



LE FIL

MONDE ET LA PRESSE ILLUSTRÉE DES COMMUNISTES FRANÇAIS : GRAPHISME ET PHOTOGRAPHIE

L'objectif de cet article est de situer la revue *Monde* dans le panorama de la presse communiste française des années 1920–1930, en s'intéressant notamment à la place de la photographie, du photomontage et plus généralement à ce que l'on appelle aujourd'hui le graphisme ou design graphique. À bien des égards, la production imprimée des organisations communistes en France ne présente sans doute pas l'aspect radical que revêt l'agit-prop dans des pays comme l'URSS ou l'Allemagne, mais elle se distingue par le rôle important qu'y joue le photomontage, un procédé associé aux avant-gardes de gauche, que l'on songe aux dadaïstes berlinois ou aux constructivistes en Union soviétique.

Néanmoins, l'exemple de *Monde* et d'autres revues qui apparaissent au même moment (*Nos Regards* et *L'Appel des Soviets*, toutes deux créées en 1928), sont révélatrices des phénomènes de transferts culturels qui s'opèrent alors dans le milieu communiste. Nous verrons ainsi comment certaines références visuelles et certains procédés de composition furent adaptés au contexte français. Ce faisant, nous interrogerons le médium du magazine illustré en tant que tel, en analysant les procédés d'impression, les choix typographiques et de mise en page, l'usage de la photographie et du photomontage. Il s'agira de montrer comment le milieu cosmopolite des réseaux communistes a favorisé le développement de nouvelles stratégies visuelles, visant à faire de l'image un outil de persuasion idéologique.

Le magazine comme outil de propagande ?

L'hebdomadaire illustré ou « magazine » constitue un genre de presse aux limites floues, parfois considéré comme léger, dans la mesure où l'information s'y confond souvent avec le divertissement.¹ À l'origine, le terme anglais « magazine » renvoie au français « magasin », c'est-à-dire à un lieu où l'on entrepose et vend une grande variété de marchandises. Le magazine se définit donc par son hétérogénéité et n'est pas *a priori* dédié à un type de contenu spécifique. Entre la fin du XIX^e siècle et le

III. Max Lingner, « Le fil » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 16 décembre 1937, p. 1.

Max Bonhomme, *Monde et la presse illustrée des communistes français : graphisme et photographie*, 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. 112–125, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20365>

1 — Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, n° 105, 2001, p. 1951.

début du XX^e siècle, le magazine tend de plus en plus à se définir par certaines caractéristiques formelles (le format, le type de papier, le type d'illustration) et surtout par la prépondérance de l'image sur le texte. Cette prédominance du visuel est d'ailleurs pour quelque chose dans l'illégitimité culturelle du format et la méfiance qu'il inspire aux élites.² Malgré donc quelques antécédents prestigieux dans la presse satirique de la Belle Époque (*L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*), les partis communistes créés après 1918 étaient a priori peu conscients du potentiel politique de la presse illustrée, qui apparaissait surtout comme un objet de consommation bourgeois par excellence. Pour des raisons idéologiques, qui tiennent également à la critique du fétichisme de la marchandise dans le marxisme et à une valorisation de la rationalité par rapport à l'impact des images, jugé plus émotionnel, le magazine avait alors pour les communistes tout d'un genre suspect, d'un instrument au service du capitalisme.³ Cette critique marxiste de l'économie visuelle de la presse a été exemplairement formulée par Siegfried Kracauer :

« L'institution des journaux illustrés est, aux mains de la société régnante, l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance. Pour mener à bien cette grève, on se sert en premier lieu du pittoresque arrangement des images. Leur juxtaposition exclut systématiquement les corrélations qui se révèlent à la conscience.⁴ »

C'est à partir de ce constat plutôt négatif qu'il faut comprendre le tournant de 1928 en France, puisque c'est cette année-là que paraissent simultanément trois nouveaux périodiques illustrés, émanant d'organisations communistes : *Monde*, *Nos Regards* et *L'Appel des Soviets*.

Une organisation en particulier a joué un rôle central dans le développement d'une culture graphique proprement communiste, fondée entre autres sur un usage nouveau de la photographie et du photomontage. Il s'agit du Secours ouvrier international (Internationale Arbeiter-Hilfe), créé par le Komintern et dirigée par le communiste allemand Willi Münzenberg.⁵ En effet, au-delà de son rôle

2 — Michel Melot, « L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880–1920) », dans : Evaghélia Stead, Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880–1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 15.

