

DOSSIER DE PRESSE

le front populaire des photographes

L'ouvrage le plus complet sur les images de 36

Françoise Denoyelle, François Cuel et Jean-Louis Vibert-Guigue, les trois auteurs du livre, ont souhaité réunir la somme iconographique la plus complète sur cette période.

En choisissant les plus célèbres photos de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, « Chim » (David Seymour) et Willy Ronis ; en mettant en avant des photographes moins connus comme Pierre Boucher, Denise Bellon ou François Kollar ; en publiant parfois pour la première fois depuis les années 30 des photographies étonnantes produites par les agences de presse.

Préfacé par Jean-Noël Jeanneney, *Le front populaire des photographes* permet de comprendre quelle était la vie des photographes à cette époque, qu'ils soient indépendants ou photographes d'agence.

Le Front populaire ou l'apogée de la photographie de qualité.

C'est plus de 230 pages et 160 photographies qui font que ce livre est unique.

Un ouvrage indispensable aux amateurs de photographie et un outil à ne pas manquer pour les passionnés d'histoire. Il donne, à travers un éphéméride illustré, les éléments essentiels de l'histoire politique et culturelle du Front populaire.

Les biographies de quatorze grands photographes figurent à la fin du livre ainsi que des notices sur les agences qui diffusaient ces images.

Un entretien exclusif avec Willy Ronis.

Willy Ronis, 96 ans cette année, revient dans une interview sur ses débuts et sa première image publiée, celle de la petite fille sur les épaules de son père, le 14 juillet 1936.

Un livre événement pour fêter l'anniversaire de ce moment unique.

Un soin particulier a été apporté aux légendes des photos et à leur qualité technique. Cet ensemble fait du ***front populaire des photographes*** l'ouvrage le plus complet publié sur cette période.

En librairie début Mai. 38 €

36, apogée photographique

le front populaire des photographes se situe au croisement de deux phénomènes uniques: la victoire joyeuse du Front populaire et l'émergence au même moment d'une génération de photographes de génie. D'un côté de grands politiques, des manifestations géantes, les premières vacances à la mer ou au bord de la Marne, des occupations d'usines inoubliables... De l'autre un bataillon de jeunes photographes qui se jettent sur l'événement et en construisent cliché après cliché la mythologie. Les bords de Marne d'Henri Cartier-Bresson, l'Espagne en guerre de Capa, les grèves de David Seymour, le plein air de Pierre Boucher ou Denise Bellon, les mises en scène des photographes anonymes d'agences de presse composent un portrait surprenant de cette année 36. C'est jusqu'aux photographes de plateau, confinés dans les studios, qui retrouvaient sur le visage de Jean Gabin l'esprit prolétaire du Front populaire.

Le Front populaire constitue un apogée photographique. Après 36, les actualités cinématographiques, le film, prendront le pas sur la photographie. Il existe quelques documents filmés sur 36. Mais la photo domine encore. D'autant que la presse s'ouvre plus largement aux clichés et suscite donc une demande à laquelle les crève-la-faim du Leica, du Rolleiflex ou du 6x9 répondront avidement. Ils ont moins de trente ans pour la plupart. Ils ont fui la Hongrie, l'Allemagne ou... la bourgeoisie et jette sur le Front pop' leur regard particulier : un peu canaille pour Capa, tendre pour David Seymour ou Willy Ronis, souvent ironique chez Cartier-Bresson, luxueux chez Voinquel, graphique chez Boucher. Même le « vieux » Kertész va se mesurer aux foules qui battent le 14 juillet 1935 le pavé parisien. Jamais un événement politique n'a été observé par une telle concentration de talents. La guerre cassera net ce mouvement - beaucoup de ces photographes étaient juifs - et certains ne retrouveront plus après l'énergie, la dynamique qui les avaient animés en 36. Gerda Taro mourra en Espagne en 1937. Son compagnon, Robert Capa disparaît en Indochine en 54. David Seymour, « Chim », est tué en Égypte deux ans plus tard. Ces reporters ont payé le prix de leur engagement, un peu à l'image des Jean Zay, des Marx Dormoy qui paieront de leur vie la droiture de leurs convictions.

Les auteurs

Françoise Denoyelle

Françoise Denoyelle est l'auteur de nombreux ouvrages sur la photographie parmi lesquels *La photographie d'actualité et de progagande sous le régime de Vichy* et *Le marché de la photographie (1919-1939)*. Françoise Denoyelle est professeur à l'Institut Louis Lumière.

François Cuel

Spécialiste de l'image, François Cuel a été journaliste de cinéma et de communication, producteur de longs métrages et scénariste.

Jean-Louis Vibert-Guigue

Jean-Louis Vibert-Guigue travaille depuis trente ans avec les plus célèbres photographes dans le cadre de ses activités d'édition et de communication. Il a choisi les deux cents meilleures photos parmi les milliers de documents consultés dans des dizaines de fonds.

L'éditeur

Terre Bleue a publié en 2004 *Le Val et les bords de Marne* de Willy Ronis et, en 2005, *L'homme et l'eau* de Sebastiao Salgado.

Préface par Jean-Noël Jeanneney,
président de la Bibliothèque nationale de France.

On pourrait simplement s'attendrir. On pourrait, de page en page, laisser l'œil courir sur des scènes et des épisodes lointains qui appellent des complicités distanciées et des nostalgies façon sépia. Et, certes, cela est loisible à qui le souhaite.

Le Front populaire, pourtant, appelle une fidélité différente et, en somme, moins réductrice. Il mérite qu'on ne laisse pas le temps qui passe éroder la violence rare des bonheurs, des passions et des frustrations, qui a parcouru ces années-là. Or, il n'est rien de plus efficace que ces photographies rassemblées pour en restituer et la force et les tensions.

Oui, nous devons gratitude au talent sans pareil de ces maîtres. À chacun son regard propre, sa lucidité, son instinct de l'instant décisif où l'objectif fixe l'essentiel ; mais dans ces pages ils s'enrichissent mutuellement parce qu'ils ont en commun, manifeste, un don spontané de sympathie toujours nuancé par le refus d'être dupe.

Les manuels de notre enfance avaient bien raison de nous enseigner les acquis importants du Front populaire, qu'ils fussent symboliques ou durables. Mais ce que seuls ces clichés peuvent restituer - avec quelques films aussi, dont la trace est ici présente -, c'est cette joie inédite, inconnue, bouleversante dont Simone Weil a parlé dans un texte célèbre.

Léon Blum est au centre. Il porte haut une élégance morale et un prestige intellectuel dont on discerne bien, de page en page, quelle séduction il en tira, préservée jusque dans les moments les plus rudes du doute et du chagrin. Il domine les autres protagonistes du jeu, non seulement la petite cohorte affectueuse de ses proches mais celle, rugueuse, de ses alliés communistes (voyez Thorez ou Duclos, dont s'affirment, devant le micro, le dynamisme et parfois la morgue).

