

Zeitschrift: Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier
Band: 22 (2006)

Artikel: Voir le travail : les photographies d'ouvriers/ères de l'entreprise Suchard de Neuchâtel-Serrières
Autor: Huguenin, Régis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-520344>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VOIR LE TRAVAIL : LES PHOTOGRAPHIES D'OUVRIERS/ÈRES DE L'ENTREPRISE SUCHARD DE NEUCHÂTEL-SERRIÈRES¹

RÉGIS HUGUENIN

Photographie et histoire, l'impossible union ?

Depuis une trentaine d'années, les études historiques portant sur l'image tendent à se multiplier. À côté de l'histoire du cinéma et de la télévision, l'histoire de la photographie a fait l'objet de nombreuses recherches et synthèses, de la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin (1971) à l'*Histoire mondiale de la photographie* de Naomi Rosenblum (2000), en passant par la *Nouvelle histoire de la photographie* de Michel Frizot (1994). En revanche, l'histoire par la photographie, autrement dit l'histoire qui se base sur la photographie comme source et non pas comme sujet d'étude, demeure le parent pauvre de la recherche historique portant sur l'image. À l'image du programme du colloque international *Quelle place pour les images en histoire ?*, tenu à Paris en avril 2006, la photographie est loin d'avoir acquis le rang d'autres sources visuelles. Rien non plus dans ce domaine dans le numéro spécial de la revue *Vingtième siècle* entièrement consacré à l'image². Si la photographie y est à peine mieux représentée qu'au colloque parisien, aucun auteur n'aborde un sujet d'histoire du travail. Etablir ce constat est une chose, en trouver la raison en est une autre.

Cette approche a peut-être été insuffisamment développée moins en raison d'un désintérêt des historiens de la photographie qu'en raison du regard unidirectionnel que portent les historiens de l'industrie et du travail sur leur sujet d'étude. Il ne s'agit pas de remettre en cause la manière dont ces spécialistes abordent leurs sources, mais plutôt les sources qu'ils abordent et, conséquemment, celles qu'ils n'abordent pas. Parmi la diversité quasi exhaustive des types de documents auxquels l'historien d'entreprise peut être confronté, François Jéquier n'a pas un mot pour la photographie. Et pourtant, son travail

¹ Cet article est en grande partie tiré de notre mémoire de master intitulé *Les conditions de travail dans les ateliers Suchard de Neuchâtel-Serrières : une histoire par la photographie*, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard, 2006..

² «Image et histoire», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 72, octobre – décembre 2001.

sur la Fleurier Watch Co S.A. se conclut par le regret que «le contenu de ces papiers [...] ne représente que l'optique du patronat et ne permet pas l'étude du milieu ouvrier. La vie interne de l'entreprise, l'importance des rapports humains qui se répercutent sur la qualité du travail et l'efficacité de tous les départements, échappent totalement au chercheur qui ne s'en tient qu'à ses sources» et de proposer, pour dépasser cette limite, «l'expérience pratique d'un stage intra muros»³. C'était oublier un peu vite que les entreprises ne sont pas immortelles. Suchard ayant fermé ses portes à Serrières il y a plus d'une décennie, les photographies qu'elle nous a laissées ne constituent-elles pas un moyen privilégié pour envisager l'histoire du travail d'un autre œil, celui de l'ouvrier ?

Ouvrir le champ d'investigation de l'histoire d'entreprise permettrait d'envisager un renouveau de cette discipline qui tend à la répétition de par l'accumulation de monographies basées sur les sources administratives et comptables. La réticence des historiens à fonder leur raisonnement sur des photographies tient pour beaucoup à la nature de ce type de source, mais peut-être plus encore à l'image que ces mêmes historiens entretiennent à son sujet, aux a priori. Les adjectifs auxquels plusieurs auteurs associent la photographie témoignent de son ambiguïté dans le milieu scientifique, et bien au-delà du cercle des historiens. André Rouillé s'est amusé à mettre en évidence l'«infinie pauvreté» que véhicule ce type d'image, tous domaines confondus. La photographie serait ainsi tour à tour «sans histoire, sans homme, sans art, sans choix, sans rareté, sans originalité»⁴, pour ne reprendre que quelques-unes de ses caractéristiques. L'absence de méthodologie avérée est aussi un facteur explicatif d'une certaine frilosité des historiens. Comment aborder ce type de documents alors que l'analyse d'images, celle des photographies en particulier, ne figure que très rarement dans les cursus enseignés aux étudiants en histoire ?

Pourtant ce n'est pas faute de sources. Les photographies apparaissent en très grand nombre, y compris dans le secteur industriel : 420'000 tirages-papier chez Renault (Michel, 2001), 140'000 chez Krupp (Tenfelde, 1994), 7'000 chez Hennebique (Delhumeau et al., 1993) pour ne citer que trois exemples auxquels nous pouvons ajouter près de 18'000 clichés récupérés chez Suchard.

En conjuguant histoire du travail industriel et photographie, nous espérons donner à notre recherche ce caractère d'ouverture que résume le titre du colloque tenu à Paris en 2003 : *Photographie, les nouveaux enjeux de l'histoire*⁵.

³ Jéquier, François, *Une entreprise horlogère du Val-de-Travers : Fleurier Watch Co SA. De l'atelier familial du XIX^e aux concentrations du XX^e siècle*, Neuchâtel, 1972, p. 356.

⁴ Rouillé, André, «Editorial», *La recherche photographique*, n° 18, 1995, p. 4.

⁵ *Etudes photographiques*, n° 16, mai 2005, 245p.

Les archives Suchard, un fonds qui reste à exploiter

Le fonds d'archives «Suchard-Tobler» conservé à Neuchâtel témoigne de la vie neuchâteloise de la chocolaterie, de 1826, date à laquelle Philippe Suchard fonde sa première fabrique à Serrières, jusqu'aux années 1990, qui correspondent aux rachats successifs de l'entreprise et à la fermeture progressive des ateliers de fabrication de Neuchâtel. Le fonds en question rend particulièrement compte du rôle que joue très tôt la publicité pour la mise en valeur des produits Suchard (affiches, encarts publicitaires, emballages, vignettes sont conservés par milliers). L'iconographie constitue le point fort du fonds et lui donne ainsi une grande homogénéité⁶.

