



**HAL**  
open science

# Graphisme et photomontages dans l'Almanach ouvrier et paysan (1925-1939) : la construction visuelle d'une identité communiste

Max Bonhomme

► **To cite this version:**

Max Bonhomme. Graphisme et photomontages dans l'Almanach ouvrier et paysan (1925-1939) : la construction visuelle d'une identité communiste. Nathalie Collé; Monica Latham. *Illustrating History / Illustrer l'histoire*, 7, PU de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2019, Book Practices and Textual Itineraries, 9782814305250. hal-02524316

**HAL Id: hal-02524316**

**<https://hal.science/hal-02524316>**

Submitted on 23 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Graphisme et photomontages dans *l'Almanach ouvrier et paysan (1925-1939)* : la construction visuelle d'une identité communiste**

**Max BONHOMME**

*Université Paris-Nanterre / Labex Arts-H2H*

## **RESUME :**

*L'Almanach ouvrier et paysan*, publié par le Parti communiste français à partir de 1926, est un bon exemple de la manière dont une forme traditionnelle d'édition populaire fut détournée à des fins de propagande. Mais en s'appropriant le format de l'almanach, les militants communistes en modernisèrent aussi la forme. Le photomontage, une technique d'illustration très prisée par les avant-gardes artistiques, y occupe une place importante. Pour comprendre cette interaction entre références à la tradition et formes visuelles modernes, il faut revenir sur la stratégie d'agit-prop mise en place par l'Internationale communiste, ainsi que sur les relations complexes entre avant-gardes artistiques et militantisme. Le photomontage permet surtout de déployer une rhétorique de l'image qui se décline en plusieurs types (montage d'opposition, image prospective) : une logique de l'image construite qui participe en même temps à la construction d'identités politiques.

## **ABSTRACT:**

The *Almanach ouvrier et paysan* [*The Workers' and Farmers' Almanac*], published by the French Communist Party from 1926, exemplifies how a traditional form of popular print was repurposed as propaganda. By appropriating the format of the almanac, communist militants modernized its form. Photomontage – an illustration technique widely used by the artistic avant-garde – occupies a central place. The interaction between references to tradition and modern visual forms is related to the Communist International's strategy of *agitprop*, as well as to the complex relations between the artistic avant-garde and militancy. Photomontage allows for a specific rhetoric of images and two particular examples are examined – oppositional montage and prospective images – in order to show that the logic of constructed images contributes to the construction of political identities.

Publication aujourd'hui peu connue et très peu étudiée dans une perspective d'histoire visuelle, l'*Almanach ouvrier et paysan* ou *Almanach de l'Humanité* constituait pourtant l'un des principaux vecteurs de l'agit-prop communiste pendant l'entre-deux-guerres, et tout particulièrement dans les années 1930. Objet éditorial hybride, entre périodique et livre à part entière, l'*Almanach* pâtit d'un certain manque de visibilité dans les recherches consacrées au communisme en France. En effet, malgré les travaux récents sur la presse (Courban) et sur les maisons d'édition du Parti communiste (Bouju *Lire en communiste*), l'*Almanach* y est très rarement mentionné. Parfois renvoyé au statut mineur de publication « populaire », il n'a jamais été analysé du point de vue des choix graphiques, des techniques d'illustrations, ou encore des liens avec les débats contemporains portant sur les formes et fonctions d'un art prolétarien dans les années 1920-1930.

Ce constat s'explique en partie par le fait que l'*Almanach* n'est pas une publication à dominante artistique. Il s'agit avant tout d'un ouvrage à vocation utilitaire, destiné à fournir des informations pratiques dans la vie de tous les jours, dans la continuité d'une longue tradition de l'édition populaire (Grand-Carteret). De ce point de vue, les almanachs du Parti communiste français s'inscrivent bel et bien dans une tradition déjà mobilisée en particulier par les courants républicains et socialistes depuis la fin du dix-huitième siècle (Sonnet). La seule étude, à ce jour, consacrée spécifiquement aux almanachs communistes, celle de Marie-Claire Lavabre, tend effectivement à situer ceux-ci dans une tradition dont le PCF se voudrait porteur, cette tradition étant elle-même construite par une sélection opérée dans la représentation du passé : « la tradition est le poids du passé, la mémoire est le choix du passé » (Lavabre 109-110). Mais pour saisir la spécificité de l'*Almanach ouvrier et paysan*, il faut inscrire celui-ci dans une histoire de la culture visuelle de la gauche dans l'entre-deux-guerres, une histoire attentive à la fois aux formes graphiques mobilisées et aux débats artistiques contemporains. En effet, ce qui frappe à l'examen de l'*Almanach ouvrier et paysan*, ce n'est pas tant la réinterprétation de la tradition, que l'irruption au sein de cette forme ancienne d'une culture visuelle de la modernité, très proche notamment de la presse illustrée par la photographie, incluant certains procédés formels cultivés par les avant-gardes comme le photomontage.

Si l'*Almanach* peut à certains égards être considéré comme une publication marginale par rapport aux revues plus théoriques formalisant la relation entre art et politique à cette époque (*Monde, Commune, Documents, Le Surréalisme au service de la révolution*, etc.), son importance en termes de diffusion populaire a été, à l'inverse, tout à fait considérable (Bouju, *Lire en communiste* 60). Sans doute est-il nécessaire, pour analyser le rôle de l'imagerie dans la formation des identités politiques, de se défaire des

hiérarchies et des préconceptions esthétiques issues de l'histoire de l'art. Les illustrations de l'*Almanach* participent plutôt d'une stratégie de l'image critique, opérant par montage et requalification des photographies documentaires. De plus, l'examen des réseaux de personnes qui contribuent à la fabrication de cette publication révèle une volonté de collaboration entre professionnels de l'image et militants politiques, poursuivant l'idéal d'une culture prolétarienne co-produite par les militants eux-mêmes. Le photomontage constitue le paradigme de cet idéal collectif, dans la mesure où les illustrations – le plus souvent anonymes – se présentent elles-mêmes comme l'assemblage d'éléments séparés irréductibles à l'identification d'un auteur unique.

