HAL
archives-ouvertes.fr

Visualiser la crise : photomontage et statistique graphique. La promotion visuelle du socialisme et de la planification dans les années 1930

Max Bonhomme

▶ **To cite this version:**

Max Bonhomme. Visualiser la crise : photomontage et statistique graphique. La promotion visuelle du socialisme et de la planification dans les années 1930. Image & narrative , Leuven : Instituut voor Culturele Studies, 2018, 19 (4). hal-02524384

HAL Id: hal-02524384
https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02524384

Submitted on 30 Mar 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Visualiser la crise : photomontage et statistique graphique. La promotion visuelle du socialisme et de la planification dans les années 1930

Max Bonhomme

Résumé

La crise économique et sociale des années 1930 a suscité des réponses inédites de la part des praticiens de l'image. Quels sont alors les moyens appropriés pour donner à voir les processus économiques hautement abstraits qui ont généré la crise et la perpétuent ? Chez les photographes, la période est marquée par le développement du documentaire social moderne. Dans la presse illustrée, la photographie a été mobilisée comme matière première pour des compositions graphiques associant photomontage et données statistiques. Sous l'impulsion d'Otto Neurath, la visualisation des données renouvelle ses méthodes, dont la fameuse « méthode viennoise » ou Isotype, qui offre des outils efficaces pour une pédagogie visuelle appliquée à l'économie. Nous proposons d'analyser ces procédés comme caractéristiques d'une nouvelle culture visuelle, étroitement associée à une volonté de planification économique, soutenue par les communistes et une partie des socialistes. Au-delà de la presse, cette culture graphique se déploie à l'échelle monumentale dans les grandes expositions internationales de la fin des années 1930.

Mots clés

photomontage ; crise économique ; statistique graphique ; Isotype ; planification économique ; design graphique ; mise en page ; socialisme ; communisme

Abstract

The economic and social crisis of the 1930s prompted unprecedented responses from image practitioners. What are the appropriate means to visualise the highly abstract economic processes that generated the crisis and perpetuate it? Among photographers, the period was marked by the development of modern social

documentary. In the illustrated press, photography was used as a raw material for graphic compositions combining photomontage and statistical data. Following Otto Neurath's famous "Viennese method" or Isotype, data visualization is renewing its methods, offering effective tools for a visual pedagogy applied to economics. We propose to analyse these processes as typical of a new visual culture, closely associated with the promotion of economic planning, supported by communists and part of the socialists. Beyond the press, this graphic culture spread on a monumental scale in the major international exhibitions of the late 1930s.

Keywords

photomontage ; economic crisis ; statistical graphics ; Isotype ; economic planning ; graphic design ; layout ; socialism ; communism

La mémoire visuelle de la crise économique des années 1930 est aujourd'hui indissociablement liée à l'histoire de la photographie documentaire américaine, et en particulier aux campagnes photographiques menées pour le compte de la Farm Security Administration (FSA) aux États-Unis. Les photographies de Dorothea Lange et Walker Evans par exemple, abondamment reproduites dans la presse, publiées sous forme de livre et reprises dans des expositions, ont fortement contribué à construire une mémoire de la Grande Dépression. Moment charnière pour l'histoire de la photographie documentaire, les campagnes photographiques de la FSA et de la Work Projects Administration (WPA) sont surtout indissociables d'un discours économique réformateur, soutenant le programme de relance économique mis en place par F.D. Roosevelt. Récemment, l'attention des chercheurs s'est justement portée sur le rôle joué par l'image dans la vulgarisation des sciences économiques, à destination des « masses » à l'ère du *New Deal* (Poupard, 2017 ; Charles, Giraud, 2013).

Si l'on se tourne en revanche vers le contexte français des années 1930, force est de constater que la crise n'a pas donné lieu à une production iconographique aussi importante. Certes, le krach boursier de 1929 n'a pas touché la France avec la même ampleur qu'aux États-Unis, mais elle n'est pas épargnée pour autant. Par rapport aux États-Unis et à l'Allemagne en effet, la crise économique touche la France avec quelques années de retard, à partir de 1931. La reprise de l'activité économique est, elle aussi, bien plus tardive. On peut donc légitimement envisager toute la décennie 1930 comme une crise au long cours qui touche l'économie, mais aussi la vie politique et culturelle du pays. Quelles furent alors les différentes stratégies visuelles mobilisées pour rendre compte des causes et des conséquences de la crise en France ? Elles reposent essentiellement sur l'usage conjoint de deux dispositifs de visualisation associés depuis le milieu du XIX^{e} siècle au régime de l'objectivité scientifique : la photographie et la statistique graphique (Debluë, 2018 ; Daston, Galison, 2012).

Si la photographie documentaire joue certes un rôle important dans la France des années 1930, en particulier chez les photographes proches des associations militantes (Joschke 2017), il n'est pas toujours évident de départager ce qui relève d'une esthétique du pittoresque et ce qui relève d'une dénonciation des conditions économiques générées par la crise. Alors que cette forme d'ambiguïté persiste dans la photographie sociale, il n'en est pas de même en ce qui concerne le photomontage – celui-ci étant compris comme un procédé graphique dont le principe repose sur la combinaison de photographies ou de fragments de photographies. L'intérêt du photomontage réside dans sa capacité à « faire parler » le document photographique, à en forcer le sens par des effets de juxtaposition. Même si la légitimation artistique du photomontage se justifie par son emploi par les avant-gardes artistiques (Dada, constructivisme, surréalisme) il a aussi été plus largement mobilisé dans la publicité et l'imagerie politique, ce qui peut expliquer la relative réticence du milieu artistique et photographique français vis-à-vis de ce procédé. D'aucuns y voient le risque d'une propagande par l'image, d'une falsification de la réalité voire d'une « réflexion dirigée » (Freund, 1938, 38).

