Introduction

Autor(en): **Fayet, Jean-François**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier**

Band (Jahr): **31 (2015)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-583322

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

INTRODUCTION

JEAN-FRANÇOIS FAYET

Ces *Cahiers* 31 s'inscrivent dans le prolongement de plusieurs événements récemment consacrés par notre association aux emblèmes et à l'iconographie du mouvement ouvrier. D'abord une exposition intitulée « Sous le drapeau syndical », présentée du 10 octobre 2014 au 25 janvier 2015 par le Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne, en collaboration avec l'AÉHMO, avec le soutien des Archives cantonales vaudoises, d'Unia et de plusieurs autres syndicats. Cette exposition était accompagnée d'un catalogue[1] comprenant, en plus des illustrations, des articles des commissaires de l'exposition, Marianne Enckell et Patrick Auderset, du directeur des Archives cantonales, Gilbert Coutaz, du président de la Société suisse de vexillologie, Emil Dreyer, de Rita Lanz, archiviste d'Unia, et de Sabine Sille, qui s'est occupée de la restauration des drapeaux présentés. Dans le cadre de cette exposition, l'AÉHMO a organisé le 29 novembre 2014, dans la salle du Sénat au Palais de Rumine, une journée de conférences dont les contributions écrites forment l'essentiel du dossier thématique de ces *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*[2].

★

Quelques mots de la thématique : « Emblèmes et iconographie du mouvement ouvrier », autrement dit l'héraldique du mouvement ouvrier, entendue comme l'étude de ses emblèmes et de son iconographie.

---

[1] Patrick Auderset et Marianne Enckell (éd.), *Sous le drapeau syndical, les syndicats et leurs emblèmes, 1845-2014*, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2014.

[2] Nous inaugurons dans ce numéro des *Cahiers* une série de comptes rendus de bandes dessinées.

Les emblèmes désignent les figures symboliques, les attributs représentatifs, la signalétique et les couleurs du mouvement ouvrier, les sigles et les logos figurant sur les documents officiels et le matériel de propagande, etc., mais aussi le geste et l'habillement caractéristiques. Même le plus simple d'entre eux, un tampon apposé au bas d'un compte rendu de séance, participe à la construction identitaire du groupe, à la ritualisation de l'événement. Le plus célèbre, sans être le plus spécifique, puisque son utilisation dépasse de très loin le mouvement ouvrier, est le drapeau : une « pièce d'étoffe attachée à une hampe par un de ses bords. Mais le drapeau est beaucoup plus. »[3] Symbole identitaire et marque de reconnaissance, le drapeau possède aussi des fonctions mobilisatrices et explicatives. Objet de discours et de rituel (le baptême et le chant du drapeau), le déploiement du drapeau en tête de la manifestation participe à l'occupation de l'espace public par le mouvement ouvrier ; notamment par la couleur, qui détermine le territoire militant. Car il existe une grammaire politique des couleurs[4].

S'il n'en a pas l'exclusivité, le rouge est la couleur dominante des drapeaux du mouvement ouvrier : près des deux tiers, s'agissant de la collection de drapeaux syndicaux vaudois présentée dans le cadre de l'exposition « Sous le drapeau syndical »[5]. Mais tous ces drapeaux portent des inscriptions (dénomination de l'organisation et devise) et des symboles brodés ou peints, parfois même d'autres couleurs, qui en limitent le caractère séditieux. Les autres composantes de la palette chromatique renvoient souvent à l'enracinement territorial (le vert et blanc en pays de Vaud, le rouge et blanc fédéral) ou confessionnel (le bleu pour les syndicats chrétiens)[6]. La présence d'armoiries communales, voire de l'écusson cantonal ou de la croix fédérale, marque clairement la distanciation de ces organisations à l'égard de l'internationalisme prôné par l'Association internationale des travailleurs

---

[3] Emil Dreyer, « Qu'est-ce qu'un drapeau », *Sous le drapeau syndical, op. cit.*, p. 15.

[4] Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Paris, Bonneton, 1995.

[5] Pour une analyse de cette collection : Patrick Auderset et Marianne Enckell, « Drapeaux syndicaux vaudois : origines, symboles et usages », *Sous le drapeau syndical, op. cit.*, pp. 25-64.

[6] Le phénomène d'enracinement est identique en France où les drapeaux syndicaux de la même époque sont souvent tricolore, bleu-blanc-rouge. Voir Rémy Cazals, « Drapeaux syndicaux, témoins de l'histoire », Noëlle Gérôme (dir.), *Archives sensibles*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1995, p. 269.