Ce sont ces stratégies visuelles et graphiques qu'il s'agit d'interroger pour comprendre comment l'*Almanach ouvrier et paysan* a pu occuper une place centrale dans l'agit-prop communiste et contribuer à la formation d'une identité politique.

### **Place de l'*Almanach* dans la stratégie d'agit-prop communiste**

La toute première version de ce qui deviendra l'*Almanach ouvrier et paysan* est publiée en 1919 pour l'année 1920, sous le titre *Almanach de l'Humanité*. Conçu avant le Congrès de Tours, qui, en 1920, institue la séparation entre la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) et la Section française de l'Internationale communiste (SFIC, futur Parti communiste français), l'*Almanach* de 1920 se situe dans la continuité des almanachs républicains du dix-neuvième siècle (Gosselin), y compris du point de vue graphique et typographique – l'ouvrage est majoritairement composé en Auriol, une police de caractère Art nouveau publiée en 1901. Les illustrations y sont encore plutôt rares, peut-être par manque de moyens, et ne déploient pas la charge critique que l'on trouvera dans l'*Almanach ouvrier et paysan*. Le rôle des images n'y est pas explicitement défini, si ce n'est par opposition à l'imagerie « vulgaire » qui prévaudrait dans les almanachs ordinaires :

Il nous eût été bien facile de copier ces almanachs [...] dont l'illustration est si vulgaire qu'on ne prend plus aucun plaisir à la revoir lorsqu'on l'a une seule fois regardée. Nous avons voulu, au contraire, que la moindre de nos images fut une belle ou jolie image, ou une image gaie, dont la vue soit toujours l'occasion d'un plaisir nouveau pour l'œil, de nouvelles réflexions pour l'esprit, et pour le cœur d'une émotion nouvelle. (*Almanach de l'Humanité* 1920, 3)

Cette édition de 1920, avant la scission du Congrès de Tours, n'a pas donné de suite immédiate. La SFIO semble en effet avoir alors abandonné l'idée d'éditer un almanach populaire (elle ne reprendra le principe qu'en 1938). C'est donc au sein du Parti communiste, placé sous l'égide de la

IIIème Internationale (Komintern), que le projet d'un almanach ouvrier va revoir le jour. Comme l'a montré Marie-Cécile Bouju, la centralisation des structures d'édition du parti, mise en place après le Congrès de Tours, se double d'un contrôle accentué du Komintern à partir de 1924, avec la bolchévisation du parti français (Bouju *Lire en communiste*). En effet, l'Internationale communiste s'était dotée en 1920 d'un service d'édition centralisé qui était à la tête d'un important réseau international de maisons d'édition communistes (Bouju, 'Le premier âge' 56), le service d'édition étant lui-même sous l'autorité du département d'Agit-Prop créé lors du IVème Congrès en 1920. Lors du Vème Congrès du Komintern en 1924, Bela Kun prend la direction de la section internationale d'Agit-Prop et le service d'éditions est placé sous la direction de Mikhail Krebs, qui y reste jusqu'en 1937.

Quel est exactement le rôle du Komintern dans la décision de créer un almanach ouvrier ? Le principe n'allait, semble-t-il, pas de soi pour les cadres du parti français. Dans son introduction à l'*Almanach* de 1928, Marcel Cachin, le directeur de *L'Humanité*, semble répondre à ceux qui, parmi les communistes, verraient d'un mauvais œil l'usage d'une forme de littérature historiquement liée à la « réaction » :

Il n'est pas un seul d'entre nous qui n'ait le souvenir du vieil almanach de nos pères, de la mince brochure accrochée au mur qui contenait avec le comput ecclésiastique, la date des fêtes des saints, celle des solstices et des équinoxes, celle des fêtes de l'Église [...], le tout assaisonné de quelques aphorismes religieux et réactionnaires à souhait, placés là pour l'édification et l'abrutissement des lecteurs. L'almanach, qui fut ainsi le véhicule des idées de conservation, les révolutionnaires ont le devoir de s'en saisir, de le faire servir à leurs buts d'émancipation humaine. Qu'ils se gardent donc bien de négliger cet ancien moyen de propagande. (Cachin 4-5)

Que le Komintern ait pu jouer un rôle moteur dans la publication de l'*Almanach*, c'est ce que suggère la comparaison avec l'*Arbeiterkalender* (« Calendrier ouvrier ») publié en Allemagne à partir de 1923 par Carl Hoym Nachf à Hambourg, une maison d'édition affiliée à l'Internationale communiste. Contrairement à son équivalent français, l'*Arbeiterkalender* n'est pas un ouvrage mais un calendrier mural (« Wandkalender ») dont les feuillets, destinés à être tournés jour après jour, comprennent chacun une illustration occupant à peu près la moitié de la page. Comme l'a montré Wolfgang Hesse, ce premier calendrier illustré, préparé au cours de l'année 1922, fait suite à une décision du Komintern qui crée le 3 décembre 1921 une commission chargée d'encourager la publication d'almanachs ouvriers, dont la mise en œuvre reviendrait aux différents partis nationaux (Comité exécutif 83).

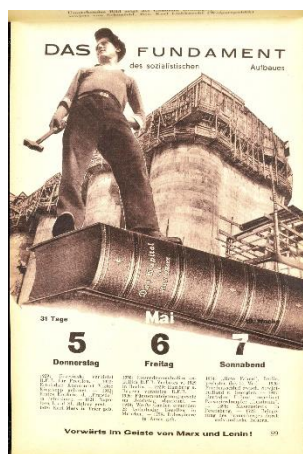
Outre les différences de format, il existe bien des similitudes entre l'almanach allemand et son équivalent français, surtout dans les années

1930 où l'on observe que certaines photographies sont publiées dans les deux almanachs. Ainsi, la première page de l'*Almanach ouvrier et paysan* de 1932 représente un ouvrier saisi en contre-plongée, selon le style de la « Nouvelle Vision » qui se développe à cette époque en URSS et en Allemagne (Figure 1).



