

**Zeitschrift:** Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Geschichte  
**Band:** 54 (2004)  
**Heft:** 1  
  
**Artikel:** L'histoire et les images : la figure de l'ouvrier en Suisse  
**Autor:** Kaenel, Philippe  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-81359>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

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

## L'histoire et les images

### *La figure de l'ouvrier en Suisse*

Philippe Kaenel

#### **Summary**

*Visual representations of workers in Switzerland have not been studied in depth by either historians or art historians despite the wealth of studies in labor history. Yet gathering a rich corpus of images in the graphic and photographic arts, in painting and in sculpture, is a fairly easy task. The following study offers a preliminary sketch of such a research. Focusing on illustrations and caricatures, it also pays close attention to the works of Vincenzo Vela, Ferdinand Hodler, Gustave Jeanneret, Léo-Paul Robert and Eugène Burnand. The different social and aesthetic points of view of these artists working in so many specific media show that workers were born simultaneously with their images in the 19th century.*

«Je ne pense pas qu'en Suisse vous puissiez trouver ce qu'il vous faut pour le combat que vous voulez mener. Là, le naturalisme étant paysagisme est accepté, me semble-t-il, facilement. Je voudrais vous voir dans une ville industrielle, nous peindre quelque coin d'une immense machine, où dans le brouhaha du monstre on verrait la femme ou l'enfant de l'esclave moderne suer dans le frôlement dangereux des rouages. [...] pour faire frémir devant une peinture ouvrière moderne, j'estime qu'il faut être peintre, mais de plus comme vous l'êtes, homme de cœur et d'esprit socialiste.»<sup>1</sup>

«On entend souvent les Suisses déclarer, en dirigeant un regard triomphant sur l'étranger: nous n'avons pas de prolétariat! Même la Suisse a un prolétariat, mais elle l'envoie à l'étranger, du moins pour la

<sup>1</sup> Lettre de L. de Brousse à Gustave Jeanneret, le 16. 7. 1879, Archives Gustave Jeanneret, cité dans Pascal Ruedin: *Gustave Jeanneret 1847–1927. Entre régionalisme et cosmopolitisme: une carrière artistique au temps des avant-gardes*, Hauterive, Attinger, 1998, p. 180, note 209.

plupart. Mais avec le temps, ce flux s'arrêtera lui aussi», écrit en 1848 le socialiste allemand réfugié en Suisse Wilhelm Liebknecht (1826–1900)<sup>2</sup>. Soixante ans plus tard, la grève générale de 1918 devait lui donner raison. Entre ces deux dates symboliques, l'émergence du mouvement ouvrier coïncide avec la naissance de la figure de l'ouvrier, fruit du dialogue entre l'histoire et ses images.

L'historiographie de ces trente dernières années a souligné quelles sont les étapes marquantes de la constitution d'une catégorie sociale qui émerge du compagnonnage et, notamment en Suisse, du système de travail à domicile, le *Verlagssystem*, prédominant jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La formation de ce que l'on appelle le mouvement ouvrier a passé par une série de moments et d'événements clefs que l'on m'excusera de rappeler ici très sommairement<sup>3</sup>.

L'apparition de machines dans les années 1830, surtout en Suisse orientale, n'a pas remplacé du jour au lendemain le travail à domicile qui représente quarante pour cent de la population ouvrière en 1850 et encore quinze pour cent vers 1900. La mobilisation sociale est alors organisée par les émigrés principalement germaniques, socialistes puis communistes, que l'on retrouve partout dans les villes et cantons suisses qui ont une réputation libérale, de Zurich à Genève en passant par Berne. La fondation de la Société du Grutli à Genève en 1838, va ainsi donner naissance à de nombreuses autres sections cantonales dont la vocation est avant tout éducative («durch Bildung zur Freiheit»). Après 1848, la nouvelle Confédération connaît un boom industriel dans le domaine ferroviaire, de l'industrie textile et des machines principalement. Les premiers syndicats se constituent sur la base des structures corporatives (monteurs de boîtes, typographes, tailleurs, cordonniers, ...), tout en gardant certaines distances face à l'Association Internationale de Travailleurs, fondée à Londres en 1864, dont plusieurs sections se forment par la suite en Suisse. En 1873 se tient à Olten le premier congrès ouvrier suisse. La présence de la classe ouvrière s'accroît (surtout après la crise des années 1880 qui la frappe de plein fouet), avec la fondation de l'Union syndicale suisse et du Parti social-démocrate de Suisse en 1880 et celle du Parti socialiste suisse en 1888. En trente ans, le nombre des ouvriers de fabrique passe du simple au double. Leur visibilité politique mais aussi sociale s'accroît avec la prolifération de publications et d'organes de presse associatifs et syndicaux, avec la ségrégation économique

2 Cité dans Ezio Canonica et al.: *Le Mouvement ouvrier en Suisse. Documents. Situation, organisation et lutte des travailleurs de 1800 à nos jours*, Genève, Editions Adversaires, 1975, p. 10.

3 Voir notamment Canonica et al., 1975.



**Figure 1.** Georges Dessonaz, Scène de grève à Lausanne (conflit des chocolatiers d'Orbe et Vevey), fin mars 1907, photographie. Lausanne, Musée de l'Elysée.

et urbaine (multiplication des logements ouvriers), avec la construction de maisons du Peuple<sup>4</sup>, avec les cortèges du 1<sup>er</sup> mai dès les années 1890 et l'organisation fréquente de grèves (fig. 1 et 2)<sup>5</sup>. Elles aboutissent, en 1909 à Zurich, au principe de la grève générale mis en pratique une première fois en 1912. Le renchérissement des denrées provoqué par la Première Guerre mondiale, la profonde misère qui en résulte (le salaire réel

4 Les maisons du peuple trouvent leur origine dans la vie chère et la création de coopératives de consommation vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles émergent également des cercles ouvriers qui se forment dès les années 1880 en Suisse et de la sociabilité de cafés. La première est biennoise et date de 1891. Mais c'est à partir de 1918 qu'elles se multiplient. Voir Mario Scascighini: *La Maison du Peuple en Europe et en Suisse. Le temps d'un édifice social*, thèse manuscrite, Lausanne, Ecole polytechnique fédérale, 1989.

5 On compte 2400 grèves et lock-outs entre 1880 et 1914. Voir l'analyse de Hans Hirter dans Erich Gruner: *Arbeiterschaft und Wirtschaft in der Schweiz 1880–1914*, 2 vol., Zurich, Chronos Verlag, 1987–88, vol. 2, 1988, p. 837–1008. Les catégories professionnelles qui entrent en grève ne sont pas nécessairement les plus organisées (métallurgie, typographes ou cheminots), mais le plus souvent des cordonniers ou des tailleurs, du moins en ce qui concerne le canton de Vaud (André Lasserre: *La Classe ouvrière dans la société vaudoise 1845–1914*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1973). L'auteur répertorie 230 grèves de 1887 à 1914, soit huit par an en moyenne.





**Figure 2.** T. Schalcher, Cortège ouvrier en faveur de la proportionnelle, *Der Grütli*, 1. 5. 1910, zincographie. Berne, Bibliothèque nationale.

des ouvriers diminue de trente pour cent en quatre ans, un sixième de la population compte parmi les nécessiteux) produit un ressentiment, attisé par la conscience des inégalités, dirigé contre ceux qui profitent de la guerre, et contre la militarisation des instances politiques face à laquelle se dresse, en 1918, le fameux Comité d'action d'Olten, formé de dirigeants syndicalistes et socialistes, peu avant que ne se déroule à Zurich la grève des employés de banque, qualifiée de bolchevique par la presse bourgeoise. La levée des troupes sur ordre du Conseil fédéral le 5 novembre 1918 conduit à la célèbre grève générale qui débute le 11 du mois et mobilise environ deux cent cinquante mille personnes, surtout en Suisse allemande, principalement dans l'industrie métallurgique. Elle est de courte durée (trois jours), ses revendications mettront du temps à trouver leur réalisation (assurance vieillesse, droit de vote des femmes, etc.), mais elle marquera durablement les consciences.

Le mouvement ouvrier est étudié par une historiographie engagée qui manifeste une *adhésion critique* à son objet, dans le meilleur des cas<sup>6</sup>. L'évolution du mouvement apparaît comme une longue marche qui s'identifie au progrès social dans son ensemble, à laquelle participent, rétrospectivement, les chercheurs qui s'y consacrent. Or, cette marche d'accompagnement n'a même pas commencé dans le domaine de l'histoire de l'art en Suisse. On pourrait arguer du caractère «atavique», «conservateur», «bourgeois», que sais-je, de la discipline, mais ce serait confondre choix de méthode et choix d'objets d'étude, et surtout reproduire la naïve et trop mécanique homologie entre progressisme politique d'une part, intellectuel ou artistique d'autre part (les jugements de Walter Benjamin sur l'art et sa vision de l'aura se révèlent, par exemple, profondément conservateurs car ils ne font que reconduire le fétichisme associé à l'œuvre d'art dit «originale»). Il n'empêche que l'histoire de l'art suisse ne s'est pas intéressée à l'iconographie de l'ouvrier. Serait-ce dû à l'absence d'une classe ouvrière helvétique ayant des traits visuels spécifiques? Un bref parcours dans l'histoire de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de la photographie prouve qu'il n'en est rien: les œuvres de Ferdinand Hodler, Edouard Kaiser, Eugène Burnand ou Gustave Jeanneret, les monuments de Vincenzo Vela, la foule de photographies, de gravures et de caricatures qui figurent dans les journaux illustrés prouvent que l'ouvrier appartient non seulement au monde social, mais aussi aux catégories visuelles qui se construisent entre 1848 et 1918<sup>7</sup>.

6 Voir l'«Introduction à l'édition française» de Marc Vuilleumier dans Canonica et al., 1975, qui fait état de la «lutte» conduite par les auteurs du livre, le «Groupe de travail pour l'histoire du mouvement ouvrier», qui consacre le principe d'homologie critique. Sur le cas suisse, voir le classique d'Erich Gruner: *Die Arbeiter in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, Berne, Francke, 1968. Sur l'historiographie suisse, voir: *Histoire sociale et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique 1848–1998*, Lausanne, Ed. d'En bas, 1997, p. 33–62, et les *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, Lausanne, Ed. d'En bas, Lausanne. Sur le contexte européen (à l'exclusion de la Suisse): Jacques Droz et Klaus Tenfelde (éd.): «Arbeiter und Arbeiterbewegung im Vergleich», Munich/Oldenbourg, *Historische Zeitschrift*, Sonderheft 15, 1986. Sur l'image du prolétaire et de l'ouvrier en particulier: Maurice Agulhon: *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979; Eric Hobsbawm: «Man and Woman in Socialist Iconography», *History Workshop*, automne 1978, p. 121–138, et Eric J. Hobsbawm: *World of Labour*, Londres, Butler & Tanner, 1984.

7 Dans le domaine des études littéraires, le mouvement de dépopulation rurale s'accompagne entre autres d'une mise en évidence de la figure du paysan dans la littérature dite «populaire», plutôt conservatrice et moralisatrice, qui insiste plus sur la vie psychologique des personnages que sur leurs conditions sociales. Serait-ce dû au fait, comme en France, que la classe ouvrière se retrouve «mise au ban de la littérature après la Commune de Paris, c'est ce qui est confirmé par une analyse des livres de lecture en usage à l'école primaire», tandis que les textes sur la paysannerie occupent le premier plan? Selon Rémy Ponton: «Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du 19<sup>e</sup> siècle», *Actes de la recherche en*

Il est vrai que, de manière générale, les publications dans le domaine de l'histoire de l'art moderne sont avant tout monographiques (autour de l'œuvre des Hodler, Giacometti, etc.), parfois chronologiques et techniques (l'affiche vers 1900, la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture symboliste, l'expressionnisme ou le surréalisme en Suisse, etc.), et très souvent géographiques (les arts à Berne, à Genève, à Neuchâtel, etc.), motivées par la volonté de mettre en valeur les collections cantonales. Les approches iconographiques, plus rares, se concentrent avant tout sur la question du paysage ou de la peinture historique et religieuse<sup>8</sup>. On ne saurait nier que la présence des ouvriers dans ce que l'on appelle le «grand art» (la peinture avant tout) est comparativement faible, et pour cause: quel est le marché, quels sont les débouchés d'une œuvre montrant par exemple un cordonnier dans son atelier ou un vagabond? De tels objets trouvent aussi difficilement leur place dans les intérieurs bourgeois que dans les collections publiques. «Quel sera l'amateur assez fou pour en décorer sa galerie? ou l'administration assez stupidement prodigue de nos deniers pour la suspendre dans un de nos musées? Voilà bien du travail perdu», s'exclame un critique à propos de la toile d'Alfred Roll (1846–1919) intitulée *Grève des mineurs*, exposée au Salon de 1880<sup>9</sup>.