À la crise économique répondrait donc une crise de l›image et du paradigme de l'objectivité. Aux États-Unis – un pays également peu réceptif au photomontage d'avant-garde (Stein, 1992) – les quelques publications à associer montage photographique et statistique graphique participent de la communication gouvernementale à l'ère du New Deal et constituent, à leur manière, des tentatives de visualisation de la crise économique[1]. La statistique graphique, tout en étant, elle aussi, associée au régime de l'objectivité,

1 Voir par exemple Cross Charles, *A Picture of America : The Photohistory of America as It Is and as It Might Be*, New York,

est traversée de nombreuses contradictions : préconisée comme une méthode scientifique rigoureuse par ses partisans, elle se prête à la critique, y compris de la part des statisticiens qui y voient un risque de distorsion des faits, de simplification et d'instrumentalisation commerciale ou politique (Debluë, 2018).

La statistique graphique et le photomontage se trouvent donc souvent associés dans les années 1930, essentiellement pour leur supposée capacité de persuasion. Ces outils seront notamment mobilisés par les partisans d'une économie planifiée et les pays socialistes, soucieux de mettre en place une pédagogie par l'image. Cette dernière doit en effet permettre aux « masses » de comprendre les rouages de la crise économique.

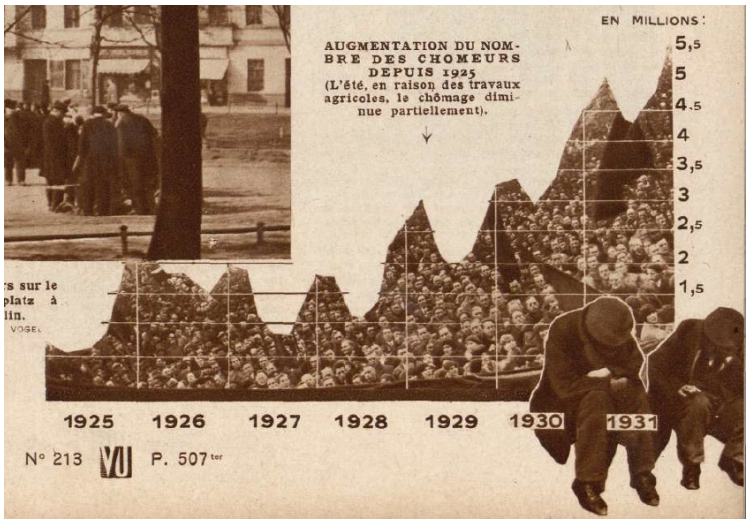


Fig.1 : Vu, n°213, 13 avril 1932, p.507 ter. Musée Nicéphore-Nièpce, Chalon-sur-Saône

Crise économique et « crise de civilisation »

Pour bien comprendre ces stratégies visuelles, il faut dans un premier temps revenir sur la manière dont la crise est vécue et perçue en France, c'est-à-dire non pas tant comme une crise du capitalisme, mais comme une crise culturelle et spirituelle, liée au développement de ce qu'on appelle alors le « machinisme » (Jarrige, 2014 ; Raimond, 2000). Dans un pays encore majoritairement dominé par l'agriculture, ce sont les conséquences de la mécanisation, de l'urbanisation et souvent de la modernité de façon plus générale qui focalisent l'attention des commentateurs de l'époque. En dénonçant le « machinisme » on vise donc non seulement le développement de la rationalisation de l'agriculture et de l'industrie, en lien avec la promotion du taylorisme sur le modèle américain, mais aussi une menace pour l'identité culturelle française. Car le terme de « machinisme » comporte bien une dimension culturelle. Les États-Unis et l'URSS font alors figure de repoussoir, dans la mesure où ils incarnent le danger d'une uniformisation de la culture et la domination des masses sur l'individu.

En 1930, George Duhamel publie un pamphlet sous le titre *Scènes de la vie future*, qui connaît un succès considérable. Dans ce récit qui relate un voyage de l'écrivain aux États-Unis à la fin de l'année 1929, Duhamel critique le supposé matérialisme de la civilisation étasunienne, qu'il détecte à la fois dans son industrie et dans les différents aspects de la vie quotidienne. Dans ce qu'il considère comme un excès de rationalisme, sont visées à la fois les transformations du travail dues à la mécanisation, qu'il oppose au savoir-faire qualifié et au travail manuel, et les transformations de la culture, devenue culture de masse, en particulier le cinéma dont

Simon and Schuster, 1932 ; Spencer S.A. et Beaton Leslie (mise en page), *The Greatest Show on Earth*, New York, Doubleday, Doran & Co, 1938.

il critique le rythme, selon lui, effréné et peu propice à la réflexion (Duhamel 1930). *Scènes de la vie future* est abondamment commenté et donne lieu à un débat qui anime toute la presse d'opinion autour de 1930. Nombreux sont les ouvrages contemporains à multiplier ces arguments contre la « civilisation machiniste » (Raimond, 2000). Volontiers qualifiés de « bourgeois » par un auteur communiste comme Georges Friedmann (1935), ces écrivains adoptent des points de vue en réalité très divers, difficilement assimilables à des positions strictement réactionnaires (Loubet del Bayle, 1987).