Même si la plus grande partie du fonds reste à exploiter, il faut se réjouir de l'intérêt croissant que ces archives suscitent auprès des mémorants en histoire, mais aussi en histoire de l'art, en géographie et en sciences politiques⁷. D'une part, ce dynamisme est sans nul doute à attribuer à la plus grande accessibilité de ces archives au public depuis qu'elles sont devenues propriété de l'Etat de Neuchâtel, d'autre part, il est le résultat de leur mise en valeur par les institutions communales responsables de leur gestion : les Archives et le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Neuchâtel.

Tout en bénéficiant de ces recherches, notre démarche adopte une perspective très différente, tant sur le plan des sources utilisées que sur celui du thème abordé. En effet, aucune étude ne s'est encore appuyée sur les photographies au-delà de l'illustration, de même qu'aucune recherche ne s'est intéressée à la problématique du travail des ouvriers au sein de cette chocolaterie.

Le fonds photographique

Deux mesures ont été prises afin de pérenniser le fonds photographique des archives Suchard. Il s'agit, premièrement, de la numérisation d'une grande partie des photographies pour en faciliter l'accès aux chercheurs, mais aussi au grand public grâce à leur mise à disposition à moyen terme sur internet. Deuxièmement, l'accent est placé sur la conservation des documents par un conditionnement adéquat. Les deux volets de ce travail, qui bénéficient du soutien financier de Memoriav, l'Association pour la sauvegarde de la mémoire

⁶ Girardbille, Olivier, «Le fonds d'archives Suchard-Tobler», dans *NIKE* (bulletin du Centre national d'information pour la conservation des biens culturels), n°1, mars 1998.

⁷ Roman Rossfeld (*Milka, Milch und Matterhorn. Die Geschichte der schweizerischen Schokoladenindustrie und ihres Marketings von 1880-1920 am Beispiel von Suchard*, Zurich 2000), Isabelle Chuat (*Suchard, 1960-1980. Stratégies de développement : diversification et alliances*, Neuchâtel 2003), Michael Vögli (voir note 16) et Claire-Aline Nussbaum (2005).

audiovisuelle suisse, sont en cours de réalisation depuis le printemps 2006. Ils s'achèveront en décembre 2007⁸. Parallèlement, un inventaire de toutes les photographies du fonds est mené par le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Le tout offrira donc un précieux outil qui facilitera le travail des chercheurs dans la connaissance du monde industriel neuchâtelois des XIX^e et XX^e siècles.

Nous l'avons dit, aucune étude sur la chocolaterie Suchard ne s'est basée sur la photographie au-delà de la simple illustration. Nous n'avions donc aucune idée du contenu quantitatif et qualitatif du fonds. Notre travail a été l'occasion d'établir un premier portrait de ce fonds.

Parmi les archives Suchard-Tobler conservées à Neuchâtel, le fonds photographique représente deux armoires pleines. Une de ces armoires, composée d'ektachromes, de diapositives, de négatifs et de tirages sur papier, est tout entière consacrée au secteur de la vente (publicité et marketing). Ce sont avant tout des photographies de produits et d'emballages. Il s'agit essentiellement d'un matériel datant de la seconde moitié du XX^e siècle et que l'on peut très approximativement estimer à une dizaine de milliers de pièces. Cette partie du fonds atteste du rôle de premier ordre joué par l'imagerie et la publicité chez Suchard. L'autre armoire regroupe de très nombreux sujets, moins publicitaires, sous la forme d'albums et d'enveloppes contenant des tirages photographiques sur papier ainsi que quelques pièces encadrées couvrant la période de la fin du XIX^e siècle aux années 1970. C'est le contenu de cette seconde armoire qui bénéficie du subventionnement de Memoriav pour sa numérisation et son conditionnement. Nous avons concentré notre effort sur les éléments de cette partie: le descriptif général du fonds qui suit se réfère uniquement à cette «moitié».

Le fonds se compose de photos conditionnées de manières fort différentes.

<i>Type de pièce</i>	<i>Nombre approximatif de pièces</i>	<i>Nombre estimé de photos</i>
Albums	57	2'280
Classeurs	37	1'480
Isolés		
Enveloppes	100	3'000
Boîtes à archives	3	600
Cartables	25	125
Encadrés	50	50
Plaques de verre	200	200
Divers ⁹	23	230
TOTAL	495	7'965

⁸ Ce travail considérable est mené par l'Institut suisse pour la conservation de la photographie (ISCP), à Neuchâtel (www.photo-conservation.ch).

⁹ Cette rubrique comprend par exemple des photographies retrouvées sans aucun support, des fourres, des photos emballées dans du papier, etc.

Parmi les quelques 8000 photographies, on trouve aussi bien des albums de prestige que des doubles insérés en vrac dans une enveloppe disproportionnée. Les albums, et moins encore les photographies isolées, n'ont donc pas fait l'objet d'un classement de la part de l'entreprise. On ne s'avance pas trop en affirmant qu'aucun service photographique n'a probablement existé. En revanche, ce constat engendre d'autres questions : pourquoi y a-t-il autant de clichés ? Ces photographies ont-elles une vocation publicitaire ? Sont-elles un moyen de contrôle du travail dans les ateliers, voire un moyen d'améliorer la production ou l'hygiène de cette industrie alimentaire ? Retrouve-t-on dans la multiplication des photographies la marque du paternalisme, lequel caractérise l'entreprise au moins jusqu'à la fin de la première moitié du *xx*^e siècle, et qui utiliserait l'image à des fins de cohésion interne et d'identité ? L'entreprise cultive-t-elle simplement le souvenir par l'accumulation de clichés ?

Paradoxalement à leur nombre qui laisse penser à une importance toute particulière accordée aux photographies, d'autres éléments nous conduisent à relativiser ce rôle de premier plan. Qui s'occupe de ces photographies ? Qui les commande ? Qui les gère ? Où sont elles conservées ? Selon quelles logiques et à quelles fins ? Autant de questions à la fois simples et primordiales qui sont aussi les plus difficiles à élucider car les photographies ne sont ni prises, ni classées, ni conservées de manière systématique ou selon un schéma prédéfini. Il faut ensuite relever qu'il existe plusieurs tirages d'un même cliché. Les doublons représentent près de la moitié du nombre total de photographies. Finalement, Suchard est loin des centaines de milliers de clichés qui constituent la mémoire photographique de certaines entreprises comme Renault ou Krupp.

