



Les cousettes

WILLY RONIS 1936. PHOTOGRAPHIE ET FRONT POPULAIRE

L'année 1936 a constitué sur le plan politique et personnel une période de changements profonds pour le photographe français Willy Ronis, un artiste peu connu en Allemagne mais qui forme avec Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau le triumvirat des photographes humanistes en France, dit le commissaire d'exposition britannique Peter Hamilton.¹ La France était au milieu des années 1930 le point de ralliement d'un mouvement de rassemblement des forces européennes de l'antifascisme, car les pays voisins (Allemagne, Espagne et Italie) avaient élu des gouvernements dont la politique basée sur le mépris des êtres humains, le fascisme et le militarisme conduisait à la persécution de ceux qui avaient des opinions différentes, des gens orientés à gauche et surtout des gens d'origine et/ou d'obédience juive.

Le père de Willy Ronis mourut en 1936. Ayant hérité de son studio de photographe, Ronis le vendit et décida de poursuivre la profession de photographe-illustrateur engagé. Abstraction faite de son travail alimentaire de photographe publicitaire et de mode, ainsi que de ses reportages sur le pays et les gens de France, il est considéré comme un reporter-photographe spécialisé dans les sujets sociaux liés à la vie quotidienne des petites gens. Ses travaux révèlent-ils un regard spécifiquement français sur les inégalités sociales ?

La photographie humaniste ne se résume pas à son aspect documentaire de photographie du quotidien ou de la rue, parce qu'elle se fonde en grande partie sur l'attitude politique du photographe, visualisée à travers son point de vue artistique. Contrairement à la photographie publicitaire ou de propagande, la photographie humaniste met l'accent sur l'engagement social.² Pour la composition artistique de ses images, Ronis n'hésite pas à s'inspirer d'exemples de la peinture classique française ou à citer des collègues.³ Comparé à ses contemporains, Ronis se

ILL. Max Lingner, « Les cousettes » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 31 mars 1938, p. 1.

Nathalie Neumann, Willy Ronis 1936. Photographie et front populaire, dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 100–110, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20364>

1 — Peter Hamilton, *Willy Ronis. Photographs 1926–1995* (catalogue d'exposition Museum of Modern Art), Oxford, The Bardwell Press, p. 30.

2 — Marie de Thezy en collaboration avec Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960. Histoire d'un mouvement*, Paris, Contrejour, 1992.

3 — Nathalie Neumann, « La photographie humaniste (am Beispiel Willy Ronis) », *Der engagierte Blick*, dir. Irene Ziehe et Ulrich Hägele, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 21–37. De même, Michel Onfray établit de multiples comparaisons entre les travaux de Ronis et des classiques de la peinture françaises signés David, Delacroix, Cézanne, van Gogh ou encore Signac id., *Fixer des vertiges*, Paris, Galilée, 2007.

caractérise par un rapport spécial aux personnes représentées. Sur le plan formel, il les place au second plan de l'image, sans que les bords de celle-ci ne les coupent. La situation choisie est expressive, sa structure est claire, son discours visuel est lisible sans ambiguïté ; quant à la lumière, elle devient le support des émotions grâce à une magistrale palette de nuances de gris.