Dans *L'Humaniste et l'automate,* publié trois ans plus tard, Duhamel poursuit son réquisitoire contre la modernité technique, le cinéma et le montage (Duhamel, 1933 ; Glatard, 2015). Les photographies de Jean Roubier qui illustrent le livre traduisent sans ambiguïté ce sentiment de nostalgie, en mettant en opposition frontale formes anciennes et formes modernes dans le cadre de la double-page. L'opposition de Duhamel au rythme rapide du montage cinématographique (et, par extension, au photomontage) trouve un parallèle visuel dans la mise en page du livre, qui, tout en jouant des confrontations au sein des double-pages, préserve l'autonomie de chaque photographie en l'encadrant d'importantes marges.

Cet imaginaire négatif de la technique est à opposer à l'enthousiasme qui caractérisait les années 1920, dont la photographie s'est fait l'écho dans sa phase moderniste. La défense d'une photographie « pure », détachée des maniérismes pictorialistes, pourrait ainsi être comprise comme une acceptation de la nouvelle culture machiniste. C'est par exemple le point de vue exprimé par Paul Strand, le principal promoteur de la *straight photography* américaine, dans un article de 1922 intitulé « Photography and the New God » (Strand, 1922). Le nouveau Dieu en question, la machine, comprise à la fois comme un répertoire de formes nouvelles et comme un modèle pour une conception de l'acte artistique qui intègre une part d'automatisme. Ce modernisme technophile fait place, après 1929, à un nouveau type de photographie documentaire et sociale qui vise précisément à rendre compte de la crise que traverse le monde. Comme l'a montré Sally Stein, la position défendue par Paul Strand est quelque peu ambivalente, car s'il fut le principal défenseur d'une « esthétique de la machine » à la fin des années 1910, son article de 1922 témoignerait déjà d'une angoisse grandissante vis-à-vis des effets du progrès technique (Stein, 1992, 132). Le « nouveau Dieu » serait-il un Dieu vengeur ?

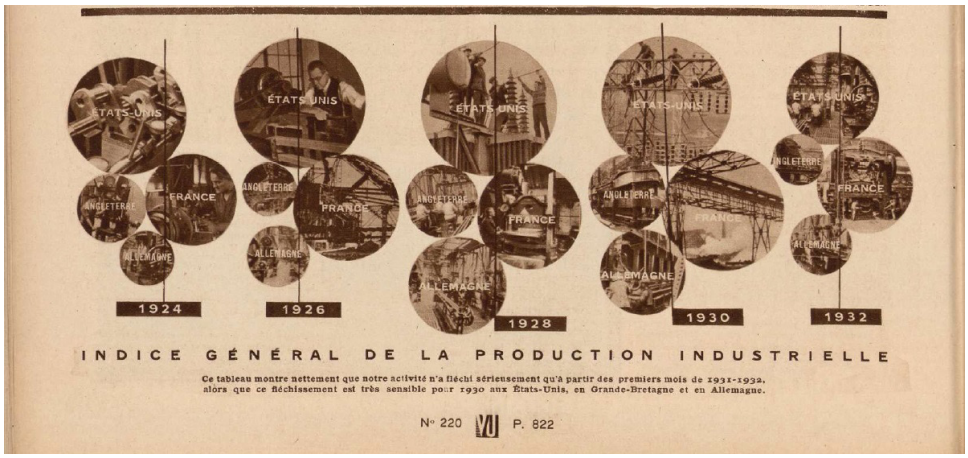


Fig.2 : Vu, n°220, 1er juin 1932, p.822. Musée Nicéphore-Nièpce, Chalon-sur-Saône

La crise mise en page

La période de crise des années 1930 est également celle du développement exponentiel de la presse illustrée par la photographie. Le perfectionnement de nouvelles techniques d'imprimerie, en particulier l'héliogravure rotative, permettant la reproduction de photographies de très bonne qualité, révolutionne les méthodes graphiques de la presse et favorise le développement du format magazine. Avec l'héliogravure rotative (ou rotogravure), les « graphistes » ont désormais la possibilité de concevoir la maquette d'un numéro à partir de films transparents sur plaque de verre, ce qui libère la photographie des contraintes de la casse typographique et ouvre toutes les potentialités du montage (Frizot et de Veigy 2009). Sous la direction artistique d'Irène Lidova dès 1928 puis d'Alexandre Liberman à partir de 1932, l'hebdomadaire illustré *Vu* développe une véritable pédagogie par l›image. C›est l'un des premiers illustrés français à avoir recours de manière si importante au photomontage, que l'on retrouve à la fois sur les couvertures et dans les illustrations des pages intérieures. En accord avec leur projet de rendre compte de l›actualité par une riche documentation visuelle, les équipes de *Vu* associent volontiers différentes techniques de visualisation.

