HAL
open science

Le chantier, métaphore révolutionnaire ou lieu d'exploitation des plus faibles ?

Jean-Luc de Ochandiano

To cite this version:

Jean-Luc de Ochandiano. Le chantier, métaphore révolutionnaire ou lieu d'exploitation des plus faibles ?. Valérie Nègre. L'art du chantier : construire et démolir du XVIe au XXIe siècle, Cité de l'architecture et du Patrimoine, Snoeck Publishers, pp.178-189, 2018, 978-94-6161-472-8. hal-01929501

HAL Id: hal-01929501

https://univ-lyon3.hal.science/hal-01929501v1

Submitted on 2 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le chantier, métaphore révolutionnaire ou lieu d'exploitation des plus faibles ?

Jean-Luc de Ochandiano

Conservateur des bibliothèques, Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes (LARHRA, UMR 5190).

Chapitre extrait de : Valérie Nègre (dir.), *L'art du chantier : construire et démolir du XVIe au XXIe siècle*, Paris : Cité de l'architecture / Gand : éd. Snoeck, 2018, p. 178-189.

Le chantier du bâtiment, qui a été dépeint, au fil du temps, sous de multiples formes, a rarement été le lieu de représentation des luttes sociales, malgré les nombreux conflits qui l'ont souvent émaillé. Au sein de l'histoire contemporaine, on peut tout de même repérer deux moments où ce type de regard a pu émerger. Mais, paradoxalement, les formes de représentation et de discours qui ont alors vu le jour ont divergé sensiblement, construisant deux types d'images qui s'opposent presque termes à termes. Le premier moment, sur lequel nous allons surtout insister, se déploie entre les années 1885 et 1914. À cette période, des liens très forts se sont noués entre certains courants artistiques et les anarchistes et syndicalistes révolutionnaires. Des dessinateurs et peintres impliqués dans cette collaboration, notamment Maximilien Luce, Théophile Alexandre Steinlen et Jules Grandjouan, se sont particulièrement intéressés aux ouvriers du bâtiment et au chantier de construction qu'ils représentent comme un espace privilégié des luttes et du déploiement d'un projet révolutionnaire. Il faut dire que ce secteur industriel a connu, pendant la période, des conflits sociaux très importants, le positionnant véritablement en avant des luttes sociales et syndicales. Mais la production picturale des artistes engagés n'est pas uniquement le reflet de cette conflictualité. Elle a utilisé toutes les ressources métaphoriques que peut offrir le chantier pour mettre en scène une classe ouvrière combative qui est perçue comme « en chantier », et dont la construction produira l'avènement de la société future.

Le second moment, qui a produit des représentations moins construites et plus sporadiques, débute après Mai 68 quand les groupes d'extrême gauche commencent à s'intéresser aux travailleurs immigrés qui constituent la partie la plus exploitée du monde ouvrier. Dans les années 1970, beaucoup de grèves touchent le bâtiment pour la défense du droit des immigrés qui représentent la majorité des travailleurs du secteur. Le chantier devient dès lors le lieu d'exploitation de la partie la plus fragilisée et la plus marginalisée du monde ouvrier.

Le chantier comme métaphore révolutionnaire (1885-1914)

Le dessin de presse engagé

À la fin du XIXe siècle, les institutions artistiques (Académie, École des beaux-arts, Salon de Paris) défendent un art officiel académique et conformiste. Mais, en marge de ces institutions, toute une génération d'artistes tente d'inventer de nouvelles formes picturales et s'engage aussi dans une critique radicale de l'ordre bourgeois dominant qu'elle stigmatise pour son égoïsme et son hypocrisie morale. À partir des années 1880, la plus grande partie des néo-impressionnistes, ainsi Camille Pissarro et son fils Lucien, Georges Seurat, Paul Signac ou Maximilien Luce, deviennent des compagnons de route, plus ou moins assidus, des anarchistes et des syndicalistes révolutionnaires. Mais beaucoup d'autres suivent le même chemin, tels Kees Van Dongen, Félix Vallotton, Théophile Alexandre Steinlen, František Kupka, Aristide Delannoy ou Jules Grandjouan, pour n'en citer que quelques-uns.

