



HAL
open science

Sous l'oeil du capital : notes pour une histoire politique et affective des représentations du travail ouvrier

Florent Le Demazel

► To cite this version:

Florent Le Demazel. Sous l'oeil du capital : notes pour une histoire politique et affective des représentations du travail ouvrier. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, 2018. Français. NNT : 2018LILUH044 . tel-02319971

HAL Id: tel-02319971

<https://theses.hal.science/tel-02319971>

Submitted on 18 Oct 2019

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

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

UNIVERSITÉ DE LILLE NORD DE FRANCE
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)
UFR Humanités-Département Arts
Études cinématographiques
Centre d'Études des Arts Contemporains (CEAC)

Thèse pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université de Lille Nord de France

Florent LE DEMAZEL

Sous l'œil du capital.

Notes pour une histoire politique et affective des représentations du travail ouvrier.

Thèse dirigée par Édouard Arno/dy

Soutenue le 20 décembre 2018

Jury:

Édouard ARNOLDY *1* *Directeur de thèse*

Professeur en études cinématographiques, Université de Lille Nord de France

Laurent GUIDO *Président du jury*

Professeur en études cinématographiques, Université de Lille Nord de France

François ALBERA/ *Rapporteur*

Professeur en études cinématographiques, Université de Lausanne

Jean-Paul GERIN *1* *Rapporteur*

Professeur en études cinématographiques, Université de Poitiers

Résumé :

En adaptant la philosophie de Spinoza aux analyses de Marx, Frédéric Lordon a montré comment le capitalisme s'est développé en modelant les désirs, les affects et les imaginaires des travailleurs, afin d'en capter efficacement la force de travail. Partant de ces postulats, on se propose d'analyser trois stratégies affectives, mobilisant des images et des mises en scène du travail, à trois phases historiques distinctes du capitalisme. La première partie sera consacrée à l'*Encyclopédie* des Lumières et à ses planches des « Arts mécaniques ». Nous évoquerons les premiers pas d'un capitalisme utopique découvrant les bienfaits de la division du travail, dont les gravures donnent un aperçu idéalisé. Nous aborderons ensuite l'Exposition Universelle parisienne de 1867, qui présente l'intérêt de multiplier les mises en scène spectaculaires des marchandises, des machines et des « petits métiers », autant que les perspectives théoriques de domination, allant du fétichisme des biens matériels à l'apologie du paternalisme. Enfin, la collection *La France travaille*, enquête ethnographique agrémentée de photographies de François Kollar, offre un panorama nationaliste et conservateur des classes laborieuses à l'orée des années 1930, s'efforçant de rassurer les lecteurs devant les incertitudes de la mécanisation et de la crise économique. Nous montrerons que chacun de ces objets, vision du travail sous l'œil du capital, entend recouvrir de son voile la réalité de l'ouvrier. Nous réfléchirons aux formes politiques susceptibles de lever ce voile et de représenter le vécu du travail et à leur efficacité.

Mots-clefs : Travail, Capital, Allan Sekula, Frédéric Lordon, *Encyclopédie*, Exposition Universelle, François Kollar.

Abstract :

French economist and philosopher Frédéric Lordon renews our comprehension of marxist structures by his interpretation of Spinoza's philosophy. He showed that capitalism had to shape desires, affects and imaginary of working class to expand its own influence and catch the labour power. We will analyze three “affective strategies”, using pictures and stagings of work, at three historical periods of capitalism development. The first chapter will be devoted to the *Encyclopédie* and its plates of « Mechanical Crafts ». Based on this exemplary work of the Enlightenment, this chapter will evoke the beginnings of utopian capitalism and its faith in division of labour, illustrated by the plates which give some ideal vision. Then, we will address the Second Paris International Exposition of 1867 : it displays merchandises, industrial devices and workshops. It rewards too different contemporary experience of paternalism. Finally, the collection *La France travaille*, ethnographical survey illustrated by François Kollar's photographs, shows a nationalist and conservative panoramic view of french working class in 1930's. These books try to reassure readers faced with the financial crisis and fear of mechanization. Each studied object shines a light on labour under the eye of capital and covers the experience of worker. We will remind this experience through accounts and writings of working people.

Remerciements :

Je tiens à remercier mon directeur, Édouard Arnoldy, pour ses conseils, sa bienveillance et ses encouragements. Je remercie également ma famille pour son soutien indéfectible. Merci encore à mes amis, et particulièrement aux membres de la revue *Débordements*, avec qui j'ai pu échanger longuement autour de mon sujet, et à mes camarades de la Compagnie Quidam, qui m'ont donné l'occasion et la confiance pour passer de la théorie à la pratique, à travers des films et des pièces de théâtre. Merci enfin à Louise, pour sa lecture, sa patience, sa présence.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	11
-------------------	----

PREMIÈRE PARTIE :

L'Encyclopédie : le travail manuel supervisé par la Raison.....	47
---	----

I. Repenser le travail : de la réhabilitation à la rationalisation.....

1. Les corps du métier : corps physique, corps politique.....	51
<i>a. L'état dans l'État.....</i>	<i>51</i>
<i>b. Les corporations : des communautés morales.</i>	<i>56</i>
2. Une réhabilitation des Arts contre les Métiers.....	67
<i>a. Un renversement de l'imaginaire de l'époque.....</i>	<i>67</i>
<i>b. Une réhabilitation ambiguë.</i>	<i>71</i>
<i>c. Réduire la mine en art : Agricola et l'émergence d'un langage visuel de l'industrie.</i>	<i>75</i>
3. Libérer le commerce et l'industrie : fonder un nouveau corps politique.....	80

II. Les planches de l'Encyclopédie : une institution de normalisation politique.....

1. À la recherche d'un langage visuel pour réformer l'industrie.....	86
<i>a. Les planches, des « synopsis rationnels » de la production.....</i>	<i>86</i>
<i>b. Le « schéma de fertilité » de Quesnay.....</i>	<i>91</i>
2. Le travail désaffecté : production et discipline.....	94
<i>a. Des décors sans vie...</i>	<i>94</i>
<i>b. ... pour des corps sans trace.</i>	<i>96</i>
3. La parole de l'ingénieur : un manuel d'exploitation du travail minier.....	103
4. Les affects de l'échange et de la consommation.....	108
<i>a. Une vie politique organisée autour de l'ordre et de la propriété.</i>	<i>108</i>
<i>b. L'exposition de l'objet : vers la consommation et le loisir.....</i>	<i>111</i>

III. Diderot et la machine : de la raison analytique au travail « pur ».....	116
1. Aux limites du langage encyclopédique.....	116
2. La raison au-delà du rationnel.....	120
3. L'ouvrier effacé : premiers pas vers un « travail pur ».....	124
a. <i>Supervision ou prévision</i>	124
b. <i>Vers un travail « pur »</i>	127
4. La division du travail : entre rationalité abstraite et ordre disciplinaire.....	130
a. <i>Les planches et la nouvelle valeur-travail</i>	130
b. <i>De la machine à la fabrique : le temps capturé</i>	132
IV. La visite à l'atelier : l'industrie sous l'œil des classes dominantes.....	138
1. La pénétration d'un modèle esthétique.....	138
2. Léonard De France : le spectacle de l'atelier.....	142
a. <i>La visite à l'atelier</i>	142
b. <i>Le spectacle du travail</i>	147
c. <i>Le peintre du consensus</i>	149
3. Joseph Wright of Derby : entre pittoresque et sublime.....	151
a. <i>Du réalisme au sacré</i>	151
b. <i>Vers une sublimation de l'industrie</i>	155
c. <i>Rebrousser la violence symbolique</i>	159
V. Pour une écriture affective de l'histoire.....	162
1. Vu d'en haut.....	162
2. Dire le travail d'en bas.....	164
a. <i>L'histoire qualitative : faire sentir le changement</i>	164
b. <i>Orwell à Wigan : construire un imaginaire de la ressemblance</i>	167
Conclusion de la première partie.....	172

DEUXIEME PARTIE :

L'Exposition Universelle de 1867,

entre fantasmagorie du capital et ingénierie sociale.....176

I. Du travail libéré au paupérisme : refonder un corps politique..... 179

1. Du capitalisme utopique au désenchantement..... 179

2. Paupérisme, tournant moral et philanthropie..... 182

3. Frédéric Le Play et la réforme sociale : entre harmonie de classe et morale chrétienne.

..... 184

a. De la technique au social : un changement de paradigme. 184

b. Les budgets ouvriers : une technologie de pouvoir en accord avec l'éthique

leplaysienne..... 187

c. Vers un nouveau féodalisme : le patronage comme corps politique..... 191

II. Fétichisme et fantasmagorie : des captures de puissance de la multitudes. 196

1. Fétichisme et auto-affection de la multitude..... 196

2. Benjamin et les fantasmagories : le monde de rêve du capital..... 201

3. Le Palais de Cristal, unification mondiale sous la magie de la marchandise..... 204

a. La marchandise sensualisée, autel de la concorde mondiale..... 204

b. L'Exposition : une institution créatrice de valeur. 209

c. Une redéfinition normative du travail national..... 213

III. L'Exposition Universelle de 1867 : apogée des fantasmagorie du capital..... 217

1. Un monde classé et normalisé..... 217

a. Le Palais Omnibus et sa « philosophie »..... 217

b. Une division « naturelle » de la production dans une économie mondialisée..... 221

2. Le « Musée du Travail », une ode au butin des vainqueurs..... 223

a. Une « gloire traditionnelle » française..... 223

b. L'histoire comme prestigieux continuum national..... 226

c. Le butin des vainqueurs : un musée de la distinction..... 228

3.La « Galerie du Travail » : le spectacle des machines et des « petits métiers ».....	231
<i>a.Les machines en mouvement : entre spectacle et pédagogie industrielle.....</i>	<i>231</i>
<i>b.Machines et petits métiers : la « fausse synthèse » apaisée du progrès.....</i>	<i>236</i>
<i>c.Un salon des curiosités.....</i>	<i>239</i>
<i>d.L'ouvrier en vitrine : évidence contre expérience.....</i>	<i>242</i>
<i>e.La valorisation de l'entrepreneur : division du travail et individualisme.....</i>	<i>246</i>
4.Le Groupe X : exposition du bon marché et enquêtes sociales.....	251
<i>a.La création du dixième groupe : une victoire des thèses de Le Play.....</i>	<i>251</i>
<i>b.La classe 91 : une régulation du social par la consommation.....</i>	<i>252</i>
<i>c.Enquêtes et concours : des exemples concrets de patronage.....</i>	<i>258</i>
<i>IV.Les ouvriers à l'Exposition : un « défi de puissance » lancé à l'imaginaire dominant.</i>	<i>269</i>
.....	
1.Organisation et commission ouvrière.	269
<i>a.Discussion collective et formation de classe.....</i>	<i>269</i>
<i>b.L'intérêt pour le pouvoir.</i>	<i>272</i>
2.Le « bon et le beau travail » : les affects ouvriers du travail.....	274
<i>a.La critique technique.....</i>	<i>274</i>
<i>b.Hygiène et conditions de travail : la parole comme image manquante.</i>	<i>277</i>
<i>c.Le refus du bon marché : une lutte des valeurs.</i>	<i>280</i>
3.« Nous sommes l'égal des patrons » : pour une discipline émancipatrice.....	283
<i>a.Le refus des joies mineures.....</i>	<i>283</i>
<i>b.Les machines, « œuvres collectives » et outils d'empuissantisation.....</i>	<i>285</i>
<i>c.L'association, une institution émancipatrice.....</i>	<i>288</i>
Conclusion de la deuxième partie.....	291

TROISIÈME PARTIE :

La France travaille,

Une encyclopédie photographique du travail national sous la IIIe République.....295

I. La commande : une « esthétique du travail national ».....299

1. Une grande entreprise d'auto-affection.299

a. Un imaginaire national « inadapté ».299

b. Kollar : un photographe publicitaire et institutionnel......303

c. Un objet éditorial qui affecte son champ......305

2. L' image officielle de la Nation au travail.....308

3. Le sens photographique.....313

a. La photographie : une « naturalisation du culturel »......313

b. Le « texte », tutelle de la photographie et instrument de sens......316

c. La photographie, un « ça-a-été-fait »......319

d. « La joie devant l'objet » : de la marchandises aux affects......321

II. Photographier le corps au travail : images de la peine des hommes.....327

1. Le corps transitif de l'ouvrier.....327

a. Maîtriser la contingence de la force de travail.327

b. Des corps « en plus ».329

c. Nadar : images du travail mort......332

2. Le corps mis en scène : un enjeu esthétique et politique.....335

a. La France travaille, un catalogue anthropologique des corps en action......335

b. Les corps sculptés......337

3. Le paradigme de « la peine des hommes ».....340

4. Le Mineur, modèle d'une communauté naturellement forgée par le travail.....343

III. Culture technique nationale et idéologie du progrès.....348

1. Une culture technique nationale : entre tradition et modernité.....348

a. L'histoire comme destin commun......348

<i>b. Un héritage qui passe par l'évidence des images.</i>	350
<i>c. Entre archaïsme et technique de pointe : une modernité rassurante.</i>	353
<i>d. La France, « pays de la mesure ».</i>	356
2. L'usine ou l'invisible condition ouvrière.	362
<i>a. L'individualisme, valeur cardinale.</i>	362
<i>b. La grande industrie, règne de la mesure.</i>	367
<i>c. La mise en scène de la chaîne.</i>	370
<i>d. Une visite qui fétichise le travail usinier.</i>	373
3. Une autre expérience de l'usine.	376
<i>a. Intensification et plus-value relative.</i>	376
<i>b. L'usine comme corps politique.</i>	379
<i>c. « L'âme de l'usine ».</i>	381
<i>d. Le spectacle de l'usine.</i>	384
<i>e. La Nation, motivation intrinsèque pour les travailleurs.</i>	388
<i>IV. Vers un territoire-usine.</i>	393
1. L'usine : une forme extensive.	393
2. Les « crus » régionaux : naturaliser la division du travail sociale à l'échelle nationale.	395
3. Un territoire qui travaille.	399
4. Quand la raison économique s'impose au monde.	404
Conclusion de la troisième partie.	408
CONCLUSION.	415
<i>I. Sortir le travail de l'usine.</i>	419
1. Derrière les murs.	419
2. Des villes-usines modernes.	421
3. De l'espace au temps : un glissement vers un cinéma de l'affect.	424

<i>II. Les temps du travail et de la vie : le film comme lieu d'émergence de la parole.</i>	426
1.« Comment dire qu'un ouvrier trouve le temps long ? »	426
2.Du tableau du savant au corps ouvrier.	428
3.L'usure des années.	430
<i>III. Une pédagogie politique qui conteste l'évidence bourgeoise.....</i>	434
1.Au-delà du visible : apprendre à voir sous un régime capitaliste.	434
2.L'accident et la boue : un acte de parole.	438
3.Surmonter les contradictions de la social-démocratie.....	442
BIBLIOGRAPHIE.....	445

INTRODUCTION

Une économie de l'imaginaire qui met la multitude au travail.

[La social-démocratie] se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations *futures* . Ce faisant, elle énerva ses meilleures forces. À cette école, la classe ouvrière désapprit tout ensemble la haine et l'esprit de sacrifice. Car l'une et l'autre se nourrissent de *l'image des ancêtres asservis* , non de l'idéal d'une descendance affranchie.¹

L'image des ancêtres asservis.

Prenant position pour une histoire matérialiste, dont « la classe opprimée, la classe combattante » doit être le sujet, Walter Benjamin reproche expressément à la social-démocratie d'avoir exaspéré la classe ouvrière en ayant substitué la promesse d'un futur harmonieux à « l'image des ancêtres asservis ». Dans le marxisme, cette classe est « la classe vengeresse qui, au nom des générations vaincues, mène à son terme l'œuvre de libération »². Or, la social-démocratie s'est construite sur une contradiction : elle a prétendu faire du travail une valeur-refuge, l'activité émancipatrice par excellence, reprenant ainsi le Marx des débuts. Mais ce faisant, elle négligeait un point essentiel du marxisme : ce travail émancipateur par quoi l'homme pouvait se réaliser n'était possible qu'une fois l'homme libéré du joug du salariat, le travailleur étant maître, non seulement de ses outils et de son produit, mais aussi de l'organisation de la production. Au contraire, le programme social-démocrate repose sur un compromis : il propose à la classe ouvrière d'abandonner son idéal révolutionnaire contre la promesse d'interventions étatiques et d'amélioration des conditions de travail et le partage des bénéfices. La législation sur les accidents du travail, l'encadrement des horaires et des salaires, les congés payés sont autant de mesures destinées à soulager le travailleur afin de lui rendre supportable la vente forcée de sa force de travail³. Dès lors, le conflit intrinsèque au régime de production capitaliste tend à disparaître derrière une croyance dans le progrès, assurant les

1 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse XII, 1940, *Œuvres III*, Traduit par Maurice de Gandillac, Folio essais, 2006, p. 438. Nous soulignons.

2 Ibid. p. 437.

3 Cf. Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, Flammarion, Champs, 1995, pp. 130-134. Le Marx dont nous parlons est celui qui a voulu remettre la dialectique hégélienne sur ses pieds, c'est-à-dire lui redonner une base matérialiste, en faisant du travail manuel (et non plus spirituel) l'essence de l'homme. Le travail n'est plus appropriation de la terre ou production de richesse, comme chez Locke ou Smith, mais activité par laquelle l'homme s'exprime et se lie avec ses semblables. Cf. Karl Marx, « Postface à la seconde édition allemande » *Le Capital. Livre Premier*, 1867 [en ligne].

travailleurs que la balance de l'État pèsera demain un peu plus en leur faveur qu'aujourd'hui. Si la croyance en un avenir radieux a largement périclité, le compromis social-démocrate continue d'organiser nos sociétés salariales.

Pour rallumer les braises du conflit latent, la classe ouvrière a donc *besoin* de l'histoire, nous dit Benjamin, citant Nietzsche en exergue de cette douzième thèse : « Nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que n'en a besoin l'oisif blasé dans le jardin du savoir. » C'est dire que loin du flâneur en balade qui contemple les images en esthète, il faut nourrir la classe opprimée des visions de ses ancêtres asservis pour qu'elle devienne ou redevienne classe combattante. Encore faut-il savoir regarder ces images, savoir y discerner l'asservissement, la mainmise aussi ferme que progressive du capital sur le travail. Car le plus souvent, les images du travail commandé par le capital ont recouvert l'exploitation d'un vernis paisible. Dans cette introduction, nous allons présenter rapidement nos objets d'étude et la manière dont nous entendons gratter ce vernis pacifiant les antagonismes, pour retrouver la part active que les images ont pris dans l'asservissement des travailleurs. Nous prendrons le temps d'exposer plus largement les différents niveaux d'efficacité des images et les mécanismes par lesquels elles ont participé à cette domination. Alors seulement, elles pourront devenir un objet de « haine » susceptible d'exciter les forces des classes laborieuses.

Le photographe et théoricien Allan Sekula, nourri des lectures de Benjamin, n'a eu de cesse de rappeler et d'exposer l'« antagonisme radical » entre travail et capital. Dans son essai consacré aux images du travail souterrain, Sekula reproche aux livres et aux expositions photographiques de couper les archives de leur contexte pour en faire les œuvres d'un auteur, n'incitant à voir en elles que la marque d'une individualité artistique. Il oppose à cette histoire de l'art bourgeoise, qui se bornerait à une lecture esthétique des « œuvres », une histoire culturelle matérialiste analysant la place de la photographie dans une « économie de l'imaginaire »⁴, à travers les effets divers et contradictoires des images sur la vie des travailleurs, une histoire qui s'emploierait à lever le voile « sentimentalement acceptable » par lequel la photographie du pouvoir recouvre l'exploitation des travailleurs. Or, quand les photographies sont publiées ou exposées, ce voile tend, grâce à l'enregistrement mécanique du medium, à se faire passer pour la réalité historique même. Il appartient alors à l'historien matérialiste de remettre du conflit dans l'image – « l'invention de la photographie : pour qui ? contre qui ? », dit l'épigraphe godardien de son essai.