(AIT). Même lorsque les drapeaux sont rouges, comme c'est le cas pour les manifestations socialistes du début du XXe siècle[7], les blanches robes des jeunes filles placées dans le cortège nuancent ce rouge qui fait si peur aux possédants[8]. La plupart des drapeaux syndicaux frappent surtout par la beauté des illustrations, la minutie du travail et la richesse des matières (taffetas de soie et tissu de velours, franges en coton ou en laine composées de fils métalliques pour les bords), dans la tradition des corporations. Sans refaire l'histoire, très complexe d'ailleurs, du drapeau rouge[9], il faut rappeler qu'il renvoie analogiquement au sang (des opprimés) et métonymiquement aux luttes sociales et à la révolution. Dès la fin du XIXe siècle, le rouge, qui figurait déjà sur les bannières de compagnonnage et de corporation, et sur les drapeaux de nombreux syndicats, devient la couleur du socialisme, « son signifiant transcendantal »[10], puis au XXe siècle celle du communisme en tant qu'État et mouvement – politique et syndical – international[11]. Si les anarchistes choisissent le noir dès les années 1880 (Louise Michel en 1883), souvent même dans la dénomination de leur journaux ou organisations, le noir seul, ou croisé avec du rouge, auquel ils associent leur propre palette symbolique, le rouge accompagne la plupart des manifestations ouvrières sous la forme de drapeaux, de banderoles, de draperies (pour couvrir un mur ou une estrade), de rubans du 1er Mai, de draps de cercueils (lors des obsèques d'un camarade), de fleurs, de cravates, de foulards, de bannières ou de brassards.

Colorée, scénarisée et sonorisée (alternance de discours, de fanfares et de chants), la manifestation, cette « allégorie emblématique du prolétariat en marche », se fait spectacle, mais un spectacle auquel tous participent, effaçant la frontière entre acteurs et spectateurs. Au-delà des syndicats et des partis, c'est en effet chaque association ouvrière

---

[7] C'est notamment le cas à Fribourg, René Mauroux, *Histoire du mouvement ouvrier fribourgeois, 1848-1949, documents iconographiques*, s.l., Parti socialiste fribourgeois, F, 1978.

[8] Dominique Lejeune, *La peur du « rouge » en France. Des partageux aux gauchistes*, Paris, Belin, 2003.

[9] Maurice Dommanget, *Histoire du drapeau rouge*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006.

[10] Marc Angenot, « Le Drapeau rouge : rituels et discours », *L'Esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 79.

[11] Pierre Znamensky (photographies de Pierre Gallice), *Sous les plis du drapeau rouge*, Rodez, Rouergue, 2010.

qui se dote – à l'image des cyclistes[12] et des gymnastes ouvriers, des samaritains ouvriers, des chorales et des fanfares ouvrières, des ouvriers abstinents… – d'un drapeau[13], et progressivement d'autres objets symboliques[14]. Ainsi émerge une véritable industrie de drapeaux, d'insignes et d'autres articles de propagande comme des pièces frappées et des plats gravés, ce qui ne manque pas de susciter l'irritation des camarades anarchistes, toujours prompts à dénoncer la fétichisation et la marchandisation des emblèmes. Cette inflation signalétique atteint son apogée dans la Russie stalinienne, puis dans la plupart des pays du « socialisme réel », où les ornements emblématiques structurent quotidiennement l'environnement visuel des camarades, des bâtiments publics à la vaisselle de mariage, en passant par les panneaux d'affichage, l'argent, les enveloppes et les cartes-postales, les timbres… En Occident une partie de l'emblématique révolutionnaire échappe plus tard au mouvement ouvrier pour se fondre dans la culture pop sous la forme de posters du Che, de T-shirts Bakounine et de pins Hô Chi Minh[15]. Dans les manifestations syndicales, les banderoles, les bannières et les petits fanions en polyester, souvent produits à la chaîne dans des usines asiatiques, parfois même des autocollants, ont progressivement remplacé le fier étendard de tissu dont le seul déploiement créait l'événement. Sur ces nouveaux supports, que l'on peine désormais à qualifier de propagandistes tant ils intègrent les règles de la communication, les slogans et les symboles ont cédé le pas aux acronymes des organisations.

S'ils se déclinent dans une multitude de formes et d'objets allant des drapeaux aux entêtes de journaux, en passant par les cartes de membre, les timbres mensuels et les bons de cotisation, les oriflammes, les badges et les médailles, les tracts et les pancartes, les banderoles

---

[12] Stefan Länzlinger « „Mutig ohne Ruh unserm Ziele zu" – Die Arbeiterradfahrer in der Schweiz und ihre Fahnen », *Vexilla Helvetica*, Band/Volume XIII, 2008-2009. Schweizerische Gesellschaft für Fahnen- und Flaggenkunde (SGFF), Zollikofen, 2014, pp. 86-181.

[13] Les Archives sociales suisses à Zurich détiennent une belle collection de drapeaux d'associations ouvrières, sportives, culturelles et musicales.

[14] Noëlle Gérôme, « Productions symboliques, culture et classe ouvrière », *Ethnologie française*, n° 1, tome 12, janvier-mars 1982, pp. 83-86.