Ainsi, les pages économiques de *Vu* associent très fréquemment photomontage et statistique graphique. C'est le cas notamment dans une série de numéros spéciaux parus en 1932 et consacrés chacun à la situation économique et sociale d'un pays (États-Unis, URSS, Allemagne et France). Dans le numéro spécial consacré à l'Allemagne (n°213, 13 avril 1932), les statistiques qui rendent compte de la crise sociale et politique du pays associent photographies et graphiques dessinés. Paradoxalement, la photographie n'est ici plus utilisée pour son rôle de document, mais devient un matériau malléable pour des compositions graphiques (Illus. 1 et 2). On retrouve les mêmes procédés dans un numéro spécial consacré à l'économie française (n°220, 1er juin 1932). « Le texte explique, la photo prouve » : ce slogan des premiers temps de *Vu* voit son principe quelque peu malmené par l'introduction de la statistique graphique. Dans la mesure où celle-ci prétend prouver et expliquer à la fois, les fragments de photographie qui y sont introduits perdent bien souvent leur rôle de preuve au profit de celui d'ornements graphiques.

Mais les éditeurs de *Vu* attribuent néanmoins un pouvoir spécifique à l'image photographique, dont le pouvoir d'évocation serait supérieur à celui de l'écrit. En 1932, l'équipe du magazine publie *Tout est foutu*, un livret défini comme un « pamphlet reportage photographique », destiné à rendre compte des effets de la crise. Une publicité parue dans *Vu* précise le pouvoir attribué à la photographie, par une question rhétorique : « L'objectif remplacera-t-il le stylographe ? » La structure du livre repose sur un principe de montage qui accentue les contrastes au sein des doubles pages.

Bien qu'il ne se présente pas comme un titre politique, *Vu* est très nettement marqué à gauche. L'engagement de Lucien Vogel, son directeur, en faveur des Républicains espagnols lui coûtera d'ailleurs son poste à la fin de 1936 (Kurkdjian 2014). Tout en se revendiquant du pluralisme, le magazine accorde une faveur particulière aux économistes qui prônent une forte intervention de l'État et une redistribution plus juste des richesses. Après la victoire du Front populaire en 1936, le magazine conçoit un numéro spécial intitulé « La Misère dans l'abondance », en collaboration avec un groupe d'économistes partisans d'une économie distributive. Réalisé grâce aux statistiques fournies par le Groupe Dynamo (qui se définit comme un groupe de « techniciens ») et les JEUNES (Jeunes Équipes Unies pour une Nouvelle Économie Sociale), ce numéro constitue un ensemble cohérent, qui déploie l'argument économique par le biais du montage et de la mise en page des photographies.

Le groupe Dynamo et les JEUNES sont deux groupes d'économistes inspirés des idées de Jacques Duboin. Théoricien de « l'abondancisme », Jacques Duboin est un économiste hétérodoxe, mais dont les idées rencontrent un grand succès dans la presse, comme en témoigne ce numéro de *Vu*. Pour Jacques Duboin, l'Occident est entré dans une ère d'abondance matérielle grâce au progrès technique et n'y a pas lieu de dénoncer les dangers du « machinisme ». En s'opposant aux arguments qui attribuent la crise économique à la surproduction, Duboin met l'accent sur les problèmes de répartition des richesses et de réduction du temps de travail (Dard, 2015). Pour le Groupe Dynamo, le seul moyen de relancer la consommation serait d'accorder un revenu inconditionnel à tous les citoyens indépendamment du travail fourni (ce qui annonce les débats plus récents sur le revenu universel de base). Tout l'argument déployé dans le magazine consiste à mettre en contraste l'abondance des richesses produites grâce à la mécanisation et la pauvreté grandissante dans les pays capitalistes.

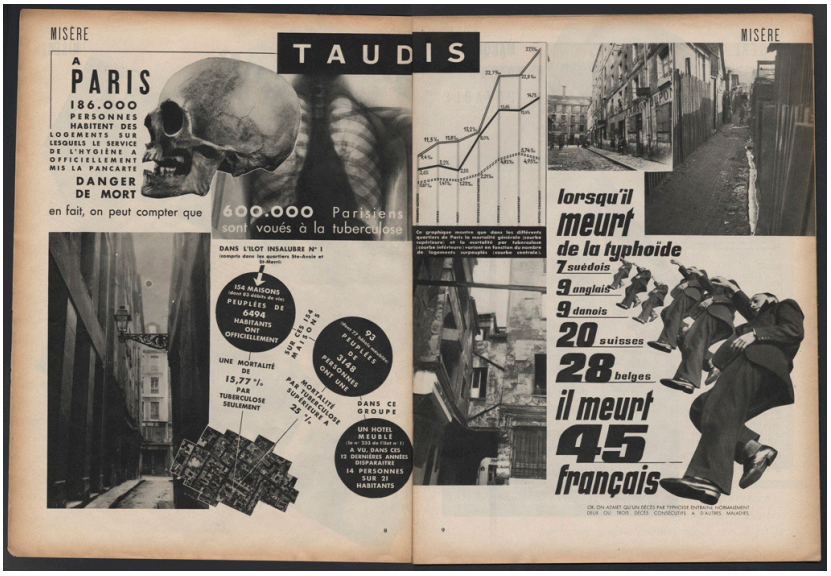


Fig.3 : Vu, n°428, 30 mai 1936, p.8-9. Musée Nicéphore-Nièpce, Chalon-sur-Saône

La mise en page du numéro spécial « Misère dans l'abondance » a été conçue par Alexandre Liberman, le directeur artistique de *Vu*, et Marc Réal, un graphiste et photomonteur qui collabore régulièrement au magazine (Dell, 2007, 65). Particulièrement novatrice par rapport aux standards de la presse illustrée, la mise en page s'inspire du cinéma dans sa structure narrative. Le numéro se compose de trois parties principales : une dénonciation de la misère subie par les classes populaires, une mise au point sur les capacités productives du pays censées garantir une situation « d'abondance » et enfin une réflexion sur la relation entre l'homme et la machine, qui tente de conjurer les angoisses du moment vis-à-vis de développement des techniques. Le texte qui clôt le numéro affirme sans ambiguïté la parenté du modèle cinématographique avec la mise en page argumentative de Liberman et Réal :

