



Les photomontages de la Grande Guerre

Ou comment un art patriotique de l'image inspiré de la Belle Époque sert une propagande popularisée à grande échelle grâce à une production industrielle.

La guerre a construit tout un imaginaire de fragmentation et de dislocation de matériaux auquel participe aussi la technique du photomontage par le découpage et l'assemblage de fragments de photographies et de dessins. On connaît l'importance du photomontage dans l'œuvre des avant-gardes artistiques de l'après-guerre qui se considèrent comme des mécaniciens de l'image en référence aux chaînes de montage du monde industriel. On note aussi que comme définition du photomontage, ils ont adopté le terme au sens large, c'est-à-dire en y incluant les montages de photographies avec des dessins ou tout autres matériaux. C'est précisément ce procédé qui fut popularisé par la guerre qui a peu utilisé les techniques plus subtiles des trucages dans la chambre noire. Par exemple, à la Belle Époque, pour obtenir le cliché étonnant d'une tête humaine se dissolvant dans un verre d'eau comme un simple sucre, on superposait des négatifs de tête et de verre. On a aussi représenté un couple d'amoureux dans un verre buvant eux-mêmes un verre. Pendant la Grande Guerre, en 1916, par simple assemblage de photographies, on découvre un poilu devant un grand verre dessiné sur lequel est assise une galante accompagnée d'un commentaire affriolant : « Té, les vins du midi, mon bon, c'est comme les femmes du même patelin : Ça a un petit goût de revenez-y qui finit par vous griser » (*La carte des vins*, marque La Favorite, 2481). Sur ce thème et avec ce procédé, avant le conflit, on réalisait déjà des montages figurant une femme tenant un verre à la main, et assise sur un verre géant. On voit comment l'imagerie du conflit recycle des clichés plus anciens. À ce sujet, mentionnons la carte postale numéro 745 de la marque Yolande datant de 1912 réalisée pour la souscription nationale de l'aviation militaire figurant une femme tenant le drapeau tricolore dans un décor d'avions et de bulletins de souscription. En 1916, la photographie de cette femme au drapeau est découpée pour être insérée sur un avion dessiné dans une nouvelle composition montrant un couple d'amoureux dans un paysage de Noël (ED Paris N° 281). D'après les souvenirs de Hannah Höch, on sait que c'est en 1917 ou 1918 que Raoul Haussmann adopte le principe du photomontage dada en s'inspirant de portraits militaires montrant un soldat à cheval sur un champ de bataille, ou debout sur fond de canons, entouré de divers symboles patriotiques, tandis que seul le visage était une photographie rapportée sur le dessin. Il est surprenant que ce soit en se référant à un photomontage très simple de la Grande Guerre que certains artistes d'avant-garde découvrent cette technique alors qu'elle était déjà en vogue depuis plusieurs dizaines d'années, et plus élaborée. Si on étudie les photomontages du conflit, on trouve en effet

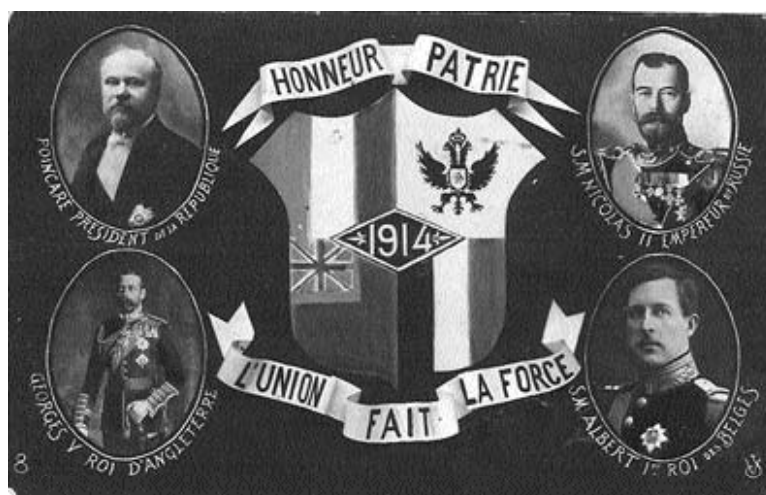


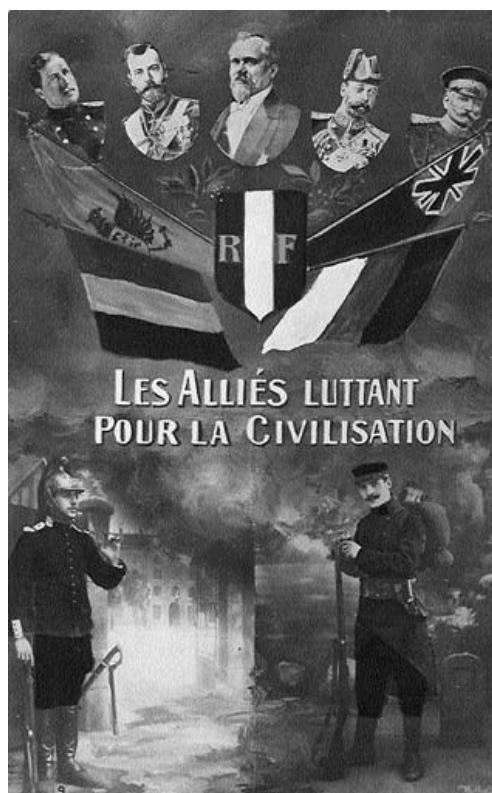
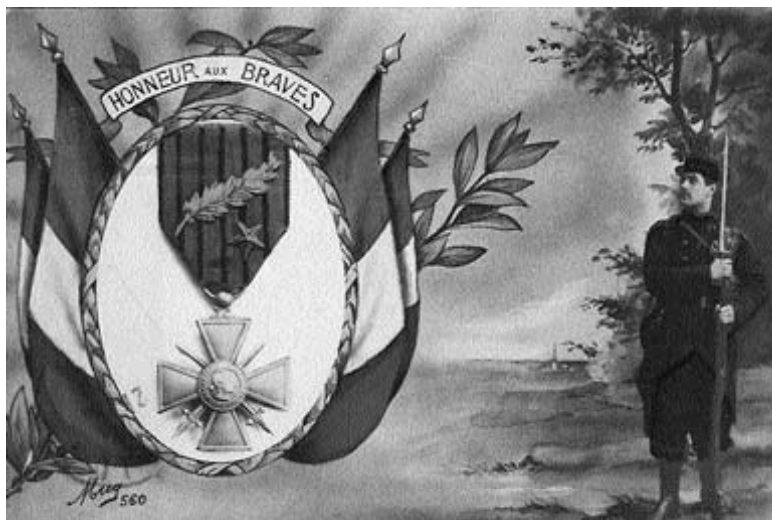
nombre de compositions comme celle dont parle Annah Höch, et plus précisément dans l'importante production de cartes postales patriotiques. En effet, au début des hostilités, avec le départ des hommes mobilisés et les besoins accrus de correspondance, les services postaux sont submergés par une avalanche de courrier. Les tirages des cartes postales augmentent dans des proportions considérables et le courrier sans enveloppe, plus simple à dépouiller par la censure, en justifie l'utilisation. La carte postale se met au service du patriotisme. La question que nous nous sommes posée est de savoir dans quelle mesure ces photomontages ont inspiré les artistes d'avant-garde, voire même anticipé leurs travaux.