Il faut dire à la décharge des historiens de l'art que leurs collègues historiens n'ont guère fait mieux depuis quarante ans, en traitant souvent les sources iconographiques comme de simples «illustrations» de situations historiques. En 1961, *L'Histoire et ses méthodes* dans l'Encyclopédie de la Pléiade passe du blason à la photographie et au cinéma (un bref et schématique chapitre rédigé par Georges Sadoul), en «oubliant» les autres arts visuels, comme si, à la différence de l'archéologie, l'histoire pouvait se passer de l'iconographie<sup>10</sup>. Ce gros ouvrage ignore notamment les quelques pages de Lucien Febvre dans ses *Combats pour*

*sciences sociales*, n° 17/18, 1977, p. 62–71. L'ouvrier ne saurait-il être acteur et encore moins héros de la fiction littéraire suisse? Voir «Littérature populaire – peuple et littérature», *Histoire et société contemporaines* n° 9, 1989; *Littérature populaire et identité suisse: récits populaires et romans littéraires: évolution des mentalités en Suisse romande au cours des cent dernières années*, sous la dir. de Roger Francillon et Doris Jakubec, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

8 Impossible de dresser ici la bibliographie de l'histoire de l'art suisse de ces dernières années. Je laisserai le lecteur interroger les bibliographies de l'art suisse et les bases de données nationales, que l'on trouve notamment sous le site de la Société d'histoire de l'art en Suisse ([www.gsk.ch](http://www.gsk.ch)) et le catalogue virtuel suisse ([www.chvk.ch](http://www.chvk.ch)). L'Institut suisse pour l'étude de l'art possède une base de données spécifiques.

9 A. Silvestre, cité dans A. F. Hérold, Roll, 1924, p. 43, et dans *La Représentation du travail*, 1977, p. 21.

10 Charles Samaran (dir.): *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

*l'histoire* en 1953, qui s'en prend à l'histoire de l'art, «une discipline qui trop souvent se nourrit de monographies individuelles – d'artistes les unes, de monuments ou d'œuvres les autres»<sup>11</sup>. En 1978, la *Nouvelle histoire* proposée par Jacques Le Goff et tant d'autres se montre absolument aveugle, quoi qu'il soit vaguement question de culture visuelle dans le chapitre sur «L'histoire de l'imaginaire»<sup>12</sup>. Or, l'imaginaire n'est pas l'image et encore moins l'art, comme le dit bien Le Goff dans *L'Imaginaire médiéval* en 1985, un ouvrage qui plaide en faveur de l'intégration des productions littéraires et artistiques en histoire, mais qui, significativement, n'est pas illustré<sup>13</sup>. Et Francis Haskell de conclure avec prudence en 1993: «Toute coopération fructueuse entre l'historien et l'historien de l'art ne peut se fonder que sur une pleine reconnaissance des écarts nécessaires entre leurs voies d'approche et non, comme on l'a si souvent allégué, sur l'affirmation illusoire d'une identité foncière de ces voies.»<sup>14</sup>

Pour revenir au cas helvétique et au thème de l'ouvrier, la question de l'iconographie demeure passée sous silence dans les bilans historiographiques récents. Elle a pourtant fait l'objet d'un appel significatif en 1980, à la fin d'un ouvrage sur le syndicalisme suisse<sup>15</sup>:

11 Lucien Febvre: *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1965 [1953], p. 294–313.

12 Jacques Le Goff (dir.): *La Nouvelle histoire*, Paris, Complexe, 1988 [1978].

13 «Le vrai historien de l'imaginaire doit traiter ces documents en tenant compte de leurs *spécificités*. [...] Mais beaucoup reste à faire avant que l'historien maîtrise l'usage historique de la littérature et de l'art. [...] Une des faiblesses de ce recueil est l'absence d'image et d'études iconographiques mais les références à l'image y sont, au moins de façon sous-jacente, constantes» (Jacques Le Goff: *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. IV–V).

14 Francis Haskell: *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995 [1993], p. 23. Voir également du même auteur: «The use and abuse of art history», *The New Review of Books*, 17. 3. 1977, p. 6–10, et «Visual Source and The Embarrassment of Riches», *Past and Present*, n° 120, p. 216–226. Sur l'approche des documents iconographiques en histoire, voir notamment: *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987 (les actes d'un colloque, sans véritable synthèse théorique); *Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele*, éd. par Brigitte Tolkemitt et Rainer Wohlfeil, Berlin, Duncker & Humblot 1991; Heike Talkenberger: «Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde», *Historische Zeitschrift*, 1994, p. 289–313; *Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, éd. par Irmgard Wilharm, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlag-Gesellschaft, 1995; Sophie Cassagnes et Christian Delporte (et al.): *Le Commentaire de document iconographique*, Paris, Ellipses, 1996 (ouvrage qui propose une grille de «lecture» à l'attention de l'étudiant); *Histoire, images, imaginaires (fin XV<sup>e</sup> siècle–début XX<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par Michèle Ménard et Annie Duprat, Le Mans, Université du Maine, 1998; Michael Sauer: *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren*, Seelze-Velber, Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung, 2000 (l'équivalent allemand de l'ouvrage de Cassagne et al.); Laurent Gervereau: *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000, et dernièrement: *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2003.

15 Garbani, Schmid, 1980, p. 257.



«Lorsqu'il s'agit d'illustrer un livre historique, les documents de toutes sortes (tableaux, gravures, photographies, etc.) ne manquent en général pas. Surtout lorsqu'il s'agit de faire l'histoire des classes dominantes, de leurs industriels, de leurs intellectuels, de leurs généraux. Mais, dans nos musées et nos archives, le mouvement ouvrier est absent, ou peu s'en faut. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle (jusque vers 1930), il est très difficile de trouver des documents pouvant illustrer des luttes ouvrières, des épisodes marquants de la vie syndicale, des portraits de militants, pour ne pas parler de documents témoignant du mode de vie des classes les plus pauvres.

Pour permettre au mouvement ouvrier – et, d'une façon plus générale, à ceux à qui l'Histoire n'a pas laissé de parole – de se réapproprier leur propre passé dont on a cherché à les priver, il est indispensable que le moindre témoignage puisse être recueilli. C'est pourquoi nous faisons un pressant appel à tous ceux qui posséderaient des documents (gravures, photographies, tracts, affiches, etc.) d'en faire connaître l'existence à l'une des deux adresses suivantes:

- Pour le syndicalisme en Suisse romande: Association pour l'étude de l'histoire du mouvement ouvrier, Grande Rive 5, 1007 Lausanne
- Pour le mouvement ouvrier suisse: Schweizerisches Sozialarchiv, Neumarkt 28, 8001 Zurich».

Vingt ans plus tard, il faut nuancer ce propos, peut-être valable en ce qui concerne le domaine restreint de l'iconographie syndicale, mais qui n'est pas vrai, comme nous le verrons, si l'on s'attache à la représentation de l'ouvrier.

Il n'empêche: combien de livres d'histoire paraissent sans mention des sources des illustrations? Combien ignorent sans complexe le nom du peintre, du graveur ou du photographe? Comme si l'on pouvait mettre sur le même plan une gravure de journal ou une peinture, ne pas tenir compte de leur matérialité, de leurs conditions de production et de diffusion? Comme si les «images» ne traduisaient pas des points de vue spécifiques? Une photographie, soit extraite d'une revue comme *La Patrie suisse*, soit conservée dans des archives d'entreprise n'a pas du tout le même statut. Une xylographie du Franz Masereel suisse de l'entre-deux-guerres, Alexandre Mairét (1880–1947), ne peut être regardée comme une gravure sur bois publiée au même moment dans *Le Mois illustré* ou dans la *Schweizer illustrierte Zeitung*<sup>16</sup>. Il s'agit d'évidences dont l'historiographie fait trop souvent l'économie.

16 L'œuvre politique de Mairét, qui débute en 1918 avec la xylographie en première page du bimensuel genevois *Le Réveil communiste-anarchiste*, aurait mérité une étude particulière. Voir Bernard Wyder: *Alexandre Mairét. Les gravures sur bois*, Editions d'En bas, Lausanne, 1991, ainsi que les deux études du même auteur parues dans *Genava* en 1988 et 1991.



## Classements visuels

La représentation de l'ouvrier ou du travail ouvrier obéit ou s'inscrit dans une série de catégories visuelles, et c'est par rapport à ces dernières qu'il faut commencer par les approcher. On oublie trop souvent que la maîtrise de ces classements est en soi-même un objet de luttes, et l'on pourrait reprendre à propos des ouvriers ce que Pierre Bourdieu dit des paysans en les qualifiant de «classe objet»:

«C'est pourquoi l'histoire sociale des représentations sociales du monde social fait partie des préalables critiques de la science du monde social qui véhicule, en particulier dans les oppositions qu'elle met en œuvre (*Gemeinschaft/Gesellschaft*, *folk/urban*, etc.) pour penser le monde social ou dans les divisions selon lesquelles elle s'organise (sociologie rurale ou sociologie urbaine, etc.), toute la philosophie sociale qui se trouve inscrite dans les oppositions les plus ordinaires du monde social (ville/campagne, rural/urbain, etc.). L'inconscient, disait à peu près Durkheim, c'est l'histoire: il n'y a pas d'autre moyen pour s'approprier complètement sa propre pensée du monde social que de reconstituer la genèse sociale des concepts, produits historiques des luttes historiques que l'amnésie de la genèse éternise et réifie.»<sup>17</sup>

Dans un tel programme, aussi nécessaire qu'ambitieux, l'iconographie de l'ouvrier exigerait du chercheur qu'il travaille sur la construction historique de l'ouvrier en tant que représentation sociale; d'où la nécessité d'adopter un point de vue critique sur les représentations visuelles d'une catégorie sociale qui s'exprime par le texte (dans des livres, des journaux, des manifestes) mais qui se voit le plus souvent exprimée par les images, jusqu'à ce que de rares artistes s'en fassent les «porte-parole» ou plutôt, les porte-étendards au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. C'est à ce moment-là que le type visuel du prolétaire fait son apparition, qui résume et condense l'éventail très divers des «métiers» industriels. Comme toujours, un type émerge par rapport à d'autres dans le champ de la représentation. L'ouvrier se distingue alors du petit artisan et surtout du petit paysan qui vit la Première Guerre mondiale de manière totalement différente puisque le renchérissement des denrées lui rapporte des revenus supplémentaires, et qui glisse par intérêt économique, mais aussi par culture politique, vers les positions conservatrices défendues alors par le gouvernement. Mais là encore, nous verrons que la distinction entre ouvrier et paysan exprime un choix, et qu'il n'est par exemple pas suivi

17 Pierre Bourdieu: «Une classe objet», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 18/19, 1977, p. 2-5 (p. 2).

18 Je paraphrase Bourdieu: «Dominées jusque dans la production de leur image du monde social et par conséquent de leur identité sociale, les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées» (*ibid.*, p. 4).

par les artistes qui souhaitent souligner l'unité du «peuple» face à la bourgeoisie.

Seul un découpage chronologique assez fin et une prise en compte de la spécificité des différents médiums et des genres permet de comprendre les enjeux de l'iconographie du prolétaire. Les études de T. J. Clark sur Gustave Courbet ont ainsi bien montré dans quelle mesure le scandale provoqué par la peinture «socialiste» de l'artiste au lendemain de la Révolution de 1848 était en grande partie provoqué par la transgression des genres et des codes visuels usuels qui rendaient inacceptable la présentation de paysans et d'ouvriers dans des formats réservés à la peinture d'histoire ou au portrait officiel<sup>19</sup>. Reste à déterminer dans quelle mesure la visibilité médiatique (à travers les comptes rendus de grève par exemple), géographique (signalée par les habitats ouvriers), sociale (révélée par le phénomène de la mendicité ou du vagabondage) peut être mise en rapport avec les constructions visuelles de l'ouvrier<sup>20</sup>.

