



RENÉ-JACQUES

L'ÉLÉGANCE DES FORMES
15/11/2019 – 24/05/2020

JEU
CHÂTEAU DE TOURS
PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS «IMAGES ET ARTS VISUELS» À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré se sont associés à l'université de Tours et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes scolaires et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande à l'accueil du Château de Tours ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres académiques et professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels.

En lien avec la direction des services départementaux de l'éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

■ mercredi 4 décembre 2019, 14 h 30-16 h

Pour les enseignants du 2nd degré

Inscriptions : adelinerobin@ac-orleans-tours.fr

■ vendredi 6 mars 2020, 9 h-12 h

matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire

La matinée commence à 9 h au CCC OD et se poursuit au Jeu de Paume – Château de Tours.

Inscription : www.culturesducoeur.org

Parcours croisé avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

Installé dans le centre historique de Tours, jardin François-1^{er}, le centre d'art accueille le fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré. Au sein de ses quatre espaces d'exposition, de grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur ; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.

Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites croisées et activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCCOD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

Visites des expositions et visites croisées

À destination des visiteurs individuels :

■ samedis, 15 h

visite commentée de l'exposition

■ derniers samedis du mois

(samedis 28 mars et 25 avril 2020)

visites croisées entre deux institutions culturelles à Tours

15 h : Jeu de Paume – Château de Tours

16 h 30 : CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré.

À destination des visiteurs en groupe :

– Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du mercredi au dimanche.

– Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes, du mercredi au samedi.

Dans le cadre du parcours d'éducation artistique et culturelle (PÉAC), des visites croisées sont mises en place entre le Jeu de Paume – Château de Tours, le CCC OD et le musée des Beaux-Arts (voir p. 39-41).

Renseignements et contacts

■ Service des expositions du Château de Tours :
de@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

■ Service des projets éducatifs du Jeu de Paume :
sabinethiriot@jeudepaume.org

■ Service des publics du CCC OD :
n.thibault@cccod.fr et b.marion@cccod.fr

ESPACE ÉDUCATIF

Situé au premier étage du Château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontres et des activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langage.

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service des projets éducatifs, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

SOMMAIRE

SERVICE DES PROJETS ÉDUCATIFS DU JEU DE PAUMEE

Sabine Thiriot – responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Julia Parisot – chargée des publics jeunes et scolaires
juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune – informations et réservations
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ève Lepaon, Cécile Tourneur – conférencières et formatrices
evelepaon@jeudepaume.org
ceciletourneur@jeudepaume.org

**Céline Lourd (académie de Paris),
Cédric Montel (académie de Créteil)** – professeurs-relais
celinelourd@jeudepaume.org
cedricmontel@jeudepaume.org

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation de l'exposition	5
Repères biographiques	6
Bibliographie indicative	10
	12

APPROFONDIR L'EXPOSITION

Photographes-illustrateurs, édition et création	15
Associations et droits des photographes	16
Images mécaniques et produits de l'industrie	21
Orientations bibliographiques thématiques	24
	28

PISTES SCOLAIRES

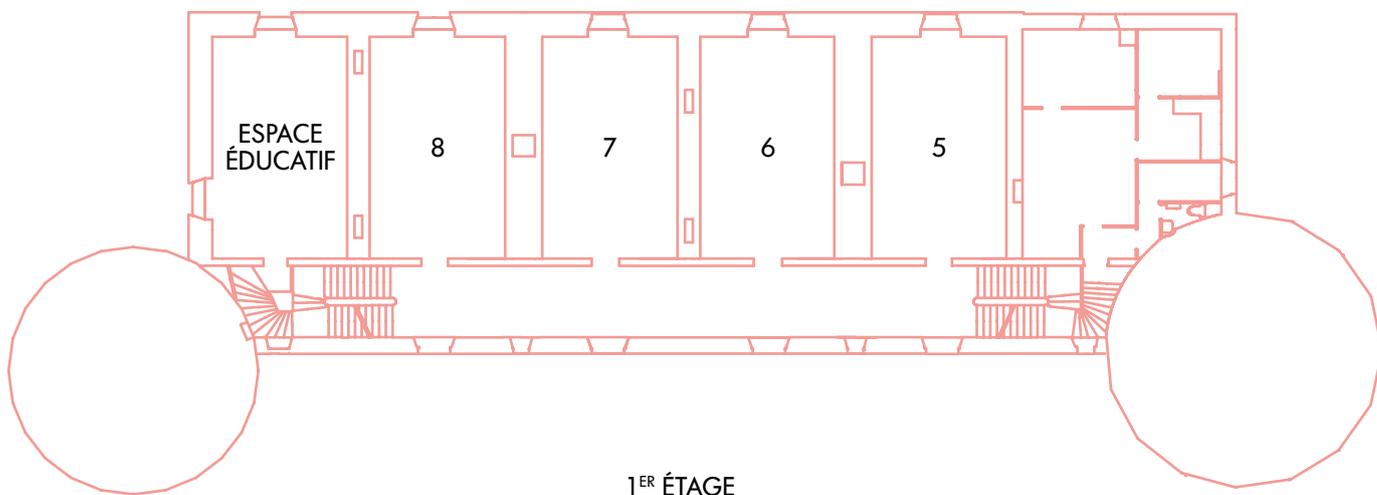
Encadrés de l'espace éducatif	31
Lumières et atmosphères	32
Paysages, points de vue et compositions	32
Objets, publicité et industrie	33
Corps, gestes et cadres	34
Droits d'auteur et photographie	35
Illustrations d'ouvrages sur Paris	36
Parcours autour du paysage	37
Photographies de plateau	39
Images publicitaires	41
Représentations de l'industrie automobile	43
	45



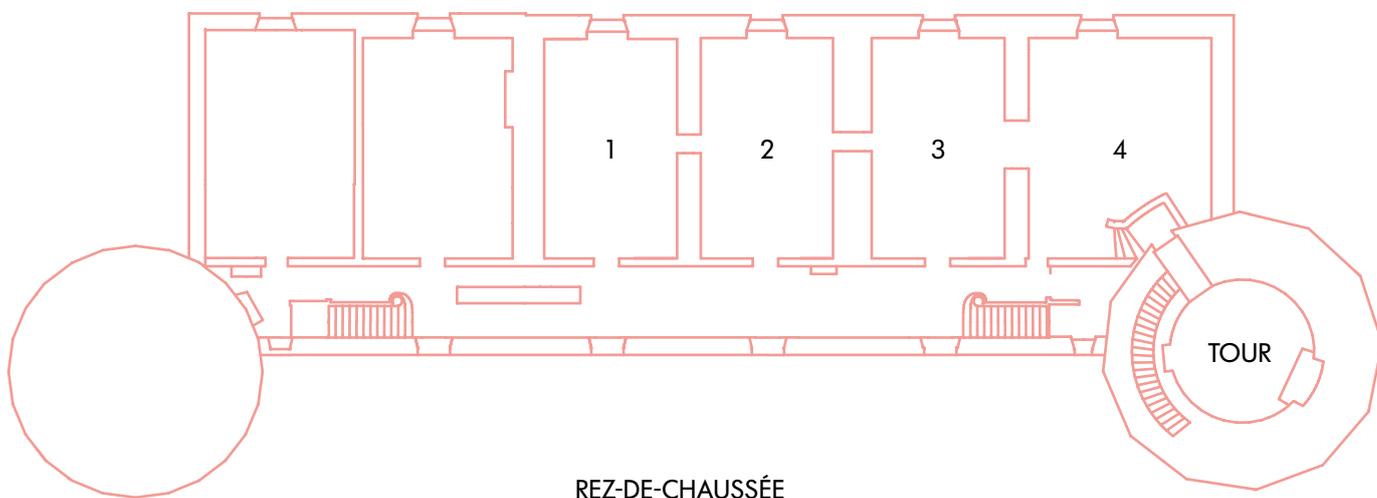
*L'homme de la nuit, sur le tournage du film
Remorques de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939*

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« René-Jacques, agence-photo. Publicité, illustrations, reportage, industrie, arts graphiques, décoration. Agrandissement tous format. 8, square du trône, Paris, 17^e. »
Carte de visite de René-Jacques, 1947, citée par Patrick Roegiers, « Le "chambellan" de l'image pure », in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), *René-Jacques*, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991, p. 26.



1^{ER} ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Figure marquante de la photographie française d'après-guerre, René-Jacques (né René Giton, 1908-2003) débute sa carrière dans les années 1930. Très rapidement, il embrasse les mille métiers de la photographie, se faisant tour à tour reporter pour *L'Intransigeant*, illustrateur pour les éditions Grasset ou photographe industriel pour la régie Renault. Arpenteur des rues d'un Paris vide, sur les traces de Francis Carco et Léon-Paul Fargue, il est aussi photographe de plateau pour René Lucot, Georg Wilhelm Pabst et Jean Grémillon.

Conscient de la difficulté des photographes à faire valoir leurs droits et reconnaître leur art, René-Jacques, comme son aîné François Kollar, ou Jean Dieuzaide, son cadet, participe aux différents groupes qui animent la photographie française : Le Rectangle, sous l'égide d'Emmanuel Sougez ; le Groupe des XV, à partir de 1946, où il retrouve Daniel Masclat, Willy Ronis, Robert Doisneau et son ami Marcel Bovis. Défendant ses images et ses points de vue, il participe aux nombreuses expositions que ces groupes organisent. Président pour les photographes du conseil d'administration de la Spadem (Société de la propriété artistique des dessins et modèles) à partir 1946, il représente également les photographes à la Commission nationale des sites dès 1948 et prend la tête du syndicat de la photographie publicitaire en 1961.

Dans les photographies de René-Jacques, rien n'est anodin : chaque image est pensée et trouve sa source dans ses expériences préalables. Ainsi, quand il propose des illustrations pour des œuvres de Carco et de Montherlant, il traduit en images les ambiances et les formes évoquées par les textes. De même, le jeu des ombres et des reflets sur les matières, qu'il affectionne dans ses natures mortes industrielles, fait suite à ses premières recherches et à son expérience de l'éclairage sur les plateaux de cinéma. Pour René-Jacques, professionnel exigeant, répondre aux demandes de ses commanditaires suppose de proposer, au-delà d'une image techniquement parfaite, un supplément d'âme et une vision renouvelée du

paysage, du monument ou de l'objet industriel. En 1991, conscient de la richesse de son travail photographique, il fait don à l'État de son œuvre. Aujourd'hui conservée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), la donation René-Jacques regroupe ses négatifs, un ensemble de plus de 20 000 tirages, ainsi que de très riches archives formées de ses publications, de sa correspondance professionnelle et des planches de tirages de lecture qui servaient à la diffusion de ses images.

Salle 1 : Premières images, 1927-1935

Né en 1908 à Phnom Penh (Cambodge), où son père est administrateur colonial, René Giton découvre la France en 1917, quand ses parents s'installent à Royan (Charente-Maritime). Poursuivant ses études au lycée Buffon à Paris, il emprunte à son père son premier appareil et découvre les possibilités de la photographie.

Bien qu'il soutienne ne lire aucune revue spécialisée à cette époque, ses premières images sont intimement liées aux avant-gardes photographiques des années 1920 et ébauchent les lignes directrices de sa future carrière. Sensible à l'étrangeté que peuvent créer les ombres, il refuse cependant tout artifice et ne pratique ni surimpression ni solarisation.

En 1931, il fait l'acquisition d'un Leica et publie ses premières photographies. L'année suivante, il s'essaie au reportage pour le journal *L'Intransigeant* et commence à photographier Paris. C'est à cette époque qu'il commence à signer ses images sous le pseudonyme de René-Jacques. Photographe « polygraphe », selon le mot de Willy Ronis, l'un de ses contemporains, il répond aux commandes des revues et des éditeurs, devient photographe de plateau sur des films de Pierre Weil et propose des images pour des publicités.

Salle 2 : La mer

De son adolescence passée à Royan, René-Jacques garde une fascination pour la mer. Dans ses premières images, son œil s'arrête sur les ombres des baigneurs, sur le sable des plages et la lumière du soleil couchant se reflétant sur les vagues.

En 1939, le réalisateur Jean Grémillon fait appel à lui comme photographe de plateau sur le tournage de *Remorques*. Le film met en scène l'histoire d'amour entre un pilote de remorqueur (Jean Gabin) et l'épouse du capitaine d'un cargo naufragé (Michèle Morgan). René-Jacques exige pleine liberté dans ses choix de cadrages et de sujets ; il veut pouvoir photographier les à-côtés du tournage et faire aussi des images pour lui. Grémillon accède à ses demandes et le photographe se rend sur le tournage à Brest, où, pendant trois semaines, il réalise près de 250 photographies sortant du cadre défini par le chef-opérateur. Les portraits des deux vedettes passent au second plan, ce qui irrite Jean Gabin : plutôt que de se voir exclu, René-Jacques préfère démissionner.

En 1948, il illustre de 65 photographies le texte d'Édouard Peisson, *La mer est un pays secret*, publié par les éditions Grasset. Celles-ci sont une compilation d'images prises dans les années 1930, notamment sur le tournage de *Remorques* en 1939.

Salle 3 : Envoûtement de Paris

Alors qu'il abandonne toute ambition littéraire au début des années 1930, après avoir publié un poème dans le journal de son lycée et rédigé un roman pendant son service militaire, René-Jacques décide de faire de la photographie son moyen d'expression. Il veut « illustrer des livres d'écrivains ». Depuis 1931, René-Jacques parcourt les rues de Paris et se constitue ainsi un répertoire d'images. Après un projet inabouti avec Léon-Paul Fargue en 1934, Francis Carco lui propose trois ans plus tard d'illustrer le texte d'*Envoûtement de Paris*. Quand il lui remet une sélection de deux cents tirages légendés de citations du texte, ce sont les lumières de la ville et l'ambiance des quartiers populaires qu'il présente. Les images ne collent pas à la description de la ville faite par Carco : pour René-Jacques, l'illustration d'un texte n'est pas sa retranscription littérale. Privilégiant l'utilisation du Leica, il fait ressortir le grain du négatif pour traduire au mieux les ambiances nocturnes ou l'atmosphère des rues sous la neige. Le photographe garde une certaine distance avec le peuple de Paris des quartiers populaires, recourant, comme Brassai ou Kertész, aux plans moyens sans entrer dans l'intimité des sujets photographiés. Pourtant, Carco félicite le jeune photographe, le conforte dans ses choix d'illustration, et le livre est publié par les éditions Grasset en 1938. Pour René-Jacques, c'est la confirmation qu'il est dorénavant un photographe professionnel.

Salle 4 : Illustrer Paris

Fort du succès d'*Envoûtement de Paris*, après une carrière mise entre parenthèses par la guerre, René-Jacques poursuit son exploration de la ville, où il s'attache à représenter les monuments, la Seine et les lieux méconnus de la capitale. De 1946 à la fin de sa carrière, en 1975, il est l'illustrateur principal d'une dizaine de livres sur Paris et collabore à une quinzaine d'autres.

Délaissant les scènes des rues animées et les ambiances des cafés parisiens à ses confrères Robert Doisneau et Willy Ronis, René-Jacques se fait l'ordonnateur des trésors méconnus de la capitale quand il photographie Notre-Dame depuis le pont de la Tournelle ou le dernier calvaire de Paris, rue de l'Évangile. Réalisées à la

chambre en moyen format, ses images s'apparentent à un relevé méthodique des architectures et des paysages remarquables ou oubliés de la ville. Elles constituent alors le cœur de la collection de l'agence photographique qu'il crée en 1947. Farouche défenseur des droits d'auteur pour les photographes, il tient à rester propriétaire de ses illustrations et voit ses images illustrer livres, calendriers, almanachs et pochettes de disques.

Son travail est remis en lumière par les publications de Marie de Thézy et Jean-Claude Gautrand au cours des années 1980. En 1988, les éditions Nathan lui proposent de rééditer *Envoûtement de Paris*, qu'il remanie, y intégrant de nombreuses images prises après 1945.

Salle 5 : La régie Renault

Photographe entrepreneur, René-Jacques ne peut échapper aux travaux de photographie industrielle, qui constituent l'un des principaux débouchés de la profession après la guerre. En 1951, il se voit confier, en même temps qu'à treize autres de ses confrères dont Robert Doisneau, Willy Ronis et Jean-Pierre Sudre, une importante commande photographique par la régie Renault. Tous choisis sur leur réputation, les photographes ont toute liberté de circulation dans les usines de Boulogne-Billancourt et aucune consigne particulière ne leur est signifiée.

Après avoir photographié les usines des Hauts-de-Seine, qu'il a arpentées pendant une semaine, René-Jacques, qui ne veut pas se trouver en concurrence avec ses condisciples, demande à étendre sa commande aux autres sites de la régie. C'est ainsi qu'il se rend aux usines de Flins-sur-Seine (Yvelines) et du Mans (Sarthe). Comme lorsqu'il photographie Paris, il se montre plus intéressé par le ballet des carrosseries sur la chaîne de montage ou les motifs d'ailes de voitures empilées que par la peine des ouvriers. Ne cherchant pas à illustrer les hommes au travail, son regard est attentif au jeu des formes et des matières des objets et des machines.

Lorsqu'il livre ses photographies à la fin de la commande, René-Jacques ne sait pas encore qu'il sera celui dont la régie Renault utilisera le plus d'images : finalement, 47 seront publiées, dont 37 en pleine page dans *L'Automobile de France*. Conscient de l'importance et de la réussite de ce reportage dans sa carrière, René-Jacques en présente régulièrement des morceaux choisis lors d'expositions et salons de photographie.

En 1954, à l'occasion d'une nouvelle commande de Renault, il réalise une campagne de prises de vue dans la forge de la Société des aciers fins de l'Est à Hagondange (Moselle), achevant ainsi de documenter les multiples activités d'une des grandes entreprises françaises des Trente Glorieuses.

Salle 6 : Industrie et publicité

Photographe reconnu par ses pairs et apprécié de ses commanditaires pour son savoir-faire, René-Jacques développe une clientèle fidèle au cours des années 1950 et 1960. Les campagnes photographiques qu'il mène, parfois à l'initiative de revues comme *Richesses de France* ou directement pour l'industrie, l'amènent à produire une grande diversité d'images destinées à illustrer des revues, des rapports annuels ou des livres d'entreprises. À l'instar de ces commandes industrielles, la photographie publicitaire tient une part non négligeable dans

l'activité du photographe. Attaché aux grands magasins Aux Trois Quartiers à partir de 1951, il répond à de nombreuses commandes, comme pour le lait Maggi. Ses études publicitaires comme certaines de ses natures mortes industrielles jouent sur la géométrie de l'alignement des objets à promouvoir, sans pour autant recourir aux artifices du photomontage, à l'exception de quelques images, comme cette étonnante publicité pour Saint-Gobain en 1955.

Salle 7 : Richesses de France

Après la guerre, René-Jacques met son talent et sa rigueur au service d'éditeurs comme Arthaud et de revues comme *Richesses de France*, *La France à table* ou *La Revue géographique et industrielle de la France*. Pour ses commanditaires, le photographe puise dans sa riche documentation et réalise de nouvelles prises de vue en traversant la France de part en part. Au-delà des vues d'architecture, qu'il vend à l'administration des Monuments historiques, la grande spécialité de René-Jacques reste le paysage.

Si, pour certains de ses confrères, la photographie consiste à être là au moment où l'événement se produit, chez René-Jacques, toute image est l'objet d'une méticuleuse préparation. Dans le paysage ou l'architecture, il se doit de « fixer la nature dans un tel moment donné, où l'éclairage la nimbe d'une certaine poésie ». Par la magie d'une technique sans défaut et le choix de nouveaux points de vue, il renouvelle la vision de sites pourtant maintes fois photographiés par ses prédécesseurs, comme lorsqu'il arrête son appareil sur l'ombre du Mont-Saint-Michel sur la baie ou lorsqu'il laisse découvrir la cathédrale de Chartres au bout d'une route.

Pour ces commandes, René-Jacques élimine le détail superflu et l'anecdote de ses images. Pour les construire, il supprime la ligne d'horizon dans le dépoli de sa chambre, ou joue sur les diagonales. Au travers des monuments et des paysages photographiés se dégage l'image d'une France intemporelle.

Salle 8 : Corps et gestes

En 1932, alors qu'il envisage de faire de la photographie son métier, René-Jacques collabore à deux reportages pour le magazine *L'Intransigeant*. Il couvre ainsi le championnat du monde de boxe opposant le Français Marcel Thil à l'Américain Gorilla Jones. Publiées en premières pages du journal, les images aux cadrages très resserrés, aujourd'hui disparues, se focalisent sur les gestes des sportifs, rendant méconnaissables les deux acteurs du combat.

Ce sont aussi les gestes et les postures des corps sculptés par les éclairages de cinéma qui interpellent René-Jacques en 1942, quand il photographie les sculptures de Rodin. Il a accepté d'être l'assistant pour l'éclairage de son ami, le réalisateur René Lucot, qui tourne *Rodin* à Paris et à Meudon. Multipliant les points de vue, les photographies de René-Jacques épousent la complexité du modelé des statues et jouent avec les matières effleurées par la lumière artificielle des éclairages de cinéma. Ces images sont publiées dans une mauvaise phototypie en 1946, accompagnées d'une préface de Georges Lecomte. C'est en 1948, après avoir lu *Les Olympiques* de Henry de Montherlant, que René-Jacques se lance de son propre

chef dans l'illustration du texte. Se rendant sur le stade de Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), il fait poser des athlètes, tandis qu'il s'attache par ailleurs à des détails. Il traite le sport et le geste du sportif comme des natures mortes, focalisant son regard sur un ballon de football, des gants de boxe accrochés à un ring ou le geste du lanceur de javelot. Cette suite de photographies où « la personnalité de l'athlète cède à la représentation des éléments et de l'ambiance de ces jeux » emporte l'adhésion du poète, mais René-Jacques ne trouve pas d'éditeur prêt à se lancer dans l'aventure. C'est à compte d'auteur qu'il fait réaliser des tirages au charbon par l'atelier Fresson, se chargeant lui-même de la composition du texte. Le prototype est resté en l'état et n'a jamais été publié.

