UNIVERSITE DE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Comment présenter la déperdition humaine au sein du travail ouvrier ?

Dans la continuité de l'*Homo-faber,* l'être humain sous forme mécanique.

Mémoire de Master 2 Recherche d'Arts plastiques

FAUGERAS Alexandre

Sous la direction de M^{me} Olga Kisseleva

Année universitaire 2012 – 2013

RESUME

Mes recherches puisent leurs réflexions dans la sphère du travail qui est un lieu où la connexion est forte entre l'homme et la machine. Mon travail part du principe que l'être humain est constitué d'une mécanique en soi qui tend à s'accentuer dans son environnement professionnel. Je fais référence au travail qui sollicite d'avantage le corps physique à la réflexion, changeant le rapport au corps de l'ouvrier à une relation avec un corps-outil.

Dans mon projet, le travail est à l'origine d'une forme de perdition de la condition humaine et fait du travailleur un exécutant. Par la fabrication de mes machines, je représente sous forme mécanique l'emprisonnement corporel du travailleur mais aussi l'absence de réflexion. Celles-ci peuvent aussi véhiculer certaines tensions liées à l'acte du travail.

Le corps humain est transformé en un corps-objet actif. Le concept d'aliénation dans le travail et de la perte de soi est important dans ma démarche. Mon travail aborde également le concept d'*homo faber* poussé à l'excès. En ce sens, l'être humain fait de son propre corps un outil pour suivre une évolution technique grandissante. De ce fait, l'être humain travaille d'une façon semblable à la machine.

Mots-clés :

Travail, Ouvrier, Machine, Progrès technique, Productivité, Corps-objet, Corps en mouvement, Tensions, Déperdition, *Homo faber*, Aliénation.

SOMMAIRE

INTRODUCTION……p4

I- Le travail et l'homme

1.1 L'origine du travail……p7
1.2 Le travail et la distribution des tâches ……p11
1.3 Le travail et l'homme, une relation conflictuelle……p16

II- La représentation du travail en Art

2.1 L'Art et les prolétaires……p21
2.2 Quelle représentation du travailleur dans l'art du XIXème siècle?……p23
2.3 Le réalisme socialiste soviétique ……p30
2.4 Le dadaïsme et la culture mécanique……p36

III- La révolution des machines

3.1 Les temps modernes……p41
3.2 L'abstraction du travail……p46

IV- Fusion Homme/ Machine

4.1 La mécanique du corps humain……p50
4.2 La production artistique liée au travail des machines……p55
4.3 La répercussion des sciences et des machines à l'échelle humaine……p62

V- La perdition du genre humain

5.1 Le corps-objet……p68
5.2 Le corps en mouvement……p73
5.3 Le corps humain sous forme mécanique……p79
5.4 Présentation de mes machines……p86

CONCLUSION……p94

Table des illustrations……p96

Bibliographie……p98

INTRODUCTION

L'objet de ce mémoire est porté sur ma démarche artistique qui puise sa réflexion dans le domaine du travail et s'intéresse tout particulièrement à la condition du travailleur. Mes réalisations plastiques abordent et questionnent la représentation du travailleur dans son activité. Elles s'attachent à décrire l'action d'un travail comme étant à l'origine d'un bouleversement chez le travailleur. Certains métiers asservissent le corps du travailleur et l'évident de sa substance humaine. Je me rapporte au travail qui sollicite d'avantage le corps physique plutôt que la réflexion. Ce type de travail change la relation au corps de l'ouvrier en un corps-outil. Dans l'acte du travail que je vise, la part dite « humaine » du travailleur s'efface sous les contraintes professionnelles. Ma recherche questionne également la place du travailleur dans un environnement professionnel qui ne cesse d'intégrer la machine comme modèle de réussite et d'efficacité. J'interroge cette relation au corps du travailleur dans son activité en résonnance avec les instruments mécaniques qu'il est amené à utiliser. Bien souvent le corps soumis à des actes répétitifs comporte des similitudes avec l'automatisme d'une machine. Dans mon travail, l'idée de machine implique inévitablement l'idée de rendement et d'effort continuel. Le travailleur représenté sous forme mécanique symbolise la perte de l'être humain au cœur de son action.

Tout d'abord, il est vrai que de nos jours, le travail est souvent caractérisé comme une valeur centrale et est à l'origine de liens sociaux. Effectivement, intégrer un travail permet à l'être humain de s'ouvrir sur la société. D'ailleurs, les personnes ayant perdues leurs emplois expriment un véritable manque à ne plus exister socialement et pire encore ils souffrent d'une perte d'identité. Il est vrai que dans le domaine des relations publiques, l'être humain se présente souvent en citant son métier au détriment d'une mise en avant de caractéristiques plus personnelles. C'est ce qui caractérise le domaine professionnel comme étant une valeur centrale dans la société. Cependant, la réalité du travail pour ces acteurs est souvent éloignée de cette glorification qui existe autour du statut professionnel. Le travail est souvent synonyme de stress, de dépression, de souffrance, de fatigue… Autrefois, le travail était une activité indissociable des autres et ne constituait en rien ce qu'il est devenu aujourd'hui. Ce mémoire s'attache à comprendre les différentes évolutions qu'a subi la notion de travail à travers des références sociologiques telles que les écrivains Dominique Méda et Michel Lallement.

Par la suite, ma recherche interroge l'évolution des méthodes de travail en relation à l'essor des machines. Car, le progrès technique ne cesse d'envahir la sphère professionnelle et diminue peu à peu les valeurs du travail d'antan. Au fil de ce mémoire, je traite justement de la division du travail en m'appuyant sur les écrits du philosophe Adam Smith. Cette méthode de travail dont parle le philosophe, emprisonne la gestuelle du travailleur dans une unique action. Dans l'intérêt de profiter d'une hausse de la productivité et d'accumuler davantage de richesses, le travailleur se voit démuni de son savoir.

Le travailleur est contraint à suivre un processus de travail très précis dont il n'en a aucunement défini la conduite. Il est radicalement dépouillé de toute initiative mais aussi de son autonomie. C'est en partie ce qu'inflige cette division du travail à l'homme, c'est-à-dire lui retirer les mérites d'un travail qui est sien en partitionnant son activité en de multiples opérations.

L'ouvrier est ainsi dépossédé de toute satisfaction et ne peut se réaliser à travers son activité qui n'est plus sienne. Dans l'acte de son travail, l'ouvrier n'est qu'un corps, exécutant une autorité extérieure. Par conséquence, l'être humain s'extériorise de son travail dont il n'est pas pleinement l'initiateur.

Il devient également étranger à lui-même dans le fait qu'il ne se reconnaît plus dans l'objet de son travail. Ce mémoire aborde comme annoncé précédemment le concept de l'aliénation selon le philosophe Karl Marx. Ce concept constitue un point fort dans ma réflexion artistique qui repose sur l'idée de la perte de soi dans l'acte du travail. L'aliénation dans le travail provient en partie du fait que chaque activité est fragmentée en différents secteurs. L'ouvrier n'accède jamais à la totalité de son œuvre. Il exécute systématiquement la même action et celle-ci est inscrite en lui de façon automatique telle une machine. Dans le monde du travail, l'homme est façonné dans sa gestuelle par la machine jusqu'à perdre son autonomie et sa personnalité. Cependant, ce n'est pas une coïncidence si l'être humain travaille avec une certaine analogie à la machine.

Le philosophe Jacques Ellul déclare qu'il est responsable de cette perte qui s'opère à lui en ayant fait du progrès technique l'ordre sacré. Ainsi, l'homme ne parvient plus à s'extraire des machines et du monde technique qu'il a créé. Dépendant du sacré qu'il a conféré à ses propres mécanismes, ceux-là exercent une autorité sur l'être humain. Désormais, la machine se charge de préserver l'espèce humaine en rendant celle-ci impotente. Cette obsession technique portée par l'homme trouve sa légitimité dans la genèse de son développement. Effectivement, le concept d'*Homo-Faber* désigne un être capable de concevoir des outils lui permettant d'obtenir une compréhension du monde. Depuis toujours l'homme s'entoure d'outils pour pallier à ses besoins. Ce n'est pas étonnant si plus tard celui-ci fait de cette logique mécanique son domaine de prédilection. Ma recherche questionne le concept d'*Homo-Faber* en prolongent ses fondements. Dans mes réalisations plastiques, l'être humain au sein de son domaine professionnel réduit son être en un simple outil.

Tout au long de ce mémoire, je confronte l'apport théorique précédemment exposé avec mes références artistiques. J'y aborde les premières formes de représentation du travail développé par des artistes tels que Gustave Courbet et Jean François Millet au sein du mouvement réalisme. Notamment, l'œuvre *Les casseurs de pierres* (de Gustave Courbet en 1849) intègre pour la première fois dans le champ de l'art une scène exclusivement dédiée à la présentation d'un travail sous la forme d'une grande peinture d'histoire. La représentation de l'être humain au travail révèle surtout la présence d'un corps comme étant le moteur palliant aux tâches difficiles. Cet art prolétaire contribue à faire évoluer les représentations du travailleur en abordant celui-ci avec franchise dans un milieu qui lui est propre. Je traite également le réalisme socialiste soviétique qui s'articule complètement autour de l'idéologie politique. Ce mouvement artistique donne naissance à des œuvres où la figure du travailleur si trouve magnifier. La représentation du travail en art devient l'objet d'une communication positive afin d'élever le peuple.

J'évoque aussi le mouvement dadaïste qui interroge dans ses créations plastiques l'être humain dans son environnement technologique. Les œuvres d'Hannah Höch ou de Raoul Hausmann témoignent de cette relation entre l'homme et la machine avec une certaine forme de violence. La représentation de la machine au sein de ces créations désigne un monde où la production c'est mécanisée et automatisée. Par la suite, j'expose les modifications que rencontrent les villes par la forte influence que recouvrent les réseaux professionnels.

Des artistes tels que Man Ray ou Georg Grosz décrivent ces villes hypermodernes dans lesquelles la machine occupe une place centrale.

De même, j'aborde comment le progrès technique et le développement des machines influencent la représentation du travailleur mais aussi l'artiste lui-même dans sa façon de créer. Des artistes tels qu'Andy Warhol ou Jean Tinguely intègrent dans leurs processus de création des systèmes mécaniques. L'artiste assimile la machine à la formation de son œuvre pour faire référence à un monde saturé par celle-ci. Désormais, l'expression humaine passe inévitablement par l'utilisation de machine entre autre considérée comme le prolongement du corps. La machine peut aussi fermement écarter la présence de l'être humain et c'est en partie le propos tenu par l'artiste Chris Burden dans son œuvre *A l'ère de l'Autorité des Robots : l'Usine d'Avion* (1999). La machine est ici traitée comme un élément professionnel purement autoritaire derrière laquelle disparait la figure du travailleur.

Par la suite, Je traite des notions de corps-objet et de corps en mouvement qui sont essentielles au sein de ma pratique. Effectivement, ma production artistique aborde la question de la représentation du corps dans son activité professionnelle. L'activité du travail à laquelle je fais référence transforme le travailleur en un simple instrument doué d'une certaine mobilité. Cette partie argumente et définit ces concepts artistiques à travers différentes œuvres picturales, sculpturales ou photographiques.

En dernier lieu, ce mémoire présente ma pratique artistique en définissant ses points essentiels. J'y aborde plus précisément ma recherche en me référant aussi bien aux apports théoriques qu'aux références artistiques. Dans cette confrontation idéologique, je tente d'expliquer les fondements qui animent mon cheminement artistique.

I- Le travail et l'homme

1.1 L'origine du travail

TRAVAIL [travaj] **n. m.** – vers 1200, bas latin *trepalium*, variante de *tripalium* « instrument de torture », du latin classique tripalifs « à trois pieux ». **TECHN.** Dispositif servant à immobiliser les chevaux, les beaufs, pour ferrer, les soigner.

TRAVAILLER [travaje] **v.** (1) – fin XI[e] du latin populaire *tripaliare* « torturer », de *tripalium*. **~** v. tr. **A. TOURMENTER (QQN) – 1** vx (sauf dans quelques emplois) Faire souffrir, tourmenter, torturer.

Le petit Robert 2013

Le premier paragraphe de mon travail comporte 3 parties, j'y aborde dans un premier temps l'origine du travail et son évolution.

Pendant longtemps, le travail s'est exercé au travers des différentes dimensions présentes dans la société : symboliques, religieuses, politiques, culturelles. Il ne découle pas pour autant des fondements de l'ordre social. Les sociétés primitives ne connaissent pas pleinement le sens du mot travail tel qu'il est défini aujourd'hui dans notre société. Le travail ne représente aucunement une « valeur ». Certaines sociétés primitives ne différencient pas les activités productives des autres comportements humains. Ainsi, le sociologue Michel Lallement explique que « ces activités ne sont jamais pensées en opposition aux autres occupations que, dans la perspective qui est la nôtre, l'on pourrait considérer comme gratuites ou ludiques »[1].

L'activité du travail est intégrée en l'homme sans division, elle s'effectue naturellement. Les sociétés remédient aux différents besoins vitaux, aux intempéries, ou encore à leur propre sécurité en organisant des activités. Ces activités nécessaires consistent à agir sur l'environnement naturel pour en obtenir un produit consommable et satisfaire un besoin. Le travail désigne l'action de l'homme sur la nature. L'effort réalisé par l'être humain pour atteindre son bien est moindre car l'idée de besoins illimités est inexistante. De plus, la logique de l'accumulation et de la production pour les échanges marchands lui sont étrangère. La proportion du travail est liée à une récolte établie selon les besoins d'un groupe d'individus. L'acquisition de cette récolte n'est pas destinée à un quelconque profit.

Plus tard, l'invention de l'agriculture et de l'élevage apporte un changement dans le rapport au territoire mais pas uniquement. Elle est aussi par l'abondance de ses ressources à l'origine de la sédentarisation des hommes. La sédentarisation conduit à la délimitation du territoire et forme des propriétés privées. La formation d'un urbanisme va permettre de classifier et de développer différents secteurs d'activités.

Dans un premier temps, les travailleurs effectuent du troc se qui constitue un échange de biens. On remarque que le produit du travail n'est plus destiné au simple besoin du travailleur mais qu'il est l'objet de la satisfaction d'autrui. Dans un second temps, l'apparition de moyen d'échange permet la circulation de matières précieuses comme la peau de bête, le métal ou encore des pierres rares. Cependant, ces échanges tendent à placer la matière comme une richesse en soi et oblitèrent l'idée que c'est le travail lui-même qui est source de richesse. Progressivement, ces dérives conduisent à une dévalorisation du travail non rémunéré.

[1]Lallement Michel, *Le TRAVAIL sous tensions,* éd. Sciences humaines éditions, 2010, p 8.

De l'Empire Romain jusqu'au Moyen Age, la religion chrétienne n'a cessé de s'opposer aux fondements du travail. A cette époque, le travail n'est pas reconnu par tous comme une activité génératrice de liens sociaux.

Les membres du clergé et la bourgeoisie ne contribuent pas aux activités productives qu'ils considèrent comme dégradantes pour l'être humain. De plus, le mot « travail » provient étymologiquement du mot latin « tripalium » qui désigne un instrument d'immobilisation. Cet instrument est conçu de trois pieux et peut servir à infliger d'éventuelles tortures. Autrefois, le mot « travail » était employé pour désigner une personne souffrante. Progressivement, sa signification s'est étendue pour qualifier des activités difficiles impliquant l'être humain à des efforts pénibles.

Cependant, le travail ne désigne pas uniquement des peines imposées à l'être humain et c'est en partie ce que va révéler le XVIII^{ème} siècle en donnant une certaine valeur au travail. Des écrivains comme Benjamin Franklin, Denis Diderot ou Jean-Jacques Rousseau abordent la question du travail de manière positive et formatrice de chaque individu. Le travail n'est pas seulement le moyen de gagner sa vie, il donne aussi la possibilité de se réaliser soi-même. Ainsi, ces penseurs réconcilient l'image négative du travail d'autrefois en émettant l'idée qu'il est à l'origine d'un épanouissement personnel. Cette idéologie déclenche un véritable engouement auprès de la population et celle-ci finie par éprouver une certaine fierté dans le travail. Au début des années 1800, le président Thomas Jefferson était fier d'avoir créé des États-Unis méritocratiques sur une apologie de l'effort et du mérite. La méritocratie a pour principal fondement l'égalité des chances entre chaque individu. C'est ainsi que, des postes prestigieux sont devenus accessibles à tous par l'évaluation de l'intelligence et de critères personnelles réels. Le travailleur est choisi sur ses qualités propres afin d'encourager une certaine fierté personnel et d'établir un rapport plus fusionnel entre l'être humain et son métier. Cela suggère que l'attribution d'un emploi reflète personnellement et en tout point le travailleur choisi.

L'Amérique méritocratique fondée sur la réussite de chacun apporte un nouveau souffle aux travailleurs. La religion va également suivre et alimenter cette idéologie du travail en évoquant le caractère gratifiant que celle-ci renferme. Ainsi, même les tâches ingrates sont sources de mérite car seule la réussite sur terre peut prétendre obtenir une bonne place dans l'au-delà. C'est en partie à travers ces croyances que le travail est devenu une vertu sans rapport direct à la réalité.

Autrefois, le christianisme condamnait l'accumulation de richesse individuelle. Cet acte constituait un péché car il bafouait le principe de nécessité pour tendre vers une vie faite d'abondance. Désormais, travailler avec fermeté et honnêteté véhicule un certain mérite. De plus, le travailleur qui acquiert de l'argent et le fait fructifié ou le dépense n'est plus synonyme de déchéance morale. Durant l'exercice pénible que représente le travail, le travailleur acquière une certaine reconnaissance intérieure telle en est l'ascétisme.

Au XVIII^{ème} siècle, la révolution industrielle insère de nombreuses machines dans le paysage professionnel. Celles-ci modifient considérablement les méthodes de travail établies et son rythme y est foncièrement accéléré. Grâce aux machines, il est possible de produire en grande quantité différentes marchandises ou services à la disposition d'une population qui ne cesse de s'accroître.

L'intérêt de ces inventions machiniques est qu'elles permettent de transformer le monde plus rapidement. Par le biais du travail, les hommes et les machines s'unissent pour donner vie à une nouvelle existence où l'abondance est universelle. Les machines n'ont pas été inventé pour alléger le travail des hommes, elles ont pour fonction d'augmenter la productivité tout en diminuant la valeur de la force de travail. Cette organisation basée sur une alternance hommes/machines a pour but d'amplifier la production de richesse.

Le travail s'est formé autour de deux facteurs principaux qui sont :

1) Le travail est avant tout le moyen d'obtenir des richesses d'une exploitation et de faire en sorte que ce profit soit toujours en hausse.
2) Le travail est une organisation de liens sociaux, il est aussi un moyen pour l'être humain d'être autonome. Le philosophe Hegel confirme cette idée en expliquant que certes une personne travaille par obligation pour gagner de l'argent mais elle peut se réaliser et être heureuse. De même, le psychologue Abraham Maslow démontre par sa pyramide des besoins cinq niveaux dont les 3 derniers sont : le besoin d'appartenance, l'estime de soi et le besoin de s'accomplir. Cette représentation hiérarchique pyramidale s'est imposée dans le domaine de la psychologie du travail.

Désormais, même le travail humain possède son propre prix en conséquence à une prestation demandée. Les notions de salarié et de salariat sont apparues simultanément. Le salariat est une organisation dans le domaine du travail qui consiste à rémunérer un travail effectué. C'est le propriétaire des moyens de production (l'employeur) qui verse un paiement à ses salariés (les travailleurs). Au XVIII^{ème} siècle, l'activité du travail prend une place centrale régissant la vie sociale mais aussi l'équilibre économique. Une grande partie des occupations humaines sont concernées par la production de biens et pratique des échanges pour perdurer financièrement. A cette époque, le travail n'est pas pour autant valoriser, le travailleur doit avant tout travailler pour exister.

C'est au XIX^{ème} siècle que le travail apparait comme la possibilité pour l'homme d'exercer son intelligence, de s'épanouir par la création et la réflexion dans une activité essentielle de la civilisation. Enfin, le travail possède une image positive dans laquelle l'environnement naturel est façonné et maitrisé par l'homme, à l'aide de ses mains et de sa détermination il créé un monde humanisé.

C'est ainsi que « sur la sphère de la production se sont fixées soudainement toutes les attentes et toutes les énergies utopiques : d'elle viendra non seulement l'amélioration des conditions de vie matérielles, mais aussi la pleine réalisation de soi et de la société »[2].

A présent, la société capitaliste a pris le monopole en imposant à tous la nécessité de travailler. Le capitaliste est à l'origine de l'augmentation des richesses produites afin d'en tirer profit. Le travailleur est rémunéré pour sa productivité qui contribue à élever les richesses du capital. Il est à l'image de ce qu'il produit une marchandise à part entière dont le capital achète les services.

[2]Méda Dominique, *Le travail une valeur en voie de disparition*, éd. ALTO Aubier, Paris, 1995. Chap. IV. « Le travail, essence de l'homme » p93.

Le philosophe et théoricien Karl Marx explique le phénomène de la lutte des classes dans son livre inachevé *Le capital* et dont le premier tome est publié en 1867. Une classe sociale n'existe que par opposition à une autre classe c'est sur ce principe que la lutte des classes est possible.

Jean Pierre Durand, professeur en sociologie explique que « les rapports de classes définissent les caractéristiques essentielles des classes sociales : économiques, sociales, politiques, idéologiques, culturelles, etc. »[3]. La société capitaliste oppose indéniablement deux classes qui sont la bourgeoisie et la classe ouvrière. Cette dernière vend sa force de travail à la bourgeoisie qui détient les moyens de production. D'un côté le capital s'accroit pour la bourgeoisie tandis que de l'autre la classe ouvrière ne s'enrichit pas.

Ainsi, le mouvement ouvrier subit pleinement l'implantation d'une idéologie bourgeoise qui oriente à leurs avantages le monde économique. Cette idéologie est fondée sur la marchandisation et la consommation comme une priorité dans la société. L'emprise de la classe dominante anéantit les possibilités de réfléchir à de nouveaux rapports sociaux non régis par le travail salarié.

La hausse du chômage indique que les nouvelles méthodes de travail automatisé on prit l'avantage sur le travail humain. Aujourd'hui, nous sommes dans une société où un chef d'entreprise investit plus facilement dans des appareillages mécaniques plutôt que de faire appel à des travailleurs. Paradoxalement, le travail a été créé par l'homme et pour l'homme comme étant le fondement principal de son épanouissement personnel et de son intégration social. Seulement, le noyau du travail appartient à ceux qui le détiennent (le capital) et non à ceux qui le mettent œuvre (les travailleurs). Le travail doit surtout vouloir dire bénéfice et donc par la même occasion accroître les richesses du capital. Malheureusement, les forces du travail humain ne suffisent plus et coûtent trop chère en comparaison à une machine. C'est ainsi que les machines ont rapidement remplacé l'homme dans de nombreux postes afin de parvenir à ces obsessions productives et financières. Celles-ci détiennent de multiples avantages sur ce dernier :

- Elles sont plus rentables qu'un être humain.
- Elles travaillent plus vite et sans interruption.
- Le travail qu'elles effectuent est plus précis que peut espérer réaliser un ouvrier qualifié.

Les machines représentent le modèle parfait du capitalisme. Elles sont capables de subvenir le plus aux besoins de la société, soit de produire en abondance pour réaliser plus de richesses matérielles. L'idéologie du travailleur dans laquelle résidait les espoirs de la société et portant celui-ci à se dépasser mentalement et physiquement est révolue. Désormais, le monde du travail prône les progrès techniques effaçant peu à peu la valeur du travail humain.

Après avoir évoqué l'origine du travail et son évolution, nous allons aborder la distribution des tâches en fonction des capacités de chacun, en tenant compte de la différence homme/femme. La division du travail sera abordée par la suite.

[3] Durand Jean-Pierre, *La lutte des classes selon Marx*, revue Alter Eco n° 29 (hors-série), Juillet 1996.

1.2 Le travail et la distribution des tâches

Tout d'abord, comme il a été évoqué dans l'intitulé précédent, le travail s'est formé de manière autonome par l'organisation d'un système d'entraide entre les individus. Chaque homme devient acteur d'une situation où il est question de remédier ou de satisfaire un éventuel besoin. Ensemble, les hommes forment un groupe soudé plus apte à subvenir aux efforts qui se présentent et peuvent ainsi parvenir à leur fin. Depuis toujours, les êtres humains ont besoin de réaliser leurs activités en collectivité.

Dans *La république* de Platon, le philosophe explique que la société existe pour la seule raison que les être humains ont besoin des uns et des autres pour satisfaire leurs nombreux besoins. Dans le cas contraire où l'homme s'auto-suffirait sans l'aide d'autrui, la société n'existerait pas. La pluralité des besoins unit les hommes et les rendent dépendant entre eux. Ces besoins forment de nombreuses activités à exécuter pour un effectif conséquent d'homme. Les différents domaines d'activités font appel à plusieurs métiers. À cette époque, la société est avant tout un système d'échange mis en place pas les hommes pour répondre à un problème économique. Chaque membre de la société se spécialise dans une tâche particulière que Platon définit comme une organisation logique qu'est la répartition sociale des tâches et la division sociale du travail.

L'importance pour la société est d'obtenir des ouvriers qualifiés dans différents domaines afin que chacun d'entre eux mettent en place un certain savoir-faire propre à leur fonction. Cette organisation permet d'éviter que les individus ne s'éparpillent dans différentes tâches. L'intérêt de cadrer la société en plusieurs secteurs apporte à celle-ci une production plus importante.

Dans *La République*, un dialogue entre Socrate et Adimante délivre les différentes attentes d'un individu dans la société et du rôle social qu'il doit investir :

- « (Socrate) Mais quoi ? Dans quel cas travaille-t-on mieux, quand on exerce plusieurs métiers ou un seul ?
- (Adimante) Quand, dit-il, on n'en n'exerce qu'un seul.
- Il est encore évident, ce me semble, que, si on laisse passer l'occasion de faire une chose, cette chose est manquée.
- C'est évident, en effet.
- Car l'ouvrage, je pense n'attend pas le loisir de l'ouvrier, mais c'est l'ouvrier qui, nécessairement, doit régler son temps sur l'ouvrage au lieu de le remettre à ses moments perdus.
- Nécessairement.
- Par conséquent on produit toutes choses en plus grand nombre, mieux et plus facilement, lorsque chacun, selon ses aptitudes et dans le temps convenable, se livre à un seul travail, étant dispensé de tous les autres.
- Très certainement »[4].

De l'analyse faite par Socrate à Adimante se dessine les fondations d'une structure sociale selon laquelle l'activité d'un ouvrier se résume à un seul métier. La discussion définit une véritable organisation du travail auquel chaque ouvrier est appelé à respecter les règles. Dans l'intérêt de produire « en plus grand nombre, mieux et plus facilement ».

[4]Platon, *La République*, livre II, trad. R. Baccou, éd. Flammarion, 1966, p369-370.

L'humain est plus apte à réaliser une seule tâche dans laquelle il est possible pour lui de se spécialiser. Seule la libération aux autres activités de la société donne pleinement accès au travailleur à l'apprentissage d'un unique métier. La répartition des tâches est pour chaque travailleur un moyen de trouver sa place au sein de la société, ainsi il possède une fonction mais aussi une raison d'être. La répartition du travail est donc à l'origine de la création d'identité sociale multiple. Chaque activité permet aux travailleurs de gagner sa vie et de ne manquer de rien c'est pour ces raisons qu'ils s'investissent afin de rendre à la société la sécurité financière qu'elle leurs apporte.

La perspective ouverte par Platon évoque une division du travail formée sur la diversité naturelle des besoins et sur la qualification du travailleur à occuper une tâche plutôt qu'une autre. Plus tard, le philosophe et économiste Adam Smith propose dans son livre *La nature et les causes de la richesse des nations* une nouvelle organisation de la division du travail. Pour comprendre l'évolution de la division du travail pensée par Smith, il faut d'abord évoquer que la société - de part la mise en place de multiple producteur individuel - a encouragé une certaine abondance des besoins.

Au départ, la division du travail a été pensée comme une organisation des tâches permettant de subvenir aux besoins de la société. Cependant, les récoltes étaient bien souvent supérieures aux besoins, qu'elles entraînent des échanges et du troc. Très vite, l'idée de surplus s'impose sur la simple nécessité des besoins. La société se forme progressivement autour d'une opulence marchande. Ainsi, le besoin humain n'est plus une condition majeure sur laquelle prend effet la division du travail.

Dans *La République* de Platon l'importance du métier est primordiale et représente un véhicule pour répondre aux besoins de la société. Il en est autre pour Smith qui considère surtout la division du travail pour ses capacités à accroître la productivité tout en procurant des richesses. Ainsi, chaque métier et le savoir faire traditionnel qu'il comporte se voit modifié et épuré en l'exécution d'une opération élémentaire. Le philosophe et économiste conçoit deux types de division du travail, l'une s'attache à répartir les activités entre les différents membres de la société (la division sociale) tandis que l'autre prend effet à l'intérieur de l'entreprise et consiste à répartir méthodiquement les tâches pour chaque travailleur (la division technique). La division technique a pour but d'augmenter la productivité de l'entreprise. Elle y parvient en trois effets conjugués au processus de travail :

- Le travailleur se voit attribuer l'exécution d'une seule tâche primaire. L'habilité du travailleur n'est pas une condition nécessaire car la tâche qui lui est déterminée au sein de la division du travail est fondée sur une habitude gestuelle.
- La restriction du travailleur à un seul ouvrage permet de gagner du temps sur la production globale. Car, le changement d'activité d'un ouvrier est synonyme d'inactivité et donc de perte de temps productif.
- Il est possible dans l'entreprise d'intégrer des progrès techniques comme la mécanisation capable d'exécuter de petites tâches.

Ainsi, la division du travail renvoie à une spécialisation professionnelle du travailleur afin d'être profitable à une hausse de la productivité. C'est principalement des avantages obtenus par la division du travail que les métiers traditionnels et divers emplois ont été séparés. Pour Smith, chaque opération effectuée à la main constitue un métier à part entière ce qui est un renversement anthropologique considérable. L'évolution du progrès technique contribue elle aussi à réactualiser la division du travail et à sous-diviser les actions à l'intérieur des entreprises.

Le sociologue Georges Friedmann souligne justement dans son livre *Le Travail en miettes* (1956) les problèmes posés par le travail et les techniques. Selon une expression forte du sociologue « le travail est dépersonnalisé »[5], c'est-à-dire défait de toute qualification personnelle. Ce constat est dû au progrès technique conduisant un peu plus les travailleurs à travailler à la chaîne. Seulement, cette méthode de travail tend indéniablement à simplifier et à normaliser les tâches. A cette époque où le Taylorisme gagne de plus en plus du terrain sur les méthodes de travail, le sociologue s'oppose ferment en avançant que celles-ci conduisent à la monotonie du travail. De plus, le travailleur amputé de son savoir-faire et de son autonomie y perd non seulement la valeur du travail mais aussi sa reconnaissance. La thèse du livre est justement que le travail éclaté en miettes n'est pas compatible avec « l'appel aux aptitudes et besoins les plus profonds de l'individu »[6].

Chaque travailleur ressent une profonde absence de participation personnelle, ce qui développe en chacun d'eux le sentiment d'être anonyme. L'être humain est utilisé dans le domaine du travail tel un instrument dont on optimise les compétences sans se soucier de sa personnalité.

Il existe une division sociale qui a vu le jour plus tardivement et qui est la séparation sexuelle du travail. De cette forme de division sexuelle du travail, découle des rapports sociaux entre les sexes. Elle s'est façonnée historiquement et socialement. Au début, la femme n'effectue que des petits travaux à domicile ou s'occupe des champs en assurant les semailles et les récoltes. Seul l'homme possède un vrai travail, la femme se contente souvent de petites tâches subalternes dans les usines mais elle ne possède aucune formation professionnelle.

Après 1920, la femme est au cœur des débats et aspire à l'image de l'homme, devenir autonome. Plus tard, la femme se voit confier des tâches plus importantes mais toujours en accord à ses propres capacités. Ainsi, elle est principalement employée à exécuter des tâches répétitives qui n'exigent d'elle aucune initiative. Le travail photographique de François Kollar aborde la question du travail de la femme et celui de l'homme. Tous deux sont plongés dans des types d'activités professionnelles bien distinctes et où la division du travail est bien présente.