3 — Andrés Mario Zervigón, « Persuading with the Unseen? Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Photography, and German Communism's Iconophobia », *Visual Resources*, vol. 26, n° 2, 1^{er} juin 2010, p. 147–164.

4 — Siegfried Kracauer, « La photographie » [1927], dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris / Montréal, Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université de Laval, 2014, p. 39.

5 — Pour une vue d'ensemble des activités du Secours ouvrier international voir Kasper Braskén, *The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity : Willi Münzenberg in Weimar Germany*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan, 2015 ; Sean McMeekin, *The Red Millionaire: A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*, New Haven (USA), Yale University Press, 2003 ; Gilles Perrault et al., *Willi Münzenberg (1889–1940). Un homme contre*, actes de colloque [Aix-en-Provence, 26–29 mars 1992], Aubervilliers, Le Temps des cerises, 1993.

humanitaire, qui consistait initialement à organiser l'aide matérielle à la Russie pendant la guerre civile, le Secours ouvrier international a aussi mis sur pied de nombreux organes de propagande par l'image, au premier rang desquels figure le magazine allemand *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ). S'il existe une longue histoire des usages politiques de la presse illustrée, l'instrumentalisation des hebdomadaires illustrés pour les besoins de l'agit-prop communiste est à mettre au compte des innovations introduites en Allemagne par le « trust Mützenberg ».

C'est cette même organisation, le Secours ouvrier international, qui est à l'origine de l'équivalent français de l'AIZ : le magazine *Regards*, qui existe encore aujourd'hui, et qui fut d'abord créé en 1928 (sous le titre *Nos Regards*) comme un organe de propagande du Komintern, sous la forme d'un hebdomadaire imprimé en héliogravure et richement illustré par la photographie.⁶ C'est également au sein de cette culture visuelle du communisme allemand, qui témoigne d'une réflexion neuve sur les possibilités de la propagande par l'image, que s'épanouit l'œuvre du photomonteur et ancien dadaïste John Heartfield, dont plusieurs photomontages sont publiés dans *Regards*.

On attribue à Heartfield un rôle central dans le développement du photomontage politique au cours des années 1920–1930, à juste titre, mais je voudrais insister sur le fait que la pratique du photomontage ne se résume pas à ces quelques œuvres emblématiques. En effet, le développement du photomontage est issu non seulement de stratégies d'avant-garde conscientes, mais aussi en grande partie de l'utilisation de l'impression en héliogravure pour la presse illustrée.⁷ Ce procédé en creux permettait de composer la mise en page sur une plaque de verre transparente qui était ensuite transposée sur un cylindre de cuivre. (ILL. 1) Ainsi, c'est la double-page dans son ensemble qui pouvait être appréhendée comme un grand photomontage.⁸

Socialement, les magazines illustrés s'adressent a priori à un public bourgeois ou à des couches sociales intermédiaires, d'autant plus que leurs prix de vente sont largement supérieurs à ceux de la presse quotidienne. La création de magazines spécifiquement communistes doit donc être comprise comme une stratégie de propagande en direction de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie, au-delà de la base sociale des militants communistes. C'est en tout cas l'interprétation d'un journaliste du *Figaro*, commentant en 1929 les choix éditoriaux de *Nos Regards* et *L'Appel des Soviets* :

6 — Max Bonhomme, « Circulating Photomontage : The Appropriation of Soviet Visual Material by French Communist Networks, 1928–1936 », *History of Photography*, vol. 45, n° 1, 2021, p. 64–77 ; Simon Dell, « The Work of Photography Reimagined : The Soviet Moment in France, 1928–34 », *History of Photography*, vol. 42, n° 4, 2 octobre 2018, p. 356–375.

7 — Andrés Mario Zervigón, « Rotogravure and the

Modern Aesthetics of News Reporting », dans : Jason Hill, Vanessa R. Schwartz (dir.), *Getting the Picture : The Visual Culture of the News*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 197–205.

8 — Michel Frizot, « Photo / graphismes de magazines : les possibles de la rotogravure, 1926–1935 », dans : *Photo / Graphismes*, [actes de colloque, Paris, Jeu de Paume, 2007], Paris, Jeu de Paume, 2008, p. 511.