Cette relation entre artistes et militants est favorisée par la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse. Cette loi permet le développement de nombreux journaux dont les ventes croissent du fait de

la baisse des coûts d'impression. Certains titres atteignent, au tournant du XXe siècle, plus d'un million d'exemplaires. Leur succès auprès d'un large public est dû également à la multiplication des illustrations. Les nouvelles techniques de reproduction des images, notamment la lithographie, permettent, en effet, d'inclure aisément et à faible coût des dessins en nombre toujours plus grand. Une presse d'un genre nouveau voit ainsi le jour : elle donne une place centrale à l'image comme dans le cas des suppléments hebdomadaires de *L'Illustration* ou du *Petit Parisien illustré*.

Mais la presse n'est pas la seule à bénéficier des nouvelles techniques de reproduction des images : affiches, cartes postales, brochures se multiplient alors. Elles permettent une propagande par l'image : commerciale avec l'affiche publicitaire qui se met à couvrir les murs des villes françaises, mais aussi politique ou syndicale.

C'est dans le cadre de cette nouvelle économie de l'image que va se nouer le rapprochement entre artistes et militants. Il va prendre en particulier la forme d'une collaboration intense des artistes engagés aux différentes revues socialistes et anarchistes naissantes, comme *Les Temps nouveaux* (1883-1914) dirigés par Jean Grave[1], *Le Père peinard* (1894-1900) créé par Émile Pouget, *La Feuille* fondée par Zo d'Axa (1897-1899), *La Revue blanche* (1889-1903) de Félix Fénéon[2]. Il faut en outre mentionner *L'Assiette au beurre* (1901-1912), revue uniquement composée de dessins qui n'est pas militante à proprement parler, mais à laquelle la plupart des dessinateurs politisés participent : Signac, Steinlen, Luce, Grandjouan, Hermann-Paul, Vallotton, Willette, Anquetin, Pissarro, etc. Il faut ajouter à cela la production propre des artistes (dessins, peintures, croquis) offrant de nombreuses œuvres contenant des éléments militants explicites ou exprimés de manière métaphorique.

Pourtant, un paradoxe demeure : parmi cette production, la part consacrée au monde ouvrier est en définitive assez réduite. Peu d'artistes se sont vraiment intéressés à cette population qui, avec le développement de l'industrie et l'implantation des usines aux marges des villes, prend cependant une place de plus en plus grande.

Malgré ces transformations sociales profondes, une part importante de la production des artistes engagés consiste en une attaque en règle des mœurs bourgeoises et de la rapacité de cette classe sociale. Quand ils mettent en scène des ouvriers, les dessinateurs insistent surtout sur la misère de ces populations, leur déchéance morale et l'injustice de leur condition.

Tous les peintres et dessinateurs des années 1885-1914 ne se sont pas, malgré tout, détournés du monde ouvrier et, en particulier, du secteur du bâtiment. À cet égard, trois dessinateurs sont intéressants à étudier : Maximilien Luce, Théophile Alexandre Steinlen et Jules Grandjouan. Maximilien Luce, né en 1858, est issu d'une famille parisienne modeste et suit un apprentissage en xylographie avant d'intégrer plusieurs ateliers et se former à la peinture et au dessin. Revendiquant son appartenance à la classe ouvrière, il est le témoin de la Commune de Paris et de la Semaine sanglante qui marquent sa conscience politique et son engagement futur. Dès le début des années 1880, il s'oriente vers les idées anarchistes et commence une collaboration avec certains journaux engagés[3]. Théophile Alexandre Steinlen est né en 1859 à Lausanne. D'extraction moins modeste que Luce, il étudie la théologie dans sa ville natale avant de se tourner vers l'art et de rejoindre le milieu artistique

---

[1] *Les Temps nouveaux (1895-1914) : un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image,* Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, 64 p.

[2] Luce Abèlès, *"La fin du siècle". Les Français peints par eux-mêmes : Panorama social du XIXe siècle*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 78.