Ce paradoxe trouve peut-être son origine dans la vision actuelle que nous avons du fonds. Il est probable que, contrairement à aujourd'hui, ce fonds n'ait pas constitué, par le passé, un tout. Il serait donc vain d'en chercher la cohérence. On aurait ainsi regroupé une série provenant du service publicitaire (les grands albums de devantures, les albums retraçant le processus de production existant à plusieurs exemplaires), une série de la direction (inaugurations, colloques, séminaires, manifestations), des clichés plus anciens stockés dans des archives, etc.

Pour l'historien, cette hétérogénéité de formes offre malgré tout des avantages qui n'apparaîtraient pas dans un fonds composé uniquement d'albums. Les photographies non collées contiennent souvent de précieuses informations au dos comme une légende, une date, le nom du photographe, mais aussi des remarques sur le cadrage, les dimensions, voire les retouches éventuelles à apporter.

Sur le plan du contenu, trois sujets sont dominants. Près du quart du fonds fait état des ateliers de fabrication et du processus de production. Une proportion similaire de clichés est des vues extérieures des fabriques et de leurs environs, des travaux de construction, d'agrandissement ou de rénovation. À cela s'ajoute une grande quantité de portraits de dirigeants et d'employés, seuls ou en groupes, par exemple à l'occasion de manifestations. Une importante série touche à la sphère publicitaire avec des clichés de devantures de magasins et de vitrines arborant la marque Suchard. En revanche, la culture du cacao, le transport des matières premières et des produits finis ainsi que toute la partie administrative de l'entreprise ne sont représentés que dans une plus faible mesure.

Parmi les particularités du fonds, il faut encore relever qu'il ne comprend pas uniquement des clichés de l'entreprise Suchard de Serrières, mais aussi des pièces rapportées des filiales étrangères. Il contient également plusieurs clichés provenant de l'entreprise Tobler de Berne. Ces photographies ont certainement été ajoutées au corpus neuchâtelois au moment de la reprise de l'entreprise Suchard par sa concurrente, fusion qui a eu pour conséquence un double transfert : la délocalisation d'une grande partie des activités productives de Serrières à Berne et la délocalisation des activités administratives de Berne à Serrières.

Les photographies d'ouvriers/ères : quelle(s) image(s) du travail ?

L'ampleur du fonds concorde mal avec la perspective d'une analyse détaillée des photographies. Nous avons donc établi des critères permettant de réduire le fonds à un corpus limité conservant malgré tout une certaine cohérence. Après de multiples abstractions (concentration sur les ateliers pourvus d'une présence humaine, mise à l'écart des clichés redondants ou impossibles à dater), nous pouvons présenter notre corpus de manière positive comme étant représentatif des photographies des ouvriers/ères dans les ateliers de la chocolaterie Suchard de Neuchâtel-Serrières. Il est constitué de 127 photographies.

Les photographies d'ateliers

Qui et quand. Les prises de vue sont l'œuvre de très nombreux photographes mais quelques-uns seulement ont une production importante et régulière. Parmi eux, seuls E. Sauser (de 1920 à 1940) et Fernand Perret (de 1950 à 1970) proviennent du canton de Neuchâtel (respectivement de Neuchâtel et de La Chaux-de-Fonds). Ph. & E. Link (1900-1910), Ernst Albrecht Heiniger et A. Pfister (années 40) sont établis à Zurich alors que les frères De Jongh (1890-1900) ont leurs ateliers près de Paris. Suchard ne possède donc aucun service

photographique interne qui travaille de manière quotidienne pour l'entreprise, mais elle fait ponctuellement appel à des professionnels réputés, notamment dans le domaine de la photographie industrielle et publicitaire.

Quoi. Loin devant toutes les autres étapes de fabrication, ce sont les ateliers du pliage et de l'emballage qui se distinguent en terme quantitatif. Paradoxalement, ce sont les clichés qui ne font pas partie intégrante de la production du chocolat en tant que produit alimentaire. Nous voyons au moins deux raisons à l'origine de ce paradoxe. Elles relèvent toutes deux de l'image que veut transmettre la chocolaterie.

Tout d'abord, il y a la question de la représentation de la production. Le pliage et l'emballage sont singuliers par rapport à tous les autres ateliers. Ils ne contiennent que très rarement des machines, et si machines il y a, elles sont toujours de taille modeste et ne constituent jamais plus qu'un appoint au travail essentiellement manuel des ouvrières. Les ouvrières. Voilà ce qui distingue fondamentalement l'emballage de l'immense majorité des autres ateliers, à l'exception du triage et, dans une moindre mesure, du démoulage. Alignées par dizaines, les ouvrières donnent aux photographies du pliage leur spécificité. Ici, et ici seulement, la production est une affaire strictement féminine. Parce que la main-d'œuvre féminine est moins chère? Certes, mais se contenter de cette explication signifierait passer à côté du message véhiculé par l'entreprise. Ce qui est montré par ce type de clichés, c'est l'armée de main-d'œuvre employée par la chocolaterie, c'est le travail artisanal de l'industrie et c'est le soin, la précision, l'hygiène et d'autres valeurs incarnées par la femme dans la société.

Ensuite, il y a la question de la représentation du produit. Ce face à quoi le consommateur est confronté lorsqu'il achète du chocolat, c'est, schématiquement, de choisir entre le ruban rouge de Suchard et le ruban bleu de Lindt. On peut imaginer qu'en voyant le ruban rouge, le consommateur l'associe à une photographie qu'il aurait vue dans un magazine, lui rappelant le soin apporté à ce chocolat plutôt qu'à un autre. Il n'est ainsi pas anodin qu'en seconde position des phases de la production les plus reproduites l'on trouve le moulage de la confiserie. Pour les mêmes raisons. La confiserie est en grande partie le résultat d'un travail manuel, pièce par pièce, d'ouvrières appliquées. En revanche, les autres stades de production, tous très mécanisés, apparaissent de manière plus discrète.