4 Allan Sekula, « Photography between Labor and Capital », in Benjamin Buchloh, Robert Wilkie, *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968, A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, Cape Breton, The University College of Cape Breton Press, 1983. Nous avons publié pour la revue en ligne *Débordements* une traduction en quatre parties de cet essai. Toutes les citations proviennent de cette traduction.

Sekula prend donc soin de toujours réinscrire les images dans un contexte historique et discursif, de ramener ces archives à l'usage qui a présidé à leur conception. C'est cette démarche que nous allons appliquer à nos trois objets d'étude, comme autant de portes d'entrée pour aborder les images et mises en scène du travail par les classes dominantes, à trois phases historiques distinctes du capitalisme. La première partie sera consacrée à l'*Encyclopédie* des Lumières et à ses planches du monde du travail. Ce sera l'occasion pour nous d'évoquer les premiers pas d'un capitalisme utopique découvrant les bienfaits de la division du travail, dont les gravures donnent un aperçu rêvé. Nous aborderons ensuite l'Exposition Universelle de 1867, qui présente l'intérêt de multiplier les mises en scène spectaculaires des marchandises, des machines et des « petits métiers », autant que les perspectives théoriques de domination, allant du fétichisme des biens matériels à l'apologie du paternalisme. Enfin, la collection *La France travaille*, enquête ethnographique agrémentée de photographies de François Kollar, offre un panorama nationaliste et conservateur des classes laborieuses à l'orée des années 1930, qui prétend rassurer les lecteurs devant les incertitudes de la mécanisation et de la crise économique.

Bien qu'ils fassent appel à des supports différents (gravure, exposition, photographie), ces trois objets ont beaucoup en commun. D'abord, comme le suggère le titre de la thèse, chacun est l'émanation d'une classe en lien étroit avec le pouvoir, politique ou économique. Ensuite, les représentations du travail qu'ils proposent s'inscrivent dans une prétention plus vaste à embrasser la société dans son ensemble. Chacun se présente sous les atours d'un vecteur de savoirs scientifiques, diffusant une pensée cherchant à ordonner le monde par un classement, des catégories, tout en participant à des stratégies de domination de grande envergure, ayant pour objectif d'asseoir le pouvoir des classes dominantes et de mettre les forces prolétaires en marche dans la direction voulue par leurs commanditaires.

Dès lors, le travail apparaît comme une activité centrale, mais non isolée. Parfois ouvertement, parfois plus subtilement, les images que nous étudierons présentent, en amont et en aval, un assortiment de bonnes pratiques propres à chaque classe : illustrant une bonne façon de produire, elles affichent aussi les meilleures manières d'habiter, de sentir, de parler ou de consommer, en fonction de sa catégorie sociale. En somme, ces représentations définissent à chaque époque un modèle de ce que Sylvain Piron a récemment appelé une « occupation du monde », entendue comme « capture du monde dans des catégories juridiques qui ont ensuite servi d'instrument à sa prise de contrôle par l'économie »⁵. La polysémie du terme « monde » s'applique aussi bien aux individus, sommés d'intégrer les structures de

5 Sylvain Piron, *L'occupation du monde*, Zones Sensibles, Paris, 2018, p. 15.

production du capital, qu'au territoire, annexé pour être transformé en ressources, par l'implantation de mines, d'usines ou l'exploitation des forêts ou des mers. Le terme « occupation » s'applique quant à lui tout à la fois au corps et à l'esprit, aux individus comme aux sociétés. L'économie est parvenue à occuper les gens en leur assignant une tâche, mais aussi à coloniser leurs imaginaires pour imposer ses injonctions, pour dicter ses catégories de compréhension du monde à l'ensemble des sphères de la société.

Cette prise de contrôle n'a pas ou peu été décidée et débattue collectivement. Elle apparaît pourtant aujourd'hui sous la forme d'un discours dominant dans nos sociétés industrielles, la raison leur dictant les buts à atteindre (croissance à tout prix, recherche du plein-emploi, taux de déficit et remboursement de « la dette »). La force de persuasion de cette doctrine a été d'imposer une lecture « quantitativiste » du monde, de « donner une forme algébrique et une force prescriptive à des hypothèses anthropologiques et sociales contestables »⁶. Dominique Méda va dans le même sens : « L'économie n'est pas au-delà du politique : elle est son autre. Elle résout les problèmes de l'ordre social en cherchant des lois, en incitant les individus à se servir d'eux-mêmes, à *se donner à la fois en vente et en spectacle*. »⁷ Dans chacune de nos trois parties, nous analyserons quelques uns de ces modes de « spectacularisation » qui ont installé le travail manuel sous « *l'œil cyclopéen de la science et du capital* »⁸. En occupant ainsi les sphères du visible et du pensable, ils ont surtout réduits nos capacités à discuter des fins assignées au travail et de son organisation.

Trois sphères semblent ainsi se nouer au sein de chacun de nos chapitres, exigeant de prendre en considération autant d'histoires différentes. En effet, étudier les images du travail ouvrier implique de prendre en considération les tensions – techniques, économiques, politiques – qui agitent la sphère industrielle au moment où ces visibilités sont produites. Puisqu'il s'agit de montrer la production, on se demandera d'abord à chaque époque comment on travaille. Où en sont les rapports de production et comment la technique influe sur ces derniers ? Quelles sont les aspirations des travailleurs ? De plus, puisque ces images participent à l'exploitation, il faut se demander où en est « l'art de gouverner », comme dirait Michel Foucault, dans chaque situation historique donnée. Comment les gouvernants entendent réprimer lesdites aspirations populaires et comment s'y prennent-ils pour régler la « question sociale » ? Sous quelles formes les différentes classes sociales pensent-elles ensemble « faire société » ? Enfin, il faudra bien entendu replacer ces visibilités dans une histoire visuelle, c'est-à-dire tenir compte des « conditions de figurabilité » d'une époque, soit

6 Ibid., p. 11.

7 Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, op. cit., p. 89. Nous soulignons.

8 Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit.

les « conceptions esthétiques mises en œuvre par les producteurs et les spectateurs des images »⁹, afin de saisir si elles s'inscrivent en rupture ou plutôt en continuité, et le cas échéant ce qui peut expliquer l'une ou l'autre. Cela implique de comprendre l'effet recherché par l'image, en mettant en corrélation ses attributs esthétiques avec la commande, la réception et les discours qui l'entourent. En résumé, à chaque époque, on se demandera comment on travaille, comment on gouverne et comment on montre l'activité industrielle. Avant de pousser plus loin la caractérisation et le choix de nos objets, il nous faut prendre quelques pages pour présenter l'angle d'approche qui sera le nôtre dans ce travail de recherche.

Une économie de l'imaginaire.

Dans « Défaire le modernisme », manifeste pour la refondation d'une pratique documentaire résolument critique envers les institutions du capital, Sekula est très vite amené à se défaire du partage kantien entre raison et affect. Pour lui, la signification de toute œuvre d'art est *contingente* et non immanente : elle n'est pas le fait d'un artiste à la subjectivité supérieure, entité homogène et étanche à la réalité des hommes et unique responsable de sa vérité, de sa « vision ». Au contraire, le photographe propose d'envisager « l'art comme un mode de communication, un discours ancré dans des relations sociales précises, [qui] résulte à la fois d'un échange symbolique et d'une présence concrète »¹⁰. Une telle conception doit permettre d'en finir avec une lecture anhistorique des œuvres qui se contenteraient d'une relation « purement affective » à la culture. Pour Sekula, une telle culture est complice de l'ordre social dans la mesure où elle se contente de faire oublier au spectateur, le temps d'un spectacle, d'un film ou d'une exposition, le caractère fragmentaire de son existence et la monotonie de sa profession sous les structures dominantes du capitalisme.

Sans renier totalement le jugement de l'auteur, il nous semble que son radicalisme mériterait d'être complexifié, en accordant une vraie place aux émotions, au-delà du seul palliatif à une existence incomplète. En effet, considérer comme il le fait que les images participent d'une « économie de l'imaginaire » nécessite de creuser en profondeur les mécanismes de cette dernière : comment se nourrit-elle ? Comment agit-elle sur le monde social ? En quoi peut-elle être un instrument pour les puissances du capital ? Sekula lui-même

9 André Gunthert « La photographie, ou l'accès de l'industrie au pittoresque », in Nicolas Pierrot, Denis Woronoff, *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, IGPDE, Paris, 2002, p. 45.

10 Allan Sekula, « Défaire le modernisme », 1976-78, *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 143.

indique la voie à suivre quand il évoque une photographie susceptible de rendre l'exploitation « sentimentalement acceptable ». Effectivement, une image peut contribuer à rendre leur domination acceptable aux individus qui la subissent. C'est là un mystère que Marx n'explique pas : pour Marx, qui pense dans un régime historique déterminé, imaginer un salarié heureux de son sort n'a pas de sens. Or, force est de constater que le capitalisme a su produire un salariat satisfait. Évidemment, les avantages apportés par la social-démocratie n'y sont pas pour rien, mais cette sécurité matérielle ne suffit pas à expliquer l'attachement des individus à leur entreprise. Très présente dans les débats autour de la récente « Loi travail », Dominique Méda n'a cessé de rappeler l'attachement des Français à leur activité professionnelle¹¹. Dans le même temps, la production en flux tendu et les nouvelles formes de management, par l'implication émotionnelle totale qu'elles exigent des salariés, ont multiplié les dépressions, burn-out ou suicides, qui sont devenus une préoccupation essentielle de la psychologie du travail, depuis la fin des années 90¹².

Cet écart entre la valeur accordée au travail et la brutalité des structures sous lesquelles il s'effectue correspond à ce que Pierre Bourdieu a désigné comme la « double-vérité du travail »¹³ : soit d'une part l'existence objective de rapports de domination organisant l'activité professionnelle ; et d'autre part le nuancier infini d'adhésion et d'opposition des individus évoluant sous ces organisations. Ce qui fait le lien entre ces deux pôles, global et local, objectif et subjectif, c'est précisément un imaginaire à travers lequel les individus médiatisent leurs relations aux structures qui les surplombent.

Dès lors, il nous faut recourir à une pensée susceptible d'expliquer comment fonctionne cet imaginaire et comment il détermine la bonne marche des individus, comment les structures peuvent l'alimenter afin d'assurer leur pérennité. Il nous faut comprendre aussi comment une image, un film ou un spectacle peuvent participer à cet imaginaire et mettre du même coup un spectateur en mouvement. Cette pensée, on la trouvera dans l'appareil conceptuel de Baruch Spinoza, qui a décrit avec une extrême rigueur les mécanismes d'une économie de l'imaginaire, dont le carburant est de nature affective. Sa philosophie s'apparente en effet à une théorie de l'action reposant sur l'analyse des passions, l'auteur n'ayant cessé, spécifiquement dans son *Éthique*, de théoriser la mise en mouvement d'individus à partir de ce

11 70% des Français déclarent le travail important pour eux. Au-delà des conditions matérielles, les travailleurs, surtout les jeunes, disent y rechercher reconnaissance et expression de soi. Cf. Dominique Méda, « Comment mesurer la valeur accordée au travail ? », *Sociologie*, vol. 1, N°1, 2010, pp. 121-140.

12 Voir par exemple Christophe Desjours, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*, Seuil, Paris, 1998 ; Yves Clot, Michel Gollac, *Le travail peut-il devenir supportable ?*, Armand Colin, Paris, 2014. Cf. aussi le film de Jean-Robert Viallet, *La mise à mort du travail*, 2009.

13 Pierre Bourdieu, « La double-vérité du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 114, Septembre 1996, « Les nouvelles formes de domination dans le travail (1) », pp. 89-90

qu'ils ressentent et ce qu'ils imaginent¹⁴.

Par ailleurs, cette pensée présente trois attraits majeurs qui expliquent le recours à un philosophe du XVII^e siècle pour traiter une histoire que nous ne commencerons qu'un siècle après sa mort. D'abord, Spinoza est le penseur du déterminisme : à ses yeux, nous appartenons tous à l'ordre de la Nature et nous obéissons tous à une causalité supérieure et implacable contre laquelle nous ne pouvons rien, ou pas grand chose. En cela, son œuvre représente un antidote à la pensée libérale et individualiste, socle métaphysique du capitalisme, à laquelle se rattachent chacun à leur manière nos trois objets d'étude.

Deuxièmement, ce déterminisme fait une large place à l'imaginaire et aux passions. Pour Spinoza, l'homme est dans un état perpétuel de servitude passionnelle, contre lequel il ne peut rien. Ces passions lui viennent non seulement des rencontres concrètes, mais aussi de ce qu'il imagine du monde, le plaçant sous le contrôle d'une « nécessité imaginative »¹⁵ qui le pousse à courir après ce qu'il imagine être bon pour lui et à repousser ce qu'il imagine être néfaste.

Enfin, le spinozisme offre une théorie transdisciplinaire qui s'applique à l'ensemble des images, quel que soit leur médium. De plus, il nous incite à considérer les images au milieu des autres affections, c'est-à-dire comme des artefacts fabriqués par les hommes au sein d'un monde social qui produit également ses propres stimuli et façonne les conduites et les idées. Cette coexistence détermine leur efficacité, selon une gradation de puissance.

Cette pensée viendra donc se glisser dans l'interstice entre le global et le local. Elle nous permettra de compléter les analyses fondamentales des structures du capital de Marx en tentant de comprendre comment ces structures opèrent sur les individus, comment elles parviennent (ou échouent) à fabriquer l'adhésion des hommes à leur propres dominations, en travaillant leurs imaginaires. Les images et les émotions n'apparaissent plus alors comme un lieu de forclusion où l'individu s'enferme en lui-même et oublie le monde social, mais tout au contraire comme un biais issu des structures, par lequel ces dernières conditionnent sa connaissance du monde social et ses actions au cœur de cet environnement. Connaissance et actions lui sont *essentiellement* dictées par ces émotions, dont les images, photographies, archives, œuvres d'art sont parmi les véhicules premiers. En somme, on cherchera à comprendre comment les objets que nous allons étudier participent à un matérialisme des émotions qui a pu contribuer à rendre le travail supportable, voire désirable.

14 Nous nous situons là dans le sillage de la recherche de Frédéric Lordon, économiste et philosophe, qui s'est employé depuis déjà une quinzaine d'années à relire à travers le prisme spinozien les œuvres de Marx, Durkheim et Bourdieu, pour comprendre d'où les structures tirent leur autorité, comment le pouvoir opère sur les individus et comment des institutions tiennent ou s'effondrent. C'est à la lecture de son œuvre que nous devons notre découverte d'un spinozisme opérant dans les structures sociales.

15 Frédéric Lordon, « La servitude volontaire n'existe pas », *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Points, Essais, Paris, 2013, p. 255.

Avant d'en venir spécifiquement au choix de ces objets et à leurs caractéristiques respectives, il nous faut présenter quelques concepts clefs du spinozisme, qui nous serviront tout au long de notre développement. Le premier d'entre eux, probablement le nerf de ce système d'intellection du monde, à travers lequel les passions intimes sont considérées sous leur aspect social, est ce que Spinoza nomme l'« affect ».

L'« affect », moteur de pensée et de comportement.

À l'encontre du discrédit que la philosophie cartésienne a jeté sur la sphère passionnelle au nom de la connaissance raisonnée et de la vérité objective, Spinoza emploie le terme d'« affect » (*affectus*), comme pour marquer sa distance avec « ceux qui préfèrent détester ou railler les sentiments et les actions des hommes, plutôt que de les comprendre »¹⁶. Contre ceux-là, Spinoza entreprend de traiter, suivant un raisonnement positif, l'ensemble des mécanismes qui régissent les passions humaines, car ces dernières, comme tout élément de la Nature, obéissent à la nécessité et disposent donc de « propriétés certaines ». La troisième partie de son *Éthique* s'apparente, de l'aveu de l'auteur, à une « méthode géométrique » où ce dernier considère « les actions et les appétits humains de même que s'il était question de lignes, de plans ou de corps »¹⁷. Pour ce faire, Spinoza préfère abandonner le terme d'émotion au profit de la notion d'« affect » : « Par *affects*, j'entends les affections du corps, par lesquelles la puissance d'agir de ce corps est augmentée ou diminuée, aidée ou empêchée, et en même temps les idées de ces affections. »¹⁸

Prenons la définition par la fin. En premier lieu, les affects sont un phénomène « psychophysique » : lorsque le corps rencontre un corps extérieur, l'esprit, *en même temps*, en conçoit une idée¹⁹. Ensuite, une affection, un *stimulus*, une rencontre avec le monde extérieur ne devient affect que *si elle induit une variation de puissance*, pour le pire ou pour le meilleur : c'est le passage à une plus ou moins grande perfection, à une plus ou moins grande puissance d'agir, qui caractérise les affects primaires que sont la Joie ou la Tristesse. N'est

16 (*Éth.* III, Préface). Baruch Spinoza, *L'Éthique*, 1677, Traduction de Armand Guérinot, 1930, Ivrea, Paris, 1993 [édition numérique]. Nous remplaçons le terme « sentiment » par celui d'« affect », unanimement utilisé aujourd'hui par les commentateurs de l'œuvre. Nous reprenons également la notation en vigueur, commençant par le titre de l'ouvrage abrégé (*Éth.* pour *Éthique* et *TP* pour *Traité Politique*) suivi par la partie indiquée en chiffre romain et par le numéro de la proposition.

17 Ibid.

18 (*Éth.* III, Définition 3).

19 Ajoutons qu'il ne s'agit pas d'un rapport de causalité, mais de simultanéité : pour Spinoza, corps et esprit n'interagissent pas ensemble comme deux éléments séparés, ils sont au contraire une seule et même chose, perçue tantôt sous l'attribut de l'Étendue, tantôt sous celui de la Pensée.

donc affect qu'un événement qui altère le corps, est pensé par l'esprit, et provoque une modification de la puissance d'agir du corps. Tout corps est en contact constant avec son milieu, qui lui soumet en permanence des affections. La dernière proposition d'*Éthique I* l'affirme sans détour : « Rien n'existe de la nature de quoi quelque effet ne suive. » Tout ce qui existe produit des effets sur les corps environnants, et la grandeur de ses effets dépend de sa puissance, de sa force déployée pour se maintenir en vie. Nombre de ces effets passeront inaperçus, me laisseront indifférent, pour la simple et bonne raison qu'ils n'apporteront, en apparence au moins, aucun changement, aucune modification à ma façon d'agir – ils demeureront au stade d'affections.

Qu'un stimulus extérieur me touche ou non dépendra de ma propre complexion, de ma trajectoire individuelle, de mon histoire. Non seulement ce monde extérieur nous bombarde en permanence d'affections, mais notre complexion elle-même, par laquelle nous traitons et réagissons à ces affections – ce que Spinoza appelle l'*ingenium* –, la somme de nos manières d'être affectés et d'agir en retour, dépend elle aussi de notre trajectoire sociale. Cette constitution, cette mémoire des corps est modelée, pliée par la somme des effets rencontrés, expériences qui nous ont plus ou moins modifiés selon leur intensité et leur fréquence. L'*ingenium* implique nécessairement une proximité de classes – des gens travaillant des années durant dans la même usine, habitant les mêmes cités, fréquentant les mêmes écoles ou les mêmes chapelles partagent une large part d'expériences similaires, donc de plis communs – ce que Bourdieu a théorisé sous l'appellation d'*habitus*. Mais l'*ingenium* des individus est aussi modelé par les rencontres individuelles, familiales, amicales et toutes les perturbations intempestives, qui font qu'il ne peut exister deux *ingenia* identiques²⁰. C'est pourquoi une même affection ne produit jamais exactement le même effet sur deux individus et peut même produire des sentiments contraires : l'exemple canonique de l'*Éthique* est celui de la musique qui est bonne pour le mélancolique, mauvaise pour l'endeuillé et qui pour le sourd n'est ni bonne ni mauvaise²¹.

