IMAGES DU MONDE OUVRIER ET DE SES LUTTES

FRANCE, PEINTURES: 1848-1914

Maylis NOUVELLON

Juin 2016

IMAGES DU MONDE OUVRIER ET DE SES LUTTES

FRANCE, PEINTURES : 1848 – 1914



Grève à Saint-Ouen, Paul-Louis Delance, Huile sur toile, 1905, Musée d'Orsay, Paris

Maylis Nouvellon

Agence d'objectifs FO – IRES

Juin 2016

SOMMAIRE

INTRODUCTION 7

1. LA MARGINALITE DU TRAVAIL INDUSTRIEL DANS LA PEINTURE DE CHEVALET 8

2. ICONOGRAPHIE ET USAGES DES REPRESENTATIONS DU TRAVAIL INDUSTRIEL 10

2.1. LA VISITE OFFICIELLE OU LA CELEBRATION DU COMMANDITAIRE ET DU POUVOIR 11

2.2. LES MACHINES : PRECISION DOCUMENTAIRE ET VISEE PEDAGOGIQUE 11

2.3. LE TRAVAIL EN ACTE : L'OUVRIER HEROS, MARTYR OU ACTEUR SOCIAL 13

METHODOLOGIE 19

1. LA CONSTITUTION DU CORPUS 20

1.1. DELIMITATION 20

1.2. BASES DE DONNEES PUBLIQUES : INTERROGATION PAR MOTS-CLES 21

1.3. LIMITES CONCERNANT L'UTILISATION DES BASES DE DONNEES PUBLIQUES 22

2. LA CONSTRUCTION DE LA BASE DE DONNEES SUR *FLICKR* 23

3. QUESTIONNEMENTS DE RECHERCHE 24

EXPOSITION 26

1ERE PARTIE | LA NEBULEUSE DES TRAVAILLEURS 27

TRAME INDUSTRIELLE 28

1 | LES ECHELLES DU MONDE INDUSTRIEL 34

L'ATELIER 35

L'USINE 40

LA HIERARCHIE DES TRAVAILLEURS 45

2 | TRAVAILLEURS EN CONCURRENCE 48

L'OUVRIER FACE A LA MACHINE 50

IMAGES DES FEMMES AU TRAVAIL 53

3 | LA VIE OUVRIERE : IMAGES D'UN TEMPS CYCLIQUE 58

LA SORTIE DU TRAVAIL 58

LES ENFANTS DE L'INDUSTRIE 60

2EME PARTIE | TRAVAILLEURS EN LUTTE **64**

TRAME POLITIQUE **65**

4 | L'INSURRECTION **72**

EUPHORIE ET DESILLUSION 73

IMAGES DE LA RESISTANCE 79

LE DRAPEAU ROUGE 86

5 | LA GREVE **89**

LE TRAVAIL SUSPENDU 90

LA MANIFESTATION 93

GREVISTES ET FAUX FRERES 98

BIBLIOGRAPHIE **103**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **107**

ANNEXES **111**

LISTE DES MOTS CLES UTILISES 112

Introduction

Avant le XIX^e^ siècle, le thème du travail reste à la périphérie de la peinture. Au moyen âge, il apparaît au sein de la peinture religieuse pour qualifier certains personnages tel Joseph en charpentier ou bien encore au sein de l'iconographie des livres d'heures. Il peut encore être présent pour identifier les confréries commanditaires d'œuvres : on pense notamment aux vitraux de la cathédrale de Chartres. Dans ces représentations, le travail y est souvent figuré de façon métonymique : l'outil de l'ouvrier et artisan ou du paysan résumant l'entièreté du labeur. Cette évocation laconique permet d'identifier le personnage à la manière des attributs des saints et autres personnages historiques ou mythologiques. Car les représentations peintes ne figurent que rarement le travailleur à l'œuvre. Le dessin ou encore la gravure, moins onéreuse à produire, remplissent plus volontiers cette fonction de documentation des métiers et des savoir-faire. Au XVII^e^ siècle, encore, des artistes comme les frères Le Nain, peintres des classes laborieuses, représenteront surtout les ouvriers et paysans dans un temps hors travail qu'ils figurent dans des scènes de genre chargées de spiritualité. Comme le remarque O. Dourver dans la thèse qu'elle consacre à la représentation du travail dans la période prérévolutionnaire, avant le XIX^e^ « les artistes ont, presque tous, évité de représenter des expressions, des attitudes qui aient dévoilé que traîner une brouette chargée, de porter des poids lourds sur dos tendaient certains muscles, crispaient le visage. […] Cependant, chez les Le Nain, les attitudes harassées, les regards mornes, les figures et les mains extraordinairement burinées sont, chez ces gens au repos, la marque irréfutable des travaux rudes et pénibles » (Dourver, 1943 : 32). Les représentations peintes du travail concernent alors plus largement le monde agricole et pendant longtemps encore au XIX^e^ siècle comme en témoigne l'œuvre de Jean-François Millet consacré au réalisme paysan fortement empreint, là encore, de religiosité.

1. LA MARGINALITE DU TRAVAIL INDUSTRIEL DANS LA PEINTURE DE CHEVALET

D'après l'étude de l'historienne Madeleine Rebérioux (1995) portant sur « l'ouvrier à travers l'art et la littérature » dans la période allant de 1848 à 1914, l'ouvrier ne serait pas au cœur de l'attention des artistes avant la décennie 1880 : jusqu'à ce dernier quart du XIX^e^ siècle, il évolue parmi d'autres personnages au sein d'un décor misérabiliste à l'image de l'œuvre phare de Victor Hugo ou dans une description « antiromantique », « entomologiste » à la manière de *L'assommoir* de Zola. Selon l'hypothèse de l'historienne, ce n'est qu'après 1880, « décennie tournante, contemporaine d'une double jeunesse, celle de la liberté et […] celle de la grève », que la réalité ouvrière s'impose avec plus de force. Nicolas Pierrot, dont les recherches portent sur les

représentations peintes de la France industrielle de 1760 à 1914, note également un tournant significatif dans les années 1880. Selon l'auteur, la reconnaissance sous la troisième république, de la peinture réaliste attachée aux sujets sociaux entraîne une augmentation du nombre de représentations du travail industriel qui s'attachent à des lieux et des activités de travail plus variés (Pierrot, 2001 : 96, 98) que par le passé.

Toutefois, malgré cette augmentation des représentations de l'industrie, ces sujets restent relativement marginaux au sein de la production peinte de la période : « l'industrie, sous ses aspects modernes ou traditionnels, fut […] la thématique la moins sollicitée par les artistes de cette génération. L'imagerie réaliste demeurait celle de l'artisanat, des petits métiers, de l'activité maritime, parfois des laissés-pour-compte, et plus encore des activités agricoles » (Pierrot, 2001 : 96). Notre étude ne dément pas la marginalité de la représentation du travail industriel dans la peinture : les représentations de la grande industrie, de ses espaces et modes de travail sont minoritaires au sein de notre corpus.

Plusieurs hypothèses peuvent être avancées. La première, que les recherches documentaires sur le développement de la condition ouvrière confortent, est liée à ce que D. Woronoff désigne pour la France comme « une industrialisation sans révolution ». La grande industrie, avec ses techniques de production moderne et ses lieux de concentration du travail, ne s'est pas imposée brusquement comme une réalité tangible comme cela a pu être le cas en Grande Bretagne. Comme le souligne N. Pierrot (2001 : 96), dans cette France en cours d'industrialisation, le monde rural domine encore largement. La norme, jusqu'au début du XX^{e} siècle, n'est pas l'usine concentrée ni l'ouvrier spécialisé : ce dont rend compte le corpus rassemblé pour cette étude.

Ensuite, la prégnance de représentation d'activités agricoles ou d'industries traditionnelles pourrait renvoyer à la construction de la nation et, avec elle, à la recherche des racines. Les artistes ont ainsi pu se focaliser sur des images du travail susceptibles de valoriser la tradition, de rendre compte du mérite de ces travailleurs. Les artistes, loin d'être historiens, n'ont ainsi pas toujours rendu compte des transformations profondes qui s'opèrent dans ces nouveaux espaces et métiers liés à l'industrialisation. S'exprime ici une forme de nostalgie et d'urgence à témoigner d'un monde en voie de disparition.

Cette marginalité pourrait aussi tenir à la hiérarchie des arts établie par l'Académie : celle-ci érigeait la peinture d'histoire, mythologique et religieuse au sommet et faisait de ces artistes du

réalisme des artistes mineurs. Bien que cette hiérarchie se soit assouplie sous la Troisième république, il est probable qu'elle influence encore les choix des peintres avant que les révolutions picturales de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ ne s'affirment. Dans cette fin de siècle, se joue l'autonomisation de l'art pour l'art qui ne sera manifeste qu'au tournant du XX^e^ siècle. Pour l'heure, l'art et plus particulièrement la peinture de chevalet ont un rôle d'agrément qui ne s'accorderait que mal avec les représentations du travail industriel (Pierrot, 2001 : 96). Comme le souligne P. Vaisse (1983 : 24) : « ce que le public attendait d'une visite au Salon, c'est un divertissement ; ce que la plupart des acheteurs demandaient à un tableau, c'est qu'il leur apporte un divertissement. » Aussi, explique-t-il, ne doit-on pas s'étonner que la collection de peintures de G. C. Schwabe, riche marchand de laine ne contienne « pas un seul métier à tisser, pas un seul navire à vapeur, rien de ce sur quoi reposait en fin de compte [s]a fortune » (Vaisse, 1983 : 19). Ainsi, la peinture de chevalet serait dévolue à l'agrément et au divertissement des commanditaires et des visiteurs du Salon tandis que les décors d'édifices publics, ou bien encore les gravures reproduites dans la presse ou destinées à des usages scolaires seraient plus à même d'accueillir ce type de représentations à des fins édifiantes ou didactiques.

Enfin, N. Pierrot souligne aussi des motifs plus conjoncturels tels que le peu de liens que les artistes entretiennent avec le monde de l'entreprenariat. Aussi, la rareté de ces thématiques dans la peinture de chevalet ne pourrait s'interpréter comme un rejet de la réalité industrielle de la part des peintres : selon P. Vaisse c'est plutôt « de par leur mode de vie, leur situation dans la société, [que] les réalités industrielles restaient étrangères à la plupart d'entre eux, sans pour autant qu'il faille leur imputer un refus du monde dans lequel ils vivaient » (Vaisse, 1983 : 21). C'est encore la difficulté pour les artistes d'accéder aux lieux de la grande industrie et en particulier aux intérieurs des ateliers qui expliquerait cette rareté des thèmes industriels dans la peinture, une difficulté probablement liée à la réticence des propriétaires industriels « à l'intrusion de regards étrangers au sein de leurs établissements » (Pierrot, 2000 : 3).

2. ICONOGRAPHIE ET USAGES DES REPRESENTATIONS DU TRAVAIL INDUSTRIEL

La rareté des représentations du travail industriel augmente l'intérêt des quelques œuvres qui relèvent de cette thématique. Comme le souligne N. Pierrot, « les images de la première révolution industrielle (fin XVIII^e^ – fin XIX^e^ siècles) suivirent, avec quelques variations, une trajectoire européenne. On est passé du silence des artistes et des commanditaires – silence

éclairé de quelques "portraits" et "visites" de manufactures – à la prise en compte des nouveaux motifs par l'eau-forte et la lithographie de paysage pittoresque, puis à la célébration de l'usine par la presse illustrée, les ouvrages de vulgarisation scientifique et technique […] et quelques peintres passionnés (dont François Bonhommé), pour assister enfin à la disparition des gravures promotionnelles au profit de la photographie, alors que les peintres impressionnistes actualisent les motifs de l'usine et de la cheminée, laissant à la "seconde génération réaliste" le soin de consacrer par de grands formats, sous la Troisième république, la dignité du travail artisanal et industriel. » (Pierrot, 2008 : 226).

2.1. La visite officielle ou la célébration du commanditaire et du pouvoir

Dans le cadre plus spécifique de la peinture de chevalet et de la représentation des lieux de l'industrie, l'auteur souligne qu'à la fin du XVIII^e^, les œuvres sont essentiellement produites dans le cadre de commandes privées d'industriels, désireux d'immortaliser leur succès par la représentation des établissements qu'ils possèdent. D'usage privé, ces œuvres taillent une place de choix à la figure du commanditaire ainsi qu'aux machines et outillages de ces établissements en laissant dans l'ombre les ouvriers eux-mêmes. De même, au début du XIX^e^, la représentation des lieux de l'industrie a pu servir de propagande politique : N. Pierrot cite à ce titre les images de l'empereur dans des manufactures qui réactivent le motif de la visite officielle sur les lieux de l'industrie dans la tradition d'un Le Brun (on pense par exemple à la visite de Louis XIV à la manufacture des Gobelins). La figure du commanditaire disparaît progressivement dans la seconde moitié du XIX^e^ laissant une plus large place à la représentation réaliste de ces lieux de l'industrie, de ses machines et de ses ouvriers.

2.2. Les machines : précision documentaire et visée pédagogique

Bien que présentes dans les programmes peints d'édifices publics, les machines ne sont que peu figurées dans les peintures de chevalet. La rareté de ce symbole de l'industrialisation renvoie selon P. Vaisse aux fonctions attribuées aux différents supports de représentations comme nous l'évoquions plus haut. Chez les quelques peintres qui ont élu les machines comme sujet de toiles peintes, on retrouve la même vocation de didactisme et de pédagogie que lorsqu'elles ornent les murs et plafonds d'édifices publics.

L'exemple le plus probant de cette veine picturale à fonction pédagogique est celui de F. Bonhommé. À la suite d'un voyage en Belgique, le peintre s'est fait une vocation de représenter les progrès techniques de son temps. Dans l'ouvrage que l'artiste entendait consacrer aux *Soldats de l'industrie*, il écrit : « ils sont les soldats de l'industrie, des conquêtes pacifiques. Vainqueurs ou vaincus, les hommes de la poudre et du fer, les mineurs, les charbonniers, les forgerons de socs et d'épées, les fondeurs, les verriers ont droit à notre admiration. Ils nous nourrissent, ils meurent pour nous. Qu'attendons-nous donc nous mêmes, artistes et poètes, pour leurs dédier nos livres et nos tableaux ? »[1]. Cette vocation le conduira à solliciter la commande privée (il est l'auteur de plusieurs vues intérieures ou extérieures de forges et d'usines) et publique. Il est ainsi sélectionné pour deux ensembles peints destinés à l'École impériale des Mines et qui devait rejoindre un ensemble plus vaste imaginé par l'artiste pour retracer l'Histoire pittoresque de la métallurgie. Les deux panneaux de l'École impériale des Mines qu'il réalise entre 1854 et 1859 présentent le travail de la houille, de la fonte et du fer au Creusot d'une part et d'autre part l'usine de la Vieille-Montagne en Belgique pour l'extraction de la calamine et le travail du zinc.

Comme le souligne N. Pierrot (2000 : 7-8), les artistes qui ont représenté des intérieurs d'usines, figurant avec précision les machines qu'elles recèlent, ont travaillé à éclairer cet espace nouveau, à le rendre lisible et compréhensible. C'est ainsi que Bonhommé désireux de restituer le processus de fabrication dans son ensemble demanda une dérogation pour ne pas être limité à l'envoi de trois toiles au Salon : « le nombre trois fixé, sans doute dans un but raisonnable pour les autres genres et leur laissant la possibilité de s'exprimer suffisamment, tombe tout justement contre le mien »[2].

Outre l'observation des machines et des processus de fabrication, les artistes ont pu s'attacher à figurer la hiérarchie des travailleurs au sein des espaces usiniers. L'œuvre de Paul Soyer en témoigne : dans la *Vue intérieure de la fonderie de M. Chappé à Antoigné* le peintre place les ouvriers à la base et le maître fondeur au sommet de la construction pyramidale de sa toile (Pierrot, 2000 : 8). De même, dans l'ensemble de F. Bonhommé pour l'École impériale des mines, chacun des panneaux était encadré des portraits des travailleurs de ces établissements qu'ils soient directeurs, ingénieurs, contremaîtres ou ouvriers (Griffaton, 1996 : 26-27). L'œuvre de Bonhommé visait

[1] Manuscrit conservé au musée de l'histoire du fer à Nancy, Fonds Auscher, cité dans Griffaton, 1996 : 23
[2] Lettre de François Bonhommé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées impériaux, 11 février 1863, Archives du musée du Louvre, cité dans N. Pierrot, 2000 : 7

tout autant à témoigner rigoureusement des évolutions de l'industrie qu'à célébrer également ses acteurs, « afin de montrer conformément à l'idéologie saint-simonienne dont il était proche, que toutes les catégories sociales étaient associées dans le travail industriel » (Griffaton, 1996 : 25).

La minutie de l'observation quasi-scientifique des lieux industriels par ces artistes atteste de l'ambition didactique de leurs œuvres. À ce titre, lors de l'exposition universelle de 1867, les deux vues des arsenaux d'Indret et de Toulon peints par F. Bonhommé ne seront pas exposées dans la section des Beaux-Arts mais dans celle de l'Instruction Publique (Griffaton, 1996 : 44). Une dimension pédagogique de ces œuvres qui peut leur être nuisible : comme en atteste le destin de l'ensemble peint par F. Bonhommé pour l'École impériale des mines qui sera détruit en 1905 au motif que son intérêt pédagogique s'est amenuisé avec le temps selon le directeur de l'école.

2.3. Le travail en acte : l'ouvrier héros, martyr ou acteur social

Dans les représentations de l'ouvrier lui-même, trois figures se font jour : l'ouvrier héros, l'ouvrier martyr, l'ouvrier comme acteur social (Rebérioux, 1995 : 460). Elles viennent ainsi concurrencer les images traditionnelles de l'artisan, du paysan et de la survivance d'un ordre ancien. Tour à tour, et selon leur sensibilité, les artistes magnifient le progrès industriel dont les classes laborieuses sont les bras, dénoncent le labeur qui harasse le corps, ou se font les chantres des revendications de cette classe sociale émergeant, depuis la Révolution de juillet, comme un acteur de poids que l'on ne peut plus feindre d'ignorer.

Dans le choix des sujets représentés, on note trois évolutions principales. D'abord, comme le montre N. Pierrot, la figure emblématique du travail change passant du forgeron dans les années 1880 à la figure du mineur au tournant du siècle (Pierrot, 2000 : 103). En effet, il semble que l'exposition à Paris d'artistes belges comme Constantin Meunier qui présente en 1885 la *Descente des mineurs* ait eu une influence sur les peintres réalistes français. Plusieurs de ces peintres dont Maximilien Luce ou encore Alfred Roll feront, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle, le voyage en Belgique. Voyage de formation, de même que le traditionnel voyage des artistes à Rome, il participera à renouveler l'imagerie du travail industriel. Dans le sillage du *Germinal* de Zola et à un moment où les conflits sociaux se multiplient, la figure du mineur va être mobilisée comme emblème du prolétariat et de ses luttes (Pierrot, 2001 : 103-104).

Ensuite, les codes de représentations se modifient sensiblement. En effet, les peintres abandonnent progressivement les modèles iconographiques classiques qui servaient à faire valoir ou anoblir ces sujets sociaux. L'exemple caractéristique que cite N. Pierrot est celui du forgeron dont l'image renvoie à une iconographie mythologique traditionnelle : celle de Vulcain (Pierrot, 2001 : 98). On pense ici plus particulièrement à l'allégorie du travail peinte par Puvis de Chavannes qui embrasse cette iconographie antiquisante en figurant les forgerons nus et s'affairant collectivement, presque sans effort, autour d'une pièce dans un décor utopique. Progressivement, les peintres se défont de ce type de représentations et figurent le travail de la forge dans sa modernisation. On pense aux forgerons d'André Rixens. Dans cette œuvre, le peintre s'est concentré sur les gestes des ouvriers et n'a concédé à la tradition iconographique que par la représentation de ces travailleurs le torse nu. À l'inverse de l'allégorie de Chavannes, le plan rapproché sur leur travail place au premier plan la pièce élaborée et montre les corps des ouvriers tendus par l'effort du laminage.

Enfin, plus que par le passé, les peintres se sont attachés à figurer les travailleurs à la tâche. Ils accordent ainsi une attention aiguë aux gestes dont ils documentent la précision à l'image de ces ouvrières affairées à la dorure d'un cadre dans l'œuvre d'Émile Adam, ou des *Raboteurs de parquets* de Gustave Caillebotte. Ailleurs, ils détaillent les étapes de fabrication déployant ainsi aux différents plans de la toile les gestes successifs des ouvriers à l'image des forges de Fernand Cormon ou de Jules Aviat ou bien encore des verriers de Jules Adler.

Dans ces représentations du travail à l'œuvre, deux visions s'opposent. D'un côté, celle qui idéalise le geste, gomme les marques de l'effort et vient ainsi célébrer le progrès industriel en magnifiant la puissance de l'ouvrier comme « nouveau Prométhée, […] l'homme qui peut mâter toute matière » (Rebérioux, 1995 : 460). On pense notamment au *Fondeur* d'Eugène Carrière ou à la personnification du progrès dans l'œuvre *L'ouvrier ou Le démolisseur* de Paul Signac où la pioche s'apprêtant à frapper vient ici symboliser la destruction d'un monde ancien. De l'autre côté, une vision plus accablante du travail ouvrier pointe du doigt l'épuisement des travailleurs. La pénibilité de l'effort est alors manifeste comme le montrent l'air hagard et les corps ployés dans *Les mineurs* de Lucien Jonas, l'exténuation d'un des peintres en bâtiment dans *Les ravaleurs* de Matthieu Merlin et *Les repasseuses* d'Edgar Degas ou encore, le corps d'une lingère déjeté par le poids du linge qu'elle transporte dans *Le fardeau* d'Honoré Daumier.

Une même dichotomie se fait jour dans les représentations de l'ouvrier comme acteur social. Dans ses luttes, l'ouvrier est tour à tour stigmatisé (on pense notamment à l'œuvre de Paul Gondrexon, *En grève*) ou célébré (le plus explicitement chez Maximilien Luce). Dans ces œuvres, la portée documentaire cède souvent le pas à des visions pathétiques ou pessimistes de ces conflits (chez Paul Soyer et Alfred Roll par exemple) ou au contraire partisanes chez des artistes proches des mouvements ouvriers. L'engagement de ces derniers aux côtés des ouvriers peut prendre plusieurs visages. Si certains comme Maximilien Luce ou Théophile-Alexandre Steinlen étaient proches des milieux anarchistes et ont consacré une part importante de leur œuvre à dépeindre le monde ouvrier, d'autres sont plus modérés voire ambigus. Chez Alfred Roll, par exemple, la représentation de la grève au Creusot, premier tableau sur ce sujet à être exposé au Salon en 1880 (Baillargeon, 2007 : 2) et qui aurait inspiré à Zola son *Germinal* (Rebérioux, 1995 : 461) s'en tient à un âpre constat. En effet, le peintre figure avant tout l'abattement des ouvriers en grève et multiplie les marques de leur impuissance en « "laiss[ant] au spectateur le soin d'en tirer la conclusion qu'il voudra", [remarque] René Ménard dans *L'Indépendance Belge* » (Baillargeon, 2007 : 5). De même, l'engagement de F. Bonhommé, confirmé par sa participation à la révolution de 1848, relève avant tout d'une foi indéfectible dans le progrès technique devant entraîner le progrès social. Il continuera à solliciter les commandes officielles sous le second Empire et à militer auprès des pouvoirs publics pour l'avènement d'une peinture d'un genre nouveau, celui du progrès industriel. Pour d'autres, la représentations des ouvriers et de leur lutte peut aussi constituer une évocation des travailleurs des régions dont ils sont originaires : souvenirs des racines des artistes qui peuvent prendre l'allure d'une vision crue des conditions des travailleurs. On pense notamment à Lucien Jonas, peintre originaire d'une famille d'industriel d'Anzin qui représentera à plusieurs reprises la vie, les conditions de travail et les luttes des mineurs.

