Du décor au sens : l'iconographie ouvrière et l'apprentissage de l'histoire

Autor(en): **Heimberg, Charles**

Objekttyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-583331

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

DU DÉCOR AU SENS. L'ICONOGRAPHIE OUVRIÈRE ET L'APPRENTISSAGE DE L'HISTOIRE

CHARLES HEIMBERG

Alors que nous vivons de plus en plus dans un monde des images, et que nous pensons que cet état de fait est nouveau et récent, du moins dans son ampleur constatée aujourd'hui, nous avons sans doute oublié combien ces images ont été utilisées depuis longtemps dans les pratiques scolaires, au service d'une transmission du passé. Jean-Louis Robert l'a bien montré en citant un manuel scolaire d'*Histoire nationale* (de France) datant de 1886. Il s'agissait d'un ouvrage destiné aux petites classes, ceux des classes terminales s'adonnant à des pratiques « un peu plus sérieuses ». Or, l'histoire critique a renversé ce point de vue et redonné tout leur sérieux et leur intérêt aux images ou aux objets, y compris dans le domaine de l'histoire ouvrière. Ainsi,

> à l'évidence, tous les chercheurs ont retrouvé dans leur travail, de la bannière syndicale à l'album familial de photos, de la caricature au pic du mineur, la même charge émotive que celle sur laquelle les auteurs de manuels jouaient pour former les jeunes enfants. L'indifférence n'est ainsi pas de mise, mais l'engagement est alors un respect critique des traces que nous laisse l'humanité[1].

En dépit de son intérêt, l'image n'est pourtant pas très présente dans les traces et les sources qui ont été produites par les acteurs du mouvement ouvrier. Dans la presse des organisations ouvrières d'avant la Première Guerre mondiale, les illustrations sont plutôt rares. Elles se réduisent en général à des moments exceptionnels comme les unes du 1er Mai. Dans ce cadre, l'iconographie joue un très modeste rôle de

[1] Jean-Louis Robert dans Noëlle Gérôme (dir.), *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, introduction, Paris, ENS-Cachan, 1995, pp. 7-9, p. 9 pour la citation.

décor et son usage est aléatoire[2]. Et ce n'est pas non plus dans ces journaux que l'on trouve particulièrement des caricatures.

Prêter une attention renouvelée et critique à l'iconographie ouvrière, même et surtout quand elle est discrète, c'est pourtant réfléchir au pouvoir des images dans le domaine de la communication ; c'est ainsi montrer que la moindre maîtrise de ces images par les organisations ouvrières dans les processus de médiatisation, d'information ou de propagande, a probablement pu contribuer, de manière négative, à l'établissement de rapports de force sociaux défavorables dans la société.

Symboliser. Une stratégie de communication à l'égard des subalternes

En réalité, l'idée d'utiliser des images dans l'espace public n'est pas complètement nouvelle. Elle existait déjà au Moyen Âge. Pour Jean-Claude Schmitt, elle était même « un grand moyen d'expression idéologique, ce qui vaut pour le pouvoir ecclésiastique comme pour les pouvoirs séculiers »[3]. Cependant, en histoire, toute comparaison implique à la fois d'établir des ressemblances et des dissemblances, en particulier pour ce qui concerne les fonctions des images d'une époque à l'autre ; ce qui, pour ce même auteur, nécessite d'emblée une mise au point sur l'interaction entre le visible et l'invisible :

> [...] Certes, la Pietà exprime toute la douleur d'une mère recevant sur ses genoux le corps mort de son enfant et le Christ de la Flagellation démontre par ses plaies sanglantes le caractère insoutenable des tourments qu'il a physiquement endurés. Mais l'*Homo Pietatis*, qui figure ce même Christ couronné d'épines et tout ensanglanté, se dressant dans son tombeau en forme d'autel comme un mort vivant, brouille les frontières du visible et de l'invisible, de la vue – ce que l'on voit avec les yeux du corps – et de la vision – ce que l'on imagine ou ce dont on rêve avec les « yeux de l'âme »[4].

---

[2] Cette même fonction trop simplement décorative que nous avons mobilisée en reproduisant une illustration, légendée *Avant la Grève* – probablement déjà très utilisée avant et ailleurs, mais simplement reprise du *Peuple suisse*, 1er mai 1906 – pour la couverture de Charles Heimberg, *L'œuvre des travailleurs eux-mêmes ? Valeurs et espoirs dans le mouvement ouvrier genevois au tournant du siècle (1885-1914)*, Genève, Slatkine, 1996.