Il faut attendre la fin de la troisième partie pour que Spinoza poursuive sa « Définition générale des affects » qui apparaît comme l'envers de la précédente, en prenant cette fois les

20 Chantal Jaquet, dans *Les transclasses ou la non-reproduction* (PUF, 2014) prend l'exemple de *Suis-je le gardien de mon frère ?* (Gallimard, 1999), où John Edgar Wideman s'interroge sur le fait qu'il soit devenu écrivain quand son propre frère a été condamné à perpétuité pour de multiples braquages à main armée. L'auteure en déduit que chaque individu est le nœud de multiples déterminations qui le rendent unique. Pour le dire autrement, on peut parler d'un déterminisme tellement multiple qu'il ressemble à une absence de déterminisme. Ce que Spinoza résume ainsi : « les hommes se croient libres, parce qu'ils ont conscience de leurs volitions et de leur appétit, et qu'ils ne pensent pas, même en rêve, aux causes par lesquelles ils sont disposés à appéter et à vouloir, parce qu'ils les ignorent. » (*Éth. I*, Appendice).

21 (*Éth. IV*, Préface). Spinoza synthétise la chose en (*Éth. III*, 51) : « Des hommes divers peuvent être affectés de diverses façons par un seul et même objet, et un seul et même homme peut être affecté par un seul et même objet de diverses façons en divers temps. »

choses du côté de l'esprit : « Un Affect [...] est une idée confuse, par laquelle l'esprit affirme une force d'exister de son corps ou de quelque partie de celui-ci, plus grande ou plus petite qu'auparavant, et qui, étant donnée, fait que *l'esprit lui-même est déterminé à penser à telle chose plutôt qu'à telle autre.* »²² Deux choses sont à souligner ici. D'abord, Spinoza évoque une « force d'exister », qu'il nomme aussi « *conatus* », et qui est un élan d'auto-conservation essentiel à tout être vivant, une puissance mobilisatrice qui pousse tout corps à lutter pour se préserver.

L'autre point essentiel tient en ce que l'affect, en faisant varier notre puissance, dirige également nos pensées vers tel ou tel objet et oriente notre imagination. La première définition stipulait déjà « *et en même temps les idées de ces affections* ». Ce point est capital car pour Spinoza, l'esprit, de l'ordre de la Pensée, ne peut déterminer le corps, et le corps, de l'ordre de l'Étendue, ne peut déterminer l'esprit, chacun n'ayant d'effet que dans son attribut propre²³. Mais alors, comment une idée peut-elle nous déterminer à agir, autrement dit, faire bouger notre corps ? Et bien justement quand elle nous arrive entourée d'affects car, nous y reviendrons très vite quand nous évoquerons (*Éth.* II, 18, Sco.) quelques pages plus loin, nous sommes *habitués* à lier indissociablement les idées et les affects selon notre complexion. Spinoza nous incite donc à sortir de la dichotomie raison / émotion pour concevoir un homme qui pense *quasi-exclusivement* sous l'effet de ses affects. Et cela ne remet pas en cause la qualité de son jugement : lorsque Bernard Pautrat remet sur le métier une traduction du *Traité politique* en 2013, il explique que l'affect qui a conduit cette entreprise intellectuelle, c'est la « raison militante »²⁴.

En résumé, une affection, un stimulus nous arrive du dehors, il est traité par notre mémoire et simultanément vécu dans le corps et conçu par l'esprit. S'il s'ensuit une variation de puissance, si ce stimulus nous modifie, nous affecte, s'opère alors un *conditionnement de nos pensées et de nos comportements*. Pour s'en rendre compte, entrons maintenant dans la spécificité de ces affects, et commençons par le plus puissant d'entre eux : le désir.

22 (*Éth.* III, Déf. Générale). Nous soulignons.

23 « Ni le corps ne peut déterminer l'esprit à penser, ni l'esprit ne peut déterminer le corps au mouvement, ou au repos, ou à quelque chose d'autre », nous dit (*Éth.* III, 2).

24 Bernard Pautrat, « Pourquoi traduire le *Tractatus Politicus* ? », Baruch Spinoza, *Traité Politique*, Allia, Paris, 2013, p. 22.

L'homme spinozien : un être de désirs agité par des vents contraires.

L'*Éthique* dénombre trois affects primaires – la joie, la tristesse et le désir – dont les mélanges composent la palette infinie de nos passions : la fin de la troisième partie nous offre un aperçu du spectre des sentiments humains composés à partir de cette triade élémentaire²⁵. De ces trois affects de base, seul le désir est décrit comme « l'essence de l'homme », puisque c'est ce sentiment qui pousse l'homme à agir et à faire *ce qui lui paraît bon* pour « persévérer dans son être ». Pour Spinoza, l'homme ne fait rien s'il n'en a au préalable conçu le désir ; affect premier, il est à la source de toute activité humaine. La force de ce désir dépend de la puissance de l'être désirant, de son pouvoir d'affecter le monde : plus l'homme dispose d'une grande puissance, plus il peut agir sur son environnement, afin de suivre son *conatus* et d'assurer au mieux sa persévérance dans l'être. L'augmentation de puissance est donc source de joie ; sa diminution entraîne au contraire un sentiment de tristesse. Le désir, puisqu'il détermine l'homme à suivre ses élans conatifs, à se tourner autant qu'il le peut vers la joie et à se détourner autant qu'il le peut de la tristesse, est le véritable moteur de tous nos agissements.

Ainsi, le désir spinozien recouvre « tous les efforts, impulsions, appétits et volitions de l'homme, lesquels sont variables suivant la constitution variable d'un même homme, et souvent opposés les uns aux autres, au point que *l'homme est entraîné de diverses façons et ne sait où se tourner* »²⁶. La fin de la citation interpelle : puissance de conservation, effort conatif ontologique du vivant, le désir est aussi naturellement intransitif. C'est une force sans objet, cherchant à se fixer, comme un aimant en attente d'un pôle pour l'orienter. Mais les voies qui orientent les fixations du désir sont particulièrement tortueuses : « Pour vivre, il faut avant tout boire, manger, se loger, s'habiller et *quelques autres choses encore...* », écrivaient Engels et Marx au début de *L'Idéologie Allemande*. Si la première partie de la phrase relève du désir basal, d'un élan conatif vital que nous partageons tous, la définition de ces « quelques autres choses encore » ne cesse d'agiter l'homme en son for intérieur, et se répercute sur la vie de la Cité. Car ces pôles qui magnétisent le désir, ce sont les variations de puissance que sont les affects qui les déterminent et les remanient sans cesse. En effet, la cartographie des chemins menant à une plus grande perfection est en perpétuelle discussion, et sans cesse remise en cause par une économie affective et imaginaire, aux principes de base simples mais aux développements multiples et extrêmement complexes.

Dire que le désir est intransitif, c'est dire que les forces qui l'entraînent sont

25 La « Définition des affects » nous dit par exemple : « L'*Amour* est la Joie accompagnée de l'idée d'une cause extérieure » (Déf. 6), « L'*Inclination* est la Joie accompagnée de l'idée d'une chose qui est cause de joie par accident » (Déf. 8), « La *Dévotion* est l'Amour envers celui que nous admirons » (Déf. 10).

26 (*Éth.* III, Déf., I. Explication.)

irrémédiablement fluctuantes. Ainsi, nous dit Spinoza : « Tout ce que nous *imaginons* qui conduit à la joie, nous nous efforçons de le provoquer à se produire ; mais ce que nous *imaginons* qui lui répugne, autrement dit qui conduit à la tristesse, nous nous efforçons de l'écartier ou de le détruire »²⁷. Le désir qui nous meut vers tel ou tel objectif est déterminé par ce que notre imaginaire du moment, lui même façonné par les circonstances historiques, nous désigne comme source de joie. La troisième partie de l'*Éthique* poursuit dans cette voie en décrivant une série de mécanismes de propagation des passions dans la Cité, où l'imagination joue un rôle cardinal : l'imitation affective, selon laquelle nous sommes portés à ressentir spontanément les mêmes émotions que celle que nous imaginons chez nos semblables ; l'émulation, qui nous pousse à désirer ce que nous imaginons que nos semblables désirent ; ou encore le conformisme, qui nous incite à faire ce que nous imaginons que nos semblables loueront et à retenir les actions qui seront désapprouvées par eux²⁸.

L'économie affective qui organise les pensées, comportements et désirs des individus socialisés dépend fondamentalement de l'imaginaire de ces derniers. Dès lors, l'inexorable causalité naturelle sous laquelle vivent les hommes est largement influencée par leurs imaginaires respectifs. On entrevoit alors toute la puissance politique des images, qui nourrissent notre vie affective et nous désignent les semblables à imiter et à séduire, les sources potentielles de joie et de tristesse, les pôles de désir et d'indifférence. En réglant ainsi nos mécanismes affectifs basiques, l'imagination sert des cibles au *conatus*, si bien que l'on peut affirmer maîtriser les images, c'est donc contrôler le désir et *in fine* l'agir de l'homme.

Cette incursion, certes rapide, dans les rouages de l'*Éthique*, nous permet d'aborder une relecture récente et à nos yeux importante de la philosophie du Hollandais. S'appuyant sur la pensée spinozienne, Frédéric Lordon a observé une méthode de gouvernementalité du capital, un art de « faire faire » qui passe par une maîtrise des désirs des travailleurs et leur enrôlement sous le désir-maître de l'entreprise. En effet, gouverner revient à apprendre aux différentes parties du corps social à désirer *dans le bon sens* : on parlera, avec Lordon d'une « épithumogénie » capitaliste²⁹, une fabrique des désirs chargée de fournir à chaque catégorie

27 (*Éth.* III, 28). Nous soulignons.

28 L'« imitation affective » est au cœur de (*Éth.* III, 21) : « Celui qui imagine ce qu'il aime comme affecté de joie ou de tristesse, sera affecté aussi de joie ou de tristesse ». Spinoza décrit l'« émulation » comme « le désir d'une chose qui est engendré en nous de ce que nous imaginons que d'autres êtres semblables à nous ont le même désir », (*Éth.* III, 27, Sco.). (*Éth.* III, 29) énonce un principe de « conformisme » comme suit : « Nous nous efforcerons aussi de faire tout ce que nous imaginons que les hommes regardent avec joie ; et au contraire, nous aurons de l'aversion à faire ce que nous imaginons que les hommes ont en aversion ». Pour une analyse détaillée de ces mécanismes, on se reportera à Yves Citton, « Esquisse d'une économie politique des affects », *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, pp.45-123, 2008.

29 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique, 2013, p. 73. Le terme « épithumé », en écho à l'épistémè foucauldienne, qualifie un « régime de désir identifiable ».

du corps social des cibles pour « transiter » ses forces conatives. Force sans objet, le désir ne peut aller naturellement dans le sens de la productivité constante, de l'accumulation et du profit ; un long travail de réformation des imaginaires a été indispensable pour inculquer, y compris aux classes possédantes, des désirs et des conduites en adéquation avec les modalités historiques du capitalisme. Lordon distingue trois grandes périodes épithumogéniques, propres à trois époques de l'économie capitaliste : la forme dure, primitive du salariat, fonctionne aux affects tristes de la contrainte, par un chantage à la subsistance : le travail ou la faim ; sous le fordisme, les choses évoluent vers un accès à la consommation, promettant au travailleur une joie extérieure à son activité, une compensation consumériste ; enfin, le management moderne promet une joie plus forte encore par la réalisation de soi à l'intérieur du travail, pour quiconque accepte d'épouser totalement les désirs de son employeur³⁰. L'auto-entrepreneuriat pour tous, au sein d'une grande Nation-*start-up*, semble être la variante en vogue de ce paradigme.

Dans nos trois parties, nous aborderons une forme épithumogénique particulière, historiquement située. Tout en validant le concept de Lordon, notre étude nous permettra de remettre en cause, ou au moins d'affiner, sa périodisation. Par exemple, en montrant comment l'Exposition de 1867 prévoit déjà, bien avant Ford, de compenser la difficulté du travail par une consommation et des loisirs exclusifs aux ouvriers, tout en exigeant d'eux une « mobilisation totale » et un investissement moral, qui évoquent les germes de l'idéologie de managériale³¹.

On verra aussi que la production de désir ne concerne pas que les ouvriers qu'il faut mettre au travail : Susan Buck-Morss a montré que le principe de « main invisible » pensée par Adam Smith dans sa *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* présuppose un désir sans fin, appelé à s'adapter à « l'expansivité sans limite des marchandises »³². Produire un constant désir d'objet, constituer un « peuple de la marchandise » en entourant celle-ci d'affects joyeux, c'est là une motivation que nous trouverons dans chacune de nos parties. Toutefois, ce désir consumériste sera à chaque fois décliné sous des légitimités différentes, variant également selon les modalités de présentation utilisées. Dans les planches de *l'Encyclopédie*, le luxe des marchandises semblent conditionner à un monde du travail obéissant aux lois de la raison. L'Exposition parisienne de 1867 complexifie l'approche des précédentes exhibitions mondiales en assignant aux visiteurs

30 Ibid., p. 53.

31 Jean-Pierre Le Goff fait de Frédéric Le Play, commissaire de l'Exposition de 1867, l'une des sources d'inspiration de l'idéologie du management. Cf. *Le mythe de l'entreprise*, La découverte, 1996, Chap. 8, « Le modèle premier : le paternalisme du XIX^e siècle », pp. 191-206.

32 Susan Buck-Morss, « Voir le capital », *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010, p. 191.

des désirs en adéquation avec leur place sociale. Enfin, dans *La France travaille*, c'est un désir tout national qui accompagne les marchandises : « acheter français » est une nécessité en temps de rude concurrence économique.

La Cité comme communauté affective.

L'homme est donc un être de désir, et ce désir est la force qui détermine ses actions. Mais cette force est elle-même déterminée par des affections, des rencontres du corps avec le dehors passées au crible de sa complexion. Par ailleurs, notre désir est lui-même fortement conditionné par les individus qui nous entourent et par l'image générale que nous nous faisons d'eux. Une telle description ne suffit pas toutefois à définir la cohabitation des hommes dans la Cité. En effet, comment les hommes peuvent-ils vivre en société si chacun ne cesse de poursuivre son désir propre ? N'est-il pas inévitable que, de la confrontation conative de chaque individu, le monde social ne devienne un champ de bataille parsemé de conflits entre des hommes convoitant mutuellement des choses qu'ils imaginent nécessaires à l'effectuation de leur propre puissance ?

Pour répondre à cette question, il faut suivre Spinoza de l'*Éthique* à son *Traité politique*, où l'auteur fait jouer sa matrice affective sur une plus large échelle : celle de la Cité. L'essence de la politique, c'est de réguler les conflits passionnels, de faire en sorte que le « droit civil » refrène le « droit naturel », qui n'est que le droit du plus fort, afin de pacifier la coexistence des *conatus*. Or, la victoire du droit de la Cité sur la puissance de chacun est là encore le résultat d'une confrontation affective. Car la seule chose qui puisse réprimer un affect est un affect plus puissant : la crainte (de la répression policière), l'espoir (de l'ascension sociale), la sécurité matérielle sont de ces affects omniprésents dans la vie sociale qui refrènent les velléités individualistes et encouragent les individus à se rassembler.

Pour que ce transfert de puissance puisse perdurer, il faut donc qu'un groupe d'individus reconnaissent l'autorité souveraine de l'État qui lui impose ses lois. Cela implique que cet État les affecte suffisamment pour les persuader qu'ils augmenteront leur puissance en obéissant à ses commandements. Régime politique, rapport salarial... sont autant d'organisations politiques où les rapports conatifs sont organisés autour de l'adhésion à un affect commun, pour permettre temporairement une coexistence pacifiée de relations ontologiquement conflictuelles : « Les hommes étant conduits par la passion plus que par la raison [...], il s'ensuit que si une multitude vient à s'assembler naturellement et à ne former qu'une seule

âme, ce n'est point par l'inspiration de la raison, mais par l'effet de quelque passion commune », assure (*TP VI*, 1). Pour ce faire, il est donc nécessaire qu'une structure parvienne à affecter (plus ou moins) *identiquement* et *simultanément* chaque membre de la multitude qui vit sous sa norme pour la persuader d'obéir à ses principes. Par imitation, par émulation, par conformisme, l'ensemble des complexions individuelles tendent donc à se liguer autour de l'affect commun d'une structure, aboutissant à une puissance collective polarisée, définissant les bornes entre le juste et l'injuste, le licite et l'illicite, etc. En se rassemblant sous une passion commune, la multitude prend la forme d'un corps, dont la mécanique obéit aux mêmes règles que le corps d'un individu. Spinoza nomme *imperium* cet affect qu'une structure parvient à produire pour induire un comportement acceptable chez l'ensemble des individus, et le définit comme « la puissance de la multitude »³³. Sous son empire, les individus dispersés se rassemblent sous un même régime de croyances et de conduite ; le philosophe nomme *obsequium* l'affect de reconnaissance de cette autorité et d'obéissance à ses commandements. On le verra, nos trois objets d'étude ont en commun de subordonner la représentation du travail à (au moins) un affect commun (la productivité, la marchandise, la Nation...) qui recouvre le point de vue du travailleur, son intelligence, ses désirs et affects propres. Nous reviendrons plus longuement sur ce point lors de notre second chapitre.

La vie collective fonctionne sur un « *quantitativisme universel de la puissance* »³⁴, où l'affect le plus fort cimente la communauté autour de valeurs, de croyances, d'une autorité souveraine, à un moment donné, et à un moment donné seulement, car Spinoza précise bien que ce transfert de puissance de l'individu vers le souverain n'est que temporaire. Le « droit naturel » de chacun à poursuivre son élan de puissance ne disparaît jamais complètement³⁵.

Une telle conception permet de comprendre la durabilité des structures. C'est une objection qui a souvent été faite au structuralisme : comment peut-il y avoir du changement dans l'histoire si les structures sont immuables ? La réponse est simple : celles-ci ne peuvent se maintenir que tant qu'elles parviennent à faire pencher de leur côté les passions des sujets qui vivent sous leur empire. Quand leur domination devient intolérable, quand les balances affectives penchent vers la sédition, la structure s'effondre et les relations de pouvoir changent

33 (*TP III*, 7) affirme : « Car le droit de l'État est déterminé par la puissance de la multitude en tant qu'elle est conduite comme par une seule âme. Or cette union des âmes ne pourrait en aucune manière se concevoir, si l'État ne se proposait pour principale fin ce qui est reconnu utile à tous par la saine raison. »

34 Lordon emprunte cette expression à Charles Ramond, *Qualité et quantité dans la philosophie de Spinoza*, 1995, Philosophie d'aujourd'hui, PUF. Cité par Frédéric Lordon, *La société des affects*, op. cit., p. 142. Nous soulignons.

35 Spinoza l'affirme ainsi dans sa lettre à Jarig Jelles : « Vous me demandez quelle différence il y a entre Hobbes et moi quant à la politique : cette différence consiste en ce que je maintiens toujours le droit naturel et que je n'accorde dans une cité quelconque de droit au souverain sur les sujets que dans la mesure où, par la puissance, il l'emporte sur eux ; c'est la continuation de l'état de nature. » Baruch Spinoza, « Lettre 50 : Spinoza à Jarig Jelles », 2 juin 1764 [en ligne].

de forme, modifiant du même coup la figure du corps politique. Et pour Spinoza lui-même les Cités sont mortelles et leur fin vient moins souvent des conquêtes extérieures que des séditions intérieures³⁶. Les régimes de domination (État, salariat, institution...) prennent donc des formes historiquement constituées, fondamentalement transitoires, et ne doivent leur existence qu'à des luttes affectives.