À l'exception de quelques artistes dont l'engagement aux côtés des ouvriers est explicite, il est souvent difficile de dénouer les sensibilités des artistes ayant peint les luttes ouvrières. De la même façon, la réception de ces œuvres dans des hauts lieux de mondanité comme l'était le Salon apparaît bien souvent ambivalente. L'analyse de la réception de l'œuvre *En grève* au Salon de 1880 l'atteste. Si certains critiques ont assimilé les partis pris du courant réaliste et ont salué l'audace de cette œuvre, d'autres au contraire s'alarme du temps perdu par l'artiste sur un sujet peu attrayant. Ainsi d'Armand Sylvestre, critique à *La vie moderne* qui s'exclame : « Que ce paysage charbonneux est lamentable, et les belles qualités de facture perdues sur cet ingrat sujet ! Les

anciens avaient si bien compris ce que ce monde d'ouvriers a de peu plaisant, qu'ils avaient fait descendre Vénus dans l'atelier du forgeron Vulcain pour l'éclairer d'un sourire »[3]. Outre l'ingratitude du sujet, c'est plus particulièrement le choix de son traitement non-idéalisé, cru qui alarme le critique. De plus, la retenue critique du peintre, préférant à l'argumentation à charge une description crue de faits qu'il avait lui-même observés (*ibid.* : 6), a ménagé l'ambivalence de cette réception. Les grévistes « sont inoffensifs et sont là pour inspirer la pitié. […] La bourgeoisie qui contemple l'œuvre n'a donc rien à craindre, elle n'est pas attaquée de front. Elle n'est d'ailleurs pas clairement représentée comme force antagoniste. Les patrons sont absents » (*ibid. :* 4). Aussi, comme le souligne un critique en 1883 : « cette fois ce ne furent pas seulement les socialistes qui applaudirent à l'œuvre de cet oseur poétisant les ouvriers, leur misère, et faisant même couler une larme silencieuse sur la moustache des gendarmes »[4].

De même, si la hiérarchie des genres picturaux semble toujours en vigueur, s'appliquant d'une manière diffuse dans les choix des artistes, la présence de ces thématiques industrielles, voire des luttes nées de l'industrialisation du travail, dans les envois de tableaux au Salon ou bien encore dans les décors d'édifices publics montre que ce genre nouveau n'est pas prohibé dans la peinture officielle (Vaisse, 1983 : 36). À ce titre, P. Vaisse souligne que les thématiques industrielles sont loin d'être incompatibles avec ce qu'il est convenu d'appeler l'académisme. Au contraire, si l'on prend pour exemple les œuvres de F. Bonhommé pour l'École impériale des Mines, cet ensemble s'apparente à des « *vedute*, auxquelles s'ajoute un intérêt documentaire, et, […] [étant] destinées à un établissement d'enseignement supérieur, un intérêt didactique […]. Elles ont leur place dans la hiérarchie académique, mais à un rang inférieur à celui des peintures d'Horace Vernet, d'Eugène Delacroix – entre lesquelles existent certainement des différences de qualité – mais qui n'en relèvent pas moins pour autant d'un même genre » (Vaisse, 1983 : 37-38). Ajoutons à la suite de Pierre Vaisse qu'il serait hasardeux d'analyser la réception de ces œuvres à l'aune des politiques d'acquisition de l'État. En effet, *La grève* de Roll dont le sujet a défrayé la chronique lors du Salon de 1880 n'en est pas moins acquise par l'État et attribué au musée de Valenciennes. De la même manière, la destruction des compositions de F. Bonhommé au motif qu'elles auraient perdu de leur valeur pédagogique apparaît bien plus comme un prétexte qu'une raison justifiable. En effet, cet intérêt didactique justifiant qu'elles soient créées semblent plus

[3] Armand Sylvestre, cité dans Baillargeon, 2007 : 4
[4] A-M de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p.121, cités dans Baillargeon, 2007 : 5.

théorique que réel car comme le souligne P. Vaisse (1983 : 38) « on voit mal ce que des ingénieurs pouvaient, même à l'époque où elles furent peintes, apprendre de la contemplation de ces compositions ». Il faut ainsi se garder de sur-interpréter la commande de ces œuvres ou leur destruction qui « en l'absence de témoignages précis, [ne] diffère [probablement] pas de la raison pour laquelle sont disparues et disparaissent encore tant de peintures murales dans des édifices publics » (Vaisse, 1983 : 38). En tout état de cause, quelle que soit la visée de ces œuvres, aucune ne se soustrait à l'évolution des goûts et l'on serait en peine de définir les facteurs qui poussent l'État à acquérir certaines toiles, à passer commande de décors ou à les renouveler ensuite.

Si hier la hiérarchie concernait les genres picturaux, force est de constater qu'elle s'applique aujourd'hui aux courants artistiques. Pour ce qui est de l'histoire de l'art du XIX^e^ siècle, l'impressionnisme constitue le courant le plus en vue, éclipsant des courants qui ont moins consisté en un renouvellement des formes artistiques qu'en un engagement des artistes à l'égard de leur société. Si certains artistes réalistes, comme Gustave Courbet, reçoivent les honneurs de la critique et du public, nombre de peintres de ce que l'on a appelé le réalisme documentaire, restent encore dans l'ombre. En conséquence, les expositions et recherches sur la représentation du travail industriel sont relativement peu nombreuses comparativement à d'autres courants picturaux de la période. Elles consistent le plus souvent soit à brosser un panorama large de la France industrielle à l'image de l'exposition *Des plaines à l'usine : images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* organisée en 2001 par les musées de Dunkerque, de Pau et le musée municipal d'Évreux, soit en une étude monographique d'un artiste (entre autres exemples l'exposition *François Bonhommé peintre témoin de la vie industrielle du XIX^e^ siècle*, organisée en 1996 par le musée de l'histoire du fer de Jarville), d'une région, d'une ville (par exemple l'exposition *Les Paris de l'industrie 1750-1920* présentée en 2013-2014 au Réfectoire des Cordeliers à Paris) ou bien encore d'un établissement (voir en particulier l'exposition *Les Schneider, le Creusot. Une famille, une entreprise, une ville. 1836-1960* organisée au musée d'Orsay en 1995).

Thème à la marge de la création artistique du XIX^e^ siècle, courant artistique relativement délaissé par les programmations des musées : autant d'entraves pour une recherche sur cette iconographie de l'ouvrier de l'industrie. L'exposition à laquelle aboutit cette étude fait ainsi la synthèse de différentes recherches en histoire et en histoire de l'art sur ce monde ouvrier et sur le regard que des artistes ont posé sur lui. Elle se décompose en deux parties : la première traite

globalement du monde industriel. Nous y présenterons dans un premier temps les représentations des différentes échelles de la France industrielle depuis la « poussière de petits ateliers » jusqu'à l'usine concentrée. Puis nous nous attacherons aux représentations des différentes catégories de travailleurs hiérarchisés et mis en concurrence au sein de l'industrie : directeurs, ingénieurs, contremaîtres, ouvriers mais aussi hommes, femmes, enfants voire, plus rarement représentés dans notre corpus, travailleurs immigrés. Dans un dernier temps, nous aborderons quelques représentations de la vie ouvrière offrant l'image d'un temps cyclique où les jours et les générations semblent se succéder indéfiniment. Dans la seconde partie de cette exposition de synthèse, nous analyserons les représentations des luttes ouvrières : sur la scène politique d'abord au travers des images de la révolution de 1848 et de la Commune de 1871 mais aussi, et surtout, lorsque les ouvriers débrayent, images de grèves et de manifestations, plus ou moins partisanes selon les sensibilités de leurs auteurs. Pour chacune de ces parties, nous avons choisi de présenter dans un premier temps une approche large du corpus considérant la valeur documentaire de ces œuvres quant aux conditions de travail et de vie des ouvriers de la France industrielle. Dans un second temps, l'étude de quelques œuvres permet de détailler les éléments de cette iconographie des modes de travail et des luttes ouvrières à cette période.

METHODOLOGIE

Avant d'ouvrir l'exposition elle-même, revenons maintenant sur la méthodologie adoptée pour cette étude. Cette recherche est rendue possible par la numérisation des collections qui offre une nouvelle possibilité pour l'historien de l'art d'accès dans un même lieu, dématérialisé, aux œuvres conservées dans divers musées. Si cette méthode de recherche reste tributaire des politiques des établissements, décidant ou non de verser à la base de données leurs œuvres numérisées et interdisant de ce fait toute prétention à l'exhaustivité de la recherche, elle autorise néanmoins la constitution d'un corpus conséquent (446 œuvres ont été recensées pour cette étude dont 308 pour lesquelles existent une image numérisée) et suffisant pour l'analyse des différentes représentations de l'ouvrier dans ce siècle de l'industrie. Nous reviendrons d'abord sur la manière dont ce corpus a été construit et détaillerons son périmètre. Nous présenterons ensuite la base de données crées pour l'étude. Enfin nous exposerons les questionnements qui nous ont guidé dans l'analyse de cette iconographie des conditions de travail des ouvriers et de leurs luttes.

1. LA CONSTITUTION DU CORPUS

1.1. Délimitation

Peinture

Considérée comme l'art majeur parmi les pratiques plastiques, la peinture a retenu l'attention de cette recherche. Les sujets peints sont soumis à une hiérarchie des genres faisant de la peinture d'histoire le genre le plus élevé. Or, au XIX^e^ siècle, cette hiérarchie est contestée et de nouveaux sujets gagnent en légitimité dont les sujets dits « sociaux », c'est-à-dire les représentations traitant des classes populaires. On peut ainsi jauger du succès d'un motif (ou sujet) au nombre d'occurrences que l'on retrouve dans les toiles peintes. C'est donc pour observer la pénétration des sujets liés au travail que notre recherche s'appuie surtout sur la peinture, de préférence aux autres médiums artistiques.

1848-1914

La période considérée dans cette recherche court de 1848 à 1914. Cette période est marquée par de profonds bouleversements politiques : en une soixantaine d'années, la France connaît deux révolutions (celle de 1848 qui ouvre notre période, et la Commune de 1871), deux Républiques et un Empire. Ces bouleversements politiques s'accompagnent de changements sociétaux liée à la

révolution industrielle (exode rural, montée du travail industriel, émergence d'une classe ouvrière). Dans le même temps, l'art en général et la peinture en particulier connaissent des évolutions radicales avec une succession de théories et de mouvements esthétiques qui façonnent aujourd'hui encore la vision de l'histoire de l'art et les collections des musées.

De même, l'année 1914 clôt notre étude. Début de la Première guerre mondiale, elle est considérée chez les historiens comme le moment de bascule entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècles. Après le déclenchement du conflit, plus rien ne sera comme avant. Dans la création artistique elle-même, les courants picturaux se détachent progressivement de la représentation du monde industriel (naissance des abstractions, éclosion du surréalisme, etc.), ce dernier étant documenté par la photographie de plus en plus populaire.

1.2. Bases de données publiques : interrogation par mots-clés

Pour pouvoir constituer un premier noyau de représentations, nous avons décidé de nous servir des bases de données d'œuvres présentes dans les collections publiques françaises, ouvertes en accès libre. Afin de rationaliser les recherches, nous avons opéré une sélection de mots-clés parmi ceux proposés par la base *Joconde* (le portail des collections des musées de France regroupant plus de 500 000 notices), eux-mêmes choisis dans le Thésaurus iconographique Garnier[5]. Ils sont la garantie d'une homogénéité des représentations décrites par un même mot-clé pour tous les musées participants. Parmi les 15 039 termes proposés par le Thésaurus Garnier pour la description des sujets représentés, 238 ont été considérés comme cernant notre sujet principal, le travail ouvrier et industriel (cf. Annexes). Cette liste nous a permis d'interroger la base *Joconde*[6] (Portail des collections des musées de France) considérée comme notre référence principale au regard de son périmètre d'action puis, en complément, les différentes bases de données publiques suivantes, choisies pour leur aspect exhaustif ou au contraire pour leur concordance avec la période étudiée :

- Gallica[7] (base des documents numérisés de la Bibliothèque nationale de France)
- base Atlas[8] (base de données du musée du Louvre)

[5] Thésaurus iconographique Garnier disponible en ligne : http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/recherche/aide-icono.html
[6] Base Joconde en ligne : http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.html
[7] Base Gallica: http://gallica.bnf.fr/
[8] Base Atlas du musée du Louvre http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true

- le catalogue des œuvres du musée d'Orsay[9]
- le site de la Piscine de Roubaix[10]
- le site de l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux[11]
- Betsalel[12] (catalogue du musée d'art et d'histoire du judaïsme)
- le moteur Collection du ministère de la Culture et de la Communication

À partir des mots-clés sélectionnés, la recherche initiale sur la base *Joconde* a consisté, dans un premier temps, à répertorier les numéros de notice et leur lien hypertexte. Une notice d'œuvre se présente comme la carte d'identité de l'œuvre (titre, auteur, date, lieu de conservation, matériaux, etc.) complétée d'éléments bibliographiques (*cf.* Annexes). Dans un second temps, une fois tous les mots-clés recherchés, un travail de nettoyage des doublons a été effectué.

1.3. Limites concernant l'utilisation des bases de données publiques

Le défaut principal de ces bases de données est qu'elles ne permettent pas d'être exhaustif. En effet, les notices versées aux bases de données suivent une logique propre à chaque établissement, en accord avec le ministère de la Culture et de la communication. Ce principe qui repose sur les moyens propres à chaque institution muséale ne garantit l'exhaustivité ni au niveau aux sujets traités, ni au regard des établissements concernés. Toutefois la base *Joconde* reste la référence dans le domaine avec environ 500 000 notices versées, ce qui nous assure, sinon l'exhaustivité, du moins le caractère représentatif de cet échantillon. Par ailleurs, les recherches bibliographiques nous permettent de constater qu'aucun grand axe n'a pas été traité par cette méthode.

Une autre limite concerne l'absence parfois de représentation de l'œuvre présentée. En effet, environ un quart des œuvres n'ont pas d'image correspondante. Cette raison nous a poussé à dépouiller les sites internet des musées en question pour compléter ce travail voire à numériser des reproductions présentes dans des catalogues d'exposition.

Enfin, une dernière limite relève du domaine juridique. Le travail opéré a concerné le recensement des données et leur enregistrement dans une base ici livrée. Il faut toutefois signaler

[9] Catalogue des oeuvres du muse d'Orsay: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/recherche-simple.html
[10] Catalogue des oeuvres de la Piscine: http://www.roubaix-lapiscine.com/decouvrir/161/0/collections.html
[11] Base de données de l'agence photographique de la RMN : http://www.photo.rmn.fr/
[12]Catalogue Betsalel : http://catalogue.mahj.org/ Cette base présente pour ce qui nous intéresse des photographies d'œuvres aujourd'hui disparues suite aux spoliations des biens juifs pendant la seconde guerre mondiale et donne un complément des notices trouvées sur la base Joconde.

que les notices ne sont pas l'œuvre des chercheurs mais ont des auteurs bien identifiés dans les métadonnées. **Ainsi la base de données est un outil de travail, en aucun cas un outil de diffusion.**

2. LA CONSTRUCTION DE LA BASE DE DONNEES SUR *FLICKR*

La constitution concrète de la base de données a commencé à partir de ce moment-là. Le choix d'une base de données en ligne a été fait dans le cadre d'une collaboration des deux chercheurs à distance. Surtout, la base ainsi constituée s'avère de la sorte consultable de manière plus aisée par les commanditaires (par rapport à une base sur CD-Rom ou sur un logiciel spécifique). Afin de valoriser l'aspect visuel, la plateforme de stockage de photographies *Flick*R a été choisie pour sa souplesse et sa grande capacité de stockage. Elle permet en outre de privatiser les comptes pour que seules les personnes autorisées puissent y accéder, ou, à l'avenir, de l'ouvrir à un plus large public. Enfin un moteur de recherche interne permet de naviguer dans notre base.

Ainsi les notices d'œuvres repérées ont été enregistrées dans notre base sur *Flick*R. Pour ce faire, le logiciel de retouche photographique *XnView* a été utilisé afin d'inscrire les notices des œuvres dans les métadonnées de chaque photographie. De la sorte, les informations sont liées aux images elles-mêmes. Cette opération permet dès lors de trier les reproductions grâce au moteur de recherche. Concernant les images, une proportion importante s'est avérée disponible sur la base *Joconde*, en basse définition. Lorsque les images étaient indisponibles, une recherche sur internet a permis dans certains cas de trouver des représentations de l'œuvre en question – dans ces cas-là, la source de l'image est mentionnée dans les métadonnées de l'image. Lorsqu'aucune représentation n'a pu être trouvée, les métadonnées ont été insérées dans une photographie avec un point d'interrogation.

D'un point de vue pratique, pour accéder à la base de donnée, se rendre sur le site Flickr.com, entrer le nom d'utilisateur : Icono.graphie@yahoo.fr, entrer le mot de passe : Travail1 et dans les onglets supérieurs à gauche, cliquer sur « You » puis « Photostream ».

3. QUESTIONNEMENTS DE RECHERCHE

Au terme de la première étape de recensement des œuvres qui ont trait à la représentation du travail industriel, il a été permis de dresser plusieurs pistes quant à la poursuite et l'approfondissement des recherches.

La recherche de moyens plastiques adaptés à un sujet nouveau

Dès lors que le travail ouvrier émerge comme un thème nouveau, il convient, pour les artistes, de lui donner une expression plastique idoine. Il faut alors se poser la question des recours esthétiques employés et des valeurs véhiculées par les représentations. Les codes figuratifs sont-ils repris des genres les plus nobles pour héroïser une nouvelle ère et mettre en avant un certain progrès ? Au contraire, existe-t-il dans ces représentations une critique de la société moderne et du sort des travailleurs ? Si tel est le cas, cette critique est-elle liée à un questionnement sur la peinture elle-même et sur ses formes académiques ?

Quelles sont, en somme, les images du travail dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, alors même que la question sociale devient un enjeu politique majeur ? Un rapide survol des toiles répertoriées permet en effet de constater que, dans la période, ces deux aspects (glorification - revendication) cohabitent et qu'une même œuvre peut contenir en elle les deux réactions face à la société du travail.

Faisant irruption dans l'histoire de l'art, le travail comme sujet de tableaux contribue à bousculer des codes que le siècle n'aura de cesse de chahuter. Il n'est pas le pré carré d'un seul courant artistique mais, au contraire, est ressaisi par des artistes d'influences différentes. Malléable, le thème du travail prend alors les caractères tantôt du réalisme, tantôt du symbolisme – pour ne citer que deux des plus importants courants qui émaillent la période étudiée.

L'artiste face à l'ouvrier, l'ouvrier face à l'artiste

Au regard de cette succession de mouvements, certains pourtant ont privilégié un tel thème par rapport à d'autres. Quelles implications l'appropriation de ces représentations par certains courants plutôt que d'autres a-t-elle pu avoir sur l'iconographie de ce thème ?

Dès lors, il a été nécessaire de poser la question de l'artiste et de son rôle. Témoin des bouleversements sociaux, il peut faire véritablement preuve d'engagement. C'est qu'il trouve, en

effet, dans la condition de l'ouvrier, des similitudes avec sa propre pratique artistique, avec son propre statut. L'époque a été celle de l'apparition des classes sociales dont le XX^e^ siècle sera l'héritier, et il est difficile de concevoir que l'artiste, même s'il est issu, comme Edgar Degas, d'un milieu bourgeois, fût insensible au bouillonnement social qui agite et la presse et la rue. Simple reporter des progrès de l'industrie ou peintre engagé, à l'instar de Gustave Courbet dont l'action politique vaudra l'incarcération après la Commune, l'artiste est à l'époque témoin d'un changement radical. À son tour, il est appelé à prendre parti. Les moyens plastiques sont alors au peintre ce que les outils sont à l'ouvrier.

Partant de ce constat, l'appropriation de ce thème neuf peut être reliée à un questionnement sur la peinture elle-même et sur ses formes académiques. L'apparition de ces nouvelles représentations semble parfois être, par exemple, le corollaire de la contestation de la hiérarchie des genres au cours de la période, au profit des sujets « sociaux ».

On peut alors s'interroger : existe-t-il une liaison indéfectible entre les mouvements modernes de la politique et les mouvements modernes de l'art ? Certains courants artistiques se sont-ils plus que d'autres approprié les représentations des travailleurs parce que les valeurs portées par ce sujet correspondaient à des engagements esthétiques ou bien y a-t-il, au contraire, un hiatus entre engagement artistique et regard sur le travail ? À la fois histoire sociale et histoire de l'art, la présente recherche s'est donc attachée à toujours se situer au point de jonction entre ces deux champs.

EXPOSITION

1ERE PARTIE | LA NEBULEUSE DES TRAVAILLEURS

TRAME INDUSTRIELLE

Au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'industrialisation de la France s'accélère symbolisée d'abord par la machine à vapeur et avec elle le charbon puis par l'électricité au tournant du siècle. Au début du XIX^e^ siècle, la machine à vapeur reste encore une curiosité en France – 572, seulement, sont recensées dans les industries en 1830 (Moissonnier, 1995 : 48). La mécanisation du travail progresse d'abord dans les industries du textile pour gagner ensuite le secteur de la sidérurgie qui se développe au milieu du siècle. Avant cette date, rares sont les industriels à se lancer dans les techniques anglaises de la fonte au coke. Les premières coulées avaient eu lieu à la fin du XVIII^e^ siècle à Hayange et Saint-Étienne ainsi qu'au Creusot, sous la direction d'Ignace de Wendel qui l'adopte définitivement à partir de 1785. À cette période, les industries fonctionnent encore largement au charbon de bois et sont aux mains de nobles, propriétaires de forêts (Moissonnier, 1995 : 15). Progressivement à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les usines se dotent de machines à vapeur et les techniques anglaises se généralisent dans la sidérurgie : les industries de fonte au bois cèdent leur place à de puissantes usines de fonte au coke. Sur les 286 hauts fourneaux que compte la France en 1867, 144 utilisent cette technique quand ils n'étaient que 41 sur 462 hauts fourneaux en 1840 (Moissonnier, 1995 : 163). De même, ce sont les petites entreprises fonctionnant à l'énergie hydraulique, ces « installations au fil de l'eau » (Bergeron, 2001 : 16) qui tendent à disparaître dans le dernier tiers du siècle. Les moulins des paysages peints cèdent le pas. La force hydraulique symbolisera alors le développement d'une nouvelle énergie : l'électricité, cette houille blanche dont Maurice Dubois peint l'allégorie sous la forme antiquisante de muses au pied d'une cascade.

L'effervescence des échanges fournit aussi un bon indicateur de cette transformation accélérée de la France industrielle. Au tournant de la seconde moitié du XIX^e^, le transport de marchandises par route ou voie navigable augmente de façon considérable et par voie ferroviaire, il est multiplié par 7 entre 1835 et 1849 (Moissonnier, 1995 : 111). Plusieurs œuvres du corpus témoignent de cette effervescence notamment dans les ports comme le montre l'œuvre de Gervex, Le coltineur de charbon, ou encore celle de Claude Monet, Les charbonniers, figurant le fourmillement d'hommes anonymes chargeant et déchargeant la houille des péniches et se fondant dans un décor où pointent en arrière plan les cheminées des usines. La « révolution ferroviaire », entamée dès les années 1830 avec l'adaptation de la vapeur à la traction des trains (Moissonnier, 1995 : 51), s'achève dans les années 1870 (Bergeron, 2001 : 16). Chemins de fers et

gares attirent l'attention des artistes. En 1909, Pinchon prend pour motif le pont aux anglais de Rouen. La vue qu'il en donne témoigne de la reconstruction en fonte, selon les techniques modernes, de ce pont dont les piles de bois avaient été incendiées après les émeutes de 1848. C'est encore Monet qui lance une série de toiles sur la gare Saint-Lazare où il obtient l'autorisation de s'installer pour étudier à différents moments de la journée les effets de lumières sur les fermes métalliques de cette architecture d'ingénieur, sur les vapeurs des locomotives.