[3] *Maximilien Luce et les bâtisseurs du Paris haussmannien*, livret de l'exposition, 11 juin-6 septembre 2015, Guéret, Musée d'art et d'archéologie de Guéret, 2015, 23 p. ; *Maximilien Luce : peindre la condition humaine*, Paris, Somogy, 2000, 95 p.

parisien au début des années 1880. Installé dans le quartier populaire de Montmartre, il découvre la réalité ouvrière et collabore très rapidement, lui aussi, à un grand nombre de revues militantes. Jules Grandjouan est plus jeune que les précédents puisqu'il est né en 1875. Issu de la bourgeoisie nantaise, il fait des études de droit qu'il abandonne finalement pour le dessin. Dès ses débuts, il pratique un dessin militant et est certainement l'un des artistes les plus engagés de sa génération[4].

Tous trois vont s'intéresser plus spécialement au monde ouvrier, mais accordent une place particulière au bâtiment et à l'espace du chantier.

Transformation urbaine et transformation des métiers du Bâtiment

Luce est sans doute l'un de ceux qui a le mieux saisi la modernité urbaine de la fin du XIXe siècle, comme l'illustre son tableau la *Grande ville industrielle*, daté de 1899, où l'espace n'est plus caractérisé par ses rues, ses enfilades d'immeubles, ses monuments, mais par ses bâtiments industriels fumants. Cette curiosité pour la ville moderne, qui prend forme sous ses yeux, le conduit aussi à porter son regard sur les chantiers urbains parisiens qui se multiplient dans les années 1890-1900 et, en particulier, à ce qu'il y a de nouveau en eux. Luce réalise de nombreuses toiles où il embrasse une part importante des immenses chantiers engagés alors. Les ouvriers ne sont pas absents, mais ils ne sont pas au centre de son attention. Les éléments structurants de ses compositions sont les échafaudages et surtout, les grues montrant à l'œuvre le processus d'industrialisation du bâtiment, rendu possible par l'utilisation de la vapeur et des nouveaux matériaux comme l'acier et le béton. Cette industrialisation qui s'accélère dans la seconde moitié du XIXe siècle transforme profondément le bâtiment. Elle conduit à l'effacement des métiers les plus qualifiés : charpentiers, tailleurs de pierre et, dans une moindre mesure, menuisiers. À l'inverse, elle met sur le devant de la scène les métiers du gros œuvre qui représentent désormais les effectifs les plus considérables du secteur de la construction.

Les ouvriers du gros œuvre, notamment les maçons, ne faisaient pas partie de l'« aristocratie » du bâtiment. Au XVIIIe et au XIXe siècle, ils se formaient sur le tas et n'étaient pas membres d'organisations compagnonniques. Leur travail reposait sur la force physique et leur activité était pénible. En cela, ils étaient proches des futurs prolétaires des usines modernes. Leur situation s'en rapproche encore avec l'industrialisation du bâtiment. Mais le maçon reste, avant la Seconde Guerre mondiale, un ouvrier doté de savoir-faire et dont la liberté d'action reste grande, du fait de la faible rationalisation des chantiers. Ouvrier au statut intermédiaire entre l'homme de métier tel que l'a promu la première industrialisation et le prolétaire de la seconde industrialisation, il joue, par conséquent, avec le terrassier, un rôle essentiel dans l'imaginaire des trois dessinateurs. Tous trois s'y sont intéressés de manière presque documentaire. Luce les peint à maintes reprises. Steinlen en fait un sujet de prédilection. Dans un carnet de croquis intitulé *La Maison en construction* (1904), l'artiste dessine les postures de travail, les gestes et les outils des ouvriers du gros œuvre[5]. Grandjouan a porté la même attention aux maçons et aux terrassiers, son œuvre comprenant aussi des croquis apparemment pris sur le vif et dont certains servirent de base à des dessins de presse[6].

Comme on le voit dans ce dernier exemple, l'intérêt de Luce, de Steinlen et de Grandjouan repose également sur des considérations militantes : les métiers du gros œuvre mènent, à partir de la fin du XIXe siècle, des luttes sociales majeures et des grèves de grande ampleur. Ils semblent former, entre

---

[4] *Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France*, Paris, Somogy 2001, 288 p.

[5] *Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) : regard sur les ouvriers du bâtiment*, Catalogue de l'exposition du Musée de Guéret, 4 octobre 2003-4 janvier 2004, Guéret, Les Maçons de la Creuse, 2003.