Car face à ces structures, se forment également d'autres agglomérats, sous l'effet de passions collectives antagonistes. En témoignent les travaux d'Edward P. Thompson portant sur la *formation* de la classe ouvrière britannique. Si l'historien emploie le terme de « formation », c'est que l'existence d'une classe sociale est un processus dynamique, qui exige une *participation* des individus. Pour que cette formation advienne, il a fallu au préalable que les individus et communautés laborieuses disséminées dans le royaume se regroupent sous une même bannière, se reconnaissent comme semblables, se découvrent des intérêts et des objectifs communs, formant du même coup leur propre *imperium*, adversaire de l'État britannique répressif. En même temps, s'établit une connexion affective entre chaque individu qui compose ce groupe social : « la classe est un *rapport* et non une chose »³⁷, écrit Thompson. C'est dire qu'une classe ne se fonde pas uniquement sur des conditions économiques et sociales propres à un milieu, mais sur l'expérience de chacun des membres : il ne suffit pas qu'un groupe social partage un même environnement, il faut aussi que « quelque chose se passe en fait dans les rapports humains », écrit l'historien. Il faut que l'être social se conjugue avec une conscience sociale, que Thompson décrit comme « la manière dont ces expériences se traduisent en termes culturels et s'incarnent dans des traditions, des systèmes de valeurs, des idées et des formes institutionnelles »³⁸.

On peut ajouter que pareil processus de formation, parce qu'il fait appel à des complexions affectives précises, demeure toujours localisé, déterminé par les contextes historiques et géographiques, les courants affectifs et les coutumes des sociétés où il prend place. Deux groupes connaissant des évolutions sociales similaires ne formuleront donc pas la même conscience, les mêmes affects et n'auront pas les mêmes réactions³⁹. La géométrie affective de Spinoza étant universelle, on discerne bien la récurrence de certaines logiques, mais l'effectuation de cette géométrie dans l'histoire est toujours déterminée par un nombre de paramètres dont la pleine connaissance nous échappe. Pour cette raison, au cœur d'une nature absolument déterminée, il peut surgir de la nouveauté, l'ordre des rencontres demeurant

36 « Il est certain d'ailleurs que quand l'État est mis en péril, c'est toujours le fait des citoyens plutôt que des ennemis extérieurs », nous dit (*TP VI*, 6)

37 Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, 1963, Paris, Seuil, 2012, p. 17.

38 Ibid. p. 16.

39 Thompson insiste par exemple sur la tradition chartiste très présente au sein des mouvements ouvriers naissants dans le pays.

imprévisible : personne ne peut dire quels enchaînements nouveaux, quelles idées, quels désirs vont naître du croisement de courants affectifs structurés. Se dessine ainsi une vision de l'histoire obéissant à des lois strictes, qui s'expriment dans des hommes qui ne les ont pas choisies, mais ces lois sont elles-mêmes complexifiées par le foisonnement des contextes concrets et réels, laissant la balance affective collective perpétuellement en suspens.

L'image : une « technologie positive de pouvoir ».

C'est par l'entremise de l'*imperium* qu'un groupe social parvient à se constituer et à durer dans le temps. Cet affect est si puissant qu'il peut capturer les volitions individuelles et obliger les individus à désirer sous son empire. Mais il est aussi des mécanismes qui permettent de diminuer les puissances d'agir des individus afin de s'assurer leur docilité. Le premier de ces mécanismes, à l'origine de toute société, est la division du travail. L'avènement de celle-ci sera au cœur de notre première partie.

Une première série historique, qu'Allan Sekula a qualifié de « réalisme instrumental »⁴⁰, a considéré le travail comme un savoir corporel que l'image a eu pour but de déchiffrer et de transmettre. Du *De Re Metallica* de Georgius Agricola aux chrono-cyclographes des époux Gilbreth, des supports visuels ont été utilisés pour pénétrer de plus en plus profondément les corps ouvriers, s'appropriier leur savoir et les en déposséder. Toute une partie de l'imagerie capitaliste a cherché à décrypter les hiéroglyphes du corps et, sous l'Ancien régime, à arracher les secrets professionnels jalousement gardés par les corporations.

L'homme au travail est alors réduit à un corps, sans esprit ni parole, que l'image assujettit au regard du capital. Dans un tel paradigme, l'image a été un outil de capture de puissance de la multitude laborieuse, favorisant la division du travail dans son sens marxiste de séparation exclusive entre travail intellectuel et travail manuel. L'argument premier en faveur de cette division, de Denis Diderot à Adam Smith, est le gain de productivité. Or, cette division a également permis de parcelliser les savoirs du travail pour que seuls les dépositaires de la connaissance globale du procès de fabrication, les *superviseurs*, puissent maîtriser la production.

L'*Encyclopédie* (1751-1772) a probablement constitué la première grande étape de ce paradigme. Recueil de tous les savoirs de son époque, elle est aussi un « livre de combat »

⁴⁰ Sekula le définit comme suit : « Des projets figuratifs voués à de nouvelles techniques d'évaluation et de contrôle sociaux, et à la nomination, la catégorisation et l'isolation systématiques d'une altérité supposée déterminée par la biologie et que le "langage" du corps manifesterait. » Allan Sekula, « Trafics dans la photographie », 1981, *Écrits sur la photographie*, op. cit., p. 186.

produit par une classe désireuse de prendre le pouvoir en livrant bataille contre les institutions des autres classes : clergé, noblesse, jurandes. L'image y a tenu une place essentielle : comportant près de trois mille planches réparties en onze volumes, dont une majorité se rapporte au monde du travail. Le but, expressément formulé par Diderot, est d'encourager le savant et l'investisseur à s'intéresser aux « Arts mécaniques » afin d'en améliorer les procès et de dicter son travail à l'artisan. Ces images fonctionnent sur ce que Sekula a appelé un « circuit virtuel du savoir » où l'ouvrier n'est jamais le sujet, mais toujours l'objet du regard. Ce regard impose au travail d'être avant tout lisible : il faut comprendre « en un coup d'œil », dira Diderot, et seuls sont conservés à l'image les actes et les outils signifiants *pour la production*. Les planches elles-mêmes constituent un « raisonnement dont le résultat est la marchandise », sur le modèle du métier à bas, véritable incarnation de la pensée pratique prônée par les Lumières.

À l'image comme dans la vie, le sens du travail change, les affects qui y sont attachés se modifient : d'activité sociale ouverte sur le monde, il devient une sphère autonome, entièrement tournée vers une productivité rationnelle. La valeur première devient la production de richesses matérielles. Sur ce point, il sera intéressant de comparer les planches avec les théories économiques du second XVIII^e siècle, qui fondent la richesse d'un royaume, non plus sur l'étendue de son territoire et les minerais qu'il contient, mais sur le rendement de sa production intérieure et la circulation de ses biens. Ce n'est pas un hasard, les auteurs de ces théories adoptent à leur tour un regard globalisant, un « œil de l'esprit » embrassant le tout du travail, mais un œil insensible aux affects ouvriers, pour lequel seuls comptent l'efficacité productive.

Dans cette perspective, l'image fonctionne comme ce que Foucault a nommé une « technologie positive de pouvoir »⁴¹. L'accumulation de savoirs sur le peuple devient un moyen de multiplier les points d'accroche où exercer son pouvoir : le philosophe fait la distinction entre le traitement de la lèpre, qui entraîne une réaction *négative* d'exclusion et celui de la peste, réaction positive d'observation et de formation de savoir, « de multiplication des effets de pouvoir à partir du cumul de l'observation et du savoir »⁴². Entre les deux, « on est passé d'une technologie du pouvoir qui chasse, qui exclut, qui bannit, qui marginalise, qui réprime, à un pouvoir qui est un pouvoir positif, un pouvoir qui fabrique, un pouvoir qui observe, un pouvoir qui sait et un pouvoir qui se multiplie à partir de ses propres effets. »⁴³ Cette remarque prendra un sens encore plus frappant au siècle suivant, où se développe avec

41 Michel Foucault, « Les Anormaux », *Cours au Collège de France* (1974-1975), Édition numérique *Le Foucault Électronique* (2001), Cours du 15 janvier 1975, p. 33.

42 Ibid.

43 Ibid.

l'expansion de l'industrie un paupérisme urbain, qui ne vit plus à la marge mais au sein du système industriel et que l'on cherchera d'autant plus à connaître pour mieux le maîtriser.

Nous le verrons au cours de notre développement, la réalisation d'images du travail s'adosse à une volonté de savoir : les enquêtes de terrain dans les ateliers, dans les foyers ouvriers, les tableaux récapitulant les budgets des familles, la surveillance généralisée à l'usine et dans les corons, les horloges de pointage et de chronométrage sont autant de techniques de quadrillage cherchant à voir et à connaître, à mesurer les gestes du travail et à évaluer les conduites. Ces « technologies de pouvoir » ont accompagné la division du travail comme autant de moyens de contrôler la population ouvrière, de capter et canaliser sa puissance en lui imposant massivement les affects de la peur et de la discipline.

Le réalisme instrumental a été le principal pendant imagier de ce paradigme. En observant le travail et les travailleurs, et en diffusant les conclusions de ses observations, les images ont pénétré le savoir des corps afin d'en favoriser la régulation. Ces images participent directement à la fondation d'un type de pouvoir nouveau qui s'invente à la fin du XVIII^e siècle, un pouvoir qui repose désormais moins sur la répression et l'enfermement que sur un système de « discipline-normalisation »⁴⁴ et qui tend à la fois à maximiser la production et à maintenir le producteur sous contrôle. Ce nouvel « art de gouverner » n'est possible que par l'accumulation de savoirs et la dissémination du pouvoir et de ses effets dans la vie des sujets.

Cela dit, la normalisation dont parle Foucault n'est pas qu'un art des disciplines. Elle fonctionne aussi par un patient remodelage de l'imaginaire, à partir duquel il est possible d'imposer une norme aux individus affectés. C'est cet autre versant du pouvoir des images que nous nous apprêtons à aborder.

L'image : une trace que l'on interprète.

Tirer les grands principes de l'économie affective, sur lesquels repose la formation de tout groupe social, oblige Spinoza à préciser le fonctionnement de l'imagination. C'est qu'en effet, dès lors que le groupe social gagne en importance, c'est moins le contact direct avec le milieu qui affecte l'homme, que le rapport « imaginaire » que celui-ci entretient avec l'ensemble du monde, c'est moins la connaissance pleine et entière des structures que ce qu'on en imagine qui règle l'observance de leur norme. On l'a dit, c'est par la médiation de l'imaginaire que le désir trouve sa transitivité et débouche sur des actes : « C'est que les images des choses [...]

44 Ibid., p. 36.

sont les affections mêmes du corps humain, autrement dit les façons dont le corps humain est affecté par les causes extérieures et disposé à faire ceci ou cela. »⁴⁵

Revenons d'abord sur la conception spinozienne de ces « images des choses » : « Les affections du corps humain dont les idées *nous représentent les corps extérieurs comme présents*, nous les appellerons *images des choses*, quoiqu'elles ne reproduisent pas les figures des choses. Et lorsque l'esprit considère les corps sous ce rapport, *nous dirons qu'il imagine*. »⁴⁶ Avant tout, les images sont pour le philosophe des « affections », mais d'un ordre particulier : *elles rendent présent un corps lointain*. Et cette présence par procuration, cette représentation peut se passer de figuration. Spinoza se démarque radicalement d'une théorie mimétique des images pour ne considérer en elle que l'acte de présence : avant d'être des reflets, des reproductions, elles sont d'abord des *traces* qui donnent à imaginer comme présent un lointain. Une telle définition a pour elle de s'appliquer à un large éventail d'éléments visuels : de la gravure technique au tableau du peintre, en passant par les mises en scène d'ateliers et de machines aux expositions universelles, et jusqu'à la photographie, il s'agit à chaque fois d'affections visuelles, de spectacles qui affectent ceux qui les regardent et les renvoient à une réalité absente.

Second point important : si dans cette proposition, la présence passe avant la figure, c'est que la partie figurative, la réalité rendue présente, ne vient pas de l'image elle-même mais de son interprète, qui reliera dans son esprit la trace à la réalité qu'il *peut* y lire, selon son expérience personnelle, son *ingenium*. De la puissance interprétative, imaginative, de l'esprit de ce spectateur dépendra l'existence de l'image, et la réalité représentée. Pour Spinoza, sans interprète, il n'y a que des traces qui « attendent » d'être regardées, remarquées et interprétées : sans regard, il n'y a pas d'image, et la nature de l'image conçue par l'interprète dépendra de la puissance de l'imagination de ce dernier. Pour le dire autrement, l'affect que la trace produit sur le corps du spectateur dépendra des multiples traces précédentes qui auront marqué celui-ci. Le corps, mémoire vivante, est un palimpseste infini, perpétuellement réécrit par son environnement, et qui ne peut inscrire sa trace sur le monde qu'en fonction de ce que le monde a inscrit sur lui : « le corps, en tant qu'il revêt son habit de traces, est comme un résumé du monde auquel on appartient », écrit Lorenzo Vinciguerra⁴⁷. Ainsi vêtu, le corps remarque – voit, sent, touche, entend... – les traces nécessaires à son usage courant, tandis que simultanément l'esprit les conçoit en images, imagine la réalité à laquelle ces traces renvoient, afin de les rendre utiles au corps dans ses mouvements et de lui faciliter la vie.

45 (*Éth.* III, 32, Sco.).

46 (*Éth.* II, 17, Sco.). Nous soulignons.

47 Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Vrin, 2005, Paris, p. 210.

Pour cette raison, une même trace affectera toujours différemment deux personnes. Cette conception de l'image comme trace et de son sens comme activité d'interprétation n'est pas éloignée de la vision de la photographie que défend Sekula. On trouve chez le photographe et le philosophe deux comparaisons similaires entre deux interprètes face à des traces, dont l'interprétation divergente provient avant tout de leurs différentes conditions sociales. Spinoza suppose deux observateurs face aux traces laissées au sol par un cheval, le premier, un soldat, discernera la guerre au loin ; le second, un paysan, pensera aux labours⁴⁸. Sekula imagine quant à lui deux regards contradictoires – celui d'un actionnaire, celui d'un proche de mineur – parcourant un fonds d'archive, et tombant sur un groupe de mineurs posant devant une machine d'extraction. Le premier songera aux bénéfices qu'il peut tirer de cette machine, « source concrète de richesse abstraite », et l'image sera pour lui susceptible d'illustrer un rapport d'activité ou un livre de compte ; pour le second, la photographie conserve les visages de collègues ou de parents, et se garde dans son portefeuille, s'expose sur la cheminée d'un foyer ouvrier. Il y a un « *antagonisme radical* » entre ces deux forces regardantes, et cet antagonisme, d'ordre affectif, est lié à la complexion de chacun : l'une chargée des affects du profit, l'autre des affects d'amour⁴⁹.

L'imagination est donc un art du montage : elle est la faculté d'enchaîner une trace à une réalité donnée, pour en tirer un sens, pour déterminer un usage. La trace-affection lue sur le sable ne fait pas sens seule : c'est sa lecture par l'interprète, son enchaînement à une réalité absente, qui lui donne sa signification. Il en va de même pour une photographie, alors même qu'il s'agit là d'une trace éminemment figurative, un enregistrement mécanique du réel. Ces montages sont déterminés par les inscriptions corporelles et affectives que chacun porte en lui, qui le façonnent tout au long de sa vie et qui sont autant d'habitudes herméneutiques qui s'inscrivent dans son corps et l'aident à produire automatiquement du sens, pour agir au quotidien.

(*Éth.* III, 14) complète cet art de l'herméneutique en nous rappelant le caractère automatique de l'enchaînement affectif : « Si l'esprit a été une fois affecté de deux affects en même temps, lorsque, dans la suite, il sera affecté de l'un d'eux, il sera affecté aussi de l'autre. » C'est dire qu'au quotidien, nous réagissons par réflexes aux affections qui nous viennent, images comprises. Ce mécanisme n'est autre que ce qu'on appelle communément la

48 « Chacun passera d'une pensée à une autre suivant que *l'habitude* a ordonné les images des choses dans le corps de chacun. En effet, un soldat, par exemple, en voyant sur le sable les traces d'un cheval, passera aussitôt de la pensée d'un cheval à la pensée d'un cavalier, et de là à la pensée de la guerre, etc. Mais un paysan passera de la pensée d'un cheval à la pensée d'une charrue, d'un champ, etc. ; et ainsi *chacun, suivant qu'il a accoutumé de joindre et d'enchaîner les images des choses d'une façon ou d'une autre, passera d'une pensée à telle ou à telle autre.* » (*Éth.* II, 18, Démonstration). Nous soulignons.

49 Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (1) », op. cit.

mémoire. La mémoire chez Spinoza, c'est le *corps tracé*, le corps dont la puissance permet de « retenir » des chaînes de sens, d'enregistrer des montages, liant automatiquement une image à une autre, une affection à un mot, une représentation du monde à une autre réalité de ce monde pour lui donner sens. Cette mémoire du corps constitue l'essentiel de notre quotidien : à chaque fois que nous rencontrons un affect que nous connaissons, nous reproduisons *automatiquement* le schème interprétatif qui nous permet d'y réagir le plus efficacement, vers ce que nous imaginons être le meilleur pour nous, qu'il s'agisse d'agir à bon escient devant un panneau routier ou de nous émouvoir devant la photographie d'un être cher.

Qu'en est-il de ce mécanisme mémoriel appliqué au corps politique ? Si l'on revient à la formation d'une classe observée par Thompson, on peut dire que c'est l'expérience d'être-en-corps qui modèle l'*ingenium* du groupe social, qui écrit sa mémoire sociale, à partir de laquelle il réagit aux événements qui lui arrivent. Thompson, qui parle lui de « coutume », a discerné dans les comportements émeutiers paysans du XVIII^e siècle une « économie morale des foules », une mémoire commune mobilisatrice, qui explique, non seulement les soulèvements, mais les formes que prennent ces soulèvements : le grain arraché au spéculateur pour être revendu à prix juste n'est pas le seul fait de la faim et de la colère, mais s'explique aussi par le refus profondément ancré de la spéculation sur la famine. Il s'agit là d'une réaction d'un groupe social face à une affection – la spéculation sur une nécessité vitale – collectivement jugée injuste et qui appelle un certain type de réponse pour la sauvegarde de la communauté⁵⁰. On trouvera pareil discernement dans certaines grèves luddistes au début du XIX^e siècle, où les briseurs de machines s'acharnent sur les engins jugés spoliateurs tout en épargnant les mécaniques considérées utiles. Dans ces deux exemples, il y a un discernement car la colère de la foule est une réponse interprétative, *sensée*. On verra que redonner sens à cette colère n'est pas le moindre des gestes politiques.

Ce que peut le corps, c'est donc sa mémoire qui le dit. Spinoza l'énonce clairement en (*Éth.* III, 2, Sco.) : « Nous ne pouvons rien faire d'après une décision de l'esprit, à moins que nous n'en ayons le souvenir ; par exemple, nous ne pouvons prononcer un mot, à moins que nous n'en ayons le souvenir. » Il en va pour un peuple comme pour un individu : pour pouvoir, il faut d'abord se souvenir. Voilà qui nous rappelle à quel point, comme le suggérait Benjamin par l'entremise de Nietzsche, « nous avons besoin de l'histoire ». C'est en remémorant à chaque génération l'image de ses ancêtre asservis, mais aussi la façon dont à chaque époque ces ancêtres ont combattu pour briser leurs chaînes, que l'on peut tracer dans

50 Cf. Edward P. Thompson, « L'économie morale de la foule dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », 1971, in Guy-Robert Ikni et Florence Gauthier (dir.), *La guerre du blé au XVIII^e siècle. La critique populaire du libéralisme économique*, Éd. de la Passion, Montreuil, 1988, pp. 31-92.

sa mémoire l'habitude du soulèvement. Notons qu'il ne s'agit pas de prendre l'histoire pour modèle, les conditions historiques de l'asservissement n'étant jamais les mêmes, mais d'habituer chaque génération à imaginer la sédition comme réponse adéquate à une situation d'asservissement.