Une nouvelle géographie industrielle se dessine alors. Elle est marquée par la concentration régionale d'industries qui, avant la Restauration, essaimaient sur l'ensemble du territoire. Dans le nord, dès les années 1840, l'industrie textile s'affirme à Roubaix-Tourcoing. L'extraction houillère et les industries sidérurgiques y prennent ensuite leur essor à la faveur du rapprochement à partir de 1849 des forges Denain et des mines d'Anzin. De même, dans le nord-est, l'industrie textile, de coton principalement en Alsace, se complète de l'exploitation du fer, dans les mines de Lorraine et du sud alsacien, acheminé ensuite dans les industries sidérurgiques qui se développent notamment à Mulhouse et Hayange. Sur l'axe du Rhône et de la Saône, l'extraction du fer et de la houille conjuguée à des sidérurgies modernes affirme la puissance des sites du Creusot, de Saint-Étienne et d'Alès. Lyon devient une place forte de l'industrie chimique en lien avec l'industrie de la soie. Le long de la Seine, Paris développe ses industries en banlieue, industries mécaniques notamment, et s'affirme comme haut lieu de l'industrie du luxe. Seul l'ouest reste en retrait de cette restructuration de la France industrielle : à l'exception des grands ports atlantiques comme Saint Nazaire, Nantes ou Bordeaux, les industries textiles et métallurgiques des Landes, de Bretagne, de Dordogne déclinent. C'est plus particulièrement François Bonhommé qui va tout au long de son œuvre représenter différents hauts lieux de cette nouvelle géographie industrielle. Répondant à des commandes privées, il figurera entre autres les forges de Fourchambault dans la Nièvre, celles d'Abainville dans la Meuse, l'ensemble du Creusot, les mines de houille de Blanzy. Sur commande de l'État pour l'école normale du Génie maritime de Paris, commande que l'artiste a lui-même sollicité en 1862, Bonhommé réalise également une série d'œuvres sur les usines des grands ports maritimes qui le conduira entre autres à Toulon et à Brest (Griffaton, 1996 : 29).

Les villes se transforment elles aussi. Sous le second empire, les travaux haussmanniens remodèlent la capitale à des fins tant esthétique, hygiéniste que sécuritaire en ces lendemains de révolution. Comme en témoigne, dans l'œuvre d'Henri Bellan, la charpente nue de la halle au blé

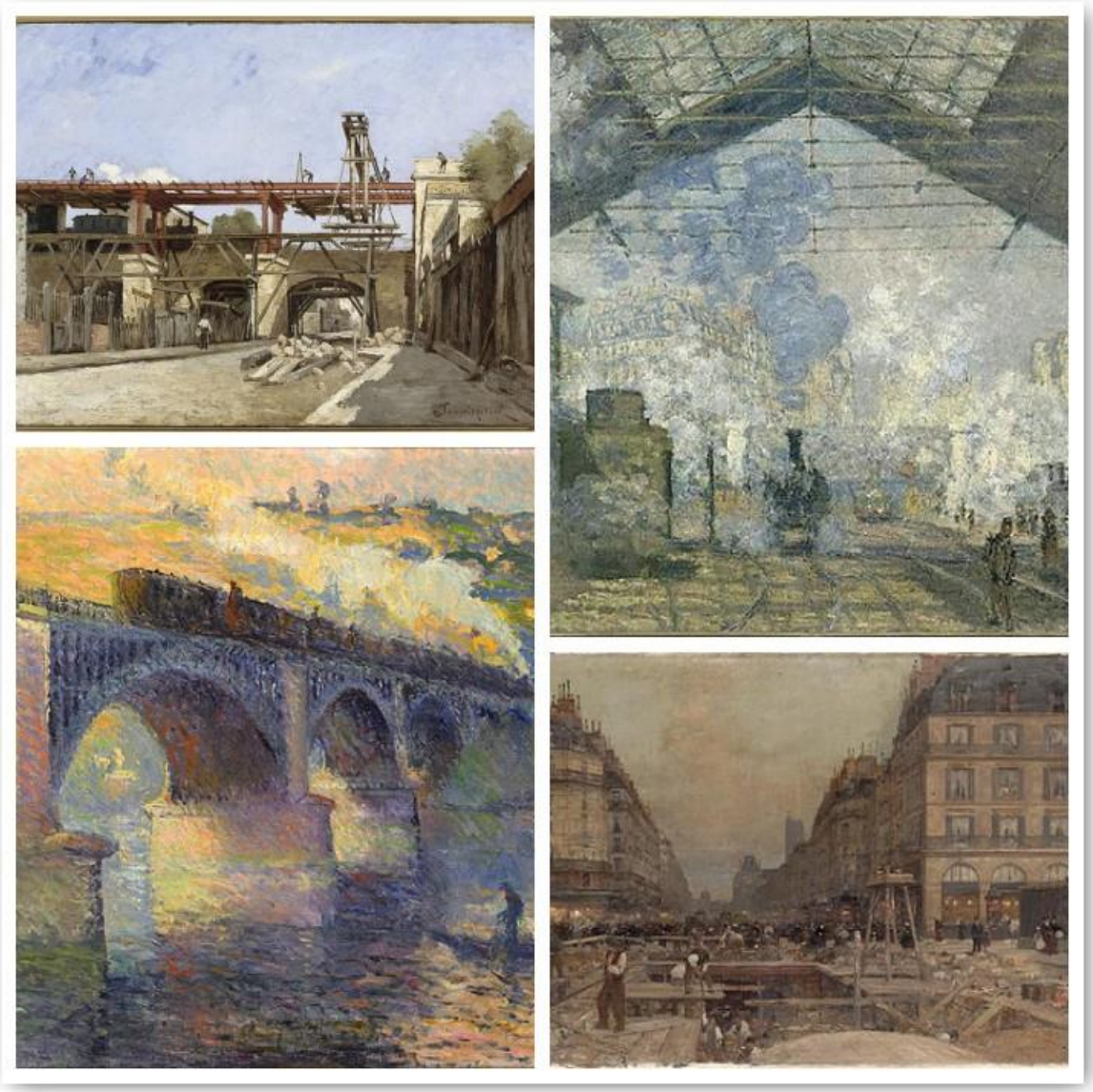
de Paris reconstruite après incendie, ces transformations architecturales tirent profit des nouvelles techniques de construction métallique qui caractérisent les édifices modernes (usines, gares). Plus tard, à la fin du siècle, la construction du métropolitain fera également l'objet de l'attention de Luigi Loir qui documentera plusieurs de ces chantiers. Comme le souligne M. Meissonnier (1995 : 166), « cet urbanisme […] fonctionne comme une machine à refouler les plus démunis » donnant naissance à la banlieue et transformant les conditions de vie des ouvriers. Les abords des villes et bords de Seine ont intéressés les artistes qui ont ainsi documenté ces nouveaux paysages émaillés d'usine.

Planche 1 | La trame industrielle



De gauche à droite et de haut en bas :

Claude Monet, Les déchargeurs, vers 1875, Musée d'Orsay, Paris
Maurice Dubois, Allégorie de la houille blanche, s.d., Musée d'Orsay, Paris
Henri Gervex, Le coltineur de charbon, 1882, Palais des beaux-arts, Lille



De gauche à droite et de haut en bas :

Paul-Désiré Trouillebert, Les travaux de relèvement du chemin de fer de ceinture, s.d., Musée d'Orsay, Paris

Claude Monet, La gare Saint-Lazare, 1877, Musée d'Orsay, Paris

Robert Antoine Pinchon, Le Pont aux anglais, soleil couchant, 1909, Musée des beaux-arts, Rouen

Luigi Loir, La construction du métropolitain, 1900, La Piscine, Roubaix



De gauche à droite et de haut en bas :

Henri Marcel Magne, L'architecte, vers 1910, Musée d'Orsay, Paris
Henri Ferdinand Bellan, La démolition de la Halle au Blé, 1888, Musée Carnavalet, Paris
Paul Joseph Dargaud, La reconstruction de l'Hôtel-de-Ville, 1880, Musée Carnavalet, Paris
Jules Aviat, Le chantier du lycée Lakanal à Sceaux, 1884, Musée des beaux-arts, Chambéry

1 | LES ECHELLES DU MONDE INDUSTRIEL

« *Travailleurs*… Le mot manque de clarté, mais il convient mieux qu'*ouvriers*, en ce temps où l'indécision des structures sociales en mouvement rend difficile l'usage courant d'un terme plus rigoureux » (Moissonnier, 1995 : 68). Si le constat vaut pour la fin du 18ème siècle, force est de reconnaître qu'il est encore largement valable au XIXe siècle. L'industrialisation a profondément bouleversé les conditions de travail et les rapports entre les travailleurs mais sa lenteur – elle n'est véritablement manifeste qu'à partir du 2ème tiers du XIXe siècle – a contribué à maintenir sur une longue période toute une gamme de travailleurs depuis l'ouvrier-paysan jusqu'aux ouvriers rassemblés en un même lieu de production. Comme le souligne R. Trempé (1995 : 252), la grande usine concentrée n'est pas encore la norme à la fin du XIXe et au début du XXe siècles : en 1906, près d'un tiers des ouvriers de l'industrie sont employés dans des établissements de 1 à 10 salariés, un peu plus d'un quart dans des établissement de 11 à 100 salariés et 40% dans des établissements de plus de 100 salariés dont 18% seulement dans des usines de plus de 500 salariés (*ibid.*). En cette fin de siècle, la petite voire toute petite entreprise industrielle subsiste largement formant une « poussière d'ateliers » sur l'ensemble du territoire. « Dans le foisonnement des formes de travail intermédiaires que l'on rencontre entre l'atelier artisanal et l'entreprise industrielle, le développement français à deux vitesses multiplie les catégories et les nuances qui rendent difficile une classification simple » (Moissonnier, 1995 : 71). Cet éventail de travailleurs dont une minorité se concentre dans de grandes usines est un héritage de structures anciennes que l'industrialisation lente de la France dissout à pas comptés.

L'atelier

Dès la fin du XVIII[e] siècle, on distingue deux formes du travail industriel : la fabriquée disséminée et la fabrique concentrée. La première caractérise le travail en milieu rural où les paysans exercent une activité industrielle en complément de leur activité agricole qu'il s'agisse de la forge ou plus largement de l'industrie textile. Ces ouvriers-paysans constituent une main-d'œuvre peu qualifiée qui travaille à façon pour des entrepreneurs et négociants. Payés à la pièce, ils sont facilement débauchés en cas de crise. Si les contemporains tendent à saluer ces paysans industrieux se détournant des dangers de l'oisiveté, « le tableau est moins brillant. Les travaux exécutés souvent dans des conditions inconfortables et antihygiéniques ne relèvent pas du passe-temps et lorsque la concentration industrielle lamine cette activité complémentaire, la misère envahit cette campagne idyllique et chasse vers les fabriques des villes les paysans les plus pauvres » (Moissonnier, 1995 : 70).

En milieu urbain, ensuite, les deux types d'organisation du travail, en fabrique disséminée et concentrée, coexistent. Plusieurs cas de figure se présentent à l'échelle de la fabrique disséminée.

D'une part, il s'agit de petits ateliers : en 1896, la majorité des établissements recensés sont constitués d'un patron employant un salarié pour une activité relevant encore de l'artisanat bien plus que de l'industrie. Ces petits ateliers sont parfois détenus par d'anciens ouvriers installés à leur compte à force d'économie et dans lesquels ils cumulent les fonctions d'ouvrier, de surveillant et d'entrepreneur. Dans cette catégorie, entre également l'atelier familial où chaque membre de la famille et parfois un ouvrier supplémentaire occupe une place bien précise sous la supervision paternelle. Dans ces petites structures, l'indépendance du travailleur est illusoire : s'il possède son métier et atelier, il dépend des commandes, des tarifs négociés avec le fabricant, des aléas du marché, des développements techniques pour lesquels ils assument seuls les frais d'investissement et de maintenance.

D'autre part, entrent dans la catégorie de la fabrique disséminée les travailleurs « isolés », dits « en chambre ». En 1904, cette forme de travail compte 800 000 ouvriers et ouvrières. Comme le souligne R. Trempé (1995 : 254-257), si une majorité de ces travailleurs en chambre relève de travaux d'aiguille et sont donc largement féminins, ils pénètrent aussi d'autres secteurs industriels tels que la petite métallurgie. Ils ont souvent un niveau de vie médiocre : ils travaillent à la pièce dont le tarif, généralement très bas, est fixé par le commanditaire. Pour produire, ces ouvriers

fournissent le matériel, les frais d'éclairage, de logement, d'investissement pour l'achat ou la location, puis pour la maintenance de l'outil de travail. À ces frais peut s'ajouter la rétribution d'un intermédiaire faisant le lien entre ces ouvriers en chambre et les commanditaires, que sont le plus souvent, dans les centres de consommation, les grands magasins. « Ce système dans lequel [les ouvriers] apparaissent être leurs propres maîtres est l'un des plus astreignants, des moins rémunérateurs et des plus mystificateurs qui soient. Il est aussi celui qui les isole le plus » (Trempé, 1995 : 256-257). Si l'industrialisation étiole lentement ce travail en chambre, il connaît un nouvel élan à la belle époque avec l'utilisation de petits moteurs électriques et la montée des industries du textile.

Les artistes ont rendu compte de la vie des petits ateliers et des ouvriers isolés plus souvent que de la concentration du travail dans les nouveaux espaces usiniers.

L'image des travailleurs isolés confronte à l'épineuse question de la distinction entre artisanat et industrie. Comme le souligne J. Pellegrin-Gérard, « à cette époque, certains effectuent des activités de type artisanal lors de la morte saison agricole, d'autres transforment leurs ateliers qui prennent de l'essor ou se mécanisent en fabriques, d'autres encore ont une pratique artisanale dans un cadre industriel » (2001 : 76). Prenant l'exemple du *Tisserand breton* de Paul Sérusier, l'auteure souligne que si l'homme par sa provenance évoque le milieu rural, le doute persiste quant aux travaux qu'il exécute : en effet, « sa production peut être récoltée et transformée par un industriel qui vend ensuite en gros et pour les petits ateliers de fabrication » (*ibid.* : 77). De même les deux vues du *Tisserand* de Paul-Joseph Barian, étant en plan serré sur l'ouvrier et son métier, ne permettent pas de lire le cadre dans lequel il tisse ni la finalité de son ouvrage.

Le motif de la femme affairée à des travaux d'aiguille est récurrent parmi les peintures des petites structures de travail de notre corpus. Là encore, l'indécision entre industrie et artisanat voire économie domestique persiste. Notons toutefois qu'une œuvre figure l'évolution de ces travaux d'aiguille avec l'introduction des machines à coudre : la *Jeune femme travaillant à la machine à coudre* peinte par Jeanne de Butet vers 1914. La machine, actionnée au pied, trône au milieu d'une pièce vide de tout autre meuble mais dont le décor (le papier peint, le tableau au mur, les quelques livres) laisse penser que cette ouvrière concentrée sur son ouvrage ne compte toutefois pas parmi les classes les plus démunies des travailleurs en chambre.

Aux côtés des images de ces travailleurs isolés, plusieurs représentations d'ateliers émaillent notre corpus. Comme pour les travailleurs en chambre, les ouvriers de ces ateliers sont représentés dans des espaces réduits, l'outil de travail ou l'établi envahissant l'espace. Ainsi de l'atelier du céramiste peint par Victor Marec en 1896 où deux établis se succèdent au premier et second plan, collés à la lumière des fenêtres et qui renvoient l'économie domestique, une femme cuisinant sur le poêle, à la marge de la toile et de la pièce qui, au vu du mobilier, semble également servir de logement. Même image dans l'*Atelier du menuisier* d'A. Servin, atelier probablement familial au vu des générations qui se côtoient dans la pièce. Outre l'industrie du textile, c'est l'artisanat d'art qui occupe une place importante dans ces vues d'ateliers : en plus de l'atelier du céramiste que nous avons cité, on pense notamment à l'atelier de dorure d'Émile Adam, celui de production de faux diamants peint par Jules Adler ou encore *L'atelier de retoucheuses sur porcelaine* d'Auguste Aridas.

Planche 2 | L'atelier



De gauche à droite et de haut en bas :

Paul Sérusier, Le tisserand breton, 1888, Musée d'art et d'archéologie, Senlis

Paul-Joseph Barian, Le tisserand, s.d., La Piscine, Roubaix

Paul-Joseph Barian, Le tisserand, s.d., La Piscine, Roubaix

Jeanne de Butet, Jeune femme travaillant à la machine à coudre, vers 1914, Musée des beaux-arts, Chambéry



De gauche à droite et de haut en bas :

Amédée Servin, L'atelier du menuisier, avant 1884, MuCEM, Marseille
Auguste Aridas, Atelier de retoucheuses en porcelaine, vers 1903, Musée des beaux-arts, Angers
Jules Adler, Atelier de taille de faux-diamants au Pré Saint-Gervais, s.d., Musée d'art et d'histoire, Bayeux
Victor Marec, Intérieur d'atelier de céramiste, 1896, MuCEM, Marseille
Émile Adam, Chez le doreur, entre 1859 et 1905, Musée des beaux-arts, Angers

L'usine

À l'opposé des travailleurs isolés et des petits ateliers, la fabrique concentrée constitue dès la fin du XVIII[e] une préfiguration des formes de travail naissant avec l'industrialisation. Elle réunit sur un même lieu de travail un nombre conséquent d'ouvriers plus qualifiés que ceux en chambre mais dépossédés des moyens de production et n'ayant que leur force de travail à vendre. Ce type de fabrique rassemble en un lieu un ensemble de métiers nécessaires à la fabrication ou en décompose les tâches. À la fin du XIX[e], les entreprises les plus courantes rassemblent entre cent et deux cents ouvriers (Trempé, 1995 : 258), tandis que les très grands établissements industriels employant plus de 500 ouvriers sont encore minoritaires jusqu'au tournant du siècle.

En cette fin de XIX[e] siècle, le Creusot est l'emblème de la très grande industrie : en 1900, elle emploie 9260 ouvriers. Les 950 hectares qu'elle occupe constituent un vaste ensemble de mines, hauts-fourneaux, forge, aciérie, etc. inter-reliés par trois cents kilomètre de voies de chemin de fer interne. Ce type de grandes structures se retrouve en Lorraine, devenue la première région métallurgique de France à cette même époque ainsi que dans le Nord-Pas-de-Calais, également aux premiers rangs des régions industrielles avec l'activité minière et celle de la métallurgie dans le Valenciennois (Trempé, 1995 : 381). Mais ces grandes structures se retrouvent également dans des régions pluri-industrielles comme en région parisienne où l'usine Renault s'installe à Billancourt. En 1913, l'entreprise emploie 4400 personnes et gagne progressivement en superficie sur le territoire municipal jusqu'à former un vaste ensemble usinier de plus de 136 000 m^2.

Dans le corpus d'œuvres de cette étude, la représentation d'usines est minoritaire. Elles sont plus souvent figurées dans des vues extérieures, rendant ainsi peu compte des modes de travail dans ces lieux. Dans ces paysages urbains, les cheminées des usines viennent remplacer les moulins des paysages peints des siècles précédents : comme eux, ils constituent un élément pittoresque dans un décor en évolution. Selon l'historien d'art N. Pierrot, la prégnance des vues extérieures dans la peinture d'ensembles usiniers ne serait pas sans lien avec la réticence des propriétaires industriels « à l'intrusion de regards étrangers au sein de leurs établissements » (Pierrot, 2000 : 3).

Certains peintres ont pourtant posé leur regard à l'intérieur des usines et se sont confrontés à la difficulté de la représentation de cet espace moderne, peu connu du grand public. Leur première

tâche est alors de faire œuvre de vulgarisation. Et les critiques et le public ne s'y trompèrent pas quand ils saluèrent dans l'œuvre de Joseph Layraud, *Forges et Aciéries de Saint-Chamond* ou dans celles de F. Bonhommé, peintre spécialisé dans ces vues intérieures d'usines, la minutie de l'observation de ces espaces usiniers et des machines qui les peuplent. Ainsi, le critique Jean-François Schnerb soulignera que « quand il peint une machine, Bonhommé est un peu ingénieur »[13]. De même, Charles Huard, écrira dans le livre d'or de l'Exposition universelle où était exposée l'œuvre de J. Layraud que « son tableau, saisissant d'aspect, ne présente pas la moindre fantaisie, la mise en scène est scrupuleusement exacte, de sorte qu'il faudrait presque un ingénieur pour le décrire »[14]. L'œuvre, exposée au palais des Beaux-Arts, devenait le pendant des produits présentés par ailleurs dans l'Exposition universelle. Commandée par le directeur des forges de Saint-Chamond, elle présentait les modernisations qu'il y avait apportées. Deux marteaux-pilons se succèdent sous les fermes métalliques de l'usine, envahissant la toile au deux tiers. Les machines sont ici magnifiées par cette place qu'elles occupent. On le voit, la visée documentaire et pédagogique de cette vue se double de l'intention de célébrer la puissance de l'établissement et, de là, de l'industrie militaire française (Pierrot, 2000 : 1). Le même procédé avait déjà été employé par F. Bonhommé dans sa représentation du *Forgeage au marteau-pilon dans les ateliers d'Indret* vers 1865 : vue en surplomb d'un vaste espace usinier où les équipements de l'usine témoignent de la profondeur de la halle et semblent écraser les manœuvres au travail, les reléguant au second plan du sujet de cette œuvre.

La visée documentaire de ces œuvres se heurte toutefois aux contraintes picturales : comment, notamment, rendre compte d'un processus de fabrication dans l'unité de temps et de lieu que doit classiquement définir le cadre de la toile ? L'un des procédés consiste à faire se succéder aux différents plans de la toile les différentes étapes de la production permettant de les embrasser toutes d'un regard. On pense ici notamment aux œuvres de Fernand Cormon, *La forge*, ou bien encore à la *Fonderie, les mouleurs* de Ferdinand Gueldry. Cependant, donnant de ces étapes une vue d'ensemble, ce procédé ne permet pas de les détailler précisément. Le dilemme pousse ainsi F. Bonhommé à adresser au directeur des Musées impériaux une demande de dérogation pour ne pas être limité à l'envoi de trois toiles au Salon : « le nombre trois fixé, sans doute dans un but

[13] Jean-François Schnerb, « François Bonhommé », *Gazette des beaux-Arts,* janvier 1913, p.16, cité dans Griffaton, 1996 : 44

[14] Charles-Lucien Huard, Livre d'or de l'Exposition, t.1, Paris, L. Boulanger, 1889, p.270, cité dans Pierrot, 2000 : 1

raisonnable pour les autres genres et leur laissant la possibilité de s'exprimer suffisamment, tombe tout justement contre le mien »[15]. L'art monumental en revanche laisse libre cours à des compositions permettant à la fois d'embrasser d'un regard l'ensemble de l'espace usinier et d'en détailler minutieusement chaque activité, panneau après panneau, comme en témoignent les représentations du Creusot et de la Société des mines et fonderies de la Vieille-Montagne que Bonhommé réalise pour l'École impériale des mines.