Comment. Nous le voyons, il y a plusieurs manières d'aborder un même atelier, que ce soit dans sa généralité ou dans sa particularité. Il en ressort des images totalement différentes de l'entreprise et du travail. Mais l'image qui prévaut à la fin du XIX^e siècle est-elle la même que celle de la seconde moitié du XX^e siècle? Quelles tendances se dégagent dans la manière de faire la photo-

graphie d'atelier chez Suchard? Les plans généraux, qui ne mettent pas l'accent sur une activité particulière, ont pour but de donner un aperçu en termes de quantité de travailleurs et de machines réunis dans un même espace dont on veut souligner la grandeur. La puissance industrielle est ainsi valorisée. Ce type de cadrage est fortement pratiqué dans la première période d'utilisation de la photographie, à la fin du XIX^e siècle par les frères De Jongh et au tout début du XX^e siècle par Link. Ils sont, en effet, les auteurs des plans généraux de la moitié de notre corpus. Les plans moyens apparaissent timidement dans les années 1920 par l'intermédiaire du photographe E. Sauser et se généralisent dans les années 1940. Ils sont les plus nombreux dans des albums intimistes qui présentent les étapes de la fabrication du chocolat. Les plans rapprochés n'apparaissent qu'à partir de 1942. Ils sont surtout pratiqués pour montrer le détail d'un travail manuel dans l'atelier de confiserie et, plus encore, à l'emballage.

L'ouvrier, une image à géométrie variable

À chacun sa place. Les photographies donnent l'image d'une entreprise très féminisée en raison de la prépondérance des clichés du pliage et de l'emballage, ce qui n'est pas une déformation de la réalité à en croire les chiffres avancés par Jacques Petitpierre de 400 ouvriers pour 800 ouvrières en 1905¹⁰. Il apparaît, en revanche, que les deux sexes ne se côtoient quasiment pas dans les ateliers, ouvriers et ouvrières étant dévoués à des tâches spécifiques dans des lieux distincts. Alors que les ouvrières sont actives dans les ateliers du triage des fèves, du cartonnage, de la confiserie, du démoulage, du pliage et de l'emballage, les ouvriers sont présents dans les ateliers fortement mécanisés de la torréfaction, du concassage, du broyage, de la mouture, du mélange, du moulage, de l'expédition et, dans une moindre mesure, de la confiserie et de l'emballage. Très rares sont les clichés à montrer simultanément les deux sexes. Malgré tout, une certaine discrimination demeure sur cette photographie (*Photo 1*) puisque les femmes font les tâches légères de pliage et les hommes s'occupent des cartons, probablement plus difficiles à manier, au fond de l'atelier. C'est bien le travail des femmes qui est mis en avant au premier plan de la photographie, alors que les ouvriers sont pratiquement imperceptibles.

Quels sont les éléments qui font qu'une tâche est exclusivement féminine ou masculine? Trois facteurs au moins peuvent être envisagés. Premièrement, on peut imaginer une question de constitution physique. Les hommes travaillent là

¹⁰ Petitpierre, Jacques, «Une industrie alerte : le chocolat Suchard», dans *Patrie neuchâteloise*, vol. 4, Neuchâtel, H. Messeiller, 1955, p. 102.



Photo 1. Atelier de pliage, E. Sauser, vers 1926 (ST 2946.11) ¹¹

où de lourdes caisses métalliques de chocolat doivent être transportées. C'est avec l'image de l'homme fort que joue le photographe.

D'autre part, les machines sont un autre facteur de ségrégation. L'homme est actif là où la mécanisation est la plus poussée, là où les machines sont les plus impressionnantes. La mise en évidence de la technique, voire même un certain culte de la machine, constitue alors l'image de marque de la chocolaterie qui se profile comme une entreprise touchant un marché de masse. Elle dispose logiquement des moyens correspondants à cette vocation, une mécanisation très poussée, et les montre. L'homme maîtrise la technique.

Finalement, la position dans le travail est un autre indicateur: alors que l'ouvrière est presque toujours assise et immobile, l'ouvrier est constamment debout, ce qui en donne une image beaucoup plus dynamique. L'ouvrier «va au travail», c'est-à-dire qu'il se déplace de machines en machines, qu'il transporte des caisses pleines de chocolat d'une machine à une autre, tandis que «le travail vient à l'ouvrière». L'homme est entreprenant.

Ces trois symboles ne sont pas indépendants l'un de l'autre et concourent corrélativement à la définition d'un travail féminin décomposé, simplifié, répétitif et monotone déjà relevé par Sylvie Schweitzer¹². Les photographies nous permettent surtout de souligner la permanence de cette image malgré l'évolution des moyens de production qui tendent à simplifier le travail masculin

¹¹ Les légendes des photographies étant rares, nous avons accompagné les clichés de nos propres légendes. La parenthèse renferme la cote exacte de la photographie. La mention «Fonds Suchard, déposé au Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (Suisse)» s'applique à tous les clichés reproduits dans cet article. Nous remercions le Musée d'art et d'histoire pour sa précieuse collaboration dans la reproduction des photographies.

¹² Schweitzer, Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, O. Jacob, 2002, p. 197.

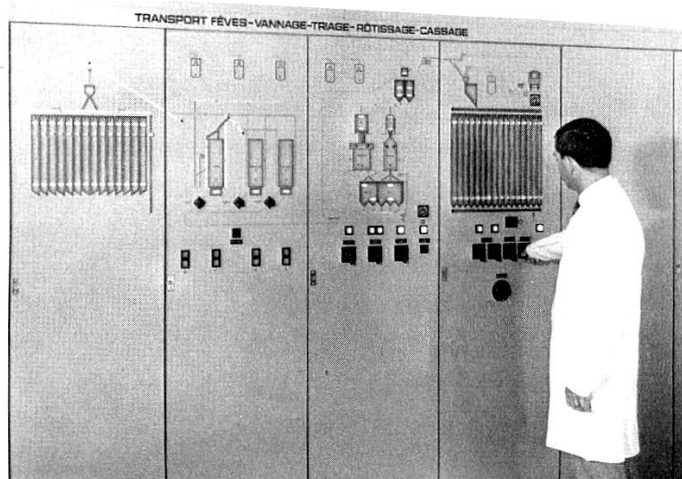


Photo 2. Tableau synoptique qui règle automatiquement les opérations de vannage, triage, rôtiage, cassage, ainsi que le transport des fèves de cacao, F. Perret, 1967 (ST 4927)

dans la seconde moitié du xx^e siècle. Les distinctions de genre perdurent et, pour les justifier, de nouveaux symboles sont mis en avant : à partir de la seconde moitié du xx^e siècle surtout, l'ouvrier revêt une fonction de gestion de la production et de supervision de la machine qui n'apparaît pas chez les ouvrières, quand bien même elles auraient les capacités d'occuper ce genre de postes.