Cette nécessité est d'autant plus impérieuse qu'on le sait, l'histoire est écrite par les vainqueurs. Dans le *Recueil de planches*, Diderot propose une histoire du métier à bas ; les galeries de l'Exposition de 1867 invite à découvrir une « Histoire du Travail » et chaque volet de *La France travaille* débute par une histoire des métiers. Dans ces histoires, les travailleurs sont relégués à des places subalternes, quand ils ne sont pas tout simplement absents. On va le voir maintenant, chacun de nos objets fonctionne comme une institution, qui lui permet de définir le sens de l'histoire et du monde.

Les pouvoirs de l'image : sens, norme, valeur.

Pour Sekula comme pour Spinoza, le sens d'une photographie n'est pas *en elle* mais dans son interprétation. Mais Sekula ne s'arrête pas là. En effet, le photographe accorde toute son importance aux contextes dans lesquels l'image est vue, contexte qui conditionne l'enchaînement interprétatif. Le photographe compare deux photographies, l'une de Stieglitz, l'autre de Hine, montrant toutes deux des migrants faisant le trajet vers les États-Unis. La photo de Stieglitz, *The Steerage* (1907), publiée dans *Camera Work* en 1911, magazine spécialisé cherchant à promouvoir la photographie comme art, a fait l'impasse sur le sujet photographié pour ne traiter que de l'image, délivrée de l'immanence de son sujet social. Accompagnée d'un texte autobiographique, l'image n'apparaît plus que comme un moment de la vie de Stieglitz. Au contraire, *Immigrants going down gangplank* (1905) de Hine est parue dans un journal social et témoigne de la vie dramatique des populations en transit.

D'un cas à l'autre, l'enchaînement interprétatif change drastiquement : ce qui joue cette fois, ce n'est plus seulement la complexion du regardeur, mais l'institution et le discours qui entourent l'image et en maîtrisent le renvoi, et par là le sens de l'image. Chaque image continue d'être une trace renvoyant à une réalité affective, mais cette réalité n'est plus la même de part et d'autre. Pour éclairer cette différence, Sekula emprunte à Roman Jakobson sa distinction entre métonymie et métaphore. Le cliché de Hine est une métonymie : il est un instantané de la vie des populations en transit, destiné à sensibiliser le public sur la dure condition de migrant, à lui faire partager leurs affects, teintés de misère sociale et de

déracinement. À l'inverse, la photo de Stieglitz est une métaphore : l'image est décrite comme un trophée que le photographe a ramené d'un court voyage en troisième classe, au sein des masses. À travers l'image de la passerelle, le spectateur est appelé à interpréter ce qu'il voit comme un reflet de ce que ressent le photographe, et à s'identifier, à entrer en empathie avec ce dernier. Deux lectures, deux interprétations différentes, qui peuvent être faites d'un même sujet photographié : dans le premier cas, la photo vaut pour une réalité sociale absente ; dans le second cas, la réalité représentée passe au second plan, et seule compte le jeu des lignes et des formes, qui exprime les sentiments de l'artiste⁵¹.

Selon le canal institutionnel par lequel l'image nous arrive son interprétation varie, et avec elle les affects qu'elle porte. C'est que la fonction d'une institution est de produire du sens, de « dire ce qu'il en est de ce qui est »⁵². Ces institutions représentent des pôles de concentration de puissance affective, elles disposent d'un « capital symbolique » suffisant pour imposer à leurs sujets les enchaînements interprétatifs face aux traces du monde, et par là elles lui donnent sens. On peut dès lors parler de puissances « assertives » pour qualifier ces structures capables de rallier à elles l'affection de suffisamment de sujet pour être entendues et être crues – la croyance elle-même n'étant rien d'autre qu'une idée ou une image suffisamment chargée d'affect. Une telle conception fait de nous des être *littéralement informés par leurs affects*. Spinoza le déclare sans ambages : « la connaissance vraie du bon et du mauvais ne peut, *en tant que vraie*, empêcher aucun affect, mais seulement en tant qu'elle est considérée comme un affect »⁵³. C'est dire que la seule façon pour que la « vérité » l'emporte sur une croyance erronée consiste en ce que cette vérité soit suffisamment chargée d'affects.

En pratique, cela veut dire que toute information est une affection et que nous lui accordons plus ou moins d'importance selon notre complexion et la manière dont cette information la travaille. De là, on peut expliquer ce que l'on a récemment regroupé sous l'appellation générique de « *fake news* » : ces « informations » ne sont crues que parce que leurs sources ou leurs messages disposent d'une puissance affective, *auprès de groupes sociaux prédisposés à les entendre*, supérieure aux institutions apportant un démenti. Si les réseaux sociaux sont un terrain de prédilection pour la propagation de ces nouvelles, c'est que les chaînes d'« amis » et de *followers* constituent autant de communautés soudées autour de

51 Allan Sekula, « L'invention du sens en photographie », 1974, op. cit., pp. 73-76.

52 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 285. Cité par Frédéric Lordon, « La puissance des institutions », *La société des affects*, op. cit., p. 188.

53 « Un affect est une idée par laquelle l'esprit affirme une force d'exister de son corps plus grande ou plus petite qu'auparavant [...] ; et par conséquent [...] il n'a rien de positif qui puisse être enlevé par la présence du vrai ; et conséquemment *la connaissance vraie du bon et du mauvais, en tant que vraie, ne peut empêcher aucun sentiment*. Mais en tant qu'elle est un sentiment [...], si elle est plus forte que le sentiment à empêcher, elle pourra l'empêcher dans cette mesure seulement. » (*Eth.* IV, 14)

passions collectives, prompts à accorder leur créance aux mêmes canaux informationnels. Auprès de certains de ces groupes, le compte Twitter de Donald Trump a plus de poids affectif que CNN, par exemple⁵⁴. À l'instar de ces deux-là, les institutions sont en lutte perpétuelle pour maintenir l'adhésion de leur audience ; elles sont en permanence menacées de renversement par une institution plus puissante.

De la même façon, notre imaginaire, notre représentation du monde que nous nous formons lentement tout au long de notre existence au fur et à mesure des traces rencontrées, peut lui aussi être bouleversé : « Les imaginations ne s'évanouissent pas par la présence du vrai, en tant que vrai, mais parce que d'autres se présentent, plus fortes que les premières », rappelle (*Éth.* IV, 1, Sco.). Cela dit, comme on l'a vu avec l'exemple de Spinoza, nos façons d'interpréter sont largement fondées sur nos pratiques sociales, au premier rang desquelles les métiers : il se produit au quotidien une induration de l'imaginaire, obligeant donc, pour que celui-ci soit renversé, à des rencontres affectives de plus en plus puissantes.

L'instabilité affective de l'homme se joue sur fond de guerre des imaginaires, et de son résultat dépend le maintien de l'hégémonie du pouvoir en place. Cette lutte entre institutions par imaginaires interposés apparaît comme une lutte pour imposer du sens au monde. C'est explicitement de cela qu'il s'agit dans les trois formes que nous avons choisi d'étudier : chacune propose une organisation d'un grand nombre de connaissances censée faire entrer le monde dans un classement pour lui donner sens, et par suite pour définir sa *norme*. C'est à partir de cette norme qu'une société peut édifier son système de valeurs et ordonner les désirs de ses sujets, comme l'a bien souligné Georges Canguilhem :

le propre d'un objet dit normal [...] c'est de pouvoir être, à son tour, pris comme référence d'objets ou de faits qui attendent encore de pouvoir être dits tels. Le normal c'est donc à la fois l'extension et l'exhibition de la norme. Il multiplie la règle en même temps qu'il l'indique. Il requiert donc hors de lui, à côté de lui et contre lui, tout ce qui lui échappe encore. Une norme tire son sens, sa fonction et sa valeur du fait de l'existence en dehors d'elle de ce qui ne répond pas à l'exigence qu'elle sert.⁵⁵

Nos trois objets multiplient des images normatives du travail, non seulement pour découvrir le sens, mais pour l'imposer aux imaginaires de chacun. Canguilhem décrit la norme comme un concept préempteur, colonisateur, puisque la norme cherche sans cesse à gagner à

54 Dans cette équation que nous ne faisons que survoler ici, il faudrait également prendre en compte les médias utilisés – Twitter, Facebook, télévision – étudier en détail les informations et les publics auxquels elles sont adressées, etc.

55 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, 1966, Quadrige, 2013, p. 227.

elle son dehors, à s'imposer à ce qui lui échappe.

La normalisation vue par Foucault implique un processus de surveillance et de discipline : les corps des détenus cloîtrés dans les cellules du panoptique s'auto-régulent du fait de se savoir observés. La vision de Canguilhem est quelque peu différente et caractérise le pendant affectif et visuel. À ses yeux, toute norme est porteuse de valeurs et « toute valeur doit être gagnée contre une antivaleur »⁵⁶ : « Les normes réfèrent l'expérience à des valeurs, expriment des discriminations de qualité conformément à l'opposition polaire d'un positif et d'un négatif. »⁵⁷ Parler d'une expérience polarisée de la normalisation, cela revient à dire, toujours avec Canguilhem, que la norme prétend décider de ce qui est désirable et de ce qui ne l'est pas, de l'attraction et de l'aversion, du préférable et du détestable. La norme ne se contente pas de dire comment le monde devrait être ; elle dit aussi qu'il y a un autre ordre des choses, que celui-ci est négatif et doit changer ou être changé.

Cette définition de la norme comme puissance conquérante entre en résonance avec l'analyse de l'image et de sa force que propose Louis Marin : « le pouvoir de l'image l'institue en auteur comme production *hors de son propre sein* »⁵⁸, écrit-il. C'est dire que l'image colonise l'imaginaire de son spectateur, le renvoie à certaines interprétations de la réalité *au détriment des autres*. L'imaginaire doit être pensé en tension perpétuelle et les images luttent pour prendre place dans son économie : « la force de l'image affronte toujours une autre force », écrit encore Marin. « Sa force se nie dans les signes où elle est en paix ; elle s'affirme en même temps comme autorité légitime, loi contraignante, menace autorisée et imminence d'actualisation. »⁵⁹ Nos images du travail affrontent un ordre qui leur échappe mais qu'elles entendent disqualifié, « pathologisé » dirait Canguilhem, afin d'imposer leur autorité dans l'imaginaire du spectateur qui trouvera dès lors cet ordre haïssable et agira pour le transformer.

Cette conception a ceci de plus opérante qu'elle s'applique à quiconque évolue dans une communauté de valeurs, sans même pénétrer les architectures disciplinaires. En effet, avant d'être enfermés dans la caserne, l'usine, l'hôpital ou la prison, les hommes sont confrontés à des images et des mots, des mises en scène du sensible qui les affectent et suscitent chez eux des désirs, leur dictent leur conduite et leur pensée. On entrevoit là une « performativité » de l'image qui, lorsqu'elle est parée d'une autorité institutionnelle, agit hors d'elle-même, « *donne une existence à une loi* », en manifestant une réalité vraie, au moins jusqu'à ce qu'une autre

56 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 227.

57 Ibid. p. 229.

58 Louis Marin, *Les pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993, p. 14. Marin a été le professeur de Sekula à l'Université de San Diego, de 1970 à 1974 ; le philosophe a eu une grande influence sur le (jeune) photographe, notamment par son approche résolument politique de la représentation.

59 Ibid., p. 16.

viennent l'infirmier, en contredire l'enchaînement. À la normalisation « positive » décrite par Foucault, on pourrait alors ajouter, avec Spinoza, une normalisation « informative », qui « conduit les conduites » par le biais d'affects, en maîtrisant les pôles de la vérité et de la valeur. Spinoza nous permettra d'approfondir, au cours de notre deuxième partie, les liens entre désir et valeur.

C'est à l'aune de cette double force de l'image qu'il faut regarder les planches de l'*Encyclopédie* : elles ont certes participé à un effort généralisé de normalisation du langage et des procès de production ; mais il faut aussi les voir comme les illustrations d'un « capitalisme utopique » : en diffusant un idéal de la production, elles visaient à valoriser, à réhabiliter les arts mécaniques aux yeux d'une classe qui s'en tenait à distance, en donnant à imaginer un monde du travail conduit par la rationalité capitaliste.

De manière générale, les objets qui nous occuperont participent pleinement de ce pouvoir institutionnel, « véridictionnel » de l'image. Partant de cette autorité, ils entendent définir les formes du corps politique, définir ses valeurs et normaliser les places que chacun doit y tenir.

Les fantasmagories : des mises en scène de masse affectant la multitude.

Cependant, cette utopie d'une société reposant sur une économie guidée par la Raison va rapidement s'effriter devant les conséquences concrètes d'un capitalisme sauvage exploitant sans vergogne un ouvrier ramené à l'état de prolétaire. Les grands espoirs des Lumières dans le « travail libéré » laissent place alors à ce que Robert Castel a appelé un « utopisme à rebours », obligé de faire face à une « question sociale » pressante comme jamais. Aux yeux de nombre d'observateurs, la société semble en péril, menacée par l'émergence d'une nouvelle classe de travailleurs paupérisés et sous-payés. Il paraît urgent de refonder le corps social, c'est-à-dire de retrouver des affects communs suffisamment puissants pour recouvrir les conflits conatifs, sans toucher aux rapports de production.

Nous verrons dans notre deuxième partie que les expositions universelles apportent plusieurs réponses à cette dislocation du corps social, en proposant d'abord de faire disparaître le travail et l'exploitation pour ne laisser place qu'au plaisir de la marchandise, instituée en objet de convoitise universelle. Dans ces palais de l'industrie, la société s'auto-affecte à grande échelle en se mirant dans un miroir fantasmagorique, dans lequel elle contemple son propre visage, expurgé de la moindre trace de la domination : la marchandise, dont la fabrication entraîne l'asservissement d'une classe par une autre, se pare d'un « voile de mystère », coupée

du monde du travail et de la production. Ces expositions sont de grandes mises en scène destinées à fixer les désirs sur ces marchandises, afin non seulement d'inciter à la consommation (les Grands Magasins ouvrent leurs portes dans Paris et ailleurs), mais aussi et surtout à les instituer en passions collectives, unifiant des classes aux intérêts contraires sous un même régime de désir. Tout au long du XIX^e siècle, de grandes mises en scène collectives, que Benjamin a nommé les fantasmagories, s'emploient à dissimuler partout les conflits de classes qui agitent la société : des voûtes vitrées des passages aux boulevards aménagés par Haussmann, le Paris ouvrier, foyer de révolutions que les pierres gardent en mémoire, doit laisser place à une modernité onirique. Autant de grandes « images », de grandes réécritures architecturales et spectaculaires de la vie moderne et de l'histoire, par lesquelles la multitude est rendue visible à elle-même, mais fardée au point de méconnaître ses disconvenances politiques liées au capitalisme en expansion.

On l'a dit, les régimes affectifs des sociétés sont toujours pluriels, différents affects communs animent le monde social, de façon plus ou moins contradictoires. Exemple est de ce point de vue l'Exposition Universelle de 1867, où se croisent et se superposent diverses stratégies affectives destinées à policer les désirs des différentes classes. La marchandise y conserve son statut de fétiche, mais les invectives faites au désir des visiteurs se font plus aiguës, les différentes galeries, autant d'anneaux concentriques composant un gigantesque palais oblong sur le Champ de Mars, s'adressent à des publics socialement différenciés. Contrairement à la première exposition londonienne, en 1851, le travail tient cette fois une place centrale, mais sous diverses formes spectaculaires qui ont en commun d'occulter les rapports sociaux. La ceinture du palais est occupée par une galerie des machines, gigantesque usine longue de plus d'un kilomètre, où des engins du monde entier sont visibles sous toutes leurs coutures ; à leurs côtés sont installés des ateliers vivants, où des ouvriers exécutent des petits métiers manuels, sous l'œil amusé des visiteurs ; enfin, au sein d'une « galerie de l'histoire du travail », centre nucléaire de l'Exposition, des collectionneurs privés exposent leurs trésors pour témoigner de l'excellence de l'artisanat de luxe *à la française*. Chacune de ces galeries convoque une vision du travail, se targue de représenter une réalité industrielle, tout en prenant soin de dissimuler les formes de l'exploitation, au profit d'un consensus généralisé louant l'entente des classes sous l'égide de la grande industrie.

Cette harmonie sociale, Frédéric Le Play, commissaire de l'exposition adoubé par l'Empereur, en a fait son cheval de bataille. Sociologue de terrain, Le Play a mis au point et expérimenté de l'Oural aux États-Unis une méthode d'investigation dans les foyers ouvriers, basée sur l'étude des budgets annuels. Un arsenal de technologies de pouvoir, soutenues par

l'État et une partie du patronat, voit le jour. Ainsi armé, Le Play entend mettre fin scientifiquement aux conflits de classes et endiguer le paupérisme industriel. Il théorise grâce aux données recueillies un système politique basé sur la confiance et sur la morale chrétienne : dans ce système, le « patronage », le travailleur abdique une large part de ses droits politiques contre l'assurance d'une sécurité matérielle, elle-même soumise au bon-vouloir patronal, qui devient le garant de la conduite civile de ses sujets. Après la normalisation des gestes vient la normalisation morale des conduites. On ne veut plus seulement maîtriser la production mais l'ensemble de la vie ouvrière : « réformer les mœurs », telle est l'obsession de Le Play, convaincu que cette morale ouvrière est la condition *sine qua none* de la stabilité sociale qu'il poursuit de ses vœux. L'Exposition de 1867 ouvrira une immense vitrine à ses idées : ainsi mises en scène, elles se chargeront d'affects, et pourront persuader l'ensemble des classes concernées, soit l'exemple type d'une technologie informative de pouvoir. Invitations aux ouvriers et aux instituteurs, récompenses honorifiques aux patrons méritants, guides et journaux assurant le relais des idées sociales du haut commissaire, tout est fait pour que chacun comprenne la place que l'on attend de lui, pour que celle-ci lui semble désirable.

Photographie et mythologie : une naturalisation imaginaire de l'histoire.

Le concept de fantasmagorie employé par Benjamin dérive du mécanisme fétichiste à partir duquel Marx a analysé la marchandise : une production des hommes, prise dans l'histoire, s'élève au-dessus d'eux et les domine, car ils ont perdu de vue qu'ils en étaient les producteurs. Un mouvement similaire opère dans la mythologie telle que Barthes l'a définie : si la fantasmagorie plonge la foule dans le rêve en l'immergeant dans des palais de verre, des parcs ou des *malls* décorés, le mythe sert selon Barthes à « naturaliser » le déroulé historique de façon à faire disparaître, non seulement les différences de classe, mais la part des hommes dans la production des événements ; plutôt que de montrer les choses comme des processus, des constructions issues de causes historiques, le mythe rapporte des constats⁶⁰. Le mythe élabore un « imaginaire de la naturalité des choses »⁶¹, qui tend à rendre les choses acceptables : « L'amour et la haine envers une chose que nous imaginons être libre doivent être l'un et l'autre, à cause égale, plus grands qu'envers une chose nécessaire », explique (*Éth.* III, 49). Soit, un événement nous affectera plus si nous pouvons tenir un individu

60 Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, 1957, Points, Essais, Paris, 1970, p. 210.

61 Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, Seuil, Paris, 2016, p. 129.

« libre » comme responsable que si nous imaginons qu'il s'agit d'un accident. Voilà pourquoi le mythe est, aux yeux de Barthes, fondamentalement conservateur : il tend à naturaliser les faits sociaux, en les présentant comme le fruit de l'inévitable cours des choses.