[15] Lettre de François Bonhommé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées impériaux, 11 février 1863, Archives du musée du Louvre, cité dans N. Pierrot, 2000 : 7

Planche 3 | L'usine





De haut en bas :

François Bonhommé, Forgeage au marteau-pilon dans les ateliers d'Indret, vers 1865, Écomusée, Creusot-Montceau

Joseph-Fortuné Layraud, Forges et aciéries de Saint-Chamond, 1889, Écomusée, Creusot-Montceau





De gauche à droite :

Fernand Cormon, La forge, 1893, Musée d'Orsay, Paris

Ferdinand-Joseph Gueldry, Une fonderie, les mouleurs, 1885, Musée d'art moderne, Saint-Étienne

La hiérarchie des travailleurs

Dans la petite et moyenne entreprise, le chef d'entreprise se confond généralement avec les ouvriers : il participe au travail et est souvent lui-même issu du milieu ouvrier. À l'inverse, des sociétés anonymes sont à la tête des grandes entreprises : elles possèdent l'ensemble des moyens de production et leurs membres restent inaccessibles aux ouvriers, d'autant plus que leur siège social est souvent éloigné des lieux de production, à l'exception des cas d'entreprises familiales. L'organisation du travail se peuple alors d'un ensemble de directeur, ingénieurs, contremaîtres auquel le pouvoir patronal est délégué. Le règlement intérieur qui se banalise au cours du XIX^e^ siècle vient alors médiatiser les rapports des ouvriers avec cette hiérarchie. Ces règlements sont tous « en esprit […] identiques : ils affirment, sous peine de sanctions, l'autorité patronale, qui est une et indivisible (comme la République) mais délégable » (Trempé, 1995 : 261-262). Dans cette hiérarchie, les contremaîtres ont un statut hybride : ils ont à la fois les compétences techniques et participent au travail des ouvriers et une autorité afin de superviser le travail et d'assurer la discipline des travailleurs. Représentant de la direction, en relation directe avec les ouvriers, les contremaîtres concentrent souvent les ressentiments des ouvriers (Trempé, 1995 : 263).

La hiérarchie des travailleurs dans la grande entreprise n'est que peu représentée par les peintres. Elle apparaît de façon neutre dans l'œuvre de Paul Soyer, *Fonderie de M. Chappée à Antoigné,* et dans celle de Joseph-Fortuné Layraud, *Forges et aciéries de Saint-Chamond*. Dans la première, les différents statuts des ouvriers s'échelonnent dans l'espace en suivant une composition pyramidale dont le sommet est occupé par un contremaître supervisant le travail des ouvriers situés à la base de la pyramide. Dans la seconde, le groupe des ouvriers manœuvrant un canon sous le marteau-pilon s'oppose au contremaître qui dirige la manœuvre, figuré isolément. De même, à l'arrière plan de la toile, un ingénieur et deux militaires observent l'exécution du travail.

Deux autres représentations de cette hiérarchie traduisent les partis pris de leurs auteurs. Il s'agit d'une part de l'œuvre de F. Bonhommé *Tôlerie des forges d'Abainville* et de la *Visite à l'usine après une soirée chez le directeur* de George Bergès.

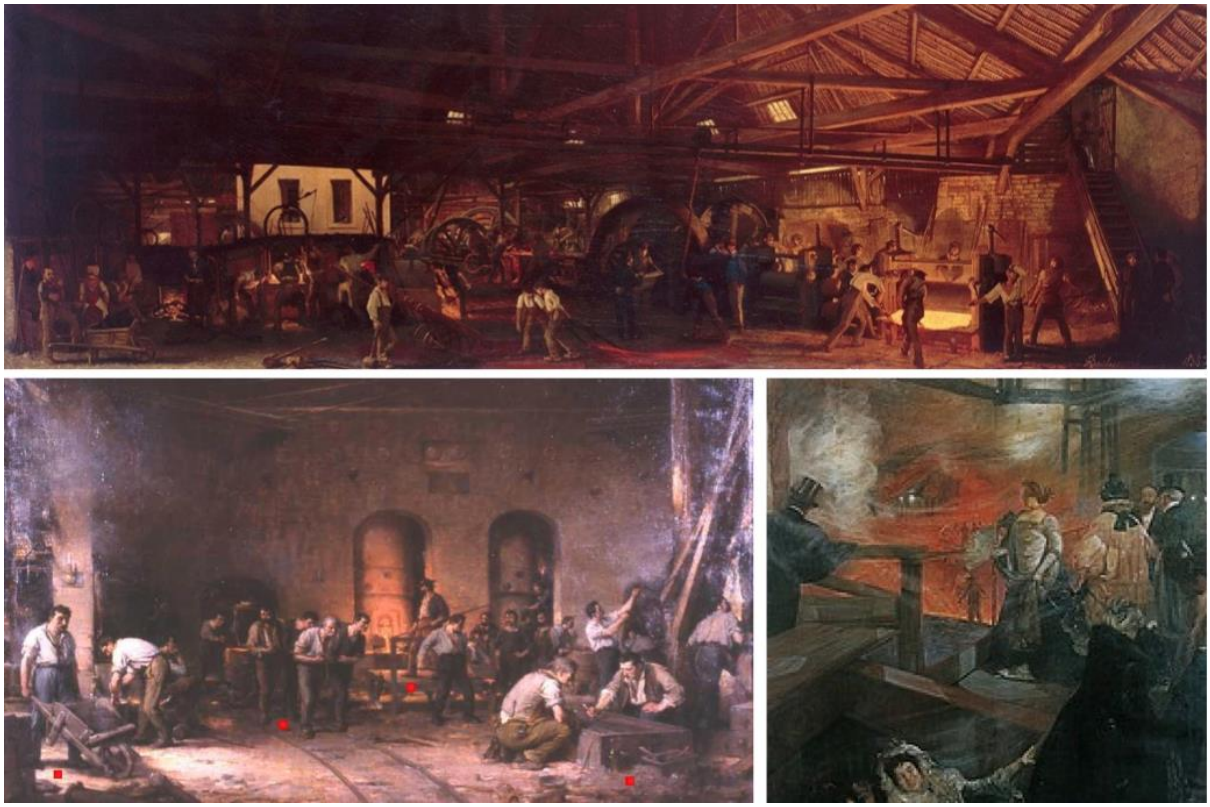
Dans la première, l'ensemble du processus de fabrication est décrit par une foule d'ouvriers caractérisés selon leur spécialisation. On aperçoit également la présence d'ingénieurs et d'élèves de l'École des mines de même que, à gauche de l'œuvre, un ouvrier fumant sa pipe ou une

femme ravitaillant les ouvriers. Ces personnages ne sont pas directement impliqués dans la fabrication mais ils permettent, avec les ouvriers à l'œuvre, de donner du travail industriel une image complète (Pierrot, 2000 : 7). L'ensemble de ces personnages sont représentés sur le même plan dans une vue panoramique de la tôlerie. Ici transparaissent les convictions de l'artiste « manifest[ant] ainsi son attachement à l'idéologie saint-simonienne dont le frère d'Eugène Flachat, le propriétaire du tableau, était un des plus ardents défenseurs » (Griffaton, 2008 : 231).

Dans la seconde œuvre, Georges Bergès peint les rapports hiérarchiques entre directeurs et ouvriers en réactivant le motif classique de la visite officielle sur les lieux de l'industrie. Loin de célébrer le pouvoir comme c'était généralement le cas dans ce type de composition classique, le peintre ironise sur cette visite impromptue du directeur des forges de l'Adour. Entouré de ses convives, celui-ci se tient sur une passerelle en surplomb de la forge qui coupe l'espace en deux : à l'allure festive des visiteurs apprêtés pour l'occasion répond dans la partie supérieure de la toile, le rougeoiement de la forge en pleine activité. Comme le montre N. Pierrot (2008 : 226), il est peu probable que Claude Magnin, le directeur de ces forges, ait été le commanditaire de ce tableau dont la composition traduit un certain cynisme de la part de l'auteur.

Les patrons, quant à eux, sont absents de ces œuvres du travail industriel. Ils apparaissent plus volontiers dans des portraits qui les immortalisent en suivant les règles classiques du genre. Fait remarquable, les ouvriers accèdent eux aussi à la noblesse du portrait, sortant ainsi des seules scènes de genre. Toutefois, le portrait des membres de ces deux classes reste très différencié : les portraits d'ouvriers, toujours anonymes, s'apparentent plus à l'étude de « types » sociaux, caractérisés ici par le métier, l'outil ou le costume qu'à de véritables portraits individualisés plus souvent réservés aux figures du patronat.

Planche 4 | La hiérarchie des travailleurs



De haut en bas, de gauche à droite :

François Bonhommé, Tôlerie des forges d'Abainville 1838, Musée de l'histoire du fer, Jarville-la-Malgrange
Paul Soyer, La fonderie de Monsieur Chappée à Antoigné, 1886 Musée de la reine Bergère, Le Mans
Ernest-Georges Bergès, Visite à l'usine après une soirée chez le directeur, 1901, Musée d'art moderne, Saint-Étienne

2 | TRAVAILLEURS EN CONCURRENCE

Les chefs industriels ont tiré profit de la coexistence de ces différentes structures et échelles de l'industrie en les mettant en concurrence. Ainsi, dès les débuts de l'industrialisation, ils faisaient régulièrement appel aux travailleurs isolés ou en chambre à la ville ou à la campagne pour la réalisation de tâches requérant moins de qualification, afin de diminuer le coût de travail plus élevé des travailleurs qualifiés des ateliers.

Avec l'industrialisation du travail, une nouvelle forme de concurrence s'établit entre l'homme et la machine : celle-ci vient déqualifier le métier des ouvriers permettant l'embauche de non-professionnels. Ainsi, la croissance du taux d'activité des femmes constitue l'un des traits majeurs de cette époque de l'industrialisation du travail et cela, au bénéfice des industriels puisque l'on sait qu'elles ne sont rétribuées qu'à moitié du salaire masculin (Moissonnier, 1995 : 76). L'augmentation du travail des femmes vient également pallier un certain recul du travail des enfants : à la fin du XIX^{e} siècle, l'âge légal d'entrée au travail est repoussé à 12 ans en 1874, puis à 13 ans en 1892. Souvent confondu avec la question de l'apprentissage, les données manquent de précision quant à leur emploi dans les différents secteurs industriels. Ils seraient par exemple plus de 100 000 dans l'industrie du textile. Mais dans de nombreux secteurs, la fraude est courante, les contrôles peu fréquents, voire inexistants pour ce qui est des entreprises familiales, si bien qu'il est difficile de dénombrer le travail des enfants de façon précise. Dans le secteur de la mine en revanche, la réglementation est plus souvent appliquée de façon stricte : là, les enfants sont interdits à l'abattage en dessous de seize ans et les jeunes filles de tout travail souterrain depuis 1872 (Trempé, 1995 : 244). Ils travaillent au jour, au triage du charbon, ce dont témoigne leur présence au côté des femmes dans les *Ramasseuses de gaillette* de L. Jonas.

Enfin, le recours à une main-d'œuvre étrangère se systématise au début du XX^{e} siècle : organisé et encadré par les grandes industries, notamment dans le nord-est de la France, il est un autre trait majeur des évolutions de la France industrielle. Pourtant, les travailleurs immigrés sont les grands absents de ce corpus d'œuvre : seule l'œuvre de Léon Berthoud représente un portrait en pied d'un *Ouvrier espagnol à Pau*. Leur absence étonne alors qu'à la veille de 1914, les étrangers représentent 3,3% de la population active et près de 6% des salariés dont près de la moitié est occupée dans l'industrie (Trempé, 1995 : 235-239).

Cette mise en concurrence des travailleurs transparaît peu dans les œuvres sur le monde ouvrier. On remarque notamment une partition sexuée des échelles de l'industrie où les hommes sont figurés dans la grande industrie plus souvent que les femmes et les enfants qui eux apparaissent surtout dans les représentations des petites structures industrielles ou dans l'image des petits métiers. On touche ici aux limites de la valeur documentaire de ces images du travail industriel, largement silencieuses sur certaines évolutions majeures de la France industrielle.

L'ouvrier face à la machine

Dans les vues intérieures d'usines, deux images du travail ouvrier se complètent. D'un côté, lorsque les peintres isolent une partie de l'espace usinier, ils accordent une attention aiguë aux gestes dont ils documentent la précision et montrent la complémentarité à l'image du *Laminoir* de Ferdinand Gueldry. D'un autre côté, les peintres insistent sur la dimension collective du travail usinier. Ainsi de l'œuvre d'André Rixens, *Le laminage de l'acier* où le peintre concentre le regard du spectateur sur les corps des ouvriers, tendus dans un même effort. De même, dans l'œuvre de Joseph-Fortuné Layraud, *Le marteau-pilon, forges et aciéries de Saint-Chamond*, où à l'imposante structure de la machine et de la pièce rougie répond le groupe des ouvriers manœuvrant et formant une masse indistincte agissant de concert sous le regard orchestrateur d'un contremaître. Ces représentations idéalisent le travail de l'homme avec la machine et viennent célébrer le progrès industriel en magnifiant la puissance de l'ouvrier comme « nouveau Prométhée, […] l'homme qui peut mâter toute matière » (Rebérioux, 1995 : 460).

Sacrifiant au culte des machines, ces images sont en revanche muettes sur les craintes qu'elles ont engendré au sein du monde ouvrier et qu'exprime le personnage de Goujet, forgeron du roman de Zola, *L'Assomoir* : « Goujet s'était arrêté devant une des machines à rivets. […] En douze heures, cette sacrée mécanique en fabriquait des centaines de kilogrammes. Goujet n'avait pas de méchanceté ; mais, à certains moments, il aurait volontiers […] taper dans toute cette ferraille, par colère de lui voir des bras plus solides que les siens. […] La chair ne pouvait pas lutter contre le fer. Un jour bien sûr, la machine tuerait l'ouvrier ; déjà leurs journées étaient tombées de douze francs à neuf francs, et on parlait de la diminuer encore »[16].

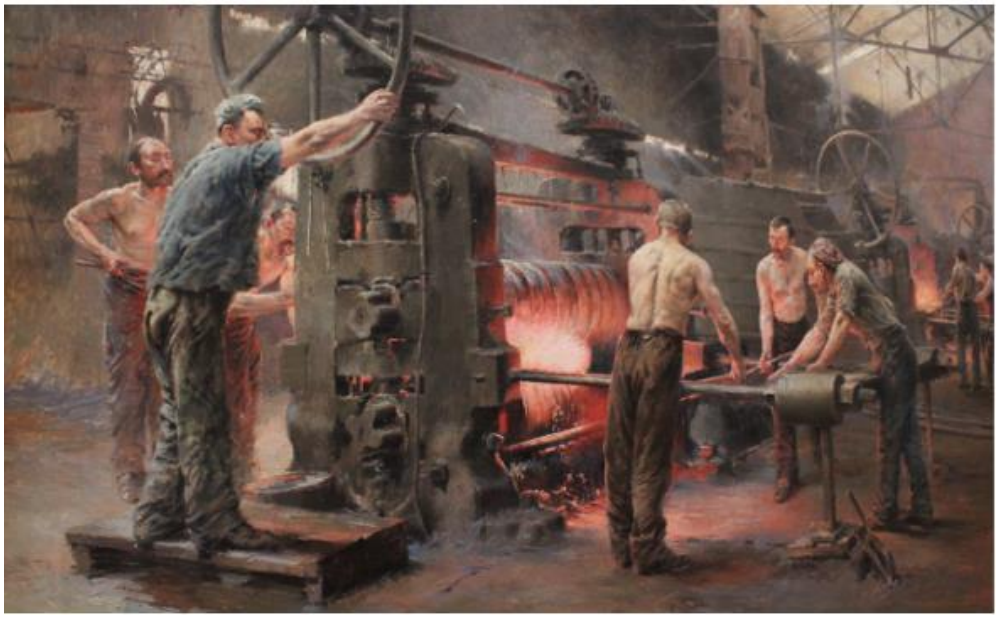
Tout aussi discrète est la représentation de la pénibilité de l'effort de ce travail usinier. Celle-ci se retrouve plutôt dans les images de la mine comme en témoignent l'air hagard des *Mineurs* de Lucien Jonas et les corps ployés de ceux peints par Jules Adler dans *Au pays de la mine*. La représentation de la dureté du travail ouvrier est ainsi à mettre au rang d'un changement significatif dans l'iconographie du monde industriel où la figure du forgeron, truchement de la célébration des progrès industriels, est destituée, au tournant du siècle, par celle du mineur. Cette

[16] Émile Zola [1877], *L'assommoir*, Le livre de poche, 1983, p.195

dernière devient alors l'emblème du prolétariat et de ses luttes dans le sillage du *Germinal* de Zola et à un moment où les conflits sociaux se multiplient (Pierrot, 2001 : 103-104).

Planche 5 | L'ouvrier face à la machine





De haut en bas :

André Rixens, Le laminage de l'acier, 1887, Écomusée, Creusot-Montceau

Ferdinand-Joseph Gueldry, Le laminoir, 1901, Musée des beaux-arts, Nîmes

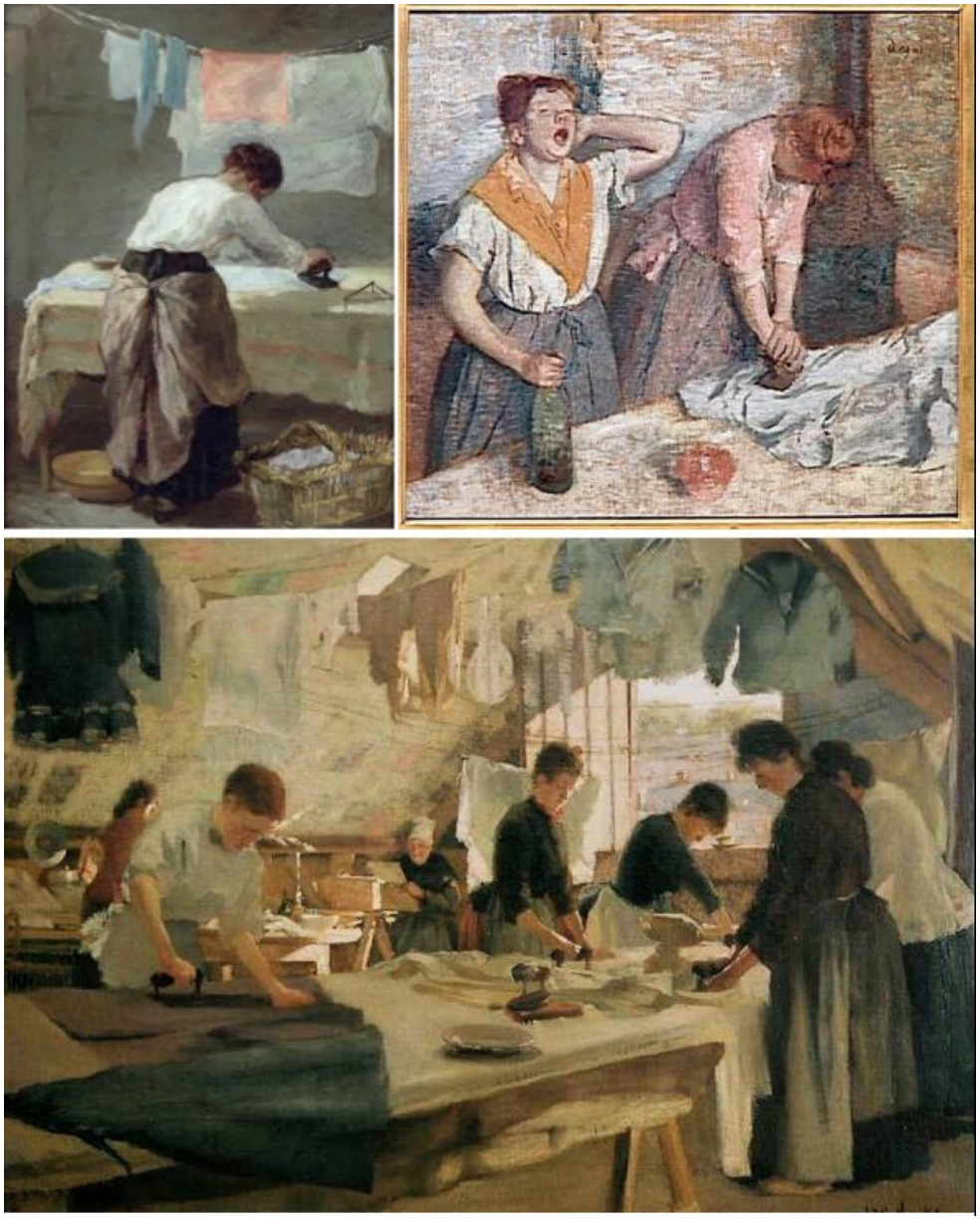
Images des femmes au travail

Les femmes sont le plus souvent figurées dans les travaux d'aiguille ou ceux du linge : on pense notamment à l'*Atelier des repasseuses à Trouville* de Louis-Joseph Anthonissen, aux *Repasseuses* d'Edgar Degas et d'Amand Gautier, aux *Lavandières* d'Eugène Boudin, de François Édouard Lamy ou de Paul Sérusier. Elles sont généralement associées à l'image de métiers requérant habileté et minutie comme en témoigne le corpus au travers des vues d'ateliers d'artisanat d'art dans lesquelles les femmes sont systématiquement présentes. Ces images des femmes au travail correspondent bel et bien à une réalité : comme le souligne R. Trempé (1995 : 242), les travaux « "de l'aiguille", comme l'on dit alors, correspondent pour beaucoup aux qualités que l'on prête à la main-d'œuvre féminine et à l'image que l'on donne de la femme : couturières, lingères, brodeuses, corsetières, dentellières, modistes […]…Certaines de ces professions sont hautement qualifiées et relèvent de l'œuvre d'art […] : toutes exigent agilité, habileté, légèreté du doigté et de l'exécution. » Certains secteurs sont ainsi largement féminins : à la fin du XIX^{e}, on compte par exemple 20 femmes pour un homme chez les modistes ou bien encore 895 femmes pour un homme pour ce qui est du repassage du linge (Trempé, 1995 : 240-242).

Pourtant, les femmes sont présentes dans de nombreux secteurs industriels. La mécanisation déqualifie largement le savoir-faire transformant l'ouvrier en simple opérateur de la machine, favorisant la mise en concurrence des ouvriers par le recrutement d'une main-d'œuvre non qualifiée et l'embauche de femmes : « entre 1866 et 1900, partout, dans les métiers traditionnels comme dans ceux en plein essor […], les patrons recourent à la main-d'œuvre féminine. […] Aux yeux des ouvriers, la machine chasse l'homme au profit de la femme et dans l'intérêt du patron, car elle est payée beaucoup moins cher. Cette mise en concurrence systématique des deux sexes est aussi provoquée par le souci des entrepreneurs d'abaisser les prix de revient et de compenser le coût élevé de la modernisation de l'appareil productif » (Trempé, 1995 : 244). Avec la mécanisation, l'augmentation de la population active féminine constitue un fait majeur de l'évolution du travail ouvrier sur la période. On estime qu'un tiers de la population active féminine est employé dans l'industrie non seulement du textile comme nous l'avons vu mais également dans les conserveries, les sucreries, les verreries et papeteries (Trempé, 1995 : 240-242). Elles sont occupées à des métiers relevant de la manutention, sans que les données ne permettent de qualifier plus précisément leur tâche dans ces secteurs. Peu d'œuvres rendent

compte de l'emploi des femmes dans la grande industrie comme l'a fait Ferdinand Gueldry représentant le triage de la laine par des femmes dans une filature du nord. Elles sont présentes, là encore de façon minoritaire, dans les images du secteur minier : on les voit notamment chez L. Jonas dont un panneau de son triptyque intitulé les *Mineurs* montre les *Ramasseuses de gaillette* ou bien encore dans le retour des *Trieuses de charbon*, œuvre de Théophile-Alexandre Steinlen. Dans ce secteur, on compte 11% d'ouvrières au jour en 1880 : elles sont employées pour le chargement des wagons ou le triage au lavoir du charbon (Trempé, 1995 : 243).