Son travail explore par le biais de la photographie noir et blanc la condition humaine prise dans la productivité. L'ensemble de ses photographies répondent à une commande passée à l'artiste par une maison d'édition. L'objet de ce travail est de dresser un reportage photographique sur le monde ouvrier, paysan et artisanal en France. En 1930, à l'heure de la grande reconstruction de la France, le photographe met en scène le monde du travail en plaçant le travailleur comme l'élément central de sa création. François Kollar contribue à apporter une iconographie sur le thème du travail et à y rendre fidèlement la gestuelle ouvrière de son temps. Un peu avant 1860, déjà, le peintre Jean François Millet a pu définir différents corps de métier dans leur posture de travail par l'observation et la pratique du dessin. C'est avec des toiles telles que *Le paysan répandant du fumier*, *La récolte de pomme de terre* ou encore *Les ramasseurs de fagots* que Millet illustre avec précision le quotidien des paysans à Barbizon.

Cependant, les photographies de Kollar s'attachent aussi à présenter les travailleurs à travers une évolution des méthodes de travail et l'insertion du progrès technique.

[5] Friedmann Georges, *Le Travail en miettes*, éd. Gallimard, 1964, p248.
[6] Ibid., p 249.

La photographie *Dans une usine de textiles de Bohain* de part sa composition, intègre le spectateur au cœur des nouvelles conditions de travail. À gauche, une femme ouvrière est assise et positionne du fil sur son poste de travail mécanisé. Elle est concentrée sur son travail qui semble la contraindre à rester à cette place. L'atelier de cette usine évoque une certaine rigueur qui est en partie due à l'imposante structure du matériel de travail. Celle-ci restreint l'espace et oblige l'ouvrière a se focaliser sur ses objectifs professionnels. La division du travail et la mise en place du travail à la chaîne comme c'est ici le cas, isolent l'ouvrière dans son activité afin d'obtenir un meilleur rendement.



Kollar François, *Dans une usine de textiles de Bohain*.

Ainsi, la division du travail hôte tout le sens relationnel du travail d'équipe et conditionne chaque ouvrier à ne porter intérêt qu'à son propre travail. De plus, cette division n'ouvre principalement que sur de petits travaux impersonnels rudimentaires auquel un ouvrier ne peut se complaire dans le temps et y trouver satisfaction. La dépersonnalisation du travail pour l'ouvrier « s'accompagne souvent de la conscience de ne jamais pouvoir achever une tâche, de ne jamais pouvoir, en prenant du recul, se dire qu'il a réalisé quelque chose, lui-même, et qu'il l'a bien fait »[7].

La photographie *Dans le port, à bord. Super Ile de France : cisaillage au chalumeau oxhydrique* représente des ouvriers travaillant à la finalisation du bateau le Normandie. Ils sont tous sans exception attelés au travail qui consiste à renforcer la structure d'ensemble du bateau. La particularité de ce travail nécessite que l'ouvrier se positionne accroupi ou directement assis sur le sol pour exécuter ses opérations. Cet ouvrage est typiquement attribuable à un travail d'homme qui en opposition à celui de la femme impose une certaine force physique et une plus grande amplitude de la mobilité du corps. Les ouvriers sont tous munis d'un matériel de travail propre afin que chacun d'eux soi continuellement en activité sans rupture.

[7] Friedmann Georges, *Le Travail en miettes*, éd. Gallimard, 1964, p250.

Au premier plan, un ouvrier évolue seul dans son propre périmètre de travail et semble souder des écrous. Derrière lui est visible d'autres ouvriers occupés à des contraintes similaires. La dispersion des forces de travail dans un même espace permet leurs efficacités et donc une meilleure productivité.

Même si ces ouvriers exécutent la même tâche ceci n'en n'est pas mois une forme de division légère du travail. Car, il résulte de cette dispersion ouvrière un certain isolement qui conduit celui-ci à être coupé des autres. L'élan collectif des travailleurs présents dans cette photographie est en partie illusoire car aucune attention commune ne les lie entre eux. L'ensemble des visages sont inclinés et uniquement accès vers le sol pour effectuer la tâche qui les concerne séparément. Certes, cette activité professionnelle rassemble socialement ces ouvriers mais seulement pour mieux les désunir pendant leurs prestations de travail.



Kollar François, *Dans le port, à bord. Super Ile de France : cisaillage au chalumeau oxhydrique* (Société des chantiers et ateliers de Saint-Nazaire Penhoët), Saint-Nazaire (Loire-Atlantique), 1931.

Ainsi, l'ouvrier se contente malgré-lui d'agir à la réalisation des tâches qui lui incombent sans être le propre initiateur de ses actions. Le travailleur n'est en ce sens qu'une machine exécutante dont les facultés de penser on été obstrué. La division du travail a vidé de son sens le mot métier qui ne représente pas suffisamment la soif de productivité d'aujourd'hui. Seul le travail pour celui-ci règne comme ce qui est purement l'acte de faire sans avoir la possibilité d'être à travers cet acte.

Dans le dernier sous paragraphe, je traite des liens sociaux qui se tissent autour du travail mais également des conflits que peut subir l'homme.

1.3 Le travail et l'homme, une relation conflictuelle

Le travail est souvent présenté comme une valeur centrale de l'humanité. Cette raison découle d'un ensemble de faits historiques où l'homme est devenu ce qu'il est par le travail. Ainsi, l'histoire toute entière des êtres humains s'est formée autour de cette discipline. Le philosophe Hegel explique que le moteur principal du travail provient de l'esprit humain qui est sans cesse en activité. Les activités de l'esprit sont pour l'homme une nécessité à l'acte de connaître. L'acte de connaissance est rarement désintéressé mais est toujours l'objet d'une acquisition qui se rapporte à soi. La connaissance est alors un processus qui pousse à agir afin se connaître soi même.

Pour Hegel, l'esprit effectue un travail en soi dès lors qu'il analyse des données extérieures à lui pour se connaître davantage. L'auteur de *La Phénoménologie de l'esprit* affirme que l'esprit désire plus que tout se connaître entièrement mais ne parvient jamais à ses fins. Cependant, il ne cesse jamais d'être actif et est perpétuellement stimulé par l'extérieur comme un point d'accroche pour révéler ses capacités. Le but ultime de l'esprit humain étant d'apporter son intériorité, sa spiritualité vers le monde extérieur. Ainsi, l'être humain a pour volonté intrinsèque d'apporter à son environnement naturel ses propres modifications pour en faire un monde humain. Le concept de travail se trouve très largement transformé par Hegel qui représente désormais une activité spirituelle elle-même. Le travail véhicule aussi une ouverture à la création, à l'expression de soi et indéniablement participe aux fondements de l'histoire de l'humanité.

Pour le philosophe et économiste Karl Marx, il n'existe pas de meilleur moyen que le travail donné à l'homme pour se connaître. Ainsi, la seule possibilité qui s'offre à l'être humain pour se connaître et exister pleinement n'est réalisable que par l'acte de la création. L'homme ne trouve sa véritable identité qu'en créant et en plaçant cette création à la place de la nature. L'homme se construit en opposition à la nature et a besoin de laisser son empreinte sur ce qu'il touche.

Selon Marx, le travail n'est pas simplement un moyen donné à l'homme pour gagner sa vie mais est au contraire une véritable identité. Car la création que renferme l'acte du travail est pour l'homme une possibilité de s'affirmer à travers celle-ci mais aussi de s'y reconnaître. Alors, le « vrai » travail ne désigne pas le travail désintéressé ni toute autre activité physique où persiste uniquement l'effort du travailleur. Il renvoie à un travail réalisé consciemment dont la volonté fondamentale est d'apporter une charge humaine dans celui-ci.

Hegel définit d'un homme travailleur qu'il est un *Homo-faber.* Ce concept du travail désigne un homme qui en travaillant et ou en créant se découvre lui-même. Ainsi, le travail renvoie à « toute activité humaine qui permet d'exprimer l'individualité de celui qui l'exerce »[8]. L'*Homo-faber* évolue et se découvre à travers ses créations mais surtout en s'exprimant s'individualise. Les créations d'un être humain servent aussi de médiateur avec le reste de l'humanité. Donc, elles permettent à celui-ci d'être accepté et reconnu de ses semblables.
Pour Marx, le travail apporte à la fois à l'être humain la possibilité de s'exprimer afin de se découvrir humainement mais aussi par la même occasion lui procure un lien social évident.

[8]Méda Dominique, *Le travail une valeur en voie de disparition*, éd. ALTO Aubier, Paris, 1995. p103.

En résumé, le travail est pour l'homme un moyen de s'exprimer et ainsi d'humaniser la nature, ce qui rend son acte non laborieux. Il permet aussi à celui-ci de se sociabiliser donc de trouver sa place et d'exister à travers l'activité qu'il occupe. Cependant, cette idée du travail qui s'apparente à un épanouissement de tous les instants révèle quelques contradictions. Elle semble également omettre quelques précisions sur ce qu'est réellement le travail d'un point de vue plus élargi selon les différents corps de métier.

Peut-on affirmer que l'épanouissement au travail concerne la majorité des travailleurs ?
Certes, quelques domaines professionnels sont sources de bien-être mais ils ciblent surtout des activités intellectuelles ou la charge de travail n'est pas imposée selon un rythme défini. Dans des professions accès sur la recherche, l'être humain peut s'exprimer dans un domaine qui lui est propre. Celui-ci peut aisément sentir l'apport créatif et personnel qu'il apporte dans son travail. Mais quand est-il pour le travailleur manuel ou les employés non qualifiés qui subissent pleinement les contraintes liées au travail et les tensions hiérarchiques?

Si l'on se réfère au sens étymologique du mot « travail », celui-ci désigne un instrument d'immobilisation capable d'infliger de nombreux sévices. Historiquement, le travail ne remplit pas cette fonction d'apporter l'épanouissement à ses pratiquants. D'ailleurs, le concept du travail ne reflète pas non plus une activité ou l'expression de l'être humain était la préoccupation principale.

À l'époque, la mise en forme du travail sert avant tout à subvenir aux nécessités vitales et à palier aux besoins de la société. Le travail devient aussi un moyen d'aménager la nature afin d'y apporter le confort nécessaire à l'évolution de l'espèce humaine. Puis, la simple nécessité d'améliorer l'environnement humain s'est substituée par l'entreprise d'humaniser le monde. L'importance que prend l'activité du travail nécessite rapidement une logique d'efficacité. C'est en partie de cette logique qu'a pris forme le capitalisme fondé sur un accroissement des richesses en rapport au capital investi.
Aujourd'hui encore, notre société ne cesse de mettre à profit cette logique basée sur des critères de rentabilités. Les méthodes de travail évoluent en permanence afin de correspondre au mieux à cette logique économique. Les modifications sont telles que le travail lui-même est changé et parcellisé selon la division du travail en petites tâches toujours plus abstraites les unes que les autres. Le travailleur qui subit directement ces répercutions se voit dépossédé de ses compétences et de tout son savoir faire traditionnel. Il n'est plus qu'un instrument agissant pour la gloire du capitalisme. De telles méthodes de productions ne se soucient guère de l'expression du travailleur. La notion d'efficacité et la nécessité d'un rendement productif optimum annule toute l'utopie d'un travail libéré où la création occupe une place centrale comme étant la véritable expression de l'homme. Le travailleur s'exécute toujours ou presque dans l'urgence sans même être conscient des actes qu'il réalise systématiquement selon des méthodes de travail. Le grand changement est justement que les méthodes de travail ne découlent pas d'une organisation conçue par les travailleurs eux mêmes. La division du travail comme la définit le philosophe et économiste Adam Smith s'empare une à une de chaque opérations et les séparent. Ainsi, chaque action réalisée à la main est à considérer comme un métier à part entière. Le travailleur subit petit à petit un dépouillement de son savoir faire mais aussi dans certains cas de son outil de travail. Il est de plus en plus amené à travailler avec la machine et se plie à son rythme qui régit l'ensemble du processus de travail.

Le philosophe Simone Weil décrit l'existence de deux facteurs conditionnant les actions du travailleur soit : « la vitesse et les ordres, la vitesse : pour « y arriver », il faut répéter mouvement après mouvement à une cadence qui, étant plus rapide que la pensée, interdit de laisser cours non seulement à la réflexion, mais même à la rêverie. Il faut en se mettant devant sa machine, tuer son âme pendant huit heures par jour, sa pensée, ses sentiments, tout »[9].
Dans cette relation au travail, la machine se substitue à la pensée du travailleur. Ce dernier n'est plus qu'un corps-outil défait de toute réflexion.

Le Taylorisme va plus loin en chronométrant le travailleur pour améliorer son rendement mais également réduit ses gestes improductifs qui engendrent une certaine lenteur dans le travail. Le travailleur ne se voit même plus maître de ses mouvements mais exécute une scénographie invariable de faits et gestes. Aucune improvisation du travailleur n'est autorisée, toute action est préalablement répétée comme une machine et réglée selon un ensemble de testes.
Le grand paradoxe de l'histoire du travail est que tout semble avoir été mis en œuvre pour rendre le travailleur un simple exécutant et plus celui-ci y parvient et plus le travail prend une forme humaniste dans la société. Le philosophe André Gorz aborde d'un point de vue critique la glorification du travail en énonçant que « jamais la fonction irremplaçable, indispensable du travail en tant que source de lien sociale, de cohésion sociale, d'intégration, de socialisation, d'identité personnelle, de sens n'aura été invoquée aussi obsessionnellement que depuis qu'il ne peut remplir aucune de ces fonctions »[10].

Aujourd'hui, le travail a pris une place centrale dans la société à tel point que celui qui n'en possède pas se sent exclu socialement. Pourtant, le travail conduit souvent au surmenage et est source de stress. Il est récurent à notre époque d'entendre via les médias différents conflits liés au travail. Il y a notamment la délocalisation des entreprises générant de nombreuses pertes d'emplois, les suicides provoqués par de trop fortes pressions professionnelles comme ce fut le cas à France Telecom, Renault, La Poste. Le travail est à l'origine de certaines pathologies chez le travailleur. Celles-ci proviennent soit des conditions de travail et là il s'agit du corps qui en subit les conséquences. Dans l'autre cas, c'est les nerfs qui lâchent face aux impératifs et aux ordres.

Face à cette régression de l'autonomie du travailleur, celui-ci perd bien souvent la sensation de créer de lui-même selon ses propres méthodes et selon une organisation qui est sienne. Le sociologue Georges Friedmann évoque très justement que les travailleurs sont de plus en plus défaits de la possibilité de « manifester leurs aptitudes essentielles»[11]. Une des possibilités restantes à l'être humain pour retrouver une part de sa liberté, de son autonomie dans son travail, est de reprendre ce qu'il a perdu : son expression. Dans les photographies d'Alain Bernardini, Le travailleur est amené à faire de la résistance pour exister. Ces photographies investissent la sphère privée du lieu de travail et y compose des situations inattendues. Le travail de l'artiste représente certes des fictions du travail mais celles-ci sont réalisées dans un contexte bien réel.

[9]Weil Simone, *La Condition ouvrière*, éd. Gallimard, Paris, 1951, p 18.
[10]Gorz André, *Adieux au prolétariat - Métamorphoses du travail - Misères du présent, richesse du possible*, éd. Galilée, 1980, p107.
[11]Friedmann Georges, *Le Travail en miettes*, éd. Gallimard, 1964, p251.

Pour réaliser ses photographies, Alain Benardini soumet des intentions aux travailleurs qui sont de s'exprimer en opposition à tout état ou comportement relatif à leur lieu de travail. Ainsi, les photographies de l'artiste enlèvent tout aspect héroïque du travailleur mais aussi pour reprendre les mots de l'artiste, elles sont « des situations contraires à la bonne image du travail »[12].



Alain Bernardini, *Les Allongés 11* Imprimerie Yvert, Amiens, Photographie numérique, 185 x 245 cm, 2006.

La photographie *Les Allongés 11*, représente l'intérieure d'une imprimerie où l'on distingue plusieurs machines identiques qui se succèdent. Aux pieds de ces machines qui renvoient inlassablement à l'idée du travail, on aperçoit un ouvrier équipé d'un bleu de travail et de chaussures de sécurité. Contrairement à toutes idées reçues celui-ci n'est pas entrain de travailler mais se repose. Il est allongé sur le montant des machines et semble fermer les yeux. L'ouvrier a volontairement délaissé son travail pour cesser d'être actif. A l'image des machines sur lesquels il repose, l'ouvrier a enclenché son propre arrêt. La disposition du corps de l'ouvrier parait confortable et ne transmet aucune plainte. Il dort sur son outil de travail comme pour insister sur le fait qu'il est bien présent dans son environnement professionnellement mais pas disponible à travailler. Ce surprenant excès de liberté du travailleur interroge et renvoie à une réalité toute autre.
Effectivement, la réalité du lieu de travail et son matériel professionnel bien présent appelle une certaine charge de travail qui est démentie par cet ouvrier. Le comportement incompatible de cet ouvrier à l'intérieure de la sphère professionnelle permet d'en déduire une mise en scène. D'autant plus qu'il s'agit d'un ouvrier et non d'un responsable de production. Néanmoins les préoccupations de l'artiste ne sont pas portées ici sur la hiérarchie instaurée dans les entreprises mais plutôt à désactiver la fonction de l'ouvrier.

[12]Florence Gabriel, *« Eh Didier t'as récupéré la clé de 7 » ou comment faire ce qu'on a vraiment envie de faire*, éd. Julie David, 2007, (entretien par Frank Lamy et Julien Blanpied).

Alain Bernardini modifie l'espace de production en représentant un temps de travail inexistant et un rendement productif nul. Dans cette œuvre, le temps de travail disparait, bien qu'officiellement celui-ci soit compté, rémunéré. Chaque minute précieusement convertie en effort par le travailleur est absente au sein de cette photographie. De plus, cette réflexion au temps non travaillé par l'ouvrier en question évoque une réponse engagée sur le temps de pause du salarié sur son lieu de travail. L'ouvrier résiste à sa manière à la pression continuelle du travail ainsi qu'à la régularité de son exécution introduite par la notion de temps. Le nombre de machines présentes pour un seul ouvrier fait appel à une certaine endurance de travail à laquelle le travailleur ne veut pas se livrer. Ainsi, il échappe au système établi par le monde du travail en créant un espace de résistance au sein même du celui-ci. Le salarié maintient une identité individuelle vis-à-vis d'un certain conditionnement professionnel ou l'inactivité joue un rôle crucial. L'attitude passive de l'ouvrier permet ici de désamorcer une certaine pression liée au statut professionnel.

L'intérêt de rendre un travailleur inactif est que son image heurte aux fondements même de l'idée de travail qui a pour essence l'action et la vitesse. L'inactivité de l'ouvrier annule sa participation au travail sans pour autant effacer tout rapport à l'idée de travail. Ainsi, le travail agit même sans la contribution active de ses membres et cela à travers l'implantation de son environnement professionnel distinctif qui inclut le travailleur. Celui-ci se fond dans un ensemble défini auquel il appartient et détermine son statut d'ouvrier.

Ce travail photographique, à travers sa « fictionnalité » soulève un point de vue véritablement ancré dans la réalité quotidienne du travailleur. Il questionne l'image du travailleur, ses obligations et ses contraintes mais aussi l'ensemble économique qui l'entoure. Le corps du travailleur s'exprime autrement que comme sujet actif exerçant une fonction. D'un point de vue général, cette photographie évoque la sensation d'une liberté du statut ouvrier et dans un même temps la remet en cause.

Quatre parties vont composer mon deuxième paragraphe, la première porte sur la représentation du travail dans l'Art impliquant le prolétariat.

II- La représentation du travail en Art

2.1 L'Art et les prolétaires

Depuis longtemps, La société humaine se compose de différentes classes sociales. D'un côté, il y a la bourgeoisie qui représente le noyau fort d'un pays car elle possède les moyens de production et détient les richesses. Puis de l'autre côté, il y a la classe sociale des travailleurs communément appelés les prolétaires et qui dans la doctrine marxiste ne possèdent pour vivre que leur force de travail. Le prolétariat représente les salariés et les chômeurs. Les ouvriers agricoles, les petits paysans ou paysans pauvres constituent le prolétariat agraire qui s'oppose à la bourgeoisie agraire. Le conflit opposant ces deux classes résulte du fait que cette première partie garde de leur côté tous les intérêts afin de s'enrichir sur la classe ouvrière qui subit. Il y a donc une classe dominante et une classe dominée.

L'art s'est longtemps exprimé pour et en l'honneur de la classe dominante. Il a eu pour rôle d'intégrer cette classe pour en adopter les fondements intimes. L'art, en s'adressant exclusivement à la bourgeoisie et en subvenant à ses plaisirs a obtenu une certaine reconnaissance de celle-ci. Le reste du peuple ne peut prétendre être l'objet d'une quelconque représentation artistique. Cette population de travailleur est inconsidérée ou uniquement pour d'éventuelle moquerie. L'historien de l'art Ernst Gombrich observe que « dans l'art du passé les paysans étaient généralement considérés comme des rustres comiques, tels que les avait peint Bruegel »[13].



Pierre Bruegel l'Ancien, *Une noce campagnarde*, huile sur bois, 114 x 164 cm, vers 1568.

Autrefois, la représentation de scène de la vie paysanne comme il est question dans le tableau *Une noce campagnarde* avait pour fonction d'aborder les aspects les plus grossiers de la vie de société. Le mécontentement du peuple travailleur provient en partie d'un manque d'égalité avec la classe bourgeoise qui ne cesse de tirer cette première vers le bas. Ces injustices conduisent à différentes révoltes socialistes qui clament aussi le besoin d'exister pleinement. C'est autour de ce climat tendu que prend forme l'art prolétaire.

[13]Gombrich Ernst, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon, 1997, p508.

Les artistes prolétaires ne prennent pas d'assaut l'art pour y inscrire leurs révoltes et leurs frustrations. Pour ces artistes prolétaires, il faut avant tout retrouver une équité dans les thèmes abordés par l'art. L'art et surtout les artistes doivent pouvoir s'intéresser et retranscrire l'ensemble des activités humaines sans frontière. Car l'art ne doit pas être conditionné par son époque ou son milieu social étant donné que l'art doit avant tout rester libre. Il important de préciser qu'il n'existe pas d'art bourgeois s'adressant uniquement à cette classe ni l'inverse pour la simple raison que l'art s'ouvre à tout le monde. Mais l'histoire de l'art qui a surtout été sous la dominance de sujet représentant la bourgeoisie a t'elle abordée pleinement la condition humaine ?

Par définition l'art prolétaire est un art de revendication réalisé par un artiste prolétaire. A la grande différence d'un artiste de la bourgeoisie qui est entretenu par la société bourgeoise, l'artiste prolétaire effectue sa création en plus de son travail et il participe aux luttes revendicatives.

La montée du prolétariat est en partie due aux différents développements créatifs et expressifs dont il a fait preuve. Pourtant, auparavant ses activités créatives n'étaient pas de son ressort selon les jugements de la classe dominante. A l'époque, il était inhabituel voir incompatible de parler de l'existence d'une vie spirituelle à l'intérieure de la population des travailleurs. Cependant, celui-ci a su mettre en avant ses capacités imaginatives et intellectuelles. Le peuple ouvrier a manifesté lui aussi ses besoins spirituels. Le travailleur s'ouvrant à la création prouve qu'il n'est pas qu'un simple exécutant mais qu'il dispose de facultés réflexives, capable de comprendre le monde. L'historienne Régine Robin explique, que spontanément entre les années 1880 et 1900 d'obscurs groupes d'art social ont pris forme en Europe. Les artistes prolétaires adoptent dans leurs créations et cela de façon immédiate l'esthétique du peuple jusque là oubliée. Ils condamnent l'art l'artificiel et surfait mais aussi les règles canoniques de beauté. Cette révolution sociale devient artistique et bouscule les critères esthétiques préétablis par l'histoire de l'art. Ces artistes créent une nouvelle iconographie du travail jusqu'alors peu ou pas exploitée. Ils abordent les scènes de paysage sous un angle nouveau c'est-à-dire comme un véritable élément de travail permettant à l'être humain de vivre.

Alors que la peinture dite « bourgeoise » subit une perte de créativité et d'originalité. Entre autre, car ces peintures répondent aux demandes récurrentes de la bourgeoisie et qu'elles ne prennent forme que sous l'impulsion d'un commerce et non d'une réflexion spirituelle.

Le capitalisme, par la mise en place d'une logique économique et culturelle a quelque peu exclu le peuple ouvrier de son attraction. Le bouleversement pour cette classe inférieure est de ne plus reconnaître à travers sa propre culture l'inscription des valeurs réelles de la vie. Le critique littéraire Bernard Lazare déclare avec conviction que « le rôle de l'écrivain n'est pas de jouer de la flûte sur une tour en regardant son nombril. L'artiste n'est ni solitaire, ni amuseur et l'art doit être social »[14]. Cette affirmation dégage distinctement la fonction que doit remplir l'art au sein de la société et elle demeure en totale adhésion avec les motivations conceptuelles de l'art prolétaire.

La partie suivante abordera la représentation du travailleur dans la peinture du XIX siècle, en prenant compte de sa posture et de sa gestuelle au sein de son activité.

[14]Lazare Bernard, *L'écrivain et l'art social*, Publications de l'Art social, Paris, 1898, p8.

2.2 Quelle représentation du travailleur dans l'Art du XIXème siècle?

Le thème du travail abordé en art a été introduit au court du XIXe siècle avec le mouvement réalisme. Le mot réalisme est formé sur le mot «réel » et trouve son emploi un peu avant 1850. Les peintres ou les romanciers sont les premiers à attacher une importance à représenter la réalité sans la modifier. La naissance du réalisme est liée à la révolution de 1848 mais dès 1845, le terme de « réalisme » est déjà utilisé par les critiques pour caractériser la manière de peindre de Gustave Courbet. C'est d'ailleurs Gustave Courbet lui-même qui baptise cette tendance, en nommant une exposition qu'il donne à Paris, en 1855 : « Le Réalisme, G. Courbet ». Le peintre ne reconnaît pour maître que la nature et en ce sens comme le dit très aimablement l'historien Ernst Gombrich « On peut, jusqu'à un certain point, le rapprocher de Caravage »[15]. À son époque, le peintre Caravage désirait plus que tout rendre fidèle la nature. Le mouvement réalisme se caractérise principalement par cette volonté de substituer l'élégance par la vérité. Cette vérité, Courbet l'a trouvé à l'intérieur des scènes de la vie courante mais aussi par l'élaboration d'une approche plastique nouvelle.

Le peintre représente une réalité qui trouve sa beauté dans son caractère réel et dont le peuple est le peuple et non une image de celui-ci. L'artiste exécute ses tableaux dans une facture très franche avec la présence d'empâtement. Le traitement de ses peintures sauvegarde les tensions présentes dans la réalité du quotidien. Notamment, dans l'exécution des visages et des corps mais aussi par la posture de ses personnages fermement implantée dans un sujet. Courbet, dans sa peinture met au point ses propres techniques, il enduit au préalable sa toile de noir pour ainsi partir du sombre et revenir vers des tons plus clairs. C'est en partie pour cette raison que ses personnages se détachent avec contraste du paysage et créent autour de ces derniers un modelé légèrement accentué.

Le tableau *Les casseurs de pierres* réalisé en 1849 est à la fois une image immédiate d'un métier manuel dévalorisé qui auparavant n'aurait pu être un sujet artistique mais que Courbet propose comme telle. L'artiste se réfère à une activité du temps qui échappe au milieu de l'art du XIX^{ème} siècle et inscrit celui-ci dans le modernisme. Le choix du sujet et le travail plastique font le modernisme de cette œuvre. A l'époque, Courbet réalise par cette peinture une petite scène portée sur le genre et qui aujourd'hui est un grand tableau à la façon d'un tableau d'histoire. Cette peinture provoque un basculement dans la représentation en art où un sujet ingrat devient une source artistique. Alors, une nouvelle iconographie du travail voit le jour et elle rentre en rupture avec les productions artistiques réalisées précédemment.

Les casseurs de pierres représentent deux hommes entrain de travailler durement à l'aide d'outils. Ces travailleurs sont éclairés par un soleil virulent et semble véritablement absorbés dans leurs tâches au point de ne pas converser entre eux. D'ailleurs, ces deux hommes travaillent dans des directions opposées et sont contraints à se tourner le dos. Seul le bruit du travail résonne dans cet environnement hostile. Sur la droite au second plan on peut voir une marmite et une miche de pain ce qui nous indique que ces hommes sont à l'ouvrage toute la journée, reclus dans un travail isolé. L'absence d'échange entre ces deux personnages insiste sur le fait que les impératifs du travail prennent le dessus sur les rapports humains. Courbet réalise ici une image sur la dure réalité du travail manuel conduisant les travailleurs dans une suite d'effort sans relâche.

[15]Gombrich Ernst, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon, 1997, p511.

La représentation de ces hommes quelque peu «privés » de visage indique qu'il s'agit d'une activité déshumanisante et réductrice des valeurs humaines. Clairement, le visage de ces travailleurs n'est point l'objet du tableau mais seul leur corps emprisonné par l'effort du travail se révèle être leur unique forme d'existence. De plus, Courbet a pris le soin de représenter un ouvrier jeune et un autre plus âgé afin d'évoquer d'une génération à une autre une forme de perpétuation du travail ingrat. Cette peinture décrit à la fois la dureté de leur métier mais aussi révèle par leurs vêtements déchirés et leurs corps brisés une certaine rudesse de vie.



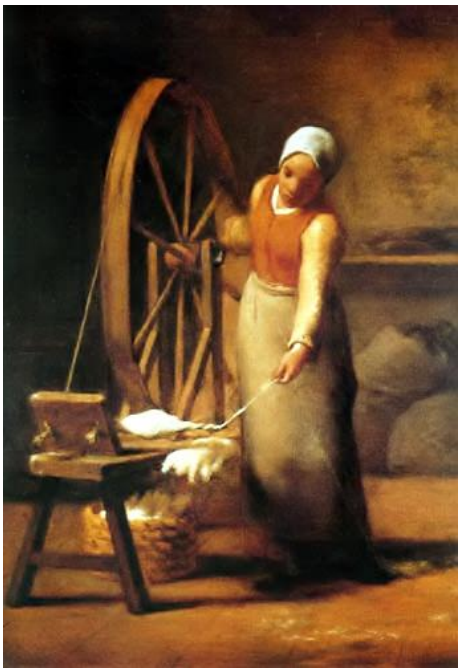
Gustave Courbet, *Les casseurs de pierres*, huile sur toile, 159 x 259cm, 1849.

Le choix d'une nouvelle thématique dans le milieu de l'art déclenche des répercussions sur la façon même de produire artistiquement. Dans *Les casseurs de pierres,* Courbet utilise des couleurs franches et peu plaisantes afin de faire ressortir une atmosphère caillouteuse. Les mouvements des travailleurs sont saccadés et leurs postures sont disgracieuses. Cependant, celles-ci correspondent à une réalité qui est celle des conditions de travail de ces deux hommes. Le cerné artistique des deux personnages occupe ici une fonction poétique qui à travers sa matérialité plastique informe le spectateur sur la nature tragique du sujet représenté. Il permet de communiquer une dimension harassante du travail et fige ces travailleurs à l'intérieur de celle-ci. L'artiste insiste sur la lisibilité des mouvements et évoque dans leurs postures précaires l'effort du travail. L'ensemble des choix artistiques et plastiques choisi par Courbet ont pour fonction de traduire fidèlement la réalité : d'un travail, d'une classe sociale de travailleur mais aussi d'aborder les moyens dont celle-ci dispose pour vivre.

Cette toile est exposée au salon du Louvre de 1851 fait scandale auprès de la critique de même que son gigantisme tableau *Un enterrement à Ornans* réalisé entre 1849 et 1850. Proudhon, journaliste, philosophe et ami de l'artiste considère *Les Casseurs de pierres* comme la première œuvre socialiste. La notion de réalisme en art n'est pas une tendance isolée mais entretien une relation étroite avec l'évolution des mentalités et des données sociales. Notamment, les années qui suivirent la révolution de 1848 a vu se multiplier les sujets de paysans et de scènes de travail en peinture. L'artiste Millet en fait son thème central, il expose d'ailleurs au même salon de 1851 au côté de Courbet. Il y présente le semeur (1851) et les botteleurs (1850).