[15] Robert Frank, « Imaginaire politique et figures symboliques internationales : Castro, Hô, Mao et le "Che" », Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Complexe, 2000, pp. 31-48.

et les rubans, les brassards et les cravates, le papier à cigarette…, les emblèmes du mouvement ouvrier s'inscrivent dans une palette symbolique relativement limitée. Parmi les symboles utilisés de façon récurrente citons : les outils distinctifs des différents métiers, tout à la fois marque d'aliénation et d'émancipation, le soleil comme signe de connaissance et d'espoir, la chaîne brisée, illustration de la libération sociale, la poignée de main fraternelle, le blé, symbole de prospérité, la fumée des usines renvoyant à l'essor économique, le triangle pour les « trois-huit », le globe terrestre pour l'ambition internationaliste, l'étoile à cinq branches qui indique la direction, le poing gauche serré et levé pour la combativité (hérité du Front rouge allemand)[16], le bonnet phrygien, allégorie de la déesse liberté, et le livre ouvert qui rappelle l'importance de la culture comme instrument d'émancipation et l'alliance nécessaire avec les travailleurs intellectuels. Ils renvoient pour la plupart à des dispositifs symboliques connus, puisant dans l'Antiquité (le bonnet phrygien), la franc-maçonnerie (le compas, le soleil levant), la Révolution française, le compagnonnage. Ce faisant, et malgré la rupture revendiquée dans les programmes – notamment par les communistes, l'emblématique ouvrière s'inscrit dans un double mouvement de captation et de création.

Certaines combinaisons emblématiques occupent des positions presque hégémoniques parmi la signalétique du mouvement ouvrier, à l'instar du marteau et de la faucille, ce symbole de l'union du prolétariat avec la paysannerie, qui depuis 1918 est l'armoirie principale des Républiques socialistes soviétiques et des partis communistes[17]. La force du symbole s'explique en partie par ses deux degrés d'interprétations. Outils, ils peuvent être utilisés comme des armes contre l'hydre capitaliste[18]. La même allégorie, qui renvoie à une vieille tradition des syndicats britanniques, mais aussi à la représentation maçonnique et à la peinture prérévolutionnaire de Kasimir Malevitch, se retrouve

---

[16] Philippe Burrin, « Poings levés et bras tendus : la contagion des symboles au temps du Front populaire », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 11, 1986, pp. 1-15 ; Gilles Vergnon, « Le poing levé, du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », *Le Mouvement social*, n° 212, 2005, pp. 77-91.

[17] Guillaume Bourgeois, « L'héraldique de la faucille et du marteau dans l'univers communiste », *Signes et couleurs des identités politiques*, Rennes, PUR, 2008, pp. 115-151 ; Orlando Figes et Boris Kolonitskii, *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*, New Haven London, Yale University Press, 1999.

[18] Couverture de *L'Assiette au beurre*, 6.2.1904, par Grandjouan.

dans la célèbre statue d'acier, très réalisme socialiste, de l'artiste du peuple Vera Mukhina, *L'Ouvrier et la kolkhozienne*, placée sur le toit du pavillon soviétique de l'Exposition universelle de Paris en 1937[19]. Mais ce couple figurait déjà sur une affiche du Parti socialiste suisse (PSS) de 1931, avec le même positionnement de l'ouvrier et de la paysanne, bien que sans les outils[20]. S'ils constituent l'emblème de référence de l'univers communistes, avec « diverses adaptations successives », malgré les schismes, le marteau et la faucille appartiennent aussi au répertoire symbolique des socialistes, qui n'entendent pas plus renoncer au drapeau rouge et à *L'Internationale*. Un marteau et une faucille, tenus dans les serres d'un aigle brandissant un écu, sur fond rouge et blanc, figurent par exemple sur les armoirie officielle de la République autrichienne fondée par la social-démocratie en 1919.

Durant les année 1930, les socialistes introduisent néanmoins de nouveaux logos. La Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) utilise les trois flèches, qu'elle présente comme le symbole de la lutte antifasciste[21]. Si on les retrouve parfois en Suisse, la plupart des sections cantonales développent leur propre allégorie de l'union des travailleurs. Il s'agit d'un rouage entouré de quatre motifs liés au monde du travail : le marteau, la pioche, la branche et le compas, avec en sous-titre « prolétaires de tous les pays unissez-vous » et sur le fond un soleil levant qui symbolise l'avenir radieux. Mais en 1939, afin de se distinguer clairement des anciens frères ennemis communistes désormais interdits, nombre de partis socialistes adoptent des logos beaucoup plus sobres : trois lettres dans un cercle pour le PSS et la section cantonale genevoise (PSG). Même la Fédération socialiste suisse (FSS) de Léon Nicole se contente de trois lettres sur un drapeau rayé verticalement dans un cercle représentant une pièce. Après la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs partis socialistes renouent avec le marteau

---

[19] Maria Christina Zopff, « Die sowjetischen Pavillons der Weltausstellungen 1937 und 1939 : Kunst und Architektur als Spiegel und Medium der Selbstdarstellung der Sowjetunion in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre », Ph.D., Universität Hamburg, 1993.

[20] La photographie de cette affiche est réalisée par Paul Senn, Jakob Tanner, « Erfahrung, Diskurs und kollektives Handeln. Neue Forschungsparadigmen in der Geschichte der Arbeiterinnen und Arbeiter », *Traverse*, 2000/2, p. 58 ; Richard Hollis, *Swiss Graphic Design : The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*, Basel, Birkhäuser, 2006, p. 115.