Planche 6 | Images des femmes au travail



De gauche à droite et de haut en bas :

Armand Gautier, La repasseuse, avant 1899, Musée des beaux-arts, Caen

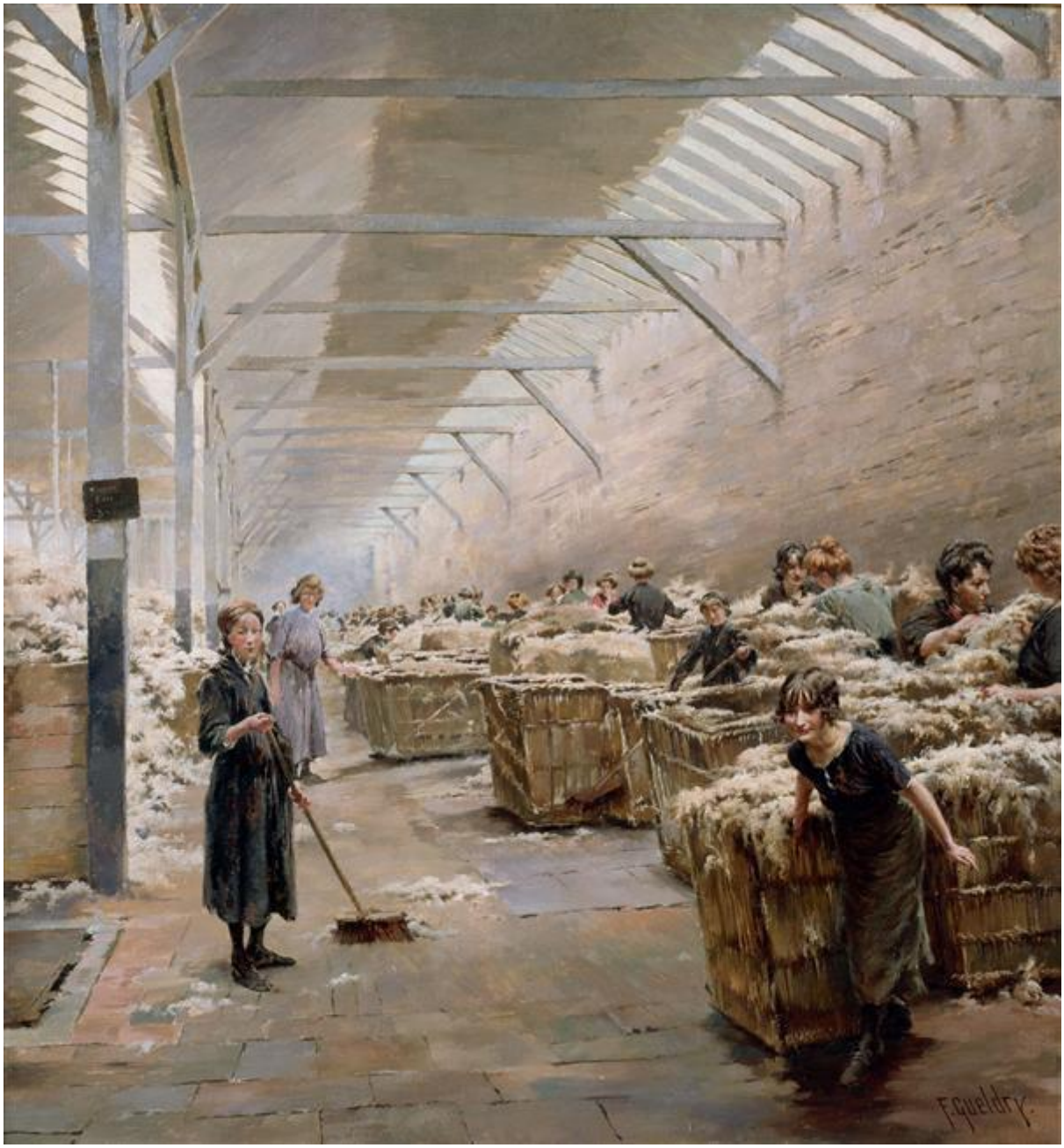
Edgar Degas, Les repasseuses, vers 1884, Musée d'Orsay, Paris

Louis-Joseph Anthonissen, Atelier de repasseuses à Trouville, 1888, Musée des beaux-arts, Pau



De gauche à droite et de haut en bas :

Eugène Boudin, Lavandières au travail, vers 1894, Musée Malraux, Le Havre
Paul Sérusier, Les laveuses à la Laïta, 1892, Musée d'Orsay, Paris
François-Édouard Lamy, Lavandières, 1887, Musée Malraux, Le Havre



Ferdinand-Joseph Gueldry, Filature du nord : scène de triage de la laine, s.d., La Piscine, Roubaix

3 | LA VIE OUVRIERE : IMAGES D'UN TEMPS CYCLIQUE

La sortie du travail

La sortie du travail est un motif récurrent de cette iconographie des travailleurs. On pense notamment à *La sortie des ouvrières de la maison Paquin* de Jean Béraud ou encore au *Retour des ouvrières* de Théophile-Alexandre Steinlen. Dans la première, le groupe des modistes se mêle aux passants de la rue de la Paix dont le cadrage large maintient les ouvrières dans un anonymat. Au contraire, le groupe des ouvrières de Steinlen est isolé par le cadrage d'un espace à peine identifiable. Sont-elles au milieu de la ville, à ses abords ? Le fragment d'immeuble présent à l'arrière plan ne permet pas de le dire. Le peintre s'est plutôt concentré sur le spectacle de la foule, accentué par le cadrage serré, que donnent ces ouvrières. Dans cette masse, toutes les ouvrières ne se distinguent pas les unes des autres, certaines sont à peine figurées par une tache colorée. Au premier plan, une femme se détache : Steinlen brosse rapidement l'expression de fatigue de son visage. Elles rentrent au soleil couchant qui perce derrière le lourd nuage noir qui les accompagne et qui fait écho plastiquement à la foule qu'elles composent.

Ces deux œuvres décrivent le ballet des travailleurs des villes et de leur proche banlieue. À Paris, la modernisation de l'urbanisme a entraîné une crise du logement : les destructions de logements anciens sont plus nombreuses que les reconstructions, les loyers augmentent amenant les populations ouvrières à se déplacer aux abords de la capitale (Trempé, 1995 : 385). Ainsi, les banlieues « fixent une partie de la main-d'œuvre mais aussi des industries nouvelles, si bien qu'elles jouent le double rôle de lieu de résidence pour ceux qui travaillent au centre ville et de travail pour ceux qui œuvrent dans les entreprises locales » (*ibid.* : 381). C'est ce spectacle des foules en marche vers les ateliers intramuros ou les usines installées en proche banlieue que Gervaise observe, au début du roman de Zola, « le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, […] un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras »[17], et revenant à la fin de roman et de la journée en « tapant des pieds, filant raides, le bec tourné vers la soupe »[18].

[17] Émile Zola [1877], L'assommoir, Le livre de poche, 1983, p.11
[18] *Ibid.*, p.460

Cet éloignement du domicile pour les ouvriers urbains leur garantit en revanche une certaine indépendance lors du temps hors travail : comme le souligne R. Trempé, « vivre en ville, c'est […] d'une certaine manière vivre livre. C'est non seulement échapper à l'emprise patronale, mais c'est pouvoir nouer des relations humaines variées, participer aux activités politiques, culturelles, syndicales qui s'épanouissent en milieu urbain » (1995 : 396). À l'inverse, les cités ouvrières qui apparaissent dès la Restauration et se multiplient dans la deuxième moitié du siècle, constituent un « moyen de grouper la main d'œuvre, de l'attirer et surtout de la façonner moralement et psychologiquement, selon les critères, en vue de l'exécution du travail » (Trempé, 1995 : 392). Dans les régions industrielles qui marquent leur essor au cours du XIX^{e}, il n'existe pas systématiquement d'agglomération susceptible d'accueillir l'afflux des ouvriers dans les grands établissements industriels. Le logement de la main-d'œuvre devient alors la principale préoccupation des industriels. Pour l'ouvrier qui se déplace vers ces centres industriels, ce logement fourni à l'embauche constitue un attrait. Pour les industriels, il est aussi et surtout un outil de maintien et de contrôle de cette main-d'œuvre. Sa location n'est jamais que temporaire : loué au mois, de préférence à l'année, la conservation du logement est dépendant de la conservation de l'emploi. L'ouvrier qui n'est plus en mesure de travailler, une fois arrivé à la vieillesse, doit remettre ce logement à moins qu'un de ses enfants ne prenne sa suite. De même, l'obtention du logement au moment de l'embauche est soumis à des conditions strictes telles qu'être marié légalement et suppose des conditions de vie sous surveillance, les industriels propriétaires s'assurant régulièrement de l'usage qui en est fait.

La sortie du travail dans ces régions industrielles et minières est également un motif récurent dans le corpus. On songe notamment aux *Mineurs* de Lucien Jonas où les ouvriers noircis par le travail, à droite de la toile, quittent le puits pour laisser leur place à la relève figurée à gauche par les mineurs aux vêtements blancs, attendant patiemment de descendre. Cette vue rapprochée de la sortie du puits est peu commune. Plus souvent, c'est le chemin du retour qui est représenté : on pense aux œuvres de Jules Adler, *Au pays de la mine*, aux *Trieuses de charbon* de Théophile-Alexandre Steinlen ou à l'œuvre d'Albert Maignan, *La journée finie*. La composition devient classique autour de 1900 avec la montée de la figure du mineur comme emblème du prolétariat. Ces toiles fournissent une image du va-et-vient des mineurs regagnant leur domicile, abattus par l'effort comme le montre, dans la toile de L. Jonas, le contraste entre les visages des mineurs de la relève et ceux quittant le puits.

Les enfants de l'industrie

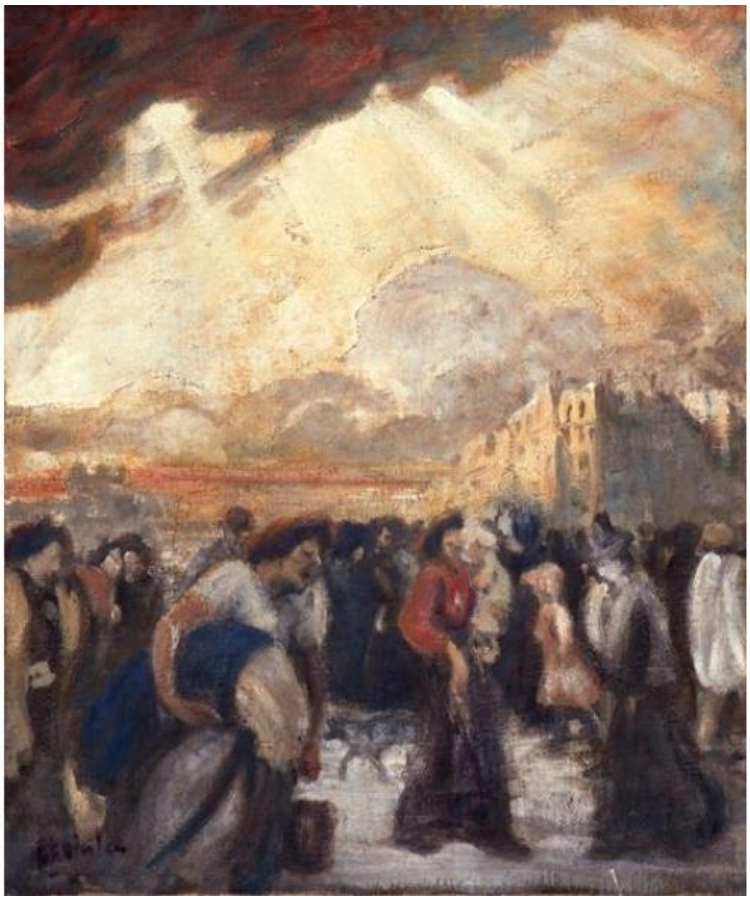
La présence des enfants dans cette iconographie du travail semble jouer un rôle qui déborde l'intention documentaire : celui de signifier le renouvellement des générations de travailleurs dans un même secteur voire un même établissement. En effet, dans les images de l'industrie, on ne trouve pas, du moins dans le corpus rassemblé, de représentations d'enfants seuls : ceux-ci sont toujours entourés des générations d'ouvriers qui les précèdent et dont ils prennent la suite. C'est ce que semble suggérer l'œuvre précédemment évoquée de L. Jonas, les *Mineurs* où, le panneau central figure les hommes descendant à l'abattage, ceux latéraux figurent d'une part le travail au jour des femmes et des enfants et d'autre part, le logement au coron où se côtoient dans un espace exigu trois générations différentes de l'aïeule au nourrisson dans les bras de sa mère. De même, dans l'œuvre de Jules Alder, *Au pays de la mine*, deux têtes blondes jouant viennent éclairer au premier plan la scène sombre du défilé des travailleurs. Le regard d'une femme qui pèse sur eux semble atténuer l'air d'insouciance qui se dégage de leur jeu dans ce fragment de l'œuvre : ces enfants en bas âge entreront demain dans le mouvement anonyme des mineurs qui défilent.

De même, cette fois hors de la représentation de la mine, c'est ce même renouvellement générationnel des travailleurs que dépeint, de façon symbolique, Léon Frédéric dans *Les âges de l'ouvrier*. Comme le montre Jean-Luc Pinol[19], ce triptyque constitue un cycle narratif de l'enfance à la vieillesse de l'ouvrier. À droite, les femmes allaitant évoquent le thème des Vierges à l'enfant. Dans le panneau central, à l'arrière plan, derrière les ouvriers dans la force de l'âge, s'éloigne un corbillard d'un ouvrier mort lors des émeutes de 1893 en Belgique en faveur du suffrage universel. À gauche, enfin, les terrassiers affairés sont une évocation du thème classique de l'élévation de la croix. Outre la symbolisation des âges de la vie, ce triptyque comporte une dimension morale forte que soulignent les architectures du décor : à droite, le palais de justice de Bruxelles, au centre l'hôpital Saint-Pierre et l'Hôtel de Ville et à gauche, la prison centrale : « pour les contemporains, [cette œuvre] met en scène ce que l'artiste appelle les "trois grandes villégiatures de l'ouvrier" : l'hôpital, le palais de justice et la prison »[20].

[19] Jean-Luc Pinol, *Les ouvriers belges vus par Léon Frédéric,* L'histoire par l'image, [en ligne] : http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=137
[20] *Ibid.*

Planche 7 | Images d'un temps cyclique





De gauche à droite et de haut en bas :

Jean Béraud, Sortie des ouvrières de la maison Paquin, rue de la Paix, 1906, Musée Carnavalet, Paris
Théophile-Alexandre Steinlen, La rentrée des ouvrières, 1905, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis
Théophile-Alexandre Steinlen, Les trieuses de charbon, 1905, Musée d'Orsay, Paris



De gauche à droite et de haut en bas :

Lucien-Hector Jonas, Les mineurs, s.d., Palais des beaux-arts, Lille
Albert Maignan, La journée finie, 1903, Musée des beaux-arts, Angers
Jules Adler, Au pays de la mine, s.d., Musée des beaux-arts, Dunkerque



De haut en bas :

Léon Frédéric, Les âges de l'ouvrier, vers 1895, Musée d'Orsay, Paris
Lucien-Hector Jonas, Les mineurs (à g. Les ramasseuses de gaillette : les femmes, à d. Le café au coron ou Anzin : les enfants), s.d., Palais des beaux-arts, Lille

2EME PARTIE | TRAVAILLEURS EN LUTTE

TRAME POLITIQUE

L'industrialisation de la France recompose le monde ouvrier progressivement. Par ses conditions de travail et de vie, fortement différenciées selon les structures dans lesquelles les travailleurs évoluent, ce monde ouvrier est loin de présenter un visage homogène. La structuration d'un mouvement ouvrier autour d'une action collective semble d'autant plus délicate que la concurrence entre les travailleurs, favorisée par la mécanisation du travail et organisée par les industriels, fait système. Pourtant, le portrait de cette nébuleuse de travailleurs dessine en filigrane un horizon de revendications communes pour l'amélioration des conditions de travail et de vie. Au cours de la période, ces revendications vont se cristalliser dans les révolutions de 1848 puis de 1871 ainsi que dans un ensemble de législations dont se saisiront les travailleurs pour donner son élan à un mouvement ouvrier.

1848

Lors de la révolution de 1848 et, « à la différence de juillet 1830, les ouvriers n'ont pas été poussés à l'insurrection. Ils en ont pris l'initiative, en transgressant les limites d'une contestation de la monarchie louis-philipparde qu'une fraction de la bourgeoisie voulait utiliser pour obtenir des retouches constitutives favorables à ses intérêts particuliers » (Moissonnier 1995 : 128). L'insurrection est essentiellement menée par les classes ouvrières à Paris. Elle débute le 23 février 1848, à la suite d'une fusillade boulevard des Capucines à Paris lors d'une manifestation populaire faisant suite au blocage de la réforme parlementaire et électorale dans le régime chancelant de la Monarchie de Juillet. La nuit du 23 donne lieu à « la promenade des cadavres » : les treize morts lors de la fusillade sont transportés dans tout Paris, sur des chariots, à la lueur des torches. Attisée par le drame, l'insurrection se déplace vers les Tuileries le 24 février : le peuple envahit le palais et pousse Louis-Philippe à l'abdication.

La république est proclamée et, dès le lendemain, un gouvernement provisoire se met en place sur lequel des délégations ouvrières vont faire pression pour la reconnaissance du principe d'un droit du travail. Plusieurs mesures sont prises en ce sens : réduction de la journée de travail à dix heures à Paris et onze heures en province ; ouverture de la Commission du Luxembourg créée pour proposer une nouvelle organisation du travail et présidée par Louis Blanc et Alexandre Martin dit Albert, ouvrier mécanicien des chemins de fer ; ouverture des ateliers nationaux pour l'embauche et la rémunération des chômeurs dans des travaux publics ; proclamation du suffrage

universel (masculin, puisqu'il exclut encore les femmes). Se met alors en place un « socialisme des métiers » que caractérisent « trois idées : la recherche d'une autonomie des travailleurs fondée sur le principe d'association des producteurs ; la revendication que l'État intervienne par décret sur l'organisation du travail ; la faculté pour les ouvriers d'"exploiter eux-mêmes l'industrie sans le secours des entrepreneurs" » (Moissonnier, 1995 : 131).

L'euphorie révolutionnaire et républicaine de Février laisse rapidement place à la désillusion. À l'initiative des éléments conservateurs de la jeune République, le retournement de la Révolution se prépare. Le ministre des Travaux publics, Marie, s'attachera à mettre en échec les ateliers nationaux : « il s'emploie à réduire les ateliers qu'il doit organiser en un mélange confus de chantiers militaires ou/et charitables, ni rentables, ni très utiles […]. Pour les contemporains l'activité des ateliers est perçue comme l'inutile extraction de la terre d'un endroit pour la transporter ailleurs » (*ibid.* : 132-133). Puis, la proposition de créer un ministère du travail est finalement rejetée par la Constituante après la manifestation violente à Rouen à la suite des élections. De même la Commission du Luxembourg est dissoute à la suite de la manifestation parisienne du 15 mai qui menaça de s'emparer une nouvelle fois du pouvoir. Enfin, le 22 juin 1848, la décision gouvernementale paraît quand à la fermeture des ateliers nationaux : les ouvriers de 18 à 25 ans ont à choisir entre le départ pour l'armée d'Afrique ou le licenciement tandis que cinq mille autres ouvriers auront à s'inscrire pour aller assécher les marais en Sologne. Les manifestations se multiplient le 22 juin. Le 23, les premières barricades sont montées rue Saint-Denis et gagnent ensuite l'est parisien. Le 24 juin, l'Assemblée proclame l'état de siège et donne les pleins pouvoirs à Cavaignac, ministre de la Guerre qui a pris le commandement des forces de l'ordre. Deux jours plus tard, Cavaignac achève de faire tomber les barricades.

Le bilan est lourd : un millier de morts chez les gouvernementaux et quatre à quinze mille victimes chez les insurgés, onze mille cinquante-sept arrestations suivies, pour certaines, de condamnations à mort ou, pour une majorité, de déportation en Algérie ou de peines de prison. Comme le souligne M. Moissonnier, « les conséquences politiques tiennent dans une phrase célèbre que Georges Sand écrit alors : "Je ne crois plus à l'existence d'une république qui commence à tuer ses prolétaires." Les travailleurs se sentent, certes, de plus en plus membres d'une même classe et ont conscience des intérêts communs qui doivent les rassembler, ce qui explique leur intervention massive et courageuse, mais il reste que la forme de leur participation à l'action est étroitement conditionnée par leur appartenance corporative. D'autant que les types

d'activité se répartissent en secteurs géographiques bien déterminés. Ainsi les barricades du boulevard du Temple sont tenues par les bronziers, celles de la Villette par les charretiers, celles de la place La Fayette par les mécaniciens du dépôt de La Chapelle, etc. On se bat dans le quartier comme on y vit et travaille » (Moissonnier, 1995 : 140).

1871

Le 2 septembre 1870, à l'issue de la bataille de Sedan, le Second empire, auquel la République avait fait place en 1851, capitule. Le 4 septembre, la République est à nouveau proclamée et un gouvernement provisoire dit de Défense nationale est constitué. Le 19 septembre, l'armée prussienne assiège Paris. À l'hiver, le siège devient rude et la misère, la faim et le froid emportent nombre de parisiens des quartiers populaires : on dénombre 11 865 morts à Paris en décembre 1870 et janvier 1871 plus de 19 000 morts (Moissonnier, 1995 : 203).

Le gouvernement de Défense nationale après l'échec de plusieurs tentatives de sortie au cours du mois de janvier 1871 lance des négociations pour l'armistice provoquant alors plusieurs manifestations d'opposition qui seront lourdement réprimées. Le 13 février 1871, l'assemblée sous la direction de Thiers décide l'offensive contre Paris. Elle supprime la solde des gardes nationaux non-indigents. La colère monte dans les rangs de la garde nationale déjà largement exaspérée par les lourdes pertes subies au cours des tentatives de sortie du siège. Le 27 février, les gardes ponctionnent l'artillerie française de 227 canons et mitrailleuses qu'ils entreposent en grande partie à Montmartre et Belleville. Une fédération de la garde nationale est créée qui se rapproche fin février de la délégation des vingt arrondissements.

L'Assemblée ratifie les premiers accords de l'armistice permettant à l'armée prussienne d'occuper un temps l'ouest de Paris. Le 10 mars, elle vote son installation à Versailles faisant subir à Paris « l'humiliation d'une "décapitalisation" » (Moissonnier, 1995 : 205). Le 18 mars, Thiers programme une expédition nocturne pour récupérer les canons de Montmartre. C'est un échec et nombre de militaires rejoignent la garde nationale. Face à cette défection, Thiers décide de laisser monter l'insurrection pour mieux l'écraser ensuite : il refuse toute négociation avec le comité central de la garde nationale et la délégation des vingt arrondissements. Paris est alors poussée à faire sécession et déclarer la guerre civile.

La Commune dure soixante-douze jours à Paris. Fait inédit, un quart des membres élus au Conseil général de la Commune, est issu du monde ouvrier. Au cours de la commune, « l'appui des forces populaires et ouvrières est sollicité. Les chambres syndicales, les comités, les clubs, les conseils, les sections de l'Internationale prennent une importance nouvelle » (Moissonnier, 1995 : 212). Plusieurs décrets sont passés sous la Commune qui préfigure des avancées sociales obtenues sous la Troisième République dix ou vingt ans plus tard : ainsi, entre autres, de la séparation de l'Église et de l'État et des réflexions amorcées dès 1860 par l'AIT sur la question de l'instruction gratuite, laïque, obligatoire (Moissonnier, 1995 : 213-215).

Tandis que la Commune se met en place et prend ses premières décisions, Thiers organise la reprise de Paris. Il obtient de Bismarck dès le mois d'avril d'augmenter ses troupes armées dans ce but. Seront enrôlés des soldats qui n'avaient eu aucun contact avec la population parisienne : le nombre d'hommes triple, atteignant 170 000 soldats (Moissonnier, 1995 : 209). La répression versaillaise a lieu du 21 au 28 mai 1871 : c'est la Semaine sanglante. L'armée de la Commune est largement désorganisée, si bien que « face à l'invasion versaillaise, on voit renaître les réflexes de Juin 1848, la défense sectorielle des quartiers sans cohésion » (Moissonnier, 1995 : 217). Le bilan humain est lourd mais reste souvent imprécis et varie selon que l'on ne dénombre que les inhumations ou que l'on tente de tenir compte des cadavres jetés à la fosse commune. L'estimation oscille entre vingt-cinq et trente-cinq mille morts lors de la Semaine sanglante. Plus de dix mille condamnations sont prononcées dont quatre-vingt-treize à mort, deux-cent-cinquante et une aux travaux forcés et plus de quatre mille à la déportation dans le Pacifique (Moissonnier, 1995 : 217).