L'artiste Millet qui est pourtant influencé par la peinture de Courbet reste à l'écart du peintre et du mouvement réalisme. Il est vrai que Millet a une approche très différente de celle de Courbet dans ces scènes de la vie paysanne. L'artiste incarne dans ses tableaux tout comme Courbet le prolétariat rural mais ce premier ne le peint pas avec brutalité et froideur. Car les travailleurs de Courbet semblent exécuter une tâche sans sentiment d'humanité.

Millet à la différence de Courbet n'était pas un révolutionnaire et c'est pourquoi il apporte à la représentation de ses travailleurs une certaine volonté mais aussi rend hommage à un certain savoir faire technique. Dans l'œuvre *la fileuse* de 1855, le peintre attache autant d'importance à la beauté et la précision d'un geste professionnel qu'à l'outil utilisé.



Jean-François Millet, *La fileuse*, huile sur toile, 46 x 39cm, 1855.

Je cite André Fermigier qui dit très justement que l'on ne sait au sein du tableau «qui de la jeune femme ou du grand rouet caressé par la lumière donne la plus forte impression de vie»[16]. Cette mise à égalité de l'appareil mécanique par rapport à l'humain constitue un point foncièrement symptomatique. La description de l'appareil est autant poussée si ce n'est plus que celle de la fileuse. De plus, la place et la dimension qu'il occupe dans cette composition est relativement importante. L'aspect du travail alliant à la fois force humaine et mécanique évoque les conditions auxquelles se plient les travailleurs actuels dans les usines. A l'intérieur de ce tableau, ces conditions permettent de révéler un rapport systématique du travailleur à son outil. Le corps humain est obligé de fusionner avec l'appareil pour effectuer se travail. Cette expérience rend l'ensemble du travail à la fois physique et répétitif. L'impression est telle que cette fileuse paraît dépendante de ce rouage mécanique. Le rapport entre la femme et son outil de travail est évocateur dans le sens ou il questionne déjà ce rôle de substitution que peut avoir un appareil sur l'être humain dans son activité professionnelle.
Cet outil semble déjà influer une certaine autonomie telles les machines existantes de nos jours. La présence de la fileuse peut aisément être pensée comme accessoire au bon fonctionnement de l'appareil.

[16]Fermigier, André, MILLET, éd. SKIRA Classiques, Genève 1991, p77

Car, c'est le grand rouage mécanique qui suscite le plus de productivité tandis que la femme semble passive. L'appareillage dicte le mouvement à exécuter et la cadence à maintenir. Il implique un effort régulier et demande une certaine coordination avec son mécanisme pour s'y adapter. La machine décrite par le peintre Millet, est à elle seule une forme de représentation du travail.

Le tableau de Millet est symptomatique dans le sens où il présente un travail qui ne valorise pas la place du travailleur. L'homme et la machine réunis dans le cadre du travail atténue considérablement l'importance de l'ouvrier. Alain Corbin dit très justement que « la machine rend difficile toute héroïsation de soi, elle appauvrit la gamme des émotions »[17].
Millet considérait la vie des paysans comme la triste condition humaine ou la fatigue est omniprésente et les joies sont fugitives. Un peu avant 1860, l'artiste évoque cette douloureuse condition liée au travail dans une suite de tableaux représentant les journées de paysans de Barbizon. C'est avec des toiles telles que *Le paysan répandant du fumier*, *La récolte de pomme de terre* ou encore *Les ramasseurs de fagots* que Millet illustre parfaitement ce que dit Ernest Chesneau. Cet historien de l'art considère que pour sortir du romantisme, il faut à présent «mettre l'homme vrai dans un milieu vrai»[18].

Contrairement au tableau de *La fileuse*, *Les raboteurs* représente trois ouvriers véritablement investis d'un travail où l'outil qu'il utilise n'occupe pas une place dominante. Dans cette œuvre de Caillebotte, Le travailleur émet un effort entier à la tâche dans laquelle il déploie une force productrice qui est sienne. Cette peinture s'attache davantage à représenter un ensemble de travailleurs dont l'effort résulte majoritairement de leurs bras.
Effectivement, ce tableau met en scène des travailleurs dont les gestes sont en accord avec le type d'outil utilisé. Il est d'ailleurs refusé devant le jury du salon de 1875. Déjà au salon de 1851 les peintures de Courbet et Millet avaient suscité de violentes critiques. L'œuvre a entre autre été jugée pour sa représentation des travailleurs torses nus et pour la luminosité trop sévère.



Gustave Caillebotte, *Les raboteurs de parquet,* Huile sur toile, 100,6 x 145cm, 1875.

Le tableau parvient avec efficacité à plonger le spectateur au cœur d'une activité ouvrière fidèlement représentée. La scène se déroule dans un appartement de type bourgeois ou trois menuisiers s'exécutent à l'entretien du parquet pour rendre celui-ci aménageable.

[17]Guignard Laurence, *Corps et Machines à l'âge industriel*, Presses Universitaire de Rennes, 2011, p10.

[18]Chesneau Ernest, *Peintres et statuaires romantiques*, éd. Charavay Frères, Paris, 1880, p308.

L'optique conduisant à l'aménagement de riche propriétaire rend passagère la présence des ouvriers. Ainsi, ces travailleurs sont de simples accessoires palliant aux besoins d'une classe supérieure. La composition de ce tableau est d'une grande économie et les seuls éléments visibles sont en lien avec le travail effectué. Si cette représentation du travail paraît à la fois terriblement réaliste et en même temps si froide c'est en partie dû à l'inclinaison du sol, créant ainsi une perspective très prononcée. La ligne de fuite située relativement haute, limite notre champ de vision à la surface du sol qui nous ramène inlassablement aux ouvriers et à la tâche exécutée. De plus, il y a un accord de tons entre le plancher et les corps des travailleurs liant un peu plus ces derniers à leurs fonctions. Dans ce tableau, Caillebotte a d'une part défait d'une quelconque humanité ces travailleurs en représentant les corps de ces derniers comme éteints. La fraicheur des corps et leurs noblesses disparaissent sous l'abondance de travail. Devant l'aspect physique que recouvre cette tâche, ces corps d'ouvriers se modifient et s'amaigrissent. Ils deviennent osseux et prennent la forme de simples articulations. Des articulations qui répondent à la logique de leur travail, le travail a ainsi pénétré ces hommes et les a façonnés à son image. D'autre part, l'artiste a su peindre cette délimitation sociale de l'ouvrier pauvre exécutant une tâche pour un propriétaire bourgeois. De façon crue, le tableau présente à la fois « la réalité du travail ouvrier et la contemplation esthétique »[19]. La dimension du travail en art explore autant la réalité du travailleur que son statut social précaire.



Constantin Meunier, *Puddleurs au four*, bronze, 1893.

Constantin Meunier poursuit cette thématique du travail comme représentation artistique. Il admire beaucoup les artistes abordés précédemment mais pourtant exécute une œuvre relativement différente de ce qui a pu être fait.

[19]Darragon, Eric, Caillbotte-Tout l'Art Monographie, éd. Flammarion, 1994, p32.

Premièrement, il contribue à réaliser les nouvelles formes du travail qui apparaissent comme l'industrie et les mines. Alors que les artistes issus de la première forme du réalisme ont pour attache les métiers traditionnels liés aux campagnes et entretiennent tous un lien fort avec la nature. Constantin Meunier marque une rupture et s'inscrit davantage en accord avec son temps. Deuxièmement, il aborde une dimension du travail héroïque où l'entre aide ouvrière conduit à une forme de glorification. Dans le bas-relief *Puddleurs au four,* l'artiste représente certes une vision du travail où la difficulté est présente mais les postures énergiques et engagées de ces ouvriers est dominante. Pour finir, Constantin Meunier a su inscrire dans son œuvre la reconnaissance et l'existence d'un métier, d'une activité et d'une population. En ce sens son réalisme émane d'une intention sociale, humaniste et valorisante.

L'art du XIX^{ème} s'accapare de la représentation de l'être humain au travail. En abordant le quotidien du travailleur, les artistes ont pour principal soucis de faire correspondre dans leurs œuvres la réalité qui entoure cette catégorie sociale. Durant le mouvement réalisme, plusieurs artistes abordent le corps humain au travail en mettant en avant la dimension technique du corps. L'être humain est perçu en pleine activité, capable d'exécuter des tâches pénibles. A l'exception du réalisme héroïque de Constantin Meunier, l'attitude du travailleur communique une certaine souffrance et indéniablement un manque d'épanouissement. De plus, la description de la posture du travailleur dans son effort prime sur sa figuration.

C'est ce qui est en partie manifesté dans les tableaux de Courbet ou de Caillebotte où le travailleur est représenté soit tête baissée ou même de dos. Egalement, la fileuse de Millet présente un visage peu construit anatomiquement et sans aucune expression. Cette dimension fantomatique du visage connote une certaine solitude liée au travail.
D'un point de vue artistique, cette absence d'identité du travailleur rend sa représentation comme paradoxale au sein de ces peintures. C'est-à-dire que le travailleur est à la fois un modèle de représentation artistique mais qui n'est pas exploité en tant que personne individualisée mais comme un fait actif et productif.

Courbet, Millet et Caillebotte ne s'y trompe pas, le travailleur ne dispose que de ses forces de travail pour vivre. Ainsi, l'absence de figuration peut vouloir dire que le travailleur n'agit pas avec les facultés de l'esprit mais s'exprime par un langage gestuel et dans le maniement de ses outils.
Cette hypothèse explique pourquoi ces artistes s'attachent à rendre fidèlement la posture et la gestuelle du travailleur sans jamais lui apporter une expression ou un sentiment sur son visage.
Ainsi, la représentation d'un travailleur dans le mouvement réalisme n'existe que par le déploiement de ses forces productives. Celui-ci n'est jamais ou très rarement un sujet pensant, il se voit sans cesse attribué celui d'exécutant. Le thème du travail dans l'art du XIX^{ème} est fondé avant tout sur les gestes de l'homme réalisant une tâche représentative d'un métier. Mais ce métier n'élève jamais ce travailleur au rang d'homme doué d'expression. Car, la charge de travail enlève à celui-ci la possibilité de penser, il est malgré lui un homme d'action et non de réflexion.
Du moins, si le travailleur aborde une pensée au sein d'une œuvre artistique, c'est une pensée du geste où l'expression pensante est celle d'un corps qui s'articule au plus prés du travail en cours. C'est le savoir faire qui se manifeste à travers le travailleur.

Ainsi, l'image du travailleur appréhendé dans le mouvement réalisme n'est jamais celle d'un sujet d'esprit mais véhicule une profession, un acte productif, une population active mais dévalorisée.
Puis peu à peu, ce geste qui recouvre un certain savoir faire s'estompe avec l'arrivée de la machine. On a en quelque sorte déjà les prémices de ce changement avec *La fileuse*. Dans ce tableau, Millet met en lumière le procédé mécanique utilisé par l'ouvrière. Il révèle et affirme le fonctionnement logique et indispensable de cet appareil au sein d'une tâche. Ce rouage et sa qualité en tant qu'objet utilitaire domine sur le geste de la femme. On remarque que cette mécanique est entièrement en action alors que l'ouvrière reste statique.

L'avant dernière partie de ce paragraphe me conduit à présenter le réalisme socialiste comme une nouvelle doctrine formée d'une alliance entre l'art et la politique.

2. 3 Le réalisme socialiste soviétique

A partir des années 1930, le réalisme soviétique est proclamé comme le modèle conceptuel artistique principal de la Russie. Afin d'aboutir à une nouvelle conception de l'art jugé quelque peu enclin à des thématiques bourgeoises. L'art se situe dans une période où il ne parvient pas à représenter pleinement son histoire en mettant en avant ses acteurs comme étant les créateurs de celle-ci. Le réalisme soviétique est aussi un moyen de sortir du mouvement Futurisme qui n'est plus en adéquation avec les nouvelles données historiques. Effectivement, la révolution de 1917 ayant permis l'effondrement du régime tsariste a apporté de nouveaux espoirs formés sur une vision positive de l'humanité. Ainsi, peu après cette révolution, le nouveau gouvernement interdit la production d'œuvres à caractère marginal.

Quelques années après prend forme la définition du réalisme socialiste conçut par l'Union des écrivains soviétiques:
"Le réalisme socialiste, en tant que méthode fondamentale appliquée à la littérature russe et à la critique littéraire, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire. Par le caractère historiquement concret et véridique de sa représentation de la réalité, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme".

Désormais, l'état Russe est le nouveau dirigeant des productions artistiques et il détermine ce qui est art selon la conformité des œuvres avec la nouvelle idéologie culturelle.
C'est la naissance d'une nouvelle doctrine formée par une alliance entre art et politique mais c'est aussi l'avènement d'un art conformiste. Pour répondre à ces impératifs, l'art doit ainsi être social et optimiste. Chaque projet artistique a pour obligation de refléter des valeurs positives comme étant celle d'un peuple uni.
Cette unité du peuple se poursuit jusque dans l'effort du travail pour devenir un effort collectif solide effaçant toute dimension tragique du travail. Le réalisme socialiste magnifie la représentation du travail et les productions artistiques doivent être figuratives et idéalisées afin de montrer une image valorisante du peuple.
Contrairement au réalisme français où la thématique du travail manifeste majoritairement une certaine dévalorisation du peuple travailleur. De plus, l'image du travailleur français est souvent celle d'un homme affaibli par la charge des efforts à répétition. A l'inverse, le travailleur représenté par le réalisme soviétique est tel un sportif de haut niveau ou un gladiateur. Celui-ci est toujours près à affronter la vie même dans sa difficulté. L'image du travailleur soviétique est celle d'un homme fort et dévoué car il reflète l'identité d'un peuple fier de ses valeurs.

L'iconographie du travailleur mais aussi les fondements du réalisme soviétique s'est formé autour d'une grande idéologie des années 1930 qui est celle de l'homme nouveau. Déjà dans les écrits de Karl Marx, celui-ci soutient que l'homme par l'acquisition d'un travail peut non seulement s'épanouir mais être son propre créateur. En 1916, Lénine déclare que le capitalisme a atteint un stade de rupture et il s'engage à transformer la guerre impérialiste en guerre civile. Son but est d'abolir le régime des différentes classes sociales. Les premiers camps de concentration naissent en Europe sous le commandement de Lénine et visent à se débarrasser des éléments nuisibles au peuple. Puis Staline, à son tour poursuit la marche entreprise par Lénine de manière plus déterminée.

Le nouveau gouvernement réalise de multiples plans afin de promouvoir la « vision utopique d'une Union soviétique conquérante »[20]. Pour Staline, l'objectif est que la Russie se transforme en une grande puissance industrielle. Cette entreprise de moderniser tout un pays encore sous développé n'est pas sans conséquence d'un point de vue sociologique. C'est ainsi que l'homme nouveau se révèle comme un élément neuf et adaptable au besoin d'une société en quête de pouvoir et de productivité.

Cette grande aventure de l'homme nouveau s'inspire du livre *Littérature et révolution* (1924) écrit par Léon Trotski. Cet homme politique et révolutionnaire définit dans son livre la trame de ce qui constitue le surhomme socialiste à venir. Par un perfectionnement collectif, l'homme nouveau doit prendre forme. Car, cet élan collectif a pour but d'encourager sur un plan individuel l'élévation de chaque être humain. Cet homme nouveau doit disposer d'une discipline irréprochable, d'un contrôle de soi mais doit également être capable d'organiser et de planifier les activités qu'il entreprend. Il est aussi plus que préférable qu'il développe des talents sportifs, artistiques et intellectuels. Dans sa peinture *Après la lutte,* Alexandre Deïneka met en scène des sportifs prenant leur douche. L'artiste met en évidence les qualités musculaires de ses corps comme des modèles de perfection. Aucun de ces hommes ne semblent défavorisés ou présenter des défauts. Ces sportifs comportent de véritables ressemblances physiques et ne disposent d'aucun trait de caractère personnel. Ils sont de véritables clones, tous véhiculant l'image d'un homme potentiellement capable de réussir ce qu'il entreprend. De plus, le sport émet une charge collective très significative et en résonnance avec la politique dominante.



Alexandre Deïneka, *Après la lutte,* huile sur toile, 170 x 233cm, 1937-1942.

L'image de l'homme nouveau est celle que décrit Alexandre Deïneka dans le milieu sportif. Car, l'idéologie soviétique en quête de l'homme nouveau affirme qu'un corps physique développé et sportif est révélatrice d'une certaine droiture morale et intellectuelle.

[20]Jean Clair, *Les années 1930 La fabrique de « l'Homme nouveau »,* éd. Gallimard, 2008, p37.

Cependant, le domaine majeur où il faut introduire l'homme nouveau est celui du travail et en particulier des usines car la Russie veut avant tout devenir une grande puissance industrielle. A partir de 1920, l'ouvrier stakhanovisme est le modèle à suivre pour tous les citoyens. Staline souhaite ainsi « transformer les masses en une armée disciplinée de citoyens-soldats »[21].

Centrale électrique du Dnjepr est une peinture de Nikolai Dormidontov qui évoque avec pertinence les nouveaux objectifs de l'art liés à la doctrine idéologique de l'homme nouveau. L'artiste modifie considérablement l'iconographie du travailleur en un vaillant soldat. La représentation d'une petite tâche isolée par un seul travailleur n'est plus de mise pour l'artiste soviétique. Car, l'imagerie d'une simple scène de travail n'est plus conforme aux ambitieux projets soviétiques. D'autant que la nouvelle politique encourage le stakhanovisme qui signifie que chaque ouvrier est amené à améliorer son rythme de travail et sa productivité. L'imagerie du travail doit intégrer de grande organisation ouvrière où se dessine à travers elle la fabrication d'un nouveau pays, d'une nouvelle histoire. La peinture *Centrale électrique du Dnjepr* présente le domaine du travail sous une forme monumentale en cohérence avec les enjeux politiques. Cette peinture met en évidence la sur-motivation des ouvriers ainsi que leurs capacités à produire en collectivité. Dans cette œuvre, le travail permet de concevoir de grande architecture blanche aux lignes parfaites. Par la représentation de cette grande scène d'un chantier nocturne, l'artiste aborde une nouvelle facette de l'imagerie du travail ou celui-ci est vu comme l'espoir d'une nation.

Nikolai Dormidontov vente les mérites de ces ouvriers qui effectuent un travail dans l'obscurité et où la fumée est omniprésente. Ainsi, l'artiste inscrit les notions de courage et de bravoure dans la pensée collective du peuple et élève l'ouvrier au rand de héros.

Telle une peinture de guerre ou d'histoire, le thème du travail dans la culture soviétique révèle les aptitudes supérieures de l'être humain à s'investir sans limite dans l'édification d'une nouvelle histoire. Indéniablement, l'art doit contribuer à la transformation idéologique du travailleur selon le modèle de l'homme nouveau.



Nikolai Dormidontov, *Centrale électrique du Dnjepr*, huile sur toile, 1931.

[21]Jean Clair, *Les années 1930 La fabrique de « l'Homme nouveau »,* éd. Gallimard, 2008, p38.



Vera Moukhina, *L'ouvrier et la Kolkhozienne*, sculpture en acier, 1937.

L'artiste Vera Moukhina réalise en 1937 une sculpture monumentale de 25 mètres de hauteur et d'un poids supérieur à 80 tonnes. Cette sculpture se nomme *L'ouvrier et la Kolkhozienne* et représente un homme et une femme en plein mouvement et brandissant chacun un outil avec détermination. L'homme est muni d'un marteau et la femme d'une faucille. Ils sont tous les deux accolés et manifestent avec poigne, une énergie commune et fusionnelle.

Cette œuvre allie le prolétariat ouvrier et paysan, le premier est représenté par l'homme et le second par la femme. La faucille et le marteau sont deux éléments symboliques forts du communisme soviétique et sont présents sur le drapeau de l'URSS. La sculpture *L'ouvrier et la Kolkhozienne* est une commande de l'état soviétique où les objectifs étaient de mettre en avant la gloire d'un pays mais aussi du peuple travailleur comme les héros de cette ascension. D'ailleurs, cette dimension d'élévation est matérialisée dans cette sculpture à la fois par la marche guerrière de ces ouvriers et par leurs bras tendus vers le ciel qui est synonyme de victoire.
Cet art officiel s'appuie sur la figure du travailleur pour émettre de façon évocatrice l'aspect conquérant et optimisme d'une nation. De plus, la réalisation en acier de cette œuvre évoque son côté indestructible et en même temps valorise une certaine idée des progrès de l'industrie de la métallurgie qui connait un essor considérable à cette période. La représentation du travail est vue ici par l'artiste comme une valeur en soi générant la réussite d'un pays et l'épanouissement d'une population.

Dans *Le chantier*, Alexandre Deïneka peint un ensemble ouvrier en pleine construction d'un bâtiment. Hommes et femmes sont représentés à l'ouvrage dans différentes tâches. L'artiste réalise un sujet qui adhère totalement à l'art soviétique de son époque.



Alexandre Deïneka, *Le chantier*, huile sur toile, 1936.

A l'intérieure de cette peinture, il est possible de distinguer les différents corps de métier tous réunis et concernés par la réalisation d'une même œuvre. Il y a au premier plan et presque au centre une ouvrière, à sa gauche un technicien et à sa droite un groupe d'ouvriers et d'ouvrières. Derrière cette femme munie d'une planche de bois on devine un responsable des travaux avec des dirigeants de l'état, et derrière à gauche de ce groupe deux ouvriers travaillent ensemble. L'imagerie du travail en collectivité est bien mise en avant. L'artiste attribue à chacun des ouvriers des missions valorisantes afin d'élever l'univers du travail à celle d'une quête ou l'humain peut se réaliser. Ainsi, l'artiste s'approche indéniablement d'une idéologie Marxiste révélant le travail comme l'essence de l'homme.
De plus, cette peinture présente une organisation du travail très orchestré. Notamment par la présence du responsable qui en levant le bras semble ordonner les différentes tâches à effectuer aux ouvriers. Certaines opérations sont réalisées par des bras mécaniques et révèlent à la fois une conjugaison harmonieuse des activités mais aussi vente aussi les mérites du progrès technique.
Contrairement au réalisme français, les visages des travailleurs sont bien définis. Ce fait inscrit véritablement leurs présences humaines dans cette activité collective et ils en deviennent pleinement les acteurs.

Au loin, se dessine un village peu développé mais l'entreprise de ce chantier destine cet environnement à une franche évolution. A droite de cette scène de travail se dégage un espace naturel avec quelques arbres ce qui n'est pas sans lien avec cette femme qui porte une planche de bois. C'est à nouveau une allusion à la pensée marxiste qui définit l'homme comme un créateur éprouvant le besoin d'inscrire sa marque dans toutes choses y compris la nature. Pour Marx, l'être créateur prouve son existence en réduisant la nature et en y aménageant sa propre histoire. Dans les écrits de Marx cette notion se nomme « l'humanisation de la nature ».

Dans cette œuvre, le travail est une source de création capable de transformer le naturel, de l'aménager symboliquement par des édifices symbolisant le genre humain dans sa quête de développement.

En conclusion, l'art soviétique de cette période est utilisé comme un vecteur idéologique afin d'éduquer l'ensemble des membres de cette population. L'artiste dispose d'une mission sociale majeure, celle de transformer le réel et de faire de celui-ci le symbole d'une humanité parfaite.

Dans la dernière partie, j'introduis le mouvement dadaïste qui confronte dans ses créations l'homme et la machine et évoque par la même occasion la montée de l'industrialisation.

2.4 Le dadaïsme et la culture mécanique

En 1916 à Zurich, l'écrivain et poète Hugo Ball, la chanteuse de Cabaret et poétesse Emmy Hennings fondent le Cabaret Voltaire. Cet établissement est un lieu de revendication culturelle où l'expression libre est le seul mot d'ordre. Chaque soir, se rassemblent des amis proches de Ball mais aussi des artistes Tristan Tzara, Jean Arp ou Marcel Janco. Artistes et poètes œuvrent ensemble dans une énergie créative débordante. Hugo Ball déclare un mois après l'ouverture du cabaret que cette expérience permet « de divertir le public avec des choses artistiques […] de façon aussi stimulante qu'instructive, à produire constamment des choses vivantes nouvelles, naïves »[22].

Le 18 avril 1916, Ball accepte dans son journal l'appellation « Dada ». Le mot « dada » renvoie à des significations différentes selon la langue. En français il désigne un « cheval de bois », en roumain il signifie « oui, oui » et en allemand « dada » renvoie aux pleurs d'un nourrisson. La désignation « dada » connote judicieusement l'apport référentiel primitif et naïf cher à ces artistes. Dada devient ainsi un mouvement artistique symbolisant un nouveau départ mais il est aussi une marque de fabrique détournant et jouant du langage publicitaire. Les dadaïstes transforment l'art en une expérience visuelle qui relève de la culture de masse. Le dadaïste ouvre à une nouvelle conception de l'art. Il rattache l'art à la poésie et s'oriente pour beaucoup de ses acteurs à une pratique du photomontage. Le photomontage choisit par les dadaïstes se veut réactionnaire aux pratiques dites académiques et conservatrices des beaux-arts. Car, les pratiques traditionnelles que renferment l'art ne permettent pas d'aborder avec efficacité les mutations que subit la société. Le photomontage est anti-art et peut revendiquer le malaise d'une histoire où la guerre persiste mais aussi où les valeurs humaines s'amenuisent. Ainsi, les œuvres dadaïstes critiques également les recherches utopiques de l'homme nouveau et toute l'idéologie sociologique qui en découle.

A l'intérieur de leurs compositions, ils interrogent l'intérêt technologique grandissant et la relation qui s'opère entre cette dernière et l'être humain. L'avènement des machines s'impose à l'homme comme un être pensant et agissant à sa place. Les nombreuses références à l'automobile et aux pièces mécaniques qui la conçoit évoquent un monde où la vitesse est un facteur essentiel.

L'esprit de notre temps est une sculpture réalisée par Raoul Hausmann en 1919. Cette sculpture reflète le climat sociologique dans lequel l'être humain évolue en cette période. Cette marotte de coiffeur symbolise en fait un état d'esprit aliéné dans lequel conduit la société. Raoul Hausmann décrit par cette œuvre une société castratrice d'identité, de personnalité, de caractéristique propre. La population évolue dans un moule collectif formatant les humains selon ses attentes. Cette tête de bois est représentative d'un être humain conditionné par son environnement. Désormais, L'être humain est un véritable dispositif qui abrite toute sorte d'outils et de fonctions dont il ne se sépare jamais. L'être humain est un être de fonctions certes mais ses fonctions sont quelque peu rudimentaires et réductrices. Il appréhende le monde avec sa panoplie d'objets indispensables greffés sur ses parois cognitives. L'être humain devient matérialiste et non un être pensant. Toute la spiritualité et les nouvelles valeurs de l'être humain sont placées dans son porte monnaie ou encore dans son écrin à bijoux. Cet être humain est équipé de différent système de graduation, ainsi la précision des mesures est indispensable à sa condition. D'ailleurs, cette idée de mesure et de précision est un symptôme d'une société rigide dont l'industrialisation et la glorification du progrès technique n'est pas sans lien.

[22]Kuenzli Rudolf, *DADA*, éd. Phaidon, 2007, p18.

Cet être que décrit Raoul Hausmann est le produit d'une société qui ne cesse d'être active et productive. L'être humain est un travailleur de tous les instants dont l'esprit n'est jamais au repos. L' « esprit » que révèle l'artiste est un esprit encombré, surchargé par des objectifs professionnels. Plus le centre d'intérêt majeur de l'être humain est d'ordre financier plus celui-ci devient le miroir d'une société capitaliste déshumanisante. La logique économique dominante impose un esprit collectif fondé sur la compétitivité. Elle transforme chaque être humain en un exécutant qui ne vit qu'à travers son rôle social. L'artiste indique que les enjeux de l'humanité sont portés sur une dimension professionnelle au détriment de la culture qui n'est plus l'essence de l'homme. Ainsi, l'être humain cultive une certaine ignorance et se contente d'une vie qu'il met aux services de son travail.

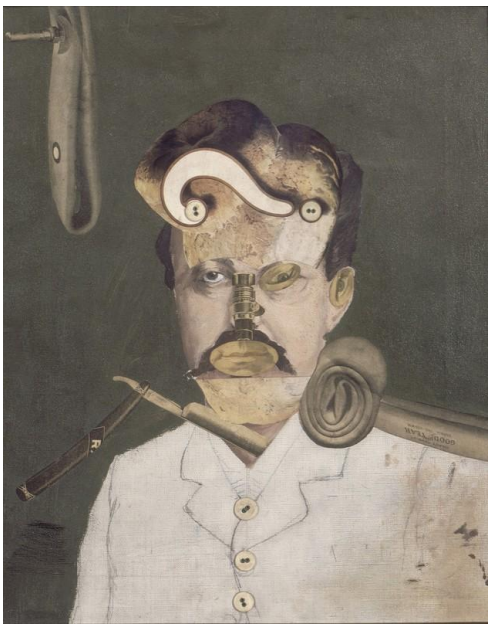
La tête de bois signifie à la fois que l'être humain est borné mais aussi qu'il n'a aucun caractère ni personnalité. De plus, cette marotte de coiffeur transmet une certaine froideur et est dénuée d'émotion. Ce constat trouve des équivalences avec les machines ou encore les robots. Raoul Hausmann définit une vision de l'être humain plutôt chaotique où celui-ci prend les traits d'une machine programmable. Une affiche est clouée sur cette tête perruquière et mentionne le numéro 22. Selon les mots de l'artiste « l'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique ». L'être humain est classé selon une organisation numérologique effaçant toute désignation identitaire. De surcroit, l'homme est considéré à l'égale d'une machine ou encore comme une simple pièce interchangeable dans l'immense réseau industriel.

Raoul Hausmann parvient à la conclusion que l'être humain constitue un outil flexible palliant invariablement aux impératifs de la société. La population subit une forme de dépersonnalisation collective conduisant à une perte des valeurs humaines.



Raoul Hausmann, *L'esprit de notre temps,* marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus, 32,5 x 21 x 20 cm, 1919.

L'œuvre *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor* est réalisée par George Grosz et représente un inventeur en blouse blanche dénommé August. Dans le titre de l'œuvre, l'artiste utilise l'expression « Souviens-toi de l'oncle August » qui induit l'existence d'une personne dans une dimension passée. Cet homme, dont la tête a reçu comme projectile un gâteau porte aussi sur le front un point d'interrogation. De plus, son visage est soucieux et semble émettre un certain malaise. L'envoi de ce gâteau manifeste t-il une forme de vengeance ? Ou est-il le prolongement logique d'une cause à effet ?

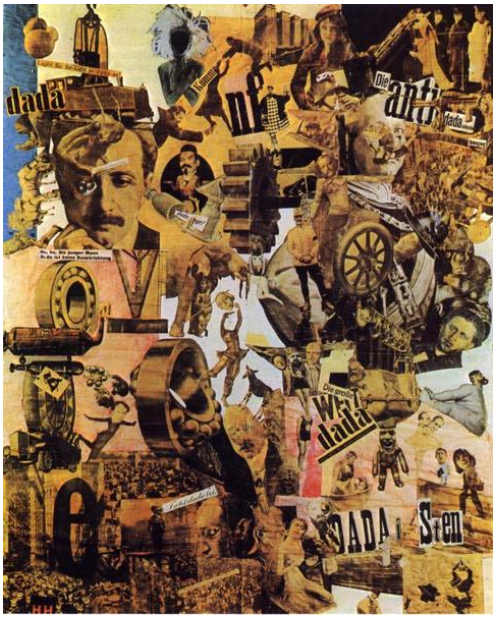


George Grosz, *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor,* peinture à l'huile, crayons, papiers et cinq boutons, 49 x 39,5 cm, 1919.