ILL. 1 Photogramme extrait de « Un grand journal illustré moderne », film d'actualité Pathé, 1928

« S'hypnotiser sur les articles de *L'Humanité* et sur les mouvements fomentés par la classe ouvrière constitue une erreur grave. [...] Plus dangereuse encore est la propagande qui vise la classe moyenne, les fonctionnaires... Ouvrons *Nos Regards*. La couverture est semblable, au premier aspect, à n'importe quel périodique d'information luxueux et illustré ; [...] des photographies truquées accompagnent le texte [...]. Le tirage, la présentation sont impeccables, trompeusement bourgeois.⁹ »

C'est donc, entre autres, par leurs caractéristiques graphiques, notamment par l'aspect des couvertures et le traitement des illustrations, que ces deux magazines communistes parviennent à se fondre dans le commun de la presse d'information, sans exhiber trop frontalement leur positionnement politique. L'orientation généraliste de ces revues et l'importance accordée aux questions culturelles serait donc à comprendre comme une stratégie de séduction des classes moyennes et des intellectuels.

Les services de surveillance du Ministère de l'Intérieur partagent le même constat, mettant en garde contre le potentiel subversif de la revue *Monde* — subversion d'autant plus dangereuse qu'elle vise précisément les « classes dirigeantes » et la petite-bourgeoisie intellectuelle :

« *Monde* cherchera à s'infiltrer dans les classes dirigeantes, à y provoquer le doute sur les doctrines de tradition, à y semer un levain de snobisme et à provoquer une émulation subversive par le désir maladif d'être et toujours "à la page".¹⁰ »

9 — Gaëtan Sanvoisin, « Une propagande à supprimer », *Le Figaro*, 7 août 1929, p. 1.

10 — Rapport daté du 11 juin 1928. Archives de

la direction de la Sûreté nationale (« fonds de Moscou »), AN 20010455/2, dossier « *Monde* » f. 406 et 407.



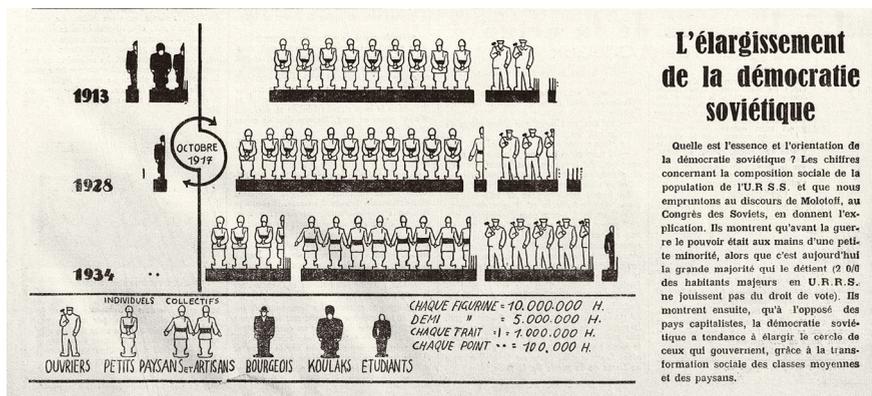
ILL. 2 *Monde*, 31 août 1929, p. 8–9 avec l'article de Lucien Laurat et Adolf Behne, « La publicité dans la vie moderne »,

Ces commentaires hostiles témoignent bien de la conscience qu'avait l'opposition de l'efficacité de la stratégie culturelle communiste et confirment l'importance des questions de graphisme, de qualité d'impression et d'illustration, dans le positionnement des revues et la définition de leur assise sociale.

Le graphisme de *Monde*

Pourtant, au départ, *Monde* ne se distingue pas vraiment par sa modernité graphique, que ce soit du point de vue des caractères typographiques utilisés, qui mêlent des linéales géométriques soulignées d'épais filets à des caractères d'inspiration Art nouveau, notamment l'Auriol, conçu par Georges Auriol en 1901. La revue étant imprimée en typographie et non en héliogravure, elle ne peut bénéficier des mêmes libertés dans la mise en page qu'un magazine comme *Nos Regards*. Rares sont les articles sur le graphisme et la publicité, à l'exception notable d'une double-page reproduisant les stands de style constructiviste au « Reklameschau » de Berlin en 1929.¹¹ (ILL. 2) Le texte, signé Lucien Laurat et Adolf Behne, constitue une critique marxiste de la publicité moderne, en particulier des manifestations du « *Ring Neue Werbegestalter* ». Il fait cependant l'éloge de certains stands publicitaires conçus « selon la méthode constructive », c'est-à-dire sous l'influence du constructivisme russe.