[3] Jean-Claude Schmitt, « Les images médiévales », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre–BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, p. 8 : http://cem.revues.org/4412, consulté le 14 mars 2015.

[4] *Ibid.*, p. 5.

Dans un ouvrage récent, Michel Pastoureau a étudié les tympans de quelques monuments de l'art roman[5], qui ont évidemment la particularité d'être donnés à voir à tout un chacun, à l'extérieur d'un édifice religieux. Il évoque notamment les représentations du Jugement dernier :

> Ce Jugement dernier dont la Bible parle à plusieurs reprises fait son entrée dans l'art occidental dès l'époque carolingienne, mais c'est surtout la sculpture romane qui lui donne sa facture classique. On y voit le Christ juge, trônant en majesté, assisté de saint Michel pour séparer les élus des damnés en faisant le juste compte de leurs bienfaits et de leurs péchés. L'archange pèse les âmes sur une balance qu'un démon essaie parfois de faire pencher de son côté. À la droite du Christ, les élus, vêtus de longues robes, guidés par des anges, se dirigent vers le Paradis, où ils sont accueillis soit par Abraham et les patriarches, soit par saint Pierre, reconnnaissable à son immense clé. À sa gauche, les damnés, nus et terrifiés, sont précipités dans le gouffre de l'Enfer par des démons grimaçants[6].

L'un des plus beaux exemples de ces tympans est celui de l'Église Sainte-Foy de Conques, en Aveyron (XIe-XIIe siècles). Il présente à la vue de tout un chacun un Jugement dernier. Dans les détails, souligne l'auteur, s'y reconnaissent par exemple l'Enfer et la gueule du Léviathan, un homme et son cheval précipités en Enfer ou, mieux encore, un empereur nu qui se fait arracher sa couronne par un démon ailé, scène qui représente la possible déchéance des puissants. Ces images, qui sont autant de références bibliques, devaient pouvoir être comprises de tous et Michel Pastoureau en synthétise la signification globale : « Ce programme du tympan de Conques est [...] fortement moraliste : la vie que le fidèle a menée ici-bas décide de son sort dans l'au-delà. »[7] Soulignons toutefois que l'on peut s'interroger sur la compréhension réelle et les niveaux de lecture de ces symboles par celles et ceux à qui ils étaient destinés.

Par ailleurs, les images médiévales expriment aussi parfois l'idéologie de pouvoirs séculiers. L'exemple le plus probant en la matière, minutieusement étudié par Patrick Boucheron[8], est *La fresque du bon*

---

[5] Michel Pastoureau, *Tympans et portails romans*, Paris, Seuil, 2014.
[6] *Ibid.*, p. 20.
[7] *Ibid.*, p. 71.
[8] Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

gouvernement peinte en 1338 dans le palais public de Sienne par Ambrogio Lorenzetti. S'y exprime, pour mieux la conjurer, la peur sourde d'une menace politique qui pourrait surgir et briser tous les équilibres de la vie collective.

Près de deux siècles plus tard, l'allégorie de la Justice aux yeux bandés, présente dans des fontaines de Justice ou sur des fresques proches des palais qui la rendent, caractérise le temps et l'espace d'influence de Charles-Quint[9]. Cette allégorie et ses attributs revêtent plusieurs significations : « la Justice est juste avec la balance, puissante et sévère avec le glaive, implacable et impartiale avec le bandeau, mais aussi clémente et bénigne avec le genou » qu'elle découvre parfois[10]. Ces images ont circulé à travers le temps, à tel point que leur signification a pu être contestée et renversée par des auteurs contemporains, comme si la Justice était aveugle et voulait nous le cacher[11].