Voir, regarder, comprendre, c'est aussi nommer, décrire: un point sur lequel insiste à juste titre Erwin Panofsky, dont la méthode d'analyse iconologique débute par un stade essentiel qu'il qualifie de «pré-iconographique»<sup>21</sup>. On nomme ce que l'on connaît ou ce que l'on reconnaît. Dans la description d'une œuvre, le fait de désigner une personne comme «ouvrier», «travailleur», «homme du peuple» «prolétaire» ou «(petit) artisan» est une opération particulièrement délicate au sens où elle engage ces fameuses catégories ordinaires et «inconscientes» (selon Bourdieu) qui forment notre regard et avec lesquelles nous ne pouvons éviter d'opérer<sup>22</sup>. Dans les faits, il faut ainsi distinguer les ouvriers de métier, disposant d'un savoir professionnel et organisés en corporations, et

19 Timothy J. Clark: *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1988 [1973].

20 Sur l'iconographie de l'ouvrier, voir notamment: Klaus Schrenk: «Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters», *Kritische Berichte*, n° 5-6, 1975, p. 13-31; *La Représentation du Travail. Mines, forges, usines*, textes de Michelle Evrard et Patrick Le Nouëne, Le Creusot, Ecomusée, 1977; André Rouillé: «Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 54, 1984, p. 31-43; Adolf Lüdtkke: «Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930 Jahre», *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Centaurus, Pfaffenweiler, 1995, p. 47-92.

21 Voir la très célèbre introduction d'Erwin Panofsky: *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967 [1937].

22 Sur la notion de «peuple», voir Gérard Mairet: «Peuple et nation», *Histoire des idéologies. Savoir et pouvoir du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1978, vol. 3. Voir également les notices détaillées dans Otto Brunner, Werner Conze et Reinhart Koselleck (éd.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, 8 vol., Stuttgart, E. Klett Verlag, 1972-1997, notamment: «Arbeiter» par Werner Conze (vol. I, p. 217-242), «Proletariat, Pöbel, Pauperismus» par Werner Conze (vol. V, p. 27-68), «Volk, Nation, Nationalismus», (vol. VII, p. 131-431).

les manœuvres, les journaliers, les ouvriers itinérants, vendant leur force de travail et auxquels les grandes industries (notamment les machines) et les grands chantiers de chemin de fer font appel. En Suisse, entre 1882 et 1911, la part des travailleurs de l'industrie augmente ainsi de plus de cent cinquante pour cent<sup>23</sup>.

Il faut donc commencer par là: par l'apparition non pas de l'ouvrier mais du peuple (je renonce aux guillemets dans les lignes qui suivent, mais ils sont implicites dans l'usage que je fais de ces catégories) dans les représentations visuelles depuis la Révolution française, qui incarne tantôt la nation, tantôt le tiers état, ou qui tantôt les fusionne au sens où, dans l'idéologie révolutionnaire, socialiste puis communiste, l'homme du peuple représente l'essence même de la nation ou de la société

### **Les arts graphiques et photographiques au XIX<sup>e</sup> siècle**

Depuis la Révolution, le peuple est figuré par le biais de l'allégorie de la nation, Helvetia<sup>24</sup>, et plus rarement par des personnifications comme celle qu'imagine Adam Töpffer (1766–1847) sous la Restauration genevoise: «Rends-nous nos droits politiques», crie le Peuple à travers la figure d'un homme enchaîné, tenant l'écusson cantonal et émergeant de la cathédrale Saint-Pierre, lieu où siégeait le Conseil Représentatif aboli par le syndic Des Arts en 1814. Le peuple suisse est également représenté à travers les héros libérateurs de la Suisse primitive, et à travers la version moderne du mercenaire, le soldat de milice, surtout depuis les années 1850 et l'«affaire de Neuchâtel» qui conduit à la première mobilisation nationale face aux revendications prussiennes, sous la houlette du grand vainqueur de la guerre du Sonderbund, le général Dufour. Les illustrations ornant des placards comme la *Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft* ou l'*Eidgenössischer Wandkalender auf das Jahr 1850* adoptent le même parti pris: autour d'une Helvetia trônant sont réunies les incarnations des forces vives du pays: un paysan, un artisan, des bourgeois, et surtout des soldats, enfants de Tell, véritables «allégories réelles» et contemporaines de la nation. Telle est l'image

23 F. Kneschaurek: «Wandlungen der Schweizer Industriestruktur seit 1800», *Ein Jahrhundert schweizerischer Wirtschaftsentwicklung*, Berne, 1964, repris dans Jean-François Berger: *Problèmes de l'histoire économique suisse*, Berne, Francke, 1968, p. 58–59; du même: *Naissance et croissance de la Suisse industrielle*, Berne, Francke, 1983, p. 228sq.

24 Georg Kreis: *Helvetia im Wandel der Zeiten. Die Geschichte einer nationalen Repräsentationsfigur*, Zurich, Neue Zürcher Zeitung, 1991; Marie-Louise Schaller: «Helvetia antiqua et nova. Antike Vorbilder für eine Integrationsfigur der Schweiz», *Helvetia archaeologica*, n° 101/102, 1995, p. 1–62; Angela Stercken: *Enthüllung der Helvetia: die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert*, Berlin, D. Reimer, 1998.

du peuple de la nouvelle Confédération. L'ouvrier ou le prolétaire n'y figurent évidemment pas, car ils ne sont pas perçus comme des acteurs de l'Histoire et n'ont pas encore acquis d'identité politique. Les socialistes et communistes existent quant à eux, surtout dans la caricature qui tend à les montrer comme des éléments exogènes, des brigands barbus et armés de poignards ou de bâtons, coiffés du chapeau à plume de Friedrich Hecker et de la Jeune Allemagne. Les révolutionnaires étrangers sont également représentés comme des vagabonds ou des mendiants, habits troués, hantant les campagnes et profitant de la mansuétude et de la générosité (toutes relatives) des autorités. Le peuple ou plutôt la populace se retrouve également dans l'image de la foule, qui inquiète tant les tenants de l'ordre partout en Europe, et qui mériterait à elle seule une étude en ce qui concerne la Suisse. C'est cette foule agitatrice que l'on retrouve dans la plus politique des histoires en estampes du Genevois Rodolphe Töpffer, l'*Histoire d'Albert* en 1845 (fig. 3); ou encore comme force conservatrice lorsqu'elle agresse; dans ces mêmes années, la boîte d'optique, l'emblème du journal satirique bernois d'Heinrich Jenny, *Der Guckkasten*<sup>25</sup>.

Pourtant l'image de l'homme du peuple existe depuis 1830 en France, dans les lithographies républicaines de Grandville, Daumier, Charlet ou Traviès parues dans *La Caricature* et *Le Charivari*. Elle se forme notamment autour de la figure de proue contestataire qu'est l'ouvrier typographe en chemise, manches retroussées, bras musclés: un type qui n'est pas importé dans l'imagerie politique helvétique contemporaine. De même, l'iconographie réaliste des Courbet ou Millet ne connaît aucun pendant en Suisse, si ce n'est sous la forme de la peinture de genre et du pittoresque rural, décrit avec un souci presque «ethnographique» d'authenticité par le peintre bernois Albert Anker. Les œuvres de la génération suivante, celle des Ernest Biéler, Giovanni Segantini, Max Buri ou Pietro Chiesa prolongent ce mythe d'un univers rural ou alpestre préservé des atteintes de l'histoire ou de la vie moderne, et oblitèrent le plus souvent la figure urbaine de l'ouvrier. Or, les années 1870 à 1914 sont précisément celles où, pour reprendre les termes d'Eric Hobsbawm, se construit la classe ouvrière proprement dite<sup>26</sup>. C'est dans ce contexte que la figure de l'ouvrier et du prolétaire commence à se dissocier des représentations génériques du peuple. Là encore, il faut établir

25 Philippe Kaenel (dir.): 1848; le carrefour suisse. *Le pouvoir des images [1848: il crocevia svizzero. Il potere delle immagini/1848: Drehscheibe Schweiz. Die Macht der Bilder]*, Zurich, Chronos Verlag/Lausanne, Ed. Payot/Locarno, Dadò, 1998.

26 Hobsbawm 1984, p. 194-213.



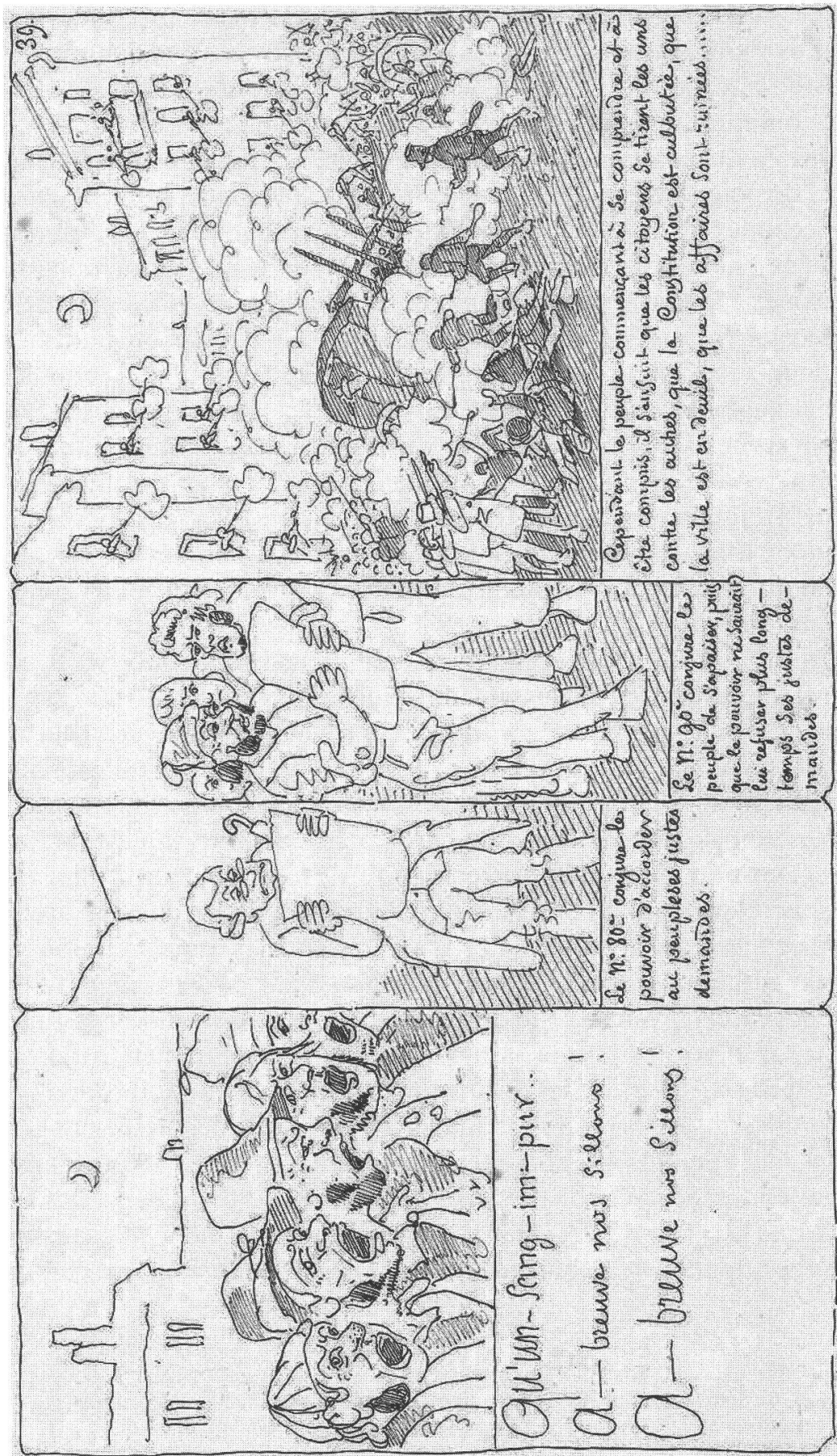


Figure 3. Rodolphe Töpffer, *Histoire d'Albert*, Genève, Schmid, 1845. Lithographie, 16,5 × 26 cm. Lausanne, collection privée.



des distinctions plus fines entre les médiums visuels et au sein des médiums mêmes.