La partie basse du tableau révèle deux instruments menaçant braqués sur cet homme. Il y a notamment une lame de barbier disposée sous le menton et une chambre à air tamponnée de la marque « Good Year ». Cette dernière soutient la tête de l'inventeur dans une certaine direction. En haut à gauche, un autre élément semble conduire à d'éventuelles souffrances mortelles. Il s'agit d'une sangle en cuir dont l'utilité supposée est la pendaison. Elle est orientée encore une fois vers l'oncle August. L'ensemble des éléments menaçant cet inventeur est mystérieux. L'étrangeté se prolonge dans le visage de cet homme qui présente un œil droit retourné et est muni d'un troisième logé sur son oreille. Chaque œil semble être orienté en direction d'un danger environnant et symbolise un excès de surveillance de cet inventeur persécuté. Le nez de l'oncle August est inter-changé par une pièce de mécanique et renseigne ainsi sa profession d'inventeur mécanicien.

A travers cette œuvre, George Grosz interroge le progrès technique et remet en cause ses acteurs comme l'oncle August. Ces inventeurs ne sont-il pas à l'origine de dégénérescences humaines ? La fulgurante montée de l'industrialisation a abouti à des transformations sociales et culturelles radicaux. L'oncle August a conduit à la valorisation de la mécanisation au détriment des qualités humaines. Par ces attaques infligées à cet inventeur, l'artiste sous entend un certain retournement du progrès technique dirigé cette fois si vers ses créateurs.

Le collage *Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* est réalisé par Hannah Höch en 1920. Son titre indique que l'artiste a conçu cet assemblage avec un couteau de cuisine.
Dès lors, Hannah Höch manifeste une émancipation des instruments traditionnels utilisés par un artiste. Ainsi, elle souhaite marquer une rupture avec l'art noble et les processus de créations artistiques établis. De plus, un couteau est un outil qui connote une certaine violence. Cette violence se transmet autant dans son utilisation que dans l'objet de sa manipulation.



Hannah Höch, *Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, photomontage et collage, aquarelle, 114 x 90 cm, 1919-1920.

Ce collage relativement vaste (114 x 90 cm) représente un espace fragmenté par l'intrusion d'éléments issus du milieu urbain et de la mécanique. Il incorpore également de nombreuses figures de la politique de Weimar mais aussi des artistes. La réalisation de ce collage est foisonnante et en même temps très soignée. L'artiste compose ce collage par les attributs formels, plastiques et symboliques des différentes sources de documents utilisés. Par ce photomontage, Hannah Höch élabore une figure de la société. L'ensemble de la composition prend volontairement un aspect fouillis car elle fixe la société et son urbanisme dans une évolution très marquée. Ainsi, l'artiste élabore un « all-over » visuel en surchargeant l'espace de références mécaniques : rouages, engrenages et machines. Hannah Höch parvient à rendre les notions de vitesse et de dynamisme cher à l'industrialisation. Car, ce photomontage manifeste la mécanisation croissante du monde. D'ailleurs, le procédé créatif de cette œuvre est très significatif et rejoint une certaine mécanisation de la pratique artistique.

L'ensemble de ces œuvres mettent en avant un rapport de proximité entre l'homme et la machine. Les notions de progrès technique sont également explicites et tournent quelque peu à l'obsession. La machine a permis d'appréhender le monde et de le rendre plus grand et plus fort, elle symbolise une société révolutionnaire. Cependant, l'être humain semble perdu dans son nouvel environnement et n'est plus le principal centre d'attention. Seuls les différents éléments mécaniques incarnent une dynamique nouvelle et autonome. L'être humain est évocateur d'une certaine passivité comme il est manifeste dans l'œuvre *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*.

Cet inventeur prénommé August est le créateur de ce monde technologique si prometteur. Pourtant, cette avancée du progrès technique parait terriblement altérer sa condition humaine. La machine est-elle à l'origine d'une forme de substitution de la pensée humaine ?

Dans le troisième paragraphe, j'y aborde la sphère professionnelle qui transforme les villes en les rendant plus dynamiques mais aussi plus inhumaines.

III- La révolution des machines

3.1 Les temps modernes

Au cours du XIX^{e} siècle, l'ensemble de l'environnement humain est peuplé de machines. Les avancés technologiques développent considérablement les villes sur un plan technique, sociologique et esthétique. Les villes abordent des formes nouvelles et se transforment en de grandes métropoles modernes. Sous l'influence de l'industrialisation, les villes deviennent un lieu de partage entre la machine et la technique. La totalité de l'environnement humain incarne la modernité dont Baudelaire en définit le concept dans son livre *Le peintre de la vie moderne* (1863). Dans ce livre, Baudelaire caractérise la ville et ses transformations comme une expérience esthétique nouvelle et constitue la modernité. C'est en cette période révolutionnaire, que l'être humain prend conscience qu'il vit dans un espace en perpétuelle mutation. La machine est considérée comme le principal élément déclencheur de ses modifications environnementales.

Ces transformations urbaines ont considérablement accéléré notre façon de vivre. La naissance de ces nouvelles sociétés hypermodernes est dominée par le milieu professionnel. L'aspect des villes est profondément touché et déjà en 1906 un chroniqueur du Parisien responsabilise ces transformations urbaines d'accélérer le rythme de la vie humaine. L'auteur écrit ceci: « un instant de réflexion vous convaincra, les assure t-il, que l'élément décisif de cette transformation, c'est le moyen de transport rapide, qui, tramway à vapeur ou électrique, chemin de fer ou métropolitain, permet à notre époque pressée de satisfaire son besoin d'arriver et d'arriver vite aux théâtres variés de son effort »[23]. Ce chroniqueur consterné constate que derrière l'invention des réseaux de transports se cachent un plan stratégique pour rendre les ouvriers rapidement au travail. Ces transformations conditionnent la population à se déplacer de façon plus expéditive. Les notions de vitesse et de dynamisme sont imposées à l'être humain comme étant l'essence du bon fonctionnement de la société.

Les nouvelles métropoles n'ont pas été conçues pour rétablir la ponctualité dans le cadre du travail. Elles ont surtout modelé l'être humain afin de le rendre plus actif, plus efficace et cela dans ses moindres déplacements. Par la mise à disposition de moyens de transports rapides, les grandes villes attendent de l'ensemble de la population une certaine compétitivité. Elles insufflent à la population d'adopter une conduite de vie énergique destinée à être déverser dans la sphère professionnelle. Car, l'aboutissement de ce monde précipité trouve une cohérence sans pareil dans l'acte du travail. Le monde professionnel est une grande machine économique qui conditionne l'image des métropoles. D'autant que le XIX^{ème} siècle connaît une forte révolution industrielle. Celle-ci engendre des progrès considérables dans les domines scientifiques et mécaniques. Ces découvertes ont propulsé les usines à un rendement supérieur. Entre autre, par l'apparition des moteurs électriques qui remplacèrent peu à peu les machines à vapeur. Les usines réclament de plus en plus de main d'œuvre et les gens quittent les campagnes pour aller travailler dans les villes industrielles. Cet exode rural conduit les populations ouvrières à s'entasser dans des logements misérables ce qui conduit à un mode vie grégaire.
Au début du film *Les temps modernes* de Charlie Chaplin, le cinéaste créé un parallèle entre les ouvriers se rendant à l'usine et un troupeau de moutons errant dans un champ.

[23]Frollo. J, « Pour aller vite », *Le petit Parisien*, 10 avril 1906.

Cette critique de Charlie Chaplin évoque avec une efficacité redoutable ce mode de vie en groupe et l'uniformisation d'une population de travailleur. Le cinéaste aborde la représentation du travail à l'usine comme une activité déshumanisante.

Dans *Les temps modernes*, les relations de travail sont difficiles et obéissent à une hiérarchie très stricte. Les recettes de l'entreprise comptent plus que les rapports humains. La révolution industrielle et l'implantation de ses nouvelles méthodes de travail inflige à l'ouvrier une surcharge de travail. Il est aussi manifeste que l'ouvrier n'est pas traité à sa juste valeur mais représente uniquement l'élément productif qui se doit d'être rentable. Derrière cette industrialisation, c'est toute une montée du capitalisme qui se met en place.


Fritz Lang, *Metropolis* (image du film), 1927.

La ville représentée par Fritz Lang dans *Metropolis* aborde une forme dominatrice sur la population. A l'intérieur de ce paysage urbain, l'activité professionnelle y est très marquée. Celle-ci présente de nombreuses jonctions et des embranchements unissant toutes les parties de la ville. Le modernisme de cette métropole, ouvre à de multiples dimensions au sein d'un même espace. L'urbanisme élaboré par Fritz Lang présente plusieurs axes de transport répondant à une logique productive. Dans cet espace imbriqué que représente la ville, une activité humaine foisonnante s'y démène. L'étrangeté de cette ville fictionnelle révélée dans *Metropolis* provient du fait qu'elle aborde une certaine analogie avec la réalité. En effet, cette donnée n'a pas échappé au cinéaste et la ville représentée en pleine évolution inquiète plus qu'elle ne fascine. L'environnement urbain et ces transformations gigantesques réduisent l'espace vitale. Les villes sont ainsi saturées d'éléments et annulent toute contemplation horizontale et verticale. L'impression dominante pour l'habitant lambda est qu'il ne peut sortir de celle-ci, il est littéralement piégé dans ce labyrinthe urbain.

La sculpture *New York* de l'artiste Man Ray est révélatrice de la nouvelle identité visuelle qu'abordent les villes les plus développées. A l'ère de la grande industrialisation et de la valorisation des progrès techniques l'artiste adopte une esthétique mécanique. Cette esthétique qui découle directement des machines et dont Man Ray fait usage pour représenter cette grande ville des États-Unis est symptomatique. Effectivement, *New York* est réalisé par l'assemblage de deux éléments issus de la sphère professionnelle. Cette sculpture prend forme par l'association de lames de métal plaquées les unes aux autres et maintenues par un serre-joint lui aussi métallique. La dominance du métal manifeste en puissance l'idée du progrès lié à l'industrie de la métallurgie.

À cette époque, l'utilisation du métal permet la structuration des nouvelles architectures modernes et est synonyme d'une certaine réussite d'un savoir professionnel profitant à l'aménagement des grandes villes. En première analyse, cette œuvre aspire à une forme de valorisation du travail dont l'aboutissement supérieur tient de la construction de grands édifices.



Man Ray, *New York*, métal chromé et serre-joint métallique, *h* 44.5 cm, 1917-1966.

Cependant, le sens critique de cette sculpture est clairement lisible par le choix des matériaux communiquant une certaine froideur. La représentation de cette architecture rappelant celle des gratte-ciels de la métropole est quelque peu déshumanisante. Elle révèle une dimension brute de l'environnement humain. La forme très linéaire de cette tour présente un aspect strict, elle est représentative d'une certaine droiture d'esprit au sens négatif du terme. De plus, la dynamique inclinée qu'aborde cette architecture alimente l'idée qu'elle se renverse. Alors, le serre-joint intervient dans une étape périlleuse qui est de soutenir cette grande structure. La tension qui existe entre le serre-joint et le gratte-ciel, rend ce dernier empreint d'une certaine lourdeur. Cette œuvre dévoile un aspect fragile et précaire d'une grande architecture moderne qui en apparence se veut solide mais qui en réalité dissimule ses failles. Le serre-joint peut être vu comme un symbole représentatif du travail agissant au maintien du monde. Cette œuvre véhicule également une centralité du travail à l'intérieure de la société qui est directement à l'origine des transformations urbaines. Ainsi, la sculpture *New York* aborde la représentation des nouvelles architectures sous un certain mimétisme à l'image de la mécanique. L'obsession du progrès technique pousse l'être humain à l'utiliser à outrance, celui-ci transforme son espace vitale en un gigantesque outil.

Durant cette période, l'aspect des villes évolue considérablement et rapidement. Dans la peinture *Metropolis*, George Grosz rend compte de cet accroissement que subissent les villes mais aussi du rythme de la vie humaine qui s'accélère. Ce tableau est réalisé dans une dominante rouge qui symbolise d'un point de vue général le principe vital et témoigne avec force de son activité. L'artiste réalise pléthore d'individus en mouvement dans de multiples directions.

Cette cacophonie visuelle créé une véritable tension que le spectateur ne peut contempler paisiblement. George Grosz parvient à fixer dans sa peinture l'hystérie collective qui embrasse les rues de cette ville. La population est représentée dans une dynamique dont il est difficile d'en cerner le cheminement. Cette masse humaine se chevauche à toute allure et semble véritablement émettre un bruit assourdissant.



George Grosz, *Metropolis,* huile sur toile, 100 x 102 cm, 1916-1917.

George Grosz dresse ici une interprétation critique de la société moderne. Le premier plan, représente le croisement d'une rue où le passage humain est très dense. Au second plan, des cheminées d'usine sont visibles ainsi que de multiples constructions toutes formellement semblables. Il y a aussi la présence d'un soleil qui brille d'une lumière artificielle telle celles des lampadaires qui se situent au premier plan. L'approche artistique de cette scène relève d'influence cubiste et futuriste. L'apport cubiste adopté par l'artiste, lui permet de s'affranchir d'une perspective réelle afin d'approcher des points de vue multiples. George Grosz exploite la décomposition du mouvement créant un effet de vitesse saccadée ce qui est propre au mouvement futuriste.
L'origine de cette vie « express » semble provenir de la zone industrielle que l'artiste a pris soin de représenter sur un plan rabattu. Le nom d'une entreprise de moteurs automobile allemand est scandé en gros caractère noir. La présence de cette industrie n'est pas anodine tout comme le grand bâtiment portant un drapeau des États-Unis et intitulé « magazin ». La dimension du commerce mais aussi de la production est explicitement marquée comme un facteur décisif constituant la ville moderne. Pourtant, comme le montre l'artiste, cette société et ses atouts ne permettent plus de prendre le temps de vivre. Elle conduit la population dans le chaos et la déshumanisation.
Le philosophe Jean Baudrillard explique que dans la société de consommation dans laquelle nous vivons le temps n'existe que si, il est consommé. Ainsi, même le temps libre des loisirs obéit également à cette règle. Le travail a très tôt conditionné le temps à un rapport de production et convertissant celui-ci en terme de valeur économique. Le temps dirige l'ensemble du monde productif et il ne s'arrête pas aux règles de travail. Pour le philosophe, le temps de loisir ne fonctionne que par opposition au temps travaillé. Il est un objet de satisfaction que l'être humain consomme afin de donner une valeur à celui-ci. En ce sens, le loisir ne peut exister en dehors des systèmes de production qui n'est loisir que dans son caractère consommable.

Le temps de loisirs est aliéné par le besoin impératif d'en faire bonne usage. Le temps libre dans notre société productive et devenu trop précieux pour pouvoir le gâcher une fois gagné. Pour le travailleur, le temps de non travail ne peut pas être utilisé qu'à moitié et est à l'image du temps travaillé c'est-à-dire vécu dans l'impératif et l'exigence.

Le philosophe résume ce phénomène par « l'impossibilité même de perdre son temps»[24]. Le temps domine l'espèce humaine et la conditionne à une suractivité permanente. La suractivité procure à celle-ci l'illusion d'une liberté totale et surtout parvient à la convaincre qu'elle use suffisamment des plaisirs de la vie. A travers son temps libre, Le travailleur cherche à rétablir un manque de liberté dont le temps de travail est responsable. Seulement, c'est uniquement l'aliénation du travail qui resurgit à travers l'exigence des besoins présent dans le temps non travaillé. Le travailleur fait encore de son temps libre un temps emprisonné ou les contraintes de temps, de productivité et de valeur transparaissent. Le tableau *Metropolis* évoque cette société où l'individu reproduit inlassablement le temps productif issu du domaine professionnel. L'excès de vitesse de cette société est communicatif d'un monde qui ne peut plus perdre son temps et cela même dans ses moindres déplacements.

En conclusion, l'univers du travail influe sur notre environnement et modifie notre façon de vivre. À travers la thématique de la ville explorée par le champ de l'art se dégage toute une logique implantée par la sphère professionnelle. Car, La représentation de villes modernisées ou de grandes villes reflète de façon concentrique comment et de quelle manière l'homme a axé ses activités dans son espace vital. Telle une éponge, les villes témoignent des relations humaines et mettent en avant les priorités qui les lient. D'un point de vue général, l'analyse de métropoles confirme indéniablement que la sphère professionnelle a bouleversé l'aspect formel des villes. De plus, les transformations urbaines génèrent sur le plan sociologique des modifications comportementales.
L'image de la grande ville moderne n'est bien souvent plus qu'un cadre de travail ou l'existence humaine y est source de tension. En ce sens, la représentation de la ville explore fatalement la dimension du travail qui en quelque sorte dicte le train de vie du passage humain.

La dernière sous partie aborde le concept d'aliénation par Karl Marx en relation avec le travail à la chaîne dans les usines. Pour étayer ce propos je m'appuie sur le film « les temps modernes ».

[24]Baudrillard Jean, *La société de consommation*, éd. Gallimard, 1970, p244.

3.2 L'abstraction du travail

L'histoire du capitalisme a engendré de nouvelles méthodes de production, elles mêmes à l'origine d'un certain déchirement du travailleur. Effectivement, l'organisation du travail a foncièrement évolué et ceci toujours dans la préoccupation d'accroitre les profits. Les méthodes de travail sont directement liées à des attentes économiques. La division du travail a justement pour ordre de rendre la productivité plus efficace donc plus rentable. Egalement, le progrès technique permet d'accroître la productivité par l'implantation de machines ou de poste de travail automatisé. Cependant, l'ensemble de ces avancés s'effectuent au détriment de l'autonomie du travailleur qui se voit réduite. L'industrie moderne conduit peu à peu à atrophier le travailleur.

Autrefois, le travailleur s'exécutait librement à l'aide d'un savoir professionnel et de moyens intellectuels qui lui était propres. Désormais, celui-ci est impliqué dans un ensemble productif où il ne contrôle aucunement le déroulement. Le travailleur qui n'est point source d'initiative ne peut exister pleinement dans son travail. Dans ce rapport de production suivant la logique du capitalisme, le travailleur est non seulement dévalorisé mais en plus est contraint à une vie ingrate. Effectivement, le du philosophe et économiste Karl Marx dit :
« Un homme qui ne dispose d'aucun loisir, dont la vie toute entière, en dehors des simples interruptions, purement physiques pour le sommeil, les repas, etc., est accaparée par le travail pour le capitaliste, est moins qu'une bête de somme… Et pourtant toute l'histoire de l'industrie montre que le capital, si on n'y met pas d'obstacle, travaille sans égard ni pitié à abaisser toute la classe ouvrière à ce niveau d'extrême dégradation»[25].

Cette citation du philosophe révèle un aspect critique de la politique économique dominante. Celle-ci entretient un certain mépris envers la classe ouvrière dont elle se fiche éperdument. A ses yeux, le travailleur n'est rien d'autre qu'une marchandise. Payé par le capitaliste, le travailleur utilise ses forces de travail pour produire de la valeur. Cette valeur revient au capitaliste. Le capital ne se soucie guère de la valeur du travail et de l'épanouissement des travailleurs. Son impératif est avant tout d'accroître ses richesses. Le travail n'est plus un service que l'on rend mais une tâche que l'on exécute. Une tâche répétitive et réductrice conduit l'être humain dans un travail aliéné. Marx théorise ce phénomène de l'aliénation dans ses premiers manuscrits. Il s'inspire du philosophe Hegel et de son livre *Phénoménologie de l'esprit*. Marx aborde dans ses écrits la notion de double conscience mise en place par Hegel. C'est-à-dire que l'être humain dispose d'une conscience théorique de soi et d'une conscience « pratique ».
Ces deux consciences influes l'une sur l'autre, permettent à un sujet pensant de concevoir son aliénation. Les écrits du philosophe Feuerbach ont également un impact considérable sur Marx. Ce dernier lui emprunte le concept d'homme comme être générique.

L'homme est un être générique car il perçoit en toute chose sa propre existence comme étant l'expression de sa propre espèce. A la différence, l'animal dispose d'un sentiment de soi mais non comme genre c'est dire qu'il n'obéit pas à une forme d'existence générique semblable à l'homme. Pour l'animal, la vie intérieure et extérieure ne comporte aucune distinction.
En revanche, l'être humain est composé d'une vie intérieure et extérieure clairement définie. Ainsi, la vie intérieure de l'être humain se reflète dans sa vie extérieure et notamment dans les activités qu'il entreprend. De plus, Marx soutient que le travail permet à l'homme de se découvrir afin d'apprendre à se connaitre. Cette idée exprime indéniablement que l'ensemble des activités de l'être humain fait l'objet de sa conscience. C'est en ce sens qu'il est un être générique.
Chez le philosophe, l'entreprise de se connaître par la création permet aussi de rentrer en contact avec son espèce c'est-à-dire un ensemble uni formant l'humanité. Dans la logique marxiste, la dimension du travail modifie la nature à l'image de l'homme.

[25] Marx Karl, *Travail salarié et capital*, 1849, p191.

Elle accentue cette idée de former un monde extérieur reflétant l'intériorité d'une humanité qui a pour essence son genre. L'être humain voit en la nature, son environnement et les objets issus de sa création comme le prolongement de sa propre espèce.
L'activité humaine prend une place essentielle qui a pour but de cristalliser le passage de la vie humaine. L'objet du travail devient la mise en valeur de la vie active de l'être humain et symbolise celui-ci. Ainsi, Karl Marx dit : « Supposons que nous produisons comme des êtres humains, chacun de nous s'affirmerait doublement dans sa production, soi même et l'autre. […] J'aurais dans mes manifestations individuelles, la joie de créer la manifestation de ta vie, c'est-à-dire de réaliser et d'affirmer mon activité individuelle ma vraie nature, ma sociabilité humaine (Gemeinwesen). Nos productions seraient autant de miroirs où nos êtres rayonneraient l'un vers l'autre. Dans cette réciprocité, ce qui serait fait de mon côté le serait aussi du tient»[26]. La notion d'une intention collective liant les êtres humains dans leurs actions et leurs réalisations est clairement mise avant. L'humain s'incarne dans sa création et celle-ci devient une activité vitale et universelle. Ces quelques lignes constituent une idéologie du travail comme étant l'essence de l'humanité et la source de sa sociabilité.

Cependant, Marx ne néglige pas le rapport direct du travailleur à l'acte de la production. Il décèle trois causes principales provoquant l'aliénation du travailleur. La première aliénation est portée sur le produit du travail qui apparait comme étranger au travailleur. Ce dernier se voit également exclu du monde extérieur qui n'est plus en cohérence avec son image, avec son intériorité. C'est ainsi que la conscience pratique du travailleur ne rejoint plus sa conscience théorique. De ce désaccord, le travailleur s'extériorise de lui-même et se coupe fatalement de son être générique.
La deuxième aliénation se manifeste dans l'activité même de production. A l'intérieur du travail, c'est l'activité elle-même qui est visée, étrangère à l'ouvrier. Ce phénomène est dû aux nouvelles méthodes de travail n'appartenant pas au travailleur, il conduit celui-ci vers une forme de passivité. En autre, car la présence intellectuelle et physique du travailleur est anéantie de toute volonté personnelle. Celui-ci s'anime et s'active de façon contraire à lui-même pour pallier aux impératifs productifs. La machine vient remplacer la force productive humaine mais aussi démunie l'ouvrier de ses outils et de son savoir. Elle brise l'autonomie de l'être humain et le rend dépendant de ses rouages. Le corps du travailleur réagit indépendamment de toutes réflexions personnelles. L'ouvrier devient étranger à lui-même telle une chose que l'on a domestiquée.

La troisième cause d'aliénation découle des deux premières mais est également liée à l'être générique de l'homme. Car l'être générique fait de sa vie l'objet de sa conscience ce qui rend celle-ci empreint d'une certaine liberté. Dans la pensée marxiste, l'activité humaine représente son essence car elle permet à l'homme de façonner le monde à son image tout en s'affirmant. Cependant, le travail aliéné vient anéantir ce rapport existentiel qu'entretient le travailleur avec son activité vitale.
Désormais, son activité devient l'unique moyen de pallier à ses propres ressources vitales. Le travail aliéné n'offre plus la possibilité à l'être générique d'être l'objet de son propre prolongement. D'abord, le travail aliéné parvient à rendre l'être humain étranger à son environnement.
Ensuite, il le rend étranger à son activité vitale ou son essence. Ce qui a pour conséquence de rendre l'être humain étranger à lui-même par le phénomène de l'extériorisation.

Pour finir, « l'homme s'oppose à lui même, il s'oppose aussi à autrui »[27]. Car, la vie générique étant fondée sur un rapport ou l'être humain s'adresse par l'usage de son activité vitale à lui-même mais aussi au genre humain. Le travail aliéné prive l'être humain de son âme et de sa vie générique.

[26]Marx Karl, *Œuvres économiques*, éd. Gallimard, 1968, p 33.

[27]Marx Karl, *Manuscrits de 1844,* éd. sociales, Paris, 1962, p117.

Certaines théories énoncées par Karl Marx mettent aussi en avant l'absurdité du rôle de la machine dans le domaine professionnel. Cette dernière prend de plus en plus la place de l'homme à tel point qu'elle lui fait perdre ses capacités physiques et le conduit vers une forme de déshumanisation. La machine ne libère pas l'homme de la contrainte du travail mais l'amplifie.

L'usage de la machine transforme le travailleur en un être inférieur qui par la suite devient l'esclave d'un rendement perpétuel. Le film *Les temps modernes* de Charlie Chaplin aborde cette désintégration progressive de l'être humain sur son lieu de travail. Chaplin joue le rôle d'un ouvrier type confronté à l'univers d'une grande usine de production très représentative de l'ère industrielle de l'époque. Cet ouvrier subit quotidiennement les rythmes infernaux d'une chaîne de montage qui ne cesse d'augmenter les cadences de travail. Celui-ci se voit contraint à une logique industrielle où la productivité du travailleur prime sur les rapports humains.



Charlie Chaplin, *Les temps modernes*, (image du film), 1936.

La logique productive instaurée par cette entreprise industrielle est contre nature du fonctionnement humain. Techniquement, l'ouvrier ne peut suivre continuellement le rythme imposé par cette chaîne de montage. Car, cette relation à un travail répétitif et mécanique est tout autant abrutissante qu'elle est insoutenable. L'organisation de cette méthode de production est mise en place pour rendre plus efficace la productivité des ouvriers afin d'amasser en un minimum de temps un maximum de valeur économique. L'organisation du travail ne relève pas de décisions ouvrières. L'acte du travail n'est point déterminé par ses acteurs mais par des gestionnaires extérieurs à l'acte de production. Le travailleur est relégué au statut d'exécutant, celui-ci applique rigoureusement une méthode de travail qui ne reflète pas ses capacités propre de travailleur. De plus, l'ouvrier exécute invariablement le même fragment de travail et n'a jamais accès à l'ensemble de l'œuvre à laquelle il participe.

La représentation du travail dans *Les temps modernes* témoigne indéniablement d'une forme d'aliénation liée à la condition ouvrière. Effectivement, à travers la tâche ingrate que recouvre la chaîne de montage, les ouvriers s'activent contre eux-mêmes pour y arriver. C'est l'ensemble du corps physique de l'ouvrier qui se bat contre la machine. Car, il ne s'agit plus ici de travailler mais bien de vaincre quotidiennement cette limite qui oppose l'homme à la machine pour garder son

travail. Ces ouvriers n'ont pas d'emprise directe sur ce qu'ils font. Ils s'exécutent au rythme de la machine sans même pouvoir penser le sens du travail qu'ils s'effectuent. L'acte de faire est asséché de son sens et plonge la dimension du travail dans une profonde abstraction inhumaine. Le travail réalisé par ces ouvriers relève d'une action bête et discipliné qui se répète dans le temps.

D'ailleurs, à plusieurs reprises Charlot essaie de déboulonner le nez de son équipier puis les boutons de la veste d'une surveillante. Charlot est véritablement aliéné par l'aspect répétitif du travail. Cette action qu'il exécute nerveusement hors contexte du cadre productif communique une véritable folie du monde ouvrier. La répétition d'un unique acte de travail (ici le déboulonnage) s'est inscrite de façon obsessionnelle chez cet ouvrier à tel point qu'il résume à lui seul sa profession. Effectivement, le travail de Charlot est un travail monotone sans variation et est semblable à celui d'une machine. Le manque d'autonomie du travailleur conduit l'aspect productif du travail dans une forme de passivité. Plus le travail s'automatise plus il devient déshumanisant pour le travailleur aussi bien dans l'acte productif que dans son rapport au monde.

Le film *Les temps modernes* développe un sens critique sur les nouvelles méthodes de travail liées à un usage excessif de machines. L'utilisation fréquente de la machine par l'homme aboutit à une forme de folie. D'ailleurs, Charlot ressort de la chaîne de montage complètement délirant et se retrouve hospitalisé. L'implantation récurrente de machines dans le milieu professionnel écarte de manière catégorique les compétences de l'être humain dans son travail. Ce dernier est voué à ne plus être adapté à ses propres tâches professionnelles. Dans le cadre du travail, la machine se substitue à l'homme et lui retire le sens productif de son activité. Elle s'accapare de la majorité des opérations présentes dans l'univers du travail. L'être humain n'exécute que les débris laissés par celle-ci et voit sa participation s'amoindrir. En ce sens l'ouvrier n'est plus l'authentique créateur de son œuvre qui est désormais attribué au travail mécanique. L'impersonnalité du travail mécanique ne permet pas à l'homme d'exister ni de se reconnaitre à travers lui. L'acte de production automatisée oriente le travail ouvrier à son image, c'est-à-dire à un travail déshumanisé. Les produits conçus mécaniquement en de multiples opérations effacent non seulement la présence du travail humain mais ils échappent aussi à sa compréhension. Ils placent le travailleur comme étranger à leurs fondements ce qui procure à celui-ci le sentiment de ne pas exister professionnellement.

Dans ma quatrième partie, je décris la mécanique du corps humain, comment l'homme se sert de son corps dans le travail. Ce qui me conduit dans un deuxième temps à montrer une situation renversée ou l'homme est instrumentalisé et enfin je termine mon propos par le fait que la machine devient un objet sacré et autonome.

IV- Fusion Homme/ Machine

4.1 La mécanique du corps humain

A partir du XIX^{e} siècle, le corps humain s'avère plus connu, mieux appréhendé par la recherche mais aussi le domaine médical. Ces recherches font l'objet d'une compréhension intégrale des multiples mouvements que permet le corps humain. En 1936, Marcel Mauss définit les mécanismes corporels de l'être humain par une suite de test permettant d'analyser « les façons dont les hommes, d'une façon traditionnel, savent efficacement se servir de leur corps »[28]. Ces études ont pour objectif de décortiquer comment l'être humain fait usage de son corps. Elle vise à comprendre l'essence de la gestuelle du corps qui découle d'une organisation du traitement de ses actions. Cet ensemble de recherches consolide l'idée que l'être humain dispose d'un corps doué d'un système mobile très élaboré. Il est capable d'une grande précision dans ses déplacements et ses actions. Déjà à partir de 1505, Léonard de Vinci s'intéressait à l'anatomie du corps humain. Ces croquis s'appuyaient sur de véritable modèle humain qu'il disséquait et retranscrivait le plus fidèlement possible. Ces recherches s'efforçaient de comprendre cette intériorité que dissimule l'enveloppe corporelle dans le but de saisir, selon les mots de l'artiste, «le mystère de la nature humaine». Léonard de Vinci capture les différentes parties du corps humain mais il cherche aussi à comprendre le fonctionnement des muscles et des organes. L'étude de la musculature accompagne toujours les conditions du mouvement ainsi que l'effort du personnage. Tous les éléments que l'artiste a étudié isolément servent par la suite à recomposer la totalité de l'organisme. Cependant, il est arrivé à Léonard de Vinci de remplacer des organes humains par des organes d'animaux. Cette raison est dû principalement au manque d'information nécessaire prélevé sur le modèle humain lors de sa dissection. Car, Léonard de Vinci exécutait ses dessins plus tard, dans l'atelier, à partir des annotations prélevées lors d'une étude d'un cas précis.



Léonard de Vinci, Études anatomiques de la musculature de l'épaule, du cou et du thorax, plume et lavis brun sur pierre noire, 28,9 x 19,8 cm, Windsor Castle, Royal Library, vers 1509-1510.