À l'époque contemporaine, cette manière de s'adresser au peuple connaît des modalités bien différentes à l'ère de la propagande de masse et des affiches politiques. L'une des figures emblématiques de l'histoire de la communication par l'image qui symbolise l'entrée dans le temps de la propagande de masse est précisément dirigée contre le mouvement ouvrier, et surtout sa dimension internationaliste. L'affiche du ministre de la guerre Lord Kitchener en 1914, avec son doigt pointé en direction des jeunes Britanniques pour les inciter à s'enrôler dans l'armée, a été remarquée à juste titre et commentée par Carlo Ginzburg dans une étude de cas fort pertinente[12]. Elle recourt à un motif, le doigt pointé, qui sera utilisé par toutes sortes de régimes et pour toutes sortes de causes au cours de la Grande Guerre, mais encore tout au long du XXe siècle. Précisons aussi qu'il s'agit ici d'une forme de communication adressée au plus grand nombre, sur un support reproduit et diffusé à très large échelle.

---

[9] Voir Charles Heimberg, « Une allégorie entre dans la classe : la figure de la Justice aux yeux bandés », *Le cartable de Clio*, Lausanne, Antipodes, n° 13, 2013, pp. 155-162. Les études de référence sont celles d'Adriano Prosperi, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Turin, Einaudi, 2008, et de Mario Sbriccoli, « La triade, le bandeau, le genou. Droit et procès pénal dans les allégories de la Justice du Moyen Âge à l'âge moderne », *Crimes, Histoire & Sociétés*, vol. 9, n° 1, 2005, pp. 33-78, disponible sur http://chs.revues.org/382, consulté le 14 mars 2015.

[10] *Ibid.*, paragraphe 81.

[11] Adriano Prosperi, *Giustizia…*, *op. cit.*, p. XV.

[12] Carlo Ginzburg, « "Your country needs you". Une étude de cas en iconographie politique », *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Dijon, Les presses du réel, 2013, pp. 67-108. L'auteur de l'affiche est Alfred Leete.

> Une historiographie attentive aux ombres de la mémoire – à ces images endormies qui reviennent spontanément à la vie et servent de sentinelles fantomatiques à notre pensée – se devait de donner une attention au moins égale aux images qu'aux manuscrits ou aux imprimés. La dimension visuelle nous offre un stock d'images de points de repère silencieux, d'adresses sans voix.

Carlo Ginzburg cite cet extrait d'une étude de Raphael Samuel[13] et émet dans cette perspective l'hypothèse suivante : en 1914, le jeune auteur du roman *1984*, Eric Blair (George Orwell), figurait parmi les destinataires ciblés de cette affiche et elle l'aurait marqué au point de nous faire reconnaître son écho dès les premières occurrences de la description du fameux Big Brother, le protagoniste principal et terrifiant de son roman.

Des formes d'appropriation par des contre-pouvoirs

Au-delà de l'interprétation de *1984*, l'affiche d'Alfred Leete inaugure en tout cas une forme de propagande de masse qui connaît son apogée au cours du XXe siècle et existe encore aujourd'hui, notamment dans le cadre des campagnes politiques. Si elle a été massivement utilisée par le pouvoir dans le contexte de l'entrée dans la Grande Guerre, elle a aussi été investie par des contre-pouvoirs. Et les auteurs d'affiches ont eu tout loisir de les utiliser au service de toutes sortes d'idées, y compris en retournant parfois le sens de certains motifs. Ainsi, par exemple, le référendum municipal qui a permis en 1988 de sauver les Bains des Pâquis de Genève d'un projet de rénovation lourde a été fortement marqué par une affiche d'Exem (Emmanuel Excoffier) qui représentait une énorme pieuvre s'emparant des lieux. En réalité, l'auteur s'était inspiré des dessins antisémites de Noël Fontanet, l'illustrateur genevois d'extrême-droite qui sévissait dans le journal philo-fasciste *Le Pilori* au cours de l'entre-deux-guerres. Lui dessinait des pieuvres qui s'emparaient des petits commerces au service de grands magasins tenus par des juifs. Mais plus tard, Exem s'est emparé du motif pour en retourner la signification dans un sens progressiste[14].

---

[13] Raphael Samuel, *Theaters of Memory, I : Past ans Present in Contemponary Culture*, Londres, 1994, p. 27, cité par Carlo Ginzburg, « "Your country..." », *op. cit.*, p. 67.

[14] Charles Heimberg, « Usages citoyens et scolaires des stéréotypes en démocratie : l'exemple genevois des illustrations d'Exem », *Stéréotypes & clichés*, textes réunis par Marie-Christine Baquès, Clermont-Ferrand, IUFM, DRAC, CRDP d'Auvergne, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, pp. 53-60.