LES GRANDS THÈMES PATRIOTIQUES

Les premiers photomontages patriotiques du conflit portent sur le thème des alliés et de leurs drapeaux. Ces photomontages sont plus élaborés que ceux mentionnés par Annah Höch car ils mettent en œuvre plusieurs photographies associées à un ou plusieurs dessins comme l'illustrent le numéro 8 de la marque JV (1914, *Honneur Patrie L'union fait la force*), et une autre carte intitulée *Les Alliés luttant pour la civilisation* (sans marque, N° 9). D'après ces compositions, on note déjà un style particulier des premières icônes de guerre. Dans *Les images qui mentent*, Laurent Gervereau précise que « lorsque Pablo Picasso, Espagnol installé à Paris, écrit à Guillaume Apollinaire le 31

décembre 1914 une lettre ornée de drapeaux français et qu'il gouache le 6 mai 1915 un soleil levant tricolore avec un tonitruant Vive la France à André Salmon, cela révèle un état des mentalités particulier au début de guerre ». L'auteur analyse les représentations du conflit en cours, c'est-à-dire non seulement les représentations de combats, celles du front, de l'arrière, mais aussi et surtout les représentations du temps de guerre qui nous aident à décrypter les reflets singuliers nous permettant de comprendre ces sociétés impliquées dans une phase historique particulière. En effet, la guerre qui relève d'un temps délimité, porte des représentations spécifiques, et génère des figurations sériées formant un langage souvent codifié. Il existe « des ●●●





●●● *postures de guerre, des attitudes de guerre, une rhétorique singulière des icônes de guerre* ». Au début du conflit, l'image du drapeau français semble avoir occupé une place de choix dans les esprits comme en témoignent les lettres de Pablo Picasso. Sur ce thème, en association avec celui de l'Alsace-Lorraine ou de la résistance héroïque de la Belgique, les exemples sont nombreux. L'association de symboles incontournables du patriotisme comme le drapeau national, avec des thèmes introduits dès le déclenchement des hostilités, aboutit à un style cocardier, particulier des icônes de guerre. Ce dernier qui s'impose dès les premiers coups de canon se poursuit tout au long de l'année 1915. On en trouve un magnifique exemple avec les numéros 421, 540, 551, 560, 571, 574, 577, 631, 632, 633, 635, 639, 640, 641, 663 de la marque Mug. Le thème du drapeau tricolore reste populaire pendant toute la durée du conflit. Mentionnons en 1916 le photomontage réalisé par Boulanger montrant un poilu sur fond de drapeau tricolore occupant tout l'espace de la composition (Idéa N° 215). Souvent associé au drapeau tricolore, *Le départ des volontaires*, haut-relief de Rude ornant l'Arc de triomphe, connu sous le nom de *La Marseillaise*, est omniprésent. Cette image particulièrement mobilisatrice qui symbolise l'élan national devient l'icône emblématique par excellence de la propagande patriotique. Tout au long de la guerre, elle est parodiée par nombre d'artistes pas forcément talentueux qui l'assaisonnent à des sauces plus ou moins convaincantes. Cette prolifération de représentations médiocres débouche sur un phénomène de saturation, et on parle même du « sabotage » de *La Marseillaise*.

DEUX NIVEAUX DE RÉALITÉ

D'autre part, la carte postale de guerre réunit souvent deux niveaux de réalité comme le passé et l'avenir, toi et moi, le front et l'arrière, la défaite de 1870 et la revanche, la charge héroïque et la victoire, la tranchée et la permission, etc. La technique du photomontage, avec des fragments de photos ou de dessins, est particulièrement propice pour la réalisation de tels rapprochements. Au début du conflit, nombre de ces photomontages s'articulent autour d'un modèle associant famille et patrie sur le thème de la pensée à l'absent. Le thème du rêve est aussi très présent. Le principe est de subvertir la réalité par un pieux mensonge. Dans *La femme au temps de la guerre de 14*, Françoise Thébaud écrit : « Du rêve, il en faut dans cet univers masculin et morbide. À défaut de femmes réelles, on offre aux soldats des femmes de cartes postales ou de magazines, celles que Bertrand Mary appelle les déesses de la poste » qui préfigurent la pin-up des années 1940. Sur ce sujet qui

oscille surtout à partir de 1916 d'un sentimentalisme empreint d'une indiscutable niaiserie caractéristique de l'époque, à la grivoiserie mièvre de caserne, mentionnons deux séries de cinq photomontages, le numéro 1964 (1-5) de la marque Furia avec des légendes du genre « *Comme ils s'effacent les tourments quand se retrouvent les amants* » ; et le numéro 2508 (1-5) de la marque La Favorite intitulé *V'là le plaisir*, avec des légendes aguicheuses : « *V'là le plaisir, poilu ! Ma boîte en est remplie, n'en demandez pas plus, la marchande est jolie !* » ; ou « *V'là le plaisir ! Tournez rapidement l'aiguille, à défaut de cornets, vous gagnerez la fille !* ».