[28]Mauss, Marcel, *Les techniques du corps*, Journal de psychologie, 3-4, 1936

Notre organisme permet au corps de se mouvoir de façon structurée et par la suite, il a amplement été assimilé avec le fonctionnement des machines. En 1784, Bernardin de Saint-Pierre décrit l'espace intérieur du corps humain et en interroge sa composition qui étrangère à la vue s'apparente à la froideur d'une machine. L'auteur dit : « Pourrions-nous voir seulement au travers de notre peau le mécanisme de notre propre corps sans être saisi d'effroi ? Oserions-nous faire un seul mouvement, si nous voyons notre sang qui circule, nos nerfs qui se tirent, nos poumons qui soufflent, nos humeurs qui filtrent, et tout l'assemblage incompréhensible de cordages, de tuyaux, de pompes, de liqueurs, de pivots qui soutiennent notre vie si fragile et si ambitieuse »[29]. L'écrivain Bernardin de Saint-Pierre insiste sur les multiples actionneurs du corps humain qui sont également la source de mouvements de celui-ci. Par cette description organique du corps l'auteur questionne ce qui anime chaque être indépendamment de ses idées. Il présente l'être humain par son fonctionnement interne qui en dehors du domaine médical relève d'une zone mystérieuse du corps. Effectivement, la nature humaine est bien faite et camoufle admirablement sa mécanique corporelle sous sa peau. Pourtant, Le parallèle entre l'homme et la machine est ici explicite. Notamment par l'expression employée pour définir le système organique du corps qu'il nomme «le mécanisme de notre propre corps». L'intériorité du corps humain décrite par Bernardin de Saint-Pierre révèle une dimension cachée du corps qui s'apparente à un moteur accompagné de ses différents éléments techniques.

Ces études du corps humain et l'avancée technique des machines ne sont pas sans lien et connaissent une grande répercussion dans le domaine du travail. Elles ont notamment conduit à une nouvelle façon de travailler s'éloignant toujours un peu plus de celles qui est propre à l'être humain. Dans les usines, les dirigeants du travail ont entièrement repensé le rôle du travailleur. Plusieurs études sur la gestuelle ouvrière ont été effectuées afin d'amplifier leur productivité. À l'image d'une machine, ils s'accaparent des possibilités de chaque ouvrier afin de les perfectionner et de les rendre plus efficaces.

Les nouvelles méthodes de travail ont pour but de mettre les fonctions actives de l'être humain en parfaite inertie avec la tâche à effectuer. Le travailleur utilise son propre corps selon une logique établie concordant un maximum avec l'idée d'efficacité. Seul, l'essentiel des mouvements du travailleur sont conservés. La division du travail restreint foncièrement le travailleur dans l'acte de sa productivité en limitant au maximum ses déplacements. Effectivement, le travailleur doit pouvoir effectuer son travail d'un poste fixe afin d'éviter les allers-retours qui est la cause principale de la perte de temps. Telle une machine que l'on branche le matin et que l'on débranche le soir, le travailleur est une station instrumentalisée. L'être humain au travail se résume souvent à un objet fonctionnel ou un outil que l'on paramètre selon une activité précise à effectuer. Le domaine du travail privilégie davantage chez le travailleur la mécanique de son corps plutôt que sa réflexion ou son aptitude à prendre des initiatives. Car, la réflexion est également synonyme de perte de temps donc fatalement d'une baisse de productivité et de profit pour l'entreprise.

Dans son travail, l'être humain évolue dans un milieu où tout son vocabulaire technique lui est imposé, il exécute principalement des directives fermes. Vers 1919, le système taylorisme instauré dans les usines américaines a inspiré des physiciens et des physiologistes. Ces derniers ont centré leurs recherches sur le rendement du corps humain par des expériences effectuées en laboratoire.

[29]Bernardin de Saint-Pierre J.-H, *Etudes de la Nature*, Presses universitaires de Saint-Etienne, (1784) 2007, p232.

Ces travaux ont pour optique d'exposer d'un point de vue expérimental le rapport entre la mécanique humaine et les machines industrielles. Ces chercheurs ont établi que le corps humain se comporte comme un moteur thermique et qu'il développe de manière semblable à celui-ci puissance et chaleur grâce à sa consommation de combustible. Par la suite, ces comparaisons entre le corps et la machine seront sévèrement critiquées. Ces études scientifiques révèlent que le progrès technique est intégré dans les recherches humaines comme un modèle de réussite et de fiabilité. L'après première guerre mondiale conduit à l'adoration d'un nouveau modèle esthétique majeur incarné par la machine. Elle est à la fois un objet esthétique reflétant avec énergie et dynamisme la modernité et symbolise en même temps un savoir-faire humain.

Le progrès technique conduit à une remise en question et à une amélioration des compétences humaines. Sur le plan professionnel, ces changements concernent l'autonomie de l'être humain qui se voit réduite alors que la répétition des opérations augmente ainsi que la vitesse d'exécution. La production a également pris de l'ampleur et est responsable de cette compétitivité imposée au travail humain qui ressemble de plus en plus au travail des machines.

Les analyses comparatives du travail à la main et du travail à la machine par Emile Levasseur montrent que la machine a bouleversé les anciennes méthodes de productions. Les avancées technologiques des machines modifient considérablement le recours à l'être humain dans son travail et en réduise sa portée. Autrefois, le travailleur mettait son expérience personnelle et son savoir faire au profit de son travail. Il travaillait avec ses outils dont il avait pris soin dans le temps de relever certaines astuces d'utilisation et cela le caractérisait d'un travailleur à un autre.

Désormais, seule la mécanique corporelle du travailleur comporte un potentiel productif, elle permet d'assister et d'intervenir de façon admirable au travail des machines. Auparavant, l'être humain travaillait avec des moyens naturels, il utilisait la force animale. Son environnement de travail a changé également, il s'est endurci et terni avec l'apport des machines. Avec un univers aussi hostile que recouvre celui des machines, l'homme parvient immanquablement à faire ressortir l'aspect mécanique de sa propre structure corporelle. Ce dernier délaisse sa part humaine pour ne devenir qu'une simple articulation mécanique.



Fernand Léger, *Le mécanicien*, huile sur toile, 115,5 x 88,5 cm, 1920.

Les notions d'effort et de travail répétitif alimentent elles aussi à une forme de perdition du caractère humain. *Le mécanicien* peint par Fernand Léger affirme cette substitution de l'homme en machine. Ainsi, l'être humain est une machine qui s'ignore mais que la dimension productive propre au travail met en lumière. Cette peinture révèle que la logique mécanique présentent dans le domaine professionnel est étroitement liée à la constitution d'un corps humain. L'équivalence entre les articulations humaines et les rouages mécaniques se fait ressentir. Ce tableau place le spectateur au cœur d'une journée de travail où un ouvrier profite d'un moment de répit. Cet homme est représenté dans un cadrage serré privilégiant le haut du corps. Ce cadrage reprend celui des portraits classique de l'époque plaçant le personnage au centre du tableau.

La posture du personnage et le choix du cadrage serré met en valeur les muscles très développés de l'ouvrier. La musculature de ce mécanicien indique que son travail est physique, elle véhicule également la notion d'un travail où l'effort est omniprésent. Celui-ci fume une cigarette et a le regard perdu vers l'extérieur du tableau. Derrière lui, se présente un enchevêtrement de formes géométriques symbolisant un ou plusieurs éléments mécaniques.

Par la peinture *Le mécanicien*, Fernand Léger représente une scène clef du monde moderne. L'artiste aborde la dimension du travail mais aussi celle de la machine comme l'élément emblématique de cette première. Le peintre réalise cette œuvre en adoptant une représentation non classique de son sujet. Ainsi, il adopte un mode de représentation plus inventif lié à sa composition. Cette composition s'organise par un jeu de forme géométrique au couleur franche. L'artiste joue sur des contrastes de formes et de couleurs donnant à l'ensemble un rythme visuel. Le rythme optique est un attribut familier à la machine qui composé de métal, génère par ses mouvements tout un jeu de reflets. Ce tableau contracte une densité de volumes divisant l'espace de la toile. Tous ces volumes sont abordés par le peintre avec la même attention, le même sens du détail. Les volumes dans cette composition symbolisent des éléments issus d'une production mécanisée. L'ensemble pictural ne génère qu'un seul plan mettant ainsi à égalité la représentation d'un objet ou d'une figure humaine.

D'ailleurs, le corps humain présente plusieurs analogies avec les éléments mécaniques. La représentation de l'ouvrier est semblable à celle d'une machine et se divise en différentes pièces géométriques. Les parties mobiles du corps sont très marquées, elle symbolise un corps actif dont la mécanique est liée à celle d'une machine. De plus, le visage du mécanicien est traité telle une pièce métallique et comporte des dégradés semblables à des reflets métalliques. Le traitement du visage suscite une matière inerte tandis que la forme globale de celui-ci parait surgir de la manipulation d'un puzzle. L'ouvrier a le regard absent et vide tel un robot. Ce dernier semble aspiré par l'abstraction mécanique qui l'entoure et le gagne petit à petit. L'être humain confronté aux machines dans le domaine du travail se transforme en une figure géométrique et se déshumanise. Dans cette œuvre, le travailleur s'intègre comme une pièce mécanique répondant parfaitement à l'ensemble des rouages d'une machine. L'artiste indique que le culte des machines est à l'origine d'une standardisation du genre humain.

En conclusion, le progrès technique a façonné le monde ouvrier à l'image d'une machine. Dans le monde du travail, la machine occupe une place centrale. Elle constitue un véritable modèle idéologique représentative d'un savoir-faire humain. La machine oriente considérablement les manières de produire vers une standardisation des méthodes de travail.

De ce fait, le travailleur exécute continuellement toute une gestuelle codée du travail constituant un rite. Le travail devient pour l'être humain systématique et répétitif.

En Art, la représentation du travailleur accentue l'aspect mécanique de l'être humain. Fernand Léger évoque cette domination de la machine sur le travailleur. Dans *Le mécanicien*, le corps humain est vu uniquement comme un corps de travail voir même un simple corps-outil. La musculature de l'ouvrier traduit en quelque sorte qu'il faut être fort pour être utile et rejoindre cette forme d'invincibilité dont est enclin la machine. L'univers mécanique présent dans le cadre du travail contribue fortement à révéler la mécanique du cops humain en le conditionnant à ses rituels.

La sous partie suivante aborde comment le progrès technique et le développement des machines ont une influence sur l'artiste lui-même ainsi que sur sa façon de créer.

4.2 La production artistique liée au travail des machines

Dans les années 1960, le domaine artistique est très largement influencé par l'essor de la machine et l'intègre à son processus créatif. Les projets alliant mécaniques et arts se développent et relatent en une forme nouvelle de création s'inscrivant dans l'ère du temps. A cette époque, le peintre Fernand Léger déclare avoir été fasciné par l'aspect technique d'un objet : « Je fus ébloui, explique Léger, par une culasse de canon de 75 ouverte en plein soleil, magie de la lumière sur le métal blanc. Il n'en fallut pas moins pour me faire oublier l'art abstrait de 1912-1913. Révolution totale comme homme et comme peintre »[30].
Les artistes prennent conscience de la place grandissante de la machine qui incarne en elle une forme de perfection décuplant les capacités humaines. Sous l'inspiration du monde industriel mais aussi des progrès technologiques, les artistes questionnent l'environnement humain et les transformations qu'il subit. Ainsi, machines et instruments mécaniques prolongent la main de l'artiste dans ses réalisations. Automatiquement, le medium mécanique systématise le rapport à la fabrication d'œuvre d'art et rend cette pratique quelque peu impersonnelle. Le rôle de l'artiste est alors modifié en un exécutant tandis que ses productions associent foncièrement l'homme à une machine. D'ailleurs, L'utilisation de la machine en art intervient aussi pour repenser l'être humain et élargir ses compétences. Ce type d'expérience conduit le vivant à être un support d'expression pour la machine. Par la confrontation de la machine à l'être humain, ce dernier est en voie d'adaptabilité avec le monde qui l'entoure. Désormais, la machine affirme sa domination sur l'être humain et est une forme de guide à son propre développement.

La sculpture *Box with the sound of its own making* est réalisée par l'artiste Robert Morris en 1961. Pour façonner son œuvre, le sculpteur utilise des éléments mécaniques propres à la sphère du travail comme une scie, un marteau et des clous. Cette œuvre se compose d'une boîte en bois dont l'intérieur accueille un magnétophone. Le magnétophone est soigneusement dissimulé dans le cube de bois et diffuse continuellement l'enregistrement sonore de la réalisation de cette boîte. Le spectateur peut ainsi entendre les fondements créatifs de l'œuvre tout en appréciant l'objet fini. Robert Morris enferme le cheminement de la création de son œuvre sous forme sonore. Dans la sculpture *Box with the sound of its own making* le bruit de l'outil est cristallisé, il témoigne du passage entre l'artiste et l'œuvre.


Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961.

[30]Citation tirée du catalogue Fernand Léger, Paris, Grand Palais, octobre 1971 – 11 janvier 1972.

Le choix de joindre cette création dans la thématique de l'homme et de la machine est principalement lié à la manière même dont est produite cette œuvre artistiquement. Il est manifeste que l'œuvre finie ne fait point œuvre sans son interaction avec la bande sonore. Alors, la boîte en bois n'est que prétexte pour camoufler le véritable sens de cette œuvre qui consiste à présenter simultanément un travail fini entrain de se faire. Ainsi, ce travail semble se refaire indéfiniment et évoque une forme de production en série. Il y a une certaine critique sur la fonction de l'artiste qui se dégage dans cette œuvre et qui tend à associer celui-ci à une machine. De plus, le son émis par les outils informe le spectateur des instruments utilisés par l'artiste. Ce dernier utilise des outils propres au bricolage qui sont de toute évidence non conformes au champ de l'art. Par cette bande sonore, l'artiste révèle qu'au travers de cette forme géométrique pure que représente le cube se cache simplement un assemblage en « kit » de six planches de bois. Robert Morris propose ici une critique de la sculpture minimaliste et particulièrement pour son formalisme pur. Par cette sculpture, l'artiste contribue à désacraliser l'objet d'art. La découpe de la boîte est rigoureuse et semble malgré sa constitution en bois provenir d'une production industrielle.

Par la diffusion de cet enregistrement audio, l'artiste explicite son travail artistique comme étant un travail relevant d'une simple exécution manuelle. Le rôle de l'artiste est ici associé à un ouvrier lambda. Ainsi, l'inscription du passage de l'artiste sur la formation de son œuvre est absente. Car, ce qui survit à la constitution de l'œuvre c'est le bruit, c'est le passage des outils sur la matière et en ce sens l'artiste dans sa singularité est écarté. De ce fait, seul l'ensemble des bruits d'outils véhicule une dimension créatrice. *Box with the sound of its own making* est une œuvre artistique qui révèle son processus de fabrication tel un objet dont la production s'est standardisée. La réalisation de cette sculpture cubique est formellement conçue avec une rigueur analogue à celle d'une machine. De plus, la bande sonore met en avant un travail mécanisé comme étant la source créative d'une forme artistique.
L'artiste Andy Warhol réalise l'ensemble de son œuvre en ayant recours à une production mécanisée. Il réalise l'ensemble de ses peintures par l'utilisation de la sérigraphie. Il créé ses œuvres en série de manière semblable à un travail effectué par les machines dans les usines. Ainsi, Andy Warhol rompt avec l'idée de l'œuvre d'art unique et précieuse. Il modifie également le rôle de l'artiste en une machine qui ne réfléchit pas et qui n'a de cesse de produire pour produire. L'artiste intègre pleinement cette idée de travail mécanisé comme fondatrice de sa démarche artistique au point d'ouvrir sa propre usine qu'il nomme la « Factory ».

Il représente la réalité telle qu'elle est dans les médias publicitaires sans la transformer. Son rôle de peintre est semblable à celui d'une machine. D'ailleurs, dans les images que l'artiste réalise la facture est absente et conserve une surface plate et lisse. Andy Warhol utilise les photographies telles qu'elles sont car pour l'artiste se n'est plus l'expression du peintre qui fait son originalité mais le sujet qu'il choisit. L'artiste représente dans ses tableaux des stars de cinéma, des personnalités politiques ou encore des produits appartenant à la société de consommation. L'ensemble des images qu'il fixe dans ses peintures appartiennent à la culture de masse. L'artiste critique cette culture, c'est ainsi qu'il la réintègre dans son œuvre comme une sorte de patrimoine humain véhiculant les nouvelles valeurs artistiques. Dans le travail de l'artiste, il y a l'idée de rendement propre au domaine professionnel. Les œuvres de Warhol dégagent dans leurs conceptions même l'idée de produire et d'accumuler cette production. La peinture *290 Campbell Soup Cans* expose admirablement ce principe d'accumulation dans lequel notre société de consommation est à l'origine.

Cette peinture réalisée en 1962 représente 290 boites de soupe de la marque Campbell collées une à une et recouvrant la totalité de la toile.


Andy Warhol, *290 Campbell Soup Cans*, 1962.

Andy Warhol réalise dans cette peinture une impressionnante accumulation de boîtes semblables qui créée une saturation visuelle. Ainsi, il pousse à l'excès l'imagerie publicitaire par la multiplication d'un unique motif qui s'imprime infiniment dans le regard du spectateur. L'artiste reprend également par cet alignement de boite de soupe la présentation qu'elle occupe dans l'univers de la grande distribution. La toile est ainsi conçue comme un rayonnage de supermarché. Grâce au processus de la sérigraphie, l'ensemble des boites de soupe est réalisé à l'identique. Cette mécanique de représentation communique de toute évidence la standardisation des produits de consommation ; ainsi que la standardisation d'un processus artistique qui répond soigneusement à un système. Ce système de reproduction propre à l'œuvre Andy Warhol n'est ni plus ni moins que celui d'une machine qui exécute inlassablement les mêmes images. La logique mécanique est ici entièrement intégrée à la production artistique. L'artiste ne crée plus d'image de lui même, il les reproduit grâce aux machines.


Jean Tinguely, *Méta-matic N°6*, 1959.

L'artiste Jean Tinguely place la machine au centre de sa création artistique. Il réalise des mécanismes exécutant des mouvements autonomes. La fabrication de ses sculptures en mouvement se compose d'éléments récupérés comme différents rouages mécaniques, des carcasses de machines, divers ossements d'animaux ou encore des plantes. Les machines que l'artiste réalise empruntent un vocabulaire mécanique simple et n'associe aucun élément technologique. L'artiste considère l'usure des matériaux comme une source d'inspiration car elle offre des possibilités supplémentaires.

Elle lui permet d'effectuer de nouveaux mouvements et d'obtenir davantage de bruits. Tinguely invente lui-même ses propres mécanismes selon les matériaux qu'il affectionne.

La *Méta-mécanic n°6* est une machine destinée à réaliser des dessins. Cette machine dispose d'un élément mécanique qui s'agite sur lequel un crayon est fixé. Grace au crayon les mouvements de la machine s'inscrivent sur un bloc de dessin formant ainsi des œuvres. La *Méta-mécanic n°6* est alors une œuvre capable d'en fabriquer d'autre. L'artiste concède son rôle d'artiste à la machine lui laissant libre court à une création autonome. Cette machine capable de dessiner rentre en résonnance avec l'époque industrielle. De plus, La *Méta-mécanic n°6* parvient à consoler la pratique du dessin avec son histoire de l'art qui subit une perte de vitesse due à l'avènement de la photographie. La machine ouvre de nouvelles expériences, elle est à la fois imprévisible et dispose d'une énergie nouvelle. Cette machine par son caractère fantaisiste constitue également une critique du progrès technique. Paradoxalement, l'acte créatif réalisé par la machine communique une sorte de refus par sa gestuelle saccadée et aléatoire. Le tracé de la machine sur la feuille semble hésitant comme si la machine créé malgré-elle.

Dans *L'Impossible, un homme dans l'espace*, l'artiste Vassilakis Takis utilise l'énergie magnétique pour reconcevoir la sculpture traditionnelle. L'artiste grecque a toujours manifesté son intérêt sur la question de la machine et des sciences qu'il mêlait librement dans sa pratique artistique. En 1960, Il créé un dispositif à l'intérieur de l'espace d'exposition permettant de suspendre une personne dans l'air. A cette époque où la conquête des espaces intersidéraux est très prisée, Vassilakis Takis, à sa manière révèle de nouvelles perceptions liées au corps dans l'espace.


Vassilakis Takis, *L'Impossible, un homme dans l'espace*, 1960.

Le poète Alain Jouffroy déclare que par cette invention à viser artistique « l'énergie magnétique, pour la première fois, entrait dans la composition d'une sculpture. Elle lui était incorporée, comme l'air est incorporé aux formes des sculptures baroques»[31].

[31]Alain Jouffroy, *Le télémagnétisme de Takis*, (1er éd. 1963) Catalogue de l'exposition *Takis* à la galerie national du Jeu de Paume, Paris, 1993, p126.

Par la suite, le poète désigne cette sculpture comme étant la première sculpture télémagnétique. L'artiste utilise une barre métallique qu'il positionne verticalement et il place en ces extrémités deux aimants. Takis soumet sa sculpture métallique à la technologie des électro-aimants afin de bloquer celle-ci dans sa position initiale. L'artiste conçoit un système au sein de cette barre pour accueillir une personne. Cette personne est munie d'un casque en cas de chute et ne peut intégrer ce dispositif uniquement dans une position accroupie. Grâce à la force des aimants exercés sur la structure métallique, cette dernière est maintenue dans l'espace tout en étant non fixée à celui-ci. Ainsi, la personne est bien dans l'espace étant donné que rien n'est réellement fixé ni au sol ni au plafond. Il y a une forme de précarité qui se dégage de se dispositif qui ne repose que sur la simple force des aimants. La personne qui intègre la sculpture durant l'exposition se nome Sinclair Beiles.

Durant le temps où ce dernier occupe la sculpture, il lit le *Manifeste magnétique* au spectateur présent dans la salle d'exposition. Ce *Manifeste magnétique* compare la bombe atomique au procédé mécanique contenu dans la sculpture de Takis. Ce manifeste est écrit et lu par Bieles lui-même. Alors que l'auteur est dans les airs, il compare sa position au sein de la sculpture avec celle d''un homme-machine ou d'un surhomme.

Effectivement, l'œuvre de Vassilakis Takis aborde la sculpture en utilisant le corps humain comme un élément faisant parti de la constitution de celle-ci. Dans cette sculpture, le corps de Bieles se prolonge dans une structure mécanique pour vivre une nouvelle expérience de l'espace. Son corps incorpore un ensemble mécanique au sein duquel l'homme et la machine ont un rôle à jouer. Le premier doit lire le texte du *Manifeste magnétique* tandis que le second doit résister au maintien du premier dans l'espace. Cette œuvre offre une expérience à l'homme dans l'espace. Ainsi, ce dernier surpasse ses propriétés physiques par l'utilisation d'une structure mécanique. Cependant, ce recours à la machine dans cette œuvre traduit aussi une certaine infériorité de l'être humain. La machine intervient pour augmenter les capacités de l'homme, en ce sens elle est supérieure à lui.

L'artiste Stelarc réalise de nombreux projets contribuant à redéfinir le corps humain par l'utilisation de machine. Pour l'artiste, l'espèce humaine est arrivée à la fin de son évolution naturelle. L'être biologique que nous sommes n'est plus adaptable. Par la réalisation de nombreux projets mêlant l'humain à la technologie, l'artiste augmente les capacités du corps ou démontre son obsolescence. En travaillant au développement du corps humain, l'artiste entend aborder la question du post-humain. Dans ses performances, Stelarc utilise principalement son propre corps comme un terrain d'exploitation. L'artiste impose des manipulations à son corps faisant de celui-ci l'hôte de la technologie. Sa démarche artistique a pour intention de désacraliser le corps en révélant son obsolescence. Stelarc déclare que « d'un point de vue purement biologique, le corps a toujours été inadapté.

Une des caractéristiques de l'humain, c'est sa capacité à s'équiper d'objets, d'instruments et de machines. Etre humain, c'est tenter de fonctionner dans un univers de chair fractale et de présence fantôme»[32]. L'artiste relate que l'évolution de l'espèce humaine s'est en partie faite de ses propres créations. Par la suite, ces créations se sont perfectionnées pour donner lieu au véritable outil complexe qu'est la technologie. L'univers technologique constitue l'espèce humaine en contribuant à renouveler son espace vitale.

[32]Stelarc, *Mécaniques du corps*, éd. Centre des Arts, 2009, p22.


Stelarc, *Hanswritting*, 1982.

Il modifie également les relations que l'être humain opère avec ses semblables mais aussi le rapport qu'il entretient avec son propre corps. *Hanswritting* est l'une des performances faisant partie du projet commun « Third Hand » (La Troisième Main). Ce projet a pour but d'amplifier les compétences de l'être humain, entre autre, ici celles de l'artiste par le rajout d'une troisième main mécanique. « Third Hand » est une prothèse robotique capable de reproduire la motricité fine de l'être humain. L'artiste explique que l'ajout d'une troisième main écarte tout parallèle avec le domaine médical et de l'intention de créer une prothèse pour un membre manquant. De ce fait, « Third Hand » n'intervient pas pour remplacer ou subvenir à une dégénérescence physique de l'être humain. Dans ce projet artistique, la technologie vient étendre le champ d'action de l'humain en multipliant l'un de ses membres.

Dans la performance *Hanswritting,* l'artiste est muni de cette troisième main mécanique fixée sur l'avant bras droit. Il déclenche la prothèse et la contrôle par les muscles abdominaux et les jambes. Cette performance consiste à écrire le mot « EVOLUTION » avec trois mains sur une plaque de verre. L'artiste explore les possibilités d'écrire simultanément avec trois mains différentes lettres. Le performeur écrit à l'envers afin que le mot soit lisible par les spectateurs pendant le déroulement de la scène. De plus, l'artiste est dans le souci d'écrire à une vitesse égale à celle de la machine. Le mot « EVOLUTION » finalise admirablement l'expérience dans le sens où il ouvre au concept de post-humain cher à l'artiste. La performance *Hanswritting* présente un dépassement des limites corporelles de l'être humain par l'ajout d'un instrument mécanique. La troisième main déclenche à la fois des possibilités nouvelles qui s'offrent à l'homme comme tente de souligner l'insuffisance de celui-ci face une technologie dominatrice. Ainsi, l'acte d'écrire avec une troisième main robotique rend étranger à l'homme cette action dont il est à l'origine depuis des millénaires.

L'artiste qui confronte ou cède ses propres compétences techniques et artistiques à une gestuelle mécanique pour créer s'oppose inévitablement à sa propre nature. Il s'oppose également au principe même de la création qui ne peut être véritable si celle-ci est faite par un agent extérieure à l'artiste lui-même. Cependant, la raison pour laquelle l'artiste conduit sa création par le bais de la machine, c'est qu'elle lui permet d'inclure à l'intérieure de son œuvre une ouverture sur l'histoire de l'espèce humaine. La machine incarne le progrès technique et englobe l'humanité pris dans son évolution. Ainsi, le rôle créatif de la machine élaborée par l'artiste constitue une critique d'une société qui ne cesse d'attribuer à la machine les compétences de l'homme.

L’intervention de la machine dans la création artistique révèle aussi le caractère défaillant de l’être humain en évoquant son inadaptabilité physique et technique. La machine utilisée dans l’art témoigne de l’importance accordée aux objets dans l’environnement humain. Elle implique également que la création réservée à l’homme et se limitant à l’usage de ses mains est paralysée par le potentiel des nouveaux mécanismes. En ce sens, la machine incarne la nouvelle trajectoire à suivre pour l’humanité et place ce dernier en tant que spectateur de ses mouvements réguliers. Par sa maîtrise et sa rigueur, la machine surpasse la création humaine.

Dans cette dernière sous partie, la machine est présentée comme un élément autoritaire devenu sacré par l’homme. Elle expulse de son fonctionnement la figure du travailleur.

4.3 La répercussion des sciences et des machines à l'échelle humaine

Depuis toujours, l'homme puise son équilibre vital et ses ressources génératrices dans son univers. Pour l'être humain, le contact avec la nature est primordial et particulièrement l'expérience qu'il y mène. A l'époque paléolithique, l'homme primitif possédait une véritable relation avec la nature et y développa de multiples activités afin d'assurer sa survie. Par la suite, l'homme instaure toujours au sein de son espace naturel des limites et des interdits. En ce sens, l'humain établi un ordre qu'il impose au monde. Les limites qu'il fixe découlent directement de l'expérience qu'il a accumulée. Elles lui servent de repères contre d'éventuels dangers. Ainsi, son espace de vie est réglé selon des actes bien défini afin de préserver sa condition. Le sociologue Jacques Ellul annonce que si « l'homme invente le sacré, c'est parce qu'il faut que le monde ait un ordre, que l'action soit justifié »[33]. Par cette affirmation, le sociologue explique que le sacré contenu dans une action, n'est sacré que dans son caractère à instaurer un ordre dans le règne humain. Le sacré répond à une organisation du monde fixée par l'homme selon son expérience. Ce qui permet d'obtenir l'ordre du monde, représente le sacré pour l'homme.

Le sacré se rapporte à une expérience réalisée par l'homme qu'il juge comme fiable. Ce repère positionné par l'homme n'est point fondé et s'inscrit comme une valeur absolue de façon irrécusable. Les actions exécutées par l'homme sont ainsi normalisées et justifiées en fonction de leur espace. Car, l'espace est à l'origine de l'organisation du sens donné par l'homme. Les événements étant en lien avec le sacré permettent de sauver l'homme et de le protéger. Le sacré implique ses propres acteurs comme étant capable de tenir ces engagements avec rigueur. Cependant, comme le sociologue le relate dans *Les nouveaux possédés*, le sacré s'est détourné des actes religieux et des cultes présents dans certaines cultures pour se porter sur son opposé la science. Ce phénomène est dû au fait que le sacré a toujours incarné une certaine compréhension du monde.

L'essor de la science a bouleversé ce rapport au monde et a contribué à élucider les incompréhensions et les mystères jusqu'alors redoutés par l'homme. La science et la technicité qu'elle emploie accède à une compréhension des phénomènes, que la religion c'était alors préservée de garder comme étant le sacré. Ainsi, plus la science progresse dans ses découvertes, plus elle parvient immanquablement à s'opposer à la religion. Cependant, la science fait preuve d'efficacité dans ses actions alors que la religion est encline à une certaine inefficacité. Le domaine des sciences s'affiche rapidement comme étant le mode de compréhension absolue sur le vivant et son environnement. Grâce à la science et la logique de ses calculs « l'histoire cessait d'être le lieu de mystères et de miracles pour apparaître comme un enchaînement d'événements raisonnables, liés par des causalités discernables avec peut être un jeu (ou plusieurs) de forces constatables »[34]. Le pouvoir des sciences renverse les peurs que renfermait l'homme depuis toujours. Par cet acte de supériorité, la science grandit l'humanité et lui donne accès à un état de maturité. Dans un même temps, où la science connaît son ascension, le culte de la technique ne se fait pas tarder. Au départ, le progrès technique qui permet la construction de nouveaux appareils et moyens de locomotion provoque des craintes. Mais ces craintes sont semblables à celles causées par la science au début de ses premières manifestations.

[33]Ellul Jacques, *Les nouveaux possédés*, 1973. 2e édition, éd. Mille et une nuits, 2003, p 75.
[34]Ibid. p 82.

En ce sens, la technique elle aussi renverse des possibilités encore insoupçonnées et dont l'homme a pris soin de laisser dans le domaine de l'intouchable. Il faut comprendre que l'être humain s'est toujours construit selon ses peurs et qu'il s'est assigné des limites en fonction de celles-ci. Et ceci dans l'intérêt d'obtenir un équilibre de vie. Par conséquence, chaque événement venant transgresser ces limites tenues pour sacrées par l'homme entraine de toute évidence une désacralisation. Cette désacralisation réalisée par le progrès technique subit le même schéma que la science à ses débuts. Le domaine technique parvient lui aussi par son efficacité à combattre les terreurs de l'humain. La thèse du sociologue Jacques Ellul s'enclenche au moment où l'objet de désacralisation qu'incarne la technique devient lui-même objet sacré. La technique devient sacrée pour l'homme en ayant dépassée les craintes de ce dernier. Ainsi, la technique prolonge l'ordre du monde instauré par l'homme et le rationalise. Le domaine technique devient source de fiabilité.