**FIGURE 1 :** Page de titre de l'*Almanach ouvrier et paysan* de 1932.  
(Paris : Bureau d'éditions, 1932).

© Archives départementales de Seine Saint-Denis, Bobigny.



**FIGURE 2 :** *Arbeiterkalender* 1932.  
(Hambourg et Berlin : Verlag Carl Hoym Nachf, 1932), page 89.

Sächsische Landesbibliothek Dresden.

La même photographie est utilisée dans un photomontage de l'*Arbeiterkalender* pour 1932, dans lequel l'ouvrier se tient debout sur un immense volume du *Capital* de Karl Marx, « fondement de la construction socialiste » (titre de la Figure 2), cette dernière étant symbolisée par les structures industrielles à l'arrière-plan. Ce phénomène de circulation des images entre les almanachs allemands et français s'observe de nouveau en 1933, lorsque les deux almanachs publient une même photographie du barrage de Dnieprostroi en URSS<sup>1</sup>. Cependant, la mise en forme graphique diffère fortement : tandis que dans l'édition allemande la photographie constitue la toile de fond pour le calendrier de la semaine, l'édition française isole l'image pour en faire une illustration en pleine page, autonome, assortie d'une citation de Lénine : « Le communisme est le pouvoir des soviets plus l'électrification du pays ». La présence des mêmes photographies dans les deux almanachs révèle donc l'existence d'un réseau de circulation transnationale des images, alimenté notamment par les agences soviétiques (Joschke).

Sans doute faut-il donc nuancer le constat de Marie-Cécile Bouju, pour qui l'*Almanach* témoignerait de la prédilection des communistes français pour une forme d'agitation politique « traditionnelle [...] à l'opposé des visées de la stratégie éditoriale du Komintern » (Bouju *Lire en communiste* 60). Non seulement le Komintern a, semble-t-il, encouragé la création d'almanachs ouvriers dans plusieurs pays, mais le rapport de l'*Almanach* français à la « tradition » doit aussi être relativisé au regard des choix graphiques, du type d'illustrations utilisées, et du type de rapport instauré avec le lecteur.

## **Le lecteur comme producteur**

C'est un livre dont les enfants, la femme du camarade, tourneront volontiers les feuillets pour y chercher avec plaisir gravures et récits, et que le militant consultera fréquemment pour y puiser toutes sortes de renseignements utiles. (*Almanach* 1926, 4)

Comme l'indique cet extrait de 1926, il est probable que dans un premier temps, les éditeurs français aient plutôt conçu l'*Almanach* comme une littérature de loisir. La partition entre propagande (littérature théorique et militante destinée aux membres du parti) et agitation (littérature politisée destinée à gagner les masses) place d'emblée l'*Almanach* dans la seconde catégorie. Ceci dit, l'*Almanach* témoigne aussi d'une réorganisation de la stratégie d'agit-prop au sein des partis communistes européens qui encouragent la participation des militants à la fabrication et la distribution

---

<sup>1</sup> *Arbeiterkalender* 1933. Hambourg et Berlin : Carl Hoym Nachf, 1933 : 97. *Almanach ouvrier et paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1933 : 191.

de la presse engagée.

Les expériences éditoriales menées en URSS et en Allemagne autour de la littérature prolétarienne et des mouvements de photographie ouvrière, en permettant une participation directe des ouvriers, redéfinissent le rapport entre producteur et consommateur. C'est à partir de ces exemples soviétiques, et plus particulièrement des théories de Sergueï Tretiakov, que Walter Benjamin élabore le propos de sa conférence « L'auteur comme producteur », prononcée à l'Institut pour l'étude du fascisme (INFA) à Paris, le 27 avril 1934 : « la distinction entre auteur et public, maintenue conventionnellement par la presse bourgeoise, commence à s'effacer dans la presse soviétique. Là, le lecteur est à tout moment disposé à devenir un scripteur, à savoir un descripteur ou encore un prescripteur » (Benjamin 128).

Dans la presse française aussi, les militants étaient invités à co-produire l'information, de manière à fournir une contre-propagande destinée à s'opposer au point de vue de la presse « bourgeoise ». C'est précisément le rôle des correspondants ouvriers et paysans de *L'Humanité*, ou « rabcors » (Courban), mais aussi de l'association des Amateurs Photographes Ouvriers (APO) qui publie plusieurs textes pédagogiques dans *l'Almanach ouvrier et paysan*<sup>2</sup>. Prodiguant conseils techniques mais aussi esthétiques, les textes des APO incitent les travailleurs à faire de la photographie une arme de classe (Tracol 5).



FIGURE 3 : *Almanach ouvrier et paysan*.

(Paris : Librairie de l'Humanité, 1926), pages 280-281. Collection particulière.

Si, contrairement à des titres de presse comme *L'Humanité* ou *Regards*, *l'Almanach ouvrier et paysan* ne publie pas de photographies attribuées aux APO, il encourage en revanche un type de lecture critique vis-à-vis de la

<sup>2</sup> Voir Anonyme (« Pour constituer une organisation d'amateurs ouvriers ») et Amateurs Photographes Ouvriers (« Photo » 1933 ; « Photo » 1934).



presse « bourgeoise » et des images qui y sont publiées. Cette critique des « mensonges » de la presse non communiste trouve une illustration dans l'*Almanach* dès 1926, avec une double-page qui prend l'allure d'un démontage des grands quotidiens français, dont les titres découpés sont assemblés en une composition chaotique évoquant les expérimentations typographiques des avant-gardes (Figure 3). Sur la page de droite, par opposition, les titres des principales revues communistes se superposent à une composition rayonnante, constituée de slogans qui émanent de l'étoile à cinq branches, symbole de l'union des travailleurs. La facture particulière de ce montage laisse supposer que les illustrations de l'*Almanach* n'étaient pas toujours réalisées par des artistes de formation, et que bien souvent les militants ont pu, en amateur, contribuer à façonner son aspect visuel. Un même constat s'impose à propos des premiers photomontages publiés dans l'*Almanach* dans l'édition de 1928 (5-6) : sans doute inspirés par des exemples soviétiques, il s'agit de trois montages qui rappellent fortement le graphisme constructiviste, sans manifester la même rigueur en termes de composition. En l'absence de légende, il est cependant impossible de savoir de manière définitive si ces images sont l'œuvre d'un amateur militant ou d'un illustrateur professionnel.