LA MILITARISATION DES CLICHÉS DE LA BELLE ÉPOQUE

Avant le conflit, à la Belle Époque, l'image de la femme est omniprésente dans l'iconographie. Elle apparaît dans les gravures de mode, sur les affiches publicitaires, dans l'architecture sur les façades des immeubles, et dans toute une variété d'objets décoratifs, du bibelot au bijou. En 1914, d'une surévaluation du féminin, on passe soudain à une surévaluation du masculin. Dans un premier temps, on militarise les clichés de la Belle Époque. En janvier 1915, on trouve dans la marque Gloria un magnifique exemple de cette tendance débouchant sur un style caractéristique des icônes de la Première Guerre mondiale. Il s'agit des numéros N° 120 (*Hommages aux Russes*), 121 (*Alliés contre les barbares*), 122 (*Gloire à Joffre*), 123 (*Gloire aux Anglais*), 124 (*Hommages aux vaillants Belges*), 125 (*Vive la ligne*), 126 (*Honneur aux avions*), 127 (*Gloire à notre 75*), 128 (*Dévouement Charité*), 129 (*Bonjour à celui que j'aime*), 130 (*Vive la France*) et 131 (*Un baiser à mon cher frère*). Ces estampes présentent une homogénéité remarquable dans la représentation de caractères géants. Ces figurations sériées, par leur style caractéristique, participent à l'établissement d'un langage visuel codifié. Ici, les lettres géantes sont associées à des photomontages mettant en valeur Joffre ainsi que les armes et armées des alliés. Ce genre était déjà en vogue avant 1914 pour la production de cartes fantaisies sur les thèmes des prénoms ou des années en caractères géants dans lesquels, le plus souvent, des femmes gracieuses et élégantes étaient représentées. On voit comment le déclenchement des hostilités surdétermine le masculin au détriment du féminin dans un processus de militarisation.

DU PHOTOMONTAGE PATRIOTIQUE AU PHOTOMONTAGE CARICATURAL

Dès le début du conflit, la tête de Guillaume II découpée sur une photographie et assemblée avec un dessin ou une autre photo devient un sujet de choix. C'est le cas du N° 56 de la



marque Gloria où elle figure embrochée sur la baïonnette d'un poilu, et du N° 125 de la marque AG, intitulé *Expiation* où Marianne la tient devant le tableau *Le Rêve* de Detaille. Mentionnons aussi le numéro 9306 de la série JK intitulé *France viens nous délivrer de ce monstre détesté* où l'on découvre le buste de Guillaume II trônant sur un nid de vipères avec la légende : « *Guillaume II empereur barbare et roi parjure* ». La tête du Kaiser, on la retrouve sur une grosse mouche dessinée par un certain E. Ricou avec la légende : « *Tuez la mouche pour l'hygiène et la santé des peuples* ». Cette composition s'inspire d'une série de photomontages réalisée en 1902 par Espinasse et intitulée *les Insectes couronnés*, figurant les monarques de l'époque sous la forme d'insectes dessinés mais dont les visages proviennent de photographies découpées. Cette idée est reprise en 1934 par John Heartfield dans son photomontage *Métamorphose*. On voit que les photomontages de la Grande Guerre ne sont pas seulement patriotiques, mais aussi caricaturaux, et qu'ils réactualisent des œuvres de la Belle Époque reprises plus tard par les artistes d'avant-garde.

LES MONSTRES DES CATHÉDRALES

Dans la série de 6 cartes postales de 1914 intitulée *Les monstres des cathédrales* (édition Lorraine), en partant de photographies représentant les célèbres gargouilles de Notre-Dame de Paris, l'artiste remplace les têtes des sculptures par celles dessinées, en imitant la pierre, de Guillaume II, François-Joseph, du Kronprinz, de von Moltke, von Kluck, et von Bülow. Le montage ainsi obtenu a été photographié pour fournir un nouveau cliché destiné à l'impression, et ici, l'intégration du dessin dans la photographie est si parfaite, qu'on a l'illusion d'avoir affaire non pas à un photomontage, mais à une simple photo. Chaque pièce est accompagnée d'une légende vengeresse, et le Kaiser est accusé de tous les crimes : « *Le plus grand monstre, Satan sous l'enveloppe d'un envoyé de Dieu, a* » ●●●





●●● *déchaîné l'horrible guerre qui ensanglante l'Europe et ordonné tous les sacrilèges* ». Ces estampes sont intéressantes car elles s'inscrivent dans la tradition du photo-buste, procédé consistant à remplacer la tête d'une statue par la photographie d'une autre personne. En 1909, Bergeret, amateur de trucages photographiques, réalise sa série des *Cinq sens* composée de cinq photo-bustes. Ce thème sera plus tard largement repris par des artistes d'avant-garde comme Johannes Theodor Baargeld, Erwin Blumenfeld et surtout Man Ray dont l'œuvre la plus représentative est celle de Lee Miller dans *Le sang d'un poète*, datant de 1930. On voit qu'ici, la carte postale de la Grande Guerre avec *Les monstres des cathédrales* dont le succès fut prodigieux, sert à nouveau de relais pour populariser certains procédés en vogue à la Belle Époque

comme celui du photo-buste qui sera réinventé par les artistes d'avant-garde, un peu comme s'il n'avait jamais existé.