Ce symbole de la pieuvre, ou parfois de l'hydre sa cousine, a d'ailleurs connu une longue histoire puisqu'il a été utilisé au service de causes très diverses, dans des contextes aussi anciens que celui de la Révolution française[15].

Dans quelle mesure et selon quelles modalités les organisations ouvrières, politiques et syndicales, ont-elles été en mesure de s'approprier cet instrument de propagande de masse pour le mettre au service de leur propre cause ? Les illustrateurs qui se sont mis au service de la cause ouvrière ont-ils été en situation de renverser des pratiques ou des motifs issus du monde bourgeois ? En l'absence d'études systématiques à ce propos, il est difficile de le dire. De nombreuses affiches ont été produites, notamment en Suisse au cours des campagnes de votes de référendums ou d'initiatives populaires. Et l'on peut souligner que les motifs qu'elles proposent se situent pour une part dans la dénonciation, parfois misérabiliste, de la souffrance ouvrière, et pour une autre part dans l'affirmation d'une dignité spécifique ou de la légitimité de revendications visant à améliorer cette condition ouvrière. Il semble néanmoins que la culture ouvrière, entre le XIXe et la première moitié du XXe siècle, n'ait pas été particulièrement novatrice et qu'elle se soit plutôt adaptée à l'évolution des modes d'expression et des techniques, notamment parce qu'elle manquait de moyens. De ce point de vue, la production des emblèmes et des drapeaux ouvriers fait exception, par la qualité de leur facture et la richesse de leur iconographie. Mais ils n'étaient pas destinés à la propagande de masse.

Enseigner. Pour une approche didactique des images

Reprenons maintenant ces divers éléments dans la perspective de l'enseignement de l'histoire, et en particulier d'un apprentissage de l'histoire du mouvement ouvrier par le biais d'un usage critique des images. Comme nous l'avons déjà signalé, l'image a depuis longtemps donné lieu à un usage pédagogique, spécialement pour les plus petites classes. Elle avait à la fois la fonction de marquer les esprits et d'illustrer les contenus des documents prétendument plus sérieux qu'il fallait lire et comprendre. Mais, de plus en plus, au cœur des processus d'apprentissage, ce recours illustratif à l'image mène à une impasse que

[15] Voir par exemple l'illustration d'un catéchisme républicain de Jean-Baptiste Chemin-Dupontès, *L'ami des jeunes patriotes, ou catéchisme républicain, dédié aux martyrs de la liberté*, Paris, Chemin, 1794-an II, p. 67. L'ouvrage est disponible sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k490270/f1.image, consulté le 14 mars 2015.

Gianni Haver a fort bien su mettre en évidence il y a déjà quelques années[16] :

> Cela constituait une évidence il y a un siècle déjà (et bien avant d'ailleurs) : les images sont un support important pour l'enseignement. Pourtant, elles ne sont l'objet d'aucun apprentissage spécifique. Cela suppose-t-il qu'elles vont de soi ? Que l'être humain les connaît, déchiffre et questionne sans aucun besoin d'apprentissage ? C'est possible, mais comment expliquer alors que politiciens et politiciennes, églises, associations, marques de toutes sortes, administrations déploient tant d'énergie pour « faire passer le message », pour influencer, conseiller, convaincre en employant la bonne image ? Si elle va de soi, pourquoi existe-t-il tant de spécialistes marketing, d'agences de communication, de création visuelle, de studios graphiques pour la construire ? Cette compétence existe, on y dépense des millions, que dis-je, des milliards… mais elle ne semble maîtrisée que par ses émetteurs. Une vision apocalyptique m'apparaît soudain : une armée de spécialistes inondant d'éléments visuels une foule démesurée d'analphabètes de l'image. C'est pourquoi il est impératif, plutôt que de chercher à faire comprendre le sens d'une image, d'enseigner comment fonctionne la construction de ce sens. De cette façon, on renforce le rationnel par rapport à l'émotionnel et on valorise la maîtrise et la compréhension et non pas la simple soumission aux images. Je ne plaide donc pas ici pour un enseignement formel, esthétique, sémiotique ou narratologique, je plaide pour un enseignement qui permette aux élèves de comprendre les enjeux sociaux d'une image, qui leur donne la capacité de l'appréhender dans son contexte, qui leur fournisse la faculté de l'insérer dans un réseau de sens et d'en maîtriser son statut de « bien symbolique ». Cela peut se faire au moins dès l'enseignement secondaire et il y a urgence.