Les concours proposés aux lecteurs de l'*Almanach* offrent un exemple supplémentaire du type de lecture critique prôné par les éditeurs. L'un des exercices proposés consiste à imaginer la légende pour une photographie, de préférence pour lui attribuer un sens critique :

Cette photo montre un bec de gaz qui semble, par un effet de perspective, atteindre la hauteur d'une colonne célèbre de Paris. Il s'agit pour les concurrents de trouver la meilleure légende qui puisse intituler cette photographie. Par exemple : 'La folie des grandeurs'... ou 'Mésalliance'... etc. (*Almanach* 1932, 42)

Au même moment, des auteurs comme Sergeï Tretiakov ou Walter Benjamin théorisent précisément le rôle que doit jouer la légende dans une pratique photographique politisée : « Ce que nous avons à demander au photographe, c'est qu'il soit capable de donner à sa prise de vue cette légende qui l'arrache à l'usure de la mode et lui confère sa valeur d'usage révolutionnaire » (Benjamin 134). Sous un prétexte ludique, les concours semblent donc bien poursuivre cet objectif : éveiller l'esprit critique du lecteur vis-à-vis des images de presse, et lui faire prendre conscience de l'importance des légendes dans la construction du sens – rejetant ainsi toute supposée objectivité photographique.

D'autres concours incitent le lecteur à se faire photomonteur lui-même, comme le montre le puzzle photographique publié dans l'*Almanach* de 1930 qui consiste à assembler des fragments photographiques pour reconstituer le corps d'athlètes célèbres (Figure 4). Faut-il voir dans ces

jeux de pures « récréations photographiques » (Chéroux) ou une forme de pédagogie de l'image ? En reproduisant les gestes du monteur (« Découpez, juxtaposez, collez et reconstruisez... », *Almanach* 1930, 284), on peut supposer que le lecteur était amené à prendre conscience du potentiel de la photographie comme image construite, susceptible d'être mise au service du militantisme.



**FIGURE 4 :** *Almanach ouvrier et paysan* de 1930.

(Paris : Bureau d'éditions, 1930), page 285.

© Archives départementales de Seine Saint-Denis, Bobigny.

## **Le photomontage et la modernité graphique**

Si donc l'*Almanach ouvrier et paysan* offre un espace de participation aux militants pour la co-production de l'imagerie politique, il n'en a pas moins recours aux professionnels de l'image. Des illustrateurs de renom collaborent à l'*Almanach* dès les premières éditions. Ainsi l'*Almanach de l'Humanité* de 1925, ou *Almanach bolchevick*, comporte une couverture dessinée par Jules Grandjouan, artiste et militant syndicaliste connu pour sa participation à *L'Assiette au beurre* entre 1901 à 1912. Outre la couverture, l'almanach de 1925, comporte peu d'illustrations, en dehors de quelques portraits des grandes figures du communisme (Marx, Lénine, Rosa Luxembourg, Karl Liebknecht) et d'une œuvre de Daumier (*Le Wagon de 3<sup>ème</sup> classe*, 1864). La livraison de 1926 reproduit de nouveau deux lithographies de Daumier mais fait aussi appel à des figures internationales de l'art militant, en particulier des illustrateurs privilégiant la gravure sur bois comme le Néerlandais Peter Alma ou le Belge Frans Masereel.

La photographie croît en importance à partir de 1927. À partir de cette date, le calendrier de l'année est accompagné de photographies historiques

ou d'actualité. Les compositions photographiques, qui occupent souvent une pleine page, sont alors imprimées en similitravure, une technique qui permet certes la reproduction de photomontages réalisés au préalable, mais dont la liberté formelle reste limitée par les contraintes de l'impression typographique. C'est à partir de 1932 que l'*Almanach* intègre des pages imprimées en héliogravure, ce qui permet dorénavant de réaliser des compositions photo-typographiques en pleine page avec des effets de superposition impossibles à produire en similitravure. Réalisées sur des plaques transparentes, les maquettes de revues imprimées en héliogravure constituent alors une évolution considérable pour le graphisme de la presse illustrée, comme en témoignent des magazines comme l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* en Allemagne, ou *Vu et Regards* (Zervigon ; Frizot). Ce recours à l'héliogravure suggère que des moyens supplémentaires ont été attribués à la fabrication de l'*Almanach*, dans une volonté de toucher un public toujours plus large. Une publicité pour l'édition de 1932, parue dans *L'Humanité*, annonce ainsi que « les 32 pages de photomontage hors-texte en héliogravure feront l'admiration des plus sceptiques, des plus grincheux ». L'utilisation même du terme de « photomontage », rare en France à cette époque, témoigne de l'importance attribuée à ces illustrations par les éditeurs. Le photomontage constitue en quelque sorte un argument de vente, un gage de modernité. La terminologie s'avère cependant fluctuante puisque, dans le sommaire, les pages en question sont désignées comme « montages de caricatures » (*Almanach* 1932, 352).