THE TIGHTENING GRIP

La guerre a inspiré des photomontages beaucoup plus complexes et surprenants par leur modernité que ceux déjà cités. Mentionnons l'exceptionnelle composition anglaise au patriotisme ardent intitulée *The tightening grip* réalisée à l'aide de huit clichés découpés et assemblés entre eux (*La main qui étreint*, Rotary Photo H. 202 S). Il s'agit de la photographie d'une main dont les doigts se referment sur une photographie de Guillaume II, et dont chaque ongle est orné d'une photographie d'un chef d'État des pays alliés (Russie, Italie, France, Belgique, Japon). De plus, autour du poignet de cette main, on note la présence d'un bracelet marqué « *British Empire* », qui est décoré d'une photographie du souverain britannique, Georges V. Ici, chacun des doigts qui se referment sur l'empereur allemand symbolise un pays de l'Alliance, dont l'Angleterre apparaît comme le bras armé. Cette composition a remporté un indéniable succès puisqu'on en connaît plusieurs éditions dont une porte la mention supplémentaire *Fingers of fate*. Précisons que la photographie sur ongle vient des États-Unis. Le numéro 57 du 30 juillet 1904 du journal *Photo Pêle-Mêle* y consacre d'ailleurs un article. On y apprend que certaines Américaines font photographier sur l'ongle d'un de leurs doigts le portrait de leur flirt du moment. On cite l'exemple d'une actrice, miss Beardly, qui a pris le parti de glorifier deux de ses admirateurs en portant ostensiblement leur portrait sur l'ongle du pouce et sur celui de l'index de la main droite. La photographie sur ongle est un procédé simple : « *réduction sur pellicule d'un portrait ordinaire, sensibilisation de l'ongle, application sur cet ongle de la pellicule négative, exposition de la main au soleil durant quelques minutes, et bain fixatif. Mais la Vie populaire nous apprend que le droit à l'oubli s'acquiert avec une extrême facilité : les photographes américains ont inventé une solution appropriée, dans laquelle il suffit de plonger le bout du doigt pour faire disparaître instantanément, et sans qu'il n'en reste nulle trace, toute effigie qui a cessé de plaire. Voilà, du moins, qui est rassurant et permet de donner, sans trop de risques, des gages officiels d'attachement !* ».

Cette image de « *la main qui étreint* » telle que l'évoque le photomontage anglais *The tightening grip*, sert d'inspiration à plusieurs artistes français qui à leur tour décident d'exploiter ce thème mobilisateur par son patriotisme ardent appelant à l'unification des alliés contre l'Allemagne. Il est en effet courant qu'un sujet fasse l'objet d'imitations par d'autres artistes ou éditeurs si le