Prenons le cas des *périodiques illustrés*, une fabuleuse source documentaire, encore largement ignorée par les historiens et les historiens de l'art dans ses spécificités. Les années 1880 à 1918 en sont l'âge d'or en Suisse comme partout en Europe. Les illustrés comme *L'Illustration nationale suisse* (Genève, Zurich, 1882–1892) vendent le dépaysement, le pittoresque, les événements (expositions, fête des vigneronns), les grandes catastrophes (accidents, incendies...) et par conséquent tendent à laisser le registre social de côté. *Le Mois suisse. Rivista illustrata* (Zurich 1917–18) est presque exclusivement consacré à la guerre, aux loisirs ou alors aux travaux de la campagne en Suisse, de même que le «Supplément illustré hebdomadaire» de *La Tribune de Lausanne* entre 1913 et 1918. Dans *Die Schweiz. Schweizerische illustrierte Zeitschrift* (Zurich, 1897–1925), l'actualité politique et artistique occupe pourtant une place importante, mais on cherchera en vain des représentations d'ouvrier, sauf à l'occasion de reportages sur le tunnel ferroviaire de Lötschberg, ou encore à propos de la grève générale de 1918. Tel n'est pas entièrement le cas de *La Patrie suisse* (1893–1962), un bimensuel paraissant en alternance avec *Le Papillon* (1888–1918), qui, sous la pression des événements, ouvre même une rubrique «grèves» dans sa table des matières et des gravures pour l'année 1918, en illustrant celle des Tramways lausannois, des employés de banque de Zurich, et en montrant bien sûr la grève générale.

A la différence de la presse illustrée par la photographie (exception faite de *La Patrie suisse*), les *périodiques humoristiques et satiriques* abondent en ouvriers et autres déclassés. On y trouve le personnage de l'ouvrier ivrogne, qui se moque des gendarmes, la figure du syndicaliste allumé haranguant les travailleurs ou encore celle de l'enfant misérable: autant de sujets qui, dans leur ambiguïté ou leur brutalité sont difficilement imaginables au même moment dans le médium photographique<sup>27</sup>. La caricature s'inscrit en effet dans une tradition iconographique et dans une typologie dont le lecteur et spectateur contemporain est familier puisqu'il la retrouve dans la littérature comme dans le théâtre, et qu'il ne peut y échapper en feuilletant la presse illustrée française ou allemande. Ces codes et conventions amortissent l'angoisse sociale qui pourrait se

27 Sur la caricature en Suisse, voir Philippe Kaenel: «Pour une histoire de la caricature en Suisse», *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, 1991, p. 403–442 (numéro spécial sur la caricature), et sur la période qui nous concerne: Philippe Kaenel: «Suisse–Allemagne (1848–1918): Identités et neutralité du point de vue de la caricature», *Revue suisse d'art et d'archéologie (ZAK)*, n° 1–2, 2003, p. 99–112.

dégager des sujets précités. Parmi les illustrés, le fameux *Nebelspalter*. *Illustriertes humoristisch-politisches Wochenblatt*, fondé en 1875, organe à l'origine de centre gauche, virant parfois vers le centre droite selon les sujets et les époques, mériterait à lui seul un dépouillement systématique et une étude<sup>28</sup>. Aucune catégorie sociale n'échappe au regard satirique de ses dessinateurs, comme le montre le premier frontispice dans lequel l'incarnation du journal entouré par la personnification du Temps progressiste et d'un diabolin séparant les nuées (un «Nebelspalter»), chasse de sa plume un religieux, un bourgeois, un soldat, un agitateur politique et une femme mondaine. Les auteurs du *Nebelspalter*, comme le rédacteur et dessinateur Fritz Boscovits (1871–1965), fils d'un peintre hongrois, montrent clairement leur préférence politique représentant le peuple en victime (en Prométhée moderne, bagnards de la grande industrie), en Hercule moderne hésitant entre le vice (anarchisme) et la vertu (socialisme) (fig. 4), mais aussi des gamins agités par la Révolution russe, sous l'œil inquiet de Mère Helvetia. En Suisse au même moment, seul un journal illustré se déclare ouvertement des intérêts de la classe des travailleurs. Il s'agit du *Neue Postillon. Humoristisch-satirisches Monatsblatt der schweizerischen Arbeiterschaft* (1895–1914). La page de titre du numéro d'étrennes de 1903 montre par exemple le cocher (le «Postillon») serrant la main d'un ouvrier typographe en tablier et manches retroussées (s'agit-il d'un portrait de l'éditeur?), qui tient la couverture même, devant un paysage de neige, parsemé d'usines: une mise en abîme emblématique du journal, de son identité politique et sociale. Le journal proclame d'ailleurs dans son numéro 4 de 1906, pour mieux se démarquer du *Nebelspalter*: «Er ist das einzige Witzblatt der Schweiz, das die Interessen der Arbeiterschaft vertritt und für Freiheit und Gerechtigkeit eintritt; das einzige welches reaktionäre Niedertracht, politisches Lakaientum, prozenhaften Herrenhochmut, Militärgigerltum und Säbelrasslerei, Bürokratenborniertheit und Heuchelei mit rücksichtsloser Schärfe bekämpft.»<sup>29</sup> Dans le domaine de l'illustration, l'affiche va jouer un rôle particulier. L'importance symbolique des votes sur l'introduction de la proportionnelle pour l'élection du Conseil national coïncide avec les débuts de l'affiche politique en Suisse, et no-

28 Sur le *Nebelspalter* voir: Hans A. Jenny: *111 Jahre Nebelspalter. Ein satirischer Schweizer-spiegel*, Rorschach, Nebelspalter-Verlag, 1985; Bruno Knobel: *Die Schweiz im Nebelspalter. Karikaturen 1875 bis 1974*, Rorschach, Nebelspalter-Verlag, 1974.

29 Sur le *Neue Postillon*, voir Marianne Berchtold: «*Der Neue Postillon*», *eine illustrierte satirische Arbeiterschaft von 1895–1914*, Université de Berne, mémoire de licence 1984; Roland Gretler: «La réalité surpasse la fiction... oder wie der 'Neue Postillon' (1895–1914) vor 100 Jahren gegen die politische Polizei ankämpfte», *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, 1991, p. 461–467.

Zum 1. Mai.



**Arbeiter:** „Eure Auseinandersetzungen sind schön und gut. Aber welche von Euch beiden gibt mir Brot in den Tagen der Noth?“

**Sozialismus:** „Ich, die andere überläßt dir zu schnell das Hungertuch!“

**Figure 4.** H. M., «Zum 1. Mai», *Der Nebelspalter*, 18. 8. 1891, zincographie. Berne, Bibliothèque nationale (légende: «Arbeiter: 'Eure Auseinandersetzungen sind schön und gut. Aber welche von Euch beiden gibt mir Brot in den Tagen der Noth?' Sozialismus: 'Ich, die andere überläßt dir zu schnell das Hungertuch!'»).

tamment de l'affiche de gauche mettant en scène des travailleurs, autour de revendications de la grève générale: assurance vieillesse, droit de vote des femmes, réduction de la durée de travail<sup>30</sup>. Mais ce corpus est essentiellement postérieur à 1918.

*La photographie*<sup>31</sup> et *le cinéma* (mais après la Première Guerre mondiale)<sup>32</sup> ont très récemment fait l'objet de premières approches, mais qui portent également sur l'après Première Guerre mondiale. Il vaudrait d'ailleurs la peine de s'interroger plus en détail sur la priorité donnée, dans l'historiographie, au support photographique comme à l'affiche. Cette prédilection découle des spécificités des média, d'une certaine idée (fausse) que l'on se fait de l'«authenticité» de ces documents censés soit reproduire le réel, soit émaner de la culture ouvrière. Sans doute leur exploitation est-elle également stimulée par la présence de fonds d'archives centralisés (à Zurich, la Stiftung für die Photographie, la collection d'affiches du Museum für Gestaltung, le Bildarchiv & Dokumentation zur Geschichte der Arbeiterbewegung ou Panoptikum zur Sozialgeschichte de Roland Gretler<sup>33</sup>, ou encore le Schweizerisches Sozialarchiv)<sup>34</sup>. En photographie, l'image de l'ouvrier se range dans trois catégories. La première est celle du portrait collectif, portrait d'entreprise, sorte de tableau de chasse capitaliste, qui trouve probablement son origine soit en peinture dans les portraits d'atelier, soit en photographie dans le portrait de famille (fig. 5). En tous cas, il se généralise dans les années 1880 et abonde dans les archives d'entreprises. La seconde comprend le portrait individuel d'ouvrier: il s'apparente à un type de safari social que l'on peut faire remonter à l'illustration zoologique et phy-

30 Willy Rotzler et Karl Wobmann (éd.): *Political and social posters of Switzerland: a historical cross-section. Politische und soziale Plakate der Schweiz: ein historischer Querschnitt. Affiches politiques et sociales de la Suisse: un aperçu historique*, Zurich, ABC Verlag, 1985.

31 Giorgio Wolfensberger et Urs Stahel: *Industriebild. Der Wirtschaftsraum Ostschweiz in Fotografien von 1870 bis heute*, Zurich, Werd-Verlag, 1994.

32 Voir le dossier «Cinéma et mouvement ouvrier: d'une source à l'autre», réuni par Roland Cosandey, Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques et Felix Stürner, dans *Histoire sociale et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique 1848–1998*, Lausanne, Ed. d'En bas, 1997, p. 185–246.

33 Voir les sites internet de ces institutions ([www.sozialarchiv.ch](http://www.sozialarchiv.ch)) et Roland Gretler: «Présentation du Bildarchiv & Dokumentation zur Geschichte der Arbeiterbewegung», *Cahiers de l'association pour l'étude de l'histoire du mouvement ouvrier*, n° 7, 1990–91, p. 65–68.

34 Notons aussi que la figure de la femme a donné lieu à quelques études, stimulées par la mode des *gender studies*, dont l'image de la femme ouvrière ne forme qu'un chapitre, et qui concernent les années suivant la Première Guerre mondiale. Voir les analyses de Monique Pavillon: *La Femme illustrée des années vingt: essai sur l'interprétation des femmes dans la presse illustrée 1920–1930*, Lausanne, Université, 1986; Annette Frei: «Zwischen Traum und Tradition. Frauenemanzipation und Frauenbild bei den Sozialdemokratinnen 1920–1980», *Solidarität, Widerspruch, Bewegung. 100 Jahre Sozialdemokratische Partei der Schweiz*, Zurich, Limmat Verlag, 1988, p. 255–285.





**Figure 5.** Anonyme, Photographie du personnel de la fabrique Geigy (détail), Bâle, vers 1890. Ciba-Geigy-Archiv, Bâle.

siognomonique (en particulier à la somme du pasteur zurichois Johann Caspar Lavater), mais plus directement à la mode des physiologies illustrées qui se multiplient en France dans les années 1840 et qui trouvent des applications multiples en anthropologie comme en criminologie. L'ouvrier n'est ainsi pas photographié en tant qu'individu (le modèle reste le plus souvent anonyme), mais en tant que représentant d'une catégorie sociale ou professionnelle (le cordonnier, le cheminot, etc.). Ce genre d'image va littéralement proliférer dans l'entre-deux-guerres, en Europe (surtout en Allemagne) comme aux Etats-Unis. Enfin, la troisième catégorie, la plus rare avant 1918, correspond au portrait individuel ou collectif (les grévistes, par exemple) qui appartient à la nouvelle photographie de reportage et dont l'on voit notamment les premières traces dans les pages de *La Patrie suisse* (fig. 6).