Le travail des enfants, que nous n'avons pas encore abordé, est très rarement représenté sur les photographies puisqu'il n'apparaît que sur les tirages des frères De Jongh et de Link, soit jusque vers 1910. Leur disparition à partir des clichés des années 1920 est-elle le résultat d'un durcissement de la législation sur l'embauche des jeunes, d'une politique délibérée de la chocolaterie dans ce domaine ou correspond-elle seulement à une modification des canons de l'image du travail et de la « bonne entreprise » aux yeux de la société ? Les photographies ne permettent pas de le dire. Soulignons, en revanche, qu'au niveau des enfants déjà l'on constate une division des genres en fonction des tâches. Les filles sont présentes dans les ateliers féminins par excellence (photo 3, p. 74) tandis que les garçons travaillent avec les hommes (photo 4, p. 74). Cela signifie que ce sont moins les compétences physiques qui déterminent la place de chacun que des considérations sociales relevant de l'image et des symboles véhiculés par chacun des deux sexes.

L'attitude face au photographe. Dans une de leurs contributions communes, Peroni et Roux¹³ ont mis en évidence l'existence d'un continuum dans les diverses postures adoptées par les ouvriers/ouvrières face à l'objectif du photographe. De la « pose photographique » au « travail photographié », les auteurs ont distingué pas moins de huit attitudes différentes dans les ateliers Marine et

¹³ « Du travail à la pose », dans Peroni, Michel et Roux, Jacques (coord.), *Le travail photographié*, Paris, CNRS éditions, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, pp. 101-114.

Homécourt de Saint-Chamond. Qu'en est-il chez Suchard? Quels comportements sont adoptés par les ouvriers, ou, plus probablement, imposés à ceux-ci, que ce soit par le photographe, par les contraintes liées à la technique photographique ou à la prise de vue, voire même par les dirigeants de l'entreprise? Notre intention n'est pas d'établir une nouvelle typologie par rapport à celle de Michel Peroni et Jacques Roux, qui serait certainement moins riche que la leur – notre corpus n'ayant pas été sélectionné d'après ce genre de critères – et qui aboutirait probablement à un même constat. En revanche, nous avons pu positionner les clichés de notre corpus par rapport à ce continuum pour déterminer quelles ont été les tendances de l'ordre photographique pratiqué chez Suchard. Les clichés représentant un collectif ont été triés selon trois pôles :

1. La pose : tous les regards sont dirigés vers l'objectif, qu'il s'agisse d'une mise en scène totale ou d'une simple suspension du travail en raison de contraintes techniques.
2. Le travail : tous les regards sont fixés sur le travail à accomplir, que celui-ci soit réellement effectué ou qu'il soit feint.
3. Le clivage pose – travail : mélange entre des ouvriers/ères posant et d'autres travaillant, ce qui engendre un clivage dans le collectif de l'atelier.

Contrairement aux deux auteurs précédemment cités, nous avons pris en compte non seulement les photographies de groupe, mais aussi celle des ouvriers et ouvrières photographiés individuellement et pour lesquelles la dichotomie pose/travail est seule pertinente.

Plus du quart (33) des 127 photographies retenues représente un-e seul-e ouvrier/ère. L'immense majorité d'entre eux feint le travail, faisant fi de la présence du photographe. Seuls trois clichés instaurent un dialogue entre l'ouvrier et le photographe. Deux d'entre eux présentent des ouvriers inactifs attendant que le photographe termine son travail pour reprendre le leur, alors que dans la troisième exception, un ouvrier se tient debout à côté d'une machine de rôtissage, muni d'un ustensile dans lequel on imagine des fèves de cacao grillées qu'il porte au niveau de son visage (*Photos 5, 6*). L'ouvrier a la tête penchée en avant, mais ses yeux fixent un point au loin, le photographe peut-être. L'ouvrier ne prend alors plus simplement la pose de manière neutre et attentiste comme dans les deux cas précédents, mais il dégage une série de valeurs que veut transmettre l'entreprise, à commencer par la qualité et le savoir-faire des ouvriers comme en témoigne une légende accompagnant une autre photographie du même atelier : *Lors du rôtissage – confié uniquement à des ouvriers spécialisés – l'arôme du cacao se dégage*¹⁴.

¹⁴ Texte au dos du cliché ST 216a.5.

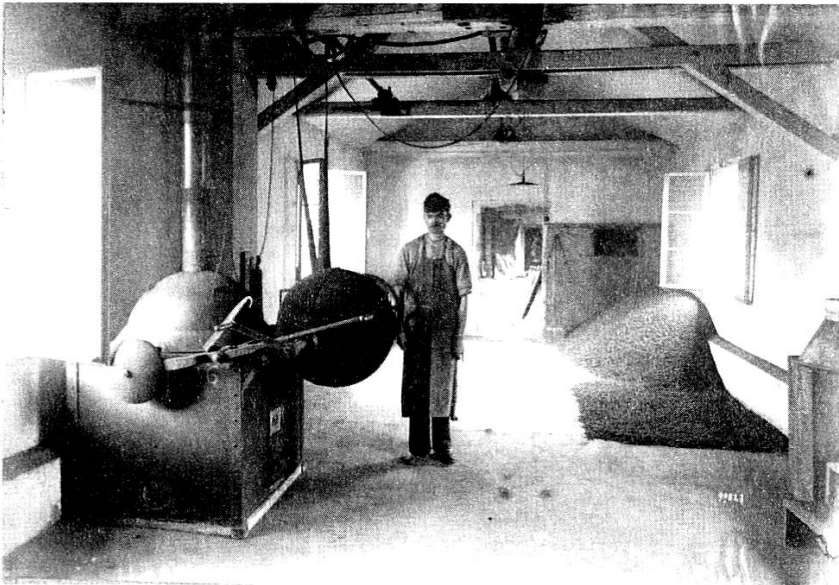


Photo 5. Atelier de rôtissage, De Jongh Frères, vers 1890 (ST 2662.117)