11 — Lucien Laurat et Adolf Behne, « La publicité dans la vie moderne », *Monde*, n° 65, 31 août 1929, p. 8–9.



ILL. 5 *Monde*, 15 février 1935, p. 11 avec un graphique non signé

Neurath au Musée économique et social de Vienne. Le 8 janvier 1935 à Paris, Peter Alma donne une conférence avec projections, portant sur « L'enseignement à l'aide de statistiques en images en URSS ». La conférence est organisée par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) à la Maison de la Mutualité.¹⁶ Originaire des Pays-Bas, Peter Alma fréquente dans les années 1920 le groupe des « Progressistes de Cologne », aux côtés de Franz Seiwert et Gerd Arntz.¹⁷ Comme ce dernier, il rejoint en 1929 l'équipe du Musée économique et social de Vienne, pour contribuer à la conception graphique des pictogrammes.¹⁸ Militant communiste depuis 1918, Peter Alma se rend à Moscou en 1932 pour participer à l'organisation de l'institut Izostat sous la direction de Gerd Arntz. Il fut également chargé de mettre en place une branche de l'institut Izostat dans la ville de Kharkov en Ukraine.¹⁹ Dans les années 1930, Alma est l'un des principaux promoteurs de cette nouvelle méthode de statistiques graphiques aux Pays-Bas, où il ouvre une agence²⁰. Présent à Paris au cours de l'hiver 1934, Alma a également publié des statistiques en images dans la revue *Monde* — mais celles-ci ne font l'objet d'aucune analyse particulière²¹. (ILL. 4) Des graphiques fondés sur le principe de l'Isotype, mais non signés par Alma, seront ensuite publiés début 1935.²² (ILL. 5) Cela témoigne en tout cas de l'ouverture internationale de cette revue et de son intérêt pour les dernières tendances du graphisme d'information.

16 — « A.E.A.R., un art social — L'enseignement à l'aide de statistiques en images en U.R.S.S. », *Monde*, n° 317, 4 janvier 1935, p. 11.

17 — Marieke Jooren (dir.), *Peter Alma : van De Stijl naar communisme*, Arnhem (Pays-Bas), Museum Arnhem, 2016 ; W. Jansen (dir.), *Beeldstatistiek Peter Alma*, Amsterdam, De Buitenkant, 2014.

18 — Christopher Burke et al. (dir.), *Isotype : Design and Contexts*, op. cit., p. 530.

19 — Ibid, p. 262.

20 — Benjamin Benus, Wim Jansen, « The Vienna Method in Amsterdam : Peter Alma's Office for Pictorial Statistics », *Design Issues*, vol. 32, n° 2, 2016, p. 1936.

21 — Graphique de Peter Alma illustrant l'article de Léon Limon, « Le problème du blé », *Monde*, n° 316, 21 décembre 1934, p. 14.

22 — « L'élargissement de la démocratie soviétique », *Monde*, n° 323, 15 février 1935, p. 11.

Photographies et photomontages dans *Monde*

Avant 1930, autant la revue accorde une large place à l'art et à l'architecture modernes,²³ toutes tendances confondues, ainsi qu'aux nouveaux médias comme le cinéma,²⁴ la radio et le phonographe, autant la photographie y occupe une place marginale. Pour Michois, critique d'art dans la revue *Monde*, l'essor de la photographie ne remet pas en cause la supériorité de l'activité picturale : « Certes, le photographe a la vie plus facile que le peintre ; la photographie n'a pas de tradition séculaire, la photographie nous est quotidienne. Mais ce serait paresse que de quitter la peinture. C'est le grand effort qui fait le vrai art.²⁵ » Ailleurs, le même critique s'oppose à l'idée selon laquelle la photographie serait mieux adaptée que la peinture à l'expression d'une conscience révolutionnaire :

« On affirme souvent que la photographie aurait remplacé la peinture, la photographie serait le moyen d'expression propre à la période révolutionnaire du prolétariat. Cette opinion nous paraît très mécaniste ; l'histoire des arts prouve qu'un moyen d'expression n'en remplace pas mécaniquement un autre. »²⁶

Si le même critique reconnaît ailleurs au photomontage des « possibilités d'une reproduction révolutionnaire de la réalité »,²⁷ il reste que la photographie, procédé mécanique, s'oppose bien en principe au « grand effort » auquel on reconnaîtrait la valeur d'une œuvre d'art.