On songe au propos qu'il tint, plus tard, devant les juges de Riom nommés par Vichy et qu'il écrasa de son haut : « Je ne suis pas sorti souvent de mon cabinet pendant la durée de mon ministère mais chaque fois que j'ai traversé la grande banlieue parisienne et que j'ai vu les routes couvertes de théories de tacots, de motos, de tandems, avec des couples d'ouvriers vêtus de pull-overs assortis et qui montraient que l'idée de loisir réveillait même chez eux une espèce de coquetterie naturelle et simple, cela me donna le sentiment que (...) j'avais apporté une espèce d'embellie, d'éclaircie dans des vies difficiles et obscures. »

Le peuple de France est le héros de ce recueil. Nous y respirons l'air du temps. Nous y découvrons une relation neuve avec le travail, avec le loisir, avec le bitume, avec la nature. Soixante ans plus tard, il ne s'agit pas seulement, ou d'abord, de célébration, mais bien plutôt d'y rechercher quelque inspiration. Non pas du côté de combats et d'équilibres révolus, mais dans des énergies exemplaires et des aspirations immarcescibles. Grâce soit rendue à ces photographes dont tant d'instantanés précieux ont contribué sur-le-champ à donner sa forme et son sens à cette aventure collective.

L'invention d'un métier

Par Françoise Denoyelle

Comment des personnalités aussi diverses que Capa, Cartier-Bresson, « Chim », Voinquel ou Boucher se sont retrouvées dans la spirale du Front populaire et sont nées véritablement à la photographie.

Entre les élections remportées avec panache et la satisfaction d'importantes revendications, le Front populaire, avec ses mythes, ses symboles et ses icônes, s'inscrit dans la geste du peuple triomphant. Si les barricades incarnent les révolutions du XIX^e siècle, l'usine occupée se révèle comme le signe le plus emblématique de 1936. Pour la première fois, hors des guerres et des événements internationaux, la photographie fabrique de la mémoire collective porteuse d'une dynamique qui irriguera bien d'autres conflits sociaux et dont le plus représentatif reste celui de mai 1968. En marge des agences, une génération de jeunes gens, dont la plupart a embrassé la profession de photographe depuis peu, invente, sur le front des grèves et des manifestations, le reportage engagé. Alors qu'ils découvrent sur le tas l'univers des ouvriers et des employés, leurs sympathies pour les forces progressistes, voire révolutionnaires, qui s'étaient déjà traduites dans un compagnonnage au sein de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), s'expriment dans des clichés marqués par une franche adhésion à la mobilisation contre les patrons. La presse magazine les diffuse pleine page. Ils sont repris dans des plaquettes, des numéros spéciaux et des affiches initiés par les syndicats, les partis de gauche et les associations de lutte contre le fascisme et de défense de la paix.

L'ampleur nationale du mouvement, la détermination de ses acteurs, la nouveauté et la théâtralisation de ses modes d'expression peuvent expliquer leur médiatisation, ils ne sauraient à eux seuls justifier l'exceptionnelle production iconographique qu'ils déclenchent. La multiplication des agences liée aux transformations de la presse et l'émergence d'une photographie d'auteur ne sont pas étrangères au phénomène. Pour pourvoir à la demande des magazines en plein développement et pour répondre aux rivalités commerciales fondées sur une offre toujours croissante de quelques quotidiens, de nombreuses agences photographiques, souvent à l'initiative d'immigrés, se sont installées dans la capitale. Les plus anciennes comme Meurisse, Mondial et Rol concurrencées par des entreprises plus récentes à l'image de Keystone, Wide World et France Presse, fournissent des images d'actualité. Elles emploient des opérateurs salariés dont les clichés ne portent que le crédit de l'agence. D'autres, en revanche, travaillent en indépendants au gré des opportunités sur des sujets moins liés à l'actualité. Si l'on compte quelques Français, la plupart sont russes, polonais et surtout hongrois. Poussés par la misère, les pogroms et la montée du fascisme, ils ont rejoint Paris, la ville de la révolution de 1789 et de la liberté. Ils sont peintres, architectes, parfois photographes ou le deviennent pour subsister.

Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, André Papillon, Willy Ronis sont alors inconnus du public, Chim et André Kertész le sont à peine moins. Robert Capa s'appelle encore André Friedmann. Il vit d'expédients, vendant quelques rares images par le canal d'amis juifs réfugiés dans les capitales européennes. Ses premières photographies des grèves participent déjà des référents iconographiques propres au Front populaire. Les ouvriers installés sur les murs d'enceinte de l'usine, le ravitaillement des grévistes, les employés des grands magasins dormant sur le tas, sont autant de scènes saisies sur le vif et publiées dans le numéro de Vu du 3 juin 1936, mais sans crédit et mises en page dans des photomontages où le recadrage et le détournement sont la règle. Dans les premiers temps, alors que la grève s'installe, le photographe du Front populaire c'est Chim, un Polonais ami de Capa, arrivé à Paris un an avant lui et déjà bien introduit dans la presse de gauche. Il travaille régulièrement pour Vu, et surtout Regards2. Chim photographie les rassemblements, les manifestations, les bals et les fêtes dans les usines occupées. Le jeune Capa (il n'a que 23 ans) est dans son sillage. Expulsé de Hongrie par le régime d'Horthy pour ses sympathies avec la gauche révolutionnaire, chassé ensuite d'Allemagne

lorsque Hitler s'empare du pouvoir, il voit pour la première fois ses rêves s'incarner dans l'histoire d'un peuple. Ses images, comme celles de ses confrères et amis, témoignent de son enthousiasme. Pour la couverture du numéro du 15 juillet 1936, Lucien Vogel, le directeur de Vu, retient une de ses photographies du gigantesque défilé entre Bastille et Nation. C'est pendant le Front populaire que Capa fait ses classes et apprend le métier. Deux mois plus tard, il est en Espagne. Sa photographie du milicien abattu en pleine action préfigure la tragédie à venir dont Capa sera le plus fidèle témoin tout au long de cinq guerres de septembre 1936 à mai 1954, date à laquelle il saute sur une mine au Vietnam.

André Kertész, un autre Hongrois, est à Paris depuis 1925. Précurseur de génie, il a photographié son village natal bien avant de travailler pour la presse et l'édition. Celui qui appelle Lucien Vogel « le patron camarade³ » est plus engagé que ne le laisse souvent supposer la critique. Syndiqué comme « ouvrier photographe », titulaire d'une carte de l'AEAR⁴, il publie un reportage dans Regards : « Paris aide les grévistes. Reportage photographique d'André Kertész⁵. » Mais, en proie à des difficultés financières permanentes, il prépare son départ pour l'Amérique qu'il rejoint en septembre 1936. Ses photographies de femmes le poing levé sont comme un ultime adieu à un pays qui restera celui de sa jeunesse. Un autre jeune homme prépare son départ pour une nouvelle vie. Willy Ronis rêvait d'être compositeur de musique. En juin 1936, devenu chef de famille à la mort de son père, il commence une vie de reporter illustrateur. Ses images du Front populaire sont les premières d'une histoire qu'il forgera pendant plus de soixante ans. De la petite fille en bonnet phrygien sur les épaules de son père à Rose Zehner qui, en 1938, harangue ses camarades d'atelier pour défendre les acquis déjà menacés, commence le long compagnonnage de Willy Ronis avec les hommes et les femmes dont il se sent solidaire. Son livre Belleville-Ménilmontant, publié en 1954, traduit la cohérence de sa vision personnelle où la sensibilité du regard, la justesse du cadrage s'allient à une tendresse à peine murmurée, mais qui illumine chacune de ses photos.