[6] *Les ouvriers et les métiers*, dessins de Jules Grandjouan, inventaire établi par Noémie Koechlin, Nantes, Coiffard, 1996, 87 p.

les années 1890 et 1914, l'avant-garde du mouvement ouvrier et le chantier, l'espace privilégié des luttes sociales. Les artistes engagés se sont donc tournés vers les métiers actifs syndicalement. Mais leur intérêt repose aussi sur les potentialités graphiques et métaphoriques du chantier et des hommes qui bâtissent pour développer un discours révolutionnaire.

Le dessin comme outil de mobilisation ouvrière

En octobre 1898, lors de la grande grève des maçons et des terrassiers parisiens, Steinlen met en scène, dans le journal anarchiste *La Feuille*, les ouvriers du bâtiment impliqués dans ce conflit. En comparant son dessin avec celui d'Henri Meyer (1844-1899), publié le même mois dans le supplément illustré du *Petit journal*, l'une des publications les plus lues de l'époque, on remarque que l'image de Meyer semble plus réaliste, comme toutes celles paraissant alors dans les journaux à grand tirage. Une place importante est donnée au chantier, représenté à l'arrière-plan, au centre de l'image ; il domine les individus qui n'occupent qu'une moitié de l'image. Les forces de l'ordre, dont on distingue bien les uniformes, entourent le chantier mais ne sont pas dans une attitude menaçante par rapport aux hommes du bâtiment qui leur tournent le dos. Il n'y a pas de situation d'affrontement, comme le suggère l'ouvrier au premier plan dont le regard sort du cadre. Les forces de l'ordre paraissent avoir la situation en main et toute tension est évacuée de la scène. Le dessin de Steinlen est composé de façon différente. Tout d'abord, on ne voit presque rien du chantier et l'échafaudage ébauché en fond d'image est uniquement là pour rappeler qu'il s'agit d'ouvriers du bâtiment. Ce sont les individus qui sont au centre du dessin et ceux-ci sont clairement divisés en deux groupes. D'un côté les ouvriers représentés de face, qui forment une masse compacte, de l'autre les policiers dessinés de profil. Les premiers, dans une attitude bonhomme mais déterminée, portent leur regard vers les forces de l'ordre, dont les silhouettes sont sombres et menaçantes.

Le dessin de Steinlen, contrairement aux illustrations des grands journaux populaires, ne cherche pas le réalisme. À l'instar des autres artistes engagés, il rejette ce type de dessin qui dépeint la réalité sous une forme presque photographique, ce qui permet aux journaux les publiant de les présenter comme des témoignages authentiques alors qu'ils comportent souvent une charge idéologique non négligeable (ils viennent fréquemment en appui à des positions nettement nationalistes, militaristes ou colonialistes). Pour Luce, Steinlen ou Grandjouan, l'image n'a pas pour but d'illustrer les événements, mais d'exprimer de la manière la plus sensible la violence de la classe bourgeoise et du système capitaliste afin de favoriser la lutte de la classe ouvrière pour son émancipation. L'image se construit autour de cette opposition et n'évacue pas la tension et le conflit.

Le bâtiment comme métaphore d'un monde ouvrier « en chantier »

Dans cette perspective, le chantier n'est plus un lieu neutre où se déploierait simplement une activité constructive, mais il se met à accumuler, au fil des dessins, des significations multiples qui toutes mettent en scène la confrontation entre le collectif des ouvriers et ceux qui les exploitent[7]. Au premier rang vient l'entrepreneur qui est rarement dépeint dans une relation d'échange avec ceux qui travaillent mais, le plus souvent, dans un rapport d'extériorité. Le chantier qu'il observe avec satisfaction semble constituer un gisement humain à exploiter, y compris jusqu'à la mise en danger de ceux qui y travaillent. Dans ce type de dessin, l'exploitation ouvrière et la dureté du labeur sont mises

[7] Avant 1914, la littérature engagée s'intéresse aussi à la figure de l'ouvrier du bâtiment et au chantier. Maurice Bonneff, qui est connu pour ses écrits sur la condition ouvrière à cette époque, a aussi écrit un roman qui met en scène un terrassier engagé dans les luttes sociales : Maurice Bonneff, *Didier, homme du peuple*, Payot, 1914, 300 p.

en relief. Mais ces représentations, qui dépeignent l'ouvrier comme une victime, ne sont pas majoritaires et, au tournant du XIXe et du XXe siècle, les artistes insistent surtout sur le chantier comme un lieu possible du déploiement de l'action révolutionnaire.