Matthieu Rivallin – commissaire de l'exposition

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 1908** Naissance de René Giton le 28 mai à Phnom Penh (Cambodge). Jeunesse au Tonkin.
- 1917** Retour en France à Royan (Charente-Maritime).
- 1925-1928** Études secondaires au lycée Buffon. Premières photographies d'amateur avec un Stéréo-Spido Gaumont appartenant à son père.
- 1928-1929** Premières photographies de recherche.
- 1930** Achève ses études de droit. Renonce à une carrière littéraire pour être photographe.
- 1931** Achète son premier Leica. Première photo publiée dans la revue *Plans*.
- 1932** Adopte le nom de René-Jacques. Début d'une activité diversifiée : reportage, portrait, décoration, cinéma.
- 1933** Participe à l'exposition du Groupe annuel des photographes à la galerie de La Pléiade, à Paris. Commence à publier dans de nombreuses revues françaises et étrangères comme *Arts et métiers graphiques*, *Plaisirs de France*, *US Camera Annual* ou *Harper's Bazaar*.
- 1934** Première exposition personnelle au Studio 28, à Paris.
- 1936** Expose avec la Société française de photographie à Londres et à l'Exposition internationale de la photographie contemporaine au musée des Arts décoratifs de Paris.
- 1937** Participe à l'exposition « Paris » à la galerie Paul-Magné à Paris.
- 1938** Parution d'*Envoûtement de Paris*, avec un texte de l'écrivain Francis Carco (éd. Grasset).
- 1938-1939** Activités multiples et photographies de plateau pour différents films dont *Jeunes filles en détresse* de Georg Wilhelm Pabst et surtout *Remorques* de Jean Grémillon.
- 1939-1940** Mobilisé le 29 août 1939. Après la défaite, il rejoint le sud de la France, où il est démobilisé. Retour à Paris.
- 1941** Devient membre du groupe Le Rectangle. Participe à l'ouvrage *Voyage dans Paris* de Pierre Mac Orlan (Éd. de la Nouvelle France).
- 1942** Exposition de photographies des sculptures de Rodin à la galerie Paul-Magné.
- 1944** Illustre le livre *La Seine à Paris* (éd. Balzac), préfacé par Albert t'Serstevens, et expose ces photographies à la galerie Paul-Magné.
- 1946** Membre du Groupe des XV. Nommé président des auteurs-photographes au Syndicat de la propriété artistique. Parution de *Trésors méconnus de Paris* de René Héron de Villefosse (Les Publications techniques et artistiques).
- 1947** Début des travaux d'illustration pour *Les Olympiques* de Henry de Montherlant.
- 1948** Illustre *La mer est un pays secret* d'Édouard Peisson (éd. Grasset). Nommé membre de la Commission des sites.
- 1949** Important reportage à travers la RFA en ruine pour le *Stuttgarter Illustrierte*. Nombreuses expositions de groupe (Salon national, Groupe des XV, Salon international, etc.).



Portrait de René-Jacques par Marcel Bovis
du Groupe des XV, mai 1950

- 1951** Début de son travail pour le catalogue des magasins Aux Trois Quartiers. Reportage aux usines Renault de Boulogne-Billancourt, Flins et Le Mans et publication dans *L'Automobile de France*. Publications dans *Harper's Bazaar*, *Fortune*, *Holiday*, *Plaisirs de France*, etc.
- 1956** Illustre le livre *Île-de-France* de Bernard Champigneulle (éd. Arthaud).
- 1957** Nombreuses publications professionnelles et expositions de groupe (Salon de Mai, Groupe des XV, XII^e Salon national).
- 1958** Exposition personnelle à la galerie Montalembert, à Paris.
- 1961** Désigné comme unique représentant pour la photographie au Comité européen des organismes publicitaires. Élu président de la Section des photographes publicitaires au sein du Syndicat national des graphistes publicitaires.
- 1966** Création de l'Association nationale des photographes publicitaires (ANPP), dont René-Jacques est élu président.
- 1967** Publie *Rodin*, avec un texte de Bernard Champigneulle (éd. Somogy).
- 1969** Nommé expert auprès du tribunal de commerce et du tribunal de grande instance pour tous les problèmes concernant la photographie.
- 1982** Vend à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP) 3 001 négatifs sur la capitale.
- 1984** Première rétrospective à la Fondation nationale de la photographie à Lyon.
- 1987** Exposition personnelle « Les paysages de René-Jacques » à la Société française de photographie.
- 1989** Expositions « Paysages industriels » à la Société française de photographie et « René-Jacques. Un illustrateur photographie Paris » à la BHVP.
- 1991** Fait don de son œuvre à l'État. Exposition d'accueil de la donation René-Jacques, Mission du patrimoine photographique — Palais de Tokyo, Paris. Publication du livre *René-Jacques* (Éd. La Manufacture).
- 1996** Publication du livre *Les Deux Paris de René-Jacques* (Éd. La Manufacture).
- 2003** Décès le 6 juillet à Torcy (Seine-et-Marne).

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages sur René-Jacques

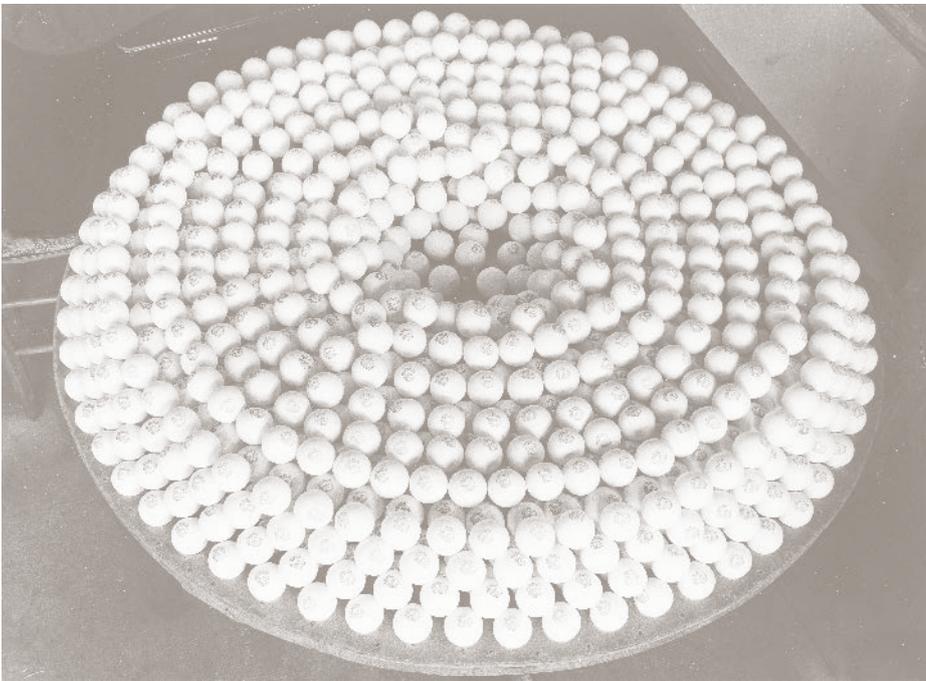
- THÉZY, Marie de et DAUM, Liza, *René-Jacques : un illustrateur photographie Paris*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1989.
- BORHAN, Pierre et ROEGIERS, Patrick, *René-Jacques*, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991.
- GAUTRAND, Jean-Claude, *René-Jacques*, Paris, Belfond, 1992.
- AUBRY, Yves, *Les deux Paris de René-Jacques*, Paris, La Manufacture, 1996.

Livres illustrés par René-Jacques

- CARCO, Francis et RENÉ-JACQUES, *Envoûtement de Paris*, Paris, Grasset, 1938.
- HÉRON DE VILLEFOSSE, René et RENÉ-JACQUES, *Prés et bois parisiens*, Paris, Grasset, 1942.
- T'SERSTEVENS, Albert et RENÉ-JACQUES, *La Seine à Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1944.
- LECOMTE, Georges et RENÉ-JACQUES, *Chefs-d'œuvre de Rodin*, Paris, Les Publications techniques et artistiques, 1946.
- HÉRON DE VILLEFOSSE René et RENÉ-JACQUES, *Trésors méconnus de Paris*, Paris, Les Publications techniques et artistiques, 1946.
- PEISSON, Édouard et RENÉ-JACQUES, *La Mer est un pays secret*, Paris, Grasset, 1948.
- MONTHERLANT, Henry de et RENÉ-JACQUES, *Les Olympiques*, 1948 [non publié].
- LEFRANÇOIS, Philippe, *Paris à travers les siècles. Photographies de René-Jacques*, tomes II et III, Paris, Calmann-Lévy, 1949.
- CLADEL, Judith et RENÉ-JACQUES, *Rodin*, Paris, Somogy, 1952.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard et RENÉ-JACQUES, *Île-de-France*, Paris, Arthaud, 1956.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard et RENÉ-JACQUES, *Rodin*, Paris, Somogy, 1967.
- CARCO, Francis et RENÉ-JACQUES, *Envoûtement de Paris*, Paris, Nathan, 1988.
- RENÉ-JACQUES, *Photographies 1927-1962*, Paris, Éditions du Désastre, 1989.

Livres illustrés par René-Jacques et d'autres photographes

- BOVIS, Marcel, *La Photographie de paysage et d'architecture*, Paris, Éditions Prisma, 1948.
- MAC ORLAN, Pierre, *Voyage dans Paris*, Paris, Éditions de la Nouvelle France, 1949.
- *L'Automobile de France*, Billancourt, Régie nationale des usines Renault, 1951.
- *Paris mon cœur...*, Paris, Pierre Tisné, 1952.
- CALI, François, *La France aux visages*, Paris, Arthaud, 1953.
- *La France à livre ouvert*, Paris, Pierre Seghers, 1954.
- CALI, François, *Dictionnaire pittoresque de la France*, Paris, Arthaud, 1955.
- *Le Livre des arbres*, présenté par René Ménard, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1956.
- WAQUET, Henri, *Tableau de la Bretagne*, Paris, Alpina, 1957.
- VAN DER KEMP, Gérald, et LEVRON, Jacques, *Versailles, Triansons*, Paris, Arthaud, 1957.
- THIBOUT, Marc, *Églises gothiques en France*, Paris, Somogy, 1957.
- DUBLY, Henry-Louis, *Les Ponts de Paris à travers les siècles*, préface de Francis Carco, Paris, Éditions des Deux Mondes, 1957.
- PIAULT, Roger, *Bretagne à livre ouvert*, préface de Charles Le Quintrec, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1958.
- LEVRON, Jacques, *Châteaux et vallée de la Loire*, Paris, Arthaud, 1958.
- DERVENN, Claude, *La Bretagne*, illustrations de Hélène Jeanbrau et René-Jacques, Paris, Sun, 1959.
- CALI, François, *Merveilles de France*, Paris, Arthaud, 1960.
- *Les Merveilles de la France. Tome I : Paris et ses alentours*, préface de Henry de Montherlant, Paris, Hachette, 1961.
- *Les Merveilles de France. Tome II : La Province et ses richesses*, préface de Jules Romains, Paris, Hachette, 1962.
- GÉRARD, Pierre et MERAS, Mathieu, *Cathédrales de France*, Paris, Nathan, 1962.
- MERAS, Mathieu, *Châteaux de France*, Paris, Nathan, 1962.
- *Merveille des châteaux de l'Île-de-France*, Paris, Hachette, 1963.
- POISSON, Georges, *Châteaux de la Loire*, Paris, Larousse, 1963.
- *Dictionnaire de Paris*, Paris, Larousse, 1964.
- GÉBELIN, François, *Versailles*, Paris, Alpina, 1965.



*Balles de ping-pong, établissements
Jules Donier à Izernore, Ain, 1955*

- FRÉGNAC, Claude, *Merveilles des châteaux de Languedoc et de Guyenne*, Paris, Hachette, 1967.
- MORAND, Paul, *Paris*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970.
- DUBLY, Henry-Louis, *Ponts de Paris à travers les siècles [1957]*, préface de Francis Carco, Paris, H. Veyrier, 1973.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard, *Paris. Architectures, sites et jardins*, Paris, Seuil, 1973.
- GAUTRAND, Jean-Claude, *Visions du sport, photographies 1860-1960*, Aix-en-Provence, Admira, 1989.
- GIRAUD, Robert, *L'Argot du bistrot*, Paris, Marval, 1989.

Ressources iconographiques en ligne

- Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP) : <http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr>
- Bibliothèque historique de la Ville de Paris : <http://bit.ly/2oMgS3V>
- Centre national des arts plastiques (CNAP) : <http://bit.ly/2J4EwPU>
- L'Agence Photo RMN Grand Palais : <http://bit.ly/31vVqo4>
- Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole : <http://bit.ly/2Bngxam>
- Plate-forme ouverte du Patrimoine (POP) : <http://bit.ly/3z24sec>
- CARCO, Francis et RENÉ-JACQUES, *Envoûtement de Paris*, Paris, Grasset, 1938 : <http://bit.ly/2Bn2Ubk>
- Interview de René-Jacques paru dans *Grand Angle* n° 6, propos recueillis par B. Suard et Gérard Torlois : <http://bit.ly/2VUAY8d>



*La boxe, projet d'illustration pour Les Olympiques
de Henry de Montherlant, 1948*

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard des images et du parcours de René-Jacques, ce dossier aborde trois thématiques :

- « Photographes-illustrateurs, édition et création »
- « Associations et droits des photographes »
- « Images mécaniques et produits de l'industrie »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 28-29) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

« La photographie de commande constitue un vaste champ d'activité, où se dessinent les multiples rapports entre l'image et son exploitation commerciale. Elle implique la création d'images destinées à vendre un produit, à documenter un événement ou à illustrer un livre, mais aussi l'utilisation des photographies existantes pour satisfaire aux exigences des fabricants, annonceurs, directeurs artistiques, rédacteurs et éditeurs. Bien que souvent déconsidérée et reléguée au plan de besogne alimentaire, cette pratique est d'une importance capitale pour l'histoire de la photographie, dont l'application à des fins spécifiques a toujours permis aux praticiens de se renouveler et d'étendre l'emprise de leur art. Dès son invention, la photographie a été appliquée à l'activité affective, artistique, littéraire, scientifique, ethnologique, religieuse, judiciaire, sociale, militaire, industrielle, commerciale ou de loisir. Se conformant aux exigences des commanditaires et aux canons esthétiques de l'époque, elle a rempli une fonction sociale et commerciale essentielle. En même temps champ d'exploration personnelle et de création pure, elle a revendiqué sa place parmi les arts plastiques et participé à leur évolution. Paradigme des arts de la reproductibilité, elle a fini par être partout présente. Le développement de la photographie, étroitement lié à ses applications diverses, doit aussi être considéré dans son contexte politique, économique et social. La guerre de 1914-1918 a ébranlé les structures des sociétés occidentales et introduit de nouveaux modes de vie. Les progrès des sciences exactes, les inventions techniques et les découvertes de la psychologie s'imposaient. Les bâtisseurs de régimes politiques y puisaient pour leur propagande. On débattait du système politique idéal comme de l'égalité des races et des sexes. Le taylorisme devait apporter des réponses aux besoins croissants des sociétés de consommation, tandis que l'on réclamait le droit au travail et à la grève. L'amélioration des réseaux de transports et de communication ouvrait le monde à des échanges plus nombreux et plus rentables, consacrant l'internationalisation caractéristique des courants artistiques d'avant la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte mouvementé, où

s'affrontaient modernité et tradition, la photographie s'est révélée être l'instrument indispensable de la propagation des idées et des modes de vie. À partir des années 1920, on note une véritable explosion dans la production d'images photographiques. Les sujets cadrés par l'objectif sont certes restés les mêmes – enfants, célébrités, nus, scènes de genre, animaux, objets banals, architectures, technologies, paysages, mer et nuages –, mais les traitements se sont diversifiés. L'amélioration de la qualité du film et du papier photographiques, ainsi que l'introduction d'appareils plus perfectionnés et plus maniables, ont poussé les praticiens à explorer toutes les possibilités techniques au gré des évolutions esthétiques : constructivisme, Bauhaus, surréalisme. Néanmoins, le véritable moteur de ce développement est la diffusion des images par la publicité, la presse et l'édition, et l'utilisation extensive de photographies – œuvres de commande ou emprunts d'archives – dans les affiches, journaux, revues, magazines et livres, reste l'une des principales raisons du succès de la photographie depuis son invention. »

Thomas Michael Gunther, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 2001, p. 555-556.

« Décrire un sujet par l'image en vue de l'édition, telle est la fonction des reporters illustreurs : elle passe au premier plan. Les rédacteurs de *Photo-Monde* s'efforcent de préciser l'orientation nouvelle de la photographie et de la revue. Et d'abord le vocabulaire. Ainsi D. Masclat s'interroge au sujet de Cartier-Bresson : "Reporter : je crois que ce titre le ferait un peu tiquer. Le mot propre manque. N'importe, pour le monde entier, il est le reporter photographe numéro un. Mais il y a reporters et reporters... Cartier-Bresson est un illustre. Son domaine est universel : c'est le Monde, la vie et la mort".

L'illustration est ainsi "un échelon supérieur du reportage". D. Masclat interroge alors le grand photographe qui accepte ce qualificatif : "Vous vous êtes servi, dit-il, du terme



Pont de la Tournelle, Paris, 1948

de photographe-illustrateur. Oui, bien volontiers, à condition que cet illustrateur ne soit pas... Chocarne-Moreau!". Ainsi semble adoptée l'expression "reporter illustrateur", née pendant la guerre. Un illustrateur, par définition, travaille pour l'édition, c'est bien ce qu'affirme encore H. Cartier-Bresson : "Notre image finale, c'est celle imprimée. Même si nos épreuves sont belles et parfaitement composées, et elles doivent l'être, ce ne sont pas pour autant des photographies de Salons". Sur cette opposition déclarée aux Salons, à "l'art qu'ils proposent", le photographe insiste, l'année suivante, dans *Images à la sauvette* : "Entre le public et nous, il y a l'imprimerie qui est le moyen de diffusion de notre pensée [...]. Nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première." »

Marie de Thézy, avec la collaboration de Claude Nori, *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France, Paris, Contrejour, 1992, p. 51.*

« Dès le début des années 1920, Paris s'affirme comme le nouveau centre de promotion des avant-gardes et, sans aucun doute, comme le carrefour de la nouvelle photographie en Europe. La capitale française devient un lieu de rencontres et d'échanges pour des photographes de nationalités et d'horizons divers, car elle représente alors un modèle de modernité et un espoir économique. Elle est aussi, aux yeux de nombreux étrangers contraints à l'exil, un lieu de refuge et de liberté.

La photographie connaît ainsi en France un incroyable rayonnement. Les photographes français, tels Jacques-André Boiffard, Florence Henri, Maurice Tabard, Roger Schall, Henri Cartier-Bresson, Emmanuel Sougez, Pierre Boucher ou encore René Zuber, côtoient des artistes étrangers devenus parisiens par affinités ou par la force des événements. Citons les Allemands Germaine Krull, Erwin Blumenfeld, Marianne Breslauer, Ilse Bing, Gisèle Freund ; les Hongrois Ergy Landau, André Kertész, Rogi André, André Steiner, François Kollar, Brassai ; les Russes Hoyningen-Huene, Rudomine ; les Américains Man Ray et Berenice Abbott ; le Belge Raoul Ubac ; ou encore les Lituanien

Moses Vorobeichic, dit Moï Ver, Izis, etc. Longue est la liste de ces photographes, bien souvent en double rupture ; expatriés rompant avec leur pays, jeunes artistes d'avant-garde rompant avec une tradition.

Paris exerce alors une grande fascination sur ces artistes, comme en témoigne la quantité de livres de photographie sur la ville publiés à l'époque ; on peut citer parmi eux : 100 x *Paris* de Germaine Krull (1929) ; *Paris* de Moï Ver, avec une introduction de Fernand Léger (1931) ; *Paris de nuit* de Brassai, avec un texte de Paul Morand, et, du même, *Voluptés de Paris* (1933 et 1934) ; *Moi Parij (Mon Paris)* d'Ilya Ehrenbourg (1933) ; *Paris vu par Kertész*, avec un texte de Mac Orlan (1934) ; *Paris de jour* de Roger Schall, préfacé par Jean Cocteau (1937) ; *Envoûtement de Paris* de Francis Carco, illustré par René-Jacques (1938), etc. Il faut noter toutefois que certains photographes ont bien souvent sacrifié leur idéal esthétique au profit d'une vision pittoresque de la ville, car, dans la plupart des cas, il leur était demandé d'illustrer un livre dédié au "vieux Paris". Ce travail, en effet, leur offrait une source de revenus non négligeable. »

Christian Bouqueret, *Paris, Les livres de photographie des années 1920 aux années 1950, Paris, Gründ, 2012, p. 7.*

« Tandis que le rôle joué par l'image de presse va croissant, le livre illustré de photographies puis, à partir des années 1920, le livre de photographies ne cessent de se développer. Alors que les ouvrages illustrés de photographies de la fin du XIX^e siècle avaient essentiellement recours au procédé de la phototypie (photocollographie), qui ne permettait pas d'imprimer simultanément le texte et dont le rendement était faible, la mise au point de l'héliogravure rotative vient remédier à ces difficultés. Le procédé devient le principal instrument de l'édition photographique dans la première moitié du siècle.