Henri Cartier-Bresson, plus encore que Willy Ronis, photographie « les bénéficiaires du Front populaire ». Ses images, elles aussi, s'inscrivent comme des icônes de l'époque. À la fin juin 1936, il est sur les bords du Loing comme assistant de Renoir pour Une Partie de campagne. Alors qu'il a déjà exposé ses photos à New York et à Mexico, il vagabonde entre cinéma et photographie. Après l'accord de Matignon vient le temps des conquêtes sociales. En 1936/1938, il capte l'essentiel des moments de grâce où les familles, les couples, installent leur bonheur de vivre dans la simplicité champêtre de dimanches en bordure de Marne. Il saisit les heures de quiétude rendues à des gens simples par des gestes simples.

Parmi cette génération, il faudrait encore citer André Papillon qui apprend la photographie avec son beau-frère François Kollar. Il naîtra au reportage pendant la guerre d'Espagne. Chasseur d'images, envoyé spécial ou simple reporter, c'est pendant le Front populaire qu'il fourbit ses armes, un Rolleiflex qui coûte une fortune, mais bien moins qu'un Leica que seuls Cartier-Bresson et Kertész possèdent, Capa en empruntant un quand il le peut à ses débuts. François Kollar est déjà tout auréolé de son reportage sur la France des usines et des champs, des laboratoires et des mines. Il prépare une exposition de ses photographies pour la publicité⁶ et, dans son studio, il photographie les dernières créations de Jeanne Lanvin, Nina Ricci ou d'Elsa Schiaparelli. À l'image de nombre de photographes, il décloisonne ses pratiques et opère dans tous les secteurs. Pour l'Exposition universelle, le gouvernement lui confie l'illustration de ses grandes réalisations. C'est une période d'intense activité et de rencontres fructueuses avec Le Corbusier et Charlotte Perriand. Il puise dans ses archives et multiplie les agrandissements géants pour promouvoir une France qui a accueilli le jeune Hongrois qui lui aussi, en 1924, a débarqué sur le quai de la gare du Nord pour tenter sa chance. Denise Bellon est initiée à la photo par son ami Pierre Boucher. Elle rejoint le groupe qui s'est formé autour de René Zuber. La bande à Zuber, à l'instar de la bande à Prévert, allie les plaisirs et les balades entre copains et les projets qui prennent corps dans l'enthousiasme de la jeunesse et de sa liberté créative. Elle rencontre l'élite du reportage autour d'Alliance photo. Les amis découvrent les joies de la nature, du camping, du

canoë, des sports d'hiver et la splendeur des corps nus dans l'insouciance de dimanches ensoleillés. L'appareil photo n'est jamais loin, on déclenche comme on rit, on fait poser, on recommence, on saisit au vol « un petit bout d'éternité ».

Boris Lipnitzki lui ne met pas beaucoup le nez dehors depuis qu'il est arrivé d'Odessa vers 1920. L'aristocratie russe et le couturier Paul Poiret en ont fait un portraitiste en vogue. Les premiers mannequins sont des actrices habillées par Jacques Doucet ou Edward Molyneux. Lipnitzki transporte sa chambre 9x12 Mentor sur les scènes de théâtre. L'entreprise familiale prospère. En 1936, Jacques règne sur la comptabilité, Isaac s'occupe du laboratoire et Boris installe un vaste studio de 200 mètres carrés rue du Colisée. Il photographie les artistes du music-hall, les acteurs de théâtre et les vedettes de cinéma. La concurrence du studio Harcourt le mettra en difficulté.

Raymond Voinquel et Sam Lévin appartiennent plus à la famille du cinéma qu'à celle de la photo. Leur univers est celui des plateaux. Sam Lévin laisse à sa mort 600 000 négatifs, Voinquel est présent sur 160 tournages, ils sont une grande part de la mémoire du 7e art. Après le tournage d'une scène, le photographe pose son appareil à la place de la caméra. Il faut souvent rallumer la lumière que les électriciens coupent dès la dernière prise. La tradition produit des clichés charbonneux et statiques. Leurs photographies apportent un souffle nouveau à la production française encore empesée dans des critères anachroniques. Elles peuvent rivaliser avec les images américaines et elles paraissent dans des revues spécialisées comme Cinémond, mais aussi dans les rubriques magazines de la presse illustrée et quotidienne. Les photos des acteurs les plus en vue sont vendues en cartes postales.

Les images des reporters, des illustrateurs et des photographes de plateau publiées ou non dans la presse seront ensuite reprises dans des monographies et des expositions. Elles ont façonné notre vision de l'événement. Ces photographies réalisées par les seigneurs de l'objectif ne sauraient occulter l'importante production d'une quinzaine d'agences. Comme pour le politique, l'événementiel syndical est circonscrit à Paris et à sa banlieue. Pour des raisons techniques et financières, il est difficile de transmettre rapidement des images de province. La presse nationale dispose de correspondants, mais on trouve peu de traces de leurs documents dans les archives des journaux et dans leurs publications. La presse régionale utilise moins la photographie et dispose de ses propres opérateurs. Les photothèques de Paris-Soir, Le Journal, l'Humanité, Excelsior, témoignent d'un quadrillage systématique des usines, des ateliers et des commerces en grève. Très vite des stéréotypes se mettent en place et des mises en scène de grévistes dormant sur le tas, de fêtes organisées se multiplient. Certaines images initiées par le gouvernement sur le départ des enfants à la campagne, sur les auberges de jeunesse répondent à des plans de communication. Si la mémoire collective ne garde de cette période qu'une atmosphère de liesse liée à la satisfaction des revendications, nombre de photographies mettent en évidence une forte présence des forces de l'ordre et des acteurs de la répression. Des gardes mobiles à cheval se dressent face aux cortèges, des hommes de troupe sont aux abords des lieux stratégiques. Des incidents, dont la fusillade de Clichy en mars 1937 est le plus sanglant, sont un peu oubliés, ils ont pourtant eu lieu pendant le Front populaire. Après l'enthousiasme des premières grèves, « la bataille de la Marne des patrons » n'a laissé aucune image forte. Mais Capa n'était-il pas sorti de l'anonymat dans l'allégresse des bals populaires ?

Reporters des lendemains qui chantent pendant le printemps et l'été 1936, Robert Capa et Chim se transformeront vite en reporters de guerre. Beaucoup de photographes d'agence font valoir leurs nouveaux droits et sont licenciés. Les photographies du 14 juillet 1939 sont empreintes des menaces de guerre chaque jour plus pressantes. En septembre 1939, Cartier-Bresson est mobilisé, fait prisonnier, il s'évadera et restera caché pendant toute la durée de la guerre. Le groupe Alliance photo se disperse et plusieurs d'entre eux doivent se cacher. Willy Ronis, réfugié en zone Sud, travaille quelque temps chez Sam Lévin, mais tous deux sont aussi confrontés aux rafles. Raymond Voinquel voit défiler des cohortes d'officiers allemands devant les objectifs du studio Harcourt où il s'est fait embaucher pour subsister. Le studio de Boris Lipnitzki est

bradé comme bien juif. Le Front populaire s'inscrit comme une sorte d'entracte où se nouent les solidarités, se façonnent les vocations. Elles s'épanouiront avec la création de Magnum, de l'ADEP qui remplace Alliance photo après la Libération et de Rapho dont l'importance ne cesse de croître. Le reportage connaîtra alors ses heures les plus brillantes.