De manière évidente, le paysage humain évolue dans le sens inscrit par le secteur des sciences et des techniques. Avec l'urbanisation, Les hommes quittent les campagnes pour rejoindre les villes afin d'y trouver une profession. Le travail industriel instaure une rupture avec le travail de la campagne. Effectivement, différents métiers comme celui de mécanicien n'implique plus de rapport à la nature mais impose une confrontation perpétuelle avec la logique implacable de la mécanique. L'ordre et la rigueur recherchés par l'homme touchent à son paroxysme dans l'univers de la technique. Le domaine mécanique est clair sans faille n'y hasard à l'image d'un monde qui a élucidé toutes ses incertitudes pour vivre dans l'ordre le plus total.

L'industrialisation et ses solides moyens de productions mécanisées incarnent à elle seule une certaine maîtrise du monde. Le travail industriel déploie un champ de possible infini grâce à l'intervention dans sa production de machine surpassant la force et l'efficacité du travail manuel. L'industrialisation permet de réaliser à une vitesse folle des quantités astronomiques de produits. Elle ouvre vers une culture de l'objet et de l'appareillage apportant un confort sans précédent à l'être humain. Les gadgets techniques dont s'équipe l'homme reflètent un idéal de vie. Les appareils qui accompagnent l'humain au quotidien partagent véritablement sa vie aussi bien dans les tâches ménagères que pour divertir celui-ci. La technique est vécue tel un miracle par l'homme, elle transforme considérablement ses activités. Le domaine technique est une science du mouvement, de l'action. C'est une action qui se manifeste avec précision et qui inclue en son fonctionnement l'idée d'ordre. C'est en ces raisons que la technique devient le sacré pour l'homme car elle permet de générer une organisation au sein de sa vie.

Ainsi, la technique intègre l'ensemble des activités de l'homme et y joue un rôle quelque peu administratif. Le domaine technique parvient invariablement à donner l'illusion d'un contrôle permanent sur le monde. Cependant, l'ordre sacré qui émane de la technique n'est point un ordre froid provenant d'une directive étrangère. Il y a dans ce mode de relation au sacré de la technique une forme évidente d'adoration et de communion alimentée par l'homme. Jacques Ellul déclare qu' « il n'y a sacré que lorsqu'il y a « dévotion », et c'est bien ce que signifie le vertige technique saisissant l'homme moderne »[35]. Le « vertige technique » dont parle l'auteur provient d'un monde qui ne cesse de s'accomplir grâce à la mécanique de pointe. Les accomplissements que parvient à réaliser la technique déclenchent une sorte d'ivresse des progressions où l'homme ne peut que s'incliner.

[35]Ellul Jacques, *Les nouveaux possédés, 1973.* 2e édition, éd. Mille et une nuits, 2003, p 105.

Ayant tout misé sur l'efficacité et l'ordre, l'homme est impliqué plus que jamais dans cet ordre sacré que représente la technique. Le domaine technique s'élargit de plus en plus tant que l'approbation de l'homme reste constante.

Pourtant, l'ensemble de l'environnement est envahi par cette technicité qui désormais possède sa place dans la globalité des ouvrages entreprit par l'homme. Au fur et à mesure que la technique gagne l'adoration de l'homme, celle-ci amenuise les possibilités de l'homme à s'exprimer autrement que par son usage. Egalement, la technique écarte de façon virulente les possibilités de l'homme à agir de lui-même. En effet, s'est bien se qu'impose l'ordre sacré de la technique : soumettre aux travailleurs son autorité. L'homme se trouve dans le cas de figure où il est dans l'incapacité de compromettre l'autorité exercée par l'ordre sacré. Car, le sacré représente une condition nécessaire pour l'homme où il peut maîtriser son environnement tout en étant à l'abri d'un quelconque besoin. La dépendance à l'ordre sacré qu'est la technique est aussi un lieu d'obsession où l'homme a projeté toutes ses valeurs les plus profondes. Cependant, Le domaine technique de part sa rationalité efface le sens du sacré. Autrefois, le sacré était fondé sur des savoirs obscurs et mystérieux, il révélait un sens profond lié à son environnement naturel. Aujourd'hui, la technique est le sacré pour l'efficacité que contient son fonctionnement.

Cette notion d'efficacité mécanique et de rendement du travail est exploitée par l'artiste Martin Mercier dans son œuvre *Sewing Machines Orchestra.* Cette installation est composée de plusieurs machines à coudre commandées par un programme informatique. Ce programme permet la mise en action des machines selon un certain ordre. Une fois leur mise en marche, les machines à coudre effectuent de part leur mouvement mécanique une percussion très franche. Pendant l'intervention des machines un jeu de lumière intervient de façon saccadé. L'usage de spots lumineux qui s'entrecoupe, créer un parallèle avec le mécanisme pulsionnel des machines. Le halo lumineux qui éclaire les machines fait apparaitre le dispositif de l'œuvre et la rend visible au spectateur. Durant l'intervention de la lumière, les machines révèlent leur identité d'appareil fonctionnel. Puis, une fois plongé dans l'obscurité, elles ne sont qu'une expérience auditive. Seuls les bruits persistants et invariables des machines dominent. Pour le spectateur, l'expérience de cette installation oscille entre un effet visuel intense, et une relation à un battement sonore.



Martin Mercier, *Sewing Machines Orchestra,* dimension variable, 2011.

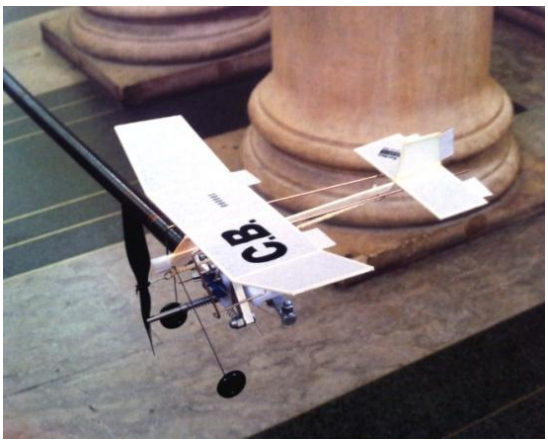
La totalité des machines contribue à l'émission d'un ensemble sonore à la fois bruyant et très autoritaire. D'ailleurs, l'installation de ses machines placées à hauteur égale sur des pieds mobiles transmet visuellement cette autorité mécanique.

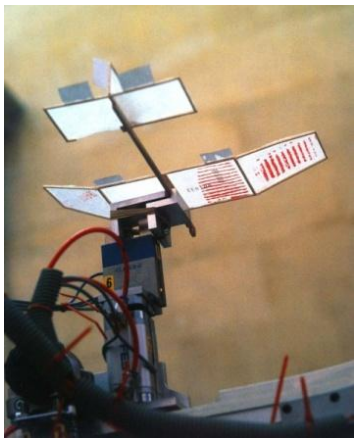
La disposition des appareils est ordonnée selon une orientation commune telle une armée de machine. De plus, la lumière blanche provenant du sol fait ressortir avec contraste l'ensemble de ces machines. L'installation *Sewing Machines Orchestra* est réalisée de façon très ordonnée et s'appuie sur des effets lumineux et sonores afin de mettre en avant l'idée de machines actives et conquérantes.

Martin Mercier inscrit cette recherche artistique dans la confrontation entre un objet fonctionnel et le développement de ses sonorités. L'appareil qu'est la machine à coudre est alors métamorphosé en un instrument musical. La création de cette atmosphère sonore est en partie due à la pluralité des machines en action. De plus, chaque machine à coudre dispose de différentes intensités de fonctionnement selon la vitesse attribuée au moteur.

Avec les différentes vitesses de fonctionnement des appareils, l'artiste exploite des sonorités plus ou moins rapprochés. L'ensemble sonore déploie une véritable tension qui résulte d'une amplification des sons par un système de micro. La quantité impressionnante de machines en action sans aucune présence humaine à leurs commandes se trouve déstabilisante et inquiétante. Cette expérience du travail systématique contenue dans le fonctionnement des machines à coudre présente des analogies avec le travail à la chaîne dans les usines.

On remarque que l'autorité mécanique dont fait preuve la machine exclut complètement la présence de l'être humain dans son fonctionnement. C'est principalement sur quoi s'appuie cette autorité. Elle opère justement sur l'idée que non seulement elle fonctionne sans l'homme mais qu'en plus de cela elle fonctionne mieux sans lui. Le physicien et historien des sciences Louis Leprince-Ringuet résume admirablement ce fait en disant que « La proportion des os se réduit d'année après année, à mesure que la machine peut faire le geste de l'homme»[36]. La machine peut rendre stérile l'être humain et c'est ce que montre en partie Chris Burden dans son usine qu'il nomme *A l'ère de l'Autorité des Robots : l'Usine d'Avion de Deux minutes* réalisée en 1999. Cette usine est en réalité une chaîne de montages d'avions, celle-ci les exécute à l'aide de petits bâtons de bois et de plastiques tissulaires. Une fois l'assemblage terminé, les avions sont lancés de la ligne de projection toutes les deux minutes.





Chris Burden, *A l'ère de l'Autorité des Robots : l'Usine d'Avion,* (détails), 1999.

[36]Leprince-Ringuet, Louis, *Science et bonheur des hommes*, éd. Flammarion, 1973, p44.

L’artiste a choisi de faire construire ces avions par le biais d’une chaîne de montage car elle inclut un processus mécanique logique et précis. Le travail des machines automatisées permet de réaliser avec efficacité ces avions. L’artiste explique que le recourt au travail manuel comporte des limites. Entre autre, certaines tâches sont tellement répétitives qu’elles fatiguent l’homme dans son exécution. Dans cette usine fictive conçut par l’artiste, l’être humain intervient uniquement dans le positionnement de la matière première. Il place les éléments au début de la chaîne de production puis les étapes suivantes sont commandées par ordinateur. La machine se charge d’intercepter la matière et l’utilise pour la construction des avions.

Le temps et la productivité sont des données infiniment précieuses dans notre monde moderne et ne sont pas compatibles avec le travail de l’homme. La production totale effectuée par la machine représente sur 110 jours d'exposition environ 22 000 avions. L’ingéniosité de faire construire 22 000 avions par des machines automatisées libèrent l'homme de 88 000 heures de travail à la main fastidieuse. En ce sens, l’artiste évoque la promesse de l'ère industrielle soit d’accroitre la production en un temps minimum.

Chris Burden nous présente bien une « autorité des robots » car il s’agit bien d’une machine qui fabrique d’autres machines sans avoir recourt à l’homme. Une ombre plane tout de même au dessus de cette chaîne de montages miraculeuse. Une fois que la construction des avions est aboutie, ces derniers sont propulsés hors de la chaîne de montage. Chaque avion dans son envol forme une spirale vers le haut pour ensuite venir s’écraser sur le plancher de la galerie. Immédiatement après leurs chutes, les avions sont récupérés par un galeriste et mis en vente au public pour un prix symbolique. La vente des avions après leur chute permet d’inscrire au sein de cette usine une forme de rentabilité à l’image d’une vraie entreprise.

L’artiste adopte véritablement ce modèle de l’entreprise dans sa démarche artistique par une fabrique d’avions en série. Son usine d’avion endosse toutes les étapes successives de la production comme la commercialisation, la rentabilité. Chris Burden utilise le progrès technique afin d’établir des marges économiques sur sa production. Ainsi, l’artiste ne finance que la matière nécessaire à la construction d’avions étant donné qu’il ne sollicite aucune main d’œuvre humaine.

Cette chaîne de montage est certes un processus de création mais s’avère être aussi un processus de destruction. Premièrement, les avions construits n’atteignent jamais leur objectif, c'est-à-dire volés. Deuxièmement, cette usine d’avions détruit de possible emploi pour l’homme afin de tirer davantage de profit sur le coût de sa production. Cependant, La chute des avions après leurs envols vient anéantir tout espoir porté par cette chaîne de production automatisée. A travers cette fabrique d’avion, l’artiste critique le système capitaliste qui consiste à produire plus et plus vite. Dans cette œuvre l’obsession à vouloir produire en quantité est manifeste seulement celle-ci se révèle inefficace. En réalité, la chaîne de production annonce un crash toutes les deux minutes. Chaque avions devient alors un prétexte à diffuser un spectacle d’échec d’une production industrielle.

L’ère de l’autorité des robots à laquelle se réfère Chris Burden soulève des inquiétudes vis-à-vis de l’importance que prend le progrès technique dans la vie de l’homme. Désormais, les machines ont très largement prouvé leurs compétences dans nos sociétés, leurs présences s’affirment comme une évidence. De plus en plus, le domaine technique est adulé par l’homme faisant de celle-ci une icône intouchable. L’être humain se borne d’illusion en sacralisant la technique comme étant une garantie pour sa survie et son avenir.

L’homme se suffit des systèmes mécaniques pour la rationalité qu’ils opèrent sur le monde et les biens économiques qu’ils procurent. Ainsi, l’humain devient esclave des machines et subit un dépouillement de ses compétences. Derrière l’emprise de la machine qui échappe de plus en plus au contrôle de l’homme, son existence s’avère inauthentique et aliéné.

Mon cinquième paragraphe aborde les notions de corps-objet et de corps en mouvement dans le champ de l’art. Ces représentations du corps associent pleinement l’homme à une mécanique. Celles-ci conduisent la perte du genre humain. Je termine cette partie par l’exposition de mon travail plastique en la confrontant aux fondements qui ont animé mon cheminement idéologique.

V- La perdition du genre humain

5.1 Le corps-objet

L'histoire de l'art révèle que la représentation du corps humain est présente depuis toujours dans les créations de l'homme. Déjà à l'époque de l'art pariétal, des représentations très schématiques du corps humain font leurs apparitions et celles-ci occupent des fonctions rituelles et religieuses. En Grèce antique, le corps humain est représenté selon des règles de proportions en relation à des mesures. Dans la statue *Le Doryphore*, l'artiste grec Polyclète représente un guerrier muni d'une lance. Cette œuvre est caractérisée par la volonté de l'artiste à vouloir démontrer que la nature humaine obéit à une symétrie qui est à la fois source d'équilibre et de grandeur de celle-ci. L'artiste réalise cette sculpture de façon mathématique en partitionnant le corps selon des règles de grandeur numérique. Par cette approche Polyclète intègre dans son art des lois susceptibles de représenter un corps idéal formant ainsi un canon de beauté. Ces règles esthétiques générant équilibre et beauté au sein de la représentation du corps humain connaît une large influence sur les courants successifs de l'histoire de l'art. Durant plusieurs siècles, La représentation du corps répond au canon esthétique de beauté afin d'aborder celui-ci comme une forme parfaite.

Néanmoins, derrière ces formes corporelles se présentent des hommes et des femmes s'inscrivant dans un contexte historique propre. Peu à peu, les artistes s'éloignent des représentations idéalistes du corps afin de l'aborder avec plus de vérité. La représentation du corps peut aussi révéler certaines tensions, certaines failles présentes dans la société. Dans son tableau *Les baigneuses* (1853), le peintre Gustave Courbet représente volontairement le corps d'une des baigneuses dénudé laissant visible un corps charnu. Cette baigneuse issue d'un milieu bourgeois transmet par son physique généreux une certaine opulence luxueuse. Dans cette peinture, le corps humain ne renvoie pas à un corps idéalisé. Ainsi, le corps de la baigneuse devient constructif d'un critique sur la société bourgeoise. De nos jours, les artistes contribuent eux aussi à leur manière à se défaire de cette image du corps hautement idéalisée. Certains repoussent les limites du corps tandis que d'autres l'équipent de parure dans l'intérêt d'effacer ses origines. Solliciter le corps par une ou plusieurs opérations témoigne d'un jeu autour de son fonctionnement et de son sens dans la société. Intervenir sur le corps humain en le transformant où en modifiant l'usage de ses sens perceptibles contribue à l'aborder sous un angle nouveau. Il ne s'agit pas systématiquement d'aller contre le corps mais plutôt de le questionner en le plaçant au centre d'une expérience singulière. De nos jours, l'esthétique du corps est très présente comme le montre l'activité croissante de la chirurgie esthétique. Il est désormais fréquent d'intervenir par le biais de la chirurgie esthétique dans l'optique de créer un corps idéalisé. Le corps humain est devenu transformable et manipulable tel un produit ou une chose. L'être humain ne cesse de se transformer de façon irréversible en un être artificiel. La notion de corps-objet en art interroge le corps humain au niveau de son apparence mais aussi dans son usage.

Dans cette partie, le concept de corps-objet est principalement abordé comme un corps étant actif. Par le biais de prothèse ou non, le corps humain sert d'expérience à un acte imposé par l'artiste. Au sein des travaux qui vont suivre, seul le corps physique et fonctionnel est mis à contribution dans une relation où le corps est semblable à un objet. En partant du principe qu'un corps humain tributaire d'une action imposée est déjà contre toute volonté l'objet de cette expérience. Le corps-objet ici défini n'élargit en aucun cas les possibilités du corps humain.

Bien au contraire, il ouvre vers un processus de restriction auquel le corps en s'y confrontant délaisse une part de ce qui le caractérise d'humain. C'est principalement par ce caractère de soumission que le corps humain se voit décliné en un objet. Le corps humain prend la forme d'un simple instrument rendant possible un évènement. L'ensemble de ce qui caractérise l'être humain n'est plus que matière et forme sans âme ni esprit.

Pour réaliser la performance *Bleistiftmaske* (masque-crayons), l'artiste Rebecca Horn a créé un masque composé de lanières de cuirs. L'artiste a disposé uniquement sur la partie du visage des crayons à chaque croisement de lanières.



Rebecca Horn, *Bleistiftmaske* (masque-crayons), performance, 1972.

Durant cette performance, Rebecca Horn munie de son masque dessine sur un mur grâce au mouvement effectué par sa tête. Cette épreuve est empreinte d'une certaine pénibilité dont l'artiste se force à exécuter malgré son caractère contraignant. Effectivement, pour que l'artiste parvienne à couvrir une surface suffisamment large du mur, il lui faut réaliser une quantité impressionnante de va-et-vient avec son corps et sa tête. L'ensemble de la performance implique indéniablement une proximité avec le mur et une absence de recul face à l'évolution du dessin en cours. Ce masque intégrant des crayons dans un axe horizontal constitue une extension physique pour l'artiste. Toutefois, cette extension physique offerte par ce masque s'avère réductible et porteuse de contraintes.

Tout d'abord, par l'enferment que le masque inflige au visage de l'artiste. Puis, par l'exécution laborieuse et douloureuse qu'il oblige. Ce masque vient remplacer l'usage de la main et se substituer à la précision et la maîtrise gestuelle qu'elle comporte. Cette performance relate une forme de soumission liée à l'idée de création. Car, l'entreprise de dessiner sur un mur avec cette camisole munie de crayons demande une implication totale du corps. Elle nécessite un rapport au corps et à l'espace non libre. L'artiste ne peut que balayer à l'aide de sa tête surmontée de crayons la surface du mur. Le masque apparaît comme une sorte d'entrave à l'expression faisant du corps humain l'instrument d'une mise en mouvement continuel.

Rebecca Horn est tel un objet mécanisé et semble tributaire de son fonctionnement. Cette prothèse change les mouvements du corps ou point de faire de celui-ci un corps-outil. Le corps-outil est clairement lisible dans l'aspect répétitif des mouvements d'autant plus que ses mouvements sont extérieurs à la volonté de l'artiste. Le corps fonctionnel de l'artiste est pleinement sollicité alors que les autres facultés demeurent éteintes.

Dans cet acte artistique, il y a une sorte d'aliénation liée à l'usage de cette prothèse. Entre autre, car la prothèse s'accapare des forces physiques de l'artiste pour être mise en œuvre. Ainsi, pendant cette performance, l'artiste s'extériorise à l'acte qu'elle produit pour lui donner forme de façon mécanique. L'artiste Rebecca Horn désactive sa part humaine afin de servir l'expérience. De ce fait, elle ne devient qu'un simple corps-objet.

Dans sa performance *Event for a latteral suspension,* l'artiste Stelarc est maintenu en position verticale dans l'espace de la galerie. Grâce à un système de crochet implanté dans la peau de l'artiste et relié au plafond par des câbles, le corps de ce dernier est suspendu dans les airs.


Stelarc, *Event for a latteral suspension*, 1978.

Au total, 18 crochets sont incérés soigneusement dans la peau de l'artiste. Stelarc ne prend aucun anesthésiant pour réaliser ses performances de suspension. Il considère que le corps doit vivre pleinement l'expérience pour en ressentir les difficultés qu'elle implique. Une fois les crochets positionnés dans la chair, les câbles hissent le corps au dessus du sol. Au fur et à mesure que le corps s'élève, les câbles et leurs crochets infligent une tension extrême à la peau. Pendant la performance, l'artiste est soumis à l'inaction de son propre corps par ce dispositif de suspension. Le corps est également sollicité par la douleur que représente cette suspension. Stelarc est partagé entre son immobilité et supporté la douleur infligée au corps. Seule la résistance de la peau garantit à l'artiste la stabilité de celui-ci dans sa position suspendue.

Cependant, la douleur n'est pas l'objectif fondateur de cette expérience par ce dispositif de suspension, Stelarc souhaite avant tout montrer l'obsolescence du corps dans ses limites physiques. En ce sens, l'extension de la peau révèle les limites corporelles de l'être humain soumis à la suspension de son propre poids. Le dispositif mécanique permettant cette suspension rend lisible avec évidence les insuffisances du corps. Dans ces expériences de suspension comme *Event for a latteral suspension,* le corps n'est plus qu'une simple matière immobilisée dans une certaine position. D'ailleurs, le corps suspendu dans la douleur n'est plus qu'un corps souffrant pour le spectateur. Dans cette position de détresse que subit le performeur, toutes actions relatives à la pensée est absente. Cette expérience de suspension du corps est aussi une exploration des limites psychologiques de l'être humain. La tension infligée au corps s'empare de l'être pour l'anéantir, le réduire à l'état de matière. L'être humain n'est plus qu'un corps répondant à une action et il n'existe qu'à travers celle-ci.

L'artiste explique que l'intérêt de son travail « réside dans la construction d'interfaces alternatives qui explorent l'absence, l'étranger, l'involontaire et l'automatisme »[37]. La performance *Event for a latteral suspension* contribue à provoquer se basculement de l'être humain en un corps-objet en révélant le caractère désuet de celui-ci. L'être humain suspendu par ce dispositif perd toute utilité et devient une sorte de sculpture morte, un objet mis au rebut.

La photographie *Charrue* est réalisée par l'artiste Made In Eric qui se met lui-même en scène ou plus justement met en scène son corps. Cette photographie appartient à la série *Supplément d'information*. Dans ses projets artistiques, l'artiste utilise invariablement son corps nu pour concevoir ses images. La place donnée au corps est l'objet de cet art, elle donne forme et sens à celui-ci selon les postures et les différents domaines qu'elle intègre. D'ailleurs, le nom de l'artiste « Made In Eric » désigne une sorte de lieu de fabrication comme par exemple le « Made In France ». Made In Eric définit à la fois un programme esthétique mais aussi une marque déposée. Ce nom d'artiste englobe l'ensemble des services que rend l'artiste en s'adaptant à toutes sortes de situations.


Made In Eric, *Charrue*, (Photographie), 1997.

Effectivement, il s'agit bien de service artistique dans le cas de Made In Eric où le corps de l'artiste joue un rôle essentiellement fonctionnel et utile. Le propre du service est justement de venir en aide à quelqu'un et ceci de façon utile. Ainsi, le corps de l'artiste se transforme en mobilier, en pied de micro ou encore en charrue. Les activités fictives qu'incarne l'artiste créés inévitablement un parallèle avec le monde du travail et rappelle certaines formes d'esclavage. Certaines fonctions qu'occupe l'artiste sont analogues à celles des domestiques présents autrefois dans les familles bourgeoises. Dans la photographie *Charrue,* l'artiste est attelé à l'arrière d'un tracteur dans une position horizontale. Avec son genou gauche incliné dans le sol, l'artiste laboure la terre. Dans *La condition de l'homme moderne*, la philosophe Hannah Arendt compare le travailleur à un *animal laborans* ce qui trouve une certaine résonance dans l'œuvre *Charrue*. Le travail est pour le philosophe caractérisé par la nécessité des besoins vitaux dont il est l'objet. En ce point, il fait de l'être humain un homme non libre et le rapproche incontestablement de l'animal. Cependant, dans cette photographie, la nudité du corps implique qu'il échappe à la tenue de travail réglementaire. Ainsi, celui-ci indique clairement l'absence d'un statut de travailleur. Car, il est ce travail, il incarne l'outil permettant l'action du travail. L'artiste fait véritablement corps avec la terre sans protection. Le corps humain trouve ici un statut de corps-objet répondant à une tâche agricole.

[37]Stelarc, *Mécaniques du corps*, éd. Centre des Arts, 2009, p44.

De plus, l'artiste a le crâne rasé ce qui le dépouille de tous critères personnels ou constitutifs d'une personnalité. Désormais, le corps humain est réorienté en en un outil professionnel. Le corps de l'artiste devient un matériau neutre aussi lisse qu'un objet technique. Dans un entretien, l'artiste se détermine selon ses caractéristiques fonctionnelles : « je me définis comme producteur de gestes, sculpteur de compétences et tailleur de costumes »[38]. En utilisant son propre corps comme un corps-objet, l'artiste remet en cause la fonction du corps en général mais aussi des hommes qui exploitent son propre corps. Made In Eric ouvre le corps à de nouvelles fonctionnalités où celui-ci côtoie avec proximité les objets et les matières qui l'entourent. Mais cette ouverture au corps fonctionnel comme étant une fin en soi enclenche également l'effacement de ses attributs humains.

A travers le concept de corps-objet règne une forme de passivité qui s'installe par le simple fait que l'action réalisée par celui-ci est dénuée d'intention. Le corps objet est un corps démuni de sa force vitale, il ne possède qu'une force d'exécution. Comme je l'évoquais précédemment, la performance *Event for a latteral suspension* a pour principe de suspendre l'artiste Stelarc au-dessus du sol durant un temps indéterminé. Pendant cette suspension extrême, l'être humain se détache de son être. Il n'est plus habité par celui-ci, il est l'action qui s'imprègne en lui et contre lui. Le corps-objet définit cet être qui de façon absolue a repoussé ce qui le relie à son vivant pour n'être qu'exclusivement que forme et articulation. Indéniablement, le corps-objet est étroitement lié à la notion d'outil et d'instrument.

La sous partie suivante développe la notion de corps en mouvement abordé dans le champ de l'art. Le monde moderne et l'industrialisation implique l'idée de vitesse et répétitivité dans la représentation du corps en mouvement.

[38]Lebovici Elisabeth, *Meubles de chair*, journal Libération, 2006.

5.2 Le corps en mouvement

La représentation du mouvement constitue dans l'histoire de l'art un questionnement majeur pour les artistes. À l'époque du paléolithique, l'homme représente sur les parois des grottes les animaux qu'il côtoie. L'humain inscrit l'animal dans le mouvement qui lui est propre, suggérant ainsi le déplacement de celui-ci. De nombreux animaux représentés durant l'art pariétal semblent être fixés en pleine course. Car, c'est l'impression dominante qui s'est inscrite en l'homme au moment de sa représentation. Part rapport à l'homme qui est seulement un bipède, la plupart des animaux sont des quadrupèdes et disposent davantage de rapidité dans leurs déplacements. A cette époque, l'animal est un sujet qui incarne souvent les notions de mouvement et de dynamisme. L'humain est fasciné par la vitesse de locomotion des animaux et exagère celle-ci pour parvenir à la représenter. Puis, la notion de mouvement n'a cessé d'être mise en place dans les créations de l'homme.

Les peintres de la renaissance intègrent dans leurs œuvres la notion de mouvement du corps humain par des compositions dynamiques. Les artistes jouent sur les lignes horizontales et verticales du tableau en les confrontant à des obliques et à des courbes. Afin de refléter le plus fidèlement les mouvements du corps qui animent celui-ci, l'artiste Michel-Ange le contorsionne et lui attribue des postures très « envolées ». Dans *La création d'Adam* (vers 1511), l'artiste insiste sur la gestuelle des corps de Dieu et d'Adam pour donner l'illusion d'un mouvement d'ensemble. Cette fresque est réalisée dans la partie centrale de la voûte de la chapelle Sixtine (Rome) et émane d'une théâtralité dynamique. En Art, La représentation statique du mouvement implique aussi un jeu sur la répétition des corps en mouvement. Au quattrocento, alors que les fondements de la perspective ne sont pas encore complètement assis dans la représentation picturale, le peintre Paolo Uccello réalise en trois panneaux *La Bataille de San Romano* (vers 1456) dans un style influencé par le gothique. Ces peintures représentent en trois épisodes une bataille qui oppose une armée Florentine à une autre Siennois le 1er juin 1432. La division en trois panneaux envisagée par l'artiste permet à celui-ci d'aborder les différents moments fort de cette bataille et les différents mouvements d'attaques qui ont permis à l'armée Florentine de maîtriser leurs adversaires. D'ailleurs, Les trois parties peintes de *La Bataille de San Romano* se déroulent à différent moment de la journée ce qui évoque aussi une évolution temporelle. A la tête de l'armée Florentine se trouve le condottière Niccolo da Tolentino et l'armée Siennoise par Micheletto da Cotignola.



Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano : La contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, détrempe sur bois avec finitions à l'huile, 181,5 x 316,5 cm, vers 1456.

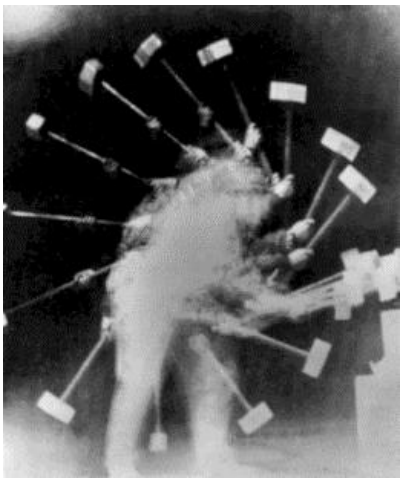
Dans *La Bataille de San Romano*, Paolo Uccello intègre la notion de mouvement comme le thème central de son œuvre. Le panneau abordant *La contre-attaque de Micheletto da Cotignola* est particulièrement démonstratif d'un mouvement évolutif de l'armée Siennoise allant de la droite vers la gauche. Dans ce panneau, chaque élément représenté par l'artiste contribue à évoquer le déplacement des troupes Siennois. Paolo Uccello positionne des lignes directives grâces à un jeu de répétitions de lances qui structure le tableau. De plus, l'accumulation de ces longues armures créé un rythme optique renforçant le mouvement des soldats dans une direction commune. L'artiste trace des voies pour le regard du spectateur, il crée des passages à travers les corps, les armures et le paysage. A travers ce foisonnement d'éléments, Paolo Uccello décrit le mouvement en décomposant les actes qui le constituent. Ainsi, l'artiste attribue à ses personnages dans l'espace pictural des « micros-actions » qu'il décline et fait évoluer afin de former visuellement un mouvement d'ensemble.

Le peintre et professeur en Art James Bloedé dit très justement au sujet de *La Bataille de San Romano* que « tout se passe comme si le spectateur prêtait aux figures représentées la dynamique de sa propre activité perspective »[39]. Ainsi, le regard du spectateur peut « passer aisément de l'un à l'autre et interpréter chaque élément nouvellement perçut comme la répétition d'un élément précédent ayant changé de place »[40].Paolo Uccello a volontairement simplifié l'apparence des soldats afin de servir le mouvement sans le parasiter avec une surenchère de détails. L'artiste en usant de multiples éléments répétés dans différentes positions instaure un rythme, une agitation commune. Dans cette œuvre, Paolo Uccello parvient à représenter un espace mouvant et non compartimenté où un ensemble humain semble véritablement se mouvoir vers l'extérieur du cadre.