1932–1936. De la composition au communisme

Willy Ronis naît en 1910 à Paris d'immigrés juifs originaires d'Odessa et de Lituanie et rêve de devenir musicien. Mais sa mère, elle-même professeur de piano, lui interdit de suivre cette voie. Il commence par étudier le droit avant de revenir à la photographie, principalement pour aider son père, atteint d'un cancer, dans son studio de photographe portraitiste, et finit par découvrir la photographie à sa façon : la vie dans les rues de Paris et des environs. Bien qu'il ait été l'apprenti de son père, Ronis est considéré comme un autodidacte. Il avait bénéficié d'une solide formation technique, bien que celle-ci ne soit pas académique. L'institution qu'il considérait comme son école visuelle, c'était le Louvre, où il allait dessiner pour former son regard, passant surtout du temps devant les tableaux des maîtres flamands et hollandais.⁴ Un autre aspect paraît important pour comprendre son regard et son rôle au sein des cercles politiquement de gauche des années 1930 : Willy Ronis parlait couramment l'allemand et le yiddish.⁵ Il semble avoir eu de mauvaises notes à l'école, mais il excellait en allemand. Cette compétence n'était guère connue de la plupart de ses contemporains parce qu'elle était suspecte au plus tard à partir de 1940, puis dans la France occupée et après la Seconde Guerre mondiale. La grand-tante de Berlin qui avait la charge de Willy Ronis s'était déjà occupée d'élever sa mère lituanienne à l'époque où celle-ci était une orpheline de quatre ans. Elle lui parlait en allemand et en yiddish, ce qui était d'un grand avantage dans le milieu politique parisien des années 1930, où se retrouvaient de nombreux émigrés juifs, et dans la plupart des cas communistes, qui avaient fui l'antisémitisme et la dictature en Allemagne et en Europe de l'Est pour se réfugier en France. Outre les langues, ils partageaient le même point de vue politique. Ronis affirmait certes qu'il n'était pas lui-même un communiste militant parce qu'il n'était pas prêt à passer à l'action pour la lutte des classes. Après la mort de son père, il devait s'occuper de sa mère et de son frère et passait son temps à courir derrière les commandes de photos. Mais déjà au lycée et à l'université il avait aidé son ami et voisin Jacques à distribuer des tracts ou à vendre le quotidien communiste *L'Humanité*. Dans le milieu de gauche, il avait la réputation d'être généreux et serviable et il se lia rapidement d'amitié avec d'importants représentants de la photographie politique après leur arrivée à Paris. L'amitié qui le

4 — Willy Ronis a établi lui-même dans une de ses premières publications un lien entre la peinture classique et sa propre photographie. Cf. id., *Photo-reportage et chasse aux images*, Paris, Paul Montel, 1951, p. 50–54.

5 — Toutes les informations personnelles concernant le photographe Ronis proviennent d'entretiens menés par l'auteure dans le cadre de la préparation d'une étude scientifique sur « Willy Ronis et la RDA » (1996–2009).

liait à Izis (Israëlis Bidermanas 1911–1980) dura toute leur vie. Robert Capa (Endre Ernő Friedmann 1913–1954) fut son compagnon de ski et de photographie. En 1939, Capa tenta de faire passer des photos touristiques prises par Ronis en 1938 au cours d'un voyage en Méditerranée pour un reportage politique sur la crise des Balkans, afin de les vendre à l'international.⁶ Chim alias David Seymour (1911–1956) vivait modestement dans un hôtel et appliquait un vernis brillant sur ses photos au Studio Ronis. L'invitation à venir à Villejuif faite par le maire communiste de cette ville de la banlieue parisienne, Paul Vaillant-Couturier (1892–1937), constitua sans doute un événement clef aussi bien pour la photographie que pour le réseau de Willy Ronis. Il y documenta avec de nombreux collègues l'inauguration de l'école Karl-Marx, un bâtiment avant-gardiste signé de l'architecte communiste André Lurçat (1894–1970). Pour le maire, qui savait utiliser avec efficacité les médias modernes, ce complexe scolaire constituait un important projet phare de la politique communiste du bâtiment et de l'éducation. Paul Vaillant-Couturier, cofondateur avec Henri Barbusse du Parti communiste français, avait envoyé son invitation aux deux grandes associations de photo-reporters engagés de France, l'APO (Amateurs Photographes Ouvriers) et la section photographie de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires). L'AEAR avait été fondée en 1932 par Vaillant-Couturier et d'autres écrivains communistes et sympathisants en tant que section française de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires initiée par la Komintern. Outre les expositions et les manifestations politiques, l'AEAR s'occupait aussi de la publication de la revue *Commune*, qui ne reproduisait toutefois que peu d'images ou de photographies. Le célèbre photographe parisien Eli Lotar (1905–1969), chez qui Ronis fit un stage de deux mois, et qui avait immigré de Roumanie dès 1924, dirigeait la section photographie de l'AEAR. Parmi les nombreux membres de celle-ci, on trouve non seulement David Seymour mais aussi, à partir de 1934, Willy Ronis. Ronis a probablement adhéré au PCF la même année.

Un photographe politiquement engagé

Car d'une part, Ronis publiait, avec mention de son nom, dans l'hebdomadaire illustré *Regards*, qui s'inspirait sur le plan des sujets, de la mise en page, de l'importance accordée à la photographie ou encore à l'art et à la caricature politique, de la revue allemande *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*),⁷ et d'autre part, il photographiait à des fins documentaires les stands d'information de l'AEAR au cours de manifestations comme par exemple la Fête de l'Humanité, organisée par le journal communiste du même nom. (ILL. 1) Un exemple de la densité de sa photographie dans ce contexte nous est fourni par le cliché pris à l'occasion de la participation de l'AEAR à la manifestation commémorant les 20 ans de l'assassinat de l'homme

6 — Robert Capa et Willy Ronis, *Les Balkans de nouveau en danger*, tapuscrit (MAP, archives Willy Ronis).