La photographie d'illustration s'impose dès lors, qui remplace progressivement le dessin et la gravure et procure de nouveaux débouchés à nombre de photographes. Si les grands éditeurs demeurent assez réticents envers le livre de photographies (citons toutefois *Tahiti*, de Roger Parry, publié



Place de l'Europe, Paris, hiver 1945-1946

par Gallimard en 1934), quelques commandes d'édition peuvent déboucher sur des travaux colossaux : c'est le cas de celle passée par la maison Horizons de France à François Kollar autour du thème "La France travaille" : 10 000 clichés produits en quatre ans et partiellement publiés en quinze fascicules successifs. D'autres se spécialisent dans un domaine, comme le livre de voyage pour Germaine Krull (*Route de Paris à la Méditerranée* avec un texte de Paul Morand, *Biarritz, Marseille*). La photographie s'implante également dans des champs plus inattendus, telle l'illustration de fiction (notamment avec des couvertures pour des romans, parfois populaires) et de textes littéraires. En France, poésie et photographie font bon ménage, comme l'attestent les contributions de Laure Albin Guillot (*Narcisse et Arbres*, de Valéry), Man Ray (les photographies érotiques de 1929 d'Aragon et Péret, ou *Facile*, d'Éluard, 1935), ou encore le surprenant *Banalités* de Fargue, illustré par Roger Parry. La Seconde Guerre mondiale n'interrompt pas ce processus, et l'on peut encore citer, après-guerre, parmi d'autres, *La Mort et les Statues* (texte de Cocteau, photographies de Jahan, 1946) ou enfin *Paris des rêves* – un des innombrables livres de photographies de l'époque sur Paris –, dans lequel les photographies d'Izis dialoguent avec les textes de vingt-cinq écrivains. Brouillant les relations entre le texte et l'illustration, André Breton truffe son *Nadja* de photographies afin d'"éliminer toute description".»
Quentin Bajac, *La photographie, l'époque moderne, 1880-1960* [2005], Paris, Gallimard, 2019, p. 88-89.

« Réinventer Paris ! En ce début des années trente, René Huyghe saluait un renouveau général des arts : "on assistait à l'éclosion d'un extraordinaire esprit d'aventure et de jeunesse"... "Tout était à reprendre et fut repris." Selon Emmanuel Sougez, dans son adaptation française de *L'Histoire de la photographie* de Pollack, c'était pour l'École de Paris, "montrer les choses autrement qu'on a coutume de les voir. On en impose une apparence insoupçonnée non par des artifices trompeurs, mais par une exaltation

de la vérité, par un isolement du détail jadis négligé et qui l'établit comme thème unique de la représentation. Tout alors devient image."

Cette exaltation apparaît alors comme une véritable libération du regard : "Il semble qu'on voit pour la première fois des choses auprès desquelles on vivait depuis toujours sans leur accorder d'attention".

C'est bien cette vision nouvelle qui fonde le travail de René-Jacques sur Paris, ce Paris évoqué par Carco dans *De Montmartre au Quartier latin* : "Ce que j'aimais, c'était d'abord les rues noires, les hôtels, les débits, le froid, la pluie fine sur les toits, les bars, le hasard des rencontres et, dans les chambres, un air de navrant abandon qui me serrait le cœur".

Au hasard des rues, inlassablement parcourues de jour comme de nuit dans le Paris de l'avant-guerre, seule, la plupart du temps, ou parfois en compagnie de Léon-Paul Fargue ou de quelque autre piéton de Paris, René-Jacques capte le paysage des rues, Galande ou Barbanègre, de l'Évangile ou des Couronnes, voire Traînée, en impasse. Sous la pluie d'automne, le Bateau-Lavoir part à la dérive ; 47 rue Vilin, Madame Rayda voyante "sur photo et par correspondance", lit l'air des rues à sa fenêtre, les pavés font comme des cercles à la surface de l'eau et la rue se métamorphose en un fleuve sinueux et luisant sous les réverbères.

Dans un Paris souvent rescapé d'Hausmann, le photographe choisit délibérément l'éphémère ou le permanent, ce qui peut disparaître sous la pioche des démolisseurs, ce qui ne peut pas disparaître. Dans la vieille cité, il a ses repères. Il sait où situer ses marques, et construire le tissu subtil de ce qui est et de ce qui sera.»

Yves Aubry, *Les deux Paris de René-Jacques*, Paris, La Manufacture, 1996, p. 13-15.

« Chef-d'œuvre poétique de Paris, les quais ont enchanté la plupart des poètes, touristes, photographes et flâneurs du monde. C'est un pays unique, tout en longueur, sorte de ruban courbe, de presque île imaginaire qui semble

être sortie de l'imagination d'un être ravissant. Je connais tellement, pour l'avoir faite cent fois, la promenade qui berce le marcheur du quai du Point-du-Jour au quai des Carrières à Charenton, ou celle qui, tout jeune, me poussait du quai d'Ivry au quai d'Issy-les-Moulineaux, que j'ai l'impression d'avoir un sérieux tour du monde sous mes talons. Ces seuls noms : Orsay, Mégisserie, Voltaire, Malaquais, Gesvres, aux Fleurs, Conti, Grands-Augustins, Horloge, Orfèvres, Béthune et place Mazas me suffisent comme Histoire et Géographie. [...]

De ce paysage, sur lequel ont poussé comme par goût les plus beaux hôtels, le Louvre des Valois, les monuments les plus étonnants, comme la Tour Eiffel, les plus suspects, comme la Chambre, les plus glorieux, comme l'Institut de France, c'est la partie centrale qui est à la fois la plus célèbre et la plus fréquentée, et ce sont certainement les quais de Conti et Malaquais qui arrivent ex æquo en tête du concours. J'ai demandé à des pouilleux, à des sans-logis de la meilleure qualité pourquoi ils préféreraient ces deux quais aux autres, surtout pour dormir sur les berges, mêlés aux odeurs de paille, d'absinthe et de chaussure que la Seine véhicule doucement : "Parce que, me fut-il répondu, nous nous y trouvons plus à l'aise et comme chez nous. De plus, les rêves sont plus distingués". Réflexion pleine d'intérêt, et qui me rappelle une anecdote. Il m'arrive très souvent de prendre un verre de vin blanc dans un petit caboulot des Halles que je ne trouve d'ailleurs qu'à tâtons la nuit. Je retrouve là des noctambules qui échangent quelques idées générales avant d'aller s'allonger sous un pont quelconque. Toutefois, je me mêle à leurs conversations. Nous nous serrons la main très noblement. Un jour, je fus présenté à une sorte de grand hâillon animé, barbu, érudit et très digne, qui logeait précisément sous le pont des Arts, et que l'on présentait ainsi : M. Hubert, de l'Académie. Paris seul autorise ces raccourcis splendides.»

Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939, p. 59-60 (en ligne : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/fargue_le_pieton_de_paris.pdf).

« Si le photographe avant de partir "sur le motif", s'imprègne au préalable de la vision d'un autre – l'écrivain –, il n'en garde pas moins son regard personnel. Il est intéressant d'examiner ici très concrètement, la démarche d'un René-Jacques. Vers 1935, l'éditeur Bernard Grasset lui demande d'illustrer un livre de Léon-Paul Fargue qui doit s'intituler *D'après Paris*. Avec l'écrivain, le photographe, pendant une semaine, erre dans les faubourgs de la capitale, respire ses odeurs, vibrant du "causeur merveilleux" qui le subjugue. L'ouvrage ne verra jamais le jour. Pourtant, bon nombre de vues, prises dans le cadre de ce premier projet, serviront à illustrer *Envoûtement de Paris* de F. Carco (Grasset, 1938), à l'entière satisfaction de son auteur. Une telle substitution montre assez que la photographie n'est pas une traduction littérale. D'autant moins que, dans ce cas précis, l'auteur n'a pas pu lire le manuscrit. Connaissant bien l'œuvre de Carco, il a tiré de ses autres romans des phrases qui lui semblaient significatives et leur a associé des photographies qu'il possédait déjà ou qu'il a faites à cette occasion. »

Marie de Thézy, avec la collaboration de Claude Nori, *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992, p. 37.

« J'ai toujours aimé la pluie. Enfant, je l'écoutais, au comble du ravissement, clapoter contre les vitres de ma chambre ou crépiter sur les feuilles du jardin. Elle me gorgeait d'extases, de coupables délices qui agissaient sur mes sens et me plongeait ensuite dans d'interminables rêveries. L'odeur qu'elle avait à Paris ne me parut ressembler à aucune de celles dont je conservais le souvenir : j'y démêlais comme un relent de prostitution, de misère. Cela tenait sans doute à la première promenade que j'ai décrite, au hasard d'un quartier que je devais bientôt hanter, des nuits entières, sans jamais me lasser. À la pointe de l'île Saint-Louis où je louai une pièce meublée, quai d'Orléans, il me semblait vivre en province. Des trains de bateaux passaient sous les fenêtres et me réveillaient, le matin de bonne heure, aux meuglements lugubres, multipliés par les échos, des remorqueurs dont les épaisses fumées soudain brouillaient la douce lumière du jour. »

Francis Carco et René-Jacques, *Envoûtement de Paris*, Paris, Grasset, 1938, p. 7 (en ligne : https://www.photobookselysee.ch/page/77-044_ENV_Envoutement-De-Paris/7).

« Après le succès de *Envoûtement de Paris* (1938) qui lui donne l'illusion passagère qu'il pourra vivre uniquement de l'illustration de livres, le cinéma français, où règnent Marc Allégret, René Clair, Jean Duvivier, Jacques Feyder, Jean Renoir, Jean Vigo dont *L'Atalante* est sortie en 1934, retient momentanément son attention. René-Jacques dit s'y être surtout intéressé pour perfectionner sa technique de l'éclairage. Le rôle du photographe de plateau consiste selon des indications précises à documenter les prises de vues lors du tournage et à rendre compte de l'atmosphère du film. L'opérateur devait se placer exactement derrière la caméra et respecter cet angle de vision. Engagé pour le film *Remorques* (1939) de Jean Grémillon, sur un scénario de Jacques Prévert d'après un roman de Roger Vercelet, avec Madeleine Renaud et, en vedettes, Michèle Morgan et Jean Gabin, célèbre pour ses interprétations dans *Pépé le Moko* et *Quai des brumes*, René-Jacques obtient l'autorisation de réaliser également et librement des vues hors tournage. Lors d'une balade à la plage, il tire entre autres un portrait de l'illustre couple enlacé qui servira de modèle à l'affiche en couleurs d'Henri Le Monnier. Le tournage de *Remorques* sera interrompu le 2 septembre 1939 et repris, au cours d'une permission de Jean Grémillon, en avril 1940. Mais entre-temps René-Jacques, l'intransigeant, aura remis sa démission "parce que je ne voulais pas me faire mettre à la porte par Jean Gabin qui ne figurait pas sur les photos autant qu'il le voulait". Il réalise encore des publicités cinématographiques pour *Lady for a day* et *Le Béguin de la garnison* (!) pour lequel il reçoit une rémunération forfaitaire de 2 500 francs. En 1939, il collabore au film du réalisateur allemand G. W. Pabst, maître du cinéma muet, *Jeunes Filles en détresse* avec Micheline Presle, mais les négatifs ont été perdus. Malgré la rencontre instructive avec Eisenstein, la carrière de René-Jacques au cinéma en est restée là, sans regrets, semble-t-il. "Je n'ai pas du tout eu envie de poursuivre dans cette voie. Au cinéma, il y a trop de monde autour du metteur en scène et moi, par nature, je suis plutôt un indépendant."

S'il n'est qu'une étape dans son parcours, le cinéma incite au moins René-Jacques à prendre au mois de septembre, à Brest, dans le Finistère, l'une de ses images

les plus représentatives. Il s'agit du fameux "Homme de la nuit" (1939), où figure un quidam chapeauté, vêtu d'un imperméable, qui dévale un escalier, sous la pluie. Crue verticale, douche écossaise, tornade, déluge, la bourrasque est en réalité une pluie artificielle déclenchée pour l'occasion et le personnage noyé sous les trombes d'eau n'est autre que Jean Gabin lors d'une scène de *Remorques*. Située à la lisière du visible et de l'invisible, cette vue surréelle, presque surgie d'un rêve, peut être lue comme une autoprojection involontaire de celui qui l'a prise. "J'ai toujours adoré la pluie", dit René-Jacques, reprenant à son compte les termes de Carco. En parlant de l'Indochine lorsque le typhon menaçait, il précise : "Je mettais mon imperméable, un chapeau, et je filais dans les rues. L'agitation des tireurs de pousse-pousse qui fuyaient en tous sens, le ciel qui s'obscurcissait et les arbres qui tanguaient... quel spectacle !" À l'encontre de tout expressionnisme, on sent dans cette vue un parti pris de netteté maximale, de précision extrême que servent avec un grand détachement les subtils dégradés de gris du tirage.»

Patrick Roegiers, « Le "chambellan" de l'image pure », in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), René-Jacques, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991, p. 20-21.

« C'est essentiellement après la guerre – à l'exception notable, de *La Seine à Paris*, en 1944, sur un texte de t'Serstevens – que René-Jacques reprendra une importante activité d'illustrateur. Mais à deux niveaux très différents. Dans la mouvance de l'exaltation du paysage et du patrimoine de la France, paraissent de très nombreuses monographies illustrées par René-Jacques. Aux éditions Delmas, *La France, Les Vignobles de Bordeaux, Saint-Emilion ou La Lorraine mosellane*, pour ne citer que quelques titres, lui permettent de travailler en couleur (même si les résultats imprimés nous semblent aujourd'hui médiocres). La Bibliothèque des Arts publie, dans la collection Panorama, des volumes dont il signe seul l'illustration, comme *La Bretagne et Paris la nuit* en 1956, *Le Mont-Saint-Michel* en 1963, *Versailles* en 1967... [...]

Bien entendu, au cours de tous ces voyages, les œuvres et les recherches personnelles se multiplient en toute indépendance, et nombre de grands paysages qui font aujourd'hui référence dans l'œuvre de René-Jacques ont été photographiés à l'occasion de ces très nombreuses commandes.

L'autre niveau du travail d'illustrateur a trouvé dans l'immédiat après-guerre quelques-unes de ses expressions les plus abouties. L'ouvrage *La Mer est un pays secret*, d'Édouard Peisson, est publié en 1948, mais les photographies de René-Jacques sont réalisées dès 1946 dans le "respect de la lettre et de l'esprit du texte". Le travail accompli avec le metteur en scène René Lucot sur Rodin en 1942 est édité en 1952 (après une médiocre transcription imprimée en 1946, alors que les originaux traduisaient toutes les subtilités d'une mise en lumière des œuvres du sculpteur). Mais au milieu de tant de publications, et de pas mal de déceptions dues à l'imprimerie, c'est le projet personnel d'illustrations des *Olympiques* de Montherlant, dans une édition enfin digne de ce nom, qui marque l'année 1948.»

Yves Aubry, *Les deux Paris de René-Jacques*, Paris, La Manufacture, 1996, p. 9-10.

« René-Jacques s'est trouvé de fait à l'articulation de deux conceptions du métier de photographe, celle de l'artiste créateur et celle de l'artisan, préoccupé par la diffusion de ses images tout autant que par leur création. Il s'est efforcé à la synthèse de cette alternative en conjuguant les deux aspects de son activité. La commande n'exclut pas la création même si – et dans ses entretiens René-Jacques revient avec insistance sur ce point – le temps passé à de tels travaux ampute le temps de la création personnelle.

Quel que soit le contexte des prises de vues, la variété des sujets abordés par René-Jacques témoigne d'une immersion de l'homme dans son environnement. Le professionnalisme revendiqué, la diversité et la pertinence des réponses photographiques offertes témoignent d'une adaptation réelle du photographe aux contingences de son époque. René-Jacques est un photographe de la réalité française. L'expression photographique suppose chez lui une idée prédéterminée de ce qu'il veut exprimer. Prédétermination signifiant ici prévision, prévisualisation. Le fait qu'une photographie résulte d'une connexion entre d'innombrables possibilités spatio-temporelles et la volonté de fixer telle situation met en évidence le rôle du photographe comme ordonnateur de sa vision du monde et désignateur de son objet, en même temps qu'il est le maître – et le façonnier – de ses procédés. Le long travail d'imprégnation des œuvres écrites qui préside à l'illustration d'ouvrages littéraires est chez René-Jacques la marque d'un refus de l'événement, de la surprise photographique. Vision préalable, cérébralisée qui, au moyen d'un projet photographique construit, va chercher confirmation dans le paysage, dans l'usine et dans la rue. La conséquence majeure de la vision a priori qu'il porte sur son environnement est une certaine distanciation, qui est d'abord sensible dans l'appréhension de l'espace : on a vu en quoi, risquant le classicisme, René-Jacques préfère une vision large, paysagère, qui situe le contexte en même temps qu'elle laisse respirer l'image. Cette distanciation est confirmée par l'exploitation par le photographe de signes indirects, de traces qui suggèrent la présence humaine plutôt qu'elles ne l'exhibent. [...]

Familier du paysage, de la machine et du Paris multiple, René-Jacques saisit choses et gens avec précision pour les fixer dans leur atemporalité. Cette insoumission à l'instantanéité crée à la vue de ses photographies un sentiment d'immanence qui relève de l'évocation poétique. La pluie, la nuit, la neige, volontiers présentes dans ses photographies, sont révélatrices de l'attrait qu'il éprouve pour les ambiances diffuses, porteuses de mystère et d'apaisement. Elles constituent la matière de l'univers poétique du photographe, la traduction de son espace imaginaire. C'est, plutôt qu'au fortuit, à la lente construction des choses qu'il s'intéresse.

Photographe ni de l'abstraction, ni de l'étrange ou de l'insolite, plutôt que d'inventer, il restitue. C'est le photographe de l'harmonie, non de la tourmente. Il est un classique dont le style est celui de la modération expressive. Le véritable objet d'une photographie de René-Jacques, c'est la transparence du voile d'argent qui permet de saisir en nuances le subtil parcours de la lumière sur les êtres et sur les choses.»

Pierre-Jérôme Coulmin, « Les cheminements d'un photographe », in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), René-Jacques, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991, p. 200.

ASSOCIATIONS ET DROITS DES PHOTOGRAPHES

« Les bouleversements sociaux et politiques marquent d'une empreinte durable les années 1920 et 1930. La reconstruction des pays, la révolution d'Octobre, la naissance des partis communistes, la montée du fascisme, le Front populaire et la guerre d'Espagne secouent l'Europe et divisent profondément la société. Cette fracture idéologique n'est pas sans conséquences sur les courants qui irriguent la photographie.

Adepte d'une photographie "pure", Emmanuel Sougez défend de longue date une photographie française de facture classique en opposition à la modernité cosmopolite. En 1934, il dénonce "cette vague de vagues photographes étrangers et souvent improvisés qui, depuis dix ans, déferle sur Paris, lui imposant d'infâmes images sans valeur ni soin". En 1935, excédé par l'arrivée constante de photographes étrangers, il fustige leur prétendu amateurisme en opposant le professionnalisme de Laure Albin Guillot au dilettantisme de Rogi André. Dans la mouvance d'un nationalisme inquiet qui s'affirme, il crée, avec deux autres grands professionnels, René Servant et Pierre Adam, un groupe composé exclusivement de Français. "Le Rectangle, association de photographes illustrateurs et publicitaires français, est né de la réaction d'un groupe de professionnels contre le peu de cas que l'on fait de la photo française contrairement à la photo allemande et d'Europe centrale". Le nom, selon Sougez, est choisi pour son évocation de la régularité, de l'harmonie, de la rigueur et de la discipline. Si la revue *Le Rectangle* ne dépasse pas le stade de la maquette élaborée par Pierre Jahan, le groupe s'affirme en organisant deux expositions, en 1936 et en 1937, rassemblant les membres fondateurs. Le premier Salon du Rectangle, en 1938, se tient à la nouvelle galerie Le Chasseur d'images, au 46, rue du Bac, fondée par le photographe François Tuefferd. Ce courant conservateur est relayé par la SFP.

La mobilisation, en 1939 suspend les activités du groupe, qui reprennent en 1941. Sougez, demeuré à la tête du service photographique de *L'illustration* pendant l'Occupation, est sollicité par le gouvernement de Vichy pour réaliser un portrait de Philippe Pétain. Nombre des membres du

Rectangle participent à *Nouveaux Destins de l'intelligence française*, une publication légitimant le régime de Vichy. Au-delà d'un nationalisme clairement revendiqué, Sougez procède surtout à un véritable réquisitoire. Il dénonce la faiblesse de la photographie française face à l'inventivité et à la diversité des visions de la Nouvelle Objectivité, du surréalisme et de tous ceux qui en font leur miel, passant d'un univers à l'autre, expérimentant solarisations, surimpressions, plongées, contre-plongées et gros plans, dans les brisées des plus novatrices. Dans son ouvrage sur l'histoire de la photographie publié en 1968, évoquant l'école de Paris, Sougez ne retiendra que quelques Français : Laure Albin Guillot, Eugène Atget, Lucien Lorelle, Daniel Masclat, Maurice Tabard et lui-même. Tous les autres sont étrangers.»