Dans les premières années, les quelques photomontages d'inspiration constructiviste publiés figurent dans les pages intérieures, rarement en couverture, et ne sont pas signés. À partir de 1928 cependant, *Monde* s'adjoint la collaboration régulière du peintre belge Pierre-Louis Flouquet,²⁸ qui conçoit d'abord des illustrations dessinées en couverture (6 juillet 1929), puis des double-pages et des photomontages. (ILL. 6) Flouquet occupe le poste de directeur artistique de 1928 à 1930 et c'est par son entremise que *Monde* s'ouvre au photomontage.²⁹

L'année 1930 marque un tournant, avec une photographie en négatif de Maurice Tabard reproduite en couverture,³⁰ très représentative du style de la « Nouvelle Vision » : cadrages et points de vue inhabituels, procédés expérimentaux (ici le

23 — On peut mentionner notamment la collaboration régulière d'Adolf Behne, qui avait été l'un des principaux défenseurs des tendances expressionnistes dans les années 1920.

24 — On trouve ainsi, parmi les collaborateurs étrangers de la revue, des auteurs comme Siegfried Kracauer, qui signe deux articles : Siegfried Kracauer, « L'homme à l'appareil de prises de vues, un nouveau film de Dziga Vertov », *Monde*, n° 53, 8 juin 1929, p. 11 et « Le problème du sujet dans le cinéma allemand », *Monde*, n° 88, 8 février 1930, p. 8–9. Ce second article est illustré d'un photomontage.

25 — Michois, « À la Section des Arts plastiques de l'A.E.A.R. », *Monde*, n° 337, 23 mai 1935, p. 7.

26 — Michois, « La photographie et l'avenir de la

peinture », *Monde*, n° 319, 18 janvier 1935, p. 4.

27 — Ibid.

28 — Pierre-Louis Flouquet (1900–1967), né à Bruxelles, s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de la même ville. Son style post-cubiste est proche du travail de Fernand Léger. Il a également occupé le poste de rédacteur en chef de la revue d'architecture *Bâtir*, publiée à Bruxelles de 1932 à 1940. Voir Adriaan Gonnissen (dir.), *Flouquet, Kassák, Léonard : The Architecture of Images during the Interwar Period*, 2018.

29 — Voir les illustrations de l'article de Fedor Gladkov, « Turksib, Dnieprostroï : vers un pays neuf », *Monde*, n° 105, samedi 7 juin 1930, p. 8–9.

30 — *Monde*, 3e année, n° 123, 11 octobre 1930, couverture.

ILL. 6 *Monde*, du 29 mars 1930, double-page avec un photomontage de Louis Flouquet.



tirage en négatif), thématiques issues du monde de l'industrie, de l'architecture, de la machine. (ILL. 7) Ce tournant de 1930 coïncide avec l'exposition de photographie organisée par l'association des Amateurs Photographes Ouvriers (APO) à la Maison des Syndicats (plus exactement dans l'ancien Pavillon soviétique de 1925), dans laquelle figurait Tabard. Il s'agissait d'une grande exposition réunissant des groupes de photographes ouvriers et des photographes modernistes, adeptes des pratiques expérimentales.

À la fin de cette même année 1930, quatre photomontages paraissent en couverture de *Monde*,³¹ réalisés par un artiste alors à peu près inconnu signant sous le nom de Lou Tchimoukow. Le premier photomontage, « Le krach Oustric ou les "faisans" » ironise sur un scandale financier impliquant nombre de parlementaires, accusés de connivence avec la banque Oustric, qui connaît une faillite frauduleuse en 1930. (ILL. 8) Le photomontage épingle donc les « faisans » de l'Assemblée (l'expression désigne des individus malhonnêtes), figurés sous la forme de gibier. Un second photomontage illustre un article sur un projet de loi pour un « plan d'outillage national » proposé par la Chambre des Députés. (ILL. 9) Ici, la nature technique du propos se révèle propice à un enchevêtrement de motifs mécaniques qui semblent surgir d'une bouche de métro, observé de surplomb par une foule de spectateurs curieux. L'irruption de cette fantaisie technique dans un contexte urbain des plus banals tend à rapprocher cette illustration des thématiques surréalistes. Malheureusement, la mauvaise qualité des reproductions en similitravure rend ces deux photomontages peu lisibles.