Autre nouveauté de cette édition 1932 : les auteurs de montages sont désormais crédités. La table des matières identifie deux auteurs : un artiste peintre signant sous le nom de G. A. et Simone Caby-Dumas. Cette dernière était la secrétaire d'Henri Barbusse, le rédacteur en chef de *Monde*, et l'épouse de Robert Caby, musicien et élu communiste, membre de l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) et du groupe Octobre, une troupe de théâtre d'agit-prop. Dans le cadre d'un voyage organisé par la VOKS, une organisation de diplomatie culturelle soviétique, Simone Dumas s'était rendue à Moscou en 1927, accompagnée d'Henri Barbusse (Mazuy 100). On peut donc supposer que cette illustratrice avait connaissance des développements du graphisme constructiviste en Union Soviétique et de la place croissante qu'avait pris le photomontage dans l'agit-prop. De plus, la revue *Monde* avait publié dès 1930 des photomontages (légendés comme tels), réalisés notamment par un autre membre du groupe Octobre, Louis Bonin, qui signait sous le nom de Lou Tchimoukow. À ce faisceau de relations, il faut ajouter le contexte artistique de l'époque et, en particulier, l'importance du Surréalisme, dont les relations avec le Parti communiste ont été souvent conflictuelles (Reynaud-Paligot).

L'un des photomontages de Caby-Dumas vise ainsi l'Exposition

coloniale de 1931 (Figure 5), qui, la même année, avait fait l'objet d'une attaque de la part du groupe surréaliste avec l'exposition « La vérité sur les colonies », organisée à la Maison des Syndicats dans l'ancien pavillon soviétique construit par Constantin Melnikov en 1925. Imprimé (en similitigravure) sur une double-page, le montage de Caby-Dumas réemploie une photographie de l'agence de presse Universal publiée dans *Vu* en 1931<sup>3</sup>. À cette vue nocturne de la réplique du temple d'Angkor Vat, point fort de l'Exposition coloniale, se superposent des images de violences subies par les peuples colonisés en Afrique et en Asie. En plaçant au premier plan la dure réalité de la politique coloniale, masquée par les fastes de l'Exposition, ce photomontage poursuit tout à fait les mêmes objectifs que la « contre-exposition » surréaliste.

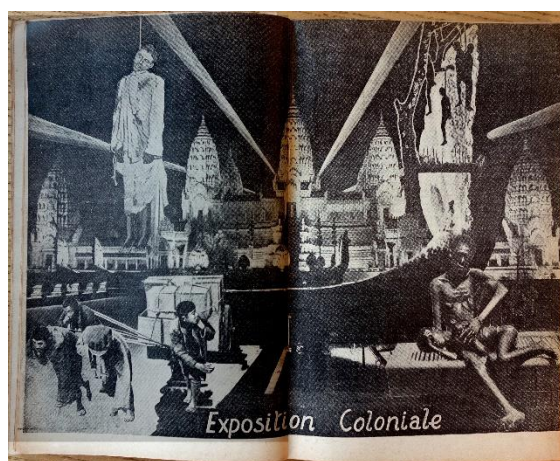


FIGURE 5 : Simone Caby-Dumas, *Exposition coloniale*.

*Almanach ouvrier et paysan* (Paris : Bureau d'éditions, 1932), pages 122-123.

© Archives départementales de Seine Saint-Denis, Bobigny.

Les autres montages de Simone Caby-Dumas et G. A. exploitent les possibilités graphiques de l'héliogravure dans des compositions complexes et cumulatives, assez éloignées en somme de l'épure moderniste prônée par les partisans de la « typophoto » à la même époque (Lugon), qui privilégie plus volontiers l'organisation des éléments photographiques et typographiques sur la base d'une grille orthogonale. Chez Caby-Dumas, les photographies peuvent conserver leur cadre rectangulaire, mais il arrive que celui-ci soit déformé ou que les photographies soient disposées de biais. Dans un montage intitulé « Anarchie capitaliste » (*Almanach* 1932, 248-249), les enseignes de grands magasins sont accumulées sans ordre et

<sup>3</sup> *Vu*, n°168, 3 juin 1931 : 792-793.

surmontées d'un titre au lettrage dessiné à la main. L'illustratrice emploie les moyens du graphisme lui-même pour critiquer le graphisme publicitaire, qui au même moment faisait l'objet d'une fascination certaine de la part des Surréalistes mais aussi d'un peintre proche du communisme comme Fernand Léger ou d'un critique d'art comme Louis Chéronnet.

À partir de 1935, l'*Almanach* est réalisé en collaboration avec les équipes du magazine illustré *Regards*, publié sous l'égide du Parti communiste depuis 1928. Le concours technique de *Regards* concerne essentiellement la conception graphique de la couverture et la réalisation des photomontages (*Almanach* 1935, 7). Les couvertures, de plus en plus soignées et modernes dans leur agencement, sont signées par leurs auteurs à partir de 1934. On sait ainsi que la couverture de l'*Almanach* 1937 (Figure 8) fut conçue par Robert Pontabry, graphiste et maquettiste de *Regards* au milieu des années 1930. Pontabry gravitait dans les cercles du graphisme moderniste parisien, autour de l'Union des Artistes Modernes et de la revue *Arts et Métiers Graphiques*, par le biais notamment de son ami, le photomonteur Pierre Boucher, employé par René Zuber dans le studio photographique de l'agence de publicité Damour (Denoyelle 2012, 91). Boucher et Zuber entretenaient aussi des liens avec le Parti communiste en tant que membres de la section photographique de l'AEAR créée en 1932 (47-48). C'est notamment grâce à Zuber, qui s'était formé à Leipzig en Allemagne, que fut introduite en France l'esthétique moderniste de la Nouvelle Typographie, développée par exemple par Jan Tschichold et László Moholy-Nagy. Celle-ci associe photomontage et caractères sans empâtements au sein d'une grille à la géométrie régulière. Dans la France des années 1930 cependant, la rigueur rectiligne de la Nouvelle Typographie tend à s'atténuer au profit d'un style « biomorphique », qui privilégie un imaginaire organique à ce qui est perçu comme la froideur « mécanique » du constructivisme. Il est possible que l'influence latente du Surréalisme ait joué un rôle à cet égard.