7 — Gaëlle Morel, « Du peuple au populisme », *Études photographiques*, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/242> [13.12.2022].



ILL. 1 L'Étal de l'AEAR à la Fête de l'Humanité

ILL. 2 Manifestation à la mémoire de Jean Jaurès, 1934

politique Jean Jaurès (1859–1914), dont la figure symbolise en France la démocratie et le pacifisme en vue d'une union des forces de gauche. Ronis a photographié les manifestants sous leur banderole devant la coupole du Panthéon, ce monument national dédié aux grands hommes et femmes dans lequel les cendres de Jaurès ont été transférées en 1924. (ILL. 2)

On peut considérer que l'évolution personnelle de Ronis en tant que photographe s'est faite au gré des échanges avec les membres de l'AEAR, ce qu'il a lui-même confirmé dans un entretien.⁸ L'importance de cette association assez éphémère, qui a été dissoute dès 1939, résidait avant tout dans le fait qu'elle offrait une plateforme de premier plan pour la littérature et les arts, afin de combattre le militarisme et le fascisme sur le « front de l'art ». Parmi ses membres les plus célèbres, on compte, outre Paul Vaillant-Couturier et son épouse Marie-Claude Vaillant-Couturier (née Vogel, 1912–1996), le couple d'écrivains Louis Aragon (1897–1982) et Elsa Triolet (1896–1970), avec lesquels Willy Ronis fut lié d'amitié jusqu'à leur mort. Concernant sa proximité avec le Parti communiste français, une importance particulière revient à sa relation avec les frères Pierre (1912–2000)⁹ et Raymond Kaldor (1908–1946) dont Ronis épousa en 1946 la veuve, l'artiste Marie-Anne Lansiaux (1913–1981). Sur la question de l'engagement politique des artistes à cette époque mouvementée, le binôme des amitiés et des partenariats en tant qu'échanges complémentaires ne doit pas être sous-estimé.

8 — <https://www.peripherie.asso.fr/seine-saint-denis-memoire-et-images/portraits-et-entretiens/willy-ronis/entretien-avec-willy-ronis/> [13.12.2022].

9 — À l'occasion d'un voyage de la délégation à Berlin en 1935, le juriste Pierre Kaldor eut une entrevue avec

le ministre de la propagande, Josef Goebbels, pour lui demander la libération du politicien communiste Ernst Thälmann. Son fils François Kaldor a raconté à l'auteure que Pierre Kaldor a ensuite dû quitter le Reich au plus vite.



ILL. 3 Willy Ronis, « On travaille pour la guerre », 1935



ILL. 4 AIZ 4/1933, p. 75 avec le photomontage « Todeskonjunktur » de John Heartfield

L'ÂÉAR était régie par six principes fondamentaux : l'art et la littérature ne sont pas politiquement neutres (1). Ils sont une arme contre les mouvements conformistes et contre les tendances fascistes (2). L'art et la littérature doivent être développés davantage et appliqués au sein du prolétariat (3/4). Les conditions actuellement favorables en France rendent possible un mouvement puissant dans les domaines de l'art et de la littérature (5) et doivent être exploitées (6).¹⁰ Il ne faut pas sous-estimer les échanges internationaux qui avaient lieu à cette époque, des possibilités étant expérimentées et développées de manière polyglotte et sans catégorie artistique dans les divers moyens d'expression que sont la langue, la photographie et le photomontage, le collage, le dessin et enfin la caricature politique.

Ainsi, l'ÂÉAR a-t-elle invité de février à septembre 1935 l'artiste photograph John Heartfield (1891–1968) à Paris¹¹ et présenté dans la Maison de la Culture sa première exposition française, très commentée, de photomontages politiques. Willy Ronis l'a vue le 23 avril¹² et s'y réfère directement dans un photomontage de son cru, intitulé « On travaille pour la guerre ». La même photo de hautes cheminées d'usine est reproduite une deuxième fois, mais cette fois de biais, si bien que les cheminées deviennent des canons (ILL. 3) et qu'on peut considérer le montage comme une citation du collage « Todeskonjunktur » de John Heartfield (ILL. 4). Dans sa conférence sur l'œuvre d'Heartfield, Louis Aragon a interprété l'importance du photomontage en tant que travail d'un communiste et artiste engagé et souligné la puissance de son expression visuelle, notamment

10 — Nicole Racine, « L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (ÂÉAR). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932–1936) », *Le Mouvement social* n° 54, (janvier-mars 1966), p. 29–47.