31 — Les quatre montages sont publiés en couverture des 15 novembre, 22 novembre, 29 novembre et 27 novembre. Seuls deux sont effectivement crédités, mais pour Patrice Allain les quatre sont dus à Tchimoukow. Voir Patrice Allain et Laurence Perrigault, « Penser Prévert à partir des

œuvres de Lou Tchimoukow et de Fabien Loris », dans : Carole Aurouet, Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Jacques Prévert, détonations poétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 41.



ILL. 7 *Monde*, 11 octobre 1930, couverture avec une photographie de Maurice Tabard.

ILL. 8 *Monde*, 22 novembre 1930, couverture avec un photomontage de Lou Tchimoukoff.

Lou Tchimoukoff et l'essor du photomontage militant en France

Qui était ce Lou Tchimoukoff, auteur de plusieurs photomontages parus dans *Monde* ? Il s'agit en fait du pseudonyme de Louis Bonin — le choix d'un pseudonyme à consonnances russes témoigne bien en soi de ses affinités politiques — un artiste décorateur de formation qui publie à la fin des années 1920 des motifs destinés à des papiers peints, d'inspiration Art déco,³² ainsi que des projets pour des emballages qui sont publiés dans *Arts et métiers graphiques*.³³ À cette époque, il s'intéresse aux potentialités décoratives de la photographie expérimentale, en réalisant notamment de nombreux photogrammes à partir de motifs végétaux.³⁴ Proche de la Librairie des Arts décoratifs, il signe la couverture du livre *Métal* de Germaine Krull, qui est publié chez cet éditeur et peut être considéré comme le manifeste de la photographie moderniste en France. Artiste polyvalent, il est aussi chargé de la mise en page du magazine *Bravo*, consacré aux spectacles, lors de sa deuxième année de parution, en 1930.

C'est à partir de 1930 que Louis Bonin-Tchimoukoff entame une collaboration régulière avec la presse communiste³⁵, en particulier avec *Monde*. Son nom figure également dans l'*Almanach ouvrier et paysan* de 1931, pour lequel il conçoit un photomontage en illustration d'un article sur « L'année sportive » à partir d'images du Tour de France.³⁶ Même si l'*Almanach* comporte d'autres montages, celui-ci est le seul dont l'auteur est crédité, ce qui tend à prouver que Tchimoukoff avait déjà acquis une certaine reconnaissance en tant que graphiste-illustrateur. Conçue à la fin de l'année 1930, cette publication coïncide avec la participation de Tchimoukoff

32 — A. Calvas (ed.), *Paris 1929*, Paris 1929 — Librairie des arts décoratifs, 1929 et dans le portfolio *Dessins* chez le même éditeur, également en 1929.

33 — Louis Chéronnet, « Paquets », *Arts et métiers graphiques*, n° 17, 15 juillet 1930, p. 970–971.

34 — Le Département des Estampes et de la Photo-

graphie de la Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs dizaines de ces photogrammes, qui ne sont cependant pas datés avec précision.

35 — cf. *supra*, section 2.2.1.

36 — *Almanach ouvrier et paysan 1931*, Paris, Bureau d'éditions, 1931, p. 123.