L'affichiste Jean Carlu figure également parmi les collaborateurs de l'*Almanach*, avec la couverture qu'il réalise pour l'édition de 1939, où les symboles nationaux (drapeau tricolore, Marianne, cocarde) se substituent à l'iconographie communiste. Membre de l'Union des Artistes Modernes, Carlu fut l'un des premiers à intégrer le photomontage dans l'affiche politique, au sein de l'Office de propagande graphique pour la paix, qu'il fonde en 1932 (Wlassikoff 107). En dehors de sa participation à une exposition organisée par l'AEAR en 1934, Carlu ne semble pas avoir entretenu de liens avec le Parti communiste. Sa présence dans l'*Almanach* de 1939 s'expliquerait donc plutôt par une volonté de moderniser son identité visuelle, de façon à toucher un plus large public.

## **Montages d'opposition et images prospectives**

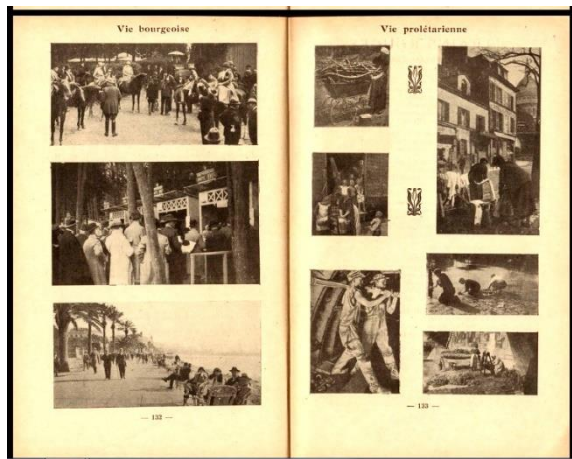
Outre la volonté de modernisation graphique, les photomontages de l'*Almanach ouvrier et paysan* participent d'une stratégie de construction d'identité fondée sur l'appartenance de classe. Il semble que l'on peut distinguer au moins deux tendances, deux formes de rhétorique par l'image qui exploitent les possibilités du montage. Nous distinguons, d'une part, des montages d'opposition, construits à partir de la confrontation de photographies documentaires, auxquelles la légende attribue une signification critique – l'opposition entre prolétariat et bourgeoisie par exemple. D'autre part, nous pourrions identifier des formes de visualisation synthétique du futur, ce que nous désignons ici par le concept d'image prospective. Celles-ci visent non pas à opposer deux réalités contradictoires mais à présenter la vision idéale de la société communiste. Nous verrons que les photographies de l'Union soviétique, bien que d'aspect documentaire, relèvent plus volontiers de la seconde catégorie. Suivant les conclusions de Gaëlle Morel, nous pouvons émettre l'hypothèse que la substitution d'une stratégie par l'autre accompagne la réorientation politique du PCF dans les années 1930, qui abandonne la stratégie « classe contre classe » au profit de l'union de classe antifasciste sous l'égide du Front populaire.

Dans les années 1926-1927, l'*Almanach* comporte peu de photomontages à proprement parler, mais plutôt des compositions de photographies qui, par leur disposition en vis-à-vis, mettent en évidence un contraste entre deux réalités. La photographie documentaire est ainsi requalifiée, réorientée. Suivant une logique mise en avant par des auteurs comme Sergeï Tretiakov ou Kurt Tucholsky, le montage d'opposition et le travail sur la légende permettent d'arracher la photographie à l'idéologie dominante pour faire entendre les voix adverses :

Seul celui qui, un jour, en a fait l'essai sait ce qu'on peut obtenir en confrontant des photographies. L'effet en est indélébile, et aucun éditorial au monde ne peut faire mieux. Une courte ligne de légende, et on emporte le plus simple public. [... la photographie] ne devient image orientée que par sa présentation et l'adjonction d'un texte. C'est une arme démesurément dangereuse. (Tucholsky 637)

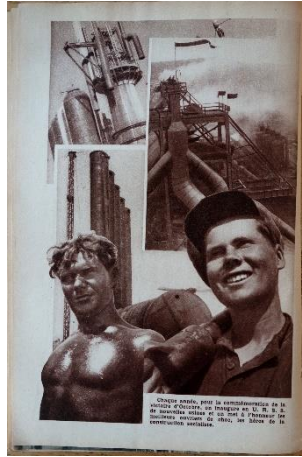
L'*Almanach* de 1927 offre de nombreux exemples de ce type de montages. Sur une double-page, un agencement de photographies oppose ainsi d'un côté la « vie bourgeoise » et, de l'autre, la « vie prolétarienne » (Figure 6). La lecture des photographies se veut donc clairement orientée en vue de susciter l'indignation et le renforcement de la conscience de classe dans une dynamique d'opposition. En 1927 également, dans un montage intitulé « Attitudes de la police », consacré au mouvement de grève qu'a connu l'Angleterre l'année précédente, la légende décrit non sans ironie la manière dont la police anglaise « escorte les manifestations bourgeoises... et disperse les prolétaires à coups de matraque ! » (221).

La dynamique d'opposition peut prendre, à l'occasion, la forme synthétique d'une image unique, comme dans un montage publié en 1930 sous le titre « Pendant qu'elles plongent » (*Almanach* 1930, 109). Un jeu de mot sur le verbe « plonger » permet d'opposer, toujours avec une sombre ironie, les « dames d'industriels » qui cultivent leur corps « sur les plages chics » et une femme de la classe ouvrière pour qui la « plonge » renvoie surtout aux corvées quotidiennes. Cette mise en équivalence du jeu de mot verbal et de sa transposition visuelle constitue l'un des traits récurrents du photomontage politique, très présent par exemple dans l'œuvre de John Heartfield.



**FIGURE 6 :** *Almanach ouvrier et paysan*.  
 (Paris : Bureau d'éditions, 1927), pages 132-133.  
 Photographies non créditées. Collection particulière.

L'image prospective constitue le pendant positif ou affirmatif de la rhétorique des antagonismes dans le montage d'opposition. L'idée d'un pouvoir des images comme instrument d'anticipation visuelle, mais aussi comme véritable « matrice » de l'histoire à venir et « outil de production active du futur » (Michaud 43), s'inscrit dans une histoire longue, entamée au dix-neuvième siècle et trouvant son point culminant dans l'entre-deux-guerres. Le photomontage se prête particulièrement bien à la réalisation d'images prospectives, dans la mesure où il combine vraisemblance photographique et compositions imaginaires.