On n'est pas surpris de retrouver pareils arguments autour de ses analyses du « message photographique » : les photographies, issus d'une « machine à faits »⁶², apparaissent également comme des fétiches, coupés de l'intention des producteurs et de leurs conditions physiques de réalisation. Ce faisant, les photographies, dès lors qu'on ignore leur condition de réalisation, nous font apparaître comme prise sur le vif une réalité signifiante qui est en fait construite sciemment par le photographe – Barthes parlera d'un « paradoxe éthique » de la photographie⁶³. Faire fi de ce paradoxe et omettre les conditions de fabrication de la photographie, mais aussi les discours qui l'entourent, c'est manquer la place qu'elle occupe dans l'économie des imaginaires que nous avons évoqué. Souvent, les institutions (presse, musées, livres d'histoire...) tendent à faire du cliché tantôt un témoignage objectif, tantôt à la ramener au seul geste de son auteur et de sa subjectivité souveraine.

Un exemple récent de ce procédé d'« auteurisation » de la photographie nous a été donné par la rétrospective consacrée à François Kollar au musée du Jeu de Paume au printemps 2016. L'exposition présentait plus d'une centaine de tirages d'époque, selon une approche à la fois biographique et thématique. Le titre de l'exposition – « Un ouvrier du regard » – laissait entendre une accointance de l'artiste avec le milieu, la pratique, les affects ouvriers, sous prétexte qu'il avait été quelques années ouvrier d'usine et cheminot, au début des années 20. En réalité, la première carrière de Kollar révèle un désintérêt complet pour l'industrie, au profit d'un goût prononcé pour l'avant-garde et la publicité. Il faudra attendre une importante commande à l'orée des années 1930 pour qu'il se tourne vers le travail manuel. Or, alors que ses photographies ont été publiées dans une collection de fascicules, *La France travaille*, les clichés sont ici exposés isolément et les livrets originaux, présentés en vitrine, ne sont pas consultables. Plutôt que de saisir les origines de ses images, leur rôle dans une stratégie plus large, le visiteur est simplement invité à contempler l'évolution esthétique du regard de l'artiste. La force artistique de l'image, le plaisir formel, l'emportent sur tout questionnement politique. Tout au plus, nous sommes invités à constater un monde du travail « en pleine mutation ».

Le ton de la collection est donnée dès la préface de la collection, sous la plume autorisée de Paul Valéry : il s'agit de dresser un portrait nationaliste des métiers manuels, tout en prêchant l'entente des classes ; la division du travail est donnée comme naturelle, au motif que

62 Allan Sekula, « Défaire le modernisme », op. cit., p. 148.

63 Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, Vol. 1, 1961, pp. 127-138, p. 130.

chacun apporte sa pierre à l'édifice national, sur le modèle des cathédrales dont il faut bien que quelques uns conçoivent les plans, et que les autres les construisent, pour que la gloire rejaillisse sur tous. L'affect commun de cette nation glorieuse doit apporter une consolation à l'exploitation d'une classe par une autre et à la mutilation du travail que connaît alors l'ouvrier de la grande industrie. Capital et travail participent main dans la main, *naturellement*, à cette construction nationale.

La collection impose une nouvelle norme : elle témoigne d'une confiance générale qui gagne l'ensemble des couches laborieuses de la société, et que la photographie affirme de toute sa puissance. Les cadrages eux-mêmes participent à cette normalisation, en prenant l'échelle humaine comme unité de mesure à toutes les industries : que l'on soit dans un chantier naval ou un marché de province, le photographe revient toujours au corps au travail, à partir duquel on peut évaluer la grandeur et la technicité de son milieu.

La France travaille est avant tout un objet éditorial, et les mots y tiennent par conséquent une place prépondérante. D'une part, le texte oriente notre regard sur les images, nous incite à y chercher des signes, nous dicte la réalité à laquelle elles renvoient ; d'autre part, les images elles-mêmes, présentées en nombre (deux mille sur les quinze volumes) et d'une grande qualité didactique, renforcent la croyance dans le texte, dans sa prétention scientifique et anthropologique. Notons que la plume est tenue par des écrivains alors célèbres, tels que Pierre Hamp ou Lucien Fabre, des auteurs dont les positions politiques nous éclaireront également sur la stratégie de la collection.

Dans chacune de nos parties, l'image est entourée de textes, qui sont comme la voix de l'autorité institutionnelle qui en gouverne l'interprétation. Comme le remarquait Roland Barthes, « il n'est pas très juste de parler d'une civilisation de l'image : nous sommes encore et plus que jamais une civilisation de l'écriture, parce que l'écriture et la parole sont toujours des termes pleins de la structure informationnelle »⁶⁴. Diderot, Le Play et Hamp sont trois des ces auteurs que nous citerons beaucoup, non pas cependant comme des individus supérieurs mais comme des figures reflétant les affects de leur temps.

À leur manière, nos objets sont autant de grandes stratégies imageantes liées à des structures économiques et politiques ayant pour but de reconfigurer les imaginaires : en leur faisant reconnaître là du vrai, ici du semblable, en légitimant l'autorité des puissances de l'argent et en imposant la soumission au patronat comme norme du comportement salarié, elles tendent à opérer une capture de la puissance de la multitude et créer des communautés passionnelles dociles. Par leur ampleur, par l'énergie que leur réalisation a réclamé, ces

64 Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, N°4, 1964, *Recherches sémiologiques*, pp. 40-51, p. 43.

stratégies apparaissent comme autant de « temples » où les affects dominants pèsent plus intensément qu'ailleurs, où l'institution s'incarne dans des images censées porter cette polarisation extraordinaire, ce surinvestissement affectif.

Cette étude prendra donc soin de raviver l'écart, l'antagonisme entre les affects des sujets représentés et le reflet instrumentalisé que les dominants leur renvoient d'eux-mêmes. À notre tour nous nous tournerons vers des historiens qui se sont attachés à faire entendre les sensibilités et les espoirs, les manières et les aspirations des classes laborieuses. Il en va ainsi de Thompson, mais aussi de William H. Sewell, de Michelle Zancarini-Fournel ou d'Arlette Farge. Leurs écrits prennent soin de tenir ensemble individus et structures, grands changements historiques et répercussion sur la qualité de vie. D'autres, comme Robert Castel, nous aideront à saisir les stratégies de régulation juridique en vigueur, et éclaireront la participation des images à ces idées régulatrices. Dans cette perspective, nos images du travail apparaîtront d'autant mieux pour ce qu'elles sont : un reflet de la vie des dominés vue à travers le prisme du regard des classes dominantes.

Indignation et parole ouvrières.

C'est en ramenant l'image à son statut d'artefact de la violence symbolique que l'on peut transformer l'image de la culture en objet de haine. Or, la haine, rappelle Spinoza, est un affect triste que l'on cherche par conséquent à repousser de toutes ses forces ; et plus la tristesse est forte, plus l'on déploiera de puissance pour la combattre⁶⁵.

Des films ont parfois mis en scène des mobilisations collectives dont le point de départ était un pic de haine insupportable, où une énième vexation venait rompre d'un coup le respect de la norme établie : l'ouvrier pendu de *La Grève*, les asticots dans la viande du *Potemkine*, la dispute avec un petit chef provoquant la séquestration patronale dans *Tout va bien* de Godard ne sont que quelques exemples ayant mis en scène la multitude qui sort de ses gonds et n'accepte plus d'être conduite par une institution.

On pourrait aussi s'arrêter sur *La reprise du travail aux usines Wonder* où, en une bobine, l'on peut voir s'affronter plusieurs pôles de puissance opposés, s'activant à convaincre une ouvrière qui leur oppose sa haine de l'usine, de la crasse des ateliers et de la soumission salariale. Tourné à 13h30, le 10 juin 1968, alors que le retour à l'usine a été voté le matin même, le film fait résonner le long cri de révolte d'une ouvrière gréviste. Cette bobine de dix

65 (*Éth.* III, 28).

minutes tournée presque par hasard par un petit groupe d'étudiants de l'IDHEC offre une condensation formidable des rapports de force du moment entre salariés et patronat, syndicats ouvriers et étudiants, partis politiques et mouvances d'extrême-gauche :

Chaque personnage joue à ce point le rôle qui est le sien, dit les mots qui sont à tel point les phrases clés de cette grève qu'une irrésistible impression de malaise s'empare de nous. On sait on ne peut plus clairement que rien n'est "truqué" ; pourtant tout est à ce point exemplaire, "plus vrai que vrai", qu'on ne peut faire référence qu'au plus brechtien des scénarios, le document faisant effet de valoir comme produit de la plus maîtrisée des fictions.⁶⁶

Jean-Louis Comolli résume parfaitement ici comment chaque orateur du film se fait le porte-parole de sa structure, comment cette dernière s'empare de leurs corps pour exprimer à travers leurs mots les arguments affectifs qui sont les siens. Presque trente ans plus tard, un film de Hervé Le Roux, exercice documentaire rare⁶⁷, confirmera ce que Comolli pressentait : combien cette scène était déjà en réalité une « mise en scène » typique de Mai 68. En effet, les principaux acteurs en présence ne sont pas des « Wonder », mais des militants locaux, de la CGT et du PCF bien sûr, mais aussi de l'UJCM⁶⁸ de Saint-Ouen. Wonder est alors une usine emblématique de la ville : une usine difficile où l'on entre à 14 ans, sans instruction ni qualification, où se côtoient vingt-deux nationalités (parmi les premiers à rentrer, des femmes et des Noirs), et où le propriétaire (la famille Courtecuisse) exerce un capitalisme tout droit sorti du XIX^e siècle, tant au niveau du contrôle rigoureux (horaires très stricts, contremaîtres sévères) que du rapport paternaliste avec les ouvriers (colonies de vacances pour les jeunes ouvrières et leurs enfants, ingérences dans la vie privée). « Cette usine c'était Zola ! » déclare à Le Roux le dernier témoin de *Reprise*. L'un des seuls gros plans du court-métrage de 68 montre la main du contremaître incitant physiquement une ouvrière à rentrer en la poussant dans le dos, petit geste saisi au vol, mais ô combien significatif des rapports de pouvoir entre la hiérarchie et les employés. L'issue de la grève représente donc un enjeu crucial pour les militants locaux. Sur place, tous sont « en mission », autrement dit en « représentation » : chacun est présent sur les lieux, précisément, pour jouer le rôle qui est le sien ; les militants PC et CGT pour assurer la reprise du travail conformément aux accords de Grenelle ; les gauchistes pour tenter de l'empêcher ; et au milieu, les ouvriers Wonder sont déjà prêts à reprendre ou peu s'en faut. Ils ne sont ici que des figurants, traversant la rue dans le plan

66 Jean-Louis Comolli, « Le détour par le direct », *Cahiers du Cinéma* n°209, février 1969, p. 49.

67 Hervé Le Roux, *Reprise*, 1997.

68 Union des Jeunes Communistes Marxistes-Léninistes.

introductif, entrant par la petite porte à la fin.

Pierre Bonneau, qui tient la caméra, raconte à Le Roux qu'assistant à la scène, il a compris qu'une prise de vue en continue était nécessaire, contre les habitudes apprises à l'IDHEC : une rencontre entre la caméra et la prise de parole a eu lieu, le cameraman a perçu qu'il fallait saisir l'annonce de la reprise du travail et les discussions houleuses qu'elle provoquait dans leur continuité. Dans une optique chère à André Bazin, le plan-séquence permet de restituer fidèlement la courbe de tension, le *crescendo* émotionnel de la situation, assurant ainsi une plus grande empathie affective chez le spectateur. Par ses coups de gueule successifs, l'ouvrière s'impose comme principal sujet de la scène, et le zoom sur son visage en larmes montre bien l'attraction qu'elle a exercé sur le filmeur. On aurait tort cependant de n'entendre la parole de cette ouvrière que comme un « cri du cœur » opposé aux arguments « raisonnables » des représentants des institutions, et de la délester ainsi de sa dimension politique. Si cette jeune femme s'emporte, des sanglots dans la voix, elle exprime en premier lieu son dépit devant la fin de la grève et la façon dont le mouvement s'estompe, et face à ce qui l'attend derrière ces murs : conditions de travail d'un autre âge, manque d'unité entre les travailleurs⁶⁹. Et ce refus catégorique de « remettre les pieds dans cette taule » est aussi lié à un dégoût physique : « on est noire jusque là », « c'est dégueulasse ». Les raisonnements des représentants des institutions qui organisent le rapport salarial en social-démocratie (garde-chiourme du patronat, mais aussi partis d'opposition et représentants syndicaux...) ne pèsent pas lourd contre les corps jeunes salis par les solutions chimiques qui remplissent les piles Wonder. Les syndicalistes peuvent bien objecter à ses cris des gains matériels certains, cette maigre victoire reste totalement inconciliable avec la teneur de sa parole : aux mots d'ordre des formations syndicales, elle oppose ce qu'elle vit tous les jours. Pour cette Alice, retrouver Wonder après le « wonderland » du mois de mai, équivaut à retourner en prison – « reprise du travail comme on dit repris de justice » commente Le Roux.

Ce film, comme ceux d'Eisenstein ou de Godard évoqué plus haut, rappelle que le droit de la Cité a une limite :

tous les actes auxquels personne ne peut être déterminé par des promesses ou des menaces ne tombent point sous le droit de l'État. Personne, par exemple, ne peut se dessaisir de la faculté de juger. [...] Et de même, par quelles récompenses ou *par quelles menaces le déciderez-vous à aimer ce qu'il hait ou à haïr ce qu'il aime* ?⁷⁰

69 Ce que le film de Le Roux montre par ailleurs sans fard : les propos de cette femme ne font pas l'unanimité, même trente ans après.

70 (*TP III*, 8). Nous soulignons.

Pour que la révolte de cette ouvrière advienne, il aura fallu qu'elle fasse l'expérience d'une autre réalité, qu'elle éprouve la joie suprême de contempler la puissance de son agir⁷¹, qu'elle fasse l'expérience de la puissance de la multitude qui se libère un temps de ses captateurs, pour finalement rouvrir les yeux sur sa situation. Jusqu'alors, pour les ouvrières (les femmes étaient les plus maltraitées à l'usine), l'horreur du travail chez Wonder était connue, mais cela ne choquait personne, tout le monde acceptait cet état de fait comme une fatalité, comme le confient les témoins à Le Roux. Après avoir tant espéré, après avoir goûté à autre chose, avoir entrevu d'autres possibles, le retour à la normale lui soulève le cœur, l'indigne. Elle est devenue un pur concentré de haine, sur lequel les arguments de la social-démocratie n'ont plus de prise. Hors d'atteinte, elle est littéralement irrécupérable par les discours.

C'est que la teneur de sa parole n'est pas dans le mot d'ordre, mais dans l'affect. À part elle, aucun des porteurs de discours présents n'a vu l'usine de l'intérieur : c'est l'expression de cette parole issue d'une expérience triste, douloureuse, d'un vécu intolérable qui fait de *Reprise du travail* un « film révolutionnaire » : « parce que c'est un film terrifiant, qui fait mal », écrit Jacques Rivette en septembre 1968, « c'est un film fascinant, mais on ne peut pas dire qu'il soit mobilisateur, ou alors par le réflexe d'horreur qu'il provoque »⁷². « Réflexe d'horreur », « image de haine » : il ne s'agit pas effectivement de faire de la propagande idéologique, mais de diffuser la souffrance insoutenable du travail quotidien, présentée comme une expérience limite aboutissant à la désobéissance.

Parce qu'elles sont susceptibles de déplacer les seuils de l'acceptable et du tolérable, ces images portent directement atteinte à la norme imaginaire qui fournit toutes les bonnes justifications pour subir l'insupportable. Il « suffit » que ces justifications tombent à plat, qu'elles n'affectent plus suffisamment leurs sujets, pour que l'autorité de l'institution s'écroule et que celle-ci soit renversée. L'histoire apparaît dès lors comme la résultante d'une confrontation permanente entre une hégémonie qui reconfigure indéfiniment les imaginaires, détourne les conatus vers des désirs secondaires, instille en ses sujets la crainte de la répression et du changement, et des affects séditieux – « les luttes et les rêves » pour reprendre le titre de Michelle Zancarini-Fournel – qui peinent à se fédérer et à se polariser collectivement. Qu'ils y parviennent et les captateurs échouent à confisquer les puissances coalisées, l'ordre établi s'écroule et le cours de l'histoire dévie. Nous le verrons, chacun de nos chapitres se conclura par un pareil écroulement révolutionnaire.

Cette bande « Wonder » inaugure un nouveau cinéma militant, qui émerge grâce aux

71 « Lorsque l'esprit se considère lui-même et sa puissance d'agir, il se réjouit, et d'autant plus qu'il s' imagine lui-même et sa puissance d'agir plus distinctement », nous dit (*Éth.* III, 53). La grève, la manifestation, mais aussi l'occupation d'usine sont autant d'actions où les travailleurs goûtent à la joie de leur puissance visible.

72 Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* n°204, septembre 68, p. 20. Nous soulignons.

moyens légers du direct et à l'intérêt réciproque des cinéastes pour les ouvriers. Ce cinéma ne donnera plus la parole uniquement aux cadres syndicaux et aux appareils, mais aux ouvriers qui partageront leur expérience de l'usine, des grèves, ainsi que leurs goûts culturels et poétiques : il s'agira moins de présenter des idéologies, que de donner vie à leurs appropriations humaines, de montrer *comment* les gens s'emparent de ces idées et appréhendent le monde avec elles, armés d'elles.

Ce cinéma, recentré sur l'expérience du travail (dont l'un des sommets serait par exemple *Avec le sang des autres*, et son récit de la lente destruction de l'homme par la chaîne de montage), reste néanmoins souvent mené par des syndicalistes (la Suzanne des Medvedkine est à la CGT ; René Vautier n'a jamais rendu sa carte du PCF) et relayé dans des sections locales, moins frileuses que les centrales nationales, se fixe pour tâche de rapporter d'autres vérités, de combler les vides médiatiques en construisant les images manquantes. Il lui faut tendre un autre reflet d'elle-même à la multitude pour lui rendre un tant soi peu de sa puissance. Pour ce faire, ce cinéma périphérique tentera d'inventer un langage à même de dire l'expérience ouvrière moderne, capable de montrer comment les individus évoluant dans les structures du capital subissent et résistent à ces structures, s'inventent ensemble des espaces de liberté pour se donner des occasions de joie⁷³.

On conclura notre étude par une analyse concise des représentations du travail dans les films des groupes Medvedkine de Besançon et Sochaux, constitués d'ouvriers d'usines qui, dans un même geste, ont renvoyé dos-à-dos dominations économique et culturelle, revendiquant le droit de parler en leur nom. Cette analyse nous fournira un contrepoint précieux aux images qui nourriront le corps de notre recherche.

Face aux images qui asservissent, face aux puissances assertives du pouvoir, les classes laborieuses ont aussi tenté de diffuser leurs propres images, leurs vérités, leurs affects et leurs idées. L'histoire est le produit de ces confrontations, et si les dominants ont emporté avec eux forces de travail et moyens de production, il ne faut pas perdre de vue les affects perdus, les rêves qui ont fait et qui font lever les luttes.

73 On pense ici aux réflexions de Michel de Certeau et à l'émergence d'une parole nouvelle après mai 68. Là encore, l'historien s'est montré particulièrement attentif au soubresaut affectif d'une parole fragile et peu entendue dans le champ médiatique. Cf. Michel de Certeau, *La prise de parole*, Paris, Seuil, 1994.

PREMIÈRE PARTIE :

L'Encyclopédie : le travail manuel supervisé par la Raison.

C'est avec le Moyen-Age que le travail devient une obligation tant religieuse que politique, à la fois condamnation biblique – « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front » (Genèse, III, 19) – et instrument pour assurer le maintien de l'ordre. Dès le XIV^e siècle, de nombreux pouvoirs européens, royaumes et cités, convergent vers une législation réprimant durement la mobilité des travailleurs et l'indigence oisive : les guildes gardent les travailleurs sous contrôle, les forçant à la sédentarité pour éviter les exodes de misère⁷⁴. Dès cette époque, les décrets royaux ciblent le « vagabond », travailleur valide mais nomade, comme « mauvais pauvre » par excellence. Si l'on accepte de faire l'aumône aux indigents, à la double condition qu'ils ne soient pas étrangers et qu'ils ne puissent subvenir eux-mêmes à leurs besoins (très tôt, une « handicapologie » très précise est codifiée par les hommes d'église), les mendiants aptes au travail risquent l'amende, l'emprisonnement, voire les galères. Les pouvoirs publics voient en eux un risque de déstabilisation sociale, une population susceptible de prendre part, voire de déclencher les émeutes populaires⁷⁵. Parce qu'il n'a pas trouvé à s'intégrer dans le monde du travail, le vagabond devient le bouc émissaire idéal, dont la répression sévère offre un outil de dissuasion face à une population à la limite de l'indigence, malgré le décollage économique de l'Occident, entre les XIV^e et le XVIII^e siècles.