[21] Selon Serge Tchakhotine, qui en a revendiqué la paternité, elles ont été conçues au départ pour barrer la croix gammée des nazis. Michèle Dupoux, « La SFIO à l'affiche dans les années trente. Serge Tchakhotine et les trois flèches », mémoire d'IEP, Université de Grenoble, sous la dir. de P. Broué, 1987, 112 p.

et la faucille (Partito Socialista Italiano, PSI), ou d'autres figures emblématiques déjà connues, comme le bonnet phrygien avec cocarde tricolore que les socialistes français ajoutent à leur répertoire. Mais durant les années 1970, les organisations socialistes, surtout francophones, et les jeunesses socialistes allemandes et suisses *(Jusos)*, adoptent le poing et la rose, moins marqué en matière de catégorie sociale[22]. Le symbole du poing et de la rose s'incruste désormais sur les entêtes des journaux des sections (à l'image du *Peuple valaisan*), les affiches et les banderoles, les badges, les T-shirts. Enfin, en 1994, la rose – libérée de son poing mais entourée d'étoiles… blanches ! – devient le logo officiel des socialistes du Parlement européen.

Le marteau et la faucille demeurent toutefois très présents sur les documents et les journaux des organisations trotskistes des années 1970, comme la Ligue marxiste révolutionnaire en Suisse. Ils sont encore adoptés en 1979 par le Parti socialiste autonome du Tessin (PSA), qui ajoute en fond un livre ouvert. Cet ensemble de références symboliques renvoie à celui utilisé par le PSI jusqu'en 1978. Ainsi, en reprenant les emblèmes abandonnés par ce dernier, le PSA manifeste-t-il sa volonté d'en capter les idéaux. Mais il les abandonne à son tour à la fin des années 1980, lorsqu'il entreprend son virage social-démocrate. Même le PCF y renonce progressivement : d'abord sur la une de son organe de presse, *L'Humanité*, en 1999, et depuis 2013 sur ses cartes d'adhérents ; comme l'aboutissement d'un processus de « décommunisation symbolique »[23] entamé de longue date. Les différentes phases de l'histoire des socialismes se lisent ainsi aisément dans cette succession de références symboliques[24].

Le A cerclé des anarchistes, sur l'origine duquel cohabitent encore plusieurs versions, est un autre exemple remarquable de circulation internationale et de réappropriation des emblèmes. Si certains auteurs remontent à Proudhon ou à la Guerre d'Espagne, la plupart des travaux soulignent son apparition à Paris en avril 1964 *(Bulletin des Jeunes Libertaires)*, puis à Milan en 1966[25]. Depuis cette époque, il se diffuse à

---

[22] Frédéric Cépède, « Le poing et la rose, la saga d'un logo », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 49, 1996, pp. 18-30.

[23] Philippe Buton, « L'iconographie révolutionnaire en mutation », *Cultures & Conflits*, 91/92, automne/hiver 2013, p. 35.

[24] « Les socialistes et leurs symboles », *L'OURS*, Textes et documents, www.lours.org

[25] Gianluca Chinnici et autres, *A cerclé, histoire véridique d'un symbole*, Paris, Éditions alternatives, 2009, 128 p.

travers le monde dans de multiples déclinaisons graphiques influencées par le renouveau artistique de 68, avant d'être réinvesti par d'autres mouvements comme les punks[26]. Sa relative simplicité, et l'universalité d'un message dépassant de très loin le champ politique, en favorisent la diffusion sauvage sur les murs.

S'ils circulent d'un pays à l'autre, parfois même d'un courant politique à un autre selon les époques, certains emblèmes réalisent aussi de curieux syncrétismes. Un cas très intéressant me semble être celui du bonnet phrygien, la coiffure des esclaves affranchis de la Grèce et de la Rome antique, adopté par les sans-culottes en 1789, que l'on retrouve dans l'œuvre de Théophile Alexandre Steinlen *La Libératrice*[27], et comme emblème du Parti suisse du travail sous la forme d'un bonnet rouge orné d'une petite croix blanche[28]. Cette double référence – à la fois politique et nationale – témoigne d'une volonté d'assimilation dans le milieu local. Parce qu'ils touchent à la représentation que les organisations syndicales et politiques entendent donner d'elles-mêmes, les emblèmes et leurs métamorphoses sont toujours un signe intéressant de leurs mutations idéologiques.

Associée aux emblèmes sans être tout à fait équivalente, l'iconographie recouvre pour sa part l'ensemble des représentations produites, ce que l'on pourrait appeler la culture visuelle du mouvement ouvrier : les sculptures, les tableaux, les dessins, les gravures, les affiches, les photographies et les images filmées[29] du mouvement ouvrier. Des représentations produites par le mouvement ouvrier, mais aussi sur

---

[26] Matthew Worley, « Shot by both sides : Punk, politics and the end of "Consensus" », *Contemporary British History*, 2012, 26 (3), pp. 333-354.