> « Ce film trop bref de notre grandeur et de notre servitude appelle une conclusion qui doit mettre d'accord tous les hommes de bonne volonté. Depuis dix ans, nous vivons des temps de paradoxe, où notre misère individuelle a crû dans la proportion même de nos richesses collectives. » (*Vu*, 30 mai 1936, p.48).

Cette influence du cinéma sur la mise en page de magazine constitue un gage de modernité pour les éditeurs de *Vu*. Dans l'un des rares textes critiques consacrés à la mise en page moderne, le critique d'art Jean Selz exprime lui aussi de l'utopie d'un « langage par l'image » susceptible de faciliter le travail de compréhension du lecteur (Selz, 1937) rejoignant en cela les expérimentations de Maximilien Vox et Carlo Rim avec *Tout est foutu*, conçu comme un exemple de « littérature photographique » (Vox, 1932). Mais l'originalité du numéro repose surtout sur une véritable hybridation entre photographie et statistique. Ainsi, pour dénoncer le nombre de cas de typhoïde dans les taudis français, Liberman et Réal utilisent la même photographie, reproduite à des tailles différentes à la façon d'un diagramme (Illus. 3).

À la fin des années 1930, le Parti communiste français (PCF) s'intéresse de près au rôle que pourrait jouer la statistique graphique pour la propagande politique. L'*Humanité* publie en 1938 un album de statistiques intitulé *Les Trusts contre la France*. Au-delà du titre, symptôme d'une inflexion nationaliste dans la rhétorique du PCF, l'album se présente surtout comme un objet visuel spectaculaire, grâce aux graphiques en couleurs réalisés par le dessinateur May (collaborateur régulier du magazine communiste *Regards*). Pour certains de ces graphiques (*Regards*, n°246, 13 octobre 1938), May s'inspire probablement des principes de l'Isotype, fondés sur la répétition de pictogrammes représentant chacun une quantité donnée, mais sans témoigner d'un même souci de normalisation. Contrairement à ce que l'on a pu observer dans *Vu*, les photomontages ne sont pas ici directement intégrés à la statistique graphique, mais ces différents modes de visualisation cohabitent au sein des pages du magazine.



Fig.4 : Regards, 3e année n°20 (52), 1er juin 1934, 4e de couverture.
Archives du Parti communiste français, Paris

Musées d'éducation populaire : photomontage mural et statistique graphique

Outre la presse illustrée, la visualisation des faits économiques fait l'objet de recherches poussées dans le domaine de la scénographie d'exposition. Les années 30 voient en effet se développer un nouveau type d'exposition pédagogique, à la croisée entre exposition artistique et exposition scientifique (Lugon, 1998).

Le photomontage et la statistique graphique sont alors considérées comme des techniques particulièrement adaptées à cette pédagogie populaire, dont le propos passerait par l'image plutôt que par l'écrit (Lugon, 2012 ; Golan, 2018).

Des essais de scénographie innovants ont lieu au milieu des années 1930 dans le contexte de la lutte antifasciste. C'est notamment le cas avec l'Exposition internationale sur le fascisme, organisée en 1935 à la galerie La Boétie par l'Institut pour l'étude du fascisme (INFA), une organisation éphémère réunissant des intellectuels français et des allemands en exil (Omnès, 1984 ; Gough, 2002). La direction artistique de l'exposition a été confiée au dessinateur belge Frans Masereel. Peu d'images de l'exposition ont été conservées, mais des notes préparatoires nous renseignent sur le projet des organisateurs (sans que l'on puisse déterminer ce qui a été effectivement réalisé). En 1934, ils annoncent ainsi vouloir utiliser les techniques scénographiques les plus modernes, parmi lesquelles les photomontages et les diagrammes statistiques, dans une volonté de privilégier « une présentation méthodique, scientifique, vivante, du sujet[2]. » Cette ambition pédagogique s'applique tout particulièrement à la visualisation des faits économiques :

> « Une grande importance sera donnée à l'exposé des processus économiques fondamentaux du Fascisme : par l'intermédiaire de "modèles animés". Ainsi, les voies de subventions aux partis fascistes seront représentées par le mouvement de l›eau coloré dans un système de tubes de verre[3]. »

Outre le fait de filer une métaphore avec les phénomènes physiques, à la suite de certaines méthodes de visualisation économique développés à la fin du XIX[e] siècle (Toscano, 2015, 105) cette façon de dénoncer des liens entre le fascisme et le grand capital fait écho à l'un des procédés rhétoriques typiques du photomontage tel que le conçoit notamment John Heartfield : celui qui consiste à prendre au mot les éléments de langage du discours politique et à en proposer en transposition visuelle dans un réalisme cru et violent. On en trouve un exemple avec une couverture de *Regards,* datée du 1[er] juin 1934, où la légende « le nerf de la guerre » est traduite par l'image des flux de capitaux circulant dans des tubes, reliés à la photographie en gros plan d'un véritable cœur (Illus. 4).