Françoise Denoyelle, « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 », in Quentin Bajac et Clément Chéroux (dir.), *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 46-47.

« Ce nom [Le Rectangle], lancé par Pierre Adam lors des entretiens préliminaires, a été adopté pour ce qu'il évoque de régulier et d'harmonieux, de rigueur et de discipline aussi. [...]

Un manifeste liminaire, publié lors de son premier Salon, définit sous cette forme la nouvelle association : "Un groupe de praticiens notoires, organisé pour assurer en même temps que des productions de premier ordre, la défense et la diffusion de la photographie. Résolu à exercer cette défense par la qualité de ses travaux, Le Rectangle propose, par le choix de ses membres et la rigueur de sa ligne de conduite, une caution sérieuse et rassurante. Un programme reposant sur de tels mobiles offre de hautes garanties. Il ouvre des voies nouvelles à ceux qui hésitent, ou ignorent encore les vertus de la photographie. Le Rectangle réunit, en un éclectisme recherché, les meilleurs éléments professionnels de la photographie française dans toutes ses branches et applications. Animé d'une rare solidarité confraternelle, ce groupement d'unités pourtant

indépendantes se présente comme un bloc cohérent au sein duquel des réunions et des manifestations provoquent un renouvellement continu de l'esprit de création.

Cette nouvelle organisation prévient les spéculations de photographes improvisés. La photographie est un métier complexe et délicat, qui exige savoir et longue expérience. Il ne peut s'exercer honorablement qu'après des années de pratique, avec le concours de qualités dont certaines sont innées, d'un matériel précis et d'une connaissance approfondie de ses applications ultérieures".»

Emmanuel Sougez, « Le Rectangle », *Photo-Illustrations*, n° 33, juin 1938, p. 4-5, in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 445-448.

« La Libération provoque des remous qui traversent le pays de toutes parts. L'heure est aux règlements de comptes. La corporation des photographes n'est pas épargnée et, avec elle, le groupe du Rectangle. [...]

Le Rectangle ne peut survivre ; de nouvelles bases doivent être définies. Le 8 mars 1946, André Garban réunit dans son studio de la rue Bourdaloue des amis, des anciens du Rectangle pour la plupart. Sougez, proche voisin et intime de Garban, est présent. L'assemblée décide de fonder une nouvelle association nommée le Groupe des XV. "Pourquoi cette dénomination : les XV ? Évidemment on peut être intrigué par ce titre ; ne cherchez pas, il a plu par sa consonance sportive et dynamique et nous l'avons adopté." Le groupe fixe le règlement et Garban est élu président. Comme autrefois l'association du Rectangle, le groupe veut se limiter en nombre, cependant il reste ouvert à tous ceux que le groupe intéresse : ils pourront devenir des "initiés". Les principes du Groupe des XV nous sont exposés par l'un de ses membres, Daniel Masclat : "Respect du procédé ! vraie photographie – le négatif parfait – et si possible pas de retouche, cette bonne à tout faire des mauvais photographes ! Pas de flou non plus, ce "style de myope" ! Et le plus possible d'idées neuves ? d'angles nouveaux, d'originalité [...] Notre tradition : Hill, Nadl Atget, Weston, Cartier-Bresson." Quant aux objectifs du groupe Marcel Bovis nous explique : "Le Groupe des XV [...] ne fut jamais une chapelle, mais une réunion d'amis qui se proposaient de montrer que la photographie française méritait aussi sa place dans monde." Appartiennent à la nouvelle équipe : Marcel Amson, Jean-Marie Auradon, Marcel Bovis, Yvonne Chevalier, André Garban, Henri Lacheroy, Laval, Lucien Lorelle, Jean Michaud, Philippe Pottier, Jean et Albert Séeberger, René-Jacques, Emmanuel Sougez, François Tuefferd. Peu de temps après, Laval se désiste, Daniel Masclat, portraitiste de talent, le remplace aussitôt. Robert Doisneau rejoint le groupe en 1947, Willy Ronis en 1948 et Pierre Jahan en 1949. »

Sophie Rochard, « L'éminence grise », in Emmanuel Sougez, *L'éminence grise*, Paris, Créaphis / ministère de la Culture, Mission du Patrimoine photographique, 1993, p. 20-21.

« Les XV resteront entre Français, l'influence de Sougez et de Masclat persistant, même après la guerre. Au Groupe des XV se rencontrent des photographes d'âge et de réputation très différents, mais dont l'objectif est de mettre en valeur la photographie française d'une qualité technique et esthétique irréprochable par le biais de nombreuses

expositions afin de la promouvoir. Les réunions mensuelles se tiennent chez les membres : les Séeberger, Lorelle, Pottier, Chevalier, Auradon, Amson ou Jahan, parfois chez Ronis ou Masclat, mais le plus souvent chez Garban. [...] Le groupe s'est surtout constitué autour d'une autre manifestation : le Salon national, exposition créée en novembre 1946 à l'initiative de la Confédération nationale de la photographie (CNP) présidée par Garban, avec le soutien de Jean Prinnet et de Jean Vallery-Radot de la Bibliothèque nationale qui accueille l'exposition. Elle est reconduite chaque année à la galerie Mansart. Ronis y participe dès novembre 1947. La CNP regroupe entrepreneurs de travaux photographiques, syndicats de négociants et organisations de photographes. Aussi le Salon de la Bibliothèque nationale privilégie-t-il les photographes illustrateurs. Tous n'appartiennent pas au Groupe des XV, mais ce dernier y joue un rôle déterminant. Itinérant en France et à l'étranger, le salon fait autorité auprès des éditeurs, de la presse illustrée et plus généralement du monde de l'image. Il se mue en ambassadeur de la photographie humaniste à l'étranger et contribue particulièrement au rayonnement de ses photographes à Washington et aux États-Unis. Après le premier salon, jugé trop impersonnel, l'humain est au cœur des sujets traités et les thèmes retenus, "Présence de l'homme" (1947), "Expression et mouvement" (1950), traduisent les priorités du groupe. "Gens de France" (1951) et "Français dans la vie collective" (1957) expriment l'effort artistique de propagande d'un pays en pleine reconstruction. Le salon a pour mission "de donner une vue générale de la photographie française dans toutes ses expressions". La sensibilité, l'émotion, l'humanité président au choix du jury de sélection. Le parrainage d'un comité d'honneur permet d'introduire la photographie humaniste dans les plus hautes sphères du monde politique et de l'intelligentsia culturelle. Alors que la photographie ne bénéficie toujours pas de l'intérêt que suscitent les arts plastiques, à plusieurs reprises, le salon est placé sous le haut patronage du président de la République et inauguré par le ministre de l'Éducation nationale. Une série de prix, décernés par la société Kodak-Pathé ou des organismes divers comme le Commissariat au Tourisme, apporte la consécration officielle qu'attendent les photographes et favorise encore les retombées commerciales. Les moyens de communication mis à disposition des photographes exposés sont très importants. [...] Le salon et l'exposition annuels du Groupe des XV constituent les principales expositions collectives. Deux lignes de force irriguent ces expositions. Les critiques soulignent la variété des propositions. Celle des illustrateurs sensibles à la composition formelle, aux natures mortes, sous l'égide de Masclat, de René-Jacques et de Sougez et celle des reporters avec "les tranches de vie de Doisneau, Bovis, Schall, Brassai, Willy Ronis" plus attentifs à l'instant, à la présence de l'homme et au quotidien des gens. Ces deux lignes coexistent et s'interpénètrent chez plusieurs d'entre eux. »

Françoise Denoyelle, *Le Siècle de Willy Ronis*, Paris, Terre Bleue, 2012, p. 174-176.

« Lorsqu'il rejoint le groupe [des XV] en 1946, René-Jacques a trente-huit ans et il compte parmi les plus jeunes avec Jean Séeberger, de deux ans son cadet. Il jouit d'une réputation déjà bien établie et on le considère comme un "illustrateur

notoire". Lui qui manie l'expression photographique dans sa diversité et récuse les à-peu-près de l'amateurisme se sent particulièrement à l'aise dans ce groupement où chacun participe à titre personnel et témoigne d'un "esprit de loyauté, de franchise et d'entraide". Pas plus qu'il n'apprécie l'exploration des ressources techniques qu'implique la photo sans objectif (rayogramme, solarisation, photomontage), il ne participe aux tendances "surréalistes ou imaginatives" défendues par Lucien Lorelle ou Pierre Jahan qui tous deux refusent de limiter la photo à la quête exclusive de la vérité. Pour le praticien exigeant qu'est René-Jacques, la photographie est un moyen physico-chimique de reproduction et c'est la sûreté technique dont il maîtrise le côté émotionnel par des cadrages ultra-composés qui garantissent la justesse de la composition. Cette fidélité sans détour à l'essence même de l'image fixe incite Daniel Masclat à émettre à son propos cette opinion flatteuse :

Patrick Roegiers, «Le "chambellan" de l'image pure», in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), René-Jacques, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991, p. 23.

« Dès 1945, devant les carences du Syndicat des photographes, il [René-Jacques] crée avec ses amis Jahan, Bovis, Portier, une section de photographes d'illustration et de photographes publicitaires dont il demande l'intégration au sein du Syndicat des dessinateurs publicitaires présidé par l'un de ses amis, Robert Roquin. "J'ai ainsi apporté aux graphistes la notion de droits d'auteur et de droits de reproduction qu'ils ignoraient pour la plupart. Au début, nous n'étions qu'une dizaine de photographes. Je me suis retrouvé président de cette section et vice-président du groupement des graphistes publicitaires. J'ai été la petite étincelle qui a mis en route l'opération. Échaudé parfois à mes débuts, j'ai toujours lutté pour le respect des droits d'auteur et l'application de tarifs décents". [...]

"Nous nous sommes livrés, mes amis et moi, à une enquête préliminaire qui nous a appris des choses bien étranges sur la pratique de certains photographes : prix sacrifiés, rabais systématiques, remises au chef de publicité ou de fabrication. J'ai alors proposé l'établissement d'un tarif qui serait identique pour tous les photographes. Rien n'existait de tel à l'époque. C'est ainsi qu'a été publié, dès 1946, le premier 'tarif minimum de base' à l'usage des annonceurs accompagné au dos de règles d'utilisation, le 'code des usages' : signature obligatoire, refus de cession des clichés, signature d'un bon de commande mais également respect des engagements et des délais de livraison. En quelque sorte, un code des droits et des devoirs des uns et des autres."

La lutte de René-Jacques et de ses amis va durer ainsi des années entières, mobilisant les énergies, faisant se multiplier les réunions, nécessitant une disponibilité permanente. Elle va se dérouler simultanément sur différents terrains : celui du Syndicat de la propriété artistique, qui comprend une commission des auteurs photographes dont René-Jacques deviendra président en août 1946 ; celui de la Confédération française de photographie (CFP), qui regroupe professionnels et négociants et comprend un Groupement national des photographes professionnels (GNPP), au bureau duquel René-Jacques est élu en 1949. Il participera également à la création d'une éphémère Société des auteurs et illustrateurs photographes en octobre 1947 et en assurera la vice-présidence, au côté de Marcel Bovis, président. Il assumera également la charge, en 1950, de la présidence des Photographes publicitaires au sein de la Fédération française de la publicité, puis celle des Photographes publicitaires au sein du Syndicat national de graphistes publicitaires en 1961. Enfin notons qu'en 1954, les quatre groupements composant le Syndicat de la propriété artistique décident de créer une confédération commune pour la défense et la gestion des droits de leurs membres : la Société de la propriété artistique des dessins et modèles, plus connue sous le sigle SPADEM. René-Jacques y est – selon les accords – alternativement président et vice-président du conseil d'administration et bien sûr délégué au sein de la Société des auteurs photographes. [...]

Les acquis seront d'ailleurs nombreux, et parfois décisifs. Ainsi, l'adoption du tarif minimum et du code des usages par la Confédération française de photographie et le Syndicat de la propriété artistique qui accepte de devenir l'organisme de perception de ces droits (ce que refusent certains photographes), le rejet de la cession gratuite des clichés (1950), ou la création de la SPADEM. Mais ces acquis eux-mêmes restent à défendre et la campagne de 1957 en est l'illustration même. Cette année-là, une nouvelle loi sur la propriété artistique et littéraire devait être présentée au Parlement. Sous la pression insidieuse de certains publicitaires, le mot "photographie" devait être supprimé de la liste de ceux qui pouvaient espérer en bénéficier ! Seules la vigilance de quelques-uns et la grande campagne menée auprès des députés et des sénateurs (envois de lettres explicatives) permettront qu'en dernier ressort le photographe soit reconnu comme un artiste qui, en tant qu'"auteur d'une œuvre de l'esprit, jouit sur cette œuvre du seul fait de sa création d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous." »

Jean-Claude Gautrand, René-Jacques, Paris, Belfond, 1992, p. 56-59.

IMAGES MÉCANIQUES ET PRODUITS DE L'INDUSTRIE

« Tout autant qu'avec la ville et le milieu urbain, la photographie entretient un rapport privilégié avec la technique et l'industrie : machines et objets sériels, en particulier. La photographie de l'entre-deux-guerres doit être resituée, et plus nettement encore dans ses aspects constructivistes, à l'intérieur d'une tentative globale pour rattacher l'art à l'industrie, pour décloisonner les pratiques : artistiques, techniques. Tentative qui a elle-même partie liée avec le débat, alors très vivant, sur la beauté fonctionnelle de l'objet industriel.

Or, si la photographie moderniste entretient un rapport aussi privilégié avec l'industrie et la technique, c'est qu'elle est elle-même art mécanique, reproductible à l'infini, et se revendique comme tel, bouleversant les schèmes artistiques traditionnels. Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936) a mentionné cette rupture essentielle que la photographie introduit par rapport à la définition jusqu'alors pertinente de l'art. Perte de l'aura, exténuation de la valeur culturelle attribuée à l'œuvre d'art, sécularisation de l'image, sont autant de signes du bouleversement induit par la pratique photographique. Un tel bouleversement trouve son sens à partir du principe commun à l'industrie et à la photographie : la répétition, la sérialité. Il faut y insister, c'est dans un même temps, un même mouvement, que le principe sériel commence à dominer la fabrication industrielle, que le photographe se définit comme opérateur, technicien, professionnel tout autant que comme auteur, et qu'apparaissent dans la photographie la répétition, la série, le semblable. Contre la déploration nostalgique d'un passé révolu, la photographie se fait ainsi l'expression d'une euphorie techniciste. Conjointement, elle trouve un nouveau support dans les plaquettes publicitaires, les reportages industriels et la presse illustrée. »

Dominique Baqué, « La technique, l'industrie, la machine », in *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 179.

« Le secret d'une bonne photographie, laquelle peut posséder des qualités artistiques au même titre qu'une œuvre d'art classique, réside dans son réalisme. Pour [procurer] les impressions que l'on éprouve devant la nature, les plantes, les animaux, devant les œuvres des bâtisseurs et des sculpteurs, devant les créations des ingénieurs et des techniciens, nous possédons avec la photographie un outil sûr. Son aptitude à restituer la magie de la matière n'est pas encore appréciée à sa juste valeur. La structure du bois, de la pierre et du métal s'y trouve magnifiée dans sa singularité à un degré auquel ne pourront jamais accéder les moyens des beaux-arts. La photographie nous permet d'exprimer les notions de hauteur et de profondeur avec une précision admirable et, dans le domaine de l'analyse et de la restitution du plus rapide des mouvements, elle règne en maîtresse absolue.

Rendre justice par l'image aux réseaux de lignes strictes de la technique moderne, aux treillis aériens des grues et des ponts, au dynamisme des machines de mille chevaux, la photographie est sans doute la seule à pouvoir le faire. Ce dont l'accusent ses partisans, en tout cas ceux du "style pictorialiste" – la reproduction mécanique de la forme –, fait ici sa supériorité sur tous les autres moyens d'expression. Le rendu absolument juste de la forme, la finesse de la gamme tonale depuis les éclats les plus vifs jusqu'aux ombres portées les plus profondes confèrent à un cliché photographique techniquement réussi la magie du vécu. »
Albert Renger-Patzsch, « Objectifs », *Das deutsche Lichtbild*, Berlin, 1927, traduit dans *Le magazine du Jeu de Paume* (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2017/10/objectifs-albert-renger-patzsch/>).

« D'un côté, une intense activité photographique à prétention artistique se développe, dont les objets industriels sont parmi les motifs privilégiés : usines, produits manufacturés, paysages urbains, groupes professionnels. L'entre-deux-guerres est ainsi marqué par une intense recherche esthétique en photographie, avec des courants artistiques, comme la Nouvelle Objectivité

ou le photomontage d'inspiration soviétique, revendiquant explicitement leur attachement aux réalités industrielles. Les plus grands noms de la photographie d'art de l'époque prennent l'usine comme sujet de leurs travaux : Charles Sheeler, Albert Renger-Patzsch, Lewis Hine, Margaret Bourke-White, Aleksandr Rodchenko, François Kollar, Lazlo Moholy-Nagy, Germaine Krull, Paul Wolff, Robert Doisneau, Walker Evans, entre autres, signe d'une attirance forte pour ce lieu emblématique du nouveau monde se déployant sous les traits éponymes du plus célèbre industriel de tous les temps, Henry Ford. D'un autre côté, le marché de l'édition et de la presse illustrées connaît une incroyable expansion dans l'entre-deux-guerres, elle aussi sur une base essentiellement nationale. Les professionnels de la photographie trouvent dans ces développements l'occasion de se définir un statut, de structurer le champ de leurs activités (notamment par la création des sociétés professionnelles spécialisées et des agences) et d'instituer les codes de leurs pratiques (publication de manuels, tenue d'expositions, apparition d'essais théoriques, organisation de cursus académiques, etc.).»

Pierre Lannoy, «L'usine, la photographie et la nation. L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels», *Genèses, sciences sociales et histoire*, n° 80, 2010, p. 115-116 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2010-3-page-114.html>).

«À partir de l'entre-deux-guerres, le phénomène d'utilisation de la photographie par la publicité connaît un essor sans précédent. Le mouvement s'amorce à la fin du XIX^e siècle. En 1923, aux États-Unis, 17 % des annonces publicitaires parues dans les journaux et revues utilisent déjà la photographie, et l'Art Directors Club of America organise, depuis la fin de la guerre, des expositions de photographies publicitaires. À cette date, Paul Outerbridge, ancien de la Clarence White School of Photography, réalise ses premières images publicitaires, marquées par les leçons d'un pictorialisme modernisé, tel qu'on le trouve également à cette période dans les travaux d'un Edward Steichen pour les publications Condé-Nast.

Les États-Unis sont déjà passés de l'ancienne réclame (fondée sur le texte explicatif) à la publicité (qui met en avant l'image). Dans cette logique, la photographie s'accommode particulièrement bien de la conception américaine d'une publicité directe, qui vante les mérites du produit ou de l'objet effectivement représentés, sans procédés allusifs ni métaphoriques. L'image photographique garantit la véracité de la publicité : exacte, concise et objective.

Pourtant, c'est en Europe surtout, à partir de la seconde moitié des années 1920, que la publicité adopte pleinement un langage visuel d'avant-garde, dont elle mesure rapidement l'efficacité. Elle est aidée en cela par l'intérêt, parfois dénué de sens critique, que lui portent nombre de photographes d'avant-garde qui voient en elle la quintessence du langage moderne, à destination des masses. En 1925, le Bauhaus ouvre ainsi, à la suite de nombre d'écoles appliquées en Allemagne, un cours de graphisme commercial. Deux ans plus tard, Moholy-Nagy consacre un texte à la question et, ayant quitté le Bauhaus, s'installe comme graphiste à Berlin. À la même période, quelques-uns des artistes et typographes les plus engagés

dans ce mouvement (Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, César Domela, Piet Zwart, Jan Tschichold) se regroupent au sein du Cercle des designers pour une publicité nouvelle. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la plupart des grands photographes de la fin des années 1920 et des années 1930 aient travaillé pour la publicité. Certains s'en font même une spécialité : aux noms d'Outerbridge, Steichen, ou, dans une esthétique plus conventionnelle, de Lejaren Hiller ou Murray outre-Atlantique, pourraient s'ajouter en Europe ceux de Lissitzky, Moholy-Nagy, Maurice Tabard, Kollar, ou encore de graphistes tel Tschichold, roi de l'utilisation de la photographie dans l'affiche, notamment de cinéma. Cette fascination réciproque permet d'expliquer la rapidité avec laquelle l'image publicitaire récupère et adapte les expériences plastiques des avant-gardes.»

Quentin Bajac, *La photographie, l'époque moderne, 1880-1960* [2005], Paris, Gallimard, 2019, p. 90-91.

«La publicité moderne s'invente alors en France, au lendemain de la Première Guerre mondiale. L'agence publicitaire devient un véritable intermédiaire entre annonceurs, diffuseurs et consommateurs. La réclame, appellation devenue péjorative, laisse place à la campagne publicitaire. Une nouvelle organisation du travail rassemble désormais différents corps de métiers (rédacteurs, illustrateurs, imprimeurs et bientôt graphistes). Le chef de publicité fait son apparition chez le fabricant, dans les agences, mais aussi dans les grands magasins ou dans les rédactions des magazines.