Françoise Denoyelle

1 - Le reportage intitulé « La première des grévistes » est crédité Isaac Kitrosser alors qu'il contient une photographie d'ouvrier endormi de Capa. D'autres photographies paraissent également dans Regards le 11 juin 1936 et dans le Weekly Illustrated le 13 juin 1936.

2 - Il couvre, en compagnie de Georges Soria, la victoire du Front Populaire en Espagne pour Regards. Jusqu'à la guerre d'Espagne, le magazine, pour des raisons idéologiques, ne crédite pas les photographies réalisées dans l'esprit d'AIJD et des Rabcors soviétiques. Chim fait exception et apparaît comme le grand photographe du magazine.

3 - Brouillon de dédicace à Lucien Vogel : « À l'homme de cœur, au protecteur des photographes. Au patron camarade avec mes meilleurs remerciements. » Médiathèque du Patrimoine, archives André Kertész, 26.

4 - La section photographie de l'AEAR, selon un témoignage de Willy Ronis et une lettre d'Henri Cartier-Bresson, était une structure assez informelle. Cependant, André Kertész était titulaire d'une carte avec des timbres en bonne et due forme même s'il était inscrit sous un faux nom : Jean Dupont. Médiathèque du Patrimoine, archives André Kertész.

5 - Regards, n° 128, 25 juin 1936.

6 - Exposition des Dix chez le décorateur Leleu.

36, les débuts d'un jeune homme ***un entretien avec Willy Ronis sur le Front populaire***

Le 14 juillet 1936, premier 14 juillet après la victoire électorale, fut une grande journée pour Willy Ronis. à 26 ans, le jeune photographe, peu sûr de lui, décide de se prendre au sérieux et d'aller couvrir la manifestation. Personne ne le commande. Sa mère et son frère sont à sa charge depuis le décès du père. Plus question d'hésitation, il faut gagner sa vie. Ronis est obligé de croire en lui-même. Rue Saint-Antoine, au coin de la rue de Sévigné, il cadre une petite fille sur les épaules de son père. Le centième de seconde qu'a duré cette prise de vue inaugure la carrière de photographe que l'on sait. Willy Ronis revient dans cet entretien sur ces années 30 quand il luttait pour survivre économiquement et pour exister professionnellement. Un jeune homme au milieu d'autres jeunes gens comme Capa, Chim, Cartier-Bresson...

1936 a été une année exceptionnelle pour vous. Vous avez 26 ans, vous venez de perdre votre père, vous vous retrouvez à la tête de sa boutique de photographe de quartier...

Mon père était atteint par un cancer depuis 1932. À cette époque-là, il m'a demandé de travailler avec lui. La crise de 29 atteignait la France. Mon père n'avait pas les moyens d'engager un ouvrier qualifié pour la retouche et surtout la prise de vue en atelier. Il faisait des portraits pour les gens du quartier : les mariages, les communions, les photos d'identité. Je savais faire ça. Alors, en 32, en rentrant du service, je me suis retrouvé dans la boutique avec mon père.

Depuis quand photographiez-vous ?

Mon père m'a acheté mon premier appareil, un 6,5x11, quand j'ai eu quinze ans et demi, à Pâques 26. Un appareil, un pied et un déclencheur avec horlogerie. En juillet j'ai fait mon premier autoportrait à la campagne. Donc, quand je rejoins mon père j'ai six ans de photo amateur derrière moi. En extérieur et en studio : quand les grandes marques nous envoyaient des échantillons, je les essayais sur lui ou sur moi. J'ai fait beaucoup d'autoportraits ou de portraits de mon père jusqu'à sa mort.

Il savait que vous souhaitiez faire autre chose.

Oui bien sûr, mais il n'y avait pas de débat. Il fallait que je vienne l'aider, c'était une question de survie. Mes parents étaient de toutes petites gens, de la petite bourgeoisie fauchée. Mon père était un démocrate, ma mère n'avait aucune conscience sociale. J'ai eu un amour profond pour mon père. Je le considérais comme ma mère. Il était totalement inculte, il parlait mal français, mais il avait un cœur fabuleux. Il était un travailleur plein d'abnégation, d'une générosité et d'un esprit de sacrifice qui m'ont bouleversé dès que j'en ai eu conscience.

À la mort de votre père, vous parvenez à gagner votre vie avec la boutique ?

Très mal. Je n'ai qu'un espoir, c'est foutre le camp. Je me dis: « On va vendre la boutique, on touchera un peu d'argent et on vivra là-dessus le temps que je rapporte un peu d'argent comme reporter-photographe. » La vente en fait n'a rien rapporté, pas un rond, et même plutôt des dettes. J'ai pu rembourser un de mes créanciers pour qui j'avais beaucoup de sympathie : cent cinquante francs par mois en huit ou neuf mensualités. On était totalement fauchés, au bout du rouleau. On était sauvés par des travaux d'amateur et des documents d'identité. Heureusement, avec mon appareil, j'ai tout de suite gagné un peu d'argent. J'ai fait des travaux de reproduction, j'ai photographié des vitrines, quelques portraits de bourgeois et d'enfants à domicile, des petits boulots... Et le loyer tombait tous les trois mois. J'avais quand même des droits de reproduction par le Commis-sariat au tourisme et la SNCF à qui j'avais vendu des droits

de reproduction de mes photographies de vacances. La SNCF les plaçait dans les compartiments au-dessus des appuis-tête, vous voyez, ces paysages noir et blanc avec un nom de lieu. On voyageait en Ronis !

Vous aviez déjà montré deux photomontages, Rêve de clochard et On travaille pour la guerre avec ses cheminées d'usine qui se transforment en canons.

Oui, mais il s'agissait de travaux personnels qui ne m'avaient pas été commandés ni payés. J'exposais mais je n'étais pas un professionnel dans le sens où je ne touchais pas d'argent, je n'avais pas de parution dans la presse.

Quels photographes admirez-vous dans ces années-là ?

Je ne peux pas vous dire. Je voyais beaucoup d'images chaque année à l'Exposition annuelle internationale qui se tenait rue de Clichy à la Société française de photographie. Des photographes du monde entier venaient exposer. Mais je ne retenais pas forcément les noms. Ça a été mon université photographique.

Vous étiez engagé politiquement ?