Lors de la Commune de Paris, l'agitation monte également en province et plusieurs villes en soutien au mouvement de la capitale proclament la commune dans le courant du mois de mars dont Lyon (22-24 mars) et jusqu'au Creusot (26-28 mars). « Ainsi, la Commune n'est pas seulement de Paris. Elle est de 1871 dans la France en crise, où des noyaux d'ouvriers organisés sous des formes multiples, agissant de liaison avec des radicaux héritiers de 1848, affirment leur volonté d'établir un pouvoir populaire favorable aux revendications prolétariennes » (Moissonnier, 1995 : 208).

Mouvement ouvrier

La Révolution de 1848 et la Commune de 1871 ont lieu sur fond d'organisation progressive du mouvement ouvrier. Le pouvoir du Second Empire, autoritaire à ses débuts se détend dans ses dernières années. Une bienveillance s'installe à l'égard du mouvement ouvrier. En 1862 une délégation d'ouvriers est envoyée à l'Exposition universelle de Londres, « marqu[ant] une nouvelle étape dans l'attribution d'une "indépendance surveillée" du mouvement ouvrier » (Moissonnier, 1995 : 174). En mai 1864, est promulguée la loi dépénalisant la grève. Celle-ci « demeure un exercice autorisé soigneusement limité. Les articles 290 et 291 du Code pénal maintiennent l'interdiction de constituer et de réunir des associations de résistance et la répression des atteintes "au libre exercice de l'industrie et du travail" reste sévère » (Moissonnier, 1995 : 177). La loi du 6 juin 1868, sur laquelle fait fonds la première Association Internationale des Travailleurs, autorise la réunion sur simple déclaration, sous surveillance policière et à la condition que les sujets politiques et religieux en soient proscrits : « à Paris et dans les grandes villes, c'est un déferlement où les limites fixées sont transgressées. Dans la capitale, le contingent de condamnés pour délit de parole comporte 20% de militants de l'AIT et 70% de futurs communards » (Moissonnier, 1995 : 189).

Il faut cependant attendre la Troisième République pour que, par la loi de 1884, les travailleurs soient pleinement autorisés à s'unir pour la défense de leurs intérêts économiques et industriels. Cette loi vient reconnaître un état de fait. En effet, après la Commune, le mouvement syndical renaît progressivement : de nouvelles chambres se constituent et le nombre d'adhérents double sur la période de 1871-1879. Mais ces effectifs restent modestes au regard du nombre d'ouvriers en France et surtout cet élan syndical est « partiel et sélectif : il concerne surtout les grands centres urbains et les métiers de la petite et moyenne industrie. La grande industrie capitaliste est presque totalement absente », fait d'autant plus étonnant que le nombre d'ouvriers de la grande industrie impliqués dans les grèves ne cesse d'augmenter sur la période (Trempé, 1995 : 272). Ce n'est qu'à partir des années 1880 que le syndicalisme va parvenir à concerner l'ensemble des branches de l'industrie, la grande industrie comprise. Cependant, il n'existe pas de rapport entre le taux de syndicalisation dans chaque branche et le poids qu'elles occupent au sein de la vie économique et industrielle. Dans les années 1890, le taux de syndicalisation est fort dans le secteur minier tandis que dans d'autres secteurs, notamment ceux où le salariat féminin est élevé, il demeure très bas : on compte par exemple 2 100

syndiqués dans l'habillement, ne reflétant pas le poids économique réel de cette branche (Trempé, 1995 : 306 ; 336). Cette moindre syndicalisation des femmes s'explique surtout par les structures de travail des secteurs où elles évoluent majoritairement : travaillant souvent à domicile et à façon, ces ouvrières n'en sont que plus isolées. En revanche, souligne R. Trempé (1995 : 307), lorsqu'elles sont réunies dans des grandes manufactures (comme celle du tabac par exemple), les femmes sont largement syndiquées. Le syndicalisme connaît une forte croissance de 1895 à 1911, ralentie par la suite. En 1912, à son apogée, la Confédération Générale du Travail compte 390 200 adhérents, organisant alors la moitié des syndiqués en France au début du XX^e^ siècle, l'autre moitié se répartissant dans les syndicats jaunes ou chrétiens (Trempé, 1995 : 335).

À partir de 1864 et tout au long de la période à l'étude, les grèves ne cessent de se multiplier. Dans sa genèse et jusqu'à la belle époque, toutefois, ces mouvements ne concernent qu'une minorité de travailleurs et qu'une partie des secteurs industriels. Comme pour la syndicalisation, il n'existe d'abord pas de rapport entre les secteurs les plus mobilisés par la grève et leur poids réel dans la vie économique. Les femmes représentent à peine 4% des grévistes quand 30% évoluent dans le monde industriel (Trempé, 1995 : 288). À la Belle époque, le nombre de grèves et de grévistes augmente largement et avec 438 500 grévistes et 1309 grèves, l'année 1906 marque un record sur la période (*ibid.* : 320). En ce début de XX^e^, la grève concerne de nouveaux acteurs : non plus seulement les ouvriers de l'industrie mais aussi ceux du monde agricole ainsi que les salariés des services et les fonctionnaires (*ibid.* : 329). Défensives en période de crise et offensives lors de la reprise, les grèves ont néanmoins des motivations relativement semblables sur toute la période. Principalement, la revendication porte sur le salaire. Il s'agit tant d'en maintenir ou hausser le taux que d'en modifier le mode : contre le marchandage ou le travail à la pièce, et plus tard contre le chronométrage, les ouvriers réclament le salaire au temps. De même, le salaire minimum occupe aussi une bonne part des revendications afin de se prémunir contre le surmenage et l'arbitraire de la rétribution à façon. Viennent ensuite des revendications liées à l'organisation du travail, à la réduction de la durée du travail (en particulier dans le secteur minier) et au droit de se syndiquer (*ibid.* : 288 ; 329).

Fréquemment, les grèves donnent lieu à une nouvelle implantation syndicale et ce en dépit de la défiance des chambres à l'égard de ce moyen d'action dans les débuts du syndicalisme. Comme le souligne M. Perrot, si « de nos jours, syndicat et grève forment un couple indissoluble […] [,] aux

origines du syndicalisme, la situation est toute différente. La grève règne. Forme majeure du mouvement ouvrier, elle est l'expression directe, non médiatisée, du mécontentement ou de l'espoir d'en bas [et] […] n'est pas nécessairement liée à une organisation » (Perrot, 1984 : 43). À ce titre, elle souligne que dans la jeunesse de la grève, 41% d'entre elles ne sont pas organisées : subites, ces grèves marquent « l'ère des "meneurs", ardents mais éphémères, vites usés, vites renouvelés » (*ibid.*). 59% des grèves à l'inverse sont organisées, mais là encore « la grève commande à l'organisation ; elle secrète ses propres formes, le syndicat lui-même n'est souvent que sa créature » (*Ibid.* : 44). La question de la grève divise le mouvement syndical à ses débuts. Limitées dans l'espace et à une entreprise précise, les grèves sont alors perçues comme une réponse partielle aux questions sociales de la classe ouvrière. C'est en particulier le point de vue partagé des partis socialistes, tenants d'une action politique comme moyen d'émancipation de la classe ouvrière. Ce n'est que lorsque le mouvement syndical aura consommé la rupture avec les partis et consolidé son autonomie à l'égard du champ politique que la grève va s'affirmer comme l'instrument par excellence du mouvement ouvrier. Et dans sa version révolutionnaire, c'est-à-dire générale comme l'affirmeront les statuts de la CGT à sa création en 1895 (Trempé, 1995 : 293-295).

4 | L'INSURRECTION

Si les peintres ont représenté les travailleurs de la France industrielle et se sont attachés à en figurer la diversité, ils en donnent une image relativement positive et apaisée. Point étonnant quand on sait que la période à l'étude s'ouvre sur une crise économique qui contribue à faire basculer le régime de la monarchie de Juillet, qu'elle comprend la période de la grande dépression au cours de laquelle se dérouleront les événements de la Commune et que se structure un mouvement ouvrier à la faveur de conquêtes dans le domaine législatif. Abordons d'abord les révolutions de la période. Les images de l'insurrection, flirtant avec l'iconographie révolutionnaire voire militaire pour ce qui est de la Commune, nous conduisent aux marges de cette iconographie du monde ouvrier. Toutefois, il convient de les présenter ici en ce que ces deux révolutions ont cristallisé et fait résonner les revendications sociales du monde ouvrier et constitué pour celui-ci une école du pouvoir.

Euphorie et désillusion

L'imagerie de la Révolution de 1848 comme celle de la Commune se développe surtout dans les arts graphiques et la gravure, relayés par la presse illustrée, plus que dans la peinture de chevalet. Elle y prend le format du reportage faisant la chronique des événements. Certains artistes toutefois ont immortalisé ces événements en peinture : là aussi, le modèle est celui de l'instant arrêté sur le vif et le format, celui de la « chose vue ».

Ce sont tout d'abord les scènes d'euphorie à la suite des proclamations de la République que les artistes ont dépeintes. Image de liesse accompagnant la renaissance républicaine peinte par Paul-Louis Delance, *Le dimanche 4 septembre 1870* : la foule converge vers Jules Simon, figure centrale de l'œuvre, alors qu'il proclame la République suivi d'une colonne de soldats à laquelle fait écho la file des parisiens venant à leur rencontre. L'iconographie est celle de la victoire, en dépit de la défaite de Sedan. Les bras se tendent vers le ciel : deux ouvriers en tablier lèvent leur chapeau à l'annonce, un autre brandit son arme. À ces figures populaires, se mêlent des bourgeois identifiés à l'apprêt de leur tenue, canne et haut de forme. L'image fige un instant d'allégresse où les dissensions de classe qui feront suite à la République renaissante sont pour un moment suspendues. Dans un autre registre, Jean-Jacques Champin peint plusieurs célébrations : *La fête de la Fraternité* du 20 avril 1848, *La plantation d'un arbre de Liberté* le 24 mars 1848 à l'Hôtel de ville, la *Fête de la Constitution,* place de la Concorde le 12 novembre 1848. Entre peinture d'Histoire et *vedute*, ces trois vues plongeantes sur Paris mettent avant tout à l'honneur quelques-uns des édifices emblématiques de la capitale et du pouvoir et aux côtés desquels la foule semble minuscule. Celle-ci est pourtant nombreuse : elle grouille au pied des bannières tricolores, symbole renouvelé de la République. Ces trois œuvres reprennent ainsi les codes iconographiques des fêtes triomphales de la Révolution permettant ainsi de « représenter l'enchaînement révolutionnaire qui scande par de grandes dates, 1789, 1830, 1848, […] la marche vers la République » (Le Men, 1998 : 48).

Une même continuité s'établit d'une révolution à l'autre au travers des images de la désillusion qui succède à l'euphorie des élans révolutionnaires. Prenons pour exemple les deux œuvres d'Ernest Meissonier, *Souvenir de la guerre civile, la barricade rue de la Mortellerie, Juin 1848* et de Maximilien Luce, *Une rue de Paris sous la Commune*. Leurs compositions sont similaires : au premier plan, les pavés éparpillés qui avaient été amoncelés pour la barricade précèdent un groupe de

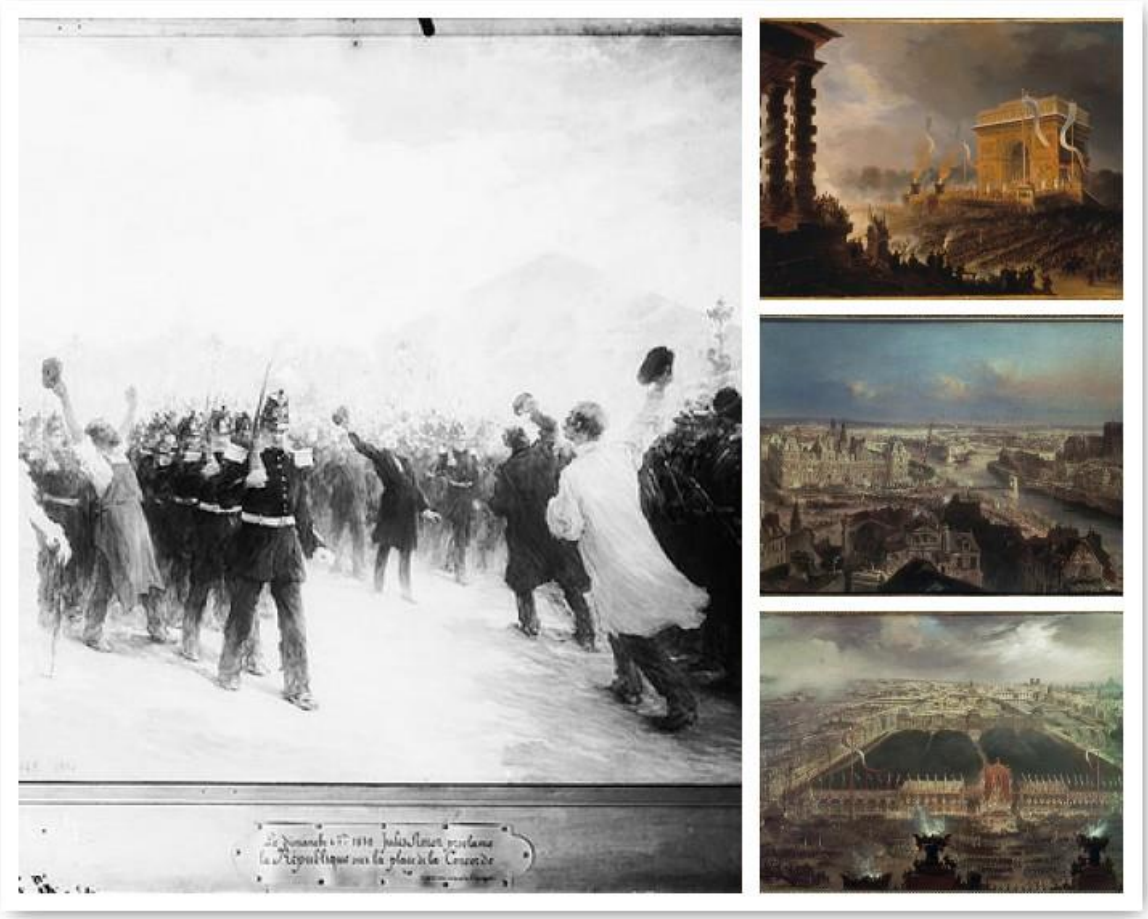
cadavres, des civils dans la toile de Meissonier, des fédérés en uniforme et une femme dans celle de Luce. Les deux perspectives ouvrent sur la rue et leurs boutiques aux volets fermés. Ici encore, nous sommes dans la représentation d'une « chose vue », et pour cause : Ernest Meissonier est capitaine dans la garde nationale et peint d'abord une aquarelle sur le vif de cette scène dont il est témoin. De même, Maximilien Luce assiste dans sa jeunesse à Paris à la répression versaillaise sous la Commune, évènements qui le marqueront durablement comme en témoigne cette œuvre peinte plus de trente années plus tard. Ces deux œuvres s'inscrivent dans le sillage d'Eugène Delacroix, dont la *Liberté guidant le peuple* fixe à partir de la Révolution de 1830 l'archétype de l'image de la barricade. Ici, Meissonier et Luce en présentent une image amère, loin du lyrisme dramatique de leur prédécesseur. À l'opposé de ces « choses vues » où l'horreur des massacres supplante les discours partisans, d'autres œuvres ont fourni des lendemains des combats une image plus vindicative. L'exemple le plus explicite est l'œuvre *Plaisanteries devant le cadavre d'un communard*. Le peintre, anonyme, emprunte ici les codes de la caricature et de la peinture de mœurs pour dépeindre le retour des parisiens après la Semaine sanglante. Un prêtre et des bourgeois sont au milieu des ruines. Ils observent, pour l'un du bout de la canne, un communard mort dont le visage ensanglanté contraste cruellement avec la bonhommie et la jovialité de ses moqueurs.

Le Paris incendié ou en ruines sont deux autres motifs de ces images anti-communardes de la désillusion. Citons les œuvres de Georges Clairin, *L'incendie des Tuileries,* celle de Frans Moormans, *L'Hôtel-de-Ville après l'incendie de 1871* et d'Ernest Meissonnier, *Les ruines du palais des Tuileries.* L'œuvre de Clairin est une des rares œuvres peintes de l'incendie en cours qui fut plus souvent figurée dans le dessin et la gravure. Elle montre des fédérés retranchés à la Conciergerie tandis que brûle de l'autre côté de la scène le palais des Tuileries. La composition pyramidale construite par l'amoncellement des corps sur les restes d'une barricade de même que la figure de dos brandissant l'étendard rouge de la Commune semblent une évocation lointaine du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, assimilant la scène et le chaos de pierre et de flamme qui s'en dégage au naufrage de la Commune. Après l'incendie, Meissonier peint les ruines du palais des Tuileries dans une œuvre qu'il n'achèvera qu'en 1883. Là encore, la connotation politique est franchement anti-communarde. La salle des maréchaux béante ouvre la perspective sur l'arc de Triomphe du Carrousel et son quadrige de la Paix édifié sous l'Empire tandis que l'image est légendée par un cartouche dont l'inscription latine laisse peu de place à l'interprétation : « La

gloire des aïeux brille encore au travers / mai 1871 »[21]. Si le motif d'un Paris en ruines a été mis à profit par la critique de la Commune, notons par ailleurs que cette image des ruines parisiennes a vivement saisi les contemporains, communards ou anti. Les édifices incendiés firent l'objet de nombreuses photographies largement relayées auprès du public et dont s'inspire Meissonier dans son œuvre. Ce qui impressionna particulièrement les artistes c'est la vision de ces édifices emblématiques mis à nu, décharnés qui intégrait ce motif dans la veine romantique de la peinture « ruiniste » et dont témoigne l'œuvre de Frans Moormans.

[21] Traduction de Jules Claretie cité dans Tillier, 2004 : 358-359

Planche 8 | Euphorie et désillusion



De gauche à droite et de haut en bas :

Paul-Louis Delance, Le dimanche 4 septembre 1870, Jules Simon proclame la République sur la place de la Concorde, Agence photo-RMN Grand Palais, Paris

Jean-Jacques Champin, Fête de la fraternité à l'arc de Triomphe de l'Étoile : défilé après la distribution des drapeaux 20 avril 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris

Jean-Jacques Champin, Plantation d'un arbre de La Liberté, devant l'Hôtel de Ville, le 24 mars 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris

Jean-Jacques Champin, Fête de la Constitution sur la place de la Concorde, le 12 novembre 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris



De gauche à droite et de haut en bas :

Ernest Meissonier, La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848, dit aussi Souvenir de guerre civile, s.d., Musée du Louvre, Paris
Anonyme, Plaisanteries devant le cadavre d'un communard, vers 1871, MuCEM, Marseille
Maximilien Luce, Une rue de Paris sous la Commune, entre 1903 et 1906, Musée d'Orsay, Paris



De gauche à droite et de haut en bas :

Georges Clairin, L'incendie des Tuileries, 1871, Musée d'Orsay, Paris
Ernest Meissonier, Les ruines du Palais des Tuileries, 1883, Musée national du château de Compiègne
Frans Moormans, L'Hôtel-de-ville après l'incendie de 1871, s.d., Musée Carnavalet, Paris

Images de la résistance

Plusieurs œuvres montrent, avec le réalisme de la « chose vue », l'organisation de la résistance révolutionnaire. Pour 1848, Adolphe Leleux représente *Le mot d'ordre* et Gérard-Séguin *La sentinelle,* les deux figurant des épisodes de février. Dans la première, dans un décor épuré clos par un mur placardé d'affiches et des pavés amoncelés, deux hommes en armes se transmettent le mot d'ordre tandis qu'un troisième surveille l'espace hors-champ. L'image, proche de l'étude de types sociaux, ici celui du révolutionnaire, rend compte de la diversité des forces révolutionnaires dont témoignent leurs habits en même temps qu'elle montre la mobilisation populaire en ce deuxième jour de révolte. La seconde présente une sentinelle en février 1848 aux pieds duquel jonche un cadavre le visage couvert. Le mur qui clôt l'espace supporte deux graffitis qui donnent les clefs de lecture de l'œuvre. Le premier « Vive la République » coiffe l'homme armé qui veille à l'entour et dont le regard, droit et fier, est happé hors du cadre de la toile. L'autre graffiti, « Mort aux voleurs », traduit la sentence subie par l'homme étendu portant sur lui l'écriteau « voleur ». Comme le montrent M Agulhon et S. Le Men, « les bourgeois ne cessaient de répéter que la République menait au socialisme, au communisme, à l'anarchie, à la destruction de toute propriété et de tout lien social. Pour combattre cette propagande, les républicains se sont crus obligés d'être rigoureux en matière de maintien de l'ordre. [Comme en témoigne l'œuvre,] il subsiste des prisons fermées, et l'on exécute sommairement les pillards » (Agulhon, Le Men, 1998 : 84-86).

Pour 1871, deux œuvres d'André Devambez traduisent l'organisation révolutionnaire sous la Commune : *L'Appel* et *La barricade ou l'attente.* Ces deux œuvres adoptent un style réaliste bien qu'elles relèvent non pas du témoignage direct mais de la reconstitution, le peintre étant trop jeune pour se souvenir de ces événements de la Commune. Ces deux œuvres figurent les troupes de la garde nationale auxquelles se mêlent dans la seconde œuvre des membres de l'armée et des gens du peuple venus combattre aux côtés des fédérés. Ensemble elles maintiennent en suspens la lutte en passe de se dérouler : dans la première les pavés de la rue commencent à être défoncés tandis qu'un garde organise les troupes ; dans la seconde, une fois la barricade montée, les communards et fédérés discutent, avec véhémence pour certains, en tournant le dos à ce qui poindra de l'autre côté de la barricade dans un arrière-plan que le cadrage et la perspective occultent complètement.

Lorsqu'elles ne ressortent pas des « choses vues », les scènes d'insurrection, lors du siège de Paris ou de la Commune, font l'objet d'une dramatisation propre à magnifier la résistance des révolutionnaires. *L'espion, épisode du siège de Paris* de Jean-Baptiste Carpeaux figure ainsi le déferlement des communards ceints d'une ceinture rouge, de bourgeois coiffés de haut-de-forme, de soldats à cheval, de civils armés sur un homme, au centre de la composition, accusé d'être l'espion à la solde de l'ennemi de l'extérieur et contre lequel tous semblent s'unir.

Deux autres œuvres, qui auraient pu être classées au rang des images de la désillusion, viennent ici rendre hommage à la résistance des révolutionnaires en figurant les martyrs. Celle de Tony Johannot d'abord, *Épisode de la révolution de 1848* : dans une vue intérieure de la barricade, un homme blessé a posé son arme et trace de son sang sur le mur auquel il s'adosse une profession de foi en guise de dernières volontés : « Vive la République démocratique et sociale ». Celle d'Alfred Roll ensuite, *Exécution d'un trompette sous la Commune* : devant un mur criblé de balles, un jeune trompette portant la ceinture rouge des communards attend son exécution. À ses pieds les cadavres des camarades qui l'ont précédé. Ces deux œuvres jouent du même registre tragique attisant l'émotion et contraignant le spectateur par un cadrage serré à se confronter à l'image de ces morts héroïques.