Les acteurs de la publicité moderne vont faire reconnaître leur discipline comme une branche du commerce à part entière. Ils se réunissent en associations professionnelles et créent un enseignement spécialisé (l'École technique de la publicité ouvre à Paris en 1927). Ils développent leurs outils théoriques et analytiques (Octave Jacques Gérin publie en 1926 son *Précis intégral de publicité*, Albert Marcellin fait paraître *La Publicité et ses principes* en 1932) et présentent désormais la publicité comme une science humaine prenant appui sur les progrès des autres sciences. Ainsi, la psychologie appliquée devient la psychologie publicitaire : l'individu et ses comportements d'achat ou d'adhésion font l'objet d'analyses, d'études et de publications. Ces études, à la même époque, trouvent un écho extraordinaire en propagande politique.

Au moment où Laure Albin Guillot publie *Photographie publicitaire*, c'est l'influence du texte ou de l'illustration sur le consommateur qui anime les débats. La publicité est en effet envisagée par les spécialistes comme un succédané de la vente parlée. Prenant pour modèles les techniques de vente directe, l'image et le texte qui composent une annonce sont censés accrocher le client potentiel, lui présenter le produit, exposer ses mérites et faire la démonstration de son emploi pour provoquer l'achat.

En 1933, la photographie est précisément en train de devenir une des composantes clés de l'annonce publicitaire. Si l'image photographique a remplacé le dessin ou l'estampe pour relater l'information dans la presse écrite, elle s'impose également en publicité.»

Michaël Houlette, «Photographie publicitaire», in *Laure Albin Guillot, L'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2013, p. 77.

« Quels que puissent être les attraits du dessin, la photo offre de réels avantages. En effet, le praticien du trait peut toujours être suspecté d'infidélité, soupçonné d'avoir usé d'artifices ou de truquages.

L'objectif, lui, voit strictement juste et l'article à vendre est montré tel qu'il est, non plus dessiné de façon approximative, mais dans sa forme concrète, comme le verrait l'acheteur éventuel si on lui soumettait l'original. Il reconnaîtra exactement ce dont il a gardé la mémoire. Au point de vue de la vente, c'est là un sérieux avantage. En plus de ses avantages multiples, la photographie présente celui de se reproduire admirablement dans toutes ses finesses par les procédés photomécaniques actuels, la typographie, héliogravure ou offset. Et cela est tellement vrai que la plupart des périodiques, mêmes ceux de luxe, ont recours presque exclusivement à la photographie pour l'illustration de leurs articles. Mais l'imprimerie, quel que soit le procédé employé, ne peut que reproduire le document qui lui a été fourni. Il convient donc que ce document soit de premier ordre et exécuté par un opérateur ayant des connaissances suffisantes en matière d'impression pour livrer une épreuve imprimable. [...]

Mais il ne va pas s'agir de photographier simplement, de "reproduire" tel quel. Il faut encore "présenter". Et là, il ne peut plus être question de trucage. Que penserait-on d'un commerçant qui négligerait ses étalages ? La valeur marchande d'un objet ne peut qu'être augmentée par le luxe de son cadre d'exposition. Une jolie femme ne compromet point son charme en usant des artifices du fard, au contraire. C'est un art très subtil que d'offrir un produit négociable par le truchement photographique. Il faut rester vrai et en même temps rendre le produit aussi séduisant que possible. L'idée directrice ne doit jamais être abandonnée. La déformation photographique est parfois le plus gros élément publicitaire dans la reproduction d'un objet par trop banal. Il s'agit donc de concilier la publicité avec l'art. [...]

Tout objet à photographier possède une valeur en puissance. C'est cette valeur qu'il va s'agir de dégager en faisant appel à un facteur primordial : l'éclairage. Savoir éclairer un sujet, c'est la pierre de touche du photographe. Ombre et lumière : la beauté expressive de l'image est enfermée dans ces deux mots. Il existe à l'heure actuelle, dans le commerce, des appareils d'éclairage perfectionnés, les "sunlight" des studios, qui sont à la portée de tous. Leur maniement, en lui-même aisé, demande une grande délicatesse, étant donnée la crudité de la lumière qu'ils déversent. Mais, aussi, voilà qui permet de faire intervenir, plus importante que l'objet lui-même, son ombre. Non seulement l'ombre repousse et met en valeur l'objet éclairé, mais encore on peut dire qu'elle le magnifie. Une ombre somptueuse est comme un royal manteau qui accompagne et ennoblit, sans l'écraser, celui qui la porte. »
Laure Albin Guillot, Photographie publicitaire, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 8-12 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepau.me.org/2013/02/laure-albin-guillot-la-photographie-publicitaire/>).

« René-Jacques est pleinement conscient que le travail du photographe est, en général, mal payé. C'est la publicité qui permet de s'en sortir. C'est elle aussi, comme il le dit lui-même à un journaliste, "qui permet de prendre le temps de réaliser de temps en temps une photographie... qui

maintiendra la qualité de notre œuvre". Ce que Doisneau traduit, à sa manière, par "ce regard oblique qui engage à voler, quand les occasions se présentent, un peu de temps payé par les différents employeurs".

Or, en 1951, une commande à caractère exceptionnel va permettre à René-Jacques de dépasser la distinction des genres évoqués à l'instant.

La régie Renault, nationalisée dès 1945, est dirigée par Pierre Lefaucheux, industriel venu du Comité général d'études. Hostile à l'étatisme, il rompt avec les directives du Plan Monnet en refusant de se cantonner à la production de poids lourds et en imposant la "4 CV" Renault dont la production en chaîne commence dès 1974. Les premières machines transfert y font leur apparition et les effets de l'aide américaine y trouvent leur plus parfaite illustration. C'est dans ce contexte qu'est décidée la publication d'un ouvrage de prestige qui doit mettre en valeur, par la photographie et par le texte, le rôle novateur de la régie Renault. En fait, le titre *L'Automobile française [L'automobile de France, 1951]* prouve à lui seul que c'est le renouveau industriel français tout entier qui est concerné. Jules Romains, André Siegfried, Jean Cassou et Georges Friedman écrivent les textes, non sans quelque emphase. Quatorze photographes (Nora Dumas, Ergy Landau, Doisneau, Fregnacq, Girard, Jahan, Lang, Raux, Ronis, Schall, Steiner, Sudre, Zuber et... René-Jacques) sont appelés à démontrer que la grande industrie offre aux artistes "une source d'inspiration nouvelle".

René-Jacques va pouvoir travailler dans des conditions exceptionnelles. »

Yves Aubry, Les deux Paris de René-Jacques, Paris, La Manufacture, 1996, p. 16-17.

« J'ai été contacté par le chef de publicité de Renault qui a choisi un certain nombre de photographes. D'emblée il m'a proposé le principe de la concurrence, Renault ne pouvant garantir la publication. "Vous choisirez ce que vous voudrez dans l'usine." J'avais une vraie liberté de circulation. J'ai fait une visite guidée avant de me lancer puis de choisir un secteur : la 4 CV.

Vu la concurrence, j'ai demandé des prix élevés : 7 000 francs le cliché, trois ou quatre fois le prix normal. Ils ont accepté. Je n'ai pas traité le réfectoire ou les gars au travail, je n'ai pas privilégié l'aspect humain : l'homme donne l'échelle mais ses gestes sont commandés par l'usine. J'ai travaillé avec deux assistants et deux formats : 13 x 18 et 10 x 12, souvent en lumière artificielle (lampe flash et projecteur). La principale difficulté technique venait de mon souci d'équilibrer les sources artificielles et la lumière ambiante. Il m'est arrivé de déclencher en apnée, avec de longs temps de pose pour privilégier la profondeur de champ (jusqu'à plusieurs minutes à f. 45 ou 64). Je cherchais à favoriser les perspectives pour faire comprendre ce que c'est que la fabrication.

J'ai travaillé une semaine sur les prises de vues puis en labo, pour une première livraison de quarante photos. Le lundi d'après, j'ai porté mes photos au chef de publicité. "Très bien, continuez." "Ah non, je suis en concurrence, ça me gênerait de faire des photos là où travaillent les autres. Confiez-moi un secteur."

Je n'ai rencontré aucun confrère, Brassai venu avec son 6 x 9 est reparti bien vite, il a vu que ce n'était pas son

domaine. Ensuite Renault m'a demandé de travailler sur les usines du Mans et de Flins. J'y ai travaillé avec un seul assistant. J'avais ma voiture mais je me suis fait transporter par un camion de dix tonnes avec l'idée de faire une photo de la route de Chartres. J'ai fait la photo dans les meilleures conditions à partir du toit du camion. Le travail terminé, j'ai rendu les tirages 24 x 30. En tout 120 photos. Je n'ai rien contrôlé sur la fabrication ni la maquette. Ce n'est qu'à la réception du livre que j'ai vu que j'avais 47 photos retenues sur les 210 qu'il contenait. Je regrette de n'avoir pas exigé la signature individuelle de mes photos ou du moins un crédit photographique détaillé. J'ai adressé ma facture compte tenu du nombre de clichés retenus, indépendamment de la taille de parution des images, du format de l'ouvrage et du nombre d'exemplaires publiés.

Je n'ai pas retravaillé pour Renault par la suite. Je ne les ai pas sollicités, ils ne m'ont pas contacté. Ce travail a été pour moi une très grosse référence qui m'a amené de très gros clients comme les aciéries Jeumont-Schneider dont le directeur a tenu à travailler avec moi en référence à Renault.»

René-Jacques (entretien, avril 1990), cité par Pierre-Jérôme Coulmin, «Les cheminements d'un photographe», in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), René-Jacques, Besançon, La Manufacture / Paris, ministère de la Culture, 1991, p. 199.

«Cet album [*L'automobile de France*, 1951] suscita mon étonnement car il ne ressemblait à aucune de ces innombrables publications relatives à l'automobile que nous connaissons aujourd'hui, et qui, pour la plupart, s'attachent à présenter les derniers modèles produits, leurs performances et leurs qualités, ou à conter les exploits sportifs accomplis à leur bord. Ici, rien de tout cela : on ne trouvera même pas une seule photographie d'un véhicule prêt pour la livraison finale. L'objet de cet ouvrage, c'est le processus de production lui-même, dans toute sa technicité et sa complexité. Ce que les photographies et les textes cherchent à faire comprendre et, en même temps, à rendre admirables, ce sont "le travail et la machine", tels qu'ils peuvent être conçus et organisés dans une entreprise fordiste attachée à la production de masse d'un bien de consommation. Un album comme *L'Automobile de France* n'est pas d'abord un ouvrage publicitaire, il est avant tout un ouvrage que je dirai "protocolaire", dans le sens où il constitue un objet destiné à signifier à la fois la qualité et le statut de l'entreprise et les conditions de déroulement de l'expérience de la production elle-même. Document simultanément cérémoniel et fonctionnel, esthétique et technologique, laudatif et informatif, il propose une forme particulière de mise en récit du monde industriel, par lequel celui-ci est rendu visible et lisible aux yeux du lecteur. [...] C'est ainsi que les éditions des Horizons de France engagent, en 1930, le prometteur photographe François Kollar, qui ira photographier les usines Renault et Citroën en banlieue parisienne, tandis qu'elles confient à Hervé Lauwick, auteur prolifique, le soin de rédiger le texte du fascicule consacré à l'industrie automobile. Robert Doisneau, quant à lui, après avoir été licencié de son poste de photographe chez Renault en 1939, reviendra à l'usine de Billancourt d'abord pour le compte du magazine communiste *Regards*, en 1947, puis pour celui de la Régie nationale elle-même, en 1951. Il réalisera également les

illustrations de *L'Outil de qualité*, plaquette célébrant la fabrication des outillages chez Peugeot, le texte étant confié à l'académicien Pierre Mac Orlan et la composition graphique au romancier et cinéaste Jean Vallée. Pour réaliser ses clichés de la nouvelle usine Renault à Flins, le très populaire magazine *Réalités* enverra sur les lieux son meilleur photographe, Jean-Philippe Charbonnier, plutôt que de recourir à des images du service photographique de la marque.

Mais dans les années 1960, cette compétence va progressivement être internalisée par les grandes firmes automobiles, qui vont dorénavant faire réaliser par des équipes internes spécialisées le travail de composition des albums d'entreprise. C'est le cas notamment de ce numéro spécial d'une centaine de pages que le magazine *Usines d'aujourd'hui* consacre en 1961 à l'usine Peugeot de Sochaux, recourant aux photographies réalisées par la firme automobile elle-même. Et en 1968, la régie Renault confie entièrement à ses services internes la composition d'un album promotionnel rédigé en anglais, *Renault: The Leading French Motor Car Manufacturer*. Dans tous ces cas, néanmoins, la production des images et des textes destinés à ces documents d'un genre particulier est confiée à des professionnels, c'est-à-dire à des personnes maîtrisant l'esthétique du récit.

Comme on le constate à la lecture de cette liste, la production de documents protocolaires dans le monde des grandes marques automobiles françaises peut s'observer tout au long de la période qui s'étend entre les deux grandes crises économiques, celles de 1929 et de 1973. Car, en effet, si la "grande crise" fait naître le genre, la seconde le fera disparaître. La France des années 1920 voit dans l'usine fordiste le modèle du progrès industriel, et la regarde à travers le texte illustré ; mais la France des années 1980 ne veut plus voir le travail enchaîné, d'ailleurs en voie de délocalisation, et regarde dorénavant le monde à travers la télévision. L'édition de récits de production n'est plus à l'ordre du jour : les éditeurs ont leur niche – ouvrages d'art d'un côté, "Automobilia" de l'autre –, les photographes ont déserté les usines automobiles – le sujet étant devenu trop classique –, et les industriels conçoivent autrement leur communication promotionnelle – privilégiant notamment le mécénat, plutôt que "la poésie du travail et de la machine" propre à leurs usines.»

Pierre Lannoy, «Raconter la production automobile fordiste (France, 1930-1970)», *Culture & Musées*, n°18, 2011, p. 48-53 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2011_num_18_1_1628).

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Contexte artistique et culturel

- BAJAC, Quentin, *La photographie, l'époque moderne, 1880-1960* [2005], Paris, Gallimard, 2019.
- BAJAC, Quentin et CHÉROUX, Clément (dir.), *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise, VERSAVEL, Dominique (dir.), *La photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 (site Internet de l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/>).
- BOUQUERET, Christian, *Paris, capitale photographique, 1920/1940*, collection Christian Bouqueret, Paris, La Martinière / Jeu de Paume, 2009.
- CHÉROUX, Clément, « La reconfiguration du monde », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- DENOYELLE, Françoise, *Le Siècle de Willy Ronis*, Paris, Terre Bleue, 2012.
- FARGUE, Léon-Paul, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939 (<http://bit.ly/2pPQC2d>).
- GAUTRAND, Jean-Claude, « Le regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », in *FRIZOT, Michel (dir.), Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 2001.
- GRÉMILLON, Jean, *Le cinéma ? Plus qu'un art !... Écrits et propos 1925-1959*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- LUGON, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000 (<http://bit.ly/345FJyo>).
- MAC ORLAN, Pierre, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011.
- RENGER-PATZSCH, Albert, « Objectifs », *Das deutsche Lichtbild*, Berlin, 1927, traduit dans *Le magazine du Jeu de Paume* (<http://bit.ly/2qNngam>).
- *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017.

- SELLIER, Genevève, *Jean Grémillon : le cinéma est à vous*, Paris, Klincksieck, 2012.
- Emmanuel Sougez, *L'éminence grise*, textes de Marie-Loup Sougez et Sophie Rochard, Paris, Créaphis / Ministère de la Culture, Mission du Patrimoine photographique, 1993.
- THÉZY, Marie de (dir.), *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

Commandes, illustrations, publicités

- ALBIN GUILLOT, Laure, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933 (<http://bit.ly/32PsOjP>).
- Laure Albin-Guillot, *L'enjeu classique*, Paris, La Martinière / Jeu de Paume, 2013.
- BARTHES, Roland, « Le message publicitaire, rêve et poésie », *Les Cahiers de la publicité*, n°7, Langue et publicité, 1963 (<http://bit.ly/2Wl8EvJ>).
- BOUQUERET, Christian, *Paris, Les livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Paris, Gründ, 2012.
- DENOYELLE, Françoise, *La lumière de Paris. Les usages de la photographie, 1919-1939*, tome II, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GALIS, Mathilde, *La photographie de plateau en France. Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui ?*, mémoire de fin d'études, sous la dir. de Pascal Martin, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2014 (<http://bit.ly/2Jnnv3z>).
- GOUPIL, Maïlys, *L'automobile et la route dans la commande photographique en France (1930-1980) : usages, diffusion et transformations*, mémoire de Master 2, sous la dir. de Raphaële Bertho et Benoît Buquet, université de Tours, 2018.
- GUNTHER, Thomas Michael, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition », in *FRIZOT, Michel (dir.), Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 2001.
- HUGUENIN, Régis, « La photographie industrielle entre image documentaire et image publicitaire », *Conserveries mémorielles*, n°6, 2009 (<http://bit.ly/32RFwib>).
- KOLLAR, François, *La France travaille. L'Automobile*, volume VI, Paris, Horizons de France, 1932.
- LANNON, Pierre, « L'usine, la photographie et la nation.



Cinéma à Pigalle, Paris, 1953

L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels.», *Genèses, sciences sociales et histoire*, n°80, 2010, p. 114-135 (<http://bit.ly/2MMxb9T>).

■ LANNOY, Pierre, « Raconter la production automobile fordiste (France, 1930-1970) », *Culture & Musées*, n°18, 2011, p. 47-53 (<http://bit.ly/367xUdj>).

■ LAVIE, Juliette, « Une autre image sociale du photographe : du photographe artiste au photographe artisan 1930-1960 », in DARRAGON, Éric et TILLIER, Bertrand (dir.), *Image de l'artiste, Territoires contemporains*, n° 4, 2012 (<http://bit.ly/2NgMMxn>).

■ MARTIN, Marc, *Les pionniers de la publicité. Aventures et aventuriers de la publicité en France (1836-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2012.

■ PARR, Martin et BADGER, Gerry, *Le livre de photographies : une histoire*, volume I, Paris, Phaidon, 2005.

■ PIERROT, Nicolas, « La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires », *e-Phaistos, revue d'histoire des techniques*, VI-2, 2017-2018 (<http://bit.ly/31loJNe>).

■ POIVERT, Michel, « Du corporate au patrimoine. Pour une histoire de la photographie d'entreprise ? », in CALZADA, Rémi, GUIYOT-CORTEVILLE, Julie et KARSENTY, Éric (dir.), *Une autre histoire de la photographie*, Paris, Flammarion, 2015.

«Dossiers documentaires» autour des expositions du Jeu de Paume

Document PDF téléchargeable sur www.jeudepaume.org, dans « éducatif » / « ressources » :

■ « Laure Albin Guillot (1879-1962). L'enjeu classique » (2013).

■ « Bruno Réquillart. Poétique des formes » (2013).

■ « Robert Adams. L'endroit où nous vivons / Mathieu Pernot. La traversée » (2014).

■ « Pierre de Fenoyl (1945-1987). Une géographie imaginaire » (2015).

■ « Sabine Weiss » (2016).

■ « François Kollar. Un ouvrier du regard » (2016).

■ « Albert Renger-Patzsch. Les choses » (2017).

■ « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » (2018).



Beynac, Dordogne, 1934

PISTES SCOLAIRES

Les pistes scolaires suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de René-Jacques et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en six thèmes :

- « Droits d'auteur et photographie »
- « Illustrations d'ouvrages sur Paris »
- « Parcours autour du paysage »
- « Photographies de plateau »
- « Images publicitaires »
- « Représentations de l'industrie automobile »

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 32-35) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous pouvez ainsi choisir lesquelles traiter avec les élèves lors des visites avec votre classe.

Vous retrouverez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de René-Jacques dans la partie « Découvrir » de ce dossier p. 12-13.

Lumières et atmosphères

« [René-Jacques] tire alors un beau parti de la brume, de la fumée, de la neige et de la nuit, de tout ce qui estompe, adoucit, dissimule, libère le regard, excite l'imagination, fait surgir le rêve. »
Marie de Thézy, « Les influences », in Marie de Thézy et Liza Daum (dir.), *René-Jacques : un illustrateur photographie Paris*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1989, p. 9.



Le banc, boulevard Pasteur, Paris, 1927



Ombres sur un tournage, 1932

Observez et analysez ces photographies de René-Jacques :

- Dans les images ci-dessus, quels objets sont aussi, ou seulement, représentés par leur ombre portée ? Quel espace ces ombres occupent-elles à l'intérieur de chaque image ? Quels effets cela produit ? De quoi dépendent l'orientation et la forme d'une ombre portée ? Que crée la présence des ombres sur le plan formel ou graphique dans chaque image ?
- À quels moments de la journée et dans quelles conditions atmosphériques, René-Jacques a-t-il réalisé les images ci-dessous ? Quelles textures et quelles matières sont mises en valeur ? Quels jeux de lumière composent ses images ? Comment qualifier l'ambiance qui se dégage de ces photographies ?



Voiture des quatre saisons de nuit, Paris, 1937



Place Pigalle, Paris, 1937



Gare Saint-Lazare, Paris, 1945

Activité :

Quatre de ces photographies ont été choisies par René-Jacques pour illustrer le livre *Envoûtement de Paris* de Francis Carco, dans la première édition en 1938 (Paris, Grasset) et dans la réédition en 1988 (Paris, Nathan Image).