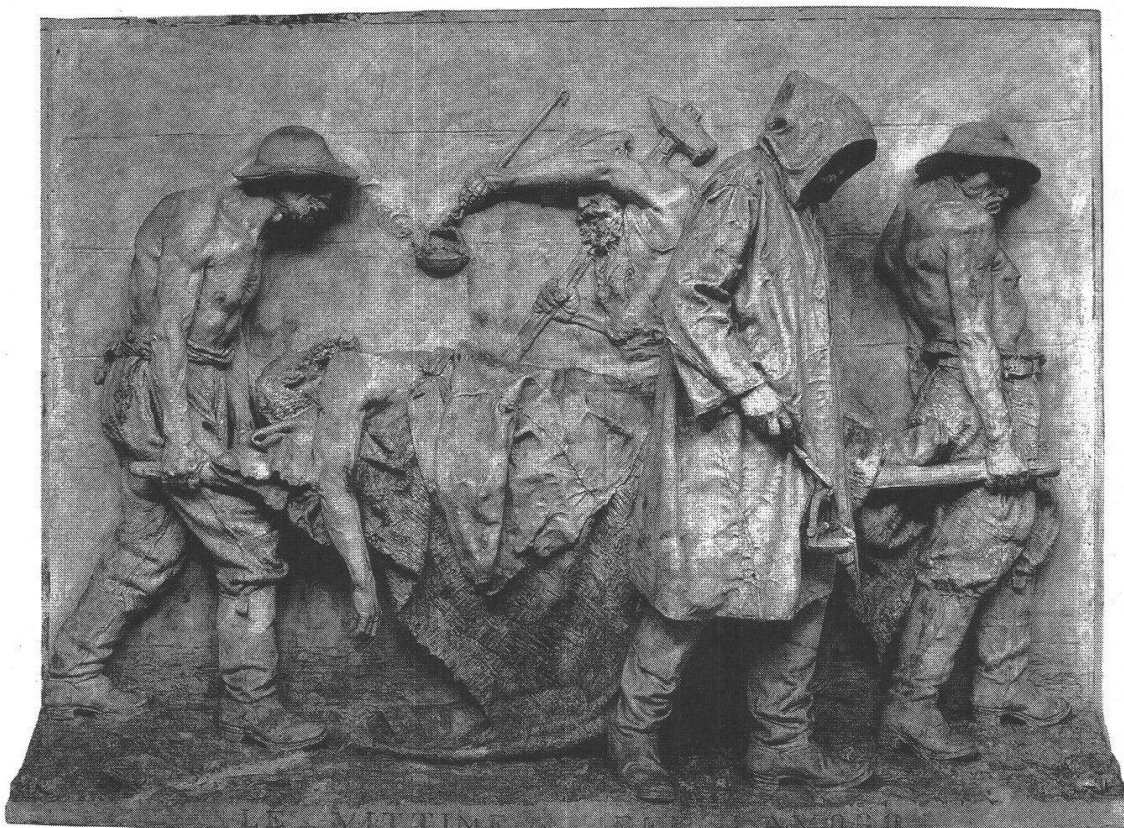




**Figure 6.** Anonyme, Ouvriers suisses du rail, vers 1900. Photographie extraite de *1000 Years of Swiss Art*, 1992.

Dans ce rapide tour d'horizon matériel et médiatique, le «grand art», autrement dit la sculpture et la peinture, occupent une place d'autant plus importante dans l'espace public (au sens d'Habermas)<sup>35</sup>, à une époque où se met en place une politique fédérale en matière d'art, et où la question endémique de la spécificité et de l'avenir de l'art suisse se pose avec une acuité nouvelle. Les bases documentaires et archivées concernant les artistes sont d'ailleurs mieux conservées et étudiées (c'est ce que l'on pourrait appeler un «effet de champ»). Pour l'époque moderne, l'approche iconographique devrait se construire, chaque fois que cela est possible, par rapport à la biographie, notamment avec l'apport de correspondance qui permet de mieux comprendre les enjeux de la création artistique, surtout en rapport avec un thème qui engage nécessairement une vision sociale, politique, religieuse. Voici quelques exemples de ces approches possibles, dans les registres monumentaux et picturaux.

35 Jürgen Habermas: *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993 [1962].



**Figure 7.** Vincenzo Vela, *Les victimes du travail*, 1882/1883, haut-relief en plâtre, h. 325 cm. Ligornetto, Museo Vela.

### **Un monument: *Les Victimes du travail* (1883) de Vincenzo Vela**

Connu pour son engagement républicain, le sculpteur tessinois Vincenzo Vela (1820–1891), auteur de la fameuse statue représentant *Spartacus* exécutée au lendemain des révolutions de 1848, entreprend vers 1877–1878 la réalisation d'un monument en haut relief consacré aux ouvriers morts lors du chantier du Gothard, *Les Victimes du travail* (fig. 7). C'est une œuvre dans laquelle il s'engage fortement au niveau affectif, avec un sentiment de culpabilité sociale qu'il confesse à son biographe Manzoni: «Toutes les fois, – me disait-il, – que je traverse un tunnel, j'éprouve une angoisse inexprimable, un véritable remords, comme si j'étais moi-même coupable envers ces malheureux qui, pour me préparer cette facilité, ont laissé dans ces gouffres des lambeaux de leurs chairs. N'est-ce point toujours, au fond, le spectacle des gladiateurs, qui vont délecter de leur agonie les yeux de César? *Ave, Caesar, morituri te salutant.*»<sup>36</sup> Vela entreprend donc de renoncer au point de vue de César pour descendre dans l'arène («Pour mieux réussir, il alla lui-même au

<sup>36</sup> Roméo Manzoni: *Vincenzo Vela. L'homme – le patriote – l'artiste*, Milan, Ulrico Hoepli, 1906, p. 271.

milieu des cyclopes martyrs, il descendit au fond de leurs trous, visita les travaux du St. Gothard, parcourut les tunnels, puis retraça tout ce qu'il avait observé dans un tableau si vrai, si lugubre et si poignant, qu'aucune page de Zola ne saurait égaler»<sup>37</sup>). Dans une lettre au professeur Carlo Baravelle, citée et traduite par Manzoni, Vela répète l'empathie qui le lie aux ouvriers:

«Vous savez que je n'ai jamais été qu'un ouvrier: je n'ai cessé de m'en faire honneur. J'ai toujours aimé et admiré les pauvres opprimés, les martyrs du travail, qui risquent leur vie sans faire tout le bruit des soi-disant héros de la guerre, et qui ne pensent, eux, qu'à vivre en honnêtes gens. Eh bien! De nos jours on gaspille des millions pour élever des monuments aux rois, et des centaines de milliers de francs pour perpétuer le souvenir des riches, dont le mérite et la gloire sont dans leurs coffres-forts, je me suis senti le devoir de rappeler aux gens de cœur ces humbles martyrs, qui sont leurs frères et qui travaillent pour tout le monde, excepté pour eux-mêmes. J'ai fait cette œuvre sans en avoir la commande, ni l'idée de personne (*feci quest'opera senza averne avuta la commissione, nè l'idea da nessuno*); je l'ai exposée à Zürich dans l'espoir, je l'avoue, qu'on trouverait le moyen de la faire ériger à l'entrée du tunnel du St. Gothard; je n'avais, en cela, nulle pensée de lucre (*non per amor di lucro*), mais uniquement le désir de voir, fixée dans le bronze, cette image qui devrait attrister et faire rougir de honte tous ceux qui ont des entrailles, l'image de l'humanité qui travaille et qui souffre sans se révolter contre l'iniquité.»<sup>38</sup>

Selon Nancy J. Scott, dans sa thèse qui fait référence sur l'œuvre de Vela<sup>39</sup>, l'artiste aurait même prêté ses traits à la figure de l'ouvrier mort, arborant une barbe bifide comme le sculpteur, porté en civière et le visage détourné du spectateur qui ne voit que l'œil grand ouvert, répétition formelle de la plaie christique qui marque son flanc. Car l'œuvre de Vela reprend une *Pathosformel*, une formule de pathos (Aby Warburg) qui trouve son origine dans la scène de la déposition ou de la mise au tombeau où Jésus est figuré nu, le bras pendant, inerte. Ce schéma martyrologique renvoie explicitement à l'œuvre d'Antonio Ciseri conservée à la Madonna del Sasso à Locarno: *Le Christ porté au tombeau* (1869–70). Mais on le retrouve également dans diverses applications héroïques et révolutionnaires, notamment dans le fameux *Marat* peint par David

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 281–282. Cette lettre est réutilisée (sous une forme différente) par Carlo Baravelle dans «I martiri del lavoro», *Illustrazione italiana*, 26. 12. 1886, p. 485 (cité dans Donata Masola: *Vincenzo Vela*, Lugano, Edizione Arte & Moneta, 1983, p. 146–147).

39 Nancy J. Scott: *Vincenzo Vela 1820–1891*, New York/Londres, Garland, 1979, p. 441sq. Sur les *Victimes du travail*, voir Georg Kreis: «Vincenzo Velas 'Vittime del lavoro' von 1882/83», *Fenster zur Geschichte. 20 Quellen – 20 Interpretationen. Festschrift für Markus Mattmüller*, éd. par Bernard Degen, Fridolin Kurmann, André Schluchter et Jakob Tanner, Bâle/Francfort, Helbing & Lichtenhahn, 1992, p. 163–182 (repris dans Georg Kreis: *Vorgeschichten zur Gegenwart. Ausgewählte Ausätze*, Bâle, Schwabe, 2003).



en 1793. Tandis que la procession est l'écho de multiples résonances dans la sculpture funéraire, la forme en frise donne une dignité classique (ou néo-classique) au dispositif.

A l'instar des paysans souffrants dépeints par Jean-François Millet, le message que veut faire passer Vela n'est ni révolutionnaire, ni même critique (la victime n'est pas l'une de celles de la grève de Göschenen en juillet 1875, tombées sous les balles des troupes envoyées pour y mettre fin). Ses ouvriers ne sont pas des révoltés, des grévistes, des anarchistes mais une «image de l'humanité» (c'est leur côté héroïque) et des «honnêtes gens» (c'est le côté social). Ce message parabolique, le *Nebelspalter* l'a bien compris sous la plume de Fritz Boscovits qui renonce à l'humour pour rendre compte de la présentation de l'œuvre à l'Exposition nationale de Zurich en 1883:

«Welch gewaltigen Eindruck diese Perle schweizerischer Kunst auf unserer Ausstellung auf jeden Beschauer macht! Mehr und eindringlicher als zehn Leitartikel spricht diese packende Schöpfung des Künstlers und mahnt an unsere Pflichten; und die Hunderttausende, welche davor standen und noch davon stehen werden, sind wohl alle einig: 'Ehre die Arbeit und gerechte Werthung und Würdigung derselben.' Und warum wirkt dieses Kunstwerk so? – Weil es eben nicht nur eine 'Arbeiterstimme' sondern *die machtvolle Stimme der Arbeit ist*»<sup>40</sup>.

Cette œuvre qui rend hommage au travail à travers la figure d'ouvriers va connaître un sort qui n'est probablement pas sans rapport avec le durcissement des tensions sociales à partir des années 1890. D'autant plus que la grève et la fusillade de Göschenen en 1875 sont venues confirmer dans l'opinion publique l'idée d'un fossé se creusant entre le peuple (celui des travailleurs) et les bourgeois. Ainsi, tandis que les *Basler Nachrichten* (3. 8. 1875) décrivent les grévistes (des étrangers, des Italiens) comme une masse menaçante armée de couteaux, de bâtons, de pierres et même de pistolets, le *Bulletin de la Fédération jurassienne*, lui, récuse l'idée selon laquelle le peuple suisse (la nation) serait uni («Là-dessus, les bourgeois affectaient l'indignation, juraient sur les ancêtres du peuple suisse que nous étions tous frères et égaux, qu'il n'y avait pas de classes distinctes chez nous, mais un seul peuple»)<sup>41</sup>.

Malgré le grand succès public et critique de l'œuvre en 1883, le relief modelé ne trouve pas de mécène pour être coulé en bronze. En entreprenant une œuvre de cette ampleur en dehors de toute com-

40 Cité dans Manzoni, 1906, p. 272.

41 «Le patriotisme suisse», *Bulletin de la Fédération jurassienne*, 29. 8. 1875, cité dans Tobias Kästli: *Der Streik der Tunnelarbeiter am Gotthard 1875. Quellen und Kommentar*, Bâle, Z-Verlag, 1977, p. 31.

mande, Vela savait qu'il prenait des risques, surtout avec un sujet aussi délicat car atypique, même en insistant sur ses dimensions religieuses et humanitaires pour sublimer son prétexte social et historique. Peu avant sa mort, l'artiste tente encore de le faire couler en bronze en transformant son œuvre en un monument en l'honneur de l'architecte du tunnel, Louis Favre... Ce détournement du sens originel de la sculpture n'y fera rien. Ainsi, Vela ne verra pas le premier moulage en plâtre des *Victimes du travail*, commandé en 1893 (non par la Confédération mais par la Galleria d'Arte Moderna à Rome...). Il faut attendre le cinquantenaire du tunnel pour voir le haut relief fondu et inauguré à Airolo, en 1932, à une époque où le vocabulaire plastique réaliste et pathétique de Vela trouve une nouvelle actualité au regard de la production artistique suisse et du «retour à l'ordre» dans les arts figuratifs.