Face à la popularité des images de la Commune, relayées par la presse et le colportage, deux lois seront votées en décembre 1871 pour Paris puis en novembre 1872 pour l'ensemble de la France afin de prohiber leur diffusion. Une autre imagerie de la résistance, celle des parisiens face au siège prussien, va alors supplanter celle de la Commune dans l'imaginaire de la période 1870-1871. Là, les allégories de Paris peintes par Puvis de Chavannes vont alors constituer « des *icônes* fondatrices du culte patriotique du siège de Paris ». Sous les traits d'une femme endeuillée, l'allégorie de Paris se dresse solennellement dans un décor de Paris en arme de l'ouest parisien pour l'œuvre *Le ballon* et sur l'île de la Cité pour *Le pigeon*. Dans la première, Paris tente d'échapper au siège par les airs et lance son appel vers le ballon passant les lignes prussiennes. Dans la seconde, l'allégorie protège un pigeon-voyageur des serres de l'aigle prussien.

C'est encore la résistance de la population parisienne que dépeignent des œuvres réalistes reproduisant un motif courant dans l'illustration de presse : celui de la cantine et de ses files d'attente. On pense ici à l'œuvre d'Henri Pille et celle de Gustave Guillaumet, toutes deux semblables par le drapeau tricolore arborant la devanture de ces cantines, par la foule amassée devant leur porte et parmi laquelle se mêlent les insignes distinctifs des différentes classes

sociales. Dans une veine plus satirique, jouant du contraste entre un apprenti boucher et la maigreur de la pièce à découper, Narcisse Chaillou peindra en 1870, la disette pendant le siège dans *Le dépeceur de rats*.

Planche 9 | Images de la résistance



De gauche à droite et de haut en bas :

Adolphe-Pierre, Leleux, Le mot d'ordre, 24 février 1848, 1848, Château de Versailles
Tony Johannot, Épisode de la révolution de 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris
Gérard-Séguin, La sentinelle de 1848, 1848, Musée des beaux-arts, Valence



De gauche à droite et de haut en bas :

André Devambez, L'appel, 1907, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis

Alfred Roll, L'exécution d'un trompette sous la Commune, 1871, Musée Carnavalet, Paris

André Devambez, La barricade ou l'Attente, v. 1911, Château de Versailles

Jean-Baptiste Carpeaux, L'espion, Épisode du siège de Paris, 1871, Musée des beaux-arts, Valenciennes



De gauche à droite et de haut en bas :

Pierre Puvis de Chavanne, Le Ballon, 1870, Musée d'Orsay, Paris
Pierre Puvis de Chavanne, Le Pigeon, 1870, Musée d'Orsay, Paris



De gauche à droite et de haut en bas :

Henri Pille, Une cantine municipale pendant le siège de Paris, s.d. Musée Carnavalet, Paris
Narcisse Chaillou, Le dépeceur de rats, 1870, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis
Gustave Guillaumet, Cantine municipale au faubourg Saint-Martin, siège de Paris, s.d., Musée Carnavalet, Paris

Le drapeau rouge

Étrange destin que celui du drapeau rouge. Celui-ci avait été institué légalement sous la Révolution dans le cadre de la loi martiale du 21 octobre 1789 visant à stopper les émeutes : il devait servir alors de signal pour le rassemblement des troupes contre les émeutiers. Symbole de la répression, il sera retourné dans un sens démocratique à partir de la Terreur. Il réapparaît ponctuellement au cours des Trois glorieuses même si le fait reste exceptionnel puisque « c'est sous le signe du drapeau tricolore comme c'est surtout au chant de la *Marseillaise* que se fit l'insurrection » (Dommanget, 1959 : 16). Toutefois, le drapeau tricolore pâtit de la désaffection populaire montant à l'encontre de Louis-Philippe. Aussi, au cours des émeutes qui ébranlent la Monarchie constitutionnelle, à Lyon notamment lors de la révolte des canuts, le drapeau rouge est arboré à côté du drapeau noir et « symbolisait le dynamisme révolutionnaire alors que le drapeau tricolore représentait de plus en plus, avec la monarchie de Juillet, le conservatisme social » (*ibid.* : 33).

C'est dans ce contexte d'inversion des symboles que le 26 février 1848, une manifestation populaire assiège l'Hôtel-de-Ville pour réclamer le drapeau rouge. Henri-Félix Philippoteaux représente cet épisode célèbre. La masse des gens assemblés sur la place se rallie derrière une femme à cheval brandissant l'étendard rouge. Face à eux, le gouvernement fraîchement constitué fait front, Lamartine en tête juché sur un fauteuil pour se faire entendre. Son discours est célèbre : il argue en faveur d'un drapeau tricolore comme manifeste de « la continuité nationale dans sa version la plus glorieuse [rappelant la Révolution de 1789] et la plus progressiste, tandis que le drapeau rouge ne pourrait évoquer que [les] drames intérieurs et les plus regrettables [évoquant tant la répression que la Terreur révolutionnaires]. […] Garder les trois couleurs, cela signifiait que la révolution de 1848 ne s'opposait pas à la révolution de 1830 mais au contraire voulait la confirmer, en punissant Louis-Philippe pour s'être écarté de cette belle origine par l'inflexion conservatrice de son règne » (Agulhon, 1998 : 18). La puissance de ses mots est ici appuyée par l'imposant volume de l'Hôtel de Ville, symbole du pouvoir arborant le drapeau tricolore.

Avec la Commune, le drapeau rouge s'impose comme symbole des luttes populaires et ouvrières comme en témoignent, nous le verrons, sa présence quasi-systématique dans les œuvres figurant la manifestation populaire. Dans *La bataille syndicale* de M. Luce (planche 13), il devient le sujet

même du tableau. Les hommes qui le fixent à l'échafaudage apparaissent alors comme des figures allégoriques réelles de la lutte dont le drapeau rouge constitue l'attribut.

Planche 10 | Le drapeau rouge



Henri-Félix Phillipoteaux, Lamartine repoussant le drapeau rouge à l'Hôtel-de-Ville, le 25 février 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris

5 | LA GREVE

À l'insurrection armée, répond la grève en temps de paix. Leur nombre ne cessent de s'accroître durant toute la période à l'étude et devient progressivement l'instrument par lequel se consolide le mouvement ouvrier. Plusieurs peintres ont représenté les conflits sociaux de leur temps. Ils posent sur eux un regard documenté. Deux thèmes se dégagent : celui de la manifestation, point d'orgue des grèves, et celui du cas de conscience en figurant des scènes souvent dramatisées où s'affrontent les tenants de la grève et ceux qui la subissent ou voudraient la briser.

Le travail suspendu

Avant de présenter les œuvres figurant les manifestations lors des grèves, arrêtons-nous sur deux images contemporaines de travailleurs lors de la cessation du travail. Il s'agit de l'œuvre d'Émile Friant, *Le travail du lundi* et celle de Louis-Adolphe Tessier, *Le chômage*. L'une et l'autre présentent deux facettes du chômage, volontaire dans la première, involontaire dans la seconde. De l'une à l'autre, se jouent l'autonomie du monde ouvrier et l'autodétermination de son temps que la prolétarisation progressive des ouvriers met à mal.

Dans la première œuvre, deux hommes sont assis aux portes de l'atelier aux côtés des outils appuyés contre le mur. Ils partagent une bouteille. Nous sommes un lundi, comme l'indique le titre. L'œuvre renvoie à une coutume peu connue aujourd'hui de la Saint-Lundi dont R. Beck retrace l'histoire. Il s'agit « de la coutume pour de nombreux ouvriers de chômer volontairement le lundi. En principe, ces ouvriers se rencontrent à la porte de l'atelier, ou sur le chemin du travail dans un "mastroquet". D'autres commencent le travail pour le quitter ensuite vers le midi et passer le reste de la journée du lundi en dehors de l'atelier » (Beck, 2004 : §2).

La coutume est relativement ancienne et présente un peu partout en Europe. Après 1830, le repos dominical est bouleversé : se développe le travail en matinée suivie d'une après-midi chômée qu'une partie des ouvriers prolongent le lundi. Progressivement, le lundi chômé se décroche du temps religieux du dimanche pour constituer « une alternative au repos dominical à une période où ce dernier perd de son caractère festif pour se transformer en simple jour de repos et de famille selon les exigences et les normes de la bourgeoisie. Dorénavant, c'est la Saint Lundi qui possède le monopole de la fête pour une partie de la classe ouvrière » (Beck, 2004 : §10). Le plus souvent, les ouvriers fêtant la Saint Lundi sont des « pièçards », des ouvriers qualifiés et au salaire élevé : ceux-ci disposent plus facilement de leur temps libre à leur gré.

La pratique sera vivement combattue par les élites au motif qu'elle serait source de débauche (elle est fréquemment stigmatisée comme jour d'ivrognerie comme en témoigne l'œuvre de Friant), et de misère (les dépenses faites pour la Saint-Lundi seraient une entrave à la sage épargne au sein des foyers ouvriers), et qu'elle serait enfin nuisible pour l'économie (obligeant certains ateliers à stopper la production par pénurie de main-d'œuvre ou en l'absence des ouvriers qualifiés). Après 1871, le patronat engagera une lutte contre cette coutume en réprimant les adeptes du lundi par leur renvoi et récompensant ceux qui s'en détournent par des primes.

Passé 1880, la coutume recule nettement sous l'effet, en partie, de cette politique répressive mais surtout du fait de « la crise économique [qui] fait apparaître le spectre du chômage involontaire, toujours opposé à la fête du lundi » (Beck, 2004, §40). Ce chômage involontaire s'accroît lors de la période de la grande dépression. L'image qu'en donne Louis-Adolphe Tessier présente une tout autre image de la cessation du travail. Cette fois, nous ne sommes plus à l'atelier. L'ouvrier est seul, l'air pensif et prostré. Il est accoudé à une table sur laquelle le verre posé est vide. Ses outils jonchent le sol. L'œuvre rend compte du développement du chômage involontaire auquel s'oppose « l'autodétermination du temps ouvrier » ; de cette œuvre à la première, se joue « la prolétarisation progressive (mais incomplète) de la classe ouvrière qui la prive également de toute autonomie » (Beck, 2004 : §40).

Planche 11 | Le travail suspendu





De gauche à droite :

Émile Friant, Le travail du lundi, 1884, Musée des beaux-arts, Nancy
Louis-Adolphe Tessier, Le chômage, 1886, Musée des beaux-arts, Angers

La manifestation

Plusieurs œuvres représentant les conflits sociaux prennent pour sujet la manifestation, point d'orgue de la grève. Apparaît alors dans les œuvres une foule d'anonymes à l'image de l'œuvre de Théophile-Alexandre Steinlen où cette foule forme une masse, non-identifiable, en mouvement, sous l'égide des drapeaux qui flottent au dessus du cortège. Dans *La grève au Creusot* en revanche, Jules Adler identifie les personnages qui défilent au devant des deux puits du Creusot. Les hommes se tiennent la main, avancent fraternellement bras-dessus bras-dessous. Les femmes, dont une au premier rang porte le drapeau tricolore, et les enfants accompagnent le cortège.

Les femmes, dans cette œuvre comme dans celles de Paul-Louis Delance ou d'Alfred Roll, avancent en tête du défilé : « en colère, ces habituelles soumises sont terribles, capables des plus grandes violences » comme à Anzin où elles attisent la véhémence des mineurs (Perrot, 1984 : 117-118). Zola s'en inspire dans la manifestation dirigée contre les non-grévistes de son *Germinal* : « aux premiers rangs, les femmes s'avançaient, quelques-unes armées de bâtons […], allongeant toutes leurs jambes dans leurs guenilles, comme des soldats partis pour la guerre. En cas de mauvaise rencontre, on verrait bien si les gendarmes oseraient taper sur des femmes »[22]. Pour autant, comme le souligne P. Sesmat, la foule désordonnée que peint Jules Adler et que décrit Zola n'est pas représentative de l'organisation stricte qui prévalait lors de ses manifestations où « s'impos[ait] un cortège structuré et au pas souvent cadencé », tambour battant en tête de défile[23].

En mêlant les différentes générations, en figurant les ouvriers, chantant ou scandant, J. Adler attire plutôt l'attention sur l'unité qui se dégage de la manifestation. Cette grève, étalée sur près d'un an de mai 1899 à juillet 1900, mobilisera à trois reprises les ouvriers des différentes unités de l'entreprise Schneider. Dès la première vague, de mai à juin 1899, neuf mille ouvriers des forges et ateliers de construction de même que les mineurs de Montchanin sont en grève. Dans la ville-usine de Schneider, cette grève fait date compte tenu qu'« aucune action n'a pu s'y développer depuis 1870, aucun syndicat n'a pu s'y implanter, tant l'univers de l'usine et de la ville est clos et dominé par le premier maître de forges de France » (*ibid.*). Si, en juin 1899, Schneider accorde la

[22] Émile Zola, [1885], Germinal, Le livre de poche, p.370
[23] Pierre Sesmat, La grève au Creusot, L'Histoire par l'image, [en ligne] http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=469

hausse de salaire revendiquée, il refuse de reconnaître le syndicat formé dès le lendemain de la cessation de travail. Ce n'est que sur intervention étatique lors de la deuxième vague de grève, du 20 septembre au 7 octobre, qu'est décidée la création de délégués du personnel. À quoi Schneider répond le 29 octobre par la création d'un « syndicat jaune ».

Dans l'image que Jules Adler donne de cette grève, les forces de l'ordre sont absentes. Pourtant dès la première vague de grève, quatre mille soldats quadrillent la ville. La pratique est courante et se banalise au tournant du siècle : « les soldats occupent les lieux de travail, quadrillent les localités industrielles, encadrent les manifestations. L'armée conforte l'action des gendarmes ou de la police, parfois elle les remplace. Mais, de plus, l'État force les soldats à se faire briseurs de grève : ils deviennent facteurs, électriciens, mécaniciens de chemin de fer, selon les besoins » (Trempé, 1995 : 335). Alfred Roll, lui, figure les gendarmes présents lors de la grève de 1878 à Anzin. Ils se tiennent au milieu des mineurs attroupés de façon aussi désordonnée que chez Jules Adler, mêlant hommes, femmes et enfants. Pour autant, on n'enregistre pas d'affrontements violents lors de cette grève de 1878, les grévistes répondant à l'appel au calme du comité de grève. À ce titre, c'est ce maintien de l'ordre par les grévistes eux-mêmes que le peintre représente par cette femme qui, loin de la vindicte des femmes de Zola, retient le geste d'un mineur s'apprêtant à jeter une pierre. À partir de 1880, les affrontements violents se multiplient avec la montée des grands conflits sociaux et plus particulièrement après la vague d'attentats anarchistes de 1892-1894. C'est cette violence que peint André Devambez dans *La charge* : sa composition originale oppose autour du vide central la colonne de gendarmes aux manifestants sur lesquels ils fondent. La vue plongeante qu'il donne du boulevard Montmartre, proche d'un cadrage photographique, augmente le réalisme de la scène et la sensation de vertige qui s'en dégage.

Alfred Roll donne une image relativement désabusée de la grève : un homme au premier plan est assis, prostré, regardant à ses pieds. Un autre, derrière lui, regarde circonspect les gendarmes. Une femme retient, nous l'avons dit, le mouvement de colère d'un mineur. Résignés, ces grévistes « ne menacent pas l'ordre social […]. Ils sont inoffensifs et sont là pour inspirer la pitié » (Baillargeon, 2007 : 4). Aussi, la présence des enfants et du motif de la femme allaitant servent à provoquer cette empathie. Une fonction opposée leur est attribuée par Paul-Louis Delance dans l'œuvre *La Grève à Saint-Ouen*. Là, une mère et son enfant tournent droit leur regard vers le spectateur, produisant une sortie hors du temps du tableau, vers l'avenir et vers le présent de celui qui le contemple. Pour reprendre les mots de Pierre Favre, ce regard fixe nous prend à

témoin « et le spectateur, à parcourir la toile, finit par s'immobiliser […] dans un étrange face à face à travers le temps » (Favre, 1990 : 18). Le motif devient alors une allégorie de l'espoir, inscrite dans la lutte par l'intermédiaire du drapeau rouge qui, porté par un vieillard, lie visuellement les générations. Figure de l'espoir encore dans son contraste avec l'arrière plan de la scène : si l'on n'identifie pas précisément l'événement représenté, la manifestation semble toutefois faire suite à des événements violents que signifie le cortège funèbre s'éloignant dans la plaine et que suivent ces ouvriers. Face à cette âpreté de la lutte, le regard paisible que lance la mère hors du tableau fournit un contrepoint éloquent à la désillusion des mineurs en grève dans l'œuvre d'A. Roll.

C'est cette même affirmation de la grève comme moyen d'action révolutionnaire que fait entendre Maximilien Luce dans son œuvre *Le drapeau rouge ou la Bataille syndicaliste*. L'œuvre est une étude pour la réalisation d'une illustration destinée à la première parution du journal *La bataille syndicaliste* (Klein, 2011 : §6-10) Elle montre trois hommes à la hauteur desquels porte le regard du spectateur : deux observent la manifestation qui sourd à leurs pieds, un dernier hisse le signe de leur ralliement, le drapeau rouge, au plus haut de l'échafaudage où tous trois sont juchés. La composition enlevée de l'œuvre vise à signifier l'élan du mouvement populaire dont le fondement se joue dans la grève – la diagonale sur laquelle est construite l'œuvre part de la foule en contrebas – c'est-à-dire sur le terrain économique conformément aux aspirations du syndicalisme révolutionnaire duquel le peintre était proche.

Planche 12 | La manifestation



De gauche à droite et de haut en bas :

Jules Adler, La grève au Creusot, 1899, Musée des beaux-arts, Pau
Maximilien Luce, Le drapeau rouge ou la bataille syndicale, 1910, Musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-jolie
Paul-Louis Delance, Grève à Saint-Ouen, 1908, Musée d'Orsay, Paris



De gauche à droite et de haut en bas :

Théophile-Alexandre Steinlen, Manifestation populaire, v.1903, Musée des beaux-arts, Tourcoing
Alfred Roll, La grève de mineurs, 1880, Musée des beaux-arts, Valenciennes
André Devambez, La charge, boulevard Montmartre, s.d., Musée d'Orsay, Paris

Grévistes et faux frères

Au Salon de 1907, Lucien Jonas expose une toile intitulée *Les roufions,* que le *Petit journal illustré* du 15 septembre commente comme suit :

> *« Les "Roufions" ?... Qu'est-ce que les Roufions ? "Roufion" […] est synonyme de "fainéant", et, comme il est constant que les grévistes appellent "fainéant" – par antiphrase, sans doute – l'ouvrier qui continue à travailler, voilà comment s'explique le titre de ce tableau. C'est une scène de grève de mineurs, malheureusement trop fréquente dans les milieux houillers où quelque conflit a éclaté entre le capital et le travail. Un ouvrier est descendu à la mine, malgré l'ordre du syndicat ; sa femme est allée l'attendre à la sortie du puits. Une bande de grévistes chantant l'Internationale, drapeau rouge en tête, les surprennent et les coups pleuvent sur les "roufions", sur les "fainéants", sur les "faux frères" qui ont commis le crime de vouloir gagner quand même le pain de leur famille... »*[24]

Les oppositions entre grévistes et non-grévistes, les « faux frères », constituent un second motif récurent de cette iconographie de la grève après celui de la manifestation. Ici, L. Jonas dramatise fortement la querelle : le mineur descendu et noirci par le labeur et sa femme à ses côtés sont violemment pris à parti au premier plan de la manifestation. L'un tente de se protéger, son bras en parade contre un gréviste armé d'un gourdin, l'autre retient ses vêtements qu'une manifestante arrache. La manifestation les poursuit de leurs huées, de leurs bâtons. L'image que livre ici L. Jonas est comparable à la scène décrite par Zola dans son *Germinal* et que nous avons citée plus haut. Même forme de dramatisation chez Paul Soyer dans son œuvre *La grève des forgerons*. Il s'agit de façon probable d'une illustration du poème de François Coppée : un forgeron est présenté devant un tribunal pour le meurtre d'un de ses camarades qui l'avait accusé de lâcheté. Soyer figure le repentir de l'ouvrier qui suit immédiatement son crime : le forgeron se tient debout, portant sa main au visage, comme saisi d'effroi tandis que sa victime est étendue au sol, la tête en sang, l'arme tombée à ses côtés.

Ces scènes, tragiques dans ces représentations peintes ou écrites, sont, dans l'histoire, à la fois moins épiques et peu courantes (Perrot, 1984 : 127). La police qui se met en place lors des grèves cherche effectivement par tous les moyens à résoudre les non-grévistes à rejoindre le

[24] Supplément du Petit journal illustré, 15 septembre 1907, disponible en ligne sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716765f/f2.item

mouvement mais les moyens sont gradués : « la persuasion d'abord, surtout lorsqu'il s'agit de nouveaux venus encore peu intégrés au groupe […]. S'ils se dérobent, on leur confisque leur outils ; on leur adresse des sommations écrites […]. La "mise au renégat" constitue […] le second degré de l'escalade. Les noms des traîtres sont affichés, publiés dans la presse locale ; diffusés sous forme de listes imprimées. Un véritable ostracisme frappe ces dissidents » (Perrot, 1984 : 125-126). La manifestation violente enfin comme dernière extrémité : « les grévistes se portent en masse à l'entrée des ateliers, ou des puits de mines, en bande sur les routes, pour conspuer les faux-frères, les poursuivre ». De telles manifestations sont signalées dans 165 conflits sur la période de 1871-1890, soit 6,5% des conflits recensés par l'historienne, c'est-à-dire « sans que se dégage aucune tendance. […] La proportion augmente en fonction de la dimension (ampleur, durée) des conflits : toute grève qui dure accroît la tension interne » (*ibid.* : 127).

Deux autres œuvres en apparence moins tragiques relèvent aussi de ces oppositions entre grévistes et non-grévistes. L'une est peinte par Paul Gondrexon, l'autre par Maximilien Luce et toutes deux figurent une famille pendant une grève à un moment de forte tension dont le père constitue le point de bascule. En effet, celui-ci incarne dans les deux œuvres la figure du choix de suivre ou non la grève. Dans la première, il est seul de son côté de la table face au reste de sa famille. Les regards lourds que sa femme et la grand-mère font peser sur lui le placent clairement sur le banc des accusés comme leur disposition autour de la table le suggérait déjà. Lui, détourne le regard qui sort du cadre de la toile et semble nous interpeller sur la question qui le tiraille. Accoudé au dossier de sa chaise, dans cet intérieur clos, il apparaît accablé par la situation, celle de la grève, qu'il semble subir plus que vouloir. À l'inverse dans la seconde œuvre, celle de Maximilien Luce, c'est la femme qui est prostrée sur une chaise, le front appuyé dans la paume de sa main. Le père quant à lui est debout, près de la porte entrouverte. Dans cette œuvre, à l'inverse de la première, l'espace s'ouvre sur la lutte qui se joue au dehors : la manifestation passe, drapeau en tête, dans l'entrebâillement de la porte. La posture du père ne permet pas de savoir s'il est décidé à leur emboîter le pas ou s'ils s'apprêtent à refermer la porte. La mise en suspens est ici un procédé utilisé par l'artiste pour attiser la curiosité du spectateur. En effet, comme pour la *Bataille syndicaliste* plus haut, cette huile sur cartoline est une étude préparatoire pour une affiche de promotion d'une pièce de théâtre jouée en 1909 au Théâtre de la Coopération des Idées (Klein, 2011 : §16-19). La question soulevée dans l'image fonctionne ainsi comme une invite à se rendre au théâtre.