**FIGURE 7 :** *Almanach ouvrier et paysan.*

(Paris : Bureau d'éditions, 1934), page 304.

Photographies non créditées. © Archives départementales de Seine Saint-Denis, Bobigny.

C'est notamment autour des réalisations industrielles soviétiques que se cristallise cette rhétorique de l'image – l'URSS représentant à la fois un « ailleurs » désirable et un futur à atteindre. Stimulés par l'exemple des photomontages soviétiques publiés dans des revues comme *L'URSS en Construction*, les éditeurs de l'*Almanach* remplacent les montages d'opposition par des images d'identification, fondées sur une « héroïsation » de l'ouvrier soviétique. L'efficacité de ces montages tient à la mise en équivalence visuelle de l'homme et de la machine. Photographiés en contre-plongée et juxtaposés à des éléments d'architecture industrielle, les ouvriers sont représentés selon un rapport d'échelle qui suggère leur maîtrise des moyens de production (Figure 7). L'intensification de la production, dès lors, n'est plus perçue comme le résultat de l'exploitation, mais comme la participation active et joyeuse à la construction du socialisme. Cette stratégie d'identification visuelle à l'ouvrier soviétique, viril et souriant, accompagne la promotion du mouvement « stakhanoviste » en Europe, dans le cadre d'une campagne de propagande organisée par le Komintern. Dans les documents confidentiels issus des archives de l'Internationale communiste, les membres de la section de propagande sont ainsi incités à

veiller à la popularisation du discours de Staline par une série d'articles ; intensifier la fourniture à la presse de matériaux sur l'édification socialiste et le mouvement stakhanoviste ainsi qu'à organiser de façon plus intensive la collaboration de correspondants stakhanovistes dans la campagne de



presse à l'étranger.<sup>4</sup>

Ces visions idéalisées de l'industrialisation soviétique cohabitent, à l'ère du Front populaire, avec un retour aux références nationales qui tendent à présenter le communisme comme la continuation naturelle de l'histoire révolutionnaire de la France. Cette tendance, très perceptible dans les années 1935-1939, participe plus globalement d'un mouvement de « nationalisation » du discours au sein du Parti communiste, encouragé en ce sens par la politique de Front populaire promue par l'Internationale. Dans le domaine du photomontage, on observe alors un abandon du montage d'opposition qui accentuait l'identité de classe « prolétarienne » contre la bourgeoisie au profit d'une photographie dite « humaniste », centrée sur des figures individuelles (Figure 8). Comme l'a observé Gaëlle Morel à propos de *Regards*, les photographies de la fin des années 1930 « affichent désormais des portraits d'hommes et de femmes individualisés, avec une prédilection pour les cadrages rapprochés, qui prend le pas sur la mise en avant d'une appartenance à un groupe social déterminé dans sa lutte » (Morel 55).

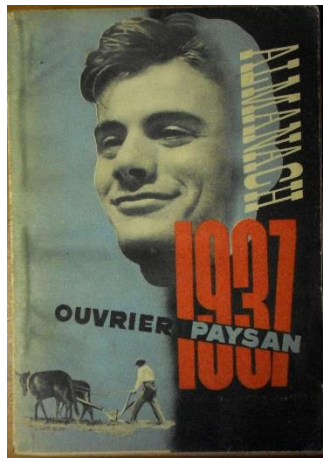


FIGURE 8 : Couverture de Robert Pontabry pour l'*Almanach ouvrier et paysan* de 1937.  
(Paris : Bureau d'éditions, 1937)

© Archives départementales de Seine Saint-Denis, Bobigny.

Après une interruption pendant la Seconde Guerre mondiale, l'*Almanach ouvrier et paysan* reparait à partir de 1946 et sa publication se poursuit jusqu'en 1997, se réorientant vers le jeune public. Dans l'entre-

---

<sup>4</sup> Procès-verbal n°17 de la réunion du secrétariat du comité exécutif de l'Internationale communiste (3 décembre 1935).

deux-guerres en revanche, l'*Almanach* se situe donc au premier rang des moyens d'agit-prop mis en œuvre par le Parti communiste français. Cultivant, dans un premier temps, une culture de l'image critique marquée par la virulence de l'opposition de classe, l'*Almanach* évolue progressivement vers une imagerie de propagande, sans doute plus conventionnelle, mais ayant néanmoins parfaitement intégré les techniques de communication modernes.

#### OUVRAGES CITES

- Almanach de l'Humanité (Almanach Ouvrier et Paysan)*. Paris : Librairie de l'Humanité puis Bureau d'éditions, 1920-1997.
- ANONYME. « Almanach de l'Humanité pour 1920 ». *Almanach de l'Humanité*. Paris : Librairie de l'Humanité, 1920 : 3.
- ANONYME. « À nos amis ». *Almanach Ouvrier et Paysan*. Paris : Éditions du Parti communiste, 1926 : 3-4.
- ANONYME. « Pour constituer une organisation d'amateurs ouvriers ». *Almanach Ouvrier et Paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1931 : 230.
- ANONYME. « Nos concours : la meilleure légende ». *Almanach Ouvrier et Paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1932 : 42.
- ANONYME. « *Almanach ouvrier et paysan*. » (publicité) *L'Humanité*, n°11987, 9 octobre 1931 : 4.
- AMATEURS PHOTOGRAPHES OUVRIERS. « Photo ». *Almanach Ouvrier et Paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1933 : 217-219.
- . « Photo », *Almanach Ouvrier et Paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1934. 249-250.
- Arbeiterkalender*. Hambourg et Berlin : Verlag Carl Koym Nachf, 1923-33.
- BENJAMIN, Walter. « L'auteur comme producteur ». 1934. *Essais sur Brecht*. Trad. Philippe Ivernel. Paris : La Fabrique, 2003. 122-144.
- BOUJU, Marie-Cécile. *Lire en communiste : Les maisons d'édition du Parti communiste français, 1920-1968*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- . « Le premier âge des maisons d'édition du Parti communiste français, 1920-1958 ». Éd. Jean-Numa Ducange, Julien Hage et Jean-Yves Mollier. *Le Parti communiste français et le livre. Écrire et diffuser le politique en France au XXe siècle, 1920-1992*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2014. 55-68.
- CACHIN, Marcel. « À nos lecteurs ». *Almanach ouvrier et paysan*. Paris : Bureau d'éditions, 1928. 3-5.