### **La peinture de la vie industrielle vers 1900:**

**Gustave Jeanneret, Léo-Paul Robert, Eugène Burnand**

Tandis que Vela est un républicain humaniste issu des idéaux de 1848, le peintre neuchâtelois Gustave Jeanneret (1847–1927) fait montre d'un engagement politique caractéristique de la fin du siècle<sup>42</sup>. Formé comme dessinateur industriel, il adhère en 1870 à l'Association internationale des travailleurs et devient secrétaire de la section neuchâteloise, tandis que son frère s'engage comme franc-tireur dans les rangs des communards. Dans les années 1880, il noue des contacts avec Piotr Kropotkine, Paul Brousse ou encore Nathalie Landsberg. (Plus tard, en 1919, il lancera le projet d'une Fédération suisse des travailleurs intellectuels.) Il va même tenter de gagner à sa cause le peintre protestant Albert Anker, qui lui répond: «Puis il y a un terme qui me choque, c'est celui de *travailleurs*. Est-ce que M. Thiers est un paresseux, et M. Rotschild, et tous ceux qui n'ont pas la lime et le marteau?». De manière très significative, l'éthique humanitaire et biblique du peintre bernois réagit ici au déplacement sémantique ou plutôt à l'appropriation de la notion de travailleur par le discours politique de gauche.

Jeanneret s'est formé à Paris dans l'esthétique de la peinture naturaliste qui marque nombre de ses contemporains, particulièrement en Suisse romande (Ferdinand Hodler, Charles Giron, Auguste Baud-Bovy, Ernest Biéler, Léo-Paul Robert, Eugène Burnand, etc.). Un mariage avantageux le mettra toutefois à l'abri des contraintes économi-

<sup>42</sup> Pour tout ce qui concerne Jeanneret, on se référera à l'excellente monographie de Ruedin en 1998 (cf. note 1).



ques en 1888. Dans ces années, à côté de paysage courbetiens, Jeanneret se tourne vers la peinture de genre. Il s'attache à divers types comme l'ivrogne (rebaptisé de manière anecdotique *Le Petit Verre*, 1880), le monteur d'horlogerie (*Atelier d'horlogerie*, 1884)<sup>43</sup> ou le paysan (*Les Vignerons*, vers 1884, *Les Glaneuses* vers 1885, *Les Pressureurs*, vers 1886–1887, *Le Retour des champs*, 1889). A la différence d'Anker qui montre rarement des gens au travail à la campagne et réalise de plus petits formats, Jeanneret met en scène la force musculaire de l'ouvrier et propose une vision plus héroïque des travaux des champs. Ferdinand Hodler (1853–1917) a traité des mêmes sujets vers la fin des années 1870, par exemple dans le portrait d'un ouvrier agricole<sup>44</sup> et celui d'une paysanne sur son lit de mort<sup>45</sup>. Vers 1880, le peintre bernois installé à Genève se tourne vers des sujets religieux contemporains mettant en scène des simples gens recueillis. Le naturalisme de Hodler se teinte assez rapidement de symbolisme avec *Le Menuisier pensif*<sup>46</sup> et surtout *Regard dans l'éternité*<sup>47</sup> qui dépeint un artisan en partie agenouillé devant le cercueil qu'il est en train de fabriquer. A partir de 1887 et jusque vers 1892, Hodler module à de nombreuses reprises un même motif: celui du vieillard assis de face ou de profil, l'air prostré<sup>48</sup>. Ce thème donne lieu à deux toiles monumentales, exécutées en 1891 et 1892: *Les Ames déçues* et *Les Las de vivre*<sup>49</sup>. Les clochards, laissés-pour-compte, les «sans travail» (titre d'un dessin de 1891, fig. 8<sup>50</sup>), tous ces types sociaux singuliers se métamorphosent en types universels et moraux, traités sur le mode naturaliste. Cette ambiguïté est entretenue par le peintre autour de 1890, à tel point que le poète symboliste genevois Louis Duchosal, l'ami et le promoteur de l'artiste, déclare: «Hodler est un mystique et un réaliste, dualité qui décon-

43 C'est un sujet identitaire, également traité par son compatriote, Edouard Kaiser (1855–1931), graveur et guillocheur, né à La Chaux-de-Fonds, qui met en scène l'univers industriel de sa région (*L'Atelier de boîtiers*, 1893), de manière descriptive.

44 Genève, Musée d'art et d'histoire (*Der Frühe Hodler. Das Werk 1870–1890*, Berne, Benteli, 1981, cat. 31).

45 Collection privée (*Der Frühe Hodler*, 1991, cat. 32). L'association traditionnelle entre la vieillesse et la mort prendra un sens très personnel vers la fin de sa vie, alors qu'il retrace l'agonie de son amante. Sur Hodler, la vieillesse et la mort, voir Philippe Kaenel: «Fin de vie, fin de siècle: Ferdinand Hodler et la vieillesse», *Société et gérontologie*, n° 87, Paris, 1999, p. 94–111.

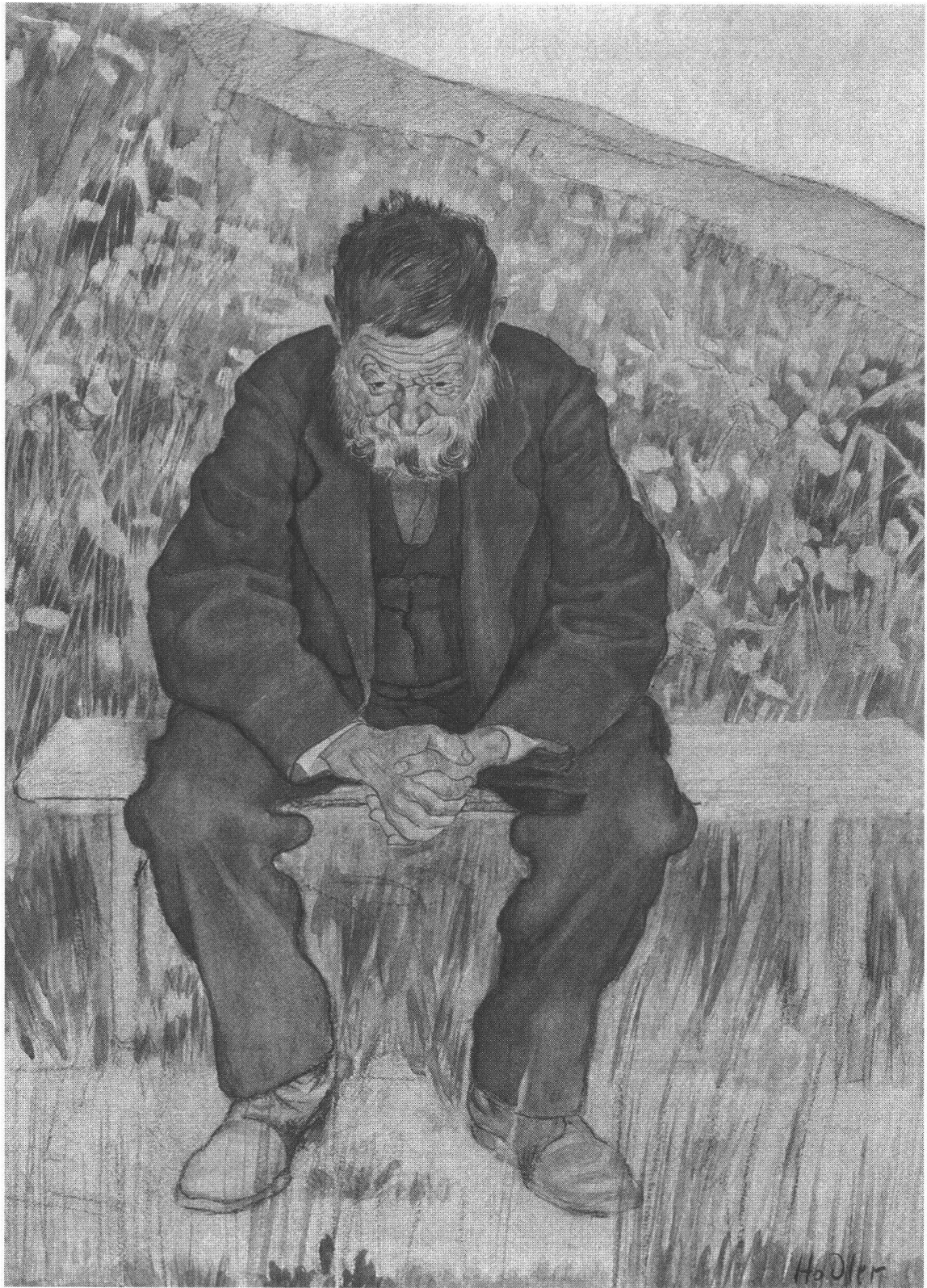
46 Genève, Musée d'art et d'histoire (*Der Frühe Hodler*, 1991, ill. 71).

47 Berne, Musée des beaux-arts (*Der Frühe Hodler*, 1991, ill. 72).

48 *Le Recueillement*, 1880, collection privée (*Der Frühe Hodler*, 1991, cat. 66), et *La Prière dans le canton de Berne*, 1880/1881, Kunstmuseum Bern (*Der Frühe Hodler*, 1991, cat. 67).

49 Peter Vignau-Wilberg en a dressé l'inventaire: Peter Vignau-Wilberg: «Zu den 'Lebensmüden' von Ferdinand Hodler», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1982, p. 202–211.

50 Collection privée (*Ferdinand Hodler*, catalogue d'exposition, Berlin/Paris/Zurich, Zurich, Kunsthhaus, 1983, cat. 31).



**Figure 8.** Ferdinand Hodler, *Sans travail*, 1891, crayon, fusain, pastel et aquarelle, 61 × 48 cm. Collection privée.



**Figure 9.** Gustave Jeanneret, *Sans espoir*, 1890, huile sur toile, 118,5 × 171 cm. Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire.

certe et désoriente la plupart des jugements»<sup>51</sup>. Preuve en est la réaction d'un critique face à la toile intitulée *Une Ame en peine*<sup>52</sup> qui représente un vieil homme les mains et le visage boursouflés, le regard vitreux, la tête mélancoliquement appuyée sur le dossier d'une chaise, très proche de l'ivrogne peint par Jeanneret en 1880: «*Une Ame en peine*. Et d'abord que signifie ce titre? De quoi donc se plaint-il, ce vieil habitué d'estaminets? Mystère. [...] Une âme, me dites-vous? A mon grand regret, je ne la discerne pas, cette âme. Je vois une trogne. Et j'aurais préféré qu'elle nous fût servie telle quelle dans sa pittoresque truculence.»<sup>53</sup>

Autour de 1890, Jeanneret frappe fort avec une œuvre en prise sur l'actualité sociale la plus tabou. Dans *Sans espoir*, une toile de grand format, il montre un vagabond suicidaire, couché sur la voie ferrée du Jura-Simplon alors qu'une locomotive s'apprête à l'écraser (fig. 9). L'œuvre est refusée à l'Exposition nationale des beaux-arts de Berne en 1892, notamment par son compatriote, concurrent, et membre du jury, Léo-

51 *La Revue de Genève*, 20. 10. 1885, cité dans *Ferdinand Hodler 1853–1918*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1983, p. 22.

52 Bâle, Kunstmuseum (*Der Frühe Hodler*, 1991, ill. 86).

53 Paul Seippel, dans le *Journal de Genève*, 21 février 1890, cité dans *Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler. Anthologie critique*, Lausanne, Rencontre, 1917, p. 44.