[27] Réalisée pour un album de lithographies que Jean Grave publie pour les *Temps nouveaux* en 1903. Jacques Christophe, «"La Libératrice" de Steinlen. 40 années de lutte sociale (1893-1923) », *Gavroche*, n° 108, novembre-décembre 1999, pp. 1-3.

[28] André Rauber, *Histoire du mouvement communiste suisse. Du XIXe siècle à 1943*, Genève, Slatkine, 1997, p. 61.

[29] Sur la thématique des films qui n'est pas directement abordée dans ce dossier voir : Roland Cosandey, Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques, Olivier Moeschler, Christine Nicolier, Felix Stürner, « Cinéma et mouvement ouvrier / Cinoptika », Brigitte Studer et François Vallonton (éd.), *Histoire et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique*, Lausanne, Éditions d'en bas, 1997, pp. 187-246 ; Stefan Länzlinger, Thomas Schärer, *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst. Film und Arbeiterbewegzng in der Schweiz*, Zurich, Chronos Verlag, 2009. Pour une étude de la représentation des ouvriers dans la fiction française : Michel Cadé, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, collection Études, 2000, 272 p.

le mouvement ouvrier. Un éventail très large allant des croquis figurant sur un tract syndical à la verrière de l'Hôtel de ville de Martigny réalisée par Edmond Bille en 1949[30]. Mais les emblèmes et l'iconographie sont aussi des champs qui peuvent se confondre, comme l'illustrent les drapeaux qui relèvent des deux catégories.

Si l'iconographie reprend l'ensemble des symboles évoqués, des couleurs aux sigles, la figure de l'ouvrier est beaucoup plus présente que sur les emblèmes. Les premières représentations visuelles de l'ouvrier se font toutefois souvent hors du mouvement ouvrier. L'ouvrier, ses attributs – la force physique, les outils, les bleus de travail, les casquettes – et ses luttes (la grève et la manifestation), mais aussi les femmes et les enfants, le peuple ouvrier, la sociabilité ouvrière, apparaissent dès le XIXe siècle sur des tableaux (*Les âges de l'ouvrier*, triptyque de Léon Frédéric, 1898, Musée d'Orsay, Paris) et des dessins de la grande presse. C'est d'ailleurs le plus souvent torse nu, offrant au regard une puissance musculaire digne des dieux de l'Antiquité, que l'ouvrier est représenté dans les peintures de l'époque, à l'image de *La Pause de midi des ouvriers métallurgistes*, réalisé par l'Américain Thomas Pollock Anschutz (1880, DeYoung Museum, San Francisco). La même virilité prolétarienne[31] émane des œuvres des artistes soviétiques comme *Le pavé, arme du prolétariat* (1927, Musée d'histoire contemporaine, Moscou), du sculpteur Ivan Shadr et de la revue illustrée *L'URSS en construction*[32], qui fait de l'ouvrier soviétique – « caractérisé par le désir de se surpasser, le goût de l'effort et des grandes entreprises, la foi dans la grandeur humaine »[33] – un nouveau Prométhée. Nulle surprise que dans ce système de représentation les femmes, notamment celles figurant sur les drapeaux syndicaux, soient des allégories de déesses antiques ou, pour les organisations suisses, d'Helvetia, rarement des ouvrières.

L'arrivée de l'image dans les productions du mouvement ouvrier – la presse, les affiches, les tracts – est relativement tardive, en raison du coût de la lithographie. La typographie est bien moins chère, ce qui

---

[30] Simon Roth, « Une mémoire en pièce détachée », Luc van Dongen et Grégoire Favre (éd.), *Mémoire ouvrière. Ouvriers, usines et industrie en Valais : à la croisée de l'histoire, de la mémoire et de l'art*, Sierre, Éditions Monographic, 2011, p. 197.

[31] Sur cette notion voir Thierry Pillon, « Virilité ouvrière », Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, vol. 3, *La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2011, pp. 303-325.

[32] Guillaume Chevalier, « *L'URSS en construction*. Un mensuel illustré de propagande (1930-1941) », mémoire de licence, Université de Strasbourg, 2011.

[33] « Prométhéen », *Trésor de la langue française informatisée*, CNRS-Éditions.

explique la longue domination de l'écrit sur d'autres formes d'expression militante. Au-delà de l'obstacle financier, la résistance à l'image participe d'une certaine défiance à l'égard de l'agitation visuelle, qui par la réduction du message à une idée en appelle surtout à l'émotion, alors que la propagande s'adresse à la raison, en prenant le soin d'expliquer son message[34]. Nombre de théoriciens révolutionnaires ne pensaient pas alors qu'il était possible de «penser avec les yeux»[35].