Retrouvez à quelle image était associée chaque légende suivante :

- « Dans un alignement baroque, les annonces lumineuses éblouissaient la rue. »
(1938, planche 34 ; 1988, planche 54)
 - « Nous nous sommes assis, à la nuit, sur un banc. » (1938, page 72 ; 1988 planche 84)
 - « Le cri, le roulement et la fumée des trains. » (1988, planche 17)
 - « Le bar où la "marchande de quatre" venait boire l'apéritif était vide. » (1988, planche 50)
- Quelles relations s'établissent entre l'image et le texte ?

Paysages, points de vue et compositions

«[...] René-Jacques privilégie l'intemporalité des lieux cadrés comme des tableaux, détachés de leur environnement et chargés d'une poésie pastorale qui les rend presque fictionnels. Métaphore de l'universalité, le paysage campagnard, marin ou de montagne répond à une idée classique de la beauté et aboutit le plus souvent à un effet proprement pictural.»

Patrick Roegiers, «Le "chambellan" de l'image pure», in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), *René-Jacques*, Besançon, Éditions La Manufacture / Paris, Ministère de la Culture, 1991, p. 31.



Beynac, Dordogne, 1934

Depuis la coupole de l'Institut de France, Paris, 1951

Le Mont-Saint-Michel, Manche, 1952

Quel est le point de vue choisi par le photographe dans les trois images ci-dessus ?

- Pourquoi utilise-t-on le terme de « plongée » ? Que permet ce point de vue ? Toutes les images comportent-elles une ligne d'horizon ? Quels autres éléments permettent de structurer la composition ?
- Comment ces images sont-elles cadrées ? Qu'apporte selon vous le choix d'un cadrage vertical ?
- Observez les éléments naturels et architecturaux qui coexistent dans ces images. Quelles sont leurs dimensions respectives ? Quels rapports d'échelle se dessinent ?
- Comment appelle-t-on en photographie la zone de netteté dans une image ? La « profondeur de champ » est-elle faible ou importante ici ? Quelles conséquences cela a-t-il dans la perception de l'espace photographié ?
- Peut-on déceler des figures humaines dans ces paysages ? Quel effet produit cette absence ? Quelles traces de l'activité humaine sont néanmoins présentes ? Est-il facile de dater précisément ces photographies ? Pourquoi ? En quoi peut-on parler d' « intemporalité » ?



À Royan, 1932

Observez le cadrage de la photographie ci-dessus :

- Selon vous, pourquoi René-Jacques a-t-il privilégié ici le cadrage horizontal ?
- Comment est composé ce paysage ? Quelle place occupe le ciel par rapport à la mer ? Que voit-on se refléter à la surface de l'océan ?

Activité :

Essayez de décrire à l'oral, à l'écrit ou en dessinant, ce que l'on verrait si l'on pouvait retourner l'appareil photographique vers l'endroit où s'est placé René-Jacques pour réaliser ces images. À quoi ressembleraient ces lieux ? Peut-on les imaginer d'après les photographies ? Sur quels indices peut-on s'appuyer ?

Objets, publicité et industrie

«Par la grâce d'une technique sophistiquée qu'il maîtrise parfaitement, par son goût de la description méticuleuse, de la composition rigoureuse, par sa science de la lumière, il réalise, même dans ses travaux de commande, des images d'un raffinement et d'une perfection qui vont souvent bien au-delà de leur caractère purement fonctionnel.»

Jean-Claude Gautrand, René-Jacques. *Chroniques d'époque*, Paris, Belfond, 1992, p. 74.



Publicité pour le lait Maggi, 1960

Tréfilerie Tissmétal, Reims, Marne, années 1950

Étudiez les deux photographies ci-dessus :

- Que représentent-elles ? A-t-on l'habitude de voir ces objets ainsi ? Pourquoi ?
- Quelles formes dominent la composition de ces images ? Comment prennent-elles place dans le cadre ? Le remplissent-elles entièrement ? Si non, quels autres types de formes et de lignes entrent en jeu ? En quelles matières sont fabriqués les différents éléments présents dans ces images ? Quels contrastes peut-on relever ?
- Ces images sont-elles le résultat d'un travail personnel de la part de René-Jacques ou d'une commande photographique ? Lors d'une commande, comment un photographe peut-il apporter un point de vue singulier ?
- Quel est le point de vue adopté par René-Jacques dans ces deux images ? Que mettent-elles ainsi en valeur ? Sur quoi attirent-elles particulièrement le regard ? En quoi peuvent-elles être efficaces dans le cas d'une utilisation publicitaire ?



Portières, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951

Pneus, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951

Prolongez le questionnement autour des deux autres images ci-dessus :

- Quel est le point de vue adopté ? Quels objets se répètent ? Sont-ils identiques ? Pourquoi ? Dans quel contexte et pour quelle utilisation ont été réalisées ces images ?
- Par quel intermédiaire voit-on les automobiles dans la photographie de gauche ? Quel parallèle peut-on établir entre ce cadre métallique et l'appareil photographique ? Quel lien peut-on faire entre les images photographiques et les objets industriels dans leur mode de fabrication ? Pourquoi la photographie est-elle apparue comme un médium privilégié pour représenter le monde industriel ?
- Comment René-Jacques parvient-il à mettre en valeur la production en série de ces objets, tout en mettant chacun d'eux en lumière ?
- Qu'évoque pour vous l'enfilade des automobiles et l'accumulation des pneus ?

Corps, gestes et cadres

«J'ai traité le sport plus par des natures mortes que par des personnages. Un ballon, des gants de boxe accrochés à un ring. Il n'y a guère que le lanceur de disque et de javelot qui sont des personnages.»

René-Jacques, cité par Patrick Roegiers in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), *René-Jacques*, Besançon, Éditions La Manufacture / Paris, Ministère de la Culture, 1991, p. 27.



Le Mans, 1935

Le javelot, projet d'illustration pour Les Olympiques de Henry de Montherlant, 1948

Ombre sur la plage, Royan, Charente-Maritime, 1932

Décrivez les gestes et les mouvements des personnes représentées ci-dessus :

- Dans quels types d'activités les corps sont-ils représentés ? Par quels états du corps René-Jacques semble-t-il intéressé ? L'effort, la détente, l'extension, l'étirement, le relâchement ? Comment les met-il en avant dans ces images ? Les visages sont-ils toujours visibles ? Les corps sont-ils toujours entiers ? Quelles impressions créent le cadrage et la composition de ces images ?
- Dans la photographie de droite, observez le rapport entre l'ombre projetée et la découpe du cadre. Quels effets ce choix a-t-il sur la perception du corps ?



La main et les dés, 1928

La boxe, projet d'illustration pour Les Olympiques de Henry de Montherlant, 1948

Les Bourgeois de Calais, tournage du film Rodin de René Lucot, 1941

Quelle partie du corps relie les trois images ci-dessus ?

- Analysez les différentes façons de représenter les mains. Dans quels cas sont-elles visibles ? Dans lesquels sont-elles suggérées ? Comment ? Sous la forme d'un objet, d'une empreinte ?
- Revenez sur la photographie de droite représentant le groupe sculpté d'Auguste Rodin, *Les Bourgeois de Calais*. Quel procédé utilise-t-on pour réaliser une sculpture en bronze ? Comment fonctionne le moulage ? Décrivez ses différentes étapes. Peut-on retrouver le principe du moulage, ou de l'empreinte, dans le procédé photographique ? Comment appelle-t-on le « moule » en photographie et les formes qui en découlent ? Combien d'images permet-il de produire ?
- En quoi cela peut-il être important pour René-Jacques, en tant que photographe, d'associer un procédé de reproduction et des variations sur le motif de la main ?



Le banc, boulevard Pasteur, Paris, 1927

DROITS D'AUTEUR ET PHOTOGRAPHIE

« Je me suis battu pour imposer les droits d'auteur, la propriété artistique. J'ai créé le 1^{er} tarif publicitaire en 1946 et avec d'autres nous sommes à l'origine de la Loi de 1957 sur la protection des auteurs. »
René-Jacques, propos recueillis par B. Suard et Gérard Torlois, *Grand Angle*, n° 6 [<http://bit.ly/2VUAY8d>].

I De la loi de 1957 au Code de la Propriété Intellectuelle

– En introduction, visionner les deux vidéos d'animation suivantes :

- « Le droit d'auteur » (<http://bit.ly/2Ne4m59>)
- « Qui est l'auteur ? » (<http://bit.ly/36on5K6>)

– Effectuer des recherches sur la protection légale des photographies avant 1957, puis consulter l'article 3 de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique (<http://bit.ly/2JIRUPX>).
À quel domaine appartient le droit d'auteur ? Quelles œuvres ce dernier protège-t-il ? Le terme « œuvre de l'esprit » est-il défini dans la loi autrement que par l'énumération de catégories d'œuvres ? Quels types de photographie sont concernés ? Quelles caractéristiques doivent-elles présenter ? Comment définir une photographie « artistique » ou « documentaire » ? Pourquoi cette précision a-t-elle été introduite en 1957 ?

– On pourra consulter le rapport de la Commission spéciale du Sénat établi en amont de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 (<http://bit.ly/2Ng5TbO>). Quels arguments et exemples avance cette commission pour établir que la disposition de la loi de 1957 sur la photographie n'est pas « bienvenue » ?

- Quelles modifications la loi de 1985 (<http://bit.ly/2ogZmV7>) a-t-elle apporté concernant les photographies ?
- Quel texte de référence regroupe les dispositions des deux lois précédentes et régit aujourd'hui le droit d'auteur (https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=oF5F8204CADCE3984582FE2B806336F4.tpdila12v%5C_1?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160302) ? De quand date le « code de la propriété intellectuelle » ? Que contient-il ? La notion d'« œuvre de l'esprit » y est-elle définie plus explicitement ? Quelle est la condition posée par la jurisprudence pour que soient reconnus des droits d'auteur pour une photographie ? Quels critères sont pris en compte pour concéder un caractère original à une photographie ?
- Dès lors que celles-ci sont protégées, de quels droits dispose un photographe sur ses œuvres ? En combien de catégories peut-on classer ces droits ? Quelles sont les prérogatives d'ordre moral ? Celles d'ordre patrimonial ? Quel droit est perpétuel, inaliénable, insaisissable et imprescriptible ? De quelles manières peut être exploitée une

photographie ? Par sa reproduction ? Par sa représentation ? Quels droits permettent d'organiser l'exploitation de l'œuvre et de prévoir la rémunération du photographe ? Qu'appelle-t-on « cession des droits » ? Que doit-on respecter et obtenir lorsqu'on souhaite diffuser une photographie ? On pourra s'appuyer sur les documents suivants :

- Basile Ader, « L'évolution de la notion d'originalité dans la jurisprudence », 2005 : <http://bit.ly/2Jm2LsT>
- Anthony Bem, « La protection des photographies par le droit d'auteur : la question de l'originalité d'une œuvre », 2012 : <http://bit.ly/32HEMfs>
- « Images : l'originalité remise en question ? », 11^e colloque de l'Observatoire de l'image, 18 juin 2014 : <http://bit.ly/2N9AmHL>
- Manuela Dournes, « Concevoir et réaliser des images originales » : <http://bit.ly/2qHblqh>
- Éric Delamarre, « Droit d'auteur – Définition – Barèmes – Diffusion », mis à jour en août 2017 : <http://bit.ly/33XMWRd>
- « Code des usages en matière d'illustration photographique », 28 novembre 2017 : <http://bit.ly/2pQ7EDJ>

– Proposer aux élèves de mener des recherches sur la start-up Meero et les débats autour de son activité. Pourquoi certaines personnes considèrent que cette société est le « Uber de la photographie » ? Quand a-t-elle été fondée ? Quelle est son activité ?

Quel photographe peut utiliser cette plateforme ? Quel est alors le statut du photographe ? Auteur ? Prestataire ? Salarié ? Comment est-il rémunéré ? À quels droits la société Meero lui demande-t-elle de renoncer ? Quels arguments met-elle en avant pour expliquer que les photographies produites ne sont pas considérées comme des œuvres de l'esprit ? Quels arguments peut-on lui opposer ?

ILLUSTRATIONS D'OUVRAGES SUR PARIS

« Le livre était un support grâce auquel je pouvais m'exprimer. C'était un prolongement à ma propre imagination. » Dans son esprit, il ne s'agit pas de décalquer, imiter ou copier l'œuvre littéraire mais de trouver un équivalent visuel au texte. Comme un musicien face à une partition, l'illustrateur imagine, transpose, réinvente la prose qu'il interprète librement par analogies. » [Patrick Roegiers, « Le "chambellan" de l'image pure », in Pierre Borhan et Patrick Roegiers (dir.), *René-Jacques*, Besançon, Éditions La Manufacture / Paris, Ministère de la Culture, 1991, p. 315.]

I Collaborations entre écrivains et photographes

« Dans *100 fois Paris* (1929), elle [Germaine Krull] affirme à nouveau une vision moderniste par le choix de ses sujets où elle privilégie le mouvement par des vues en plongée des carrefours, des rues où les automobiles se pressent dans les premiers embouteillages. Paris donne lieu à une quantité de publications : *Atget photographe de Paris* (1930); *Paris*, par Moï Ver (1931); *Paris ville d'art*, par Emmanuel Sougez (1931); *Paris vu par Kertész* (1934); *Le Louvre la nuit*, par Laure Albin Guillot (1937); *Paris méconnu* par Émeric Feher (1937); *Envoûtement de Paris*, par René-Jacques (1938). L'électricité transforme la nuit, transforme la ville, offre de nouveaux points de vue, permet de capter un espace redessiné par l'ombre et la lumière, laisse apparaître un peuple noctambule où se côtoient les

clochards et les gens du monde. Brassai publie *Paris de nuit* (1933), Roger Schall *Paris de jour* (1937) et Bill Brandt *Londres de nuit* (1937), trois livres commandés par Charles Peignot, un fondateur de caractères mais également l'un des principaux artisans du rayonnement de la photographie en France. »

[Françoise Denoyelle, « La ville comme expression de la modernité », dossier « De Lartigue à Man Ray » de la collection « Thém@doc », p. 13 (<http://bit.ly/31MRSGU>).]

– Observer et comparer l'utilisation de la photographie dans les livres suivants ayant pour thème Paris et qui datent des années 1930 :

· Germaine Krull, Florent Fels, *100 x Paris*, Berlin, Verlag der Reihe, 1929 (<http://bit.ly/3437oSd>)
· Brassai, Paul Morand, *Paris de nuit*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1933 (<http://bit.ly/2WaWEwK>)
· André Kertész, Pierre Mac Orlan, *Paris vu par André Kertész*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1934 (<http://bit.ly/2ClkbSJ>)

· Francis Carco, René-Jacques, *Envoûtement de Paris*, Paris, Grasset, 1938 (<http://bit.ly/32Loxy9>)
Réaliser une courte biographie de chaque auteur et effectuer des recherches sur la genèse de chacun de ces livres, ainsi que sur leur réception.

Quelle est la dimension de chaque ouvrage ? De quoi est composée la première de couverture ? Quelle est la place du titre ? Le nom du photographe et de l'écrivain sont-ils mentionnés ? Ces mentions sont-elles identiques ? Comment sont disposées les images dans chaque livre ? À quel moment de la journée, le photographe les a-t-il prises ? Que représentent-elles ? Des monuments parisiens ? Des lieux vides ? Des personnages ? Quels quartiers et milieux sociaux sont photographiés ? Quelle ambiance de Paris restituent-elles ? Quelles sont la nature et la fonction du texte dans chaque livre ? Où le texte est-il situé ? Combien de pages sont consacrées au texte ? Aux photographies ? Celles-ci sont-elles légendées ? Par qui ? L'écrivain ? Le photographe ? Que contiennent et comment sont disposées les légendes ?

Comment peut-on qualifier chaque ouvrage : livre de photographe, album de photographies, livre illustré par la photographie ? Qu'est-ce qui est mis en avant ? L'image ? Le texte ? Les deux ?

– Confronter plus précisément les intentions photographiques de René-Jacques dans *Envoûtement de Paris* et *Paris de nuit* de Brassai. Proposer aux élèves de concevoir un tableau qui leur permettra de restituer leur analyse comparative. Prévoir, par exemple, plusieurs cases permettant de quantifier le nombre de photographies réalisées avec un point de vue en plongée, en contre plongée, frontal ; présentant un cadrage large, un cadrage serré ; au format horizontal, vertical ; représentant des monuments historiques, des rues, des ponts, des parcs, des gares, des quais, la Seine... ; donnant à voir des personnes identifiables, de dos, dans le lointain ; photographiées la nuit, par temps de pluie, par temps de neige, par brouillard...

Qualifier l'atmosphère qui se dégage de chaque image (mystérieuse, inquiétante, surprenante, poétique, chaleureuse...).

– Poursuivre en étudiant plusieurs livres de photographies sur Paris publiés après-guerre et consultables en ligne, notamment :

· Blaise Cendrars et Robert Doisneau, *La Banlieue de Paris*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949 (<http://bit.ly/2PjOeC6>)
· IZIS (Izis Bidermanas), *Paris des Rêves*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1950 (<http://bit.ly/36oGMkZ>)

· Jean-Louis Vallas, *Ponts de Paris*, photographies de Denise Colomb, Paris, Albin Michel, 1951 (<http://bit.ly/2Weh4Vy>)

Vous pouvez également consulter les pages « Les albums photographiques sur Paris » sur le site conçu par Olivier Lugon et l'Unil – Université de Lausanne (<http://bit.ly/2WbELOs>).

I Autour d'*Envoûtement de Paris* de Francis Carco

L'édition de 1938 (Paris, Grasset) illustrée par les photographies de René-Jacques, est consultable en ligne sur le site du Musée de l'Élysée de



Quai des Grands-Augustins,
Paris, 1935

Le Sacré-Cœur, Paris, 1947

Lausanne (<http://bit.ly/32Loxy9>). Une réédition a été publiée aux éditions Nathan (Paris, 1988).

– Mener une recherche documentaire sur Francis Carco. Quels romans l'ont rendu célèbre ? Que suggèrent leurs titres quant aux personnages et aux histoires que Carco aimait raconter ?

– Lire les deux extraits ci-dessous :

· « C'était vers le petit matin que Léontine s'apercevait d'un pareil changement en soi-même et qu'elle s'en désolait. Dans les vitres du bar, une lueur incertaine se glissait. Elle cernait d'un halo blême, en face, la découpeure des toits. Puis le ciel blanchissait. Il devenait gris, d'un gris sale, uniforme, sans limite, d'un gris qui s'effaçait, qui se décolorait lentement à mesure que le jour se levait et se confondait avec lui. Dans la rue, Léontine voyait d'abord une sorte de remous trouble entourer les lumières des derniers becs de gaz. Et ces lumières, bientôt, n'existaient plus : elles jaunissaient, elles brûlaient sans raison tandis que, tout à coup, le timbre dur d'un tram et son roulement insolite déchiraient le silence, en en secouant les lambeaux. »

[Francis Carco, *L'homme traqué* [1922], in *Romans*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 430.]

· « Le jour qui déclinait, quand les deux femmes descendirent dans la rue, n'éclairait plus que le haut des maisons et déjà on voyait cent lumières s'allumer et brasiller partout. Des lumières étonnantes : bleues, vertes, rouges, blanches qui avaient l'air, dans

certaines devantures, de faire de l'œil aux gens, de les provoquer. Parfois elles s'éteignaient ensemble d'un coup, comme par enchantement. Mais l'enchantement ne durait qu'un quart de seconde et tous ces feux agiles et capricieux se remettaient à s'agiter et sur le boulevard, entre les arbres, le ciel brillait. »

[Francis Carco, *Rue Pigalle* [1927], in *Romans*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 685.]

Que peuvent nous révéler ces citations sur l'univers narratif que Carco cherche à retranscrire ? Quel rôle les lumières jouent-elles ? Relever le vocabulaire visuel. Essayer de caractériser l'ambiance qui règne dans les lieux décrits. Parmi les photographies de René-Jacques présentées dans l'exposition, lesquelles permettraient le mieux d'illustrer chaque texte ? Quels sentiments les ambiances nocturnes peuvent-elles susciter ?

– Consulter la version en ligne du livre *Envoûtement de Paris*. Lire des passages du texte de Francis Carco et caractériser le genre littéraire auquel le rattacher. Comment l'ouvrage est-il composé ? En quoi le plan adopté donne-t-il une plus grande importance aux photographies de René-Jacques ? D'où proviennent les légendes qui accompagnent les photographies. Vous pouvez vous référer à la partie « Approfondir », p. 19. Quelle place occupent les personnages dans ces photographies ? Dans quelle mesure les images correspondent-elles à la citation suivante :

« Chacun a sa méthode. La mienne qui ressemble à celle d'un peintre, exige une si grande soumission au milieu dans lequel évoluent mes mauvais garçons, qu'il passa avant eux. Pour peu qu'on m'en fît le pari, j'écrirais un roman presque sans personnages, avec des descriptions, des états d'âmes, une atmosphère déterminée ; d'ailleurs si vous ôtez de mes livres la pluie, la brume, l'aube, le crépuscule, le fracas de certaines rues, leurs silences, tous ces éléments, dont la combinaison finit par déterminer une présence, des présences, le reste – réellement – n'importe guère. Du moins à mes yeux. »

[Francis Carco, *Envoûtement de Paris*, Paris, Grasset, 1938, p. 69.]