- CHEROUX, Clément. « Les récréations photographiques ». *Études photographiques* 5 (1998). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/167> (page consultée le 25 janvier 2018).
- COMITE EXECUTIF DE L'INTERNATIONALE COMMUNISTE. *Die Tätigkeit der Exekutive und des Präsidiums des E.K. der Kommunistischen Internationale vom 13. Juli 1921 bis 1. Februar 1922*. Petrograd : Éditions de l'Internationale communiste, 1922 : 83. Cité dans Wolfgang HESSE. « Agitieren heisst Bewegen: Ein Kriegsbild für die Revolution », *Rundbrief Fotografie* 4:3 (2017) : 4-6.
- COURBAN, Alexandre. *L'Humanité, de Jean Jaurès à Marcel Cachin, 1904-1939*. Ivry-sur-Seine : Les Éditions de l'Atelier / Éditions ouvrières, 2014.
- . « Une autre façon d'être lecteur de L'Humanité durant l'entre-deux-guerres : 'rabcors' et 'CDH' au service du quotidien communiste ». *Le Temps des médias* 7:2 (2006) : 205-217.
- DENOYELLE, Françoise. « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930 ». Éd. Quentin Bajac et Clément Chéroux. *Voici Paris : Modernités photographiques, 1920-1950*, Catalogue d'exposition. Paris : Centre Pompidou, 2012. 42-55.
- . *La Lumière de Paris : Les usages de la photographie, 1919-1939*. Tome II. Paris : L'Harmattan, 1997.
- DUCHESNE, Sophie et Vanessa SCHERRER. « L'identité politique comme force de conflictualisation et de hiérarchisation des appartenances sociales : Justification théorique d'une définition empirique ». *Identité(s)*. Poitiers : Maison des sciences de l'homme et de la société / CNRS, 2003. 325-336. (Actes de colloque).
- FRIZOT, Michel. « Photo / graphismes de magazines : Les possibles de la rotogravure, 1926-1935 ». *Photo / Graphisme*. Paris : Jeu de Paume, 2008. 5-12. (Actes de colloque).
- GOSSELIN, Ronald. *Les Almanachs républicains : Traditions révolutionnaires et culture politique des masses populaires de Paris, 1840-1851*. Paris : L'Harmattan / Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1993.
- GRAND-CARTERET, John. *Les Almanachs français : Bibliographie, iconographie des almanachs, des années, annuaires, calendriers, chansonniers, étrennes, états, heures, listes, livres d'adresses, tableaux, tablettes et autres publications annuelles édités à Paris, 1600-1895*. Paris : J. Alisie et Cie, 1896.
- HESSE, Wolfgang. 'Agitieren heisst Bewegen: Ein Kriegsbild für die Revolution'. *Rundbrief Fotografie* 24:3 (2017) : 4-6.
- JOSCHKE, Christian. « Le marché transnational des images politiques : Le Secours ouvrier international dans le contexte des agences photographiques soviétiques (1924-1933) ». *Études photographiques* 35 (2017) : 61-87.
- LAVABRE, Marie-Claire. « La collection des almanachs édités par le Parti communiste français : Un exemple de tradition ». *Pouvoirs, revue française*

*d'études constitutionnelles et politiques* 42 (1987) :105-113.

LUGON, Olivier. « La photographie des typographes ». *Études photographiques* 20 (2007). Mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1182> (page consultée le 25 janvier 2018).

LUGON, Olivier, éd. *La Photographie en Allemagne : Anthologie de textes, 1919-1939*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1997.

MAZUY, Rachel. *Croire plutôt que voir ? Voyages en Russie soviétique, 1919-1939*. Paris : Odile Jacob, 2002.

MICHAUD, Éric. « La construction de l'image comme matrice de l'histoire ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 72 (2001) : 41-52.

MOREL, Gaëlle. « Du peuple au populisme : Les couvertures du magazine communiste *Regards*, 1932-1939 ». *Études photographiques* 9 (2001). Mis en ligne le 09 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/242> (page consultée le 25 janvier 2018).

*Procès-verbal n°17 de la réunion du comité exécutif de l'Internationale communiste* (3 décembre 1935). Fonds français de l'Internationale communiste. Cote : 495 18 1034.

REYNAUD-PALIGOT, Carole. *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*. Paris : CNRS, 2010.

SONNET, Martine. « Les almanachs politiques parus pendant la Révolution française ». *Bulletin des bibliothèques de France* 1 (1980) : 5-10.

TRACOL, Henri. « Photographie, arme de classe ». *Cahier Rouge, Association des écrivains et artistes révolutionnaires* 1 (1933) : 5.

TUCHOLSKY, Kurt. « La photographie orientée » [Die Tendenzphotographie]. *Die Welbühne* 21:17 (28 avril 1925) : 637. Trad. François Mathieu. Reproduit dans Olivier LUGON, éd. *La Photographie en Allemagne : Anthologie de textes, 1919-1939*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1997. 284-286.

WLASSIKOFF, Michel. *Histoire du graphisme en France*. Paris : Les Arts décoratifs, 2005.

ZERVIGÓN, Andrés Mario. « Rotogravure and the Modern Aesthetics of News Reporting ». Éds. Jason Hill et Vanessa Schwartz. *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*. Londres et New York : Bloomsbury, 2015. 197-205.