Paul Robert (1805–1871), peintre militant protestant, issu de la meilleure société neuchâteloise et l'héritier d'une prestigieuse tradition artistique familiale. La réaction de Robert engage toute son éthique sociale: «Pour ce qui me concerne, je ne puis pas plus admettre l'art indépendant que la morale indépendante – c'est-à-dire que je déclare comme dangereux pour la société un artiste qui avilit l'âme au lieu de l'ennobler et de l'élever. [...] Aussi l'œuvre de Jeanneret restera pour moi une œuvre anti-artistique, la facture n'étant que la pelure du fruit et ce fruit est vénéneux. – J'entends désapprouver et même réprouver ce tableau par tous les gens qui ont encore quelque bribe de sens moral – A Genève les petits jeunes gens fin de siècle s'en enthousiasment. Il ne manque pas de gens non plus pour prendre chaudement le parti des maisons de tolérance», écrit-il à son ami Eugène Burnand<sup>54</sup> qui lui répond en lui enjoignant de dissocier critères moraux et esthétiques: «La théorie que tu émets, cher ami, est celle qui a produit l'Inquisition. [...] Dans le cas spécial de Jeanneret, il me paraît qu'il est bien difficile de juger par avance si son tableau aurait produit un effet fâcheux ou bienfaisant. – L'image du désespoir qui pousse les déshérités au suicide peut faire réfléchir ceux qui possèdent et ne donnent pas – Elle les place d'une façon saisissante en présence de la plus poignante des réalités.»<sup>55</sup> Une des réalités «oubliée» en l'occurrence par Robert et Burnand, c'est que le vagabond en question, avec son bleu de travail et sa casquette sur le bord du rail, est de toute évidence plus qu'un vagabond anonyme. Il s'agit d'un ouvrier, d'un journalier, d'un prolétaire sans espoir.

Il faut ajouter qu'au même moment Robert est en train de réaliser trois peintures monumentales destinées à l'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (1885–1894): *La Vie agricole*, *La Vie intellectuelle*, *La Vie industrielle*. Dans *Le National suisse* du 1<sup>er</sup> mai (est-ce une coïncidence de date?), Jeanneret attaque avant tout les choix stylistiques de son concurrent, son art «littéraire», son absence de sens décoratif moderne, et l'usage d'un registre religieux dans un édifice public laïque<sup>56</sup>. Il ne s'en prend pas à la vision sociale de Robert, et notamment à sa représentation du monde industriel horloger dont Robert s'explique dans une lettre au critique, peintre et historien neuchâtelois, Auguste Bachelin:

54 Lettre de Léo-Paul Robert à Eugène Burnand, le 13 juin 1892. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Eugène Burnand.

55 Lettre d'Eugène Burnand à Léo-Paul Robert, s.d. [mai 1892]. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Eugène Burnand.

56 Edouard Jeanneret: «Paul Robert jugé par un Neuchâtelois», *Le National suisse*, 1<sup>er</sup> mai 1894.





**Figure 10.** Léo-Paul Robert, *La vie industrielle*, 750 × 580 cm, toile marouflée dans les escaliers du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

«Ce qui m'a été donné pour mon horlogerie, c'est l'intérieur d'une immense fabrique (car au fond nos cités industrielles ne sont plus que cela). Au premier plan ouvriers au travail et patrons en pourparler d'affaires. Les roues de transmission, les courroies, les établis avec leurs machines diverses, tout fonctionne et vient ajouter son tumulte au bruit des voix. Au second plan assez au fond de

la halle, le siège monumental de l'Industrie avec le groupe que vous avez vu, mais décuplé, un véritable flot humain qui se presse et s'écoule.»<sup>57</sup>

Il serait trop long de décrire ici *La Vie industrielle* (fig. 10), cette œuvre foisonnante dont la partie inférieure propose, littéralement, une *mise en perspective* de l'évolution de l'industrie horlogère à Neuchâtel, qui, en l'espace de quarante ans, a basculé du travail à domicile à la fabrique<sup>58</sup>. L'ami de Robert, l'écrivain et critique d'art neuchâtelois Philippe Godet, en a fourni le commentaire autorisé<sup>59</sup>. Tandis que le premier plan «d'une modernité hardie» montre les patrons entourés d'ouvriers travaillant dans une ambiance d'atelier calme et ordonnée (il fait l'éloge de «l'ouvrière accroupie au premier plan et ramassant les déchets – humble et touchante image de l'ordre et de l'économie»), le second s'organise autour du nouveau veau d'or, la statue de l'Industrie, entourée d'une foule d'ouvriers plus ou moins séduits par l'attrait du lucre:

«Au pied de l'Industrie, est campé un être abject, à la face florissante et bouffie, au torse nu, qui repousse les ouvriers affamés: c'est l'égoïsme bourgeois. Mais il a fait son temps: déjà un prolétaire le saisit à la gorge. Cependant, à droite, un groupe de travailleurs, moins âpres dans leur recherche de la fortune, discutent les intérêts de leur classe, réclament l'étude et la solution des problèmes actuels, la lumière si longtemps espérée; l'un d'entre eux, grave, les bras croisés, dans l'attitude de la méditation, réfléchit sur l'énigme sociale.»

Ce personnage, qui tourne le dos à l'idole et à la locomotive fumante, rappelle que «toute cette scène [...] proclame la restauration de la paix sociale par l'amour.»<sup>60</sup>

Le christianisme social de Robert et le socialisme militant de Jeanne-ret posent le problème de ce que pourrait être un art national moderne alors que se met en place une politique fédérale dans le domaine des Beaux-Arts. «Aurons-nous parmi ceux de nos artistes qui suivent le courant français des peintres mettant en scène le peuple, le paysan ou le bourgeois, vus à travers la lunette et les moyens d'expression dont se servent les peintres français actuels?»<sup>61</sup>, s'interroge-t-il. Il n'est pas le seul.

57 Lettre de Léo-Paul Robert à Auguste Bachelin, le 19. 2. 1886, cité dans Patrick Schaefer: «Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885–1894)», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1983, p. 21–39 (p. 30).

58 La littérature est vaste sur la question horlogère. Voir notamment la belle étude de Robert Pinot: *Paysans et horlogers jurassiens*, Genève, Grounauer, 1979, et Mario Vuilleumier: *L'Emergence d'un mouvement politique. Histoire sociologique de la Fédération jurassienne*, Université de Lausanne, Faculté des sciences sociales et politiques, 1987.

59 Philippe Godet: *Les Peintures de Paul Robert dans le grand escalier du Musée de Neuchâtel*, Neuchâtel, Attinger frères, s.d. [1894].

60 Ces extraits parus dans le *Journal religieux* sous le titre «Trois visions», sont repris de la monographie écrite par un disciple, Louis Rivier (*Le Peintre Paul Robert. L'Homme – l'Artiste et l'œuvre. Le Novateur*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1928, p. 134sq.).

Dès 1876, le peintre Eugène Burnand, un très cher ami de jeunesse, rêve de renouveler la peinture suisse par la figure héroïque des ouvriers:

«Je ne vous ai point encore parlé de mon projet de tableau pour l'été prochain – œuvre gigantesque [...] *Le percement du Gothard*. – J'aime l'ouvrier, le terrassier – il est beau, il est grand parmi les hommes. Plus grand que le guerrier [...] Pourquoi chercher dans l'Antiquité les types de la force, les champions du travail acharné. Nous avons nos Titans, nous avons nos Hercule[s] – aussi beaux, aussi forts. – Pourquoi s'obstiner à ne pas voir les splendeurs pittoresques qui accompagnent les produits de la civilisation moderne? Pourquoi bannir de la peinture le panache imposant de la locomotive. – La vie serait plus belle si l'on s'efforçait de revêtir le *présent* de la poésie que l'on n'accorde qu'au passé. A nous artistes le devoir d'indiquer au prochain les beautés qui nous entourent – soyons de notre époque, enfin.»<sup>62</sup>

Comme il l'écrit à ses parents, c'est pour sa carrière, mais aussi pour défendre les couleurs de la Suisse à au Salon parisien de 1878, qu'il imagine une telle peinture: «Je veux voir si ce sujet m'empoignerait, et si le tableau est possible. En tous cas c'est bien là que je devrais faire mes études pour les ouvriers traversant le St Bernard. [sic] – Il nous faut une grande toile pour 78. – La Suisse doit briller à cette exposition et se montrer avec son caractère propre.»<sup>63</sup>

Burnand ne réalisera pas ce projet, mais il aura l'occasion de s'en approcher dans un contexte national très différent trente ans plus tard. Contacté en 1909 par la Banque nationale suisse, il est chargé de dessiner les nouveaux billets de cinq cents et de mille francs. Ferdinand Hodler, lui, exécute le billet de cinquante puis de cent francs, billet qui a la priorité pour des raisons techniques, et qui met en scène un faucheur. Le billet de cinq cents figure un groupe de brodeuses appenzelloises (personnifications nostalgiques d'un *Verlagssystem* en cours de disparition), et celui de mille, une industrie moderne et florissante, une fonderie (fig. 11). Valeur iconographique et valeur économique se trouvent ainsi mises en équivalence et hiérarchisées.

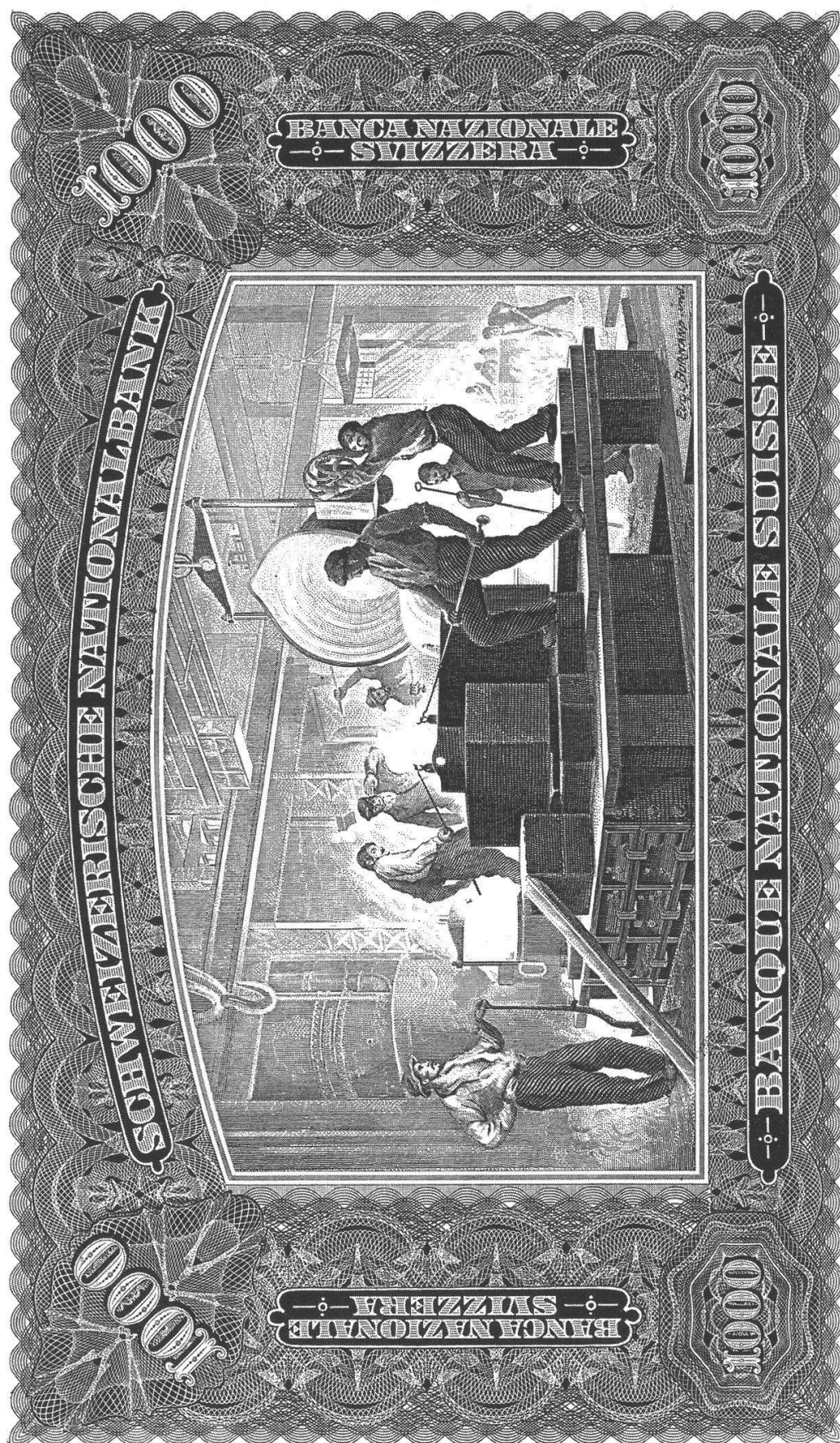
Traité par François Bonhommé et Maximilien Luce en France, ou encore par Adolph Menzel en Allemagne, si le thème n'est pas nouveau en Europe, il l'est en Suisse. Burnand étudie son sujet dans la fabrique

61 Note manuscrite de Jeanneret à Philippe Godet, s.d. [21. 4. 1890], cité dans Ruedin 1998, p. 121.

62 Journal d'Eugène Burnand, le 20 février 1876. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Eugène Burnand. Sur Burnand et les billets voir: Michel de Rivaz: *Ferdinand Hodler, Eugène Burnand et les billets de banque suisses*, Wabern-Berne, Benteli, 1991. Sur Burnand: Philippe Kaenel: *Eugène Burnand (1850–1921), peintre naturaliste*, Milan/Lausanne, Editions des Cinq Continents, Musée cantonal des beaux-arts, 2004.