– De nombreuses images de cet ouvrage représentent la Seine et ses berges. Quelles raisons peuvent expliquer ces choix ? Thématiques, esthétiques, poétiques ? Quelles sont la première et la dernière photographie dans l'ouvrage ? Que traduisent les légendes qui accompagnent les photographies de la Seine ?

Relier ces images à l'extrait du *Piéton de Paris de Léon-Paul Fargue* (1939), cité dans la partie « Approfondir », p. 18-19. Vous pouvez poursuivre autour du thème de la Seine dans la littérature en vous appuyant sur la ressource en ligne : « La Seine littéraire au XIX^e siècle », sous la direction de Nicolas Gauthier et Sébastien Roldan, *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 8, décembre 2018 (<http://bit.ly/32KyziN>).



Usines Renault, Boulogne-Billancourt,
Hauts-de-Seine, 1951

Nord-Pas-de-Calais, 1955

PARCOURS AUTOUR DU PAYSAGE

« Un paysage est :

- 1) la configuration physique générale d'une région géographique, ou
- 2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné, ou
- 3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect.

La notion esthétique de paysage couvre ses trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. »

[Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116.]

I Déambulation et paysages urbains

« René Jacques replonge dans les textes de l'écrivain [Francis Carco], s'imprègne de leur atmosphère et de leur thématique. Il relève des citations descriptives ou suggestives et organise la trame de son itinéraire photographique. S'il extrait d'ores et déjà une vingtaine d'images de sa collection personnelle qui "collent" bien au texte (telle celle du "Banc" datant de 1927), il part en chasse avec son Leica, "un appareil qui permet de photographier discrètement et qui offre des négatifs un peu frustes et granuleux en accord avec le but recherché". Il réalise ainsi plusieurs centaines de clichés des rues et des quartiers de Paris qui sont davantage des paysages urbains que des tranches de vie sociale. »

[Jean-Claude Gautrand, *René-Jacques*, Paris, Belfond, 1992, p. 36.]

– Rechercher le sens du verbe « flâner ». En quoi les images de René-Jacques permettent-elles de voir en lui la figure d'un flâneur parisien ?

Rapprocher les photographies de René-Jacques du projet d'Eugène Atget (1857-1927), tel qu'il est présenté dans l'exposition en ligne de la Bibliothèque nationale de France (<http://bit.ly/2Ppe1Zg>).

Mener une recherche sur la place de la déambulation urbaine dans les œuvres des écrivains surréalistes des années 1930 (André Breton, *Nadja* ou *L'Amour fou*; Louis Aragon, *Le paysan de Paris*). Si René-Jacques s'est tenu à l'écart des photographes proches du surréalisme, dans quelle mesure une image comme *Cinéma à Pigalle, Paris, 1953* (voir p. 29) peut-elle faire écho à leurs recherches ?

– Relever les monuments représentés dans les images réalisées à Paris par René-Jacques, des années 1930 aux années 1950. Sont-ils nombreux ? À quels aspects de la ville René-Jacques paraît plutôt s'attacher ?

– Lire les textes suivants sur Paris (voir annexe p. 47, doc #1 et doc #2) :

· Jacques Roubaud, « Canal Saint-Martin », 1999

· Jacques Réda, « Basse ambulante », 1977

De quel point de vue les lieux sont-ils abordés ? Étudier le lexique descriptif. Quelles sensations sont évoquées ?

– Proposer aux élèves un projet pratique pour photographier l'environnement de leur établissement scolaire. Réaliser des prises de vue des rues et des

bâtiments en soignant le cadrage et la composition. Noter l'adresse, la date et l'heure de la prise de vue, ainsi que les éléments et les caractères qui ont été mis en valeur. Rédiger un texte descriptif à caractère poétique à partir d'une des images réalisées. Tirer les photographies sur papier et les réunir en vue d'organiser un accrochage. Trouver un titre pour l'ensemble.

I Visions du territoire

– Observer et analyser les différents types de paysages suivants (marins, industriels, champêtres) :

· René-Jacques, *À Royan*, 1932 (voir p. 33)

· Gustave Courbet, *La mer orageuse, dit aussi La vague*, 1870 (<http://bit.ly/2WhuhNm>)

· Gustave Le Gray, *La Grande vague*, 1857 (<http://bit.ly/2qMx3jc>)

Distinguer les médiums et les procédés utilisés. Comment ces artistes arrivent-ils à restituer les nuances de lumière et la mobilité des éléments représentés ?

· René-Jacques, *Usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine*, 1951 (voir ci-dessus)

· Albert Renger-Patzsch, *Zeche "Victoria Mathias" in Essen [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen]*, 1929 (<http://bit.ly/2BHnoX8>)

Vous pouvez vous référer au dossier documentaire de l'exposition « Albert Renger-Patzsch. Les choses » (2017) sur le site du Jeu de Paume.

Peut-on situer René-Jacques parmi les photographes qui s'attachent à



Pierre-Antoine Demachy, *Vue panoramique de Tours*, 1787



Depuis la coupole de l'Institut de France, Paris, 1951

rendre compte de la modernisation industrielle ? Dans quel contexte s'est-il intéressé aux usines ?

· René-Jacques, *Route de Chartres, Eure-et-Loir*, 1951 (<http://bit.ly/2p6A9x9>)

· Pierre de Fenoyl, *21.6.85 18h* [France, Tarn], 1985 (<http://bit.ly/2BLEJDK>)

Le dossier documentaire de l'exposition « Pierre de Fenoyl (1945-1987). Une géographie imaginaire » (2015) est téléchargeable sur le site du Jeu de Paume.

Comment sont composés ces paysages ? Quels points de vue et cadrages ont été choisis ? Quels aspects et caractères du territoire sont privilégiés dans ces représentations ? Quelles activités et quels éléments sont mis en valeur ?

– Prolonger en questionnant les approches et le renouvellement du « paysage français » en photographie.

Vous pouvez travailler à partir du site de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) (<http://bit.ly/2WPRZkr>), en explorant les différents regards sur le paysage contemporain. Vous pouvez également vous référer au site de l'exposition « Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017 » conçu par la Bibliothèque nationale de France (<http://bit.ly/2qnMIEp>).

I Histoire du paysage en peinture, en lien avec le musée des Beaux-arts de Tours

En amont ou en aval de la visite de l'exposition « René-Jacques. L'élégance

des formes », construire une séquence à partir des collections du musée :

– Introduire la thématique en comparant les deux œuvres ci-dessous :

· Pierre-Antoine Demachy (1723 -1807), *Vue panoramique de Tours*

(voir ci-dessus)

· René-Jacques, *Depuis la coupole de l'Institut de France, Paris*, 1951

(voir ci-dessus)

Quelles affinités et quelles différences peut-on relever dans le choix des sujets, dans les relations entre les éléments naturels et architecturaux, dans le traitement de l'espace et dans l'élaboration de ces compositions ?

Qu'en est-il de la présence de chacun des artistes sur les lieux représentés ?

– Développer notamment autour des œuvres suivantes :

· Andrea Mantegna, *Christ au Jardin des Oliviers*, 1459

· Jan Van Goyen, *Marine*, 1640 ou 1650

· Claude Monet, *Un bras de Seine près de Vétheuil*, 1878

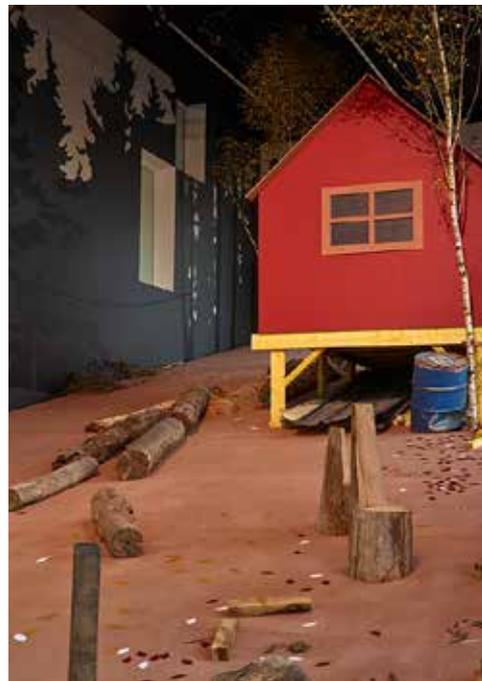
· Olivier Debré, *Longue traversée gris bleu de Loire à la tache verte*, 1976

Les reproductions des œuvres de la collection accompagnées de leurs notices, ainsi qu'un dossier pédagogique intitulé « La Loire, de la figuration à l'abstraction », sont consultables sur le site du musée (<http://www.mba.tours.fr/>). Étudier les enjeux, les formes et les transformations du paysage, de l'émergence de la perspective à la place de la couleur et du geste dans l'abstraction.

I «Un paysage américain (générique)», projet d'Alain Bublex au CCC OD de Tours

Poursuivre autour du thème du paysage, de la notion de points de vue et des possibilités des différents médiums, en découvrant l'installation *in situ* d'Alain Bublex présentée au CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré du 5 octobre 2019 au 8 mars 2020 : « Alain Bublex réalise un dessin animé [...]. Il s'agit de la reprise du film *Rambo*, duquel l'action et les personnages principaux ont été retirés. Ce qui laisse seuls à l'image les paysages qui sont en arrière-plan du film et révèle leur rôle primordial (l'hypothèse est qu'en fait, c'est par la relation au paysage que *Rambo* s'adresse à la nation américaine, bien plus que par le prétexte de la fin de la guerre du Vietnam).

L'artiste propose de construire dans la nef un diorama à échelle "1" de la scène du générique du film : le panorama d'un paysage de montagne, avec un lac en contrebas et une cabane. Cet ensemble est réalisé à partir d'éléments naturels et de décors mettant en œuvre le dessin vectoriel tel qu'il le pratique depuis plusieurs années. Sous ce décor a lieu la projection du dessin animé réalisé par l'artiste, transformant ainsi la Nef pour la première fois en salle de projection. » [Extrait du dossier de presse du CCC OD.] Vous pouvez aussi vous référer aux ressources et pistes pédagogiques proposées par le CCC OD.



Alain Bublex, « Un paysage américain (générique) »
vues d'exposition au CCC OD, Tours, octobre 2019

Effectuer des recherches sur le rôle de Louis Jacques Mandé Daguerre dans l'histoire du diorama, ainsi que dans l'invention des procédés photographiques. Dans l'installation d'Alain Bublex, quels points de vue sont proposés aux spectateurs ? Confronter l'absence de figures humaines dans le film d'Alain Bublex et dans les paysages de René-Jacques. Revenir sur les notions de décor, de projection et de fiction, dans les images fixes comme dans les images en mouvement.

PHOTOGRAPHIES DE PLATEAU

« De nombreux photographes vont travailler sur des plateaux de manière épisodique. Nous les connaissons pour la plupart pour leurs différents travaux mais rarement pour leurs participations aux tournages de cinéma. Nous pouvons citer comme exemple : Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, René-Jacques ou bien encore Roger Parry. Les photographes des années 1930 avaient une plus grande liberté, ils ne se cantonnaient pas à une seule pratique de la prise de vue. »
[Mathilde Galis, *La photographie de plateau en France. Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui ?*, Mémoire de fin d'études, sous la dir. de Pascal Martin, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2014, p. 24 (<http://bit.ly/2Jnnv3z>).]

I Autour de *Remorques* de Jean

Grémillon, de l'œuvre littéraire à la mise en images

– Lire la scène finale du roman de Roger Vercelet, *Remorques* (1935), roman de dont le film a été adapté par Jean Grémillon (voir annexe p. 47, doc # 1).
– Visionner la séquence finale du film de Jean Grémillon, *Remorques* (1939), sur lequel René-Jacques fut photographe de plateau :
· Jean Grémillon, *Remorques*, 1939 (<http://bit.ly/34b4CJl>)

Vous pouvez consulter la fiche film sur ce lien : <http://bit.ly/36oKDPf>.
En vous référant à l'extrait du roman, quel événement précède le début de cette séquence ? Que décide le personnage de Renaud (André dans le film de Jean Grémillon) lorsque les marins viennent lui annoncer un « SOS » ? Quelle est l'atmosphère générale de la dernière séquence du film ? Retracer le parcours d'André depuis la descente de l'escalier jusqu'à l'arrivée sur le bateau. Comment appelle-t-on au cinéma ce qui permet de suivre de façon continue un personnage alors que l'on change de plans ? Quel mouvement de caméra accompagne les gestes de Jean Gabin sur le pont ? Que permet-il ? Quels contrastes peut-on observer entre les gestes du personnage, le ton de sa voix et l'expression de son visage dont on se rapproche de plus en plus ? Pourquoi, à votre avis, Jean Grémillon a-t-il décidé de prolonger le roman par cette dernière séquence dans son film ? Quelle phrase en

particulier dans l'extrait du roman a-t-il pu l'inspirer pour créer cette atmosphère au cinéma ?

– Observer la photographie suivante :
· René-Jacques, *L'homme de la nuit, sur le tournage du film Remorques de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939* (voir p. 4)

À quelle phrase du roman cette image correspondait-elle particulièrement ? Identifier dans l'extrait du film étudié à quel moment René-Jacques a pu réaliser cette prise de vue. Quelle différence peut-on observer entre le point de vue de la caméra de l'opérateur et celui de l'appareil photographique ? Quel élément est particulièrement mis en valeur dans la photographie ? Le voit-on aussi précisément dans le film ? Comment se termine le plan qui montre la descente d'escalier ? Relever également les différences de luminosité. Quels détails, restant dans l'ombre dans le film, sont ainsi révélés par la photographie ? Commenter le titre de l'image. Pourquoi n'a-t-il pas mentionné Jean Gabin ? Peut-on le reconnaître ? Que permet cet anonymat ?

Pourquoi René-Jacques a-t-il abandonné la pratique de photographie de plateau ? Qu'a pu lui apporter cette expérience ? Vous pouvez vous reporter à la partie « Approfondir », p. 19-20.

I Enjeux et diffusion

« Les revues en général ont largement contribué à promouvoir la photographie de plateau. Il faut des



Michèle Morgan et Jean Gabin sur le tournage du film *Remorques* de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939

documents visuels qui s'apparentent aux films. Elles font corps avec le texte, elles donnent appui à des récits sur le cinéma. La presse apporte une légitimité à la photographie de plateau, elle sert à illustrer les articles : on voit les images des films avant même leurs sorties. On décortique les plateaux pour comprendre les techniques de tournages.»

[Mathilde Galis, *La photographie de plateau en France. Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui?*, 2014, p. 20 (<http://bit.ly/2Jnnv3z>).]

– Étudier les photographies de plateau suivantes, présentes dans l'exposition :

· René-Jacques, *Michèle Morgan et Jean Gabin sur le tournage du film Remorques de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939* (ci-dessus, à gauche)

Observer la position des deux comédiens. La photographie vous semble-t-elle posée? Prise sur le vif? Pourquoi? S'agit-il de la première collaboration de Jean Gabin et Michèle Morgan? Sur quel autre film étaient-ils réunis en 1938? En quoi cela peut-il être un argument commercial pour la promotion du film? Quel aspect de l'intrigue du film est ainsi mise en avant? Quel décor et paysage apparaissent en arrière-plan sur cette image? Quelles indications peuvent-ils nous donner sur les lieux où va se dérouler l'histoire?

Comparer avec les affiches du film (<http://bit.ly/2pMVtaW>). Quelle affiche s'est inspirée de la photographie de René-Jacques? Quelles différences

peut-on observer par rapport à l'image originale? Quels détails sont davantage mis en avant?

· René-Jacques, *Michèle Morgan et Jean Gabin sur le tournage du film Remorques de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939* (ci-dessus à droite).

Cette photographie vous semble-t-elle préparée et posée? Pourquoi? Quelles différences peut-on observer dans l'expression des visages des comédiens? Ont-ils la possibilité de contrôler autant leur image? Que peut-on voir au premier plan?

· René-Jacques, *Sur le port, tournage du film Remorques de Jean Grémillon, Brest, Finistère, 1939* (<http://bit.ly/2NnTq6s>)

Que montre René-Jacques? Quel point de vue adopte-t-il? Qu'est-ce que cela favorise? Où se trouve la caméra? Sur quoi est-elle installée? Comment s'appelle le mouvement de caméra obtenu par le positionnement sur un rail? Par quels moyens doit-on déplacer la caméra? En déduire le rôle de chacun des opérateurs de chaque côté de la plateforme.

– Vous pouvez prolonger le travail sur la photographie de plateau en regardant le film suivant :

· Jean Vigo, *L'Atalante*, 1933 (<http://bit.ly/2MlpeT7>)

Et comparer avec les photographies de plateau de Roger Parry (<http://bit.ly/2p3lSkO>).

– Vous pouvez également étudier les photographies de plateau de Roger Corbeau, notamment celles de Jean Gabin et Michèle Morgan sur d'autres

films (<http://bit.ly/2MKy7LR>).

– Observer les images de René-Jacques et Jean Vidal publiées dans la revue *Pour vous* et leur mise en page (<http://bit.ly/2Jmll2Z>). Rechercher des informations sur cette revue (vous pouvez vous aider des ressources en ligne de la Cinémathèque française : <http://bit.ly/2PhFuMx>).

Dans l'article paru sur le tournage de *Remorques*, quelle photographie est centrale dans la mise en page? Pourquoi ce choix? Comment s'organise l'agencement des autres images? Que nous montrent-elles? Quelle est la particularité du rythme d'un tournage? De quoi Jean Grémillon et l'équipe technique sont-ils dépendants? Les comédiens sont-ils toujours occupés? Que font-ils pendant les moments d'attente? En quoi cela peut-il intéresser les lecteurs? Quels autres aspects sont documentés et mis en avant dans la publication?

IMAGES PUBLICITAIRES

« Point essentiel, sur lequel il faut insister : la photographie appliquée de l'entre-deux-guerres est une photographie qui s'intègre à un marché, qui fonctionne souvent à la commande, et qui se démarque de toute hostilité romantique à l'égard du commerce et de l'industrie. La photographie est donc une photographie publique, et une photographie qui circule. Selon quelle



Publicité pour le lait Maggi, 1960

Publicité pour Saint-Gobain, 1955

modalité ? Il semble que le modernisme a voulu tout essayer, tout expérimenter, comme en témoigne la photographie scientifique (sciences exactes et sciences humaines), la photographie archéologique, urbaine et industrielle, la décoration, l'illustration et la presse, enfin et surtout, la photographie publicitaire. »

[Dominique Baqué, « Une photographie d'application », in *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 231.]

■ Composition d'une photographie publicitaire

Comparer des deux photographies publicitaires suivantes autour du lait :

· René-Jacques, *Publicité pour le lait Maggi*, 1960 (ci-dessus)

· Laure Albin Guillot, *Étude publicitaire pour le lait*, 1935 (<http://bit.ly/33YeFRN>)

– Analyser la composition et la construction des deux publicités : Décrire ce que l'on peut voir dans chaque image : lieu, personnages, objets, premier plan, arrière-plan. Étudier la manière dont l'image est faite : noir et blanc ou couleur, cadrage, hauteur et angle de prise de vue, mise au point et profondeur de champ, rendu du mouvement, éclairage et contraste, composition (repères géométriques qui structurent l'image : règle des tiers, points forts, lignes de force, répartition des masses, composition triangulaire, équilibrée...).
– Comment le lait est-il conditionné et

présenté au consommateur ? Dans quel environnement est-il photographié ? Quelles sont les connotations que véhiculent ces images publicitaires ? Ces qualités correspondent-elles à celles décrites par Roland Barthes ci-dessous en 1957 ?

« Bachelard avait sans doute raison de donner l'eau comme le contraire du vin : mythiquement, c'est vrai ; sociologiquement, du moins aujourd'hui, ce l'est moins ; des circonstances économiques ou historiques ont dévolu ce rôle au lait. C'est maintenant le véritable anti-vin : et non seulement en raison des initiatives de M. Mendès-France (d'allure volontairement mythologique : lait bu à la tribune comme le *spinach* de Mathurin), mais aussi parce que, dans la grande morphologie des substances, le lait est contraire au feu par toute sa densité moléculaire, par la nature crémeuse, et donc sopitive, de sa nappe ; le vin est mutilant, chirurgical, il transmute et accouche ; le lait est cosmétique, il lie, recouvre, restaure. De plus, sa pureté, associée à l'innocence enfantine, est un gage de force, d'une force non réulsive, non congestive, mais calme, blanche, lucide, tout égale au réel. »

[Roland Barthes, « Le vin et le lait », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 69.]

– Selon-vous laquelle de ces deux photographies met-elle le plus en valeur le produit ? Laquelle semble la plus efficace pour le vendre ? Justifier vos réponses et inventer un slogan pour

chacune d'entre elles.

– Que peut évoquer le lait pour les consommateurs d'aujourd'hui ? Demander aux élèves d'associer trois mots à l'idée qu'ils se font du lait. Réaliser un nuage de mots à l'aide du site « Sciences de la vie et de la Terre » de l'académie de Créteil :

<http://bit.ly/33ZHYDn>.
À partir des mots les plus fréquemment associés à ce produit, proposer aux élèves d'inventer une image publicitaire vantant la consommation du lait. Est-il nécessaire de montrer le produit ? Quel slogan pourrait-on utiliser ?

