géocarrefour*, 1954, vol. 29, n° 3, p. 259-260.
- 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.
- LESME Anne, « L'enfant pauvre et la naissance de la photographie sociale aux États-Unis au XIXe 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>.
- LOWY Vincent, « Jean-Pierre Bertin-Maghit, Les documenteurs des Années Noires. Les documentaires de propagande, France, 1940-1944. Paris, Éditions Nouveau monde, coll. Culture/Médias, 2004, 288 p (DVD Vidéo inclus). », In: *Questions de communication*, 2005, n° 8, p. 411-413.

- LUGON Olivier, « Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie. À propos de “Aenne Biermann. 60 Fotos” 1930 », In: *Études photographiques*, 2006, n° 19, p. 28-45.
- MOREL Gaëlle, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards (1932-1939) », In: *Études photographiques*, 2001, n° 9, p. 44-63.
- OLLIVIER-YANIV Caroline, « Discours politiques, propagande, communication, manipulation », In: *Mots. Les langages du politique*, 2010, n° 94, p. 31-37.
- OULEBSIR Nabila, PELTRE Christine et ÇELIK Zeynep, « Histoire de l’art européen et orientalisme », In: *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 5 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4234>
- PICARD Charles, « Le palais de Minos à Cnossos. (premier article) ». In: *Journal des savants*, Mars 1929. pp. 97-110.
- POIVERT Michel, « Le rayogramme au service de la révolution . Photographie surréaliste et occultisme », In: *Études photographiques*, 2005, n° 16, p. 74-87.
- RACINE Nicole, « «La Querelle du Réalisme» (1935-1936) », In: *Sociétés & Représentations*, 2003, vol. 15, n° 1, p. 113-131.
- RACINE Nicole, « L’Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue « Commune » et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) », In: *Le Mouvement social*, 1966, n° 54, p. 29-47.
- RIOU Gwenn, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », In: *Marges. Revue d’art contemporain*, 2018, n° 26, p. 10-23.
- RITCHIN Fred, « La proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in Frizot Michel (dir.), In: *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- ROUDIL Roland, « Romain Rolland et l’URSS : engagement politique et vision cosmique dans L’Annonciatrice », In: *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2011, n° 2011-4, p. 153-172.
- ROUSSEL Fabrice, « Le concept de la mélancolie chez Aristote », In: *Revue d’histoire des sciences*, tome 41, n°3-4, 1988.
- SCHMITT Jean-Claude, « L’Occident, Nicée II et les images », In: *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d’images religieuses*, sous la dir. de N. Lossky et F. Boespflug, Paris, Editions du Cerf, 1987.

- SOLA Agnès, « Littérature du fait et réalisme socialiste ». In: *Revue des études slaves*, tome 55, 1983. Communications de la délégation française au IXe Congrès international des slavistes (Kiev, 7-14 septembre 1983) pp. 231-238.
- TASSIGNON Isabelle, « Lawrence Durrell, les ruines et l'histoire », In: *Anabases*, 18 | 2013, 197-212.
- TSIKOUNAS Myriam, « Le XXe siècle au miroir du cinéma », In: *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2004, vol. 51-4, n° 4, p. 152-161.
- TRACOL Henri, « La photographie, arme de classe », In: *Cahier rouge*, vol. 1933.
- VAYROU Georges, « Claire Maingon, L'art face à la guerre. Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2015, 172 p. », In: *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2016, n° 131.

Catalogues d'expositions :

- CHÉROUX Clément, *Henri Cartier-Bresson*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2013.
- MAH Sérgio, *Albert Renger-Patzsch. Les choses*, Exposition au Jeu de Paume, du 17 octobre 2017 au 21 janvier 2018.

Conférences :

- ARIP, « JE : « La photographie comme arme », *Photographie sociale et documentaire dans les années 30*, (25 mars 2016, INHA) ».
- SCHNAPP Alain, *Une histoire universelle des ruines*, cycle de conférences au musée du Louvre, du 6 mars au 3 avril 2014.