11 — Franck Knoery, « John Heartfield et la tradition satirique française. Modèles et transferts », Laurent Baridon/

Frédérique Desbuissons/Dominic Hardy (dir.), *L'Image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2019 (généré le 30 mars 2021), p. 288–299. En ligne : <https://shs.hal.science/halshs-01725630> [13.12.2022].

12 — Journaux bleus, 1935, MAP.



ILL. 5 WillyRonis, Portrait de John Heartfield, 1960

sous forme d'affiches, dans la confrontation entre le monde des images fascistes et l'espace visuel public. Selon lui, le photomontage permet toute une série de jeux formels grâce aux agrandissements, aux déplacements et aux ruptures des proportions, et ensuite par la répétition et la diffusion. Et Aragon rappelle dans son discours que les photomontages d'Heartfield avaient été montrés sous forme de posters dans les rues de Berlin en 1932/33, grâce au procédé de l'héliogravure.¹³ Le photomontage de Willy Ronis est montré à l'exposition de l'AEAR de 1935 sous le titre « La photo accuse ». Dans le contexte français, ce titre établit un rapport immédiat avec le célèbre discours *J'accuse* de l'écrivain et journaliste Émile Zola (1840–1902), publié sous forme de lettre ouverte le 13 janvier 1898 afin de dénoncer l'impunité des attaques antisémites dirigées contre l'officier français Alfred Dreyfus (1859–1935).¹⁴ Ce qu'on n'a pas tardé à appeler « l'affaire Dreyfus » a divisé la France et causé une grande crise politique nationale (1894–1899). En dehors de la découverte de son œuvre en 1935, la personnalité même d'Heartfield conforta Willy Ronis dans son choix de poursuivre dans la voie de la photographie engagée. Ronis eut même l'occasion de confirmer cela directement à Heartfield, trois décennies plus tard. En 1960, Ronis s'était en effet rendu en RDA à l'invitation de John Heartfield, afin de prendre part à l'exposition photographique Interpress à Berlin. (ILL. 5) Au revers de son portrait, le photographe partage, en guise de légende, son souvenir de cette manifestation : « On voit ici John Heartfield, président en 1960 du jury international du concours photo, auteur des photomontages anti-Hitler mondialement célèbres des années 30, en train de prononcer le discours de clôture avec son intensité coutumière. Nous avons passé une partie de l'après-midi ensemble et je lui ai raconté que je connais son travail depuis son exposition à Paris

13 — « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), Aragon, *Écrits sur l'art moderne*. Préface de Jacques Leenhardt. Flammarion, Paris, 1981 (Les écrits d'Aragon sur l'art moderne publiés sous la direction de Jean Ristat).

14 — Le parallèle historique semble se répéter avec le film du même nom consacré par Roman Polanski à l'affaire Dreyfus (*J'accuse*, 2019).

en 1935, grâce à la conférence d'Aragon à la Maison de la culture de Paris, rue de Navarin "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" ». ¹⁵

À son retour à Paris après son voyage en RDA, Ronis remercia une nouvelle fois John Heartfield pour son séjour en Allemagne et souligna une fois encore combien les travaux d'Heartfield l'avaient conforté dans son choix de travailler comme photographe politiquement engagé.