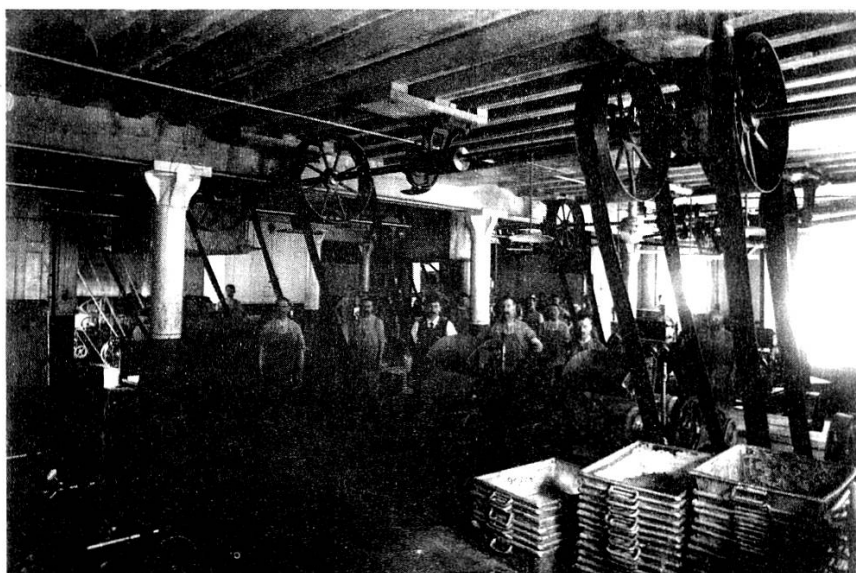
Photo 6. Atelier de rôtissage, E. Sauser, 1926 (ST 218.28)



Les 94 clichés collectifs représentent généralement des groupes assez restreints d'ouvriers. La moitié d'entre eux donnent à voir entre deux et quatre personnes seulement. Entre cinq et neuf apparaissent sur un quart de ces clichés alors que le dernier quart représente dix personnes et plus (jusqu'à une quarantaine au maximum). À nouveau, la grande majorité des prises de vue (69) montrent le travail en train d'être effectué ou mimé par tous.

Parmi les neuf clichés collectifs sur lesquels les ouvriers adoptent une attitude de pose, huit sont le fruit du travail des frères De Jongh. Dans ces cas-là, la pose est totalement mise en scène, que les ouvriers/ères, accompagné-es des contre-mâîtres ou dirigeants, s'organisent en groupe ou qu'il s'agisse d'un arrêt dans le travail en cours pour des raisons techniques. Un exemple du premier cas est particulièrement intéressant. Les ouvriers sont disposés en groupe au fond de

Photo 7. Atelier de broyage, De Jongh Frères, vers 1890 (ST 2662.83)



l'atelier, derrière les machines et derrière le dirigeant Henri Vioget, laissant un grand espace vide au premier plan.

La seconde attitude peut être illustrée par le cliché collectif de pose pris par un dirigeant même, G. Sjöstedt, en 1914 et qui diffère de ceux de De Jongh dans le sens où, selon la terminologie de Michel Peroni et Jacques Roux, il ne s'agit plus d'une pause mise en scène mais d'une pose comme impératif technique. Les mélangeuses sont arrêtées, les hommes restent immobiles pendant le temps de la photographie.

Photo 8. Atelier de conchage, G. Sjöstedt, 1914 (ST 2952.194)



Contrairement aux ouvriers, les ouvrières prises collectivement sont toujours à leur place de travail, ce qui confirme la conclusion des deux auteurs pour qui la présence des femmes «ne se légitime que dans l'ordre d'un faire incessant, alors que pour les collectifs masculins, c'était dans le détachement par rapport au faire que se tenait l'ordre du savoir faire, dans un être-là irréductible à l'activité»¹⁵.

¹⁵ Peroni, Michel et Roux, Jacques, «Du travail à la pose», dans Peroni, Michel et Roux, Jacques (coord.), *Le travail photographié*, Paris, CNRS éditions, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, p. 114.

Sur les 16 photographies restantes, les ouvriers et ouvrières représenté-es n'ont pas tous la même attitude. Ce genre de photographie n'est que rarement prise avant les années 1920. Le clivage s'explique par le fait que l'ensemble des personnes présentes dans un atelier ne sont pas, ou ne se sentent pas impliquées dans l'acte photographique. Trois types de clichés sont envisageables. Dans le premier cas, le travail photographié se déroule au premier plan. L'ouvrière en bout de table observe discrètement la scène probablement sans imaginer être dans le champ de la prise de vue. La seconde possibilité voit la situation s'inverser avec une pose au premier plan alors que le travail quotidien continue au second plan. Le clivage est accentué par le fait que les ouvrières debout détournent entièrement le regard de la scène photographiée. Finalement on observe parfois un mélange entre travail et pose avec de multiples attitudes mais sans délimitation nette. Certaines ouvrières sont concentrées sur leur tâche, d'autres observent le photographe, d'autres encore regardent ailleurs.



*Photo 9. Atelier d'emballage,
A. Pfister, 1943 (ST 223.7)*

*Photo 10. Atelier de cartonnage,
E. Sauser (?), 1926 (ST 414.4)*

*Photo 11. Atelier d'emballage,
E. A. Heiniger, 1943 (ST 225.30)*

On le voit dans les photographies individuelles comme dans celles de groupe, la pose est représentative de la manière de photographier du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Le fait de la retrouver chez des photographes différents prouve qu'il ne s'agit pas d'un style personnel mais bien d'une façon de faire communément admise. Faut-il alors l'imputer à des contraintes techniques ? Les temps de poses sont plus longs au XIX^e siècle qu'après, mais cela n'exclut pas de feindre le travail comme cela se pratique jusqu'à la fin du XX^e siècle, moyennant une immobilité de quelques secondes supplémentaires. Il faut donc considérer la pose comme le témoin de la manière de concevoir la photographie d'atelier chez Suchard. Les groupes d'ouvriers rassemblés autour de leurs chefs véhiculent une image familiale qui colle à l'entreprise paternaliste. Le besoin de représenter le travail en train d'être fait est une réalité plus récente et cela concerne non seulement les ouvriers/ères mais aussi les chefs d'ateliers qui ne trônent plus au milieu de la photographie mais qui sont en plein travail.