Dans le domaine de la statistique graphique, l'innovation vient du Musée économique et social de Vienne (Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum), dirigé par Otto Neurath de 1925 à 1934. Avec Marie Reidemeister et Gerd Arntz, Neurath conçoit une nouvelle méthode de visualisation des données, dans laquelle les quantités ne sont pas représentées par la taille du symbole, mais par la répétition de symboles identiques, chacun ayant une valeur numérique fixe (Burke, 2013). La « méthode viennoise » de Neurath, renommée par la suite Isotype, connait une large diffusion dans les milieux socialistes des années 1930, et se voit notamment introduite en URSS par le biais de l'institut Izotstat. Sans doute inspiré par le modèle soviétique, le graphiste Josep Renau a utilisé ce même principe de visualisation pour des affiches de propagande et à l'intérieur du Pavillon de l'Espagne républicaine à l'Exposition internationale de Paris en 1937, dont il dirige la réalisation (Illus. 5).

Contrairement à ce que l'on observe en URSS, aux États-Unis ou encore au Pays-Bas, la réception de la méthode viennoise en France fut très limitée. L'une des seules à utiliser ce principe en 1937 est l'architecte

2 Plan de l'Exposition Internationale sur le fascisme. Tapuscrit adressé à Gabrielle Duchêne le 25 septembre 1934. Archives Gabrielle Duchêne, Bibliothèque La Contemporaine, Nanterre.
3 Idem.

et décoratrice Charlotte Perriand, C'est sans doute chez elle que la réflexion sur l'impact social et le potentiel pédagogique du photomontage est la plus clairement exprimée. Sympathisante communiste, Perriand fait deux voyages en URSS, en 1931 et 1934. Elle est également membre de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) dès 1932 et suit des cours sur le matérialisme historique à l'Université ouvrière de Paris (Perriand, 1998). Cet engagement à la fois politique et intellectuel se retrouve dans les photomontages qu'elle réalise dans les années 30. Au Salon des arts ménagers de 1936, elle expose une grande frise photographique intitulée « La Grande misère de Paris », qui propose de combattre le problème du logement insalubre par une politique d'urbanisme moderne (Barsac, 2011).

Pour le Pavillon du Ministère de l'Agriculture, commandé par le gouvernement Front populaire pour le Centre rural de l'Exposition de 1937, Perriand réalise avec Fernand Léger plusieurs panneaux composés de photomontages. L'un des panneaux intègre des statistiques graphiques manifestement inspirées de la méthode viennoise. Bien qu'il s'agisse d'une occurrence unique parmi les photomontages muraux de Perriand, la présence de statistiques inspirées de l'Isotype à Paris en 1937 témoigne des liens internationaux qui se sont noués alors par le biais des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), dont Perriand a occupé le poste de secrétaire au milieu des années 1930. À l'occasion du quatrième congrès des CIAM en 1934, Charlotte Perriand fait le voyage à Athènes en compagnie notamment de Le Corbusier, László Moholy-Nagy, Siegfried Giedion et Otto Neurath. Invité par Giedion à exposer ses nouvelles méthodes de statistique graphique, dans l'optique de les appliquer aux questions d'urbanisme, Neurath a alors l'occasion de faire connaître le principe de l'Isotype aux protagonistes les plus influents de l'architecture moderne. La collaboration graphique de Neurath à la publication des résultats du congrès se solde par un échec (Vossoughian, 2006), mais l'écho des propositions de Neurath se répercute en 1937, à la fois dans le pavillon espagnol conçu par Josep Lluís Sert et dans le Centre rural décoré par Charlotte Perriand et Fernand Léger.

En 1937, Charlotte Perriand est également maître d'œuvre du Pavillon des Temps Nouveaux, dont le propos est essentiellement un exposé du programme des CIAM en matière d'urbanisme, suivant les propositions du Congrès d'Athènes en 1933. Mais il s'agit aussi d'une défense de l'économie planifiée, qui prône un meilleur usage la technologie au service d'une répartition plus juste des richesses. Radicalement moderniste, il peut ainsi se lire comme une réponse aux critiques du « machinisme » émises depuis le début des années 1930 :

> « Afin de camoufler les causes réelles de cette inégalité manifeste, on cherche à rejeter la responsabilité sur les machines et sur le peuple, on prétend qu›il n›est « pas encore suffisamment civilisé pour se servir d›un logement confortable. Et ceux qui rationalisent la production pour la rendre plus profitable pour eux, sans se soucier du sort des ouvriers qu›ils jettent sur le pavé, prennent l'attitude des défenseurs du passé […]. On veut fausser les faits et faire croire au peuple que c'est la machine, que c'est le progrès technique qui le privent du pain, et qui le rendent misérable et malheureux[4]. »