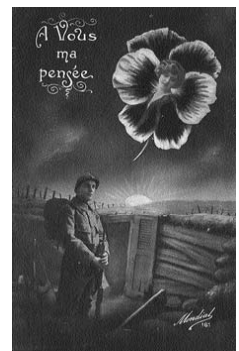


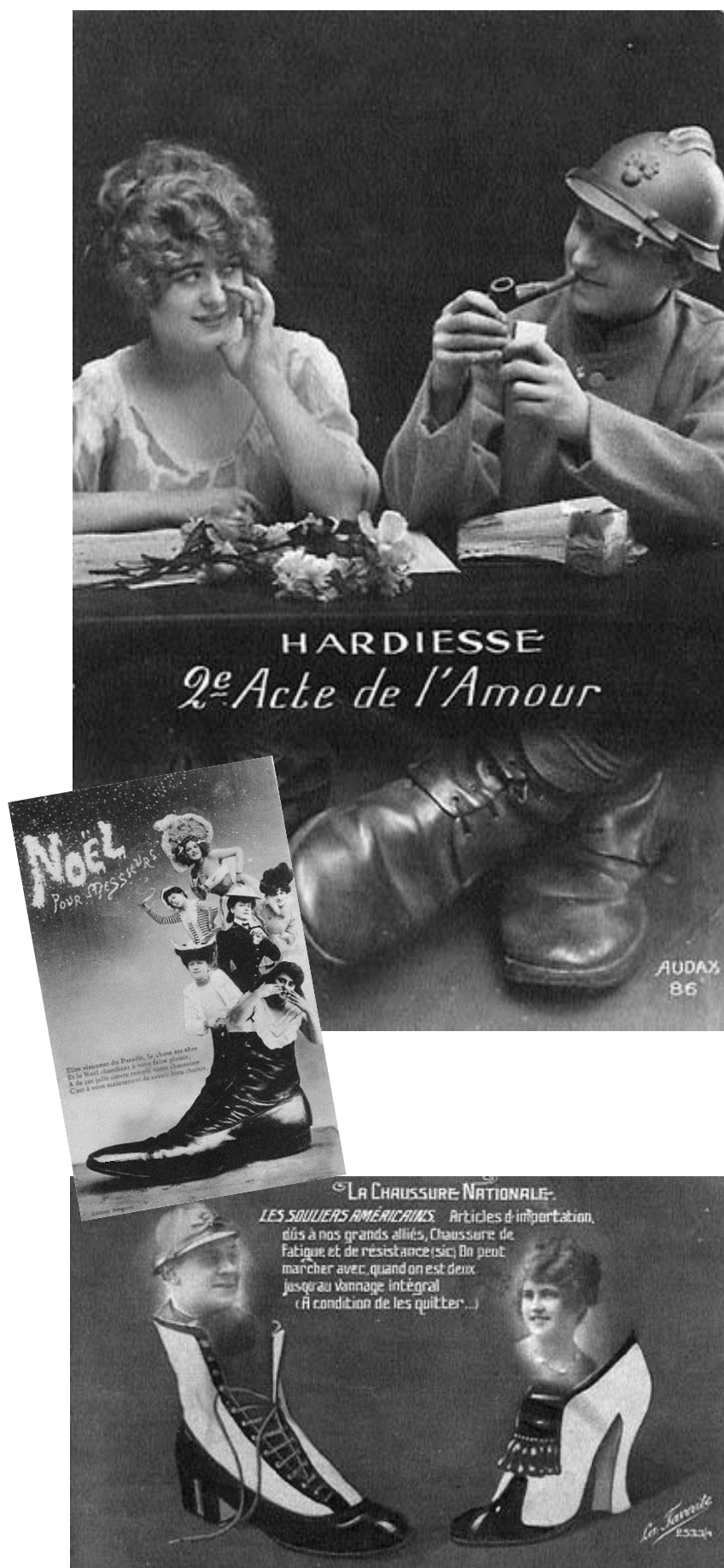
public qui s'y reconnaît l'apprécie parce qu'il résume bien l'état d'esprit du moment. Mentionnons le N° 194 de la marque E. M. lui aussi précisément intitulé *La main qui étreint* avec la légende : « *Comment la voient les poilus du front. Mystères de New York et d'ailleurs* » (Bromure G. Piprot, Boulogne-sur-Seine. Visé Paris Numéro au verso). Il ne s'agit pas ici d'un photomontage, mais d'un simple dessin. On y découvre un poilu embrassant une élégante dans une main féminine qui se referme sur leur étreinte mutuelle. Cette interprétation est en rupture totale avec celle proposée par *The tightening grip*. Du patriotisme mobilisateur contre l'Allemagne, on passe en effet à la gauloiserie la plus naïve et sentimentale, frisant même une certaine trivialité si caractéristique de l'esprit de l'époque, reflet de la vulgarité régnant d'ailleurs dans les tranchées, avec sa promiscuité et son argot influençant le public perméable à cet apport de la communauté combattante. Il faut cependant souligner que cette carte qui date de 1916 a sans doute été réalisée après la publication du photomontage anglais, et qu'entre-temps, dans la carte patriotique française, face à la lassitude des poilus vis-à-vis du patriotisme outrancier du début du conflit qualifié de « *bourrage de crâne* » et de « *patriotisme d'opérette* », on assiste à un renversement des thèmes abordés qui virent alors à la grivoiserie. En effet, le conflit s'étant enraciné contre toute attente dans la durée, la guerre de position qui s'enlise dans les tranchées a remplacé la guerre de mouvement, et il s'agit maintenant, après une première période de patriotisme exacerbé, de tenir la dure réalité du conflit à distance pour contrer la lassitude qu'en éprouvent les combattants. Le redoutable poilu, terreur du Boche, se métamorphose progressivement en une sorte de « *divan le terrible* », excellant dans « *la guerre en dentelle* » dont l'art consiste en l'« *offensive horizontale* ». Ce genre de production aurait été tout à fait inenvisageable au tout début des hostilités, dont le traumatisme engendra un réflexe mobilisateur face au danger extérieur pour la défense, dans l'Union sacrée, de la patrie et de la civilisation contre la barbarie allemande.

LA MARGUERITE DES TRANCHÉES

De tout temps on a effeuillé la marguerite et nombreux sont les photomontages de la Belle Époque représentant les amoureux au centre de la fleur qui perd ses pétales au rythme des passions de l'amour. Pendant la guerre, cette activité ludique se poursuit, et dans les photomontages, c'est le poilu qui remplace le civil dans le rôle de l'homme courtisant la belle. Dans *La marguerite des tranchées* des éditions REX (série de 5 cartes, N° 660) réalisé en 1916, la fleur a perdu ses pétales traditionnels qui sont

maintenant remplacés par des balles de fusil. Au centre de ce bouquet explosif, on retrouve la photographie du couple qui s'aime. Dans *Je t'aime*, il n'y a qu'une balle qui se détache en tombant de la fleur. Elle n'est d'ailleurs plus qu'une simple douille vide, indiquant que le coup a été tiré. On devine de quoi il s'agit. Dans *Un peu*, ce sont maintenant deux douilles qui tombent sur le sol. Les performances du poilu s'améliorent encore dans *Beaucoup* avec trois douilles. Dans *Passionnément*, on passe à quatre, puis à cinq dans *À la folie*. Cette série est particulièrement intéressante parce que, si le civil est remplacé par le poilu, détail illustrant le premier degré de la militarisation des clichés de la Belle Époque, l'artiste a franchi un pas supplémentaire en métamorphosant d'abord en balles les pétales de la marguerite, puis en douilles une fois le coup tiré. L'aspect ludique et humoristique de la composition en fait bien une marguerite unique qui ne peut avoir ●●●

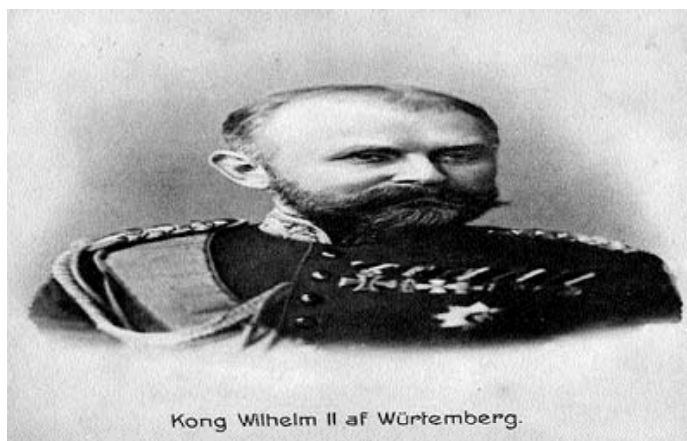




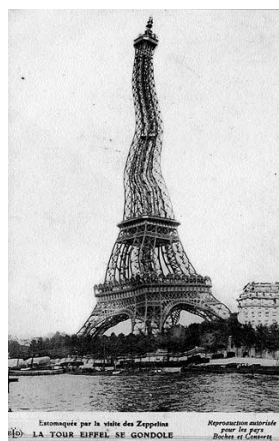
●●● fleuri qu'à cette époque. Cet humour un peu grivois est un reflet supplémentaire de la culture de la Grande Guerre où une certaine vulgarité, considérée comme virile, était bien de mise dans les tranchées.