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, c'est d'abord sur ce plan que le travail apparaît essentiel : activité manuelle stabilisatrice, encore déconnectée de la richesse. Les « hôpitaux » pour chômeurs, véritables « fabriques de prolétaires », selon Foucault, sont l'acmé de ce combat contre l'oisiveté par la rééducation, par un travail forcé et réglé, entrecoupé de temps de prière. Peu importe ici la production, il faut écarter les « mauvais pauvres » de la société, les discipliner, leur redonner le « goût » du travail, en marquer les plis dans les corps ; ou plus vraisemblablement, les faire mourir à petit feu.

Au contraire, ne pas travailler est le privilège des possédants. Pour un noble, travailler de ses mains pour de l'argent équivaut à un acte de dérogeance et il est moins déshonorant pour

74 Cf. Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, Fayard, 1996, p. 76.

75 *A contrario*, Arlette Farge rappelle que les émotions populaires à l'égard des mendiants et des marginaux sont souvent beaucoup plus positives. Des rapports de police racontent ainsi que des foules se sont spontanément interposées entre les gendarmes et les mendiants, les reconnaissant comme faisant partie intégrante du peuple. Cf. Sylvain Parent, « Entretien avec Arlette Farge », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, Vol. 5, 2004 [en ligne].

lui de quémander : les registres des paroisses parlent de « pauvres honteux » pour qualifier ces gens de haute extraction à qui l'on fait l'aumône d'un pain pour leur éviter la honte suprême du métier.

Dans ce système rigide hautement hiérarchisé, les corporations, par l'octroi de privilèges, sont les relais du pouvoir royal auprès des travailleurs, et empêchent l'expansion de l'économie capitaliste en contrôlant, par le biais des jurés, tout à la fois les marchés, les embauches, les procès de production, l'ouverture d'échoppes, etc. Communautés morales, elles ont en charge la gestion des affaires économiques, mais organisent aussi la vie sociale et spirituelle de « gens de métier », contribuent à fonder leurs identités et systèmes de valeurs. Parce qu'elles fonctionnent comme des communautés affectives, elles peuvent également assumer des fonctions policières auprès de leurs membres et assurer tout à la fois réglementation, surveillance et protection.

C'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que les économistes (physiocrates d'abord, libéraux ensuite) posent les bases d'une nouvelle économie politique, visant à « transformer la vision de la richesse et de la puissance en faisant comprendre que celles-ci dérivent, non pas des quantités de métaux précieux dont dispose le souverain, mais des biens qui sont produits à l'intérieur de l'espace où s'exercent sa souveraineté »⁷⁶. Définir la meilleure organisation du travail des hommes qui produisent ces biens et aménager leur circulation pour en faciliter le commerce devient une préoccupation essentielle. Pour un grand nombre de penseurs des Lumières, c'est en levant les barrières corporatistes qui pèsent sur le monde du travail que l'on permettra à chacun de s'employer au mieux et de participer au développement économique. La volonté libérale des Lumières, dont l'*Encyclopédie* est le fer de lance, s'attaque à ces institutions séculaires que sont les corporations, le clergé et la monarchie. C'est une véritable bataille affective qui s'engage, puisqu'il s'agit de décider à nouveaux frais comment « faire société », autrement dit d'établir quels affects vont présider à la future communauté passionnelle.

L'abolition des privilèges, dans la nuit du 4 août 1789, allait couper court au pouvoir des corporations, engageant du même coup une redéfinition du travail et de son organisation. En même temps, l'*imperium*, ce sentiment qui fonde l'être-en-corps de la multitude a besoin d'être refondé, pour remplacer la société d'ordres. D'une métaphysique chrétienne, on passe à une métaphysique rationnelle. Les affects attachés à l'activité professionnelle se modifient radicalement : le travail perd son caractère de pénibilité, de dégradation physique et morale,

⁷⁶ Georges Hanne, « Le travail et son monde : transition historique (1750-1850) et représentations historiennes (1850-1990) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44-4, octobre-décembre 1997, pp. 683-710, p. 709.

pour devenir tout à la fois synonyme de vertu civile et facteur productif par excellence. La population laborieuse apparaît de moins en moins comme une foule à réprimer que comme une « pépinière » à organiser et développer : s'établit ainsi à la fin du XVIII^e siècle une nouvelle stratégie d'intégration du travailleur à la société, moins basée sur les privilèges et l'ascension corporatiste que sur le schème libéral-contractuel entre individus consentants.

À plus d'un titre, l'*Encyclopédie* incarne ces changements. Elle en recueille les grands principes dans ses articles, qu'elle illustre ensuite de centaines de planches, miroirs fantasmatiques et utopiques d'un monde social à venir. Les planches du monde du travail, tout particulièrement, témoignent de cette mutation : elles illustrent « un monde de la production qui peut être organisé, amélioré, que l'on peut faire avancer vers la perfection »⁷⁷. Commandées dans un but véritablement instrumental, ces planches doivent lever le voile des savoir-faire professionnels, jusqu'alors tenus secrets par les gens de métier. Elles deviennent un support de choix pour intéresser pour constituer un langage universel, normalisé, destiné à remplacer un vocabulaire artisanal épars et non-unifié par une réalité standardisée. Les détails pittoresques s'effacent pour afficher le travail manuel sous un jour scientifique et rationnel, présentable et acceptable par des élites qui s'en tenaient jusque-là éloignées. L'image servira à soumettre le travail et le travailleur au regard de la classe possédante, en privilégiant la lisibilité sur la sensibilité et l'intelligence ouvrières. Pour « réhabiliter les Arts et Métiers », selon le vœu de Diderot, il fallait d'abord les détacher des sentiments corporatistes, afin de leur attacher d'autres affects et d'en faire des objets d'intérêt et de désir pour les classes dominantes.

Au-delà du savoir professionnel, les planches sont donc le fruit d'un regard politique, visant à mettre en image la société idéale voulue par les Lumières, que la Révolution contribuera bientôt à fonder. Par son ampleur – c'est le projet éditorial le plus important de son siècle –, son systématisme, son assise idéologique et son prestige, l'*Encyclopédie* dispose d'une audience inédite pour son époque et peut se targuer d'une pénétration de ses idées jusque dans les plus hautes sphères de l'État. Ses planches sont énormément diffusées, y compris par le biais de feuilles volantes ou de contrefaçons. Elle bénéficie donc d'un pouvoir de véridiction sans commune mesure et est d'ailleurs pensée comme telle : c'est « une œuvre de combat contre les puissances du passé »⁷⁸, que sont le clergé et les corporations, au nom de la Raison et de la quête de la vérité. C'est à cette aune que ces images doivent être lues : puissance contre puissance, valeur contre valeur. Certes par représentations, par signes

77 Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit.

78 Daniel Roche, « L'*Encyclopédie*, longtemps avant internet », *Concordance des temps*, une émission de Jean-Noël Jeanneney, *France Culture*, 1^{er} mars 2014.

interposés, mais tout en ayant des effets dans le réel, en agissant sur les imaginaires, sur les corps et les esprits des regardeurs. En elles, le monde se met en sens, en *un* sens au détriment des autres, participant par là à une bataille affective plus large.

Pour se rendre compte de l'influence de ce recueil, on étudiera les retombées de son modèle esthétique dans les sphères artistiques, où un réalisme positif de l'industrie voit le jour : dessinateurs, graveurs, peintres, vont s'appliquer à mettre en image le travail, en se conformant à cette idée d'une activité productive, bénéfique pour l'homme et l'ensemble de la société. Preuve qu'une transformation affective profonde a eu lieu : le travail du fer devient un objet de spectacle autonome, détaché de l'argument mythologique auquel il était jusque là attaché. Ce modèle esthétique implique un partage des capacités entre ceux qui travaillent et ceux qui pensent, et ce faisant, attribue à chacun une place fixe dans la société. Ce partage se perpétue quand le travail devient objet de spectacle, quand l'instrumental le cède au pittoresque, quand, sous les feux de la forge, la classe laborieuse s'active pour le plaisir des yeux de la classe jouissante.

Auparavant, on aura pris le temps de replacer ces planches, non seulement dans leur contexte idéologique, mais dans une « histoire des regards »⁷⁹, une histoire des visibilitées collectives, structurée par des passions communes. On analysera donc quelques représentations du travail et du travailleur, prises dans des albums de cour, des traités scientifiques, des images de consommation courante ou des descriptions littéraires, pour esquisser les limites du dicible et du montrable, et comprendre comment l'*Encyclopédie* se situe dans ce cadre, saisir tant ses continuités que ses ruptures, dans l'ordre de la représentation comme dans l'ordre du savoir.

79 Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, Paris, 1973, p. 65.

I. Repenser le travail : de la réhabilitation à la rationalisation.

1. Les corps du métier : corps physique, corps politique.

a. *L'état dans l'État.*

Au XVIII^e siècle, l'industrie française est un phénomène majoritairement urbain, qui ne concerne que 15% des actifs. L'atelier moyen se compose d'un maître, auquel son épouse prête main forte, et sous la direction duquel travaillent un ou deux apprentis et quelques compagnons. Tous obéissent aux puissantes institutions corporatistes qui sont également le prolongement de l'État, se faisant parfois auxiliaires de la police ou collectrices d'impôts. Dans chaque atelier, s'il existe une répartition des tâches selon les talents et l'ancienneté, chacun doit savoir tout faire, pour répondre à la diversité des commandes, et ce d'autant que le maître-artisan dirige l'ouvrage, mais aussi tient boutique, démarche, vend⁸⁰. L'atelier est un lieu de rencontre où les différents ordres se croisent et se côtoient. Avant de s'établir, il faut en théorie passer par une longue période de plusieurs années d'apprentissage, souvent très difficile où le jeune prétendant, à la merci du maître, doit apprendre les secrets du métier⁸¹.

Cet apprentissage se fait essentiellement « sur le tas », par la transmission orale, par des « maximes » à mémoriser, mais aussi et surtout par l'imitation de gestes et la découverte, outils en main, de règles empiriques. Le jeune ouvrier « apprend en faisant » et ses leçons sont tournées non vers la connaissance mais vers des résultats pratiques immédiats. Il réalise d'abord des tâches simples, puis des travaux de plus en plus complexes, avant d'être admis compagnon. L'expérience du travail se transmet de cette façon de génération en génération, comme une tradition vivante, qui a donc laissé peu de sources documentées⁸².

Parmi les rares notes de travail qui nous sont parvenues, subsiste le carnet d'un maître d'œuvre du XIII^e siècle, Villard de Honnecourt (Fig. 1). L'auteur y a consigné des édifices, statues ou peintures croisés lors de ses pérégrinations européennes. Il y partage aussi des astuces et des conseils à destination de ses pairs : les images servent à expliquer des « trucs de métier », destinés à faire face à des situations concrètes qu'un charpentier rencontre tous les

80 William H. Sewell, *Gens de métier et révolutions. Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848*, Aubier, 1983.

81 Au XVIII^e siècle, un apprenti reste chez son maître entre trois et onze ans, durant lesquels il est logé mais non rémunéré. Arlette Farge rapporte quelques uns des nombreux conflits qui découlent de cette situation, allant de l'exploitation à la maltraitance infantile. Cf. Arlette Farge, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, 1986, Hachette, Points Histoire, 2007.

82 Cf. Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, Architecture, Art et Archéologie*, 2013, Éditions Dehors, Paris, 2018. Ch. IV, « Bâtir une maison », p. 123.

jours sur son chantier. On y apprend comment mesurer une tour depuis le sol à l'aide d'une équerre, la meilleure façon de couper deux piliers de même longueur en l'absence d'instrument de mesure ou encore comment tailler une voûte avec une corde en se passant de compas. Ces images témoignent d'une polyvalence et d'un savoir adaptatif, capable de surmonter les aléas de la construction même avec un outillage réduit.

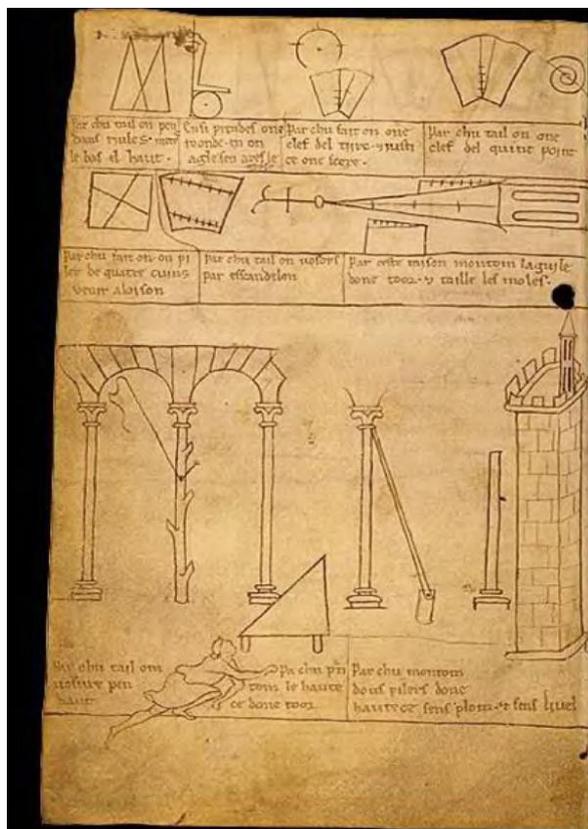


Fig. 1: Planche du Carnet de Villard de Honnecourt, v. 1230, Folio 20.

Sous l'Ancien Régime, l'admission dans la corporation détermine « l'état » du travailleur, c'est-à-dire sa qualité sociale, la place qu'il occupera dans la société, et qui lui est assignée par son métier. Charles Loyseau, juriste, publie à l'orée du XVII^e siècle un *Traité des ordres*, où il définit l'état comme « la Dignité & qualité la plus stable & plus inséparable de l'homme »⁸³. Le traçage du corps par l'apprentissage empirique et la pratique du métier définit le corps public, la façon dont le corps sera vue par et immergée dans la multitude. Cette unité entre l'activité et l'identité est remarquablement mise en image par les *Costumes grotesques* de

83 Charles Loyseau, *Traité des ordres et simples Dignitez*, Abel L'Angelier, Paris, 1610, p. 4. Tout au long de notre étude, nous conserverons les formes langagières et orthographiques originales.

Nicolas II de Larmessin⁸⁴. Le dessinateur habille chaque profession de ses ustensiles fétiches et des biens qu'elle fabrique : outils et produits du travail deviennent partie intégrante du corps ouvrier. Chacun de ces costumes fantaisistes, du rémouleur au vinaigrier, semble clamer haut et fort : « mon métier, c'est moi ».

Nous vivons un temps où l'outil ou le vêtement de travail ont déserté les rues, comme s'ils nous faisaient honte. La profession des passants filmés ou photographiés dans la rue, par Harun Farocki ou Walker Evans, reste un mystère⁸⁵. Sous l'Ancien Régime au contraire, tout est visible, « l'objet sature l'homme et l'espace »⁸⁶. Ces habits disent les corps déformés par le travail, symbolise l'usure corporelle due à l'usage et au poids des objets. Il y a certes une utilisation, un geste, une façon de modifier la nature avec l'outil, mais il y a aussi une façon dont l'outil modifie l'ouvrier en retour.

Sans doute peut-on aussi lire dans ces portraits l'attachement intime de l'homme à ses outils, attachement qu'Arlette Farge s'est employée à renouer. Ils sont souvent la seule propriété du compagnon : s'il court de maître en maître, il garde en revanche les mêmes outils, au point qu'ils sont régulièrement un motif de discorde entre maître et compagnon, qui se déchirent pour en déterminer la propriété. Loin d'être seulement des objets techniques, à une époque où la standardisation n'est pas encore de mise, on apprend à s'en servir, à maîtriser le poids de son marteau, à fendre le bois ou l'ardoise avec le tranchant de son ciseau, qu'on prend soin de faire aiguiser à sa convenance. Les outils sont le prolongement du corps ouvrier sur la matière, à l'heure où la main le bras demeurent les principales forces motrices de l'industrie.

En outre, il n'est pas anodin que dans ces portraits, les « gens de métiers » posent : Larmessin n'a pas besoin de les mettre en mouvement, ils sont immédiatement reconnaissables non par ce qu'ils font, mais par ce qu'ils sont. Plus encore, les postures du corps sont ici des postures dictées par les manuels de bienséance du XVII^e siècle : « le corps des personnages de Larmessin présente toujours des postures parfaitement équilibrées et symétriques ; il reproduit ce "bon air masculin" ou féminin que décrivent les arts de danser aristocratiques et les manuels de civilité : tête droite, épaules en arrière donnant plus de grâce au corps, jambes étendues, pieds en dehors »⁸⁷. De l'horloger au cabaretier, en passant par le

84 Nicolas II de Larmessin, *Costumes et métiers grotesques*, chez Nicolas de Larmessin et chez la veuve Nicolas I de Larmessin, 97 planches à l'eau-forte, 1695-fin XVII^e siècle.

85 Deux séries de Walker Evans sur le sujet semblent s'opposer : les dockers pauvres qui charrient le charbon toute la journée finissent noirs des pieds à la tête (La Havane, 1933) ; au contraire, les citadins photographiés à la sauvette (*Labor Anonymus on a Saturday Afternoon in Downtown Detroit*, 1946), préfigurent déjà la classe moyenne urbaine que filme Farocki un demi-siècle plus tard (*Les ouvriers quittent l'usine*, 1995). Dans les métropoles et sociétés de services, les traces visibles du travail semblent devenir un marqueur social, assignant le porteur de ces traces au bas de l'échelle.

86 Arlette Farge, *Le cours ordinaire des choses. Dans la cité du XVIII^e siècle*, Seuil, 1994.

87 Vincent Milliot, « La ville au miroir des métiers. Représentations du monde du travail et imaginaires de la ville (XVI^e et XVIII^e siècle) », in Claude Petitfrère, *Images et imaginaires dans la ville à l'époque*

tonnelier ou le plumassier (Fig. 2), les corps des travailleurs sont transcrits dans des postures modèles qui les rendent acceptables aux yeux des consommateurs de ces images. Les stigmates du métier, les déformations provoquées par un travail physique, les blessures qui laissent souvent des traces irréversibles sont remplacés par des métamorphoses symboliques, auxquelles s'ajoutent figures et perruques de gentilshommes.

L'état apparaît ainsi comme « la qualité ontologique permanente »⁸⁸ que l'homme partage avec ceux qui exercent le même métier que lui et le distingue des autres. La taxinomie larmessinne distingue près d'une centaine de costumes de travailleurs, qui sont comme autant d'espèces d'homme différentes, appartenant chacune à une communauté distincte. L'appartenance à un corps social se traduit ainsi dans un corps physique, que l'on garde jusqu'à la mort – le travailleur entrant dans une corporation prête serment de fidélité, et ne peut *a priori* rejoindre deux corporations à la fois. Son corps entier lui est dédié, il devient lui-même un organe d'un tout.