Oui, en classe de première, j'avais un camarade avec lequel je m'entendais bien et qui habitait ma maison natale, cité Condorcet. Il avait adhéré aux Jeunesses communistes. Il était de toutes les manif et je l'ai vu un jour revenir la tête complètement déformée par les coups qu'il avait reçus dans un commissariat... Il me travaillait au corps. Il me passait des brochures, me donnait des livres comme Le Manifeste communiste, L'État et la Révolution, La Critique du programme d'Erfurt et d'autres petites plaquettes théoriques. J'avais fini par accorder une confiance totale à l'Humanité que je lisais presque tous les jours. Ce garçon, cet éveilleur, s'appelait Jacques. Il est devenu pharmacien et a épousé une pharmacienne riche. La dernière fois que je les ai vus, en 1941, dans les beaux quartiers, il m'a annoncé qu'ils partaient aux USA. Mais quelques jours après, il a été coiffé et il est mort en déportation. Sa femme était chrétienne, elle n'a pas été inquiétée. Lui a dû être dénoncé.

Vous étiez donc conscient de ce qui se passait.

Bien sûr. C'est une période dont j'ai été un grand bénéficiaire en profitant du mouvement du sport populaire et du week-end de deux jours. Je me vois encore allant chez Dufayelle acheter ma petite tente pointue qui est sur mes photos. Nous allions camper, avec deux ou trois amis, aux environs de Paris sur les coteaux de Limay en face de Mantes et sur les falaises de Houlgate à Pâques ou en été. Le Front populaire m'a transformé en campeur ! On voyait le vendredi soir et le samedi matin partir plein de monde. Et puis il y a eu le phénomène du tandem. Mais, vous voyez, je n'ai pas une seule photo de tandem, ce qui veut dire que photographiquement je n'ai pas été beaucoup impliqué dans l'histoire du Front populaire. J'en ai profité mais je n'ai pas pensé le couvrir avec mon appareil photo.

Pourtant, vous êtes dans la manifestation du 14 juillet 1936 et vous faites la photo de la petite fille sur les épaules de son père.

Oui, c'est mon premier reportage professionnel. J'ai couru partout cet après-midi-là. Entre Saint-Antoine et la Nation. L'Humanité a publié la photo de la petite fille quelques jours après, pas immédiatement car le journal avait ses propres photographes bien entendu et il n'avait pas besoin de moi.

C'était une commande ?

Non pas du tout. Mon frère est allé ensuite proposer quelques photos parce que moi je n'avais pas le temps. Il a placé la petite fille à l'Huma et une autre photo je crois, mais je n'ai aucune trace écrite de ça. À ce moment-là, j'étais accablé de soucis.

Où avez-vous pris cette photo ?

Exactement au coin des rues Saint-Antoine et Sévigné. Arte a fait un film sur cette photo et ils m'ont posé la même question que vous : « Vous savez où vous l'avez faite ? » J'ai dit oui bien sûr. En fait je n'en savais rien. Je me suis creusé la tête. J'ai fait toute la rue Saint-Antoine des deux côtés et je n'ai rien trouvé.

Et puis en regardant attentivement la photo, j'ai déchiffré l'enseigne au fond : « Au camélia-deuil ». Je suis allé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris et j'ai demandé le bottin de 36. « Au camélia-deuil... Au camélia-deuil... » Ils y étaient avec leur adresse ! La petite fille m'a écrit quand cette photo est parue en couverture de À nous la vie en 1996 : « Mon père était militant communiste et avait découpé cette photo. C'est lui qui avait demandé à ma mère de me faire un bonnet phrygien. » Et j'ai fait sa connaissance, soixante ans après l'avoir photographiée.

Quelques semaines avant ce 14 juillet 1936, vous êtes au mur des Fédérés où vous faites la photo du groupe Mars.

Oui, j'ai longtemps cru que cette photo était de 34. Mais elle a été prise le même jour que celle de Chim manifestement. Et Magnum la date de 1936. Je peux difficilement les contredire. Francis Lemarque qui est un de ces jeunes gens est né en 17. Il a bien 19 ans sur la photo.

On connaît d'autres photos de vous dans ces années-là qui n'ont pas de rapport direct avec le Front populaire, ni avec le camping, le cheminot par exemple.

Je savais que j'aurai besoin de photos sur tous les sujets. Donc je faisais des archives. J'allais un peu partout avec une boîte de 18x24 pour montrer mes capacités sur différents sujets, essentiellement à Paris bien sûr. J'ai du faire cette photo à la gare de l'Est. Elle a dû m'être inspirée par La Bête humaine le film de Renoir. C'est le même cadre

Donc, quand vous n'aviez pas de commande, vous vous leviez et vous partiez faire... votre book ?

Oui, j'ai fait des photos de pluie, de Paris sous la neige... Tout ce qui pouvait m'être demandé à l'improviste et dont je devais disposer. J'ai fait une belle photo qui n'a jamais été publiée de la place de la République un jour de grande neige.

Ces photos vous ont servi ?

Un peu. J'en ai vendu certaines comme photos d'illustration. J'ai fait deux expositions commandées par la SNCF en 37 ou 38 : Neiges de France dans le hall de la gare de l'Est et Paris la nuit. La SNCF et le Commissariat au tourisme étaient pauvres sur certaines régions comme les Vosges, la Savoie, le Vivarais. Moi j'avais beaucoup de matériel et une certaine expérience comme photographe de montagne.

Le magazine Vu tenait-il une place aussi importante qu'on le dit ?

Une énorme importance ! Vu a été un coup de canon dans la presse illustrée, du moins pour les amateurs de photos. Le journal publiait la fine fleur du photo-journalisme allemand et des pays de l'Est. Lucien Vogel qui avait créé Vu était un aristocrate progressiste. Il a fait un numéro spécial sur l'URSS qui a sonné le glas du journal, car les bailleurs de fonds se sont retirés. Et l'engagement de Vu côté républicains espagnols ne leur a pas beaucoup plu non plus. Je me suis abonné en même temps à Vu et à Lu, qui publiait chaque semaine les meilleurs articles parus dans la presse. J'ai encore des albums de Vu. Vogel était le père de Marie-Claude, la future femme de Paul Vaillant-Couturier, le rédacteur en chef de l'Humanité. Je l'ai connue à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires. Nous sommes un jour sortis ensemble boire un Pam Pam place de la République. Je lui ai dit : « Tu as quel âge ? » Elle m'a répondu : « Vingt ans. » Je ne sais pas pourquoi ça m'est resté.

Marie-Claude faisait de la photo sous le pseudo Mara Lucas. Elle a rencontré son futur mari lors d'un voyage en Chine dont elle a rapporté beaucoup de photos. Elle était une grande bonne femme. C'est sur sa recommandation que le bras droit de Paul Vaillant-Couturier à la mairie de Villejuif m'a confié le reportage sur la colonie de vacances à

Marsac en Dordogne en 1937. Ce n'est pas la seule fois où elle m'a donné un coup de main. Elle m'a demandé un jour de faire les repiques d'une série de portraits qu'on lui avait commandés. Et elle m'a payé pour ça. C'était avant-guerre, et un peu d'argent était toujours une bonne nouvelle.

Quelle est la place de Capa, Cartier-Bresson et Chim en 1936 ?

Cartier-Bresson fait des reportages pour Regards. Chim et Capa avaient déjà roulé leur bosse à Varsovie et en Hongrie avant de s'installer à Paris. Ils étaient célibataires, sans aucune espèce d'attache. Une chambre de bonne suffisait à Chim et une chambre d'hôtel à Capa (et à l'époque ce n'était pas le Lancaster où il s'installera après guerre !).