Photo 12. Emballage des œufs de Pâques,
F. Perret, 1967
(ST 2019.26)

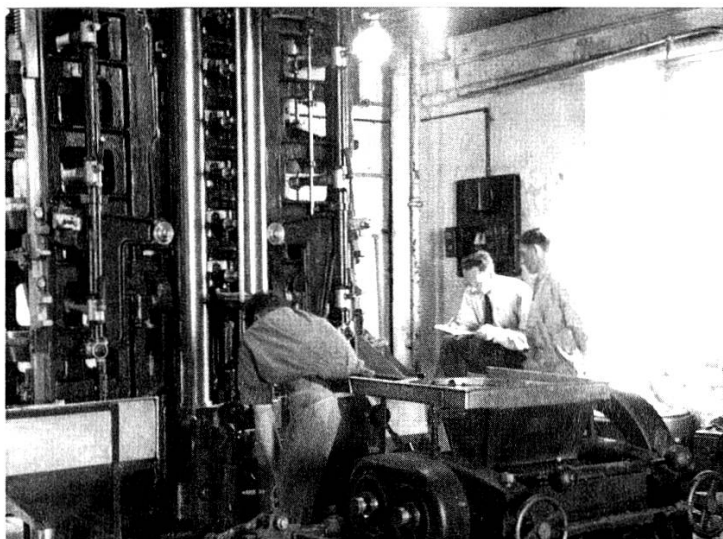


Photo 13. Pressurage,
A. Pfister, 1943
(ST 223.3)

La tenue. L'éventail des photographies de notre corpus permet de s'intéresser à la question de la tenue vestimentaire des ouvriers et ouvrières. Est-elle spécifique? Comment évolue-t-elle au cours du temps? Change-t-elle en fonction des ateliers, des tâches? Quelle image donne-t-elle de l'industrie du chocolat?

Le premier élément saillant des photographies du fonds est l'image d'une grande uniformité et d'une certaine constance dans le temps. Les photographies témoignent de trois grandes périodes dans l'habillement-type des ouvriers/ères.

De la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920, les ouvrières portent des robes claires, longues et amples, boutonnées dans le dos. Un large morceau de tissu, généralement foncé, attaché à la taille au moyen d'une ficelle fait office de tablier. À partir des photographies prises par E. Sauser, dès 1926, les manches longues sont parfois retroussées jusqu'au niveau du coude et les robes dévoilent timidement les chevilles. Les coiffures sont encore sans exception des chignons plaqués sur la tête. Il est fréquent de rencontrer des alliances aux doigts des ouvrières. Le mariage ne semble donc pas être un facteur synonyme de fin de carrière professionnelle pour les ouvrières de l'entreprise Suchard. L'existence d'infrastructures destinées à la surveillance des enfants (une garderie et une école enfantine sont instaurées dès 1881¹⁶) y est sans doute pour quelque chose. Les femmes ne présentent, à cette époque, aucun signe qui ne les distingue les unes des autres. La tenue standard se rencontre aussi bien à la confiserie qu'à l'emballage, les deux secteurs exclusivement féminins de l'entreprise. De leur côté, les ouvriers portent des pantalons foncés et une chemise claire dont les manches sont fréquemment retroussées. Un tablier foncé les protège de la poitrine jusqu'au niveau des pieds. Il faut relever une distinction dans l'habillement des ouvriers occupés aux ateliers de rôtissage et de concassage, lesquels portent un couvre-chef en tissu ou un béret. Avec des cheveux très courts et généralement une moustache à partir des clichés des années 1910, leurs tabliers tendent aussi à se raccourcir jusqu'au niveau des genoux.

Après une décennie de transition sur laquelle notre corpus est peu disert, une deuxième mode vestimentaire se dessine des années 1940 aux années 1950. Pour les femmes, la tenue s'allège. La robe, raccourcie et portée plus près du corps, se ferme sur le devant. Le tablier à carreaux protège désormais la poitrine jusqu'au niveau du genou. Un bonnet de protection vient recouvrir les cheveux de manière généralisée à partir des clichés de 1942. Cette tendance plus protectrice, qui peut correspondre à de nouvelles normes législatives, s'accompagne paradoxalement

¹⁶ Vögtli, Michaël, *Entre paternalisme et Etat social: le cas de la fabrique de chocolat Suchard (1870-1940)*, Lausanne, Université de Lausanne, Département de science politique, 2004, 93p.

d'une plus grande liberté en termes d'objets esthétiques personnels : foulards, boucles d'oreilles, bagues, bracelets, colliers et montres sont régulièrement portés par les ouvrières, et ce quel que soit leur poste de travail. Pour les hommes, la blouse blanche remplace parfois le tablier blanc enfilé par-dessus une chemise à manches courtes. Les ouvriers ne portent en revanche jamais de couvre-chef protecteur, peut-être en raison de leurs cheveux courts.

La dernière période s'étend des années 1960 aux années 1970. Elle est caractérisée par l'apparition de la chemise ou de la blouse de travail et de la jupe chez les ouvrières. Les carreaux sont abandonnés au profit de la pureté du blanc sur lequel la marque s'expose. Quant au bonnet de protection, il devient plus un symbole et un support de la marque qu'un objet d'hygiène à en croire la manière dont il est porté, très en arrière de la tête. Il n'est d'ailleurs pas porté là où on l'attendrait le plus puisqu'on le retrouve plus fréquemment au cartonnage qu'à la confiserie. Outre les objets personnels distinctifs évoqués plus haut, le maquillage fait son apparition dans l'atelier, ou plutôt sur la photographie qui, grâce à la couleur, nous permet d'observer ce genre de détails. Finalement, cette période voit apparaître la pantoufle dans l'usine. Chez les hommes, l'évolution vestimentaire est moindre par rapport à celle des femmes. Notons finalement que des protections jetables font leur apparition ainsi que des gants, dès le début des années 1970, chez les ouvrières manipulant directement les chocolats.

L'ouvrier parmi d'autres.