L'affiche illustrée s'impose pourtant dès le XXe siècle comme une pièce maîtresse du répertoire propagandiste des organisations ouvrières. Comme les drapeaux, elle sert à s'affirmer et se faire identifier dans l'espace public, à séduire et à convaincre par le message. Les premiers affichistes «ouvriers» sont des artistes, souvent d'origine bourgeoise, à l'image de Théophile Alexandre Steinlen et de Jules Grandjouan, ce dernier étant souvent considéré comme le créateur de l'affiche politique illustrée en France[36]. Les mêmes exercent aussi en tant que dessinateur ou caricaturiste dans la presse militante (*Les Temps nouveaux* et *La Voix du Peuple*)[37]. En Suisse, Alexandre Mairet[38], Edmond Bille[39] et le Belge Frans Masereel[40] évoqués par Bernard Wyder dans sa conférence[41] mettent leurs talents de graveur sur bois ou de peintre

---

[34] Cette question a suscité des débats passionnés parmi les marxistes de la fin du XIXe siècle. «Propagande», Georges Labica et Gérard Bensussan (éd.), *Dictionnaire critique du marxisme*, 2e édition, Paris, PUF, 1985, p. 15.

[35] Sylvain Maresca, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 14.

[36] Christian Delporte, «Steinlen et Grandjouan, un art militant», Frédéric Cépède et Eric Lafon (dir.), *Le monde ouvrier s'affiche*, CODHOS, pp. 13-14; *Jules Grandjouan. Créateur de l'affiche politique illustrée en France*, catalogue de l'exposition présentée aux Silos, Paris, Somogy Édition d'art, 2001.

[37] Aline Dardel, «*Les Temps Nouveaux* 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image», *Les dossiers du Musée d'Orsay*, nº 17, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1987; Michel Pigenet, Jean-Louis Robert, «Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de *La Voix du Peuple* (1900-1914)», *Sociétés & Représentations*, nº 10, décembre 2000, pp. 309-322.

[38] Bernard Wyder, «Alexandre Mairet ou la xylographie dans tous ses états», *Genava*, Bulletin du Musée d'art et d'histoire, Genève, n.s., t. 39, 1991, pp. 153-161; *Alexandre Mairet: gravures politiques*, présentation de Bernard Wyder, Saint-Pierre-de-Clages, Éd. Octogone, 1980.

[39] Bernard Wyder, *Edmond Bille: estampes et affiches*, Gollion, Infolio, 2013 et *Edmond Bille: une biographie*, Genève, Slatkine, 2008.

[40] Joris van Parys, *Frans Masereel: une biographie*, éd. française établie en collab. avec Thérèse Basyn... [et al.], Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, 2008.

[41] Bernard Wyder, «Les illustrateurs de la presse ouvrière en Suisse», conférence du 29 novembre 2014, AÉHMO, Lausanne.

au service du mouvement ouvrier – et/ou de la cause pacifiste – pour des illustrations d'affiche et de presse : *Le Réveil anarchiste*, *La Nouvelle Internationale*, *L'Avant-Garde* pour Mairet, *L'Arbalète* pour Bille, *Demain* et *La Feuille* pour Masereel. La plupart des affiches sont alors des affiches-texte, avec une forte composante pédagogique. Le ton est souvent dramatique et les visages ouvriers très graves. À de rares exceptions près, l'affiche est encore considérée comme une sorte de journal illustré.

Les années vingt marquent un premier tournant esthétique, une tendance à la géométrisation sous l'influence des avant-gardes russes du début du siècle[42], en particulier les techniques du photomontage des artistes constructivistes soviétiques comme Alexandre Rodtchenko, Gustav Klutsis et El Lissitzky, mais aussi du graphiste allemand John Heartfield, l'ami du peintre Georg Grosz, qui s'occupe des affiches et des publications de la galaxie Münzenberg (les éditions Neuer Deutscher Verlag)[43]. À l'initiative de Willi Münzenberg paraissent en effet une multitude de revues ouvrières « qui tentaient d'unir la dimension critique et révolutionnaire d'une esthétique au sens étonnamment moderne dans cette époque de révolution des médias »[44]. La plus célèbre d'entre elles est l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Cet illustré prolétarien, publié à Berlin, mais disposant dès 1925 d'éditions locales paraissant en Autriche, en Suisse et en Tchécoslovaquie, est le premier à rivaliser avec les magazines bourgeois par l'attractivité de sa forme, l'importance accordée aux images et au graphisme, y compris le choix de la typographie. La formule va faire des émules, notamment en France, où paraît depuis 1928 la revue *Regards. Illustré mondial du travail*, avec l'aide de Lilly Corpus et Babette Gross. Citons encore *BIFUR*, une revue illustrée qui accorde beaucoup de place aux photograhies, aux peintures (Max Ernst, Paul Klee, Jean Arp) et aux sculptures (Alberto Giacometti), ainsi que le magazine *VU* de Lucien Vogel. Cette nouvelle esthétique gagne aussi la Suisse, par le biais des revues de Münzenberg et de quelques expositions d'art soviétique. Une première exposition – dont l'affiche tricolore réalisée

---

[42] Wladimir Berelowitch, Laurent Gervereau (dir.), *Russie-URSS, 1914-1991, changements de regards*, Paris, BDIC, 1991.

[43] Jean-Marie Palmier, *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, Paris, Payot, 1975.