J'ai d'abord connu Cartier-Bresson, mais superficiellement. Il m'a fait connaître Chim qui m'a fait connaître Capa. Chim utilisait ma glaceuse pour ses photos. Il développait dans sa chambre de bonne et il venait finir le travail chez moi. Capa est devenu prospère après la photo du milicien tué en Espagne. Il voulait réussir. Il était très réactif. En 1938, un copain de régiment m'avait invité, au pair, à faire des photos sur le bateau et aux escales lors d'une croisière en Yougoslavie, en Albanie et en Grèce. Je les montre à Bob au retour : « Oh la la !... On va faire un coup avec ça ! ». Il fait tirer cinq séries de trente photos dans son labo de la rue Froideveaux et les vend dans le monde entier sous le titre « Notre envoyé spécial dans les Balkans. » ! En 1939, il m'a proposé de faire un tour du monde avec lui. Il ne paraissait pas effrayé par les frais du voyage. La guerre a balayé ce projet. Mais peut-être que Bob n'avait pas tant d'argent et que j'aurais eu de mauvaises surprises... Ceci dit, le jour où il m'a parlé de ce voyage il s'est acheté une veste en daim avenue de l'Opéra. Il n'était pas fauché !

Nous sommes étonnés que vous ne soyez pas rentré à l'agence Alliance photo où il y avait des photographes de plein air comme Boucher ou Bellon.

J'ai rencontré madame Eisner qui animait Alliance. Elle m'a proposé de les rejoindre mais J'ai refusé. Pour être franc, cette femme ne m'inspirait pas de sympathie et je n'avais pas envie d'entrer dans son agence.

Pendant la guerre, vous avez travaillé avec Sam Lévin qui était un des grands photographes de plateau des années 30.

Oui, je me suis retrouvé à Toulon en 42 et j'ai travaillé un ou deux mois avec Sam Lévin. Il était extrêmement sympathique. J'étais laborantin au sous-sol et je tirais les portraits qu'il faisait au rez-de-chaussée. J'ai dû faire quelques identités un matin où il était sorti.

Mais on gagnait bien sa vie comme photographe de plateau...

Oui, mais je n'étais pas du tout dans ce milieu-là. Et on s'y ennuyait comme c'est pas croyable. Vous attendiez des heures pour avoir la possibilité de faire à toute vitesse quelques photos avant que les électriciens n'éteignent ! Il fallait absolument devenir très copain avec les électros. C'étaient des conditions de travail terribles. D'ailleurs, dès qu'ils avaient acquis une certaine notoriété, ces photographes se faisaient un petit studio sur place où ils pouvaient faire des portraits éclairés selon leur cœur et sans la pression de l'équipe de cinéma. J'ai travaillé sur un film en 1945, *Le Roi des resquilleurs*, avec Daniel Clérice. Ça m'a permis de faire une photo que j'aime beaucoup : des girls qui se reposent à la chaleur d'un projecteur pendant une pause, bel éclairage venant de la gauche... Comme on dit, c'est une photo qui sauve la journée.

Vous n'avez pas fait de photos sur les grèves de 36.

Non, j'ai suivi des grèves plus tard, celle de Citroën en 38 avec la syndicaliste Rose Zehner, et après-guerre la Snecma et d'autres. J'ai fait durer la joie du Front populaire pendant trente ans!

Quatorze grands photographes et douze agences actives

Denise Bellon (1902-1999)

Photographe de sa propre vie de famille dès les années 20, Denise Bellon - de son vrai nom Denise Hulmann - se professionnalise au Studio Zuber qu'elle rejoint en 1933. Elle s'y initie au graphisme, à la publicité, à la photo et y rencontre de nombreux artistes de toutes disciplines.

Divorcée et mère de deux enfants (Yannick et Loleh), Denise Bellon entreprend de nombreux reportages à l'étranger en solitaire répondant à des commandes ou à sa propre curiosité. Elle visite la Finlande, le Maroc, la Bulgarie... Elle est publiée aussi bien dans Match, que dans les hebdomadaires illustrés Vu et Regards, ou dans des revues plus traditionnelles comme Plaisir de France. Denise Bellon rejoint Alliance photo au milieu des années 30 mais reste une artiste à part, attachée à aucune école, peu soucieuse de conceptualiser son œuvre. Très liée au groupe surréaliste, elle réalise après-guerre de nombreux portraits d'artistes sans, comme toujours chez elle, que son travail puisse être réduit à cela.

Pierre Boucher (1908-2000)

Dès les années 30, Pierre Boucher est très loin des photo-reporters. Il possède déjà une expérience de dessinateur de mode pour Le Printemps et gardera toujours cet œil particulier. Il ne capte pas le réel mais le soumet à son sens graphique. Il s'attaque à la photo notamment sur les bords de Marne où il campe dès 1932 avec des amis. Ces parties de campagne avec Pierre Verger ou Denise Bellon lui fourniront ses premiers sujets. Curieux des formes, il s'intéresse au photomontage et à tous les effets spéciaux, photographie des nus tout en descendant à bord d'un sous-marin pour Match. Il réalisera en 1944 avec Émile Allais un livre sur la technique française du ski qui montre parfaitement l'élégance de ses effets photographiques.

Robert Capa (1913-1954)

Arrivé en France via Berlin, Vienne et Budapest en 1933, Le jeune André Friedmann prend le nom de Robert Capa au printemps 1936. Il couvre le Front populaire et ses images sont publiées dans des hebdomadaires illustrés comme Vu ou Regards. Quelques semaines après le soulèvement de Franco, il se rend en Espagne avec sa compagne (photographe elle-même) Gerda Taro. Il devient rapidement le photographe de la Guerre d'Espagne. Il incarne désormais l'image du correspondant de guerre. Un rôle qu'il assume tout au long des cinq conflits qu'il couvre. Il est l'un des premiers photographes à débarquer en Normandie. Il saute sur une mine au Vietnam en 1954. Capa, photographe engagé et bon vivant, disait: « Si vos photos ne sont pas bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près. »

Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Contrairement à la plupart de ses confrères, Henri Cartier-Bresson n'est ni immigré, ni fils d'immigré. Il est né dans une famille bourgeoise qui a réussi dans le textile. Il existe des photos de grévistes de l'usine Cartier-Bresson en 1936. Il s'intéresse d'abord à la peinture, puis à la photographie, puis au cinéma et pratiquera ces trois disciplines tout au long de sa vie. Il prend ses premières photographies en 1931 en Côte d'Ivoire puis au Mexique, s'initie au cinéma en 1935 aux États-Unis, arpente les bords de Marne en 1936 où il promène son regard légèrement ironique, tendre et subtil, et réalise en 1937 un documentaire sur les hôpitaux de l'Espagne républicaine. Figure mondiale de la photographie, il en a défini l'enjeu en même temps que son propre talent en une formule, « *l'instant décisif* ». Toujours plus près, disait Capa. Quand ? répond Cartier-Bresson.