Au XIX^{e} siècle, en réaction à l'avènement de la photographie, les peintres impressionnistes capturent les modulations de la lumière présentes dans la nature et s'éloignent d'une représentation détaillée de celle-ci. L'expérience optique du peintre devient maîtresse dans la réalisation d'un tableau où celui-ci peint uniquement les impressions dominantes. Car, les peintres impressionnistes cherchent à rendre les vibrations lumineuses pour transmettre dans leurs œuvres le mouvement de la vie. En opposition à la photographie qui fige la réalité dans une absence totale de mouvement. L'artiste impressionniste intègre dans son œuvre le mouvement lié aux phénomènes météorologiques ou aux actions de l'homme dans son environnement. Ils communiquent cette notion de mouvement en peignant davantage avec une gestuelle plus libre et opte pour des tons plus colorés. L'artiste impressionniste se défait du dessin préparatoire pour l'exécution d'un tableau et cela permet de garder au sein de la peinture une certaine légèreté d'exécution. Egalement à cette époque, les expériences sur la décomposition du mouvement en photographie font leurs apparitions dans une visée plus scientifique. Ces expériences réalisées par le photographe britannique Eadweard Muybridge révèlent la décomposition visuelle du déplacement humain. Elles permettent d'accéder aux différentes phases successives d'un mouvement réalisé par l'homme ou l'animal.

Le photographe Etienne-Jules Marey invente en 1892 un fusil photographique capable de photographier un être humain sur douze poses. Il met également au point la chronophotographie qui consiste à analyser le mouvement par des successions de photographies répétées. Cette technique a d'ailleurs largement influencé la création du cinéma. La photographie *Le coup de marteau* représente un homme exécutant l'action de marteler. Cette image est réalisée à partir de plusieurs photographies retraçant différentes étapes du mouvement. Il y a au total quatorze poses photographiques superposées pour réaliser cette œuvre. Cette technique photographique permet ici de fixer en une seule image, un mouvement rotatif produit par l'homme dans son travail. La progression du marteau dans l'espace forme une spirale autour du l'homme. Ce dernier semble pleinement intégré au mouvement qu'il produit sans délimitation.

[39]Bloedé James, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, éd. ENSBA, 2005, p 23.
[40] Ibid., p 22.



Etienne-Jules Marey, *Le coup de marteau*, Chronophotographie sur plaque fixe, 1895.

De cette image, se dresse inévitablement un parallèle entre l'homme et la machine. Car, le mouvement répétitif exécuté par le travailleur forme une boucle sans interruption et fait de celui-ci un véritable outil mécanique répétant inlassablement la même action. La succession des mouvements du marteau est infiniment rigoureuse à tel point que dans cette image, les gestes effectués par l'homme semblent appartenir à une machine. D'ailleurs, le corps du travailleur est peu lisible comme effacé sous la condition d'un travail où le mouvement physique en est la clef. Seule l'action que représente le coup de marteau dispose d'une place entière dans cette image. De part son rythme évolutif qui gravite autour du travailleur, elle incarne pleinement les notions de déplacement et de vitesse. Ce sujet relate un travail manuel s'inscrivant parfaitement dans le contexte de l'industrialisation où la notion de travail est désormais associée à la machine.

La chronophotographie et sa décomposition du mouvement influence l'artiste Marcel Duchamp pour sa peinture *Nu descendant un escalier n° 2*. L'artiste dit au sujet de cette peinture réalisée en 1912 qu'elle « fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique »[41]. Cette peinture témoigne de nombreuses influences artistiques comme celle du cubisme et du futurisme. L'approche liée au cubisme dans cette œuvre est principalement dû à sa gamme chromatique brunâtre et à la géométrisation des formes. La référence au mouvement futurisme provient du choix du sujet qui est une représentation du mouvement. A cette époque, la notion de mouvement concorde parfaitement avec la révolution industrielle et l'intégration de machines qu'elle génère. Les notions de mouvement et de vitesse deviennent des sujets à part entière comme étant le reflet d'un monde moderne. Le développement des machines grâce aux progrès techniques conduit l'espèce humaine dans une profonde fascination pour les objets techniques.

L'aspect géométrique présent dans le *Nu descendant un escalier n°2* reflète un univers froid où l'être humain est semblable à un amas de tôles froissées. Par cette œuvre, l'artiste critique le progrès technique en comparant l'être humain à une sorte de machines en mouvement. De plus, Marcel Duchamp indique par le titre de son œuvre, la représentation d'un nu qui est en faite nullement reconnaissable par le spectateur. Dans l'histoire de l'art, la représentation d'un corps nu est un genre artistique appartenant à un certain académisme. Elle implique des règles de proportions et de représentations liées à l'observation d'un corps dans une posture fixe. Cependant, le nu en mouvement conçu par Duchamp n'est en aucun cas anatomique et se présente uniquement comme une imbrication de formes géométriques réalisant une suite de mouvements.

[41]Duchamp Marcel, « À propos de moi-même », dans *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, 1994, p 222.

Du fait d'une absence profonde d'informations relatif au corps humain, la présence de celui-ci est écartée par l'artiste au profit de son action, en autre ici descendre un escalier. Seule, de multiples jonctions d'éléments analogues à l'univers de la mécanique s'entremêlent pour indiquer un mouvement descendant de gauche à droite.


Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2,* huile sur toile, 146 x 89 cm, 1912.

Cette peinture désigne les multiples actions du mouvement en les indiquant par des traits en arc de cercle. Ce type de procédés graphiques recouvre du domaine de la schématisation ou encore aux études propres au développement technique. Marcel Duchamp semble contester cette frénésie du mouvement et de la vitesse qui est au cœur de la vie moderne. Ainsi, dans l'œuvre *Nu descendant un escalier n°2*, le nu artistique d'autrefois n'existe plus sous sa forme humaine. Sous l'emprise du mouvement le corps humain ne désigne plus qu'une sorte d'expérience mécanique hostile.

De plus, le mouvement imposé au corps humain dans cette œuvre n'apparaît pas au spectateur comme fluide mais manifeste un certain désordre. Marcel Duchamp montre que les déplacements de l'être humain sont à l'origine de la décomposition de celui-ci. Les actions liées au corps humain sont ici synonymes de fragilité. Peu à peu, l'être humain s'efface derrière le rythme incessant de son fonctionnement technique. L'artiste dit lui-même avoir voulu représenter les formes du corps humain dans leurs démolissages. Dans l'œuvre, la déformation physique de l'être humaine en un être mécanique apparaît comme étant les répercutions causées par l'industrialisation. Cette dernière semble encourager l'association de l'homme à la machine.

Le XIXe siècle est caractérisé par l'essor de la science et du progrès technique qui n'est pas sans répercussion dans le domaine artistique. L'industrialisation connaît un véritable impact sur le monde en plongeant celui-ci dans une dynamique sans précédent. Les artistes futuristes font de la vitesse leur thématique majeure et affirme que celle-ci est à l'origine d'une beauté nouvelle. Autrefois, la figure de la vitesse était ancrée dans les prouesses physiques de l'animal et rien ne rivalisait sur la puissance émise par un cheval au galop. Grace à l'industrialisation, l'homme fusionne avec la technique et évolue en permanence avec elle. Cette alliance avec la machine permet à l'homme de surpasser ses capacités et d'incarner désormais la vélocité supérieure à l'animal. Dans son nouvel environnement, l'être humain est fasciné par l'efficacité des machines et voit en elles son propre prolongement technique.

De plus, le paysage humain se voit investi par de nombreux moyens de transports permettant d'effectuer des déplacements de plus en plus rapides. Des inventions comme le train ou les voitures influencent les artistes futuristes. Les œuvres futuristes témoignent de cette cohabitation entre l'homme et la machine comme étant la cause principale d'une accélération du temps. La sculpture *Formes uniques dans la continuité de l'espace* est réalisée par l'artiste Umberto Boccioni et représente un homme en pleine course. Dans cette œuvre, l'artiste a volontairement étiré et déformé la physionomie du corps humain afin de matérialiser la vitesse que celui-ci génère. En plus d'une gestuelle élancée du corps, les membres de celui-ci semble se détacher telle la vitesse est importante. Ainsi, règne l'impression d'un corps disloqué où chaque partie de corps implique son propre rythme, sa propre accélération autonome. Le corps humain ne répond pas à une composition unifiée mais se présente sous différents éléments motorisés ajoutés les uns aux autres.


Umberto Boccioni, *Formes uniques dans la continuité de l'espace*, bronze, 11 x 85 x 40 cm, 1913.

L'être humain réalisé par Umberto Boccioni est relativement stylisé et ne possède peu ou pas de caractéristiques humaines ou l'identifiant comme tel. D'ailleurs cet homme en pleine course, ne comporte pas de bras. Dans cette sculpture, l'artiste n'a pas cherché à privilégier le mouvement sur la représentation de l'être humain. Il a soumis le corps humain à la vitesse et a représenté cette fusion. Car, un élément propulsé à une certaine vitesse perd visuellement les détails qui le constituent et ne devient plus qu'une forme abstraite. Ainsi, le corps humain perçu en pleine vitesse n'est plus qu'un ensemble d'articulations en mouvement qui se répète inlassablement. Confronté à la vitesse, le corps est défait de sa présence humaine pour ne devenir qu'une structure mobile répondant à un déplacement. L'artiste insiste beaucoup sur les jonctions des membres du corps et transpose le corps humain en une sorte d'instrument doué d'une mécanique amovible.

Cependant, la posture de cet homme connote une certaine héroïsation liée à sa condition. De plus, cette sculpture est réalisée en bronze ce qui véhicule un aspect glorieux. De ce fait, l'œuvre semble communiquer une certaine fierté dont la vitesse et le mouvement exécutés par l'homme sont à l'origine. La sculpture parait grandir les compétences de l'homme pour relater derrière lui tout un arrière monde que constitue l'industrialisation. Effectivement, la révolution industrielle donne accès à une vie modernisée et dynamique. Elle joue un rôle accélérateur au quotidien pour l'être humain en décuplant ses compétences. Dans cette œuvre, l'être humain est semblable à une machine et incarne une figure compétitive prometteuse pour l'avenir.

En conclusion, le corps en mouvement abordé dans les différentes œuvres artistiques implique la répétition des gestes et des actions comprises dans un mouvement. Souvent, la représentation statique du mouvement provient de sa propre décomposition qui est ensuite figée comme telle afin de retracer son découlement. Le mouvement est aussi suggéré par une rupture de l'harmonie d'équilibre ce qui est visible aussi bien dans *La Bataille de San Romano* que dans le *Nu descendant un escalier*. Effectivement, l'instabilité du ou des sujets est présente dans ces œuvres et transmet une sensation éphémère au spectateur. Dans ce cas de figure, le sujet semble être visuellement mouvant ou fuyant. Puis, il y a la déformation comme il est pleinement question dans la sculpture *Formes uniques dans la continuité de l'espace*. La déformation du corps permet d'accentuer l'idée du mouvement qui s'exerce sur celui-ci.

Cependant, le corps en mouvement dans l'histoire de l'art répond à des idéologies bien distinctes. Dans l'œuvre de Paolo Uccello, le mouvement consiste à rendre visuellement et avec efficacité l'énergie contenue dans une bataille et les actions guerrières qu'elles impliquent. Le peintre exécute son œuvre avec l'implication de correspondre à un certain réalisme. Par la suite, le développement de la photographie et l'essor industriel constitue des progrès colossaux dans le développement de l'être humain. Les expériences menées en photographie avec des procédés tels que la chronophotographie et la décomposition du mouvement bouleversent la conception du mouvement établi autrefois. Le progrès technique intègre l'être humain à la logique mécanique que représente la machine. De nombreux espoirs sont portés sur l'efficacité des machines comme étant le prolongement et l'accentuation de ses forces de l'homme. Ainsi, dans le domaine artistique, la représentation du corps en mouvement devient la réussite de l'homme à travers son association à la machine. Pour les artistes futuristes, le mouvement devient une thématique en soit et rassemble à la fois l'homme et la machine dans une même course. Les déformations physiques apportées à l'homme en un être robotique symbolisent l'éloge de la machine propulsant la vie humaine à des compétences ultimes.

Pourtant, les représentations accentuées du corps en mouvement comme celles d'Umberto Boccioni manifestent indéniablement une perdition du genre humain. La représentation du corps mouvement mène à l'épuration de ses caractéristiques humaines. Sous l'emprise de la vitesse mécanique, le corps dit « humain » disparait et ne devient qu'un unique mouvement transitoire. Ceci constitue l'antithèse d'une société placée sous le signe du progrès et de la réussite qui conduit en réalité l'humanité à son extinction.

Les deux dernières parties de ce paragraphe concerne mon travail plastique. En un premier temps, je développe les points idéologiques essentiels de mon travail confrontés à des références théoriques. Puis, je présente trois réalisations plastiques dont je décris les mécanismes.

5.3 Le corps humain sous forme mécanique

Cette dernière partie est consacrée à ma recherche plastique qui évolue autour de la déperdition qui s'opère sur l'être humain dans le domaine du travail. Tout d'abord, la notion de travail est pleinement ancrée dans la société actuelle comme étant le moteur de celle-ci. Puis, le travail est souvent associé à certaines valeurs en termes de sociabilité et permet à l'homme d'intégrer la société par son activité. Le travail est à l'origine de fondements sociaux chez l'être humain que le philosophe Dominique Méda définit en quatre points principaux : « le travail permet l'apprentissage de la vie sociale et la constitution des identités ; il est la mesure des échanges sociaux ; il permet à chacun d'avoir une utilité sociale ; enfin, il est le lieu de rencontres et de coopérations, opposé aux lieux non publics que sont le couple ou la famille »[42].

En effet, le travail intègre largement la vie de l'être humain, il y consacre la majeure partie du temps socialisé. Cependant, ma recherche artistique questionne cette notion de temps dit « socialisé » par l'homme pendant son temps de travail. À travers mes créations plastiques, ma démarche explore davantage l'acte du travail et ce que produit le travail sur l'être humain. Car, selon le philosophe Karl Marx, le travail permet à l'homme de transformer l'environnement naturel et de le façonner à son image. Dans ma réflexion artistique, le travail agit déjà sur l'homme et opère une transformation sur celui-ci. Dans mon projet, le travail est à l'origine d'une forme d'effacement de la condition humaine et fait du travailleur un exécutant.

Ma réflexion part du principe que l'être humain est constitué d'une mécanique en soi (la mécanique du corps) qui tend à s'accentuer dans son environnement professionnel. Je fais référence au travail qui sollicite d'avantage le corps physique, changeant le rapport au corps de l'ouvrier à une relation avec un corps-outil. Ainsi, pendant l'acte du travail, la relation au corps du travailleur est telle une mécanique c'est-à-dire faite essentiellement de gestes et de mouvements automatiques. Le philosophe Aristote définissait les esclaves, dans *la Politique*, comme de simples « outils animés ».

L'œuvre *Les casseurs de pierres* (1849) réalisée par l'artiste Gustave Courbet montre deux travailleurs en action dont les attitudes du corps obéissent fermement à un travail. Cette représentation du travail révèle un corps qui s'articule selon les efforts. L'implication gestuelle donnée par le travailleur se prolonge pleinement dans son outil qu'il manipule comme si celui-ci s'inscrivait en lui depuis toujours.

Il est vrai que pour le travailleur, les outils occupent une place majeure. Ils sont de part leurs usages essentiels des éléments indispensables au processus de travail. L'ouvrier et ses outils abordent ensemble, un langage technique où s'associe une gestuelle humaine à une précision mécanique. Le corps humain en relation à son outil de travail ne cesse d'adapter son corps à celui-ci pour répondre au mieux à une tâche.

L'évolution technique a fait de la sphère du travail, un lieu où la connexion entre l'homme et la machine est omniprésente. Avec des méthodes de travail radicales telles que la division du travail, l'ouvrier est contraint à exécuter des opérations semblables au quotidien et voit son autonomie se réduire considérablement. Plus l'environnement professionnel de l'homme est soumis à la logique des machines plus celui-ci est amputé du sens qu'il donne à son travail.

[42]Méda Dominique, *Le travail une valeur en voie de disparition*, éd. ALTO Aubier, Paris, 1995. p167.

Ajouté à cela, les tâches répétitives conduisent le travailleur à un rendement physique insoutenable. De façon catégorique, le travailleur est soumis à une gestuelle récurrente où seul le corps fonctionnel s'avère utile à la manipulation des tâches. Dans cette redondance du travail liée à la réalisation de tâches systématiques, l'ouvrier fait de son corps un instrument. Alors, l'essence du travail s'inscrit pour le travailleur dans un processus où l'exécution et l'efficacité doivent être immédiates. Ce constat rapproche fortement le travail manuel à celui d'une machine.

Par conséquent, les actions représentent de simples gestes automatiques sans même que le travailleur n'est le besoin ou la possibilité de consulter ses facultés cognitives et réflexives. L'acte du travail effectué par l'ouvrier est bien souvent impersonnel. Le temps de travail est constamment soumis aux impératifs de la production et cela implique pourquoi le travailleur doit sans cesse agir dans l'urgence. Pour l'ouvrier, la vitesse d'exécution se substitue au temps nécessaire de la réflexion. Peu à peu, le travailleur s'incline devant l'autorité du travail contraint au rendement productif et intègre un fonctionnement semblable à celui d'une machine. L'acte du travail, défait de tout apport personnel pour le travailleur, conduit celui-ci à s'extérioriser de l'activité professionnelle qu'il mène. De ce fait, le travail devient étranger à l'homme car ce dernier ne se reconnaît pas en lui. De plus, l'acte d'un travail non autonome rend le travailleur étranger à lui même.

Le concept d'aliénation dans le travail définit par Karl Marx est important dans ma démarche. Selon le philosophe, l'aliénation du travail passe par un dépouillement de l'acte du travail pour le travailleur mais aussi un dépouillement du travailleur lui-même dans son travail. Ainsi, cette phase de dépouillement du travailleur dans son activité fait de celui-ci l'acte de son propre dépouillement. Karl Marx explique que «l'aliénation n'apparait pas seulement dans le résultat (le produit du travail), mais aussi dans l'acte même de la production, à l'intérieur de l'activité productive »[43].

Ma recherche plastique explore le concept d'aliénation dans l'acte du travail mais aussi dans la relation désincarnée que le travailleur a de lui-même pendant son exécution. Car, c'est dans l'acte de faire que s'opère le dépouillement de sens dont est victime le travailleur. Il en devient étranger à lui-même dans son travail, tant et si bien que celui-ci le conduit à devenir une machine exécutante. Ma pratique tente de rendre compte de cette rupture qui s'effectue chez l'être humain en remplaçant celui-ci par de simples éléments mécaniques réalisant les mêmes tâches en continu. La perte de soi dans l'acte du travail est dans mon projet contenu dans le fait qu'un objet mécanique met en action une tâche se référant à un travail humain. Mes machines s'éloignent ainsi du robot ménager de part la symbolique visuelle qu'elles empruntent à la sphère du travail ouvrier (Ex : casques de chantier, panneau de signalisation). Ainsi, ces éléments issus du domaine professionnel attribuent à mes machines une connotation propre à une activité ouvrière.

Par la fabrication de mes machines, je représente sous forme mécanique l'emprisonnement corporel du travailleur. De ce fait, mes réalisations mécaniques développent dans leurs actions une certaine tension liée à l'acte du travail. L'utilisation de machine pour signifier le travail aliénant de l'être humain révèle à travers des tâches pénibles et répétitives l'effacement du genre humain.

Mes machines sont mono tâche ce qui fait déjà référence à un travail systématique sans évolution. Cette dimension est importante car elle caractérise d'autant plus le statut d'un travailleur enfermé dans sa profession.

[43]Marx Karl, *Manuscrits de 1844,* éd. sociales, Paris, 1962, p 111.

Mes machines exécutent des tâches telles que passer le balai ou la serpillère, ce sont des activités propres à certains corps de métier. Ces tâches appartiennent à des travaux manuels afin de faire référence à un travail de base propre à l'homme devenu par la suite systématisé par l'usage d'une mécanique. Dans les pièces *Le travail pré-réglé* ou *Les balayeurs* (p90 et p87), l'action du travail réalisée mécaniquement désigne un appauvrissement du geste humain soumis inlassablement à une seule tâche. D'ailleurs, la signification même du titre « *Le travail pré-réglé »* est porteuse de cette définition d'un travail conditionné selon une unique activité (Le nettoyage du sol à la serpillère) qui recommence invariablement chaque jour.

De plus, mes projets mécaniques créent un parallèle avec la relation entretenue par le corps humain dans l'activité du travail. Mes machines exécutant des tâches propres à l'homme, établissent des rapprochements avec la structure du corps d'un travailleur. Notamment, ces machines se composent de bras comportant des articulations qui évoquent quelque peu la morphologie humaine. Ainsi, le mouvement d'un travail manuel humain est déplacé vers un mouvement mécanique conditionné et non autonome. Le travail humain transféré dans un acte mécanique évoque au plus haut degré la déperdition humaine dans son activité professionnelle. Ce transfère communique une réalité propre au domaine professionnel qui soumet sans cesse le travailleur au rendement et à la vitesse. Ces notions de vitesse et de rendement font du travail humain un travail mécanique très réglé et sans initiative. Le corps humain sous forme mécanique représente l'évidement total du travailleur. Cette forme de travail désignant la répétition d'une unique action contraint au rendement productif, hôte le travailleur de sa présence humaine. Il fait de celui-ci un exécutant borné ou encore comme le dit admirablement Ernest Chesneau « une force aveugle »[44].

La représentation d'un corps humain sous forme mécanique communique cette idée de travail aliénant. La force d'un travail aliénant contribue à faire du corps du travailleur son objet, sa chose. Ainsi, les notions de corps-objet et de corps en mouvement sont très significatives dans ma recherche. Ces deux notions abordées à plusieurs reprises dans le champ de l'art, relatent un rapport au corps humain qui est modifié. Car, cette présentation du corps sous l'emprise de la vitesse ou d'une action déforme sa perception mais aussi son comportement. Cette relation au corps humain rend compte de ses fragilités liées à un usage excessif de son corps. Cette relation à un corps luttant constitue un parallèle avec la condition du travailleur.

Dans un premier temps, la notion du corps humain soumis à un mouvement physique ou encore à des gestes répétitifs est à mon sens liés à l'idée de travail et de labeur. L'être humain ne parvient pas à mieux exprimer la mobilité de son corps que dans l'impératif que recouvre le travail. Car, le travail fait du corps humain le sujet de ses mouvements et de ses déplacements. Le corps humain en mouvement véhicule une dimension de l'effort selon la cadence qui lui est imposée. Dans les métiers manuels, l'humain doit s'investir par son physique pour faire face aux différentes tâches. La dimension du travail est entièrement active à travers l'idée d'entretenir un certain rythme soutenu aux corps. D'autant que, les notions de mouvement et de vitesse sont liées à la logique d'une société qui se veut compétitive et productive pour exister pleinement.

Si en 1904, le mouvement futuriste intègre avec fierté les notions de mouvement et de vitesse au centre de leurs créations plastiques c'est aussi pour rendre hommage à la machine et au contexte de l'industrialisation qui l'entoure.

[44]Chesneau Ernest, *Peintres et statuaires romantiques*, éd. Charavay Frères, Paris, 1880, p 310-311.

Les ambitions de rendre davantage compétitif le travailleur et de décupler ses performances physiques sont alimentées par l'élément machine. Les notions de vitesse et de rendement productif n'ont pris effet qu'au moment où la machine est apparue. Car, cette culture de la vitesse dans le domaine professionnel ne découle pas exclusivement de l'homme mais est influencée par les instruments et les objets techniques qu'il côtoie.

En ce sens, ma recherche active cette logique qui veut que le travailleur rivalise avec la machine au détriment d'y perdre son âme. C'est du moins l'enjeu qu'impose le travail à l'homme, c'est-à-dire s'effacer humainement au profit du travail. Dans ma pratique, le corps en mouvement désigne la cadence avec laquelle se déplace la machine mais aussi la manière dont celle-ci évolue.

Mes machines se déplacent circulairement ce qui indique une forme de routine dont est empreint un mouvement relatif à un travail. Tandis que, la cadence de mes machines peut être continuelle ou entrecoupée. Un mouvement entrecoupé insiste davantage sur une multiplicité d'impulsion relaçant un mouvement de base mais aussi sur la question de l'interruption dans le travail comme étant brève (Ex : *Les balayeurs*). En revanche, un mouvement continu est emprisonné dans un système autonome (Ex : *Le travail pré-réglé*).

La représentation du corps en mouvement est en tout point abordée dans l'œuvre *Formes uniques dans la continuité de l'espace* réalisée par l'artiste Umberto Boccioni (p76). Cette représentation est liée à la vitesse dont est soumis le corps humain dans un déplacement. Le corps en mouvement est avant tout un corps qui est perçu dans sa mobilité. En revanche, le corps-objet désigne une tâche à laquelle le corps humain en si confrontant se voit instrumentalisé et déshumanisé. Ainsi, le corps humain devient l'objet de cette tâche. Dans l'œuvre *Charrue* réalisé par Made In Eric (p70), l'artiste lui-même amorce entièrement l'idée de corps-objet en prenant la forme approximative d'une charrue afin d'exécuter l'action de labourer.

Dans l'activité que représente le travail, le corps en mouvement rejoint celui de corps-objets. Inséparable au mouvement, le corps-objet s'appuie directement sur celui-ci afin de rendre possible l'exécution d'une tâche. Donc, dans un second temps, la notion de corps-objet définit cette relation que l'humain entretient avec son propre corps comme semblable à un objet. De toute évidence, ma pratique ne fait pas référence au concept de corps-objet déterminé selon l'esthétique du corps. Elle est portée sur le concept de corps-objet dans un rapport essentiellement physique et technique qu'elle entretient avec la structure du corps humain. Le concept de corps-objet implique une action au corps humain allant contre celui-ci. C'est en ceci, que le corps humain s'incline et devient objet.

Par conséquent, le concept de corps-objet nécessite la soumission d'un corps humain à une activité physique. C'est particulièrement de cette soumission que le corps humain se résigne au rang d'objet. Car, la nature asservissante de l'activité dont est contraint le corps humain, fait de celui-ci l'instrument de cet acte. Ainsi, l'action que relève un corps-objet est entièrement placée sous le signe de la domination et ne prend forme que sous ce caractère. Le corps-objet s'active sans résistance à l'action imposée. Cet acte violent déclenche l'obéissance du corps physique et annule la notion de corps sensible et intelligible. Dans cette expérience rendant le corps humain objet, il n'y a plus d'affirmation de l'être mais seulement un corps qui se plie à une action donnée. D'ailleurs, les performances de suspension de l'artiste Stelarc (p69) témoignent de cette forme d'obéissance absolue que le corps voue à une situation prescrite.

La notion de corps-objet est complètement présente dans le domaine du travail et cible le travailleur dans son activité. De toute évidence, la notion de corps-objet désigne l'autorité du travail sur le travailleur. Le travailleur se plaçant comme extérieur à son activité, il ne peut y avoir qu'une confrontation d'un corps à un travail imposé. Le corps-objet au travail renvoie à une tâche physique mais aussi répétitive. Car, lorsqu'une même tâche se présente invariablement au corps humain, celui-ci s'exécute tel un objet animé. La tâche et sa fréquence d'exécution conduit le travailleur à utiliser son corps à l'identique d'un instrument mécanique.

Le corps humain devenu objet signifie que l'action par son caractère dominant et harassant a emprisonné la forme humaine du travailleur. Le type de travail transformant le travailleur en un corps-objet revient à dire qu'il a épuisé celui-ci intérieurement.

Le travailleur utilisant son corps tel un outil ne comporte pas de rapport direct à son travail et à la réalité. Il est dépossédé de son sens d'analyse et ne parvient à échapper à cette situation à laquelle il est confronté. En ce sens, le concept d'aliénation est analogique à cette notion de corps-objet dans la mesure où le corps n'est plus maître des actions qu'il produit mais est guidé par une force extérieure. Cette force représente l'acte du travail pour le travailleur dont celui-ci se donne de façon désemparé.

Le corps humain devenu objet n'est plus que fonction. Seule les articulations et la force du travailleur joue un rôle essentiel à la réalisation de ses actes. Le concept de corps-objet est à l'origine de cette déperdition humaine à laquelle je fais référence tout au long de ma pratique. Car, le fait de représenter sous forme mécanique la trace d'un travail humain est énonciatrice d'une activité où l'homme fait de son corps un corps-objet. Dans mon projet, la machine vient souligner le fait que le travailleur est devenu un corps instrumentalisé par son travail.

Ma recherche s'inspire de l'œuvre de Raoul Hausmann *L'esprit de notre temps*. Cette sculpture évoque indéniablement un monde où la pensée humaine est synonyme d'un rouage mécanique. D'ailleurs, cette œuvre se nomme aussi *Tête mécanique*. Pour l'artiste, l'être humain qui s'inscrit dans un univers assisté par la mécanique et les inventions techniques devient semblable à celles-ci et se trouve incapable de réfléchir par lui même. Dans les œuvres dadaïstes la machine se substitue souvent au corps humain. Elle ampute celui-ci de ses facultés physiques mais aussi réflexives en normalisant sa pensée. *L'esprit de notre temps* révèle un être conditionné et amoindri par l'époque technologique dans laquelle il s'incère. Cette perte de caractère humain est présente dans le milieu professionnel auquel je fais référence. La condition du travailleur que j'aborde dans ma recherche est liée à cette forme d'obéissance dont sont soumis le corps et la pensée dans la réalisation d'une tâche. Dans l'acte du travail, cette obéissance de l'ouvrier est en réalité une forme de perdition du genre humain.

Cette dimension du travail conduisant le travailleur à utiliser son corps comme un outil est aussi symptomatique d'une société qui s'est essentiellement formée autour de la technique. Car, depuis toujours, l'être humain façonne la nature selon ses besoins et utilise la pierre et le bois dans de nombreuses activités. Le concept d'*Homo Faber* définit l'homme comme un être capable de fabriquer des outils. Il fabrique des outils pour modifier l'environnement qui l'entoure selon sa pensée et sa main. A travers ses créations, l'*Homo Faber* constitue un monde stable et habitable.

Le chercheur en histoire des techniques Michel Lette dit que « depuis la nuit des temps, l'homme a eu besoin de prolonger sa main par des outils, même les plus rudimentaires, comme une pierre ou un bâton »[45]. Par la suite, les outils façonnés par l'homme se sont perfectionnés pour devenir des appareils qui eux mêmes ont influencés à une mécanique encore plus élaborée.

Désormais, la technologie constitue notre humanité et prolonge de plus en plus le développement de l'être humain. La logique de l'*Homo Faber* a alors conditionné le développement humain à s'entourer systématiquement d'objet pour vaincre une forme d'insuffisance. Cependant, la technique évoluant très rapidement par rapport à l'humain et pousse celui-ci à s'adapter selon elle. Ce n'est plus le vivant qui contrôle ses propres moyens techniques comme il était question autrefois. Dorénavant, c'est la technique qui exerce son autorité sur l'ensemble de l'espèce humaine.

Mon travail aborde le concept d'*homo faber* poussé à l'excès. En ce sens, l'être humain fait de son propre corps un corps-outils pour suivre une évolution technique grandissante. Peu à peu, l'être humain devient esclave de ses inventions. La thèse du philosophe Jacques Ellul déclare que la fascination pour les machines conduit l'être humain dans une forme d'aliénation et de déshumanisation. Car, selon le philosophe, l'être humain a fait des sciences et des techniques l'objet du sacré. Ainsi, la technique est pour l'humain une source d'organisation au sein de sa vie et l'abrite au mieux des éventuelles menaces. A en croire le concept d'*Homo Faber*, l'usage de la technique est depuis toujours inscrit dans le développement humain. De ce fait, à travers cet ordre sacré que représente la technique actuelle, l'être humain appuie les fondements selon lesquels il est avant tout humain par ce qu'il est un *Homo Faber.*

Dans ma démarche artistique, le travailleur est représenté sous forme mécanique car il est façonné par un monde prônant de plus en plus le domaine technique. Sans limite, l'être humain donne inconsidérément confiance à la machine comme si celle-ci était ce qu'il a toujours recherché à travers la fabrication de ses premiers outils.