[44] Jean-Marie Palmier, « Quelques remarques sur les techniques de propagande de Willi Münzenberg », *Willi Münzenberg 1889-1940, Un homme contre*, colloque d'Aix-en-Provemce, Le Temps des cerises, 1993, p. 43.

par El Lissitzky[45] assure la publicité de l'événement – est présentée à Zurich en mars 1929, au Musée des arts appliqués (Kunstgewerbemuseum)[46], puis à Berne (au Kunsthaus, en mai), Winterthur (au Kunstgewerbemuseum, en juillet) et enfin Bâle[47]. L'architecte bâlois Hannes Meyer est d'ailleurs un proche de Lissitzky, avec lequel il a coédité au début des années vingt la revue d'architecture *A.B.C. Beiträge zum Bauen*. Un autre passeur culturel est l'historien de l'art bâlois Georg Schmidt, qui publie, avec le soutien financier de l'éditeur zurichois Emil Oprecht, la revue marxiste *information*[48], dont il confie les illustrations et la mise en page à Max Bill. Formé à l'école du Bauhaus de Dessau, Max Bill dessine aussi les couvertures d'ouvrages d'écrivains antifascistes édités par Oprecht, dont la version allemande de *Fontamara*, le célèbre roman d'Ignazio Silone. C'est encore Hannes Meyer et Georg Schmidt qui sont à l'origine de l'exposition « Des faits sur l'URSS » *(« Tatsache über die Sowjet-Russland »)*, présentée en 1934 à Bâle, puis à Zurich.

Si la représentation photographique des ouvriers se fait plus fréquente, notamment en raison du développement du mouvement des photographes ouvriers qui disposait de nombreux correspondants à travers le monde dès l'entre-deux-guerres[49], l'usage de la photographie, et plus encore du photomontage pour les affiches reste longtemps cantonné aux organisations communistes, surtout allemandes et françaises[50], mieux dotées financièrement. Ces dernières, qui peuvent s'appuyer sur leurs correspondants en URSS, ne sont pas moins à la

---

[45] Une construction portant l'inscription *« Russische Ausstellung »*, dominée par les visages fusionnés, pour souligner leur communion de pensée, d'un homme et d'une femme, presque androgynes, sur le front commun desquels figure l'acronyme *USSR*. L'affiche et l'invitation figurent sur le site internet du Musée national suisse, Landesmuseum Zurich.

[46] Voir le catalogue : *Russische Ausstellung-Buchgewerbe, Graphik, Theater, Photographie*. Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Band 85 (Reihentitel), 1929.

[47] Jean-François Fayet, *VOKS : le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Genève, Georg, 2014, p. 482.

[48] *information*, Genossenschaft für literarische Publikationen, Zurich, Dr. Oprecht & Helbling, février 1932 – mars 1934, 21 x 15 cm.

[49] Jorge Ribalta, Erica Witschey (éd.), *The Worker Photography Movement [1926-1939] : Essays and Documents*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia and TF Editores, 2011.

[50] Romain Ducoulombier, *Vive les Soviets ! Un siècle d'affiches communistes*, Paris, Les Échappés, 2012.

pointe s'agissant de la presse illustrée. La pluparts des organes de la gauche non-communiste doivent encore se contenter, à l'instar du journal anarchiste *Le Réveil*, d'insérer des petits dessins – un ouvrier terrassant une allégorie du capital, numéro du 16 août 1924 – dans le bandeau du journal. Le dessin règne encore sur la presse et surtout sur l'affiche militante[51].

Il faut attendre l'après-guerre, même les années 1950-1960, pour que la photographie se généralise vraiment dans la presse ouvrière et sur les affiches du mouvement ouvrier[52]. Pendant plusieurs décennies, la photographie, d'abord en noir et blanc puis en couleur, qui incarne une plus grande proximité avec le réel, avec le quotidien de l'ouvrier ou désormais de l'ouvrière, bientôt de l'immigré, domine ainsi l'espace visuel, surtout syndical. Les visages ouvriers, choisis en raison de leurs qualités photogéniques, se font alors plus étincelants, témoignant de la confiance en l'avenir, mais aussi d'une certaine normalisation des ouvriers ; c'est le début de la « déprolétarisation » symbolique du mouvement ouvrier[53].

L'iconographie soixante-huitarde marque à la fois un nouveau tournant esthétique, facilité par la technique de la sérigraphie, l'apparition de l'imprimerie offset, et un processus de réappropriation d'une partie des figures emblématiques du mouvement ouvrier, dont l'ouvrier lui-même, à nouveau très présent. Des collectifs de photographes (Fotolib, Interfoto), qui participent aux mouvements sociaux en Suisse, produisent des images en abondance afin de les mettre à la disposition des organisations militantes[54]. Que ce soit sur les tracts ou

---

[51] Fabrice d'Almeida, « La SFIO, la propagande, les affiches (1945-1969) », *Cahier et revue de l'OURS*, n° 211, mai-juin 1993, pp. 21-24 ; Christian Delporte, « Prolétaires en images et image des prolétaires : Les dessins de la presse ouvrière », Noëlle Gérôme (dir.), *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1995, pp. 97-110.