Chim (1911-1956)

De son vrai nom David Szymin, ce fils d'un important éditeur a émigré de Pologne à Paris en 1932. Comme Capa, il doit abandonner ses études en raison de la crise économique. Il se met à la photographie en 1933 à l'instigation d'un ami de sa famille propriétaire de l'agence Rap. Dès lors, il couvre l'ensemble des aspects du Front populaire et se lie d'amitié avec Robert Capa et Henri Cartier-Bresson avec lesquels, après guerre, il fondera l'agence Magnum. Il meurt en 1956 sous les balles d'un soldat égyptien au cours de la crise de Suez. Il est également connu sous le nom de David Seymour qu'il adoptera après son installation aux États-Unis en 1939.

André Kertész (1894-1985)

Employé de Banque à Budapest, il arrive à Paris comme photographe. Immédiatement il s'impose comme l'un des plus doués de sa génération. Il travaille pour les magazines allemands et français. Ses photos alternent le reportage pris sur le vif et les recherches du constructivisme. Il réalise plusieurs livres dont Paris vu par André Kertész en 1934. Membre de l'AEAR, il a connu la misère et voit avec bonheur l'arrivée du Front populaire. Mais sa décision est prise, il est engagé par Keystone à New York où il espère mieux vivre de ses photographies. La déconvenue sera rude, il restera néanmoins aux États-Unis jusqu'à sa mort, mais fera don de ses négatifs à la France, le pays de sa jeunesse.

François Kollar (1904-1979)

Hongrois d'origine, le jeune Kollar fait ses classes au studio Draeger puis Chevojon. De 1931 à 1934 il sillonne la France pour les éditions Horizons de France et en rapporte La France travaille, un reportage publié en 15 fascicules qui assure sa renommée. Chantre de l'éclectisme, il passe avec le même bonheur des reportages dans les mines aux mondanités pour la presse magazine. En 1937, lors de l'Exposition universelle, avec ses propres images, il réalise plus de deux mille mètres carrés de décors photographiques qui ornent les pavillons de l'agriculture, de l'industrie, de l'électricité et de la lumière et plus particulièrement celui de la photographie, du cinéma et du son. Comme ses confrères Denise Bellon, Roger Schall, André Steiner, Jean Roubier, Pierre Verger, il réalise un reportage très complet sur l'Exposition où s'affirme sa maîtrise de la lumière dans des images sur les pavillons de nuit.

Sam Lévin (1904-1992)

Né en Ukraine, Sam Lévin arrive en France à l'âge de deux ans. Il découvre la photographie à sept ans avec un appareil Déetective. Il effectue des études d'ingénieur-chimiste avant de devenir reporter au Télégramme du Nord. Son talent de portraitiste qu'il exerce dans son studio de la rue Saint-Georges (Paris IXe) lui ouvre les portes des studios de cinéma où il débute en 1935 sur Les Époux scandaleux de Georges Lacombe. Il succède à Raymond Voinquel sur le plateau de Jenny (Marcel Carné) et développe une collaboration étroite avec Jean Renoir. Le succès de La Grande Illusion, sorti en mai 37, génère de nombreuses parutions dans la presse et rend Lévin célèbre. Après la guerre, qu'il passe à Toulon où il a ouvert un studio, Sam Lévin s'affirme comme un des portraitistes essentiels des vedettes du cinéma (Brigitte Bardot notamment). Des expositions au festival de Cannes comme au MoMA à New-York en 1981 consacrent son travail.

Walter Limot (1902-1984)

Walter - de son vrai nom Walter Lichtenstein - fuit l'Allemagne nazie en 1933 et poursuit en France une carrière de photographe de plateau déjà longue. Elle a en effet démarré en 1922 sur un film de Ernst Lubitsch, puis sur des œuvres de Max Ophüls, Fritz Lang ou Wilhelm Pabst, c'est-à-dire la crème du cinéma allemand. Avant Lichtenstein, les opérateurs-caméra se chargeaient des photos de plateau. Lichtenstein adopte le nom de Limot à Paris et collabore avec de nombreux immigrés comme lui (toujours Lang, mais aussi Siodmak et Litvak). Il photographie également des films de Sacha Guitry, Jacques Feyder et de Julien Duvivier (La Belle Équipe) réalisant parallèlement des portraits d'artistes dont les négatifs ont pour la plupart disparu pendant la guerre.

Boris Lipnitzki (1897-1971)

Né à Odessa, Boris Lipnitzki a écumé, à partir de 1927, les scènes parisiennes, parvenant à utiliser parfaitement la lumière du spectacle. C'est peut-être le point commun de pratiquement toutes ses photos, cette faculté de magnifier l'éclairage sans le modifier. Il aurait sans doute été un magnifique photographe de plateau. Lipnitzki a laissé des centaines de portraits : Maurice Ravel sur son lit de mort, Michel Simon, Sacha Guitry, Jean Cocteau et Brigitte Bardot en petite danseuse vers l'âge de dix ans... Une grande partie de ses plaques, gardées par Louis Jouvet dans les caves du théâtre de l'Athénée pendant l'Occupation (Lipnitzki était juif), furent noyées dans une inondation.

Éli Lotar (1905-1969)

Peu de temps après sa naissance, ses parents rentrent en Roumanie. Il retrouve Paris en 1924. Germaine Krull, la femme du documentariste Joris Ivens, l'initie à la photographie. Ils fréquentent le Paris de l'avant-garde et leurs images sont publiées dans le premier numéro de Vu. Dès 1927, il réalise des images de cinéma sur le tournage de Poker d'as d'Henri Desfontaine et de L'Argent de Marcel L'Herbier. Entre cinéma et photographie, l'aventurier, mi-poète mi-anarchiste, ne choisit pas mais se lie avec le surréaliste André Boiffard pour créer un studio et commence à travailler comme opérateur avec Jean Painlevé. C'est avec Zuyderzee de Joris Ivens qu'il aborde le documentaire engagé. Il se lie avec les frères Prévert et le cercle du groupe Octobre. Luis Buñuel le prend comme opérateur pour Las Hurdes. Après plusieurs voyages en Grèce dont il publie des photos dans Minotaure, il figure au générique d'Une Partie de campagne de Jean Renoir comme photographe de plateau et cadreur du film. En 1937, il rejoint l'équipe d'Henri Storck comme directeur de la photographie pour Les Maisons de la misère consacré aux taudis. Il passera à la réalisation avec Aubervilliers en 1945/1946. Marginalisé, il termine sa vie dans une totale détresse.

André Papillon (1910-1986)

Né au Caire durant une escale de son père, il passe par Alger, Marseille, Rio de Janeiro avant de rejoindre Bordeaux en 1914. À 20 ans, son beau-frère François Kollar l'initie à la photo. Il se lance dans la photo publicitaire et devient le portraitiste des éditions Denoël. Photographe engagé, il est membre de l'AEAR et en 1935, participe à sa première exposition, Documents de la vie sociale. Il couvre les grèves du Front populaire et Match l'envoie en Espagne sur le front de la Catalogne. Ses photos sont publiées dans tous les grands magazines de l'époque : Vu, Regards, Voilà... La guerre, comme pour beaucoup de photographes de cette génération, constitue une rupture.