Ce chapitre est l'occasion d'ouvrir un dernier volet relatif à l'étude des ouvriers et ouvrières Suchard. L'atelier, lieu de travail par excellence, transparait-il aussi comme un lieu d'échanges ? Quelles relations les ouvriers entretiennent-ils avec leurs pairs dans leur travail quotidien ? Quelle image l'organisation générale des ateliers, et plus spécifiquement celle des places de travail, rend-elle des rapports entre les personnes ?

Une première observation peut être faite sur la base des statistiques que nous avons établies plus haut sur le nombre de personnes représentées sur les tirages. Alors que les clichés plus anciens reflètent un caractère familial et un travail d'équipe, la croissance du nombre de plans moyens et rapprochés à partir des années 1920 rend compte d'une image plus individuelle du travail pour lequel l'ouvrier/ère se suffit à lui-même. Ce premier constat mérite cependant d'être nuancé. À y regarder de plus près, les photographies de groupes parfois très importants d'ouvrières ne dissimulent pas un travail individuel relativement prononcé (photo 3). Chaque place de travail est organisée de manière identique et chaque ouvrière monte ou emballe une boîte dans sa totalité. Les ouvrières

n'ont donc pas de contact entre elles. Au contraire, leur travail les sépare plus qu'il ne les rapproche tant les hautes piles de boîtes tendent au cloisonnement de chaque poste de travail. L'évolution de l'organisation au niveau de l'atelier d'emballage suit deux tendances. D'un côté, elle réside dans l'individualisation des places de travail. On ne rencontre plus en effet de grandes tablées avec des ouvrières les unes en face des autres. À partir des années 1960, chacune bénéficie de sa table individuelle, les ouvrières sont alignées les unes derrière les autres, face à dos, ce qui empêche tout contact. À l'instar du type de prise de vue, l'individualisme règne aussi dans l'organisation des ateliers (photo 12).

De l'autre côté, la tendance est à la division poussée à l'extrême des tâches grâce au travail à la chaîne dont les premiers clichés apparaissent dans les années 1940. Le rythme de travail est alors imposé par le tapis roulant. Les ouvrières sont obligatoirement côte à côte mais n'ont guère plus de relations qu'auparavant puisqu'elles ne se passent pas même les boîtes. Cela est dû au nombre important de sortes de pralinés qui prennent place dans une boîte.



Photo 14.
Mise en boîte des pralinés,
photographe inconnu,
1943 (ST 225.24)

Ci-contre, photos 15 et 16.
Mise en boîte des pralinés,
E. A. Heiniger, 1943
(ST 410.47 et ST 410.48)

On conçoit aisément que les ouvrières ne peuvent pas avoir chacune à disposition l'assortiment complet. C'est pourtant l'image que veut aussi donner l'entreprise avec deux clichés à l'opposé de la photo 14. Nous avons à faire à deux prises de vue en maints points identiques, même photographe, même date, même sujet, même angle de vue, même cadrage, et surtout même place de travail comme l'atteste l'arrière-fond. Il est évident que la mise en scène est très poussée, le décor de l'atelier est complètement absent, les ouvrières ne laissent transparaître aucune émotion. Les clichés mettent le travail manuel féminin sur un piédestal, mais nous nous posons toujours la question de l'existence de ces deux versions, l'une brune, l'autre blonde, ce qui nous renvoie à la question, toujours ouverte, du destinataire des photographies.



Conclusion

Il y aurait infiniment plus à dire rien que sur la quinzaine de photographies que nous avons pu reproduire ici. L'analyse d'un petit aspect montre bien le potentiel que peut renfermer ce type de sources en vue de rénover l'histoire du travail, mais elle en révèle aussi toute la complexité. Si, d'un côté, nous avons pu établir des considérations factuelles au sujet des tenues des ouvriers/ères par exemple, il a fallu constamment garder à l'esprit que la photographie est une construction résultant de forces et d'intérêts divers. Il s'agit d'une image qui découle le plus souvent d'une commande, dont le sujet et les acteurs sont mis en scène, et le résultat recadré voire retouché. Mais tous ces éléments, qui sont autant de facteurs d'éloignement d'une insaisissable réalité, sont simultanément les meilleurs témoins de l'image que l'on se faisait ou que l'on a voulu donner de manière plus ou moins consciente. En ce sens, les photographies sont aussi le reflet de la vie de l'entreprise. Le développement de la culture photographique suit la reprise progressive de l'entreprise par Carl Russ-Suchard dans les années 1880. Jusqu'à son décès survenu en 1925, nous sommes en présence d'un même type de représentation produite par les frères De Jongh et par Link et qui correspond à la vision paternaliste de la chocolaterie comme en témoigne la photo 7. Par la suite, on s'éloigne de cette représentation familiale pour une représentation plus individuelle, plus productive, moins paternaliste, celle de dirigeants moins sensibles au rôle social joué par la chocolaterie, peut-être plus inspirés par des préceptes tayloristes. Industrie du luxe transformée en industrie de masse grâce à la mécanisation et à de nouveaux modes d'organisation du travail, les photographies des ateliers Suchard nous montrent une forte

adéquation entre les producteurs, autrement dit les ouvriers/ères, et les consommateurs et consommatrices, à savoir des ouvriers/ères aussi. Les fabricants sont de la même famille que les acheteurs, des ouvriers/ères pour la plupart non qualifiés.

Il faut reconnaître que les photographies d'ouvriers/ères ne nous ont pas entièrement permis de renouveler l'approche de l'histoire du travail car elles demeurent, à l'instar des autres sources, le résultat d'une réflexion et d'une conception des dirigeants de l'entreprise et non pas du milieu ouvrier. Toutefois, l'absence de méthodologie reconnue par une majorité d'historiens ne doit pas constituer un frein mais un moteur de l'expérimentation et de l'investigation. La multiplication des approches permettra, dans un deuxième temps, d'établir des théories méthodologiques efficaces. Cependant, les premières tentatives voient déjà poindre un danger. L'historiographie révèle un fort cloisonnement des sources, non seulement, comme nous l'avons déjà constaté, entre les sources écrites et l'iconographie, mais aussi au sein même de cette dernière catégorie. Notre travail fait partie des meilleurs exemples de cette approche qui tend à dissocier les dessins, les affiches, le cinéma, la photographie et bien d'autres supports encore. Dans ce sens-là, une étude basée sur une approche globale paraît indispensable.

RÉGIS HUGUENIN