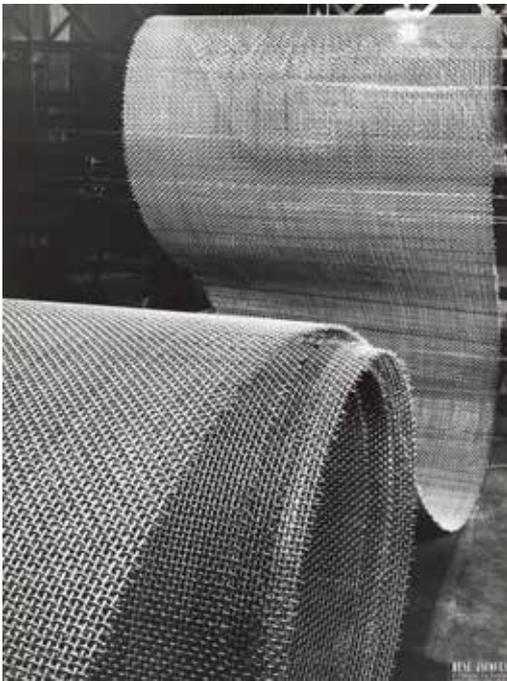
– Vous pouvez poursuivre autour du thème de la publicité, en consultant les ressources en ligne suivantes :

- « Les photographes publicitaires », Musée français de la Photographie : <http://bit.ly/2JmzfDw>
- Dossier « Travailler avec la publicité », réalisé par Caroline Delabaere : <http://bit.ly/2Nd8frn>
- Document sur l'analyse d'une publicité, proposé par Valérie Presselin : <http://bit.ly/2NN8J01>

■ Images et textes

– Choisir une publicité. Travailler sur le texte qui accompagne l'image publicitaire. Identifier avec les élèves la place du texte dans l'image et son rôle. Le texte est-il au service de l'image ou l'inverse. Le texte permet-il de rendre l'image plus compréhensible ? Le texte éclaire-t-il l'image ? Existe-t-il un dialogue entre texte et image ?

– Rechercher et sélectionner une image



Tréfilerie Tissméal, Reims, Marne, années 1950

publicitaire représentant un objet. Créer une argumentation publicitaire en utilisant le registre laudatif afin de vanter les mérites de cet objet : référence à des valeurs esthétiques, pratiques, utilisation d'un vocabulaire mélioratif, de l'amplification par l'hyperbole ou le superlatif, de la métaphore.

Il est également possible de créer un second texte, qui doit produire un contre message publicitaire en utilisant le registre du blâme (utiliser un vocabulaire péjoratif, des images dépréciatives, un registre polémique ou pathétique, une critique des valeurs). Les élèves peuvent utiliser un dictionnaire des synonymes afin de trouver des termes mélioratifs ou péjoratifs.

Une présentation orale pourra être une occasion de travailler des registres de représentation théâtrale afin de valoriser le produit ou au contraire de dissuader le public.

– « La valeur marchande d'un objet ne peut qu'être augmentée par le luxe de son cadre d'exposition. »

[Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933, p. 10; voir aussi la partie « Approfondir », p. 25-26].

Les élèves pourront formuler une argumentation afin de confirmer ou d'infirmer cette citation, en donnant des exemples.

I Publicité et poésie

« Par son double message, le langage connoté de la publicité réintroduit le rêve dans l'humanité des acheteurs : le rêve, c'est-à-dire sans doute une certaine aliénation (celle de la société concurrentielle), mais aussi une certaine vérité (celle de la poésie). »

[Roland Barthes, « Le message publicitaire, rêve et poésie », *Les Cahiers de la publicité*, n°7, Langue et publicité, 1963, p. 94 (<http://bit.ly/2PjbQGX>).]

– Étudier l'image suivante :

· René-Jacques, *Tréfilerie Tissméal, Reims, Marne*, années 1950 (ci-dessus)

Définir le domaine d'activité et mener des recherches sur l'entreprise dont la photographie fait la publicité. Que fabriquait-on dans cette usine vers 1950 ? Quelle image de l'industrie cette image cherche-t-elle à donner ? Quelles sont les connotations véhiculées ? Dans quelle mesure peut-on parler de rêve et de poésie ?

– Visionner avec les élèves l'extrait du court-métrage d'Alain Resnais, *Le chant du styrène*, 1957

(<http://bit.ly/32LqqdT>)

et lire le poème de Raymond Queneau (<http://bit.ly/2pgoOay>).

Par quels moyens visuels et littéraires l'industrie devient-elle un objet poétique ? Pourquoi est-il difficile de considérer ce film comme une publicité ?

– Développer et débattre en lisant le texte de Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, 26 février 1927 (<http://bit.ly/31M9cfk>), qui commence ainsi :

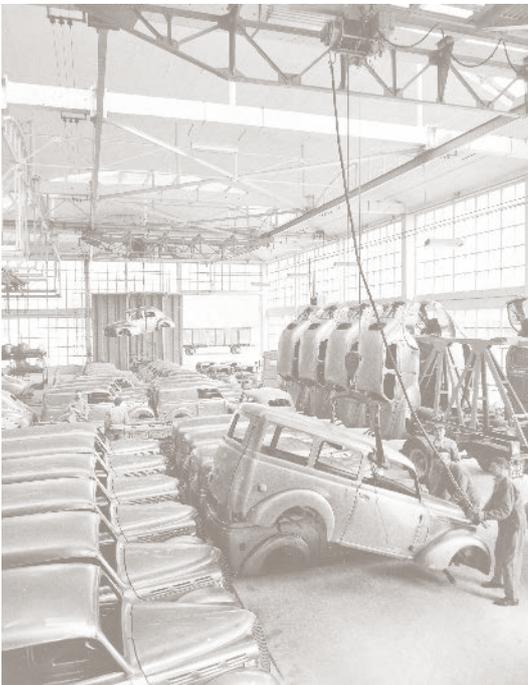
« Publicité = Poésie

La publicité est la fleur de la vie contemporaine ; elle est une affirmation d'optimisme et de gaieté ; elle distrait l'œil et l'esprit.

C'est la plus chaleureuse manifestation de la vitalité des hommes d'aujourd'hui, de leur puissance, de leur puérilité, de leur don d'invention et d'imagination, et la plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous les domaines. Avez-vous déjà pensé à la tristesse que représenteraient les rues, les places, les gares, le métro, les palaces, les dancings, les cinémas, le wagon-restaurant, les voyages, les routes pour automobiles, la nature, sans les innombrables affiches, sans les vitrines (ces beaux joujoux tout neufs pour familles soucieuses), sans les enseignes lumineuses, sans les boniments des haut-parleurs, et concevez-vous la tristesse et la monotonie des repas et des vins sans les menus polychromés et sans les belles étiquettes ? »

REPRÉSENTATIONS DE L'INDUSTRIE AUTOMOBILE

« Un concours singulier de conditions fait qu'en ce milieu du vingtième siècle l'industrie automobile prend, plus que tout autre peut-être, valeur d'exemple et d'indice. Déjà sa présence ou son absence, dans une économie nationale, nous disent à quel niveau de puissance et de "généralité" cette économie se tient. Un pays où l'on ne



Chaîne de montage, usine Renault, Flins, Yvelines, 1951

Renault 4 CV, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951

fait pas de voitures peut avoir diverses prospérités et supériorités. Mais il n'appartient certainement pas, au moins dans l'ordre "temporel", à la toute première catégorie.» [L'Automobile de France, Billancourt, Régie nationale des usines Renault, 1951, p. 3.]

I Commandes et démarches photographiques

– Étudier les différentes commandes photographiques réalisées autour de l'industrie automobile entre les années 1930 et les années 1950 à partir des ressources suivantes :

· François Kollar, La France travaille. L'Automobile, vol. VI, Paris, Horizons de France, 1932 (Fonds de la bibliothèque Forney : <http://bit.ly/361050N> et site de l'agence photographique de la RMN : <http://bit.ly/3659bGQ>)

Vous pouvez aussi consulter le dossier documentaire de l'exposition « François Kollar. Un ouvrier du regard » (2016) sur le site du Jeu de Paume.

· Robert Doisneau, deux commandes photographiques sur les automobiles Renault, 1934-1939 et 1945-1951 (<http://bit.ly/2Plaprd>)

Voir aussi le film documentaire de Bruno Richaud, Le Renault de Doisneau, 2013 (<http://bit.ly/2qKsoPh>) et « Le site de Louis Renault. Une aventure industrielle » (<http://bit.ly/2pcq8OQ>).

· René-Jacques, commande de la régie Renault, 1950-1951 (<http://bit.ly/2ogScjz>)
À partir de l'observation des images, essayer de déduire le contexte de la

commande et ses objectifs : s'agit-il de mettre en avant les produits, le fonctionnement de l'usine, son efficacité ou le travail des ouvriers ?

En quoi cela peut-il impliquer différentes consignes ou contraintes de travail au photographe ? Quelle marge de manœuvre le photographe peut-il avoir vis-à-vis de son commanditaire ? De quelle façon peut-il traduire son point de vue ? Ces photographies donnent-elles à voir le contexte et les mouvements sociaux à l'œuvre dans les années 1930 ? L'essor de l'industrie automobile à la sortie de la guerre ? Quels aspects de l'industrie automobile et de Renault en particulier, René-Jacques valorise-t-il ? Quelles relations et quels points communs peuvent avoir la photographie et la production industrielle ?

– Observer particulièrement les images suivantes :

· René-Jacques, Renault 4 CV, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951 (ci-dessus, à droite)
· René-Jacques, Usines Renault. Boulogne-Billancourt. Hauts-de-Seine. Chaîne de montage des 4 CV, 1951 (<http://bit.ly/31lrGNH>)

· René-Jacques, Portières, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951 (voir p. 46)

Quels sont les points de vue choisis par René-Jacques ? Peut-on relever une progression entre ces trois images ? Comment parvient-il à mettre en valeur la production en série ? Quels éléments en particulier se répètent ?

Quel modèle apparaît dans les deux premières images ? En quoi la Renault 4 CV est-elle un modèle emblématique de l'après-guerre ?

I Approches critiques, des années 1970 aux démarches contemporaines

– Étudier, à partir des deux extraits de films suivants, la façon dont le cinéma s'est emparé de la thématique de l'automobile dans les années 1970 :

· Jacques Tati, Trafic, 1971 (extrait, deux premières minutes : <http://bit.ly/2PjDKCH>)
· Luigi Comencini, Le Grand embouteillage, 1978 (time code inversé, de 5'02" à 3'10" : <http://bit.ly/2JkkKjs>)

Mettre en lien cet extrait du film de Jacques Tati avec les photographies de René-Jacques sur la chaîne de montage de l'usine Renault. Quels aspects et étapes retrouve-t-on ? Quelles différences peut-on observer ? Où Jacques Tati situe-t-il le début de son film ? Quelles actions peut-on percevoir ? Semblent-elles singulières ? Répétitives ? Par quel procédé cinématographique parvient-il à donner cette sensation de répétition ? Quels points de vue sont adoptés ? Comment appelle-t-on le mouvement de caméra qui accompagne le point de vue en plongée sur l'atelier ? Quel effet cela produit-il ? Quels types de sons peut-on entendre ? Quels sont ceux qui sont produits par les machines, par les ouvriers de l'atelier ? Que produit cette mixité des sources sonores ? Noter l'ambiguïté de certains



Portières, usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951

sons et l'effet comique ainsi produit. En comparant les extraits de *Trafic* et du *Grand embouteillage*, quelles conséquences de la production automobile en série peut-on observer ? Sont-elles positives ? Néfastes ? Quel est le point de départ de cet embouteillage ? Observer le décor de part et d'autre de la route. Pourquoi ces voitures se trouvent-elles ici ? À quoi sont-elles destinées ? Quel effet cela produit-il ?

- Prolonger la réflexion avec le film de Zineb Sedira, présenté au Jeu de Paume :
 - Zineb Sedira, *The End of the Road*, 2010 (<http://bit.ly/2KWiFu9>)

Sur quelle étape de la production automobile l'artiste concentre-t-elle son regard ? Quels types de plans sont utilisés pour décrire ce lieu et les phases de destruction des véhicules ? Dans quel environnement semblent finir certaines carcasses de voitures ? Quelles questions écologiques cela soulève-t-il ? Comment peut-on interpréter le titre du film ? Mettre en lien la traduction en français de la voix off du film (voir le dossier documentaire « Zineb Sedira. L'espace d'un instant » au Jeu de Paume – Paris, p. 28) et la citation ci-dessus extraite de *L'Automobile de France*. Ces textes défendent-ils le même point de vue ?

- Comparer avec les démarches des artistes contemporains suivants :
 - Valérie Belin, *Untitled, série Moteurs*, 2002 (<http://bit.ly/342oxKk>)
 - Alain Bublex, *À l'abri du vent et de la pluie*, 2017 (<http://bit.ly/313CKR>)
 - Valérie Jouve, *Sans titre (Les Situations)*,

1997-1999 (<http://bit.ly/2PpriRX>)

Quels éléments étudiés précédemment dans les films peut-on retrouver dans ces œuvres ? La façon dont sont traitées les étapes de production et l'utilisation de l'automobile dans la société actuelle semble-elle proche ou éloignée des observations en cours dans les années 1970 ? Quels choix Valérie Belin privilégie-t-elle pour photographier les moteurs ? À quoi peuvent-ils ressembler ainsi mis en scène ? Quel est l'intérêt principal d'Alain Bublex pour la création de ses maquettes ? À quoi aboutit cette recherche des « caractéristiques essentielles de la forme » ? Quel métier Alain Bublex a-t-il exercé avant la pratique artistique ? Quelles spécificités de la photographie, du dessin et de la maquette met-il en avant ? Quelle problématique liée à l'automobile Valérie Jouve met-elle en scène ? À quel extrait de film étudié précédemment cela renvoie-t-il ? Quel point de vue et cadrage choisit-elle ? Quel est l'effet produit ? En lisant l'entretien en ligne publié avec ses photographies, quel procédé utilise-t-elle pour composer ses images ? Quelles en sont les raisons ? À quels autres mediums cette question du montage peut-elle renvoyer ?

- Autour des représentations photographiques de l'industrie, vous pouvez consulter les dossiers pédagogiques d'USIMAGES de 2015 et 2017 (<http://bit.ly/2p6BrZ3> et <http://bit.ly/2pUub2e>).

ANNEXES

DOC # 1

« D'un côté du canal c'est le quai de Valmy
Et de l'autre côté c'est le quai de Jemmapes
Tu t'assieds sur un banc afin de faire étape
En face de l'écluse entr'ouverte à demi

L'eau tombe du plan d'eau en cascade
et son bruit
Rend l'alarme sans fin des moteurs
illusoire
Les mains sur les genoux et les yeux sur
l'eau noire
Tu restes sans bouger pendant que du
temps fuit

Puis tu traverseras la passerelle dont
l'image dans les eaux se referme en
ovale
Pâles platanes flous de feuilles tombées
pâles

S'enfonçant dans le ciel pâle et blanc
jusqu'au fond.
La péniche Robert émerge du tunnel
Sous le pont. L'eau bouillonne et
grimpe jusqu'aux portes.»
Jacques Roubaud, « Canal Saint-Martin »,
sonnet X, in *La forme d'une ville change
plus vite, hélas, que le cœur des humains*,
Paris, Gallimard, 1999, p. 108.

DOC # 2

« Quand on sort de Paris par Austerlitz,
on voit tout de suite ces entrepôts

bâties comme des palaces de Cannes. Le dispositif ferroviaire se redéploie et procure le même contentement. Aux naissances des bifurcations les remblais enserrant des tranchées, où protestent de la mauvaise herbe et des buissons sournois. Les atteindre doit être pénible, qui plus est défendu, mais un homme obscurci parfois réussit à s'y étendre, dormant les yeux ouverts tandis que cogne à n'en plus finir la fonte contre l'acier des ressorts. D'autres centaines de wagons de toutes sortes mais immobiles n'attendent plus rien. Et à mesure d'ailleurs qu'on s'éloigne par les volées de rails qui s'espacent, qui enveloppent d'étroites vies dépourvues de centre et de malheur visibles dans les jardins, des voitures apparaissent qui semblent pour toujours oubliées, déjà presque absorbées par ce petit cadastre de briques et de lilas, où des voies à l'écart fournissent leurs traverses jaunes de mousse pour les clôtures. Et puis des décisions un jour ou l'autre mettent en branle soudain même ces wagons. Ils cahotent vers les aiguillages, et l'homme de la tranchée, distinguant très bien, du retentissement creux des citernes, l'écho plus sourd à l'intérieur des vieux cadres de bois. Mais ce trafic s'effectue loin au-dessus de sa tête, exposée sans destin au ciel indifféremment gris, bleu, noir.»

Jacques Réda, «Basse ambulante», in *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1977, p. 129.

DOC # 3

«Une heure passa. Renaud regardait sa femme, fixement. Mme Lepoy, renversée dans sa chaise, les bras croisés, ne parlait pas, habituée aux silences des hommes, de ceux qui avaient traîné chez elle des désespoirs comme celui-là. De temps en temps, elle allongeait le bras pour poser sur le front d'Yvonne un mouchoir humecté d'eau de Cologne.

À deux heures du matin, on frappa à la porte.

— L'infirmière, dit Mme Lepoy.

Elle se leva et ouvrit doucement. Un matelot du *Cyclone* parut et ôta sa casquette. Mme Lepoy s'effaça, en le regardant. L'homme rougit. Ses yeux

allèrent rapidement deux ou trois fois de la femme étendue à Renaud assis près d'elle et qui le foudroyait du regard, comme s'il eût voulu lui défendre de dire ce qu'il allait dire, lui renfoncer ça dans la gorge ! Mais l'homme était marin, il avait une consigne, quelque chose à signaler, pas même un mot : trois lettres. Il les murmura, en tordant sa casquette : — SOS, capitaine...

Renaud, plus rouge que lui, les veines subitement gonflées, mima d'une bouche violente, avec des lèvres qui se projetaient, se déchiraient jusqu'au bout des gencives, en torturant tout le visage, en plissant le front jusque dans les cheveux, sa réponse exaspérée :

— Je m'en fous ! Fous le camp !...

Et d'un coup de tête forcené, il chassa le matelot... Puis il tressaillit, parce qu'on parlait tout haut dans la chambre. Mme Lepoy disait de sa voix sans timbre, rompue à toutes les complicités :

— Ils partiront bien sans vous...

Il secoua la tête : non, le *Cyclone* ne partirait pas sans son capitaine...

— Ah !... dit la femme.

Il leva les yeux, rencontra son regard pénétrant et froid qui avait couvé tant de hontes d'hommes. [...]

— Voilà, dit-il en s'étranglant, moi, je suis... je suis forcé ! Ils m'attendent... Elle-même me le dirait.

Télégraphiez-moi par la préfecture maritime... Vous trouverez l'argent dans le tiroir... Ah ! c'est terrible !

Il s'abattit en sanglotant sur le lit, ses lèvres s'écrasèrent contre le front d'Yvonne. Derrière lui, la vieille s'était levée, perplexe, et le regardait. Pour passer, il la rejeta de l'épaule.

Quand elle eut compris qu'il s'enfuyait, qu'il la laissait seule avec la mourante, elle alla crier dans l'escalier.

— M'sieur Renaud !...

Mais il était déjà sur le quai, dans le vent et dans la nuit, chancelant comme l'épave vers laquelle il marchait.»

Roger Vercelet, *Remorques*, Paris, Albin Michel, 1935, p. 249-251.

ACTIVITÉS

En continu, dans la tour du Château projection d'un extrait d'entretien entre René-Jacques et Patrick Roegiers (1991, 27 min 10 s)

■ **samedi, 15 h**

visite commentée destinée aux visiteurs individuels

■ **sur réservation**

visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes, du mercredi au dimanche

■ **le dernier samedi du mois (samedis 28 mars et 25 avril 2020)**

«visites croisées» entre deux institutions culturelles à Tours

15 h : Jeu de Paume – Château de Tours

16 h 30 : CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré (jardin François-1er, 37000 Tours)

PUBLICATION

■ Album de l'exposition :

René-Jacques. L'élégance des formes

Jeu de Paume / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, bilingue français / anglais,

22 × 31 cm, 48 pages, 47 ill. n. & b., 9,50 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.

Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Jeu de Paume – Château de Tours
25, avenue André-Malraux · 37000 Tours

+33 2 47 70 88 46

mardi-dimanche : 14 h-18 h · fermeture le lundi

expositions

■ plein tarif : 4,20 € ; tarif réduit : 2,10 €

activités

■ accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

■ visites pour les groupes : sur réservation (02 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)

■ visites croisées : sans inscription, selon les conditions d'accès de chacune des institutions culturelles

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · 75008 Paris

15 octobre 2019 – 19 janvier 2020

■ Peter Hujar. Speed of Life

■ Zineb Sedira. L'espace d'un instant

■ Daisuke Kosugi. Une fausse pesanteur

11 février – 7 juin 2020

■ Le Supermarché des images

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#ReneJacques

Retrouvez toute l'actualité du Jeu de Paume sur :

www.jeudepaume.org

lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Les Amis du Jeu de Paume s'associent à ses activités.

Commissaire de l'exposition : Matthieu Rivallin

Exposition coproduite par le Jeu de Paume et la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, en collaboration avec la Ville de Tours.



Couverture : *Usines Renault, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine, 1951*

Toutes les photographies de René-Jacques : © Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP / Donation René-Jacques

Sauf p. 11 : © Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP / Donation Marcel Bovis ; p. 41 : © photos : F. Fernandez – CCC OD, Tours ; p. 40 (gauche) : © Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Dominique Couineau

Maquette : Élie Colistro

© Jeu de Paume, Paris, 2019