Willy Ronis (né en 1910)

D'abord intéressé par la musique, Willy Ronis rejoint en 1932 le studio de photographie de son père gravement malade. Il abandonnera l'atelier en 1936 à la mort de ce dernier. Dès 1934, il suit en sympathisant les manifestations du futur Front populaire. Au fil de ses pérégrinations, Willy Ronis rencontre Capa, Chim, Brassai, Kertész et Cartier-Bresson. Il commence à publier dans les hebdomadaires illustrés comme Regards et Vu. Il rejoint après-guerre l'agence Rapho et développe un œil qui en fait, avec Robert Doisneau et Édouard Boubat, l'un des principaux représentants de l'école humaniste.

Raymond Voinquel (1912-1994)

Vosgien immigré à Paris en 1927, Raymond Voinquel fait la plongée à la Coupole avant de découvrir le travail de photographie de plateau sur le tournage de Mon gosse de père dans lequel il est figurant. Roger Forster qui officie sur le film lui apprend le métier. Raymond Voinquel développe un style assez proche de son maître, une lumière étonnement ciselée. Dès 1931, il prend son autonomie (La Chienne, de Jean Renoir). Marc Allégret, qui débute en 1935, l'associe à l'ensemble de ses films jusqu'à la guerre et Henri Decoin ne fait confiance qu'à lui pour photographier sa femme Danielle Darrieux dont il veut faire une star. Voinquel couvrira cent soixante films jusqu'en 1977 (Guitry,

Melville, Hitchcock...), tout en développant une œuvre personnelle, remarquable notamment par ses nus masculins.

LES AGENCES DE PRESSE

Alliance photo

1935-1939

Fondée par René Zuber, dirigée par l'Italienne Marie-Jeanne Eisner.

Première association de photographes : Pierre Boucher, Denise Bellon, Gaston Karquel, Suzanne Laroche, Pierre Verger, et Emeric Feher, tireur. L'agence diffusera également les photographies d'Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Gerda Taro et David Seymour. À la Libération Suzanne Laroche réunit quelques photographes et fonde l'Agence de documentation et d'édition photographique, l'ADEP. Contrairement aux photographes des agences classiques, ceux d'Alliance Photo n'utilisent pas d'appareils à plaques mais des Rolleiflex. Ils ne couvrent pas l'actualité, mais publient leurs images dans des revues qui privilégient une photographie de qualité.

Associated Press

Fondée en 1936

Directeur : Massy Takvorian, un Arménien, plus connu sous le nom de James King, figure emblématique de la profession.

Prend la suite de l'agence Pacifique-Atlantique, une des plus grosses affaires de reportage dans le monde. Associated Press n'est qu'une branche de la filiale londonienne. A.P. est une sorte d'agence coopérative formée d'environ 1600 journaux américains qui diffusent leurs photographies à la presse mondiale.

France Presse

Société française de reportage et d'illustration

1933-1942

Directeur : Georges Astorq.

La plus importante des agences françaises, elle est financée entre autres par Charles de Breteuil et Gémon Émile Polignac. Après les grèves de 1936, Paris Soir et L'Intransigeant s'associent pour créer une nouvelle société qui garde le même nom et le même directeur.

Fulgur

1933-1946

Directeur : le Luxembourgeois Antoine Koch.

En 1939, sa publicité revendique « un réseau de correspondants dans 36 grandes villes et capitales dans le monde ».

Keystone

Fondée en 1927

Directeur : le Hongrois Alexandre Garaï.

Agence new-yorkaise qui crée des filiales à Londres, Berlin puis Paris. Entreprise familiale, la filiale française est tenue par l'un des dix frères Garaï. L'agence très dynamique rentabilise ses photographies dans le monde entier. La plupart des responsables d'agences photographiques ont fait leurs classes chez Keystone.

LAPI *Les actualités photographiques internationales*

1938-1960

Directeur : Robert Delhay.

André Roumanes et le Belge Pierre Hermans créent la première coopérative ouvrière de photographes : Les Photographes associés. Après les grèves de 1936, beaucoup de photographes sont licenciés. Avec Robert Delhay, qui était délégué du personnel de l'agence SAFRA, ils se regroupent autour des Photographes associés. La coopérative

change de nom pour s'appeler LAPI. Bien qu'elle ait collaboré pendant toute la guerre, l'agence poursuivra ses activités par la suite.

Magnum

Fondée en 1947

Fondée à New York par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger et William Vandivert. Rita Vandivert participe également à l'aventure. Deux bureaux sont ouverts, l'un à New York, l'autre à Paris. Maria Eisner dirige le bureau de Paris. L'orientation insufflée par Capa et son charisme sont déterminants. L'agence est une coopérative dirigée par les photographes qui conservent leurs droits sur les photos, ce qui n'est pas courant à l'époque. L'agence coopte ses membres selon un long processus. Elle demeure la plus mythique des agences.

Agence Meurisse (Agence rapide)

Fondée en 1904, vente en octobre 1936

Directeur : le belge Louis Meurisse.

L'une des plus anciennes agences françaises, spécialisée dans les reportages sportifs. À partir de 1920 elle diversifie ses activités et se tourne vers l'actualité parisienne et les mondanités.

L'agence Meurisse a saisi l'importance des archives, leur valeur comme témoignage d'une époque et l'éventuel profit que l'on peut en tirer. Son souci de conserver des plaques lourdes et fragiles est loin d'être partagé par ses confrères. La Bibliothèque nationale de France conserve 160 000 clichés réalisés de janvier 1909 à juin 1937.

Mondial Photo Presse

Cette agence n'est pas inscrite au Registre du commerce. Elle apparaît dans l'Annuaire de la presse en 1934, elle est active jusqu'en 1939.

Wide World Photo (New York Times)

1927-1940/1942

Directeurs : le canadien Émile Barrière et Raymond Brajou.

Les capitaux sont anglais, américains et canadiens. Dans les années 1930 l'agence est couplée avec le New York Times qui crédite souvent les photographies.

Roger-Viollet

Directeurs : Hélène et Roger Viollet.

Photographes, ils sont parmi les tous premiers à couvrir les débuts de la guerre d'Espagne. À une époque où personne ne s'intéresse aux photographies comme archives, il récupèrent et sauvent de nombreux fonds dont personne ne veut s'encombrer. Après la guerre, ils achèteront les fonds Laure Albin-Guillot, Boris Lipnitzki, Lapi... Sauf en ce qui concerne les fonds achetés récemment, Roger Viollet n'indique jamais l'origine des photographies.

Excelsior, Le Journal, l'Humanité

Ces trois quotidiens, dont seul l'Humanité est encore en activité, possédaient des photothèques dont les images ont été accumulées au fil des années et qui ont été conservées jusqu'à ce jour. Le fonds le plus riche est celui du Journal, qui contient également la photothèque de l'Aurore. La BNF détient les 30 000 cartons du fonds qui constitue un exceptionnel témoignage sur l'histoire du XXe siècle. Le fonds de l'Humanité est également très riche, mais la plus grande partie des documents concernant la période d'avant-guerre a été détruite. Il est déposé aux archives départementales de Seine-Saint-Denis. Le fonds d'Excelsior est d'une grande qualité mais de moindre importance quantitativement. Il est détenu par le journal l'Équipe.