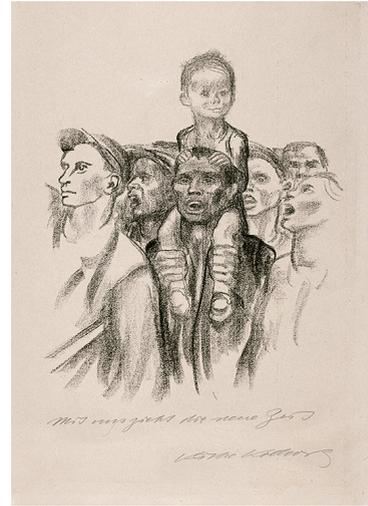
Il se peut que Ronis ait fait, à l'occasion de l'exposition de son photomontage par l'AEAR en 1935, la connaissance de Max Lingner, qui vivait à Paris depuis 1929, travaillait pour la revue *Monde* et exposait lui aussi quelques-uns de ses dessins. L'un et l'autre ont vraisemblablement assisté au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, une manifestation hautement significative qui se tint à Paris du 21 au 25 juin 1935. 320 participants venus de 30 pays, au nombre desquels, outre les hôtes et organisateurs français André Malraux et Henri Barbusse, on comptait Johannes R. Becher, Heinrich et Klaus Mann, Anna Seghers, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ou le cosmopolite Ilya Ehrenbourg, débattirent pendant cinq jours et cinq nuits. Tous étaient unis dans la lutte contre le fascisme et contre l'instrumentalisation de la culture, et les sujets du congrès étaient à l'avenant : l'héritage culturel, le rôle de l'écrivain dans la société, l'individu, l'humanisme, la nation et la culture, les problèmes de la création et la dignité de la pensée, sans oublier la défense de la culture. Ce qui désignait évidemment la liberté de la culture. Chim (David Seymour), l'ami de Ronis, ainsi que la photographe berlinoise Gisèle Freund (1908–2000) étaient les reporters-photographes officiels de cette rencontre singulière d'écrivains du monde entier, qu'ils fixèrent en des portraits expressifs. Politiquement, le congrès eut des effets sur l'intérieur comme sur l'extérieur, du fait qu'il montrait la puissance de l'engagement de la gauche internationale dans toute sa diversité et qu'il constitua un jalon important dans la préparation de la victoire électorale du Front populaire en France en 1936. Notons que ces écrivains n'étaient pas seulement politiquement engagés, mais aussi organisés en conséquence. En France, il n'était pas rare que des écrivains soient aussi des hommes politiques ou, inversement, que des hommes politiques pratiquent également l'art, ce qui fut particulièrement le cas avec le gouvernement du Front populaire.

Le Front populaire était une coalition de partis de gauche qui gouverna la France de mai 1936 à avril 1938. Il unissait les trois partis de gauche les plus importants : la SFIO, le Parti radical et le Parti communiste. À la tête du gouvernement se trouvait le socialiste Léon Blum (1872–1950), initiateur de plusieurs importantes réformes sociales qui se sont gravées dans la mémoire collective et visuelle des Français ne serait-ce que par la popularité de certaines de leurs mesures, dont entre autres et avant tout les quinze jours de congés payés. La documentation visuelle de ces succès politiques est entrée dans l'histoire de la photographie, grâce aux images

15 — [Légende photo au revers] sur l'image MAP 79/2840. Passage retraduit de l'allemand (ndt).



ILL. 6 Willy Ronis, Pendant le défilé de la victoire du Front populaire, rue Saint-Antoine, Paris, 14 juillet 1936



ILL. 7 Käthe Kollwitz, « Manifestation » (version rejetée), 1931

inondées de soleil de Ronis, Doisneau ou Cartier-Bresson montrant de jeunes gens profitant des paysages les plus pittoresques de France avec leur tente, leur vélo et leur canoé. Des photos idylliques de familles pique-niquant un week-end par un temps radieux au bord de la Seine ou de la Marne témoignent d'autres mesures significatives du gouvernement Blum : la réduction du temps de travail par l'introduction de la semaine de quarante heures et des conventions collectives. La fête nationale du 14 juillet 1936 fut donc en même temps une célébration de la victoire électorale de la gauche unie. Comme beaucoup de ses collègues, Ronis réalisa un volumineux reportage photographique sur le cortège et créa des portraits de politiciens et d'orateurs renommés pour ses commanditaires respectifs, comme le quotidien *L'Humanité* ou l'hebdomadaire illustré *Regards*. Mais ce qui captiva particulièrement l'œil du photographe et devint un cliché célèbre par sa réduction artistique à l'essentiel fut une scène qui se joua discrètement dans le public. Prise dans la rue Saint-Antoine, dans un quartier populaire de Paris proche de la Bastille, la photo « 14 juillet 1936 » (ILL. 6) montre une petite fille assise sur les épaules de son père, telle une Marianne miniature, le symbole de la nation française. Elle lève haut son petit poing, le signe de la lutte et de la solidarité, ce qui ferait référence à un dessin de John Heartfield.¹⁶ En plus de cela, la petite fille porte un bonnet phrygien, qui constituait déjà un symbole de la liberté dans l'Antiquité et qui est également depuis la Révolution Française l'emblème de la démocratie, comme le démontre sa représentation sur le drapeau tricolore dans la partie gauche de la photo. Ronis s'est-il inspiré pour sa composition du dessin comparable de la sculptrice berlinoise

16 — Philippe Burrin, « Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du Front populaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* / Année 1986 / 11 /

pp. 5–20. En ligne : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1481 [14.12.2022].