Détruire pour mieux reconstruire

Ce genre de représentation apparaît clairement dans le tableau de Paul Signac, *Les Démolisseurs* (1899). Les démolisseurs ne sont pas de simples ouvriers chargés de détruire un bâtiment. Ils sont symboliquement, par leur seule force physique qui représente la puissance et la volonté collective, en train de mettre fin à l'édifice social. À l'arrière-plan se distingue la ville, en partie détruite. Les couleurs du ciel évoquent une aube naissante, un soleil sur le point d'émerger, symbole anarchiste de la naissance d'un monde nouveau. D'abord publié sous forme de lithographie dans Les *Temps nouveaux*, le motif est ensuite repris dans une peinture qui devait former un diptyque avec une autre toile, *Les Constructeurs*, qui n'a jamais vu le jour[8].

Dans *Les Démolisseurs*, les individus sont peints torse nu, tout comme dans de nombreux dessins et tableaux mettant alors en scène des ouvriers du bâtiment. Il s'agit souvent d'individus musclés, fortement charpentés, au corps dressé et imposant. Ce type de représentation du corps ouvrier naît à la fin du XIXe siècle et cohabite avec celle d'un corps souffreteux et soumis. Ces nouvelles formes de représentation construisent l'image du prolétaire telle qu'elle va s'imposer au XXe siècle, c'est-à-dire de l'individu qui n'a que sa force de travail à offrir, de l'ouvrier déqualifié dépossédé de son savoir-faire et qui n'est plus qu'un corps à exploiter.

Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'ouvrier doive se soumettre. Son corps modelé par le travail physique incessant est aussi la source d'une force qui peut renverser l'ordre établi, comme le suggère Signac dans *Les Démolisseurs*. Les ouvriers du bâtiment ont joué un rôle important dans cette construction esthétique de l'ouvrier.

La métaphore du chantier comme lieu de destruction et de reconstruction du monde social a été utilisée à maintes reprises au tournant du XIXe et du XXe siècle. Jules Grandjouan exploite l'idée du chantier comme métaphore révolutionnaire dans un dessin qu'il réalise pour le premier numéro du *Travailleur du bâtiment*, journal de la Fédération CGT du bâtiment. Le chantier devient la représentation de la construction de cette fédération qui vient juste de renaître. Le bâtiment en chantier en partie achevé, mais encore entouré d'échafaudages, est au centre du dessin et domine le groupe ouvrier qui en est, en quelque sorte, le prolongement. Face au groupe se tient Georges Clemenceau, déguisé en policier et comme encerclé. L'imposante construction moderne en cours de réalisation contraste avec l'édifice en ruine d'une entreprise du bâtiment située sur le côté. Le bâtiment en chantier est ici le symbole d'un secteur de la classe ouvrière qui s'organise et défend ses intérêts, au besoin par la force, face à un État répressif et à un patronat symbolisant un monde ancien à démolir[9].

---

[8] *Image du travail : peintures et dessins des collections françaises*, catalogue de l'exposition du Musée national Fernand Léger (Biot, Alpes-Maritimes), 6 juillet-7 octobre 1985, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985, 211 p.

[9] Entre 1906 et 1909, de nombreux conflits violents opposent la CGT et le gouvernement de Clémenceau. La fédération du bâtiment est alors au premier plan des mobilisation et la première touchée par la répression policière. Voir à ce sujet, Jacques Julliard, *Clémenceau briseur de grèves : l'affaire de Draveil-Villeneuve-Saint-Georges*, Paris, R. Julliard, 1965, 204 p.

Voir de haut et voir loin

Dans les dessins anarchistes, entre autres dans ceux de Luce, Steinlen et Grandjouan, le chantier devient donc la métaphore du « grand soir », terme qui apparaît dans les années 1880. Mais il offre d'autres potentialités métaphoriques. Il est, en effet, aussi un lieu privilégié pour regarder le monde social. Situé en surplomb de l'espace urbain, il permet au travailleur d'examiner le monde qu'il a sous ses pieds et, dans certains cas, de le jauger, voire de le juger. Il donne de la hauteur aux ouvriers du bâtiment.