TABLEAU RASTA DADA

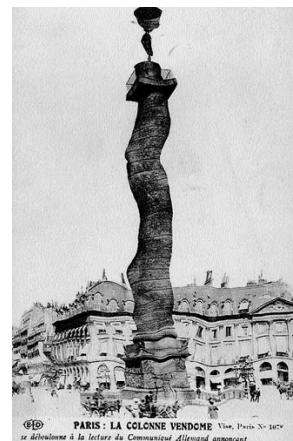
De Picabia, on ne connaît qu'une seule œuvre réalisée avec la technique du collage et du photomontage. Il s'agit de sa composition datant de 1920, intitulée *Tableau rasta dada*, qui est dédiée à Arp et à Ernst. En effet, Picabia avait été exposé par Ernst à la Brasserie Winter de Cologne et entretenait avec Arp une amitié née à Zurich, commente Marc Dachy dans le *Journal du mouvement dada*. L'auteur précise aussi que *Tableau rasta dada* « peut se lire comme une citation-hommage aux pratiques plastiques venues d'Allemagne ». Ce photomontage de Picabia représente deux jambes de femme devant un homme fumant la pipe et qui a sur une épaule une chaussure, d'où sort la tête d'une autre femme. Déjà, dans la carte postale illustrée, le sujet de la femme sortant d'un soulier était extrêmement fréquent. On en trouve de nombreux exemples, soit sous la forme d'une seule élégante sortant d'une chaussure, soit de tout un bouquet de jeunes beautés jaillissant de la botte d'un homme à l'occasion des fêtes de Noël. C'est ce genre de photomontage que nous propose en 1904 Bergeret dans *Noël pour messieurs*. Légende : « Elles viennent du Paradis, la chose est sûre. Et le Noël cherchant à vous faire plaisir, a de ces jolis cœurs rempli vos chaussures. C'est à vous de savoir bien choisir ». Ce type de montage a été relayé par la carte postale de la Grande Guerre. Maintenant le poilu, qui a remplacé le civil, rejoint la belle dans le soulier. C'est ce qu'illustre une série des éditions La Favorite (N° 2533) intitulée *La chaussure nationale*. Dans le numéro 1, *Les brodequins*, ce sont un poilu et une galante qui, face à face dans une chaussure, sourient. Légende : « Autrement dits : croquenots, ribouis, godasses, pompes etc. servent surtout à se faire du pied sous la table. Quant aux lacets... Chut!! ». Le numéro 4 de la série est intitulé *Les souliers américains*, ce qui montre qu'il date probablement de 1917. On note que dans le photomontage de Picabia, l'élément de la composition figurant la tête de la femme sortant d'un soulier ressemble étrangement aux montages de cette série. Là encore, l'emprunt à l'un des thèmes déjà exploités antérieurement est évident. Mentionnons aussi l'intéressante série de photomontages des *Actes de l'amour* (N° 86, marque Audax) réalisée vers 1916, où l'on découvre un poilu faisant du pied sous la table à une jeune galante. Ici, les pieds gigantesques



Kong Wilhelm II af Württemberg.



LA TOUR EIFFEL SE GONDOLE



PARIS : LA COLONNE VENDÔME

découpés dans des photographies sont disproportionnés par rapport à la taille des personnages. Ce procédé sera utilisé entre autres par les constructivistes pour donner de la profondeur de champ à l'image.

LA DÉFORMATION

Dans les premiers temps de la photographie, les ratages et erreurs diverses comme les doubles expositions et les déformations étaient considérés comme des défauts à proscrire. Mais le principal procédé de caricature consistant précisément à utiliser la déformation des caractéristiques physiques des personnages pour déclencher le rire, les défauts et ratages furent donc recherchés et utilisés comme divertissement photographique dans la mesure où ils pouvaient être une source d'humour. Parmi les procédés de déformation utilisés dans la carte postale caricature, le plus employé est celui des têtes aplaties ou allongées par réflexion dans un miroir à surface courbe. Cette technique est connue sous le nom de photo-anamorphose. Dans la carte postale de la Belle Époque, on connaît la série des souverains avec la tête allongée de Léopold II de Belgique, et le portrait déformé en largeur du roi Wilhelm II de Württemberg.

Dans une autre série de cartes, on découvre le visage de Jaurès outrageusement large, et la tête ridiculement longue d'Henry Rochefort sortant d'un encier posé sur son journal *L'Intransigeant*. Les déformations photographiques les plus connues datant de 1914 sont celles des éditions ELD sur la « *Colonne de Juillet prise de convulsions* » à la suite d'un communiqué allemand annonçant la prise de « *Laisse-ça-là* » par les Bavarois ; sur « *la Tour Eiffel* » qui se « *gondole* » « *estomaquée par la visite des Zeppelins* » ; et sur la « *Colonne Vendôme* » qui se « *déboulonne à la lecture du communiqué allemand annonçant une Victoire Saxonne dans les forêts du Groënland* ». On connaît l'importance du procédé de la déformation chez les avant-gardes, en particulier chez les

futuristes, puis dans le Bauhaus, avant qu'André Kertész n'intronise cette pratique, en 1933, avec sa fameuse série des *Distorsions*.