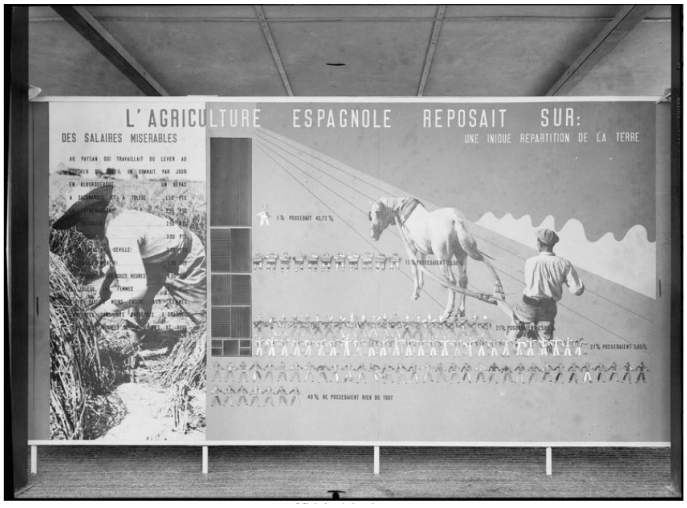
Contre les prétendus dangers du machinisme dénoncés par les écrivains « bourgeois », Perriand réaffirme ici la nécessité de mettre la technologie au service du progrès social, mettant l'accent sur le problème de la redistribution. De ce point de vue, elle s'accorde avec la ligne du Parti communiste de l'époque, dont

4 Charlotte Perriand, « Pavilon des Temps Nouveaux 1937 – Exposé », tapuscrit non daté. Archives Charlotte Perriand, Paris.

elle fut sympathisante jusqu'au pacte germano-soviétique. On sait par ailleurs que Le Corbusier, sans être socialiste, était partisan d'une économie planifiée selon un modèle technocratique et antiparlementariste, comme en témoigne sa collaboration à la revue *Plans* (Cohen, 1987). Pavillon des Temps Nouveaux a donc été conçu par les CIAM comme un véritable musée d'éducation populaire, sans doute inspiré des techniques d'agit-prop développées en URSS. Certains visiteurs n'ont d'ailleurs pas manqué de le remarquer, non sans hostilité, dans le livre d'or de l'exposition : on stigmatise une « salade russe » et une exposition « financée par l'URSS » (Affron, 2004, 77). Dans une note préparatoire pour le pavillon, Perriand insiste sur la nécessité de simplification, mais aussi sur l'échelle donnée aux documents :

> « La démonstration doit être éminemment populaire et intelligible. […] Des moyens effectifs seront employés pour cela : les photos-montages, les maquettes, les dioramas. Tous les éléments de démonstration seront à très grande échelle, les thèmes traités seront triés, simplifiés[5]. »

Le Pavillon des Temps nouveaux déployait donc un argument économique plus radical que ce qu'on en retient souvent aujourd'hui. Au mur étaient accrochés des slogans anticapitalistes tels que « Tuer l'argent est la condition primordiale d'une mise en ordre du monde actuel », tandis que d'autres faisaient directement écho aux thèses abondancistes de Jacques Duboin : « La Grande relève des hommes par la machine. Le droit au travail et au progrès social dans l'abondance » (Le Corbusier, 1938, 38).



François Kollar, Panneau sur l'agriculture espagnole, Pavillon de la république espagnole, Exposition internationale des Arts et Techniques, Paris, 1937. Donation François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Conclusion

> « L›économie néoclassique n›est autre qu›une microéconomie, et le minimalisme caractérise ses représentations visuelles. Aucun des problèmes essentiels de l›économie politique ne trouve de résolution au croisement de la courbe de l›offre et de la demande, tandis que la totalité sociale disparaît purement et simplement. » (Buck-Morss, 2010, 203)

5 Charlotte Perriand et al., Programme du Pavillon des Temps Nouveaux « Exposition ambulante d'éducation populaire », tapuscrit daté du 31 décembre 1936. Archives Charlotte Perriand, Paris. Je remercie Jacques Barsac pour m'avoir transmis ces documents.

À l'inverse du « minimalisme » abstrait qui caractériserait les stratégies visuelles de l'économie néoclassique, la période de la crise des années 1930 a donné lieu à une importante réflexion sur les techniques de pédagogie par l›image. S›opère alors une conjonction remarquable entre la presse illustrée, les métiers de ce qu'on appellera bientôt le graphisme, les avant-gardes artistiques et les milieux politiques. Pour beaucoup, la sortie de la crise passe par la planification économique et une politique de redistribution des richesses. Le trait saillant de cette culture visuelle socialiste réside dans l›articulation des documents et l›argumentation logique, ce qui peut aussi se concevoir comme une réponse à la propagande sensationnaliste et spectaculaire pratiquée alors par les régimes fascistes.

Bibliographie

AFFRON Matthew, « "Couleur dans le monde" : Léger et le photomontage », in Ramond Sylvie et Widerkehr Léna (dir.), *Fernand Léger*, cat.exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts / Fage, 2004, p.65-78.

BARSAC Jacques, *Charlotte Perriand et la photographie: L'œil en éventail*, Milan, 5 Continents, 2011.

BUCK-MORSS Susan, « Voir le capital » (1995) in *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

BURKE Christopher, « The Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien [Social and Economic Museum of Vienna], 1925-34 », *in* Burke Christopher et al. (dir.), *Isotype : Design and Contexts, 1925-1971*, Londres, Hyphen Press, p.21-102.

COHEN Jean-Louis, « Droite-gauche : "invite à l'action" » in *Encyclopédie Le Corbusier*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, p.309-313.