Pour aller dans ce sens, ce qui est absolument nécessaire, l'analyse de l'image ne peut pas être seulement descriptive. Elle consiste aussi à mobiliser des modes de pensée historiens pour travailler précisément des notions comme les enjeux sociaux, la contextualisation, la mise en réseau et le niveau de lecture de l'image.

Les questionnements qui s'imposent en la matière peuvent être synthétisés en quelques étapes :

---

[16] Gianni Haver, « L'image à l'école : l'écueil des bonnes intentions », *Projections, Revue sur l'éducation à l'image et l'action culturelle cinématographique*, nº 29-30, déc. 2008, disponible sur www.passeursdimages.fr/L-image-a-l-ecole-l-ecueil-des.html, consulté le 14 mars 2015.

- tout d'abord, l'observation dénotative, au premier degré, de tout ce qui figure sur l'image ;
- ensuite, dans une intention connotative, une première tentative d'interprétation formelle, de formulation d'hypothèse quant à la signification de ce qui a été observé ;
- en outre, un travail de mise en contexte centré sur l'époque de production de l'image, du point de vue de ses commanditaires, de son auteur, mais aussi de ses destinataires et de sa diffusion ;
- et enfin, en vue d'une interprétation historienne, un double travail de comparaison entre passé et présent, ainsi que de prise en compte des diverses temporalités de l'image.

La comparaison dont il est ici question consiste à bien intégrer tous les éléments de la mise en contexte pour interroger ce qu'ils peuvent nous dire dans le présent. Dès lors, le risque n'est pas négligeable de trop ou tout ramener au présent et de ne pas tenir suffisamment compte de l'avertissement de Marc Bloch pour qui, « au grand désespoir des historiens, les hommes n'ont pas coutume, chaque fois qu'ils changent de mœurs, de changer de vocabulaire »[17]. Cette formulation vaut bien sûr tout autant pour les images, leurs attributs et leurs significations. Mais ce travail critique mène aussi à interroger la circulation et l'évolution des images à travers le temps, à les insérer dans le réseau de sens évoqué par Gianni Haver, dans la perspective travaillée par exemple par André Gunthert à propos des représentations de l'évolution humaine[18].

Reste la question, cruciale, des différentes temporalités de l'image. Toute image relève en effet d'un temps représenté, celui auquel correspond son contenu, d'un temps représentant, celui de sa production et de son contexte, et d'un temps de scrutation, le présent de son analyse. La prise en compte, la prise de conscience, de ces trois temporalités, tout cela est nécessaire pour la lecture de l'image, y compris dans un cadre scolaire. Bien sûr, il peut arriver que deux ou trois de

---

[17] Tiré de *L'Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, reproduit dans Marc Bloch, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Paris, Gallimard, 2006 ; voir aussi à ce propos Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier d'historien aujourd'hui », *L'estrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg, Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Bordeaux, École doctorale Montaigne-Humanités, hors-série n° 1, 2013, pp. 191-210, disponible sur www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/ecole-doctorale/la-revue-essais/numeros-de-la-revue-1.html, consulté le 14 mars 2015.

[18] « Métamorphoses de l'évolution. Le récit d'une image », *L'atelier des icônes. Le carnet de recherche d'André Gunthert*, 2009, disponible sur http://culturevisuelle.org/icones/207, consulté le 14 mars 2015.

ces temporalités soient très proches ; et c'est aussi l'ampleur de leur distance qui donne du sens à l'image et nourrit son interprétation. Par ailleurs, cette dimension concerne tout autant les mises en abîme possibles de la narration iconique, lorsque, par exemple, une certaine confusion s'observe entre les temps représentant et représenté par l'intermédiaire d'un usage, ou d'un mésusage abusif, du passé par les producteurs de l'image. Par exemple, quand Ferdinand Hodler, au cours des dernières années du XIXe siècle, peint *La retraite de Marignan* dans le Musée national suisse de Zurich, il représente un temps passé à partir de son propre présent, qui est aussi le temps de l'affermissement de l'État fédéral et celui de l'invention de la tradition[19].