Les deux œuvres mettent en scène un cas de conscience soulevé par la grève. De façon symptomatique, le cas de conscience est mis en scène au sein d'une famille dans les deux œuvres. Comme le souligne M. Perrot, « au rang des non-grévistes […], figurent d'abord toutes les catégories économiquement faible ou menacées, dépourvues d'avance, pour lesquelles la cessation du travail est un gêne qui va jusqu'à la faim : manœuvres, provinciaux montés à Paris, campagnards venus en ville, l'espace d'une saison, […], ouvriers à domicile pressurés par les façonniers, dépossédés par la concurrence des fabriques, brisant la grève plutôt que de s'y associer, pères de famille, enfin, harcelés par les exigences quotidiennes du foyer » (Perrot, 1984 : 116). Ces derniers ont rarement l'initiative de la grève. Quant à leurs femmes, si l'on a vu qu'elles pouvaient galvaniser les ressentiments des grévistes, tout dépend en réalité de la proximité qu'elles entretiennent avec le milieu professionnel de leur époux. Quand elle le partage, elles ont tendance à attiser le mouvement. Si elle en est éloignée, plus souvent « la femme freine. […] La grève lui est suspecte […]. Aussi se montre-t-elle peu compréhensive, parfois franchement hostile. […] Ainsi le nœud de nombreux conflits se situe au cœur du ménage ouvrier, véritable centre de décision » (Perrot, 1984 : 119).

Quel que soit le choix, il n'est pas sans conséquence. En effet, les ouvriers renvoyés pour fait de grève sont lourdement réprimés par la suite. Ceux « condamnés pour atteinte à la liberté du travail, ont un casier judiciaire qui les met littéralement non pas hors-la-loi mais hors travail » (Trempé, 1995 : 292), traitement qui se banalise au tournant du siècle : le patronat « use [alors] de plus en plus du lock-out, des renvois massifs d'ouvriers, de la pratique de la liste noire qui interdit toute embauche à celui qui figure sur l'une d'elles » (Trempé, 1995 : 334). Le mouvement ouvrier est de mieux en mieux organisé, par le recours de plus en plus fréquent à la grève générale, corporative puis interprofessionnelle, en soutien aux grévistes. En réponse, le patronat développe syndicats patronaux et syndicats jaunes, regroupant les briseurs de grève, dont le premier fut créé par Schneider en 1899. L'opprobre pèse également sur les non-grévistes et plus encore sur les briseurs de grève : en cas de succès des grèves, leur renvoi est souvent exigé et « lorsque le syndicat jouit du monopole de l'embauche, comme il arrive dans la verrerie lyonnaise en 1888-1889, il leur est impossible de trouver un travail après le conflit » (Perrot, 1984 : 126). À l'inverse, « de nombreuses corporations, surtout celles de tradition compagnonnique, distribuent à l'issue des conflits, des "cartes d'honneur", remises aux bons grévistes au cours des séances solennelles ou de banquets fraternels » (*ibid.*). Les deux œuvres cristallisent l'augure de ces conséquences en incarnant dans la figure du père l'alternative entre deux partis.

Planche 13 | Grévistes et faux frères

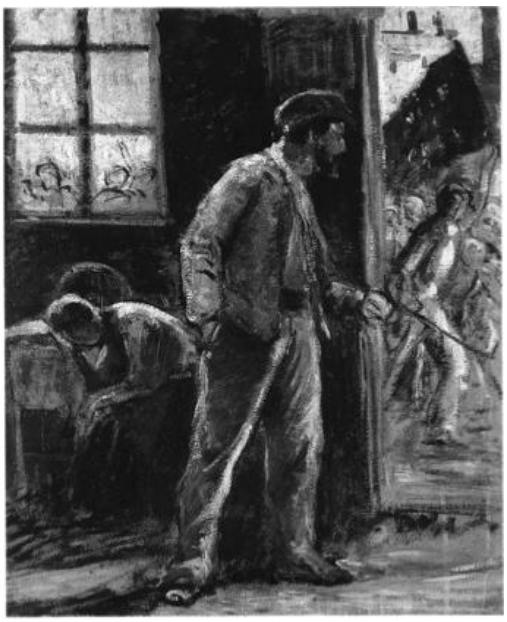




De haut en bas :

Lucien-Hector Jonas, Les Roufions, scène de grève à Anzin, 1907, Carte postale, Bibliothèque municipale, Valenciennes
Paul Soyer, La grève des forgerons, s.d., Musée de la ville de Paris





De gauche à droite :

Paul Gondrexon, En grève, s.d., Musée des Ardennes, Charleville-Mézières
Maximilien Luce, La grève, vers 1909, Collection particulière

BIBLIOGRAPHIE

Agulhon, Maurice. 1998. « L'année 1848 en France ». Dans *Les Révolutions de 1848: l'Europe des images*. Tome 1. *Une République Nouvelle*. Paris, France : Assemblée nationale. pp. 13-28

Agulhon, Maurice, Nouschi, André, et Antoine Olivesi. 2008. *La France de 1848 à nos jours*. Paris, France : A. Colin, impr. 2008, 983 p.

Agulhon, Maurice et Ségolène Le Men. 1998. *Les Révolutions de 1848: l'Europe des images*. Tome 2. *Le printemps des peuples*. France, Assemblée nationale, Museo nazionale del Risorgimento, Musée national suisse, et Germanisches Nationalmuseum, éd. 1998. Paris, France : Assemblée nationale, 221 p.

Audet, Fernand-Henri. 1981. *Marie-Augustin Zwiller: peintre alsacien, 1850-1939*. France : s.n., 96 p.

Baillargeon, Camille. 2007. « 1880 : Des mineurs en grève au Salon ou de l'influence de la peinture sur les acquis sociaux ». *Analyse de l'IHOES* [En ligne]. n°29.
Disponible sur : < http://www.ihoes.be/PDF/Baillargeon_1880_mineurs_greve_salon.pdf >

Barbedette, Lucien. 1938. *Le peintre Jules Adler*. Besançon, France : Ed. Séquania, 89 p.

Beck, Robert. 2004. « Apogée et déclin de la Saint Lundi dans la France du XIXe siècle ». *Revue d'histoire du XIXe siècle*. Vol. n° 29, n°2.
Disponible sur : < http://rh19.revues.org/704 >

Bergeron, Louis. 2001. « Une France entre deux mondes ». Dans. Musée de Dunkerque, de Pau, et Musée municipal d'Évreux. 2001. *Des plaines à l'usine: images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*. Paris : Somogy éditions d'art, pp. 16-25

Dereymez, Jean-William. 1984. « Les syndicats ouvriers de Saône-et-Loire (1899-1914) / Jean-William DEREYMEZ. » *Cahiers de l'Institut Maurice Thorez - Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*. n°16, p. 27-57.

Dommanget, Maurice. 1959. « Le drapeau rouge du Premier Empire a la monarchie de juillet ». *L'Actualité de l'histoire*. n°27, p. 15.

---. 1958. « Les origines du drapeau rouge. De Spartacus à Babeuf ». *L'Actualité de l'histoire*. n°23, p. 3-21.

Dourver, Odette. 1943. [Thèse]. *La Représentation du labeur dans la peinture depuis les origines jusqu'à la Révolution*. Paris, Ecole du Louvre : sous la dir. de Robert Rey, Marcel Aubert, Gabriel Rouchès

Écomusée de la communauté de Creusot-Montceau, site web : < http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr >

Favre, Pierre. 1990. « Regarder l'avenir en face ? Les espaces du regard dans quelques représentations du peuple ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Vol. 21, n°1, p. 17-23.

Griffaton, Marie-Laure. 2008. « François Bonhommé, un témoin exceptionnel de la vie industrielle au XIXe siècle ». *Historiens & Géograpes*. n°401, p. 229-236.

Klein, Anne. 2014. « Maximilien Luce (1858-1941) peintre et affichiste anarchiste ». Dans : Le Men S (éd.). *L'art de la caricature* [En ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, p. 109-120.
Disponible sur : < http://books.openedition.org/pupo/2219 >

Le Men, Ségolène. 1998. « Les images de l'année 1848 dans la "République des arts" ». Dans *Les Révolutions de 1848: l'Europe des images*. Tome 1. *Une République Nouvelle.* Paris, France : Assemblée nationale. pp. 29-63

L'histoire par l'image, site web : < http://www.histoire-image.org >

Moissonnier, Maurice. 1995. « Première partie : Des origines à 1871 ». Dans. Willard, Claude (dir.). 1995. *La France ouvrière: histoire de la classe ouvrière et du mouvement ouvrier français*. Paris, France : les Éd. de l'Atelier/ les Éd. ouvrières, pp.11-220

Musée de Dunkerque, de Pau, et Musée municipal d'Évreux. 2001. *Des plaines à l'usine: images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*. Paris : Somogy éditions d'art, 203 p.

Musée de l'histoire du fer. 1996. *François Bonhommé, peintre: témoin de la vie industrielle au XIXe siècle*. Jarville-la-Malgrange, France : Musée de l'histoire du fer, 159 p.

Musée de l'Hôtel-Dieu. 2000. *Maximilien Luce: Peindre la condition humaine.* Paris, France : Somogy, 95 p.

Pellegrin-Gérard, Julie. 2001. Petits métiers et artisanat dans la peinture du XIX[e] siècle » Dans. Musée de Dunkerque, de Pau, et Musée municipal d'Évreux. 2001. *Des plaines à l'usine: images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*. Paris : Somogy éditions d'art, pp. 75-94

Perrot, Michelle. 1984. *Jeunesse de la grève: France, 1871-1890*. Paris, France : Éditions du Seuil, 324 p.

Pierrot, Nicolas. 1995. *Les images de l'industrie en France: peintures, dessins, estampes (v.1750-v.1850).* Paris, France : 336 p.

---. 2008. « Les images du monde industriel ». *Historiens & Géographes*. n°401, p. 223-227.

---. 2001. « "À l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art…" La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870-1914 ». Dans. Musée de Dunkerque, de Pau, et Musée municipal d'Évreux. 2001. *Des plaines à l'usine: images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*. Paris : Somogy éditions d'art, pp. 95-113

---. 2000. « Peindre dans l'usine ». *Alliage* [En ligne]. n°50-51.
Disponible sur : < http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3737 >

Le Roux, Thomas. 2014. *Les Paris de l'industrie, 1750-1920*. Grane : Créaphis Editions, 155 p.

Schneider, Dominique, Caroline Mathieu, Bernard Clément, Musée d'Orsay, et Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau. 1995. *Les Schneider, Le Creusot: une famille, une entreprise, une ville*. Paris, France : A. Fayard : Réunion des musées nationaux, 366 p.

Tillier, Bertrand. 2004. *La Commune de Paris, révolution sans images ?: politique et représentations dans la France républicaine*. Seyssel, France : Champ Vallon, 526 p.

Trempé, Rollande. 1995. « Deuxième partie : 1871-1914 ». Dans. Willard, Claude (dir.). 1995. *La France ouvrière: histoire de la classe ouvrière et du mouvement ouvrier français*. Paris, France : les Éd. de l'Atelier/ les Éd. ouvrières, pp.221-410

Vaisse, Pierre. 1983. « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices parisiens ». *Romantisme*. Vol. 13, n°41, p. 19-40.

---. 1995. *La Troisième République et les peintres*. Paris, France : Flammarion, impr. 1995, 475 p.

Valmy-Baysse, Jean. s.d. *Alfred-Philippe Roll: sa vie-son œuvre*. Paris, France : Ed. Juven.

Willard, Claude (dir.). 1995. *La France ouvrière: histoire de la classe ouvrière et du mouvement ouvrier français*. Paris, France : les Éd. de l'Atelier/ les Éd. ouvrières, 493 p.

Woronoff, Denis. 1998. *Histoire de l'industrie en France: du XVIe siècle à nos jours*. Paris, France : Éd. du Seuil, 674 p.

---. 2003. *La France industrielle: gens des ateliers et des usines, 1890-1950*. Paris, France : Éd. du Chêne, 295 p.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Planche 1 | La trame industrielle *31*
Claude Monet, Les déchargeurs, vers 1875, Musée d'Orsay, Paris *31*
Maurice Dubois, Allégorie de la houille blanche, s.d., Musée d'Orsay, Paris *31*
Henri Gervex, Le coltineur de charbon, 1882, Palais des beaux-arts, Lille *31*
Paul-Désiré Trouillebert, Les travaux de relèvement du chemin de fer de ceinture, s.d., Musée d'Orsay, Paris *32*
Claude Monet, La gare Saint-Lazare, 1877, Musée d'Orsay, Paris *32*
Robert Antoine Pinchon, Le Pont aux anglais, soleil couchant, 1909, Musée des beaux-arts, Rouen *32*
Luigi Loir, La construction du métropolitain, 1900, La Piscine, Roubaix *32*
Henri Marcel Magne, L'architecte, vers 1910, Musée d'Orsay, Paris *33*
Henri Ferdinand Bellan, La démolition de la Halle au Blé, 1888, Musée Carnavalet, Paris *33*
Paul Joseph Dargaud, La reconstruction de l'Hôtel-de-Ville, 1880, Musée Carnavalet, Paris *33*
Jules Aviat, Le chantier du lycée Lakanal à Sceaux, 1884, Musée des beaux-arts, Chambéry *33*

Planche 2 | L'atelier *38*
Paul Sérusier, Le tisserand breton, 1888, Musée d'art et d'archéologie, Senlis *38*
Paul-Joseph Barian, Le tisserand, s.d., La Piscine, Roubaix *38*
Paul-Joseph Barian, Le tisserand, s.d., La Piscine, Roubaix *38*
Jeanne de Butet, Jeune femme travaillant à la machine à coudre, vers 1914, Musée des beaux-arts, Chambéry *38*
Amédée Servin, L'atelier du menuisier, avant 1884, MuCEM, Marseille *39*
Auguste Aridas, Atelier de retoucheuses en porcelaine, vers 1903, Musée des beaux-arts, Angers *39*
Jules Adler, Atelier de taille de faux-diamants au Pré Saint-Gervais, s.d., Musée d'art et d'histoire, Bayeux *39*
Victor Marec, Intérieur d'atelier de céramiste, 1896, MuCEM, Marseille *39*
Émile Adam, Chez le doreur, entre 1859 et 1905, Musée des beaux-arts, Angers *39*

Planche 3 | L'usine *43*
François Bonhommé, Forgeage au marteau-pilon dans les ateliers d'Indret, vers 1865, Écomusée, Creusot-Montceau *43*
Joseph-Fortuné Layraud, Forges et aciéries de Saint-Chamond, 1889, Écomusée, Creusot-Montceau *43*
Fernand Cormon, La forge, 1893, Musée d'Orsay, Paris *44*
Ferdinand-Joseph Gueldry, Une fonderie, les mouleurs, 1885, Musée d'art moderne, Saint-Étienne *44*

Planche 4 | La hiérarchie des travailleurs *47*
François Bonhommé, Tôlerie des forges d'Abainville 1838, Musée de l'histoire du fer, Jarville-la-Malgrange *47*
Paul Soyer, La fonderie de Monsieur Chappée à Antoigné, 1886 Musée de la reine Bergère, Le Mans *47*
Ernest-Georges Bergès, Visite à l'usine après une soirée chez le directeur, 1901, Musée d'art moderne, Saint-Étienne *47*

Planche 5 | L'ouvrier face à la machine *52*
André Rixens, Le laminage de l'acier, 1887, Écomusée, Creusot-Montceau *52*
Ferdinand-Joseph Gueldry, Le laminoir, 1901, Musée des beaux-arts, Nîmes *52*

Planche 6 | Images des femmes au travail 55
Armand Gautier, La repasseuse, avant 1899, Musée des beaux-arts, Caen 55
Edgar Degas, Les repasseuses, vers 1884, Musée d'Orsay, Paris 55
Louis-Joseph Anthonissen, Atelier de repasseuses à Trouville, 1888, Musée des beaux-arts, Pau 55
Eugène Boudin, Lavandières au travail, vers 1894, Musée Malraux, Le Havre 56
Paul Sérusier, Les laveuses à la Laïta, 1892, Musée d'Orsay, Paris 56
François-Édouard Lamy, Lavandières, 1887, Musée Malraux, Le Havre 56
Ferdinand-Joseph Gueldry, Filature du nord : scène de triage de la laine, s.d., La Piscine, Roubaix 57

Planche 7 | Images d'un temps cyclique 61
Jean Béraud, Sortie des ouvrières de la maison Paquin, rue de la Paix, 1906, Musée Carnavalet, Paris 61
Théophile-Alexandre Steinlen, La rentrée des ouvrières, 1905, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis 61
Théophile-Alexandre Steinlen, Les trieuses de charbon, 1905, Musée d'Orsay, Paris 61
Lucien-Hector Jonas, Les mineurs, s.d., Palais des beaux-arts, Lille 62
Albert Maignan, La journée finie, 1903, Musée des beaux-arts, Angers 62
Jules Adler, Au pays de la mine, s.d., Musée des beaux-arts, Dunkerque 62
Léon Frédéric, Les âges de l'ouvrier, vers 1895, Musée d'Orsay, Paris 63
Lucien-Hector Jonas, Les ramasseuses de gaillette ; Le café au coron ou Anzin, s.d., Palais des beaux-arts, Lille 63

Planche 8 | Euphorie et désillusion 76
Paul-Louis Delance, Le dimanche 4 septembre 1870, Agence photo-RMN Grand Palais, Paris 76
Jean-Jacques Champin, Fête de la fraternité à l'arc de Triomphe de l'Étoile, s.d., Musée Carnavalet, Paris 76
Jean-Jacques Champin, Plantation d'un arbre de La Liberté, s.d., Musée Carnavalet, Paris 76
Jean-Jacques Champin, Fête de la Constitution sur la place de la Concorde , s.d., Musée Carnavalet, Paris 76
Ernest Meissonier, La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848, s.d., Musée du Louvre, Paris 77
Anonyme, Plaisanteries devant le cadavre d'un communard, vers 1871, MuCEM, Marseille 77
Maximilien Luce, Une rue de Paris sous la Commune, entre 1903 et 1906, Musée d'Orsay, Paris 77
Georges Clairin, L'incendie des Tuileries, 1871, Musée d'Orsay, Paris 78
Ernest Meissonier, Les ruines du Palais des Tuileries, 1883, Musée national du château de Compiègne 78
Frans Moormans, L'Hôtel-de-ville après l'incendie de 1871, s.d., Musée Carnavalet, Paris 78

Planche 9 | Images de la résistance 82
Adolphe-Pierre, Leleux, Le mot d'ordre, 24 février 1848, 1848, Château de Versailles 82
Tony Johannot, Épisode de la révolution de 1848, s.d., Musée Carnavalet, Paris 82
Gérard-Séguin, La sentinelle de 1848, 1848, Musée des beaux-arts, Valence 82
André Devambez, L'appel, 1907, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis 83
Alfred Roll, L'exécution d'un trompette sous la Commune, 1871, Musée Carnavalet, Paris 83
André Devambez, La barricade ou l'Attente, v. 1911, Château de Versailles 83
Jean-Baptiste Carpeaux, L'espion, Épisode du siège de Paris, 1871, Musée des beaux-arts, Valenciennes 83

Pierre Puvis de Chavanne, Le Ballon, 1870, Musée d'Orsay, Paris *84*
Pierre Puvis de Chavanne, Le Pigeon, 1870, Musée d'Orsay, Paris *84*
Henri Pille, Une cantine municipale pendant le siège de Paris, s.d. Musée Carnavalet, Paris *85*
Narcisse Chaillou, Le dépeceur de rats, 1870, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis *85*
Gustave Guillaumet, Cantine municipale au faubourg Saint-Martin, siège de Paris, s.d., Musée Carnavalet, Paris *85*

Planche 10 | Le drapeau rouge *88*
Henri-Félix Phillipoteaux, Lamartine repoussant le drapeau rouge à l'Hôtel-de-Ville , s.d., Musée Carnavalet, Paris *88*

Planche 11 | Le travail suspendu *92*
Émile Friant, Le travail du lundi, 1884, Musée des beaux-arts, Nancy *92*
Louis-Adolphe Tessier, Le chômage, 1886, Musée des beaux-arts, Angers *92*

Planche 12 | La manifestation *96*
Jules Adler, La grève au Creusot, 1899, Musée des beaux-arts, Pau *96*
Maximilien Luce, Le drapeau rouge ou la bataille syndicale, 1910, Musée de l'Hôtel-Dieu, Mantes-la-jolie *96*
Paul-Louis Delance, Grève à Saint-Ouen, 1908, Musée d'Orsay, Paris *96*
Théophile-Alexandre Steinlen, Manifestation populaire, v.1903, Musée des beaux-arts, Tourcoing *97*
Alfred Roll, La grève de mineurs, 1880, Musée des beaux-arts, Valenciennes *97*
André Devambez, La charge, boulevard Montmartre, s.d., Musée d'Orsay, Paris *97*

Planche 13 | Grévistes et faux frères *101*
Lucien-Hector Jonas, Les Roufions, scène de grève à Anzin, 1907, Carte postale, Bibliothèque municipale, Valenciennes *101*
Paul Soyer, La grève des forgerons, s.d., Musée de la ville de Paris *101*
Paul Gondrexon, En grève, s.d., Musée des Ardennes, Charleville-Mézières *102*
Maximilien Luce, La grève, vers 1909, Collection particulière *102*

ANNEXES

Liste des mots clés utilisés

A
abattage
abattage d'arbres
abattoir
accident
accident corporel
activité boursière
activité de service
activité financière
aiguisage
ajustage
apprenti
architecture commerciale
architecture ferroviaire
architecture industrielle
artisan
artisanat
atelier

B
blouse
bottier
boucher
boucherie
boulanger
boulangère
boulangerie
boutique
brique
broderie
brodeur
brouette
buanderie
building

C
café
cafetier
chef de gare
canal
cantonnier
cardage
carrière
chantier
chantier naval
chapelier
charbon
charbon de bois
charbonnier
charcuterie
charcutier
charpente
charpenterie
charpente
château d'eau
chaudron
chaudronnier
chauffeur
chef d'entreprise
chemin de fer
chiffonnier
chômage
cireur de chaussures
cité-jardin
clé à mollette
clef à mollette
cloutier
communisme
compagnon
congé
congés
construction
cordonnerie
cordonnier
couture
couturier
coutrière
couvreur
cuisine
cuisinier
cuisinière

D
débitage
déchargement
découpage
démolition
dentelle
dentellière
dentellier
dévidage
dinanderie
dinandier
distillation
distillerie
doreur
drapier

E
ébéniste
ébénisterie
école professionnelle
électricité
émeute
employé
enclume
énergie
énergie humaine
enseigne
espace industriel
établi
explosion
exposition industrielle
extraction

F
fabrication
fabrication du textile
familistère
ferblantier
ferrailleur
filage
flottage
fondeur
forge
forgeron
forgeage
forme d'opération industrielle
fourneau

G
gare
gaz
grève
grue

H
hangar
hiérarchie professionnelle
homme d'affaires

houille

I

imprimerie
imprimeur
industrie
industrie alimentaire
industrie chimique
industrie du bâtiment
industrie du bois
industrie du verre
industrie métallurgique
industrie textile
industrie de la céramique
industrie de précision
ingénieur

L

le travail
lieu d'activité industrielle

M-N

machine
machine à vapeur
machine-outil
maçon
maçonnerie
manifestation
manutention
marmite
marteau
matériel industriel
menuiserie
menuisier
métier à tisser
métropolitain
mine
mineur
modiste
modelage
moteur
nettoiement

O

opération industrielle
orfèvre
orfèvrerie
outil
ouvrier

P

passementerie
pâtisserie
pâtissier
pauvre
pauvreté
peinture industrielle
pelle
perruque
perruquier
pétrole
pièce mécanique
pince
pioche
plâtreur
plâtrier
plombier
poissonnier
poissonnière
port
poterie
potier
potière
poudrière
profession de l'industrie
prolétaire
prolétariat

Q-R

quenouille
rabot
raccommodeur
ramoneur
récipient industriel
réfectoire
rémouleur
rempailleur
repassage
repasseur
rétameur
révolte

S

sciage
scie
scierie
socialisme
soierie
soufflet
syndicat

T

tablier
taille de la pierre
tailleur de pierre
tannerie
tanneur
technicien
teinture
teinturerie
terrain d'extraction
terril
tissage
tisserand
tonneliers
tourneur
transport ferroviaire
travail des peaux
travail du métal
travail du textile
travaux d'aiguille
tuile
tunnel ferroviaire

U-V-W-Z

usine
verrier
verrerie
vitrier
wagon
zèle