DARD Olivier, « Sortir de la crise par la technique et par la science ? Les réponses de l'abondancisme de Jacques Duboin », *L'Homme et la Société*, n°195-196, 2015/1, p.127-146.

DEBLUË Claire-Lise, « De "l'image numérique" à la photographie. Exposer les savoirs statistiques au tournant du XXe siècle », *Transbordeur*, n°2, 2018, p.54-65.

DELL Simon, *The Image of the Popular Front: The Masses and the Media in Interwar France*, Houndmills (UK) et New York (US), Palgrave MacMillan, 2007.

DUCLOS Jacques et *al*., *Les Trusts contre la France*, Paris, Editions de L'Humanité, 1938.

DUHAMEL Georges, « Sur la querelle du machinisme », *La Revue de Paris*, XL, mars-avril 1933, p.721-752.

DUHAMEL Georges, *Scènes de la vie future* [1930], Paris, Mille et une nuits, 2003.

FREUND Gisèle, « La photographie à l›Exposition », *Arts et métiers graphiques*, n°62, mars 1938.

FRIEDMANN Georges, « Machine et humanisme », *Europe*, n°151, 15 juillet 1935, p.437-444.

FRIZOT Michel et de Veigy Cédric, *Vu : Le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009.

GIRAUD Yann et Charles Loïc, « Economics for the Masses: The Visual Display of Economic Knowledge in the United States (1910-1945) », *History of Political Economy*, 45 (4), 2013, p.567-612.

GLATARD Céline, « Jean Roubier et Georges Duhamel. Bibliophilie, photographie et pensée humaniste dans les années 1930 », *Études photographiques*, n°33, automne 2015. En ligne, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3557. Consulté le 12 juin 2018.

GOLAN Romy, *Muralnomad. Le paradoxe l'image murale en Europe (1927-1957)*, Paris, Macula, 2018.

GOUGH Maria, « Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde », *October*, n°101, hiver 2002, p.53-83.

JARRIGE François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.

JOSCHKE Christian, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », *Perspective*, 2017/1, p.113-128.

KURKDJIAN Sophie, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisé de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, Paris, Institut universitaire Varenne, 2014.

LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions ? Merci, des logis s.v.p.*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1938.

LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30 : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1987.

LUGON Olivier, « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », *in* Lugon Olivier (dir.), *Exposition et médias : Photographie, cinéma, télévision*, Paris et Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p.79-124.

LUGON Olivier, « La photographie mise en espace : les expositions didactiques allemandes (1925-1945), *Études photographiques,* n°5, 1998, p.97-118.

OMNÈS Jacques, « L'Institut pour l'étude du fascisme (INFA) » *in* Gilbert Badia et *al*. (dir.), *Les Bannis de Hitler: Accueil et luttes des exilés allemands en France (1933-1939)*, Paris, Études et Documentation Internationales / Presses Universitaires de Vincennes, 1984, p.185-198.

PERRIAND Charlotte, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998.

POUPARD Laure, *L'expérience visuelle du New Deal : la propagande du gouvernement Roosevelt vue à travers ses expositions photographiques, 1935-1942*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. de Arnauld Pierre, Paris, Université Paris-IV, 2017.

RAIMOND Michel, *Éloge et critique de la modernité, de la Première à la Deuxième Guerre mondiale*, PUF, 2000.

RIM Carlo et Vox Maximilien, *Tout est foutu*, Paris, Editions de la société des illustrés français, 1932.

SELZ Jean, « Le cinéma et la mise en pages », *Presse-Publicité*, n° 3, 28 mars 1937, p.8.

STEIN Sally, « "Good Fences Make Good Neighbors." American Resistance to Photomontage between the Wars », in Teitelbaum Matthew (dir.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, Londres et Boston (MA), MIT Press, 1992.

STRAND Paul, « Photography and the New God », *Broom*, n°3, novembre 1922, p.252.

TOSCANo Alberto, « Seeing Socialism: On the Aesthetics of the Economy, Production and the Plan » in DIMITRAKAKI Angela et Lloyd Kirsten (dir.), *ECONOMY: Art, Production and the Subject in the Twenty-first Century*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p.103-119.

TOLMER Alfred et Selz Jean, *Mise en page : The Theory and Practice of Layout*, Londres, The Studio, 1931.

VOSSOUGHIAN Nader, « Mapping the Modern City : Otto Neurath, the International Congress of Modern Architecture (CIAM), and the Politics of Information Design », *Design Issues*, Vol. 22, n°3, été 2006, p. 48-65.

VOX Maximilien, « Littérature photographique », *Esprit*, n°3, décembre 1932, p.478-482.

Max Bonhomme est doctorant en histoire de l'art à l'Université Paris-Nanterre / Labex Arts-H2H, sous la direction de Rémi Labrusse et Christian Joschke. Sa thèse porte sur les usages politiques du photomontage en France, de 1925 à 1945. Dans l'optique d'une histoire graphique de la presse, de l'affiche et du design d'exposition, ses recherches interrogent les formes du graphisme militant, qui engagent nécessairement une collaboration entre amateurs et professionnels de l'image. Il a publié dans Études photographiques et contribué au catalogue de l'exposition *Photographie, arme de classe* qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2018-2019.
Email : max.bonhomme@parisnanterre.fr