Retour sur l'iconographie ouvrière

Ces quelques repères méthodologiques s'appliquent à l'iconographie du mouvement ouvrier comme à d'autres catégories d'images. Prenons l'exemple d'une affiche française datant de 1919 pour la journée de travail de 8 heures[20]. Elle émane de l'Union des syndicats ouvriers de la Seine, comme il est explicitement indiqué dans sa partie supérieure, c'est-à-dire d'une composante de la Confédération générale du travail (CGT), mentionnée dans le cercle supérieur du « huit » qui est dessiné au cœur de l'affiche, surplombé par un « Les » et avec le mot « heures » tout en bas. Elle présente sur sa gauche le texte du slogan « Ouvrier, employé, le principe en est voté mais seule ton action… ». Sur un fond d'usine fumante, le cercle inférieur du « huit » correspond à une montre marquant huit heures et quelques minutes, mais dont les heures représentées sont détournées par le slogan « appliquera les 8 heures », qui complète le précédent. Une corde est attachée à l'aiguille des minutes aux bouts de laquelle un groupe d'ouvriers à chapeau mou, à gauche, et un groupe de bourgeois à chapeaux haut

---

[19] Eric J. Hobsbawm, E. & Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (édition originale, 1983).

[20] Affiche de l'Union des syndicats de la Seine en faveur de l'application de la loi des 8 heures, 1919, Doumenq, coll. MHC-BDIC, in Frédéric Cépède et Éric Lafon (dir.), *Le monde ouvrier s'affiche. Un siècle de combat social*, Paris, Nouveau Monde éditions, publication du CODHOS, 2008, pp. 32-33. Le commentaire souligne que cette affiche est un peu moins optimiste qu'une affiche de la CGT contemporaine et comparable où il est question d'avoir les 8 heures alors que l'aiguille est plus proche de l'objectif. Voir aussi sur le site *L'histoire par l'image*, avec une présentation et un commentaire synthétiques de Danielle Tartakowsky : www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=507, consulté le 14 mars 2015.

de forme, à droite, tirent de toutes leurs forces pour la déplacer dans le sens de leurs intérêts spécifiques. Cette image s'inscrit dans toute une iconographie consacrée à la journée dite des trois huit, huit heures de travail, huit heures de sommeil et huit de loisirs, une revendication qui a notamment marqué les premières années de la commémoration du 1er Mai. Elle est intéressante par la dynamique qu'elle exprime, ouverte à la possibilité d'un mouvement, positif ou négatif, ce qui dépend à l'évidence d'un rapport de forces social, et ce qui donne alors à cette affiche une dimension d'interpellation rappelant celle du doigt pointé de Lord Kitchener adressé aux jeunes en âge de s'enrôler dans l'armée.

Quelques années plus tard, une affiche pour le 1er Mai 1936 se présente d'une manière toute différente[21]. Des mains nombreuses se serrent, tendent le poing ou tiennent ensemble un grand drapeau de la CGT. Les slogans qui figurent sur l'affiche sont clairement orientés vers le rassemblement des forces ouvrières : « Fêtons l'unité. 1er Mai 1936 ». Ou encore : « Luttons pour les 40 heures, le contrat collectif, les grands travaux. Pour la paix ». La mention même de la CGT exprime une volonté d'en revenir à l'unité originelle, et tout récemment rétablie, du syndicat. Dans le fond de l'image, la foule est compacte et apparemment homogène. Tout cela fait penser à l'unité du Front populaire, mais l'affiche a été produite avant la victoire électorale, et il avait prudemment été décidé de renoncer à tout cortège en ce 1er Mai 1936. En outre, un examen plus attentif montre que, malgré le fait que ce drapeau de la CGT soit bien un drapeau rouge, parmi la foule et les mains assemblées sous le drapeau se reconnaissent aussi des bourgeois qui incarnent l'alliance de classe caractérisant le Front populaire.

Au cours du XIXe siècle, nous l'avons vu, le monde des organisations ouvrières n'était guère à l'aise avec l'utilisation des images. Il est ainsi révélateur de constater l'absence ou la présence très rare d'images, surtout dans les éditions du 1er Mai, dans une presse ouvrière pourtant prolixe et qui n'hésitait pas à publier de très longs textes, dans une mise en pages dense et difficilement accessible pour le lecteur d'aujourd'hui. Des fleurons de cette presse ouvrière, celle des canuts lyonnais[22] comme

---

[21] Cette affiche fait elle aussi l'objet d'une fiche synthétique de Danielle Tartakowsky sur le site *L'histoire par l'image*. Voir www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=502, consulté le 14 mars 2015.