[52] Lucie Fougeron, « Propagande et création picturale : l'exemple du PCF dans la guerre froide », *Sociétés & Représentations*, n° 12, octobre 2001, p. 269-284 ; Philippe Buton, « L'adieu aux armes ? L'iconographie communiste française et italienne depuis la Libération », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 80, octobre-décembre 2003, pp. 43-54.

[53] Jakob Tanner, « Erfahrung, Diskurs und kollektives Handeln. Neue Forschungsparadigmen in der Geschichte der Arbeiterinnen und Arbeiter », *Traverse*, 2000/2, p. 61.

[54] Armand Eriaz, Mario del Curto et Philippe Maeder, *La Suisse en mouvement : images de luttes populaires 1970-1980 / Schweiz in Bewegung : Bilder aus Volksbewegungen*, Lausanne, Éditions d'en bas / Rotpunkt Verlag, 1981.

les affiches, l'image, souvent dépouillée, n'est plus un prétexte, elle devient le message lui-même : grèves et manifestations. Dans les dessins, les outils de l'ouvrier et ses attributs professionnels comme l'enclume, le marteau et la clé (plate ou à molette), identifient la source et en portent les slogans. Le culte du « prolo » qui nourrit l'imaginaire des organisations gauchistes pousse même une partie de la jeunesse, et pas seulement les maoïstes, à adopter la veste en bleu de chauffe des ouvriers chinois et des cols mao. À la fin des années 70, la représentation de l'ouvrier conquiert encore de nouveaux territoires puisqu'on le retrouve – aux côtés de l'indien, du cow-boy, du policier et du militaire ! – sous la forme d'une icône gay dans les clips du groupe de disco *Village People* et en héros des jeux vidéo sous le patronyme de « Mario l'ouvrier ». Cette dépolitisation de l'image de l'ouvrier favorise l'apparition d'une nouvelle figure militante, libérée des stéréotypes de la virilité prolétarienne : la jeune femme au porte-voix.

Durant les années 1980, l'iconographie du mouvement ouvrier subit comme le reste de la société l'influence des techniques de marketing, perdant encore un peu de son identité. Dans les illustrations, presque exclusivement photographiques et en couleur, l'ouvrier – qui ne se distingue plus guère des autres travailleurs, des employés, des passants, des pères de famille – se substitue progressivement à la foule et surtout à la classe. Ce que la représentation, en particulier syndicale, des masses ouvrières contenait de revendications et de menaces s'est dissout dans la mise en scène d'individualités suscitant l'empathie. Un processus qui s'est accompagné de l'effacement progressif de la figure ouvrière, tant masculine que féminine, du champ de nos représentations symboliques, c'est-à-dire politiques. Dans cet environnement visuel déterminé par les communicants, le travailleur immigré, dissocié de sa fonction productive, se voit cantonné au rôle d'étranger offert en bouc émissaire.

★

Conclusion provisoire et paradoxale. Tout au long de la préparation de ce numéro, nous n'avons cessé de nous étonner du décalage existant entre l'extraordinaire richesse des sources iconographiques[55], l'immensité de l'univers visuel du mouvement ouvrier, et la relative

[55] Pour les drapeaux voir la bibliographie du catalogue, *Sous le drapeau syndical*, pp. 146-147.

rareté des travaux effectués compte tenu de ce potentiel, notamment s'agissant de l'iconographie syndicale helvétique. Une partie importante des publications existantes relève d'ailleurs souvent du catalogue d'exposition, ou du beau livre illustré. Certes les conditions d'accès et parfois d'identification restent compliquées. Dans sa conférence[56], Pierre Chessex a rappelé quelques précautions prévalant à l'utilisation des images et les interrogations qui demeurent sur l'origine de telle ou telle photographie[57]. Mais son propos, conforté par celui d'autres contributeurs, soulignait aussi l'immense potentiel déjà à disposition. Ce territoire de systèmes symboliques, de figures emblématiques et de codes graphique ne peut donc plus être considéré comme une simple annexe de l'histoire du mouvement ouvrier. Au-delà de la généalogie et de la circulation internationale des emblèmes, des multiples usages politiques, sociaux et culturels de l'iconographie du mouvement ouvrier, ce sont les processus de fabrication de ces images, et leur matérialité, qui doivent être étudiés. Les différents modes de production des drapeaux, de la confection artisanale par la femme d'un militant ou dans un atelier spécialisé (les Beaux-Arts de Paris en 1968) à la fabrication industrielle et de masse, racontent à leur façon les mutations du monde ouvrier. Nous espérons ainsi que, loin de clore le sujet, ces cahiers contribueront à favoriser de nouvelles études, par exemple à partir des fonds de notre association.

---

[56] Pierre Chessex, « Survol des ressources suisses en matière d'iconographie ouvrière, suivi de quelques remarques concernant la pauvreté des métadonnées liées aux images », conférence du 29 novembre 2014, AÉHMO, Lausanne.

[57] Sur ces points voir Gianni Haver, *Photo de presse : usages et pratiques*, Antipodes, Lausanne, 2009, 278 p.