On trouve de telles représentations dans certains tableaux de Luce, comme *L'Échafaudage* (1911), de même dans les dessins de Steinlen qui pousse d'ailleurs la métaphore un peu plus loin. Dans un dessin publié pour le journal *Le Monde nouveau*, en 1896, il représente deux ouvriers se tenant sur un échaudage qui semblent hypnotisés par un événement situé hors cadre mais dont on comprend le sens du fait du titre de la chanson placée à la droite du dessin, *Le Soleil rouge*, vers lequel leur regard est comme attiré.

Dans ce dessin de Steinlen, l'ouvrier du bâtiment, en position de surplomb par rapport au monde social, est aussi celui qui peut voir loin, qui peut même entrevoir le « soleil rouge », c'est-à-dire le soleil naissant, l'horizon révolutionnaire qui devient accessible à ces travailleurs de par leur position dans l'espace physique qui exprime, symboliquement, leur place à l'avant-garde des luttes sociales. Ici, les maçons ne regardent pas le monde social qui se débat à leurs pieds, mais sont comme fascinés par la société future qu'ils entraperçoivent.

Steinlen a utilisé la même métaphore dans d'autres œuvres, notamment dans une lithographie représentant un charpentier en fer qui contemple, du haut de son échafaudage, la naissance d'un jour nouveau donnant des teintes dorées à son torse et à ses épaules nus. On en trouve une variante dans la couverture de l'ouvrage *La Vie tragique des travailleurs* des frères Bonneff.

L'ouvrier exploité vs l'ouvrier révolutionnaire

Le texte de la chanson *Le Soleil rouge*, qui accompagne le dessin de Steinlen, est intéressant car il permet de mieux comprendre les représentations qui sont en train de se construire. La quatrième strophe est des plus significatives à cet égard :

> *Ouvrier du Grand Bâtiment,*
> *Prépare tes outils : c'est l'heure ;*
> *Ton devoir c'est le dévouement :*
> *Construis au Peuple sa Demeure.*
> *Quand le soleil l'aura fondu,*
> *L'or ne sera qu'un peu de lave.*
> *Mineur, ton ciel bleu t'est rendu ;*
> *Le Travail a fait roi l'esclave.*

Cette strophe construit deux figures opposées, celle de l'ouvrier du bâtiment qui est celui qui doit édifier le monde futur (« construis au Peuple sa Demeure ») et celle du mineur qui est le symbole du peuple mis en esclavage. Deux figures archétypales que l'on retrouve picturalement dans l'opposition entre la verticalité du chantier et celle, inversée, du puits de mine, entre l'enfermement du mineur et le travail en plein air qu'offre le bâtiment ; entre l'horizon ouvert de l'ouvrier sur le chantier, qui lui permet de voir au loin, et la nuit dans laquelle se meut le mineur. Deux archétypes de l'ouvrier se sont forgés ainsi à l'époque, celui de l'ouvrier exploité et celui de l'ouvrier révolutionnaire.

L'ouvrier sur le chantier, fanal des luttes

Maximilien Luce est peut-être celui qui a poussé le plus loin la métaphore révolutionnaire mettant en scène l'espace du chantier et l'ouvrier du bâtiment, dans une affiche réalisée pour le journal *La Bataille syndicaliste*, organe de la CGT, en 1911. Dans cette affiche, l'ouvrier, par sa position surplombante, peut, non seulement apercevoir l'horizon révolutionnaire, mais il peut aussi devenir le point de ralliement des travailleurs organisés ou en voie d'organisation. Ici le chantier est devenu non plus un lieu de travail mais un espace où peut se déployer la propagande de la CGT. Et les ouvriers du bâtiment, qui appellent leurs camarades et les mobilisent, sont le point de convergence de différents groupes réunis en cortèges qui se rapprochent avec leurs drapeaux. L'activité même de l'un d'eux est détournée : il utilise son marteau non pas dans une perspective productive, pour construire l'échafaudage, par exemple, mais pour y clouer un drapeau rouge qui devient à la fois un élément d'affirmation sociale et militante et un fanal donnant aux cortèges un point de référence vers lequel converger. Le ciel, dans des tons jaunes, annonce cette aurore révolutionnaire tant attendue. Mais une menace pèse tout de même puisque le cortège est suivi par des soldats reconnaissables, au loin, à leurs couleurs bleues et rouges.