63 Lettre d'Eugène Burnand à ses parents, de Sorgues le 10 avril 1877. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Eugène Burnand.





WATERGON & SONS, LIMITED, LONDON

**Figure 11.** Eugène Burnand, Billet de mille francs, 1912, taille-douce, 11,5 × 19,4 cm (gravure). Berne, Banque nationale.





**Figure 12.** Anonyme, Les ateliers de fonderie de la fabrique Sulzer de Winterthour, 1909. Photographie extraite de: *Industriebild. Der Wirtschaftsraum Ostschweiz in Fotografien von 1870 bis heute*, 1994.

Sulzer de Winterthour (fig. 12) et choisit de montrer des hommes qui s'affairent autour d'une grande coulée de métal brûlant. Or, Burnand rapporte que le climat social est également particulièrement chaud au sein de l'entreprise:

«Ces MM [Sulzer] sont aux prises avec de sérieuses difficultés. Le monde ouvrier de Winterthur s'agite. – J'ai été frappé du fait que les *jeunes* ne saluent pas le patron lorsqu'ils le croisent se rendant à leur repas de midi. M. Sulzer m'a fait remarquer la chose en me disant: 'Voilà l'esprit de la jeunesse actuelle'. – C'est bien ça – Et c'est absolument nouveau. Tous les *vieux* ouvriers saluaient. – On peut désirer sincèrement le triomphe de certaines idées et revendications socialistes, sans méconnaître ce qu'il y a de mauvais – de coupable dans l'esprit qui anime le prolétariat. – En somme ce qui ressort d'un contact de quelques jours avec le monde d'un grand atelier, c'est une impression de malaise, de tension *redoutable* – d'attente enfiévrée. [...]»<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Lettre d'Eugène Burnand à sa femme Julia, le 26 octobre 1909, 5 h 30. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Eugène Burnand

Winterthour, cité industrielle, vit une année particulièrement agitée avec en juin une grève des maçons qui immobilise le bâtiment, et en octobre de violents combats de rue opposent grévistes et non-grévistes. Ces tensions sont évidemment évacuées de la représentation du billet de banque par le biais d'une mise en page pyramidale, symbole de stabilité, qui évoque plutôt le panneau central d'un triptyque religieux.

## L'histoire en représentations

Cette étude débutait sur le double constat *historique* et *historiographique* de la naissance de l'ouvrier au XIX<sup>e</sup> siècle pour ensuite replacer dans la chronologie et nuancer les *types iconographiques* de la nation, du peuple, du travailleur, du prolétaire, qui sont les équivalents visuels des classements sociaux. Dans ce processus de codification, la presse illustrée a joué un rôle décisif non seulement dans la simple reproduction d'une «réalité», mais encore dans la construction des identités sociales. Mais la réunion d'un corpus de représentations (qui exigerait une recherche interdisciplinaire au niveau national) n'aurait de sens que par l'introduction d'une réflexion portant sur *l'intermédialité*<sup>65</sup>: sur la spécificité des média et leurs échanges, comme le montrerait l'étude de la réception du monument de Vela dans les arts graphiques. L'analyse quantitative et comparative (horizontale) n'aurait à son tour de sens qu'en la croisant avec une approche de type *biographique* (verticale). Les exemples de Vela, Jeanneret, Robert ou Burnand ont été choisis pour rappeler que les catégories visuelles sont reconduites et produites par des individus qui posent la question apparemment banale du point de vue à la fois singulier et typique<sup>66</sup>. Ils ne représentent évidemment pas le champ des dispositions sociales et des positions esthétiques possibles entre 1848 et 1918 en Suisse. Mais il est clair que l'intérêt pour la figure de l'ouvrier (et du petit peuple également) se manifeste chez des individus qui projettent par ce biais leur éthique sociale, qu'elle soit républicaine et humanitaire avec Vela, militante et socialisante dans le cas de Jeanneret, protestante et moralisatrice dans le cas de Robert et de Burnand. On notera d'une part que l'on ne peut établir un rapport méca-

65 Mathias Mertens (éd.): *Forschungsüberblick «Intermedialität». Kommentierungen und Bibliographie*, Hannovre, Revonnah, 2000.

66 Le bref parcours technique, iconographique et biographique esquissé dans les pages qui précèdent n'est que l'amorce d'une recherche nécessairement interdisciplinaire, ouverte sur les modèles européens, pour tenter d'objectiver les catégories visuelles mais aussi linguistiques et conceptuelles dont nous avons hérité. On en excusera le caractère cursif, discontinu et trop centré sur la Suisse romande.

nique entre l'origine sociale des artistes et leurs choix iconographiques, et d'autre part que les conditions de réalisation des œuvres (commande publique, initiative privée, public cible) modifient radicalement leur signification et leur portée. Reste la question fondamentale non pas des relations entre les pratiques artistiques et les représentations, mais du rapport de ces dernières à ce qu'il est convenu d'appeler la «réalité» historique: ce dont il sera brièvement question dans les lignes qui suivent, en guise de conclusion.

L'histoire de la genèse de la figure de l'ouvrier est l'histoire des glissements sémantiques entourant la notion de peuple (peuple-citoyens, peuple-nation, peuple-prolétariat, peuple-soldat ou peuple-pauvre). L'iconographie accompagne ainsi ces concepts, en montrant tantôt le peuple comme la réunion d'individus plutôt urbains (la foule), tantôt comme la réunion du bourgeois, de l'intellectuel et du paysan (représentant les classes inférieures à lui tout seul), tantôt sous les traits d'un soldat, suivant en cela une longue tradition iconographique; tantôt enfin sous l'apparence d'un ouvrier en salopettes, comme celui que le peintre valaisan Edmond Bille (1878–1959) met en scène, dans une illustration en couleurs du journal *L'Arbalète* en 1917, à l'occasion du 1<sup>er</sup> Mai. «Nos ennemis... frère... les voilà», déclare un ouvrier à un soldat auquel il désigne une usine mise en parallèle avec une caserne (fig. 13)<sup>67</sup>.

Après 1848, les personnifications allégoriques comme celle d'Helvetia pouvaient encore donner l'idée de l'unité nationale, sans introduire de distinctions de classe. Mais l'allégorie n'est pas à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes y recourent peu volontiers car ils sont à la recherche de formules et de types plus modernes, plus identitaires, renvoyant au peuple suisse son image ou plutôt, ses images actuelles. Durant la Première Guerre mondiale, Edmond Bille manifeste par exemple son engagement de gauche, pacifiste et patriotique, dans un recueil de quinze zincographies intitulé *Au Pays de Tell* (Lausanne, Payot, 1915). Il s'en prend à ce qu'il appelle la «Suisse officielle», et figure le peuple-paysan torse nu, poing fermé, armé d'une hache. Il donne également une image de Guillaume Tell en «homme du peuple». Soudain, les bras nus et noueux du héros national se gonflent d'autres connotations sociales... En l'assimilant à la figure du peuple-travailleur, Bille pratique ainsi une sorte d'annexion iconographique et il exerce un acte de violence symbolique sur les supports traditionnels de l'identité nationale.

67 Philippe Kaenel: «La Mort, l'ouvrier, le soldat: Antimilitarisme et socialisme durant la Première Guerre mondiale», *Cahiers d'histoire du Mouvement ouvrier*, n° 19, 2003, p. 45–54.





**Figure 13.** Edmond Bille, «Nos ennemis... frère... les voilà», zincographie en couleur, extrait de *L'Arbalète*, n° 3, 1917. Lausanne, collection privée.



Par ailleurs, les ambiguïtés de la figure de l'ouvrier entre 1848 et 1918 sont également produites par les ouvriers eux-mêmes qui, à la différence des Français et des Anglais ne portent pas la blouse ou la casquette comme signe d'appartenance et de reconnaissance en dehors du travail. Les manifestants photographiés dans les rues, les travailleurs qui se mobilisent dans l'espace urbain ne se distinguent pas des artisans, des intellectuels et des bourgeois dans leur ensemble. Les ouvriers ont donc contribué à leur indistinction sociale, du point de vue de l'*hexis* corporelle (Bourdieu) ou de ce qu'Erving Goffman appelle la présentation de soi<sup>68</sup>. Pour Romain Rolland dans *Le Théâtre du peuple*, en 1903, si le terme populaire est devenu péjoratif, la faute en reviendrait au peuple lui-même: «Le pire ennemi du peuple fut le peuple. Il ne voulait pas être peuple!»<sup>69</sup> Ce sont entre autres les artistes, dans leur exigence de clarification visuelle, qui ont ramené les ouvriers aux habits de leur profession et, par extension, de leur classe: chemise aux manches retroussées, bleu de travail, casquette – autant de marques ou de marqueurs que l'on ne reconnaît pas toujours dans les photographies de l'époque (encore qu'il faille distinguer avec prudence les clichés qui sont issus de reportages «sur le vif» et ceux qui s'assimilent plutôt à des portraits dans lesquels les modèles ont mis leur habit du dimanche). Il arrive aussi que les artistes brouillent volontairement les catégories, comme Bille qui crée une figure du peuple suisse sous les traits d'un homme musclé, moustachu, torse nu, représentant aussi bien l'ouvrier que le paysan.

On aurait tort de croire que les représentations visuelles, peintures, gravures, sculptures, photographies sont «fausses» ou «fictives» parce que construites ou orientées. En fixant la figure du travailleur, qui contamine celle du peuple, ces images ont participé de manière active à l'établissement de codes, c'est-à-dire d'un système symbolique auquel les acteurs eux-mêmes ont pu s'identifier. De ce point de vue, les arts visuels ont produit des effets analogues à ceux du discours militant et de la théorie sociale qui ont élaboré des images synthétiques et unitaires d'une classe ouvrière foncièrement hétérogène. Le choc de la théorie et des faits est particulièrement évident lorsque Michel Bakounine se rend en 1869 au Locle dans le Jura, puis en 1887 au Val-de-Travers, où il trouve des ouvriers de métier qui ne correspondent pas du tout à la figure de l'ouvrier qui lui sert de référence théorique<sup>70</sup>.

68 Pierre Bourdieu: *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979; Erving Goffman: *La Présentation de soi*, Paris, Minuit, 1983.

69 Cité dans André-Marcel d'Ans: «L'art du peuple – ou la double inconstance», *La Quinzaine littéraire*, n° 435, 1985, p. 5–6.

70 Voir la thèse de Mario Vuilleumier en 1987.

Il faudrait étudier en détail le retour de ces constructions identitaires par les arts visuels, sur les comportements vestimentaires «réels» des travailleurs de l'entre-deux-guerres: un retour de l'image sur le réel qui coïnciderait à ce que l'on appelle l'émergence d'une conscience de classe. Conclure avec une hypothèse, qui reste si fragile en l'absence de corpus constitués, a du moins la vertu d'exprimer des convictions théoriques et épistémologiques, autrement dit le refus de distinguer une «réalité historique» et des «représentations fictives» de celle-ci. En reprenant la métaphore employée par de Saussure pour définir le signe qu'il compare aux deux faces d'une pièce de monnaie, on pourrait ainsi dire que la figure de l'ouvrier n'est que l'autre face de sa réalité historique. En autres termes, l'ouvrier naît *avec* son image au XIX<sup>e</sup> siècle.