[22] Voir le site http://echo-fabrique.ens-lsh.fr/, consulté le 14 mars 2015, qui met à disposition une version numérisée de la presse des canuts lyonnais des années 1831-1834.

celle de la Suisse romande, *Le Peuple*, *La Sentinelle*, *Le Réveil* de Louis Bertoni, etc., nous montrent surtout qu'elle était produite et lue par des individus probablement instruits et habitués à la pratique de la lecture. Dès lors, il est intéressant de souligner que c'est justement cette période, presque sans images dans la presse ouvrière, qui voit surgir une tout autre iconographie, celle des emblèmes et drapeaux ouvriers.

Appréhender les emblèmes et les drapeaux des organisations ouvrières

En effet, l'usage de l'image par les organisations ouvrières le plus ancien et le plus traditionnel qui soit concerne bien les emblèmes et les drapeaux des sociétés de travailleurs. Et il relève d'un registre qui met l'accent sur une affirmation identitaire des producteurs et non pas tant sur la déploration d'une condition sociale à améliorer.

Dans un ouvrage qui ne porte pas sur l'époque des drapeaux ouvriers, Michel Pastoureau définit l'origine du drapeau et de ses usages[23].

> Les drapeaux et leurs ancêtres – bannières, enseignes, gonfanons, étendards, etc. – constituent [...] de riches documents d'histoire politique et culturelle. À la fois images emblématiques et objets symboliques, ils sont soumis à des règles d'encodage contraignantes et à des rituels spécifiques qui, progressivement, les ont placés au cœur de la liturgie étatique et nationale. Mais ils ne sont pas de toutes les époques ni de toutes les cultures.

Il apparaît donc que les organisations ouvrières se sont réapproprié des pratiques anciennes pour les mettre au service de leur propre affirmation. Elles l'ont fait en mettant attentivement en exergue des attributs de leurs valeurs spécifiques, celles du travail bien sûr, avec les objets propres à chaque corporation, mais aussi d'autres encore comme le progrès, la fraternité ou l'union. Par ailleurs, ces drapeaux et ces emblèmes ne sont pas destinés à transmettre des messages ponctuels, en fonction d'une question politique spécifique, mais plutôt des messages pérennes relatifs à la raison d'être des sociétés dont ils émanent. Ils sont bien davantage un instrument d'affirmation de soi qu'un instrument de propagande. D'ailleurs, leur présentation publique relève elle-même d'un rituel, réservée à des circonstances exceptionnelles, les commé-

[23] Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 247.

morations, comme le 1er Mai, certaines manifestations ou grèves, mais aussi les hommages funèbres à des membres de la société. Sans parler de la grande richesse matérielle de leur confection, ces drapeaux présentent ainsi une iconographie très riche et pleine de sens[24].

Les drapeaux ouvriers s'analysent eux aussi comme des sources iconographiques, mais en tenant compte de la spécificité de leur fonction et de leur usage. Ce sont des objets *a priori* uniques. Comme nous l'avons vu, ils ont pour finalité d'affirmer une identité professionnelle et ouvrière, liée à un groupe particulier de producteurs, mais aussi de contribuer à forger son unité. Ils visent aussi à la donner à voir à l'extérieur. Ces drapeaux ouvriers sont même parfois éphémères, comme dans le cas de ces quelques individus « d'origine française et devant appartenir à la corporation du bâtiment ; l'un d'eux portait une perche brute au bout de laquelle était adapté un morceau d'étoffe rouge portant cette inscription : "Un groupe de travailleurs de Meyrin" »[25]. Mais surtout, ils exposent une série d'objets symboliques, les outils de travail spécifiques à chaque corporation, qui se trouvent là pour affirmer la fierté du travail et du savoir-faire.

Une pièce significative de l'exposition *Sous le drapeau syndical*

Revenons ici au plus significatif à nos yeux des drapeaux syndicaux qui ont été présentés à l'exposition de Lausanne, celui du Syndicat des ouvriers sur métaux, section de Vevey, 1917 (voir p. 56). Les descriptions du catalogue sont ainsi formulées[26] : pour l'avers, « une femme tenant entre ses mains une tablette avec la devise "un pour tous, tous pour un" s'adresse à trois ouvriers ; à l'arrière, des cheminées d'usine dans le soleil levant. Le tableau est entouré de branches de lilas et d'églantines » ; pour le revers, « une roue dentée, une enclume et divers outils des professions de la métallurgie ».