LES CARTES À JOUER

En 1905-1906, Léopold Reutlinger réalise des photomontages en assemblant deux photographies de bustes identiques tête-bêche de célébrités du monde du spectacle afin de former des cartes à jouer dont : Cavaliere, Lysiane, Mieris, Otero, Colonna Romano et Mastio. En 1914, dans le dessin satirique anglais sur carte postale, on trouve aussi ce type de cartes à jouer. C'est ce que fait Alfred Leede avec une composition intitulée *Our Jack of Trumps*. Les réalisations de Léopold Reutlinger sont particulièrement intéressantes car elles annoncent les travaux d'un autre photographe, également dessinateur et peintre, Man Ray. C'est en 1934 qu'il réalise son collage photographique avec Meret Oppenheim sous la forme d'une dame de trèfle. On voit que le collage de Man Ray, considéré après la Grande Guerre comme une œuvre d'art surréaliste, ne fait que parodier les créations de la Belle Époque. D'ailleurs, dans la collection de cartes postales de Paul Eluard, on trouvait plusieurs cartes à jouer de la Belle Époque dont une représentait l'incomparable Cléo de Mérode. Toujours vers 1905, Reutlinger nous propose des cartes postales figurant une actrice face à elle-même dans une position parfaitement identique, comme si un miroir était placé au milieu de la composition, dans le sens vertical du document (série N° 1656, SIP). Ces curieux montages sont réalisés par découpage et assemblage sur fond de velours noir, certaines parties se chevauchant légèrement comme c'est le cas des coudes de Toledo, des mains de Robinne, ou encore de la robe de Farfalla ainsi que de celle de Kara. Reutlinger est, semble-t-il, le seul à avoir exploité la symétrie parfaite qui renvoie au thème des jumeaux. C'est le résultat surprenant obtenu qui, par sa perfection même, n'appartenant pas au monde du réel, interpelle le regard et ●●●





●●● étonne. Dans la carte postale de la Grande Guerre, on trouve l'exemple d'une carte ayant fait l'objet d'un tirage supplémentaire inversé par rapport à la première composition (Mondial 161).

LES ARCIMBOLDESQUES

Dans la collection de Paul Eluard, on remarque également de nombreuses cartes dites « arcimboldesques », parce qu'inspirées du peintre italien Giuseppe Arcimboldo, actif à la cour de Prague au XVI^e siècle, et auteur de portraits composés de fleurs, de fruits, de coquillages, et de poissons. Ces cartes arcimboldesques connurent une grande vogue entre 1905-1910. On en connaît plus de cent modèles différents dont une vingtaine représentant des têtes de mort. Ces arcimboldesques sont entièrement dessinées, et beaucoup plus rarement constituées de photomontages, à l'instar du numéro 220 de la



marque NPG figurant un enfant endormi, au-dessus duquel plane un inquiétant crâne dont les yeux sont les portraits de deux bambins, le nez, la tête d'un cheval de bois et les dents, des têtes d'enfants. On sait que les surréalistes se passionnèrent pour les peintures visionnaires et étranges de Giuseppe Arcimboldo et de Jérôme Bosch. En général, les cartes arcimboldesques sont composées de corps de femmes formant la tête de personnages notoires comme les souverains, les hommes politiques, les artistes célèbres, ou plus simplement des types comme le bon vivant, le viveur, le gourmand, le buveur, le roué, etc. En 1914, on découvre tout d'abord des cartes géographiques dont les pays sont figurés par des animaux ou des personnages. On trouve aussi des portraits arcimboldesques dessinés comme *Le Tirailleur* qui, comme sur d'autres compositions, relève d'une démarche ludique car il s'agit de chercher les divers éléments qui le composent et qui sont cités dans la légende : « Cherchez dans sa tête et vous trouverez : Guillaume II et son trône, son ami François-Joseph, la vipère, le porc et le vautour allemands, une Allemande éplorée, un uhlan, le lion africain, une baïonnette, la mort, et le nom que nous donnons aux Allemands ». Ce nom « BOCHES », figure dans la bouche du tirailleur à la place de ses dents, symbolisant que par sa réputation de férocité, il est prêt à dévorer l'adversaire. Dans les images ludiques, on trouve aussi des têtes à cul qu'il faut retourner pour découvrir la deuxième image inversée, et des portraits uniquement composés de mots d'insultes et d'injures qui, mis bout à bout, dessinent les traits du personnage, réalisations qui annoncent celles de Guillaume Apollinaire datant de 1918, comme *La colombe poignardée* et *le jet d'eau*, dont la disposition typographique



représente une colombe au-dessus d'un jet d'eau. Parmi les photomontages arcimboldesques du conflit, mentionnons le montage anglais intitulé *(S)KUL(L)TUR* figurant un crâne (skull) dont les orbites sont des portraits photographiques de Guillaume II et du Kronprinz (Rotary Photo A 983-2). Toutes ces cartes étant surréalistes, on comprend pourquoi elles occupent une place de choix dans la collection de Paul Eluard, et on note que la guerre en a élargi les thèmes. Ces arcimboldesques annoncent certains photomontages de John Heartfield comme *Le visage du fascisme* réalisé en 1928, et la couverture du numéro 3 du *Bulletin international du surréalisme* du 20 août 1935, par Magritte : *La Gâcheuse*. Sur ces deux compositions, le thème de la tête de mort est associé à un visage ou à un corps bien vivant.

LE MEILLEUR FÉTICHE

En 1906, Léopold Reutlinger publie des photomontages montrant une célébrité du monde du spectacle dont Dorgère, Lavalère, Manon, Elsa de Mendès et Morley, debout sur une main. Toujours sur ce thème, c'est en 1907 que la N.P.G. (Neue Photographische Gesellschaft) publie d'autres photomontages figurant plusieurs célébrités de l'époque debout sur une même main. Sur toutes ces réalisations, la main est assimilée à une sorte de plateau, voire de reposoir, sur lequel nous sont présentées les plus belles actrices du moment. Si en 1914, la main maintenant assimilée à une arme devient plus massive et tend à se crispier en tant que symbole offensif, comme l'illustre l'étonnant photomontage *The tightening grip*, la tradition de la main ouverte en présentoir ou perchoir pour jolies femmes est reprise par quelques éditeurs. C'est maintenant sur la main du poilu que l'on pose des élégantes comme le font les éditions REX



avec une série intitulée *Le meilleur fétiche* (N° 913). On y voit un soldat qui rêve, une main ouverte sur laquelle est posée une petite femme souriante tenant une pancarte marquée : « *Je porte bonheur* ». Chaque photomontage porte ce type de légende : « *Adorable fétiche, objet de mes amours, sur moi veille toujours... Le reste?... Je m'en fiche!* ». Cette série de cartes postales illustre à nouveau le processus de militarisation des clichés de la Belle Époque dans le contexte de la guerre.