ILL. 9 *Monde*, 29 novembre 1930, couverture avec un photomontage de Lou Tchimoukow.

à l'exposition des APO au Pavillon soviétique. En 1932, il rejoint la troupe du groupe Octobre, pour laquelle il écrit des textes, conçoit les costumes et les mises en scène. À l'occasion des élections législatives de 1932, le Parti communiste publie deux numéros spéciaux illustrés intitulés *Communiste !*, imprimés en héliogravure et vendus comme des suppléments à *L'Humanité*³⁷. C'est vraisemblablement par le biais du groupe Octobre, mais peut-être aussi via l'AEAR nouvellement créée (mars 1932) que les éditions communistes décident de faire appel à de jeunes illustrateurs d'esprit surréaliste. La mise en page du premier numéro, consacré à l'URSS, est signée Jacques-André Boiffard, Robert Pontabry et Lou Tchimoukow. Cette association n'a rien de fortuit, puisque Boiffard, Tchimoukow et Eli Lotar avaient créé en 1930 un studio de photographie et de graphisme, sous le nom de Studios Unis, qui réalisait des couvertures de livres et des affiches.³⁸ On connaît notamment deux affiches, signées Boiffard et Tchimoukow, commandées par Georges-Henri Rivière pour le Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1932. Boiffard avait été l'un des photographes les plus proches du groupe surréaliste dans les années 1920 avant de rompre avec André Breton et de contribuer notamment à la revue *Documents* de Georges Bataille. Il adhéra au Parti communiste en 1926, puis à l'AEAR en 1932 et il accompagna le groupe Octobre à Moscou pour participer au festival international de théâtre prolétarien.³⁹

Tandis que le premier numéro de *Communiste !* est essentiellement illustré de photographies fournies par les agences soviétiques, le second, consacré à la Première Guerre mondiale, associe photographies historiques et photomontages à portée allégorique, mettant en scène des personnages affublés de masques à gaz,

37 — *Communiste !* ne connaît que deux parutions, les 31 mars 1932 et 1^{er} août 1932.

38 — Damarice Amao, « La vie au niveau du rêve », dans : Clément Chéroux, Damarice Amao, *Jacques-André*

Boiffard, la parenthèse surréaliste, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2014, p. 20.

39 — *Ibid.*, p. 22.



ILL. 10 *Communiste !*, 1^{er} août 1932, p. 16–17 avec une mise en page et des photomontages de Max Morise, Robert Pontabry et Lou Tchimoukow.

prémonition d'une nouvelle guerre à venir. Pour la mise en page de ce second numéro, Boiffard est remplacé par le poète surréaliste Max Morise, proche ami d'André Breton. Certaines double-pages font preuve d'une violence graphique hors du commun. Sur l'une d'elles, un photomontage confronte l'image d'un cadavre de soldat (agrandie sur toute la largeur de la page) avec les honneurs rendus aux généraux (en haut à droite), ainsi que l'insouciance de la vie à la Belle Époque, menacée par un énorme canon (à gauche). L'encre rouge qui se répand comme du sang sur la partie droite de l'image contraste violemment avec les tonalités sépia typiques de l'impression en héliogravure. (ILL. 10)

Ces deux hors-séries exceptionnels de *L'Humanité* témoignent donc de la part des communistes d'une réflexion novatrice sur le graphisme en tant que tel, d'une expérimentation sur les procédés d'impression au service d'un discours pacifiste. Le deuxième numéro est d'ailleurs frappé d'une interdiction, sur décision du préfet de la Seine, Jean Chiappe, qui en proscriit « l'exposition et l'affichage dans les kiosques et étalages sur sol concédé[s] par la Ville de Paris ». La revue est en effet considérée comme « contraire aux bonnes mœurs et à l'ordre public », du fait de son propos antimilitariste.⁴⁰

40 — Lettre du Préfet de Police à la Direction de la Sûreté générale, Ministère de l'Intérieur, août 1932. Archives de la direction de la Sûreté

nationale (« fonds de Moscou »), AN 19940495-42, dossier n° 2173, f. 4.

Conclusion

Manifestement, la défense du graphisme moderne, caractérisé par des effets de mise en page dynamiques et une prédilection pour la photographie, ne constituait pas une préoccupation majeure pour les éditeurs de *Monde*. Cela pourrait s'expliquer par une volonté de défendre des formes d'expression artistiques où prédomine la trace du dessin manuel : c'est d'ailleurs finalement dans ce cadre que s'épanouira l'œuvre de Max Lingner. En fait, la revue s'adressait plutôt à un public d'intellectuels, elle n'avait donc pas vocation à calquer sa présentation sur celle d'un magazine d'actualités, contrairement à *Nos Regards*. Nous avons cependant vu que les nombreux collaborateurs internationaux de la revue ont favorisé la diffusion de certains procédés développés ailleurs, comme le photomontage ou la statistique en images, qui apparaissent de temps à autre dans les pages intérieures et sur les couvertures de *Monde*. En cela, cette revue est très représentative des échanges culturels favorisés par les réseaux communistes au début des années 1930, à une époque où le problème de l'efficacité politique des images se pose avec une brûlante intensité.