Pourtant, l'intérêt disproportionné que porte l'homme pour la technique l'expulse de nombreuses activités. L'œuvre *A l'ère de l'Autorité des Robots : l'Usine d'Avion de Deux minutes* réalisée en 1999 par Chris Burden évoque avec pertinence ce fait. Effectivement, cette usine d'avions est assurée par une machine se chargeant de l'ensemble de la production sans faire appel à une main d'œuvre humaine. Ainsi, cette œuvre s'inscrit dans une forme de représentation du travail. Cependant, en renonçant d'intégrer le travail humain elle incarne le malaise d'une société dont l'efficacité technique écarte les compétences de l'homme.

De plus en plus, l'ouvrier est quelque peu délogé de son travail par la machine qui possède des compétences techniques nettement supérieures à celui-ci. L'intégration massive de machines dans le domaine professionnel ampute le travailleur de certaines qualifications et réduit également ses aptitudes. Mes créations plastiques, livrent une dimension non créatrice liée à la sphère du travail où l'ouvrier est enfermé dans une seule et même tâche. L'aspect répétitif d'un unique travail ôte toutes significations portées à celui-ci par l'être humain. Pour le travailleur, son activité ne représente qu'un mouvement continuel dans lequel son corps est emprisonné.

[45]Lette, Michel (entretien avec Isabelle Gaulon), *Vinci d'aujourd'hui : délirantes ou célibataires, les machines dans l'art*, Area revue)s(, 2006, p136.

Par conséquence, la notion de corps humain dans ce type d'activité est identique à celle d'un instrument, ce qui le rapproche incontestablement de ses origines d'*Homo Faber*.

Le corps du travailleur comporte un lien essentiel avec l'*Homo Faber* dans le fait qu'il est devenu l'instrument de son activité. En ce sens, l'*Homo Faber* ne cesse de s'accomplir en ayant fait de son propre corps un outil au sein de sa profession. Cet usage du corps humain tel un instrument, manifeste aussi son inefficacité à exister en tant qu'être dans un monde où le rapport à la technique ne cesse de prendre de l'ampleur. Le corps-outil du travailleur aborde une nouvelle facette de l'*Homo Faber* liée au déclin de ce qui le caractérise d'humain.

5.4 Présentation de mes machines

Tout d'abord, il me semble important avant de décrire les fonctions attribuées à mes machines, d'évoquer comment celles-ci prennent formes. Mes machines sont réalisées par des assemblages de différents éléments récupérés ou non. Je sélectionne des appareils selon leurs capacités motrices dont j'étudie au préalable les possibilités qu'elles offrent hors de leur contexte utilitaire. Ma démarche utilise en général un seul appareil récupéré dont celui-ci devient un objet d'étude pour nourrir un projet. Étant donné que ma pratique s'appuie sur les mécanismes des appareils que je récupère, Il est nécessaire qu'ils ne soient pas en fin de vie. J'utilise essentiellement des appareils électriques peu automatisés ce qui permet de rendre plus lisible les mécanismes et les fonctionnements de mes machines. Car, celles-ci ne mettent pas en avant un progrès technique ou ne participent pas au développement de la robotique ménagère. C'est en ces raisons qu'elles possèdent une esthétique relativement simple car elles sont avant tout fonction et mettent en action des actes de travail.

Ma pratique intervient sur des objets motorisés afin de leur extirper une nouvelle fonction reflétant le domaine professionnel. Mes réalisations mécaniques s'appuient sur le fonctionnement même des appareils récupérés pour contredire l'énergie émise de base par le moteur. Ainsi, un moteur d'aspirateur ayant subi différentes modifications parvient à réaliser un mouvement circulaire en toute autonomie. Après avoir implantée une orientation nouvelle au moteur, celui-ci donne naissance à de nouveaux actes en lien avec l'idée d'un travail. Par l'incorporation d'un balai ou d'une serpillère au cœur d'un mouvement mécanique, mes machines ouvrent un dialogue sur l'exécution d'une tâche ouvrière. Mes créations mécaniques véhiculent par leurs fonctionnements une réalité du travail à laquelle l'homme est asservi. C'est ainsi que mes machines questionnent la condition du travailleur en l'abordant sous une forme mécanique. Elles me permettent d'intégrer l'image du travailleur dans un mouvement perpétuel. Mes machines donnent l'impression d'exécuter un travail en continu et ceci sans contribuer à la participation du spectateur. Ce temps d'action ininterrompu est important car il inscrit un travailleur fictif dans une tâche récurrente dont la durée est indéterminée. Par conséquence, la notion de travail est pleinement en résonance avec les idées de rendement et d'efficacité selon lesquels le travailleur est sans cesse soumis.



Les balayeurs, *h* : 43 cm, *l* : 27 cm, *L* : 95 cm (dimension d'une machine), 2 moteurs électriques, 4 brosses en bois, 4 roulettes, polyglass, métal, aluminium, 2012.

Les balayeurs, 2012.

L'installation *Les balayeurs* est composée de deux moteurs d'aspirateurs munis chacun de deux roulettes afin de faciliter leurs déplacements. Chacun de ces moteurs est équipé à son extrémité supérieure d'un casque de sécurité. Deux brosses à tapisserie viennent également se positionner aux extrémités des appareils de façon opposée. L'ajout des deux brosses sont fixées sur des tiges métalliques et donnent une fonctionnalité à la machine soit celle de balayer. J'ai choisis les brosses en bois car cela rappelle également les premiers outils ménagés et fait directement le lien avec le balai en bois utilisé pour balayer. Le bois est un matériau qui s'oppose au côté froid et rigide qu'est l'objet métallique. De plus, le bois étant la transformation d'un être vivant végétale, c'est en cela qu'il m'a paru plus intéressant d'avoir choisi cet élément plutôt que des brosses en plastiques.


Les balayeurs (détail), *h* : 43 cm, *l* : 27 cm *L* : 95 cm (dimension d'une machine), 2 moteurs électriques, 4 brosses en bois, 4 roulettes, polyglass, métal, aluminium, 2012.

Le fil d'alimentation de chaque machine est relié à un même boîtier disposé au plafond. Ce boîtier électrique permet par alternance régulière d'actionner ou d'éteindre les deux machines. De ce fait, les machines se mettent en mouvement simultanément puis s'éteignent et sont ensuite ré-actionnées...etc. Indéfiniment, ce même schéma se produit et donne forme à des suites de mouvements entrecoupés. Chaque appareil au sol réalise – une fois actionné - un mouvement circulaire sur lui-même.

Une fois les machines actionnées, ce qui frape dans un premier temps c'est le bruit émis par chacune d'elles. Ensemble, les moteurs d'aspirateurs produisent un bruit relativement assourdissant. L'action des machines est à la fois courte et répétitive ce qui place la dimension sonore comme importante au sein de ce projet. Le bruit généré par les machines participe à l'idée du travail en cours (le balayage). Il ajoute une nouvelle dimension sensorielle à ces machines. Ce n'est pas seulement le regard du spectateur que je capte mais aussi sa capacité auditive. L'amplitude du bruit est le résultat de l'extraction du moteur de son conditionnement d'origine. La sonorité s'en retrouve décuplée par rapport à un aspirateur classique que l'on peut avoir chez soi.

Par ailleurs, les machines effectuent un mouvement rotatif très court dans le temps étant donné qu'elles sont stoppées et ré-actionnées sans cesse. Le mouvement attribué aux machines, de part son aspect très court dans le temps pourrait être qualifié de nerveux et vif. Les machines ne sont pas libres de leurs mouvements mais emprisonnées de façon cyclique dans cette tâche répétitive.

Par l'action très courte de la machine, j'ai voulu capter le moment où la machine effectue le mouvement le plus énergique. La laisser allumée en continu n'aurait pas eu autant d'intérêt que cet aspect éphémère rendu répétitif. Car, le souffle émis par *Les balayeurs* à chaque rotation symbolise en fait le souffle d'un effort qui s'effectue puis s'interrompt constamment. En mettant l'accent sur le côté répétitif du mouvement, ce projet suscite davantage la condition d'un travail pénible dont on ne sort jamais. Cette tension où coexistent le bruit et le mouvement crée un rythme de travail qui tourne à l'obsession.

J'ai choisi de représenter l'action du balayage car c'est une tâche ménagère populaire qui touche aussi bien l'univers domestique que l'employé municipal balayant les rues. Cependant, la forte présence du bruit écarte clairement l'hypothèse qu'il s'agit d'une tâche domestique paisible. De ce fait, le bruit associé à l'action nerveuse du balayage communique une certaine violence propre à l'univers du travail. *Les balayeurs* s'inspirent de l'œuvre *Les glaneuses* c'est ce qui explique entre autre la similitude entre les deux titres. Cette peinture réalisée en 1857 par l'artiste Millet représente une scène de travail au sein de la vie paysanne. L'artiste aborde le travail difficile des champs effectué par trois femmes. Durant leur travail, ces travailleuses sont contraintes à seulement trois actions soit : se baisser, ramasser et se relever.

Cette tâche ingrate a influencé ma réflexion autour de l'action du balayage. *Les balayeurs* renvoient à la réalité d'un travail entre deux ouvriers exerçant tous les deux côtes à côtes une même fonction. Leurs casques de sécurité fait également référence à un travail propre à l'homme. La représentation de deux travailleurs sous une forme mécanique évoque un asservissement professionnel. Car, l'action répétitive qu'ils effectuent les conduits vers une forme d'exécution automatique propre à la machine. Leurs cadences de travail rappellent la condition ouvrière dans les usines sans cesse soumis à un rendement excessif. Pris dans une surcharge de travail, ces deux ouvriers deviennent les instruments de celui-ci et exécutent continuellement la même tâche.



Le travail pré-réglé, *h* : 1m28, *l* : 62 cm, *L* : 75 cm, moteur électrique, seau, serpillère, métal, aluminium, 2012.

Le travail pré-réglé, 2012.

Le travail pré-réglé est une machine composée d'un ventilateur à pied télescopique avec un moteur comportant différentes vitesses de fonctionnement. La tête du ventilateur est défaite de son hélice et orientée vers le plafond. Sur l'axe où était fixé l'hélice se trouve désormais positionné une longue barre métallique. Cet élément métallique intègre en ses extrémités un seau et un ballet serpillère solidement maintenu. Afin d'équilibrer le poids du ballet avec le seau, ce dernier élément est légèrement rempli d'eau. De ce fait, la tige métallique est parfaitement horizontale et peut accueillir un mouvement sans entrave. L'appareil mis en marche permet d'effectuer un mouvement rotatif en continu. Pendant cette action, le ballet serpillère en contacte avec le sol réalise dans son mouvement l'action de nettoyer. Avec la force centrifuge, le seau s'incline doucement vers l'intérieur et communique un certain dynamisme lié à l'action en cours.

Tout d'abord, cette machine surprend par la fonction qui lui est attribuée comme étant peu propice au domaine de la mécanique. De plus, les instruments ménagers qu'elle emploie sont ceux appartenant aux techniciens de surface. D'autant que ses instruments relèvent d'une maniabilité exclusivement adapté à l'homme pour ses tâches ménagères. Puis, la machine aborde une certaine analogie avec la physionomie du corps humain. Effectivement, sa structure comporte à l'identique d'un corps un axe vertical avec son tube télescopique et un axe horizontal représenté par la barre métallique. Cet axe horizontal désigne chez l'humain la région des épaules qui se prolongent avec les bras. En ce sens, la machine conforte cette idée en intégrant sur sa partie horizontale des outils ménagers. Schématiquement, la machine obéit de part sa structure à celle de l'être humain et de surcroît réalise une activité typiquement propre à l'homme. Par conséquent, *Le travail pré-réglé* renvoie à une tâche ménagère certes ici mécanisée mais visant l'homme à travers celle-ci. La dimension du travail qui s'échappe par cette machine, suscite une activité professionnelle ayant pour acteur l'être humain.

Ainsi, la machine qui tourne continuellement avec ses outils évoque un travailleur en action. De plus, l'équilibre entre le ballet et le seau permet d'imager le poids du travail sur l'ouvrier. La globalité de la machine créée un tout où la structure mécanique et les outils sont fixés entre eux de manière indissociable. La machine représente donc le corps d'un travailleur et ses outils de travail comme un ensemble mécanisé, limité à une seule tâche répétitive et donc à la dépersonnalisation de la personne. La dureté d'un travail physique et répétitif change le rapport au corps de l'ouvrier à une relation avec un corps outil, c'est ce qui est exprimé dans *Le travail pré-réglé*. Le titre désigne cette idée d'un travail confiné et défait de toute initiative dans lequel l'ouvrier évolue perpétuellement. Enfin, Le travailleur ici représenté devient alors une simple chose exécutante au lieu d'un être réfléchissant ou pensant.



Le chantier, *h*: 2m75, *l*: 65 cm, *L*: 58 cm, moteur électrique, panneau de signalisation, métal, aluminium, 2013.

Le Chantier, 2013.

Le chantier est une installation composé d'un élément mécanique et d'un panneau de signalisation routière prévenant les usagers d'une zone en travaux. L'élément mécanique est fixé au plafond et descend verticalement jusqu'au sol. Le panneau est disposé au sol et est en contact avec la structure mécanique supérieure. L'élément mécanique est constitué d'un moteur de ventilateur et d'un assemblage de tige métallique rappelant la structure d'une grue. Disposé au plafond, La partie supérieure comprenant le moteur est statique tandis que la partie métallique est mobile. Le moteur électrique permet à la grue de tourner circulairement sur elle-même. La mise en mouvement de la grue effectue un frottement sur le panneau. Petit à petit, une rayure circulaire se forme sur celui-ci.

Dans *Le chantier,* la grue est un élément essentiellement mécanique actionné par un moteur autonome. De part son esthétique et sa mobilité, elle est une machine professionnelle qui agit et travaille seul. Le panneau de signalisation aborde en son centre une représentation iconographique d'un travailleur exécutant un effort manuel. Il a pour particularité de prévenir d'une activité où le travail humain est clairement affirmé. Cependant, celui-ci immobile au sol et confronté à un élément mécanique actif devient quelque peu éteint. Effectivement, en dépit des couleurs vives qui composent ce panneau, celui-ci s'affiche comme affaibli face à l'étendue de cette structure métallique en action. Une fois actionnée, la grue est dotée d'un rythme léger mais décisif envers l'élément qu'elle vise. En revanche, le travailleur type symbolisé par le panneau est improductif. Il est perçu comme inferieur à la machine au-dessus de lui en mouvement. De ce fait, la composition met en avant la supériorité de la machine. La machine incarne avec aisance l'élément fort, allant à l'encontre de cette représentation symbolique du travail humain.

Contrairement à une grue classique orientée horizontalement, j'ai choisi d'axer verticalement ma grue. Ainsi, celle-ci désigne tel l'index d'une main, le panneau de signalisation. La fonction de base du panneau signalétique est détournée. Il n'a plus sa fonction de capter le regard mais nous invite à regarder ce qui se passe dans la partie supérieure de l'installation. Une sorte de mise en valeur de la machine. Dans *Le chantier,* l'élément machine est semblable à un prédateur se jetant sur sa proie. La machine surplombe la figure du travailleur en agissant sur son image de façon circulaire, elle contribue à son effacement. Cette métaphore relate une forme de destruction de la condition ouvrière par l'emprise de la machine. L'acte offensif déployé par la grue conduit à penser à une impossible coexistence entre l'homme et la machine dans son domaine professionnel.

L'installation *Le chantier* aborde l'univers du travail et en révèle la condition fragile de l'homme face à la machine. Cette grue, en plus de dominer la représentation du travailleur au sol, surmonte également le spectateur lui-même. Car, l'ensemble de cette structure métallique mesure au-delà de 2 mètres. Dotée d'un bras mécanique surpuissant, la grue déstabilise la figure de l'ouvrier mais aussi celle du spectateur.

CONCLUSION

Ma pratique artistique qui est l'objet de ce dossier tente en expliquant son fonctionnement d'y être abordée de manière intelligible. Ces quelques pages s'attachent à décrire les enjeux que recouvrent mes créations plastiques en y présentant ses fondements conceptuels. Ma pratique développe autour d'un objet mécanique fonctionnel la notion d'un travail humain dans lequel celui-ci est enfermé. Elle questionne le fonctionnement du corps humain au travail comme étant semblable à une machine exécutante. Ainsi, mes réalisations plastiques relatent un asservissement professionnel dans lequel le travailleur est soumis.

Tout d'abord, La création de mes machines répond à l'organisation de trois étapes essentielles, soit :

1. Récupérer des objets et des appareils ménagés en état de marche.
2. Effectuer une sélection avec ces éléments afin d'obtenir un propos cohérent par rapport à ma démarche conceptuelle.
3. Puis, concrétiser le projet par un assemblage mécanique donnant forme à une structure articulant une fonction dans un espace.

La réalisation des machines s'effectue par différentes opérations mécaniques. Elle extrait de chaque élément récupéré ce qui est inutile au bon fonctionnement de mes machines. Mes réalisations mécaniques comportent des mouvements qu'elles mettent au profit de l'exécution des tâches. C'est le cas du projet *Les balayeurs* où les deux machines qui tournent circulairement sur elles mêmes intègrent dans leurs mouvements deux brosses afin de présenter l'action du balayage.

Au sein de ma recherche, la machine permet d'incorporer à sa mobilité et à son dynamisme des tâches propres à l'homme. Dans l'intérêt d'évoquer la dimension d'un travail propre à l'homme, mes structures mécaniques exécutent des activités connotant ce dernier. Mes créations incorporent à leurs mécanismes certains équipements et objets issus de la sphère professionnelle comme le panneau de signalisation de travaux ou encore des casques de chantier. L'utilisation de ce vocabulaire plastique propre au travail permet de situer ma pratique et d'associer celle-ci à un discours relatant la condition humaine au sein de son activité professionnelle.

La création de machine est capitale dans ma pratique, elle désigne l'être humain emprisonné dans son travail. Car, le travailleur représenté sous forme mécanique nourrit l'idée qu'il est perpétuellement contraint aux mêmes tâches. De la récurrence de son travail née l'abandon de son être pour devenir l'instrument de son travail. De toute évidence, mes machines évoquent un travail aliénant dans lequel l'ouvrier se perd lui-même. Le philosophe Karl Marx explique justement que le travail aliéné extériorise le travailleur de son activité. De plus, ce dernier devient également étranger au produit de son travail qu'il ne reconnaît plus comme sien.

L'être humain asséché avec violence par son travail fait involontairement de son corps un outil. Comme l'artiste Gustave Caillebotte le manifeste dans son œuvre *Les raboteurs de parquet* (1875), la représentation du travailleur dans son activité y est avant tout explorée dans l'aspect technique que comportent ces tâches. La gestuelle corporelle du travailleur est au centre de cette représentation, le corps de celui-ci est perçu semblable à un instrument productif. Ainsi, l'ouvrier définit un être dont le corps occupe une fonction essentielle mais dont la dimension humaine est absente.

Par la fabrication de mes machines, je fais référence au corps humain transformé dans son domaine professionnel en un corps-objet actif. Ces réalisations mécaniques peuvent aussi véhiculer certaines tensions liées à l'univers du travail. Notamment, l'installation *Le chantier* évoque une relation violente entre la machine et le travailleur. Au sein de cette création, une grue se montre comme opposée à l'homme et semble mépriser quelque peu ses compétences. Dans *Le chantier*, la grue mécanique amoindrie la présence du travailleur dans une activité supposée être la sienne. Cette installation témoigne du caractère déshumanisant dont est enclin certaines activités professionnelles. Ici, la machine ne représente pas le travailleur mais est un obstacle faisant de son activité une lutte. Cette installation entre en corrélation avec à la thèse du philosophe Jacques Ellul. Particulièrement par le fait que la machine y est abordée tel un élément sacré tout en conduisant l'être humain à sa perte.

Les œuvres de l'artiste Stelarc m'intéressent dans le sens où elles confrontent de manière violente l'être humain à la machine. Notamment, dans ses expériences intitulées *Third Hand*, l'élément mécanique a ainsi pour rôle d'embarquer l'être humain dans une expérience hostile rendant celui-ci étranger à lui même. Cette notion de corps humain rendu étranger à lui-même est importante dans ma recherche car elle se recoupe avec le concept d'aliénation dans le travail. L'acte du travail auquel je me réfère dans ma pratique entraîne une forme de destruction de l'être humain.

D'un point de vue plus général, mes créations plastiques relatent surtout les aspects d'un travail pénible auquel l'être humain est confronté de manière isolé. Au sein de son activité, la participation du travailleur est principalement axée selon les mêmes actions exécutées en boucle. Ainsi, Le travail humain représente des actes systématiques et c'est en ce sens qu'il est représenté sous une forme mécanique. Cette représentation du travailleur en un objet mécanique révèle à la fois l'ingratitude de son activité mais communique aussi l'effacement de son être dans la pratique de son travail.

De plus, cette notion de corps humain s'apparentant à un outil questionne ses fondements anthropologiques autour du concept d'*Homo Faber*. L'existence de l'être humain est fondée sur ce concept qui consiste à concevoir des outils de toutes formes afin que celle-ci affirme son développement. Dans ma création, le travailleur représenté sous forme mécanique s'inspire et prolonge le concept d'*Homo Faber*. En ce sens, le corps-outil du travailleur consolide l'idée que l'être humain s'inscrit dans un règne d'objet et d'outil technique. Cependant, au sein de ma pratique, le travailleur instrumentalisé de toute part dans son activité est exclusivement *Faber* sans jamais être *homo*. Car, il est uniquement l'acte de faire sans avoir la possibilité d'incarner cette activité et de se réaliser à travers elle. Ainsi, le travailleur n'a pas le privilège d'être autre chose que l'acte de son travail. Le corps-outil du travailleur désigne le déclin de l'*Homo* pour le *Faber,* c'est-à-dire que celui-ci est défait de son humanité et est réduit à l'état d'outil. Ainsi, la déperdition humaine au sein du travail ouvrier est représentée dans ma pratique en l'associant à un outil mécanique.

En conclusion, ma recherche artistique tente de comprendre ce qu'exerce le travail sur l'être humain au quotidien. Elle essaie de définir ce que constitue le travail et autour de quoi il prend forme. Afin, de comprendre ses règles, de définir ses rituels mais aussi les mises en scènes qu'il implique. Indéniablement, le travail appelle à des attentes productives dont l'ouvrier est soumis perpétuellement. Ma pratique porte un regard sur le conflit existant entre le travailleur et son activité professionnelle. Ainsi, celle-ci aborde l'être humain pris dans l'effort continuel de subsister à travers son travail.

Table des illustrations

1- Kollar François, *Dans une usine de textiles de Bohain*, p13.
2- Kollar François, *Dans le port, à bord. Super Ile de France : cisaillage au chalumeau oxhydrique* (Société des chantiers et ateliers de Saint-Nazaire Penhoët), Saint-Nazaire (Loire-Atlantique), 1931, p14.
3- Alain Bernardini, *Les Allongés 11* Imprimerie Yvert, Amiens, Photographie numérique, 185 x 245 cm, 2006, p18.
4- Pierre Bruegel l'Ancien, *Une noce campagnarde*, huile sur bois, 114 x 164 cm, vers 1568, p20.
5- Gustave Courbet, *Les casseurs de pierres*, huile sur toile, 159 x 259cm, 1849, p23.
6- Jean-François Millet, *La fileuse*, huile sur toile, 46 x 39cm, 1855, p24.
7- Gustave Caillebotte, *Les raboteurs de parquet,* Huile sur toile, 100,6 x 145cm, 1875, p25.
8- Constantin Meunier, *Puddleurs au four*, bronze, 1893, p26.
9- Alexandre Deïneka, *Après la lutte,* huile sur toile, 170 x 233cm, 1937-1942, p30.
10- Nikolai Dormidontov, *Centrale électrique du Dnjepr*, huile sur toile, 1931, p31.
11- Vera Moukhina, *L'ouvrier et la Kolkhozienne*, sculpture en acier, 1937, p32.
12- Alexandre Deïneka, *Le chantier*, huile sur toile, 1936, p33.
13- Raoul Hausmann, *L'esprit de notre temps,* marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus, 32,5 x 21 x 20 cm, 1919, p36.
14- George Grosz, *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor,* peinture à l'huile, crayons, papiers et cinq boutons, 49 x 39,5 cm, 1919, p37.
15- Hannah Höch, *Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, photomontage et collage, aquarelle, 114 x 90 cm, 1919-1920, p38.
16- Fritz Lang, *Metropolis* (image du film), 1927, p41.
17- Man Ray, *New York*, métal chromé et serre-joint métallique, *h* 44.5 cm, 1917-1966, p42.
18- George Grosz, *Metropolis,* huile sur toile, 100 x 102 cm, 1916-1917, p43.
19- Charlie Chaplin, *Les temps modernes*, (image du film), 1936, p47.
20- Léonard de Vinci, Études anatomiques de la musculature de l'épaule, du cou et du thorax, plume et lavis brun sur pierre noire, 28,9 x 19,8 cm, Windsor Castle, Royal Library, vers 1509-1510, p49.
21- Fernand Léger, *Le mécanicien*, huile sur toile, 115,5 x 88,5 cm, 1920, p51.
22- Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961, p54.
23- Andy Warhol, *290 Campbell Soup Cans*, 1962, p56.
24- Jean Tinguely, *Méta-matic N°6*, 1959, p56
25- Vassilakis Takis, *L'Impossible, un homme dans l'espace*, 1960, p57.
26- Stelarc, *Hanswritting*, 1982, p59.
27- Martin Mercier, *Sewing Machines Orchestra,* dimension variable, 2011, p63.
28- Chris Burden, *A l'ère de l'Autorité des Robots : l'Usine d'Avion,* (détails), 1999, p64.
29- Rebecca Horn, *Bleistiftmaske* (masque-crayons), performance, 1972, p68.
30- Stelarc, *Event for a latteral suspension*, 1978, p69.
31- Made In Eric, *Charrue*, (Photographie), 1997, p70.

32- Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano : La contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, détrempe sur bois avec finitions à l'huile, 181,5 x 316,5 cm, vers 1456, p72.
33- Etienne-Jules Marey, *Le coup de marteau*, Chronophotographie sur plaque fixe, 1895, p74.
34- Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2,* huile sur toile, 146 x 89 cm, 1912, p75.
35- Umberto Boccioni, *Formes uniques dans la continuité de l'espace*, bronze, 11 x 85 x 40 cm, 1913, p76.

BIBLIOGRAPHIE

Références théoriques :

Livres :

- Guignard Laurence, Raggi Pascal, Thévenin Etienne, *Corps et Machines à l'âge industriel*, éd. Presses Universitaire de Rennes, 2011.
- Weil Simone, *La Condition ouvrière*, éd. Gallimard, Paris, 1951.
- Lacoste Michel Conil, *Tinguely : L'énergétique de l'insolence*, éd. Différence 1989.
- Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, éd. Calmann-Lévy, 2010.
- Lallement Michel, *Le TRAVAIL sous tensions,* éd. Sciences humaines éditions*,* 2010.
- Lallement Michel, *Le travail* une sociologie contemporaine, éd. Gallimard, 2007.
- Jung Joël, *Le travail*, éd. Flammarion, Paris, 2000.
- Bernardin de Saint-Pierre Jacques Henri, *Etudes de la Nature*, éd. Presses universitaires de Saint-Etienne, (1784) 2007.
- Verlhac Martine, *Pour une philosophie du travail,* éd. Alterbooks, 2012.
- Chesneau Ernest, *Peintres et statuaires romantiques*, éd. Charavay Frères, Paris, 1880.
- Levasseur Emile, *Comparaison du travail à la main et du travail à la machine…*, Typographie Chamerot et Renouard, extraits des bulletins de février et mars 1900.
- Georg Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), tr. J.-P. Lefebvre, éd. Aubier, Paris, 1991.
- Marx Karl, *Manuscrits de 1844,* éd. sociales, Paris, 1962.
- Marx Karl, *Travail salarié et capital*, 1849.
- Marx Karl, *Œuvres économiques*, éd. Gallimard, 1968.
- Méda Dominique, *Le travail une valeur en voie de disparition*, éd. ALTO Aubier, Paris, 1995.
- Ellul Jacques, *Les nouveaux possédés, 1973. 2e édition,* éd. Mille et une nuits*, 2003.*
- Jünger Ernst, Le travailleur, éd. Bourgois, 2001.
- Robin Régine, *Le réalisme socialiste une esthétique impossible,* éd. Payot, 1986.
- Baron Denis, *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira,* éd. L'Harmattan, 2007.
- Platon, *La République*, livre II, trad. R. Baccou, éd. Flammarion, 1966.
- Friedmann Georges, *Le Travail en miettes*, éd. Gallimard, 1964.
- Gorz André, *Adieux au prolétariat - Métamorphoses du travail - Misères du présent, richesse du possible*, éd. Galilée, 1980.
- Lazare Bernard, *L'écrivain et l'art social*, Publications de l'Art social, Paris, 1898.
- Bloedé James, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, éd. ENSBA, 2005.
- Baudrillard Jean, *La société de consommation*, éd. Gallimard, 1970.
- Leprince-Ringuet, Louis, *Science et bonheur des hommes*, éd. Flammarion, 1973.
- Duchamp Marcel, « À propos de moi-même », dans *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, 1994.

Journal :

- Frollo. J, « Pour aller vite », *Le petit Parisien*, 10 avril 1906.
- Lebovici Elisabeth, *Meubles de chair*, journal Libération, 2006.

Document :

- Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, Journal de psychologie, 3-4, 1936.

Revues :

- *Art à contre-corps*, Quasimodo – numéro cinq, Printemps 1998.
- Vinci d'aujourd'hui : délirantes ou célibataires, les machines dans l'art, Area revue)s(2006.
- Artpress 2, *Cyborg*, trimestriel n°25, Mai/Juin/Juillet 2012.
- Durand Jean-Pierre, *La lutte des classes selon Marx*, revue Alter Eco n° 29 (hors-série), Juillet 1996.
- *Espace, mouvement et son dans la sculpture de la seconde moitié du XXe siècle*, éd. CNDP - Chasseneuil-Du-Poitou, 2009.

Références plastiques :

Filmographies :

- Chaplin Charlie, *Les temps modernes* (Modern Times) ,1936.
- Lang Fritz, *Métropolis*, produit par UFA (Universum-Film AG) ,1927.

Livres :

- Kollar François, *La France travaille*, éd. Du Chêne, 1986.
- Darragon Eric, *Caillebotte-Tout l'Art Monographie*, éd. Flammarion, 1994.
- Fermigier André, *MILLET*, éd. SKIRA Classiques, Genève 1991.
- Jover Manuel, *Courbet*, éd. Pierre Terrail, 2007.
- Focillon Henri, *La peinture au XIX siècle*, tome 2, éd. Flammarion, 1991.
- Gabriel Florence, *« Eh Didier t'as récupéré la clé de 7 » ou comment faire ce qu'on a vraiment envie de faire*, éd. Julie David, 2007.
- Perrin Frank, *Chris Burden : un livre de survie*, éd. Distributed Art Pub Inc (Dap), 1995.
- Stelarc, *Mécaniques du corps*, éd. Centre des Arts, 2009.
- Elger Dietmar, *Le dadaïsme*, éd. Taschen, 2009.
- Schimmel Paul et Hoffman Fred, *Chris Burden*, éd. Locus, 2006.
- Bize Hervé, *Dada*, éd. Cercle d'Art, 2005.
- Gombrich Ernst, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon, 1997.
- Jean Clair, *Les années 1930 La fabrique de « l'Homme nouveau »,* éd. Gallimard, 2008.
- Lebel Robert, *Sur Marcel Duchamp,* éd. Editions du Centre Pompidou, 1996.
- Hulten Pontus, *Jean Tinguely*, éd. Chemin vert, 1998.
- Heiting Manfred, *Man Ray*, éd. Taschen, 2012.
- Celant Germano et Morgan Stuart, *Rebecca Horn*, éd. Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Lemonnier Camille, *Constantin Meunier, Sculpteur Et Peintre*, éd. Ulan Press, 2012.
- Kovtoune Evgueni, *L'Avant-Garde Russe*, éd. Art des Siècles, 2007.
- Héran Emmanuelle, *Warhol : Le grand monde d'Andy Warhol,* éd. Réunion Des Musées Nationaux Editions, 2009.
- Martin Sylvia, *Futurisme*, éd. Taschen, 2005.
- Kuenzli Rudolf, *DADA*, éd. Phaidon, 2007.