RÉPÉTITION RYTHMIQUE DANS DES ÉCHELLES DIFFÉRENTES

Sur certaines cartes postales de Reutlinger, le fond du décor est orné d'une frise constituée de photographies identiques d'un personnage dont le même portrait apparaît en plus grand au premier plan (série N° 596, vers 1905). Le photographe joue ici sur les variations de taille de ses personnages, donc sur la perspective, introduisant un effet de fuite et de profondeur dans la composition. Dans cette série, citons les portraits d'Emelen, de Darmières, de Lucy Gérard, de Marville et d'Otero. Ici, en privilège- ●●●





●●● giant la répétition rythmique d'une même forme avec des échelles différentes, Reutlinger tient en fait un discours sur le caractère multiple de la photographie elle-même, et devance en cela les travaux du constructiviste russe Gustave Kloutsis qui, au début des années 20, croit innover en utilisant cette technique. Sur certaines autres cartes postales, le décor est constitué de losanges juxtaposés, recouvrant toute la surface du document et représentant la même photographie d'un personnage qui apparaît en grand au premier plan (série N° 607, vers 1905). Celui-ci est mis en valeur d'une manière spectaculaire dans ce décor kaléidoscopique. Dans la collection de Paul Eluard, on trouve une carte de cette série. Elle est reproduite dans un

article intitulé *Paul Eluard Les plus belles cartes postales*, et publié dans *Le Minotaure*, numéros 3-4 de l'année 1933. Nous n'avons trouvé aucun exemple de ce type dans les photomontages de la Grande Guerre. À propos des rapports entre la carte postale illustrée de la Belle Époque et le surréalisme, dans *Cartes fantastiques*, William Ouellette écrit que « *Les Surréalistes apprirent qu'on peut rêver tout éveillé aussi bien qu'endormi. Vers 1924, quand leur mouvement naquit, ses membres avaient grandi en même temps que la carte postale, et ils reconnurent la mystérieuse évidence, le symbolisme inconscient de beaucoup de ces images. La belle collection du poète Paul Eluard en témoigne. Un art en féconde un autre : l'art naïf et populaire de la carte postale aida les surréalistes à définir leurs théories, qui changèrent leur vision du monde au milieu du XX^e siècle, et sans eux nous serions peut-être incapables d'apprécier les cartes postales comme nous le faisons aujourd'hui* ». Reutlinger a également produit vers 1905, à partir de photos d'actrices, des images sérielles ou portraits multiples (série de portraits photographiques identiques et peints sur la même composition), devançant Andy Warhol qui, en 1962, croyant innover, réalise avec le même procédé et un sujet identique son *Marylin Diptych*.

PIPE, LUNE ET AUTRES THÈMES

Le thème du voyage des amoureux dans la lune, déjà très en vogue dans les photomontages de la Belle Époque, reste d'actualité pendant le





conflit. L'exemple le plus explosif, car le voyage s'effectue dans un obus, nous est proposé avec une série de cinq cartes de la marque La Favorite (N° 2453) datant de 1917, avec des légendes du genre : « *Au clair de la lune, fuyons les jaloux, l'ombre est opportune, nous serons chez nous !* ». Toujours de la même marque (N° 2387), mentionnons aussi l'intéressante série de cinq cartes avec des légendes invitant à fuir la dure réalité du conflit : « *La Terre est trop commune : on y souffre, on s'y bat... Viens, partons dans la lune, c'est là qu'on s'en fait pas !* ». Nombreux sont les photomontages de la Belle Époque sur le thème de la pipe. Le jeu consiste à assembler une tête photographique sur le fourneau d'une pipe dessinée, comme le fait Bergeret avec sa série fantaisiste des *Têtes de pipes*, ou la série 44 de la marque Pique. Tous ces montages sont réalisés par l'ajout d'une seule photographie sur un décor. En 1914, suivant le principe consistant à réunir deux niveaux de réalité comme toi et moi, on trouve des photomontages plus sophistiqués impliquant la mise en œuvre de plusieurs photos, comme le numéro 361 de la marque E.M. où la femme figure dans la fumée de la pipe du poilu, et le poilu lui-même dans sa propre pipe, le tout étant immergé dans un décor de tranchées. C'est dans la marque La Favorite, en 1916 et 1917, que l'on trouve des photomontages amusants sur des thèmes extrêmement variés et originaux comme *Les spécialités pharmaceutiques* avec des compositions intitulées *Le bisolévrol* ou *La poilutine* (9477, 1-5).



On voit donc que le photomontage de la Grande Guerre, qui s'inspire de celui de la Belle Époque et en diversifie les thèmes, est l'un des chevaux de bataille de l'art patriotique et caricatural si caractéristique de la propagande par l'image de cette période, comme il le sera quelques années plus tard en URSS dans l'art révolutionnaire au service de l'idéologie avec des artistes comme Klucis, Rodtchenko, et El Lissitzky. La Grande Guerre a en effet imposé le procédé du photomontage comme moyen d'expression, en popularisant les créations photographiques à caractère ludique de la Belle Époque, grâce à une production industrielle avec des tirages importants adaptés aux besoins de la propagande par l'image. ■

Bruno DE PERTHUIS