L'observation de ce très beau drapeau suscite dans un premier temps quelques brefs commentaires. Pour l'avers, une certaine ambiguïté identitaire est à souligner : dans ce cas, il n'y a pas d'emblèmes communaux,

---

[24] Raison pour laquelle l'exposition de drapeaux syndicaux organisée à Lausanne au cours de l'hiver 2014-2015 était d'un intérêt majeur. Voir son catalogue : Patrick Auderset et Marianne Enckell (dir.), *Sous le drapeau syndical. 1845-2014*, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2014.

[25] Rapport de police, 1er mai 1907, Archives d'État de Genève, JP, GA, 9668.

[26] Auderset et Enckell, *Sous le drapeau…*, *op. cit.*, pp. 104-105.

cantonaux ou nationaux, et la couleur rouge domine nettement, mais des figures qui rappellent la mythologie nationale sont aussi représentées, à savoir une sorte d'allégorie d'Helvetia, porteuse de la devise traditionnelle et officieuse de la Suisse « Un pour tous, tous pour un », et un trio d'ouvriers qui fait penser aux Trois Suisses. Pour le revers, c'est le registre de l'affirmation de l'identité professionnelle qui domine, avec des outils de travail, mais aussi les slogans « Soyons unis », « Soyons forts ». En outre si ce syndicat est apparemment né en 1891, l'année de confection du drapeau, 1917, n'est pas non plus anodine.

L'examen de ce drapeau pourrait constituer le point de départ, l'élément déclencheur, d'une étude en classe de l'histoire du mouvement ouvrier en Suisse et de ses rapports à l'identité nationale et à l'internationalisme pour la période de la Deuxième Internationale (1889-1919). Il rend compte en effet de la lente constitution des organisations ouvrières par catégories professionnelles et des horizons d'attente positifs qu'elles dégagent dans l'esprit de leurs membres, ce qu'indique à sa manière le bras de la jeune femme pointé vers la lumière. La dimension d'espoir est renforcée par la proximité de ces ouvriers propres et reposés avec les attributs de la nature, malgré les fumées industrielles qui se distinguent au fond. En outre, malgré ces références intériorisées au registre national qui expriment peut-être, pour ces ouvriers, leur rage d'être inclus dans un système de droits sociaux, l'absence d'emblèmes nationaux en pleine Première Guerre mondiale est remarquable et indique la probable et significative présence dans leurs esprits de l'internationalisme ouvrier.

Un détail qui fait sens en guise de conclusion

Enfin, pour conclure, il serait peut-être intéressant de relier toutes ces images en examinant un détail qui se détache de ces outils-symbole dont les sociétés ouvrières sont tellement fières, c'est-à-dire le détail des mains qui les utilisent, ces mains mêmes qui sont elles aussi un symbole de l'identité ouvrière et de son savoir-faire : ces mains qui s'exclament et qui s'adressent au groupe dans l'agitation de la gravure *Avant la grève* ; cette main et ce doigt qui interpellent le passant pour l'amener à s'engager pour la patrie ou pour d'autres causes ; ces mains antagonistes qui tirent de toutes leurs forces sur la corde de régulation du temps de travail ; ces mains serrées qui symbolisent l'union qui fait la force ; ces mains réunies sous le drapeau commun de l'unité ouvrière et d'une unité peut-être plus large encore ; cette main qui

montre la voie de l'espoir sur un drapeau syndical produit en période de conflit entre des nations ; ces mains, ces drapeaux rouges et cette culture ouvrière dont l'affirmation dans l'espace public, qui ne va pas de soi, est en fait bien présente.

L'étude de l'iconographie ouvrière est d'abord une recherche de documents à tirer de l'oubli et à valoriser. Elle implique ensuite le même travail d'analyse que pour toute iconographie. Elle est susceptible de révéler des modalités peu connues de domination sociale, mais aussi des appropriations et des modes de faire originaux au niveau des acteurs qui la produisent, marquant ainsi toute la richesse d'une culture ouvrière à mieux connaître et à mieux faire connaître.