Le chantier, lieu d'exploitation du travailleur immigré (années 1970-1990)

Après la Première Guerre mondiale, les ouvriers du bâtiment et le chantier ont peu à peu disparu des représentations militantes. Il faut dire que les entreprises de très grande taille (métallurgie, chimie, textile, etc.) se multiplient sur le territoire et la réalité de l'usine est celle qui se met à retenir l'attention des artistes et des commentateurs sociaux. À partir des années 1930, la figure du « métallo » s'impose sur le devant de la scène militante et y restera pendant plusieurs décennies.

Seuls quelques rares auteurs proches des courants libertaires s'intéressent encore au chantier qu'ils n'inscrivent plus dans une opposition avec l'espace de la mine, mais avec celui de l'usine. Chez un écrivain issu du monde ouvrier comme Georges Navel, auteur du très beau texte *Travaux*[10], l'usine est représentée comme le lieu même de l'enfermement, de la répétition incessante des mêmes gestes et un espace de domestication du monde ouvrier. Le chantier apparaît alors comme l'anti-usine : un espace ouvert où l'ouvrier peut conserver son autonomie et continuer à donner un sens aux gestes du métier qu'il pratique.

Mais, en dehors de quelques rares textes littéraires, le chantier ne retient plus l'attention des artistes engagés et des militants avant les années 1970.

Dans les années qui suivent Mai 68, on assiste à une multiplication des luttes sociales et politiques mais également à une diversification des contenus revendicatifs. Les conditions de vie et de travail des immigrés deviennent un axe de lutte central. Portée par des groupes d'extrême gauche, cette mobilisation est aussi soutenue par certains courants plus modérés, notamment au sein de l'Église catholique. Les revendications portent sur le logement (les bidonvilles sont encore nombreux à cette époque), les droits sociaux des immigrés, mais aussi sur leurs conditions de travail souvent déplorables et leurs droits syndicaux. Des grèves de la faim, qui touchent entre autres diverses villes de France en

[10] Georges Navel, *Travaux*, Paris, Stock, 1946, 224 p.

1973, émaillent ces mobilisations, et des grèves importantes frappent les chantiers de certaines entreprises du bâtiment, comme ceux de l'entreprise de BTP Maillard et Duclos, à Lyon, en 1972.

Ces mobilisations ont donné lieu à une production iconographique insistant sur la place du chantier, où les immigrés sont généralement majoritaires, comme espace où se nouent des rapports d'exploitation de cette partie la plus fragilisée du monde ouvrier ; un certain nombre d'affiches militantes ont été produites dans ce sens, de même que les premières photographies visant à témoigner des conditions de travail des immigrés sur les chantiers.

Ce type de reproduction, somme toute assez sporadique, a perduré dans les décennies suivantes et a été, en particulier, réactivé dans les années 1990, pour dénoncer l'exploitation des immigrés « sans-papiers » par les entreprises du BTP.

Entre la fin du XIXe et la fin du XXe siècle, les représentations du chantier comme lieu possible du conflit social ont donc fortement évolué. Cette transformation est en partie le reflet d'une progressive désyndicalisation d'un secteur qui a été, avant la Première Guerre mondiale, à la pointe des luttes sociales et qui se révèle, aujourd'hui, comme un espace où une main-d'œuvre fragilisée et sans défense peut se voir imposer, sans résistance, des conditions de travail dangereuses et dégradantes.

Les représentations qui en sont nées, assez riches et diversifiées il y a un siècle, se sont faites beaucoup plus rares et n'abordent plus le chantier comme un espace particulier, qui peut être riche de significations pour les mobilisations ouvrières pouvant s'y dérouler. Le chantier, espace désormais rationalisé, n'est plus le lieu où des corps indomptés pouvaient défier l'ordre social, mais celui de corps soumis à un ordre productif normalisé.