ILL. 8 Willy Ronis, La syndicaliste Rose Zehner pendant les grèves chez Citroën, Paris, 1938

Käthe Kollwitz (1867–1945), que l'*AIZ* avait commandé pour son édition spéciale anniversaire de 1931 ? (ILL. 7) Des années plus tard, la petite fille a contacté le photographe Willy Ronis et lui a raconté l'histoire de l'image de son point de vue à elle.¹⁷ La victoire politique fut certes de courte durée, car la fin du Front populaire dirigé par Léon Blum est venue en mars 1938, lorsque le politicien radical Édouard Daladier (1884–1970) a pris la tête du gouvernement après une brève transition sous le premier ministre Camille Chautemps (1885–1963). Mais les photographes engagés comme Willy Ronis continuaient à fixer sur pellicule leurs témoignages de la lutte des travailleurs et des travailleuses pour la réalisation de leurs droits. Jeune et inconnu, Ronis s'était mêlé en mars 1938 à la foule des grévistes dans l'usine du fabricant automobile Citroën. Mais le jeune homme avec sa caméra se fit remarquer au milieu des ouvrières en colère et il s'en est fallu de peu que cette icône de la lutte des classes françaises soit ratée. (ILL. 8) Sous-exposée, la photo ne put être publiée qu'en 1979, elle a depuis servi (jusqu'en 2007) d'illustration sur le thème de la lutte pour les droits humains sur le site internet du ministère français des Affaires étrangères.¹⁸ Ici aussi, la composition de l'image et surtout le placement au centre du bras tendu de la syndicaliste en colère Rose Zehner (1901–1988) rappellent certains chefs-d'œuvre de la peinture classique française, en particulier « Le Serment des

17 — Suzanne Trompette fit la connaissance du photographe en 2009, à l'âge de soixante-dix ans. *L'Humanité*, 14 septembre 2009. En ligne : <https://www.pcf-issy.org/Willy%20Ronis.htm> [14.12.2022].

18 — Le cinéaste Patrick Barberis a consacré en 1982 un film poignant à cette photo et surtout à ses protagonistes,

les retrouvailles de Willy Ronis et Rose Zehner : *Un Voyage de Rose*. Cf. Willy Ronis, « Derrière l'objectif », Paris, Hoebeke, 2001, p. 151. Un détail de la photo a également servi d'illustration de couverture au catalogue *Photographie — arme de classe*, Centre Pompidou, Paris 2018.



ILL. 9 Jacques-Louis David, « Le Serment du Jeu de Paume ». 1791

Horaces et *Le Serment du Jeu de Paume* » de Jacques-Louis David (1748–1825), où ce même geste symbolique du bras tendu occupe également une place centrale. L'évènement historique du serment du Jeu de Paume (20 juin 1789) est considéré comme l'acte de naissance de la première constitution française, mais aussi comme le déclencheur de la Révolution française. (ILL. 9)

La densité du message que véhiculent ses photos témoigne du savoir et de la culture du photographe. Il transfère des compositions et des énoncés visuels expressifs de la peinture classique à un autre contexte social et un autre médium, la photographie. Willy Ronis est un maître de son art et l'auteur, sans l'avoir prévu, de deux photos iconiques pour le souvenir visuel collectif d'évènements politiques notables de son pays.

Perspective après 1945

Après la Seconde Guerre mondiale, le photographe reste fidèle à ses convictions politiques. À côté de son travail en France, on lui commanda un grand reportage à l'étranger : après un premier voyage en RDA en 1960, l'association EFA (Échanges franco-allemands) lui confia en 1967 la mission de documenter pour son public français la vie quotidienne en RDA avec un regard humaniste. Il en résulta un vaste reportage intelligent et sensible dans la construction des images et dont l'efficacité visuelle incita le photographe à explorer de nouvelles compositions et de nouveaux récits.¹⁹

19 — *Zuerst das Leben! Willy Ronis in der DDR 1960–67*, Catalogue établi par la co-commissaire et auteure Nathalie Neumann à l'occasion de l'exposition « Willy Ronis en RDA. La vie avant tout », Espace Richaud,

Versailles mai–octobre 2021 et à Cottbus (Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst) juin–septembre 2022.