Au siècle suivant, il faudra se tourner vers les tableaux parisiens de Louis-Sébastien Mercier pour feuilleter pareilles lectures des physionomies professionnelles. Souvent, Mercier met en relation les difformités physiques avec la pratique répétée du métier, comme si la profession affectée anatomiquement et ostensiblement les travailleurs. Certaines de ces mutations demeurent de l'ordre du symbolique, comme cet espion « tout yeux, tout oreilles, tout jambes » à force de battre « le pavé des seize quartiers » perpétuellement aux aguets⁸⁹ ; d'autres en revanche relèvent d'une observation au réalisme quasi-clinique : ainsi des porte-faix, qui lui apparaissent « pâles, trapus, plutôt maigres que gras ; [...] Légèrement courbés, soutenus par un bâton ambulateur ; ils portent des fardeaux qui tueroient un cheval ; ils les portent avec souplesse et dextérité au milieu de cet embarras de voitures, et dans les rues étranglées »⁹⁰. Non seulement, le corps semble muter sous le poids (Mercier évoque « les muscles extenseurs des jambes », les « vertèbres ») mais le fardeau qu'il porte devient une partie d'eux-mêmes, une prolongation de leur être : « Ces hommes deviennent comme sensibles à leur charge ; & à force de virer, de s'esquiver & de marcher de biais, ils évitent le choc roulant de la foule impétueuse »⁹¹. Loin de lui procurer une aversion profonde, l'écrivain semble voir dans ces difformités anatomiques la marque de l'habileté au travail, comme si les plus adroits des gens de métier étaient par définition ceux dont le corps était le plus tracé :

moderne [en ligne], Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 1998. Milliot s'appuie notamment sur l'ouvrage de Sieur Rameau, *Le maître à danser qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas...*, Paris, 1725.

88 William Sewell, *Gens de métier et révolution*, op. cit., p. 40.

89 Louis-Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, T. I, Amsterdam, 1783, p. 108.

90 Ibid., T. IV, p. 30.

91 Ibid.

Les porteurs de farine de la Nouvelle Halle sont les plus vigoureux de tous ; ils ont la tête comme enfoncée dans les épaules, & les pieds aplatis ; les vertèbres, en se roidissant, ont assujetti l'épine du dos à une courbure constante. Ces hommes ne sont pas dotés d'une force extraordinaire, ils seroient foibles au pugilat, à la lutte, inhabiles à ramer ou à scier ; ils ont contracté l'habitude de porter des charges sur le dos ou sur la nuque du col, et ils savent accomplir merveilleusement les lois de l'équilibre : l'adresse fait plus que la force.⁹²

La distinction entre la force et l'adresse est essentielle, dans la mesure où elle implique non seulement des muscles, mais aussi une expérience, un savoir acquis avec le temps, qui se traduit par une plus grande intelligence pratique dans le travail.

Ce que nous disent aussi ces portraits, c'est que le corps du travail n'est pas un corps neutre, mais corps marqué qui détermine la sociabilité, la dignité accordée au travailleur dans l'édifice social. L'état se lit sur le corps, *parce que* du corps, de son tracé, de sa recomposition par le travail, dépend le pouvoir d'agir, l'habileté à manier des outils, à façonner la matière. Larmessin et Mercier dépeignent littéralement ici cet « habit de traces », cette expérience professionnelle qui apparaît dans l'espace social et détermine la position de chacun dans la multitude. Le métier, par le corps qu'il façonne et l'identité sociale qu'il entraîne, induit des liens spécifiques avec les autres travailleurs, avec les clients, et les autres organes de la société : le corps se forme à partir de sa capacité à marquer et à être marqué (dans l'atelier), et de là remarqué (dans l'espace public) ; de son état découle donc sa puissance d'entr'affection au sein de l'État.

Il est notable que ces corps formés au travail apparaissent normaux, voire positifs à ces commentateurs : ils correspondent à une idée de la Cité où la profession et les corps de métier régissent, ordonnent le corps politique dans son ensemble et notamment le rapport entre ses parties. Nous allons voir que la remise en cause de ce corps politique et la volonté de « libérer le travail » portée par les Encyclopédistes seront incompatibles avec un tel corps ouvrier.

92 Ibid. pp. 32-33.



Fig. 2: Nicolas II de Larmessin, *Costume de Plumassier*, vers 1695.

b. Les corporations : des communautés morales.

Dans son *Livre des métiers*, Étienne Boileau raconte qu'un compagnon, pour être intronisé maître, doit prêter le serment « d'aimer ses frères d'un amour fraternel, de les soutenir, chacun dans son métier. Il doit aussi jurer qu'il ne fera point connaître à l'acheteur, pour faire valoir ses marchandises, les défauts de celles mal confectionnées, dans l'intérêt commun de la corporation »⁹³. On trouve dans ce serment les deux dimensions, fraternelle et coercitive de la corporation sous l'Ancien Régime. Véritables institutions, les corporations sont des organisations hiérarchiques qui détiennent les secrets des savoirs professionnels des industries urbaines. L'artisan doit obéir aux règles de sa guilde, tant dans les services et marchandises

⁹³ Cité par Karl Marx, *Le Capital. Livre Premier, Le procès de production du capital*, 1867, Quadrige / PUF, Paris, 1993, p. 546.

qu'ils proposent, que dans leur réalisation. En retour, cette guildes se porte garante d'un travail « honnête et loyal » ; pour ce faire, les ateliers sont régulièrement contrôlés par des jurés, et ces derniers sont habilités à détruire les ouvrages qui contreviennent aux règles du métier. La production suit donc un *modus operandi* extrêmement strict, que les travailleurs sont contraints d'apprendre et d'observer à la lettre.

Outre ces contrôles, les corporations, parce qu'elles détiennent le privilège du roi, sont également le prolongement de sa police : elles répondent de leurs membres, et les maîtres surveillent les apprentis et compagnons sous leurs ordres. En contrepartie d'une délégation de puissance de l'État par le privilège, elles en assurent donc la sûreté, mais aussi une part des recettes, par la collecte de l'impôt. Les corporations posent les règles de l'art et imposent l'ordre social dans le monde du travail urbain. Elles sont des corps politiques dans l'État, juridiquement considérées comme « un seul tout » : « de même que chaque personne particulière exerce ses droits, traite ses affaires et agit en justice, ainsi en est-il des communautés »⁹⁴, comme le stipule l'avocat Jean Domat.

Le corps ouvrier est ainsi doublement tracé. D'une part, l'apprentissage des gestes du métier, la transmission et l'approfondissement des méthodes marquent sa complexion ; d'autre part, la corporation elle-même fonctionne comme un corps collectif, un corps politique fraternel où chaque membre se jure un amour mutuel. Ces liens entre les différents individus d'un métier sont très régulièrement raffermis par des fêtes et rituels, par une vie spirituelle commune (messes, saints patrons, chants...), qui commence avec des serments de fidélité et finit par des funérailles collectives prises en charge par la communauté. Ce rituel corporatiste est essentiel dans la plupart des communautés de métier. À travers ces cérémonies, les membres se rassemblent, l'assemblée se rend visible à elle-même, et resserre les liens aux yeux de ses membres ; la mort d'un camarade est commémorée comme la perte d'un membre de la famille. Et tous ceux qui y assistent sont assurés qu'à leur tour, leur propre décès et le soin de leur descendance seront pris en charge par le groupe.

Plus encore que de communautés de métier, on peut parler de « communautés morales ». En effet, au traçage physique s'ajoute une ligne strictement affective, à travers l'affirmation permanente d'un sentiment d'appartenance propre à tous les membres du corps. Sewell remarque la pérennité, y compris chez les corporations illégales des compagnons, d'un vocabulaire indiquant les liens d'amour et de fraternité qui unissent les membres⁹⁵. Les gens

94 Cité par William H. Sewell, *Gens de métier et révolutions*, op. cit., p. 49. Domat est l'un des plus éminents juristes du XVII^e siècle.

95 Les termes « compagnie », « frères », « corps », « communauté », « état », « ordre », « frairie », « confrérie »... reviennent dans les discours, les serments, les plaintes en justice et les statuts des corporations, tout au long du XVIII^e siècle. William H. Sewell, *Gens de métier et révolutions*, op. cit.

de métier se retrouvent sous un affect commun corporatiste, un affect intermédiaire, régional, propre à chaque guilde, qui nourrit cet ordre institutionnel et permet aux corps de métier de voir leur sévérité hiérarchique acceptée par les membres. Cet *imperium* corporatiste pourrait brièvement se résumer par ce sentiment partagé d'appartenance à une communauté, impliquant des obligations hiérarchiques pesantes, compensées par une solidarité et un amour mutuel entre les membres.

Ces corps de métier participent pleinement des valeurs et formes culturelles de leur temps, et l'affect commun corporatiste semble faire consensus au sein du paysage affectif des sociétés d'ordres du Moyen Âge européen. Larmessin représente les ouvriers comme des allégories de leur métier ; de la même manière quand l'une des plus influentes cours d'Europe fait représenter une industrie, elle en fait un corps collectif uni. Il suffit de jeter un œil sur les œuvres du Florentin Stradanus, sous le mécénat des Médicis, pour s'apercevoir que même au sein de l'élite européenne, la production apparaît sous l'aspect d'une activité hautement communautaire.

Jan Van der Straert, dit Stradanus, élève de Giorgio Vasari, dessine les planches des *Nova Reperta* (« Les nouvelles découvertes »), un recueil célébrant les nouveautés du siècle qui vient de s'achever, de la découverte de l'Amérique à l'invention des lunettes de vue. On y trouve également un certain nombre d'industries récentes, dont l'industrie sucrière qui exploite la canne cultivée au Nouveau Monde. Ce type d'ouvrages pédagogiques illustrés a bénéficié de l'invention de l'imprimerie pour se généraliser. La planche *Le Sucre* (Fig. 3) obéit à une fonction didactique : « de quelle manière le sucre est préparé par les moyens de l'art, le dessin que tu vois te l'enseignera de multiples façons », annonce la légende⁹⁶. À cet effet, l'image couvre l'ensemble du processus, de la coupe de la canne à son conditionnement, jusqu'à la marchandise finale. Comme dans les portraits de Larmessin, le paysage lointain est signifiant : l'auteur y installe la récolte à travers une arche du bâtiment, avec un trait presque évanescent qui ajoute au changement d'échelle et contraste avec l'intérieur de l'atelier.

Le principe didactique concentre l'industrie en une vue synoptique, obligeant à prendre des libertés avec la réalité spatiale et temporelle, en incluant un grand nombre de personnages, d'outils et de temporalités en un seul et même cadre. La récolte de la canne a lieu en même temps que la fabrication des pains de sucre, et le convoyage du champ à la sucrière paraît se faire à dos d'âne, quand il faudrait traverser un océan (signifié par une voile à l'arrière-plan) : on suit ainsi le trajet de la matière première, de sa récolte à sa transformation en

⁹⁶ *Le Sucre*, d'après un dessin de Jan van der Straet, dit Stradanus, 22 x 28 cm, gravée vers 1600, par Philippe Galle à Anvers. La légende est inscrite sous l'image, en latin : « *Qua Saccharum paretur arte, plurimis Pictura, quam vides, docebit te modis* ». Il semble que ces légendes soient le fait de Luigi Alamanni.

marchandises. Stradanus nous montre une industrie moderne, où les tâches sont divisées entre différents artisans, aidés de techniques de pointe (un pressoir, un moulin à eau). Le processus de fabrication est dynamisé par une représentation décrivant un mouvement circulaire : au premier plan, une tige attire l'œil du spectateur en débordant presque de l'image ; les corps des trois personnages à l'avant-plan sont inclinés pour former une diagonale qui oriente notre regard vers la gauche, où la plante est broyée et pressée ; cette presse est activée par deux ouvriers, au centre du tableau, mais à l'arrière-plan cette fois ; la mélasse est ensuite recueillie dans une fosse, puis mise à bouillir dans d'énormes chaudrons fumants, avant que le sirop ne soit versé dans des moules qui donneront les pains prêts à être vendus. Ces derniers sont alignés tout à côté des premiers ouvriers : la boucle est bouclée.

Cette composition en cercle est certes un artifice pédagogique pour figurer de façon dynamique le cheminement de la matière première à la consommation, mais cet artifice porte également un discours sur la nature du travail. Les ouvriers à l'image apparaissent comme un collectif œuvrant de concert : leurs postures témoignent d'une proximité entre les hommes ; au fond, les deux manœuvres semblent discuter en poussant la presse, tandis que ceux qui portent les blocs de sucre affichent un sourire léger. Tous ces hommes sont vêtus de diverses façons, arborent la barbe ou le chapeau, sont de corpulences ou d'âges variés. En un mot, ils sont individualisés : l'artiste s'est efforcé de leur donner à chacun une identité, profitant de la densité de population de l'atelier pour représenter un florilège de caractères différents, que le métier réunit en un tout unifié. Par ailleurs, le tableau ne se restreint pas aux métiers qualifiés, même les plus basses besognes sont représentées : un ouvrier alimente les feux, d'autres ne font que porter la canne ou les pains. Certains postes sont doublés, à la coupe, à la presse ou au chaudron, quitte à surcharger l'espace et à en ralentir la lecture. On trouve à ce titre beaucoup d'éléments parasites : une pelle abandonnée, des tronçons de cannes débordant du seau, des moules vides qui traînent, autant d'objets sans autre utilité que de conférer à la scène un surcroît de réalité, incitant le regard à la contemplation, au détriment d'une compréhension immédiate de l'industrie. La composition de Stradanus, rejetant clarté et symétrie, semble influencée par le baroque de son temps : sa peinture du métier fait moins appel à l'ordonnement raisonné qu'aux sens et au mouvement. Au contraire de ce que nous verrons dans les planches encyclopédiques, ce n'est pas la lisibilité qui prime, mais le dynamisme de l'image, qui épouse le flux de la production : la mise en mouvement du regard de l'observateur fait apparaître l'activité productive, non comme un processus figé et rationnel, mais comme un flux qui, en s'écoulant, réunit les hommes sous une même communauté affective.

La place de la technique vaut également d'être soulignée. Dans cet espace peuplé, la

machine occupe une place paradoxale. Une broyeuse est visible sur la gauche, actionnée par un moulin à eau, mais son mécanisme interne demeure inconnu : à peine devine-t-on qu'elle joue un rôle dans la production, puisque les tiges coupées y sont déversées et que des hommes s'activent sur la presse ; la connexion entre les deux restent néanmoins dans l'ombre. De façon générale, toute la dimension technique de la planche paraît secondaire : les hommes manœuvrent la presse au bord d'une fosse, la perspective n'est pas juste et l'architecture globale paraît difficilement crédible, de même, évidemment, que le rassemblement de tous ces travailleurs en une seule salle. C'est que l'image ne vaut pas tant pour sa précision mécanique que pour sa faculté didactique : l'auteur suit les conseils des pédagogues du XVI^e siècle, qui cherchent à « faire coïncider les mots et les choses ». Érasme recommande ainsi l'usage de tableau animé, représentant des scènes « vivantes », plutôt que des dessins trop statiques⁹⁷. Néanmoins, malgré les libertés prises avec la technique, les dessins de l'auteur témoignent parfois d'un souci d'exactitude scientifique : la fabrication de l'huile d'olive, autre page du *Nova Reperta*, a ainsi été corroborée par les textes contemporains, et fait office de source sûre pour les historiens des techniques⁹⁸. Cela semble confirmer le choix conscient de l'auteur de subordonner la machine à la représentation vivante de l'industrie, synthétisée en un ensemble organisé et organique.

Enfin, la facture de ces gravures en fait des œuvres d'art – Stradanus est un peintre reconnu en Italie où il s'est installé et a été naturalisé – et l'artiste fait preuve de la même application, emploie des compositions comparables pour des sujets religieux ou mythologiques. Le récit historique que propose l'ouvrage est d'ailleurs fortement orienté en faveur des mécènes de l'artiste, les Médicis⁹⁹. Derrière la peinture pédagogique des industries nouvelles se dessine une connexion directe entre le Nouveau Monde et l'Italie florentine, passant outre le rôle clef de l'Espagne ou du Portugal. Amerigo Vespucci est présenté comme le véritable découvreur du continent, bien qu'il ait touché au but cinq ans après Colomb¹⁰⁰. Seul navigateur du recueil, il y apparaît deux fois : il ouvre le livre en posant pied sur l'Amérique et le conclut presque en inventant l'Astrolabe. Ces deux planches sont les seules à montrer une figure unique et reconnue, alors que toutes les autres inventions et industries sont

97 Cf. Jean-Claude Margolin, « À propos des *Nova Reperta* de Stradan », François Laroque, Franck Lessay, *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 1-29, p. 6. Margolin fait référence au *De pueris instituendis* (1529) d'Érasme.

98 Marie-Claire Amouretti, Georges Comet, Claude Ney, Jean-Louis Paillet, « À propos du pressoir à huile : de l'archéologie industrielle à l'histoire », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 96, n°1. 1984. pp. 379-421, pp. 382-384.

99 L'ouvrage est dédié à une lignée d'aristocrates florentins proches des Médicis – les Alamanni – dont Luigi Alamanni (1558-1603) semble avoir participé aux légendes et à « l'élaboration intellectuelle » des images. Cf. Lia Markey, « Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth-Century Florence », *Renaissance Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (Summer 2012), pp. 385-442 p. 394.

100Ibid. p. 392.

le fait de collectifs. La représentation du travail a donc aussi ici une fonction de contrepoint, et elle apparaît clairement subordonnée, dans l'ordre des planches construit par le recueil, à la découverte initiale du continent – où le sucre est cultivé – par l'explorateur italien. La force évocatrice des images d'art et leur récent mode de diffusion (la toute dernière planche est consacrée à la gravure sur cuivre) sont mis à profit pour réécrire l'imaginaire historique du siècle qui vient de s'écouler¹⁰¹. Dans cette stratégie, il est remarquable que le travail manuel échappe au fétichisme de la machine, au profit d'une activité sociale, positive et collective. Ainsi, jusque dans les plus hautes sphères du pouvoir, l'industrie semble vue comme une communauté morale, comme un flot affectif reliant les hommes.

Ces deux dimensions, physique et communautaire, persistent aujourd'hui encore dans la définition du métier, et dans sa constitution en « lieu de mémoire », en pôle d'investissement d'affects communautaires. « L'exercice du métier c'est d'abord la parfaite maîtrise d'un corps apte et exercé »¹⁰², note Yves Lequin : il y a une économie des gestes, un sens du rythme, qui peuvent, quand l'ouvrier les possède parfaitement, lui procurer un véritable plaisir. Quand la matière obéit aux outils, quand un problème est résolu par l'intelligence et la pratique, le travail peut procurer ce que Spinoza nomme une « satisfaction intime » : cette « joie qu'accompagne l'idée de soi-même en tant que cause »¹⁰³, qui rend l'homme heureux de contempler le résultat de sa puissance sur la Nature. Et au-delà du profit économique, les gens de métier s'inscrivent dans une lignée, partagent une mémoire, une expérience commune : « c'est seulement sur le marché et dans le vécu partagé du travail qu'un ensemble de compétences peut devenir un métier ; cet *être collectif* fait d'une histoire donc d'une mémoire »¹⁰⁴. Le métier devient « lieu de mémoire » quand des individus se reconnaissent comme appartenant à une communauté, partageant un langage, des valeurs, une complexion communes. Ces valeurs, reconnues sous l'Ancien Régime, vont connaître un véritable bouleversement à la fin du XVIII^e siècle.

101 Rappelons que les planches ont été gravées à l'autre bout du continent, à Anvers, et ont donc pu être largement diffusées dans les cours européennes.

102 Yves Lequin, « Le métier », *Les lieux de mémoire*, T. III, « Les Frances », Vol. 2. Traditions, Quatro Gallimard, 1997, pp. 3351-3384, p. 3359.

103 (*Éth.* III, 51, Dém.)

104 Yves Lequin, « Le métier », op. cit., p. 3379. Nous soulignons.



Fig. 3 : Stradanus (d'après), *Nova Reperta*, "Saccharum", Pl. 13, v. 1600, 22x28cm

2. Une réhabilitation des Arts contre les Métiers.

a. *Un renversement de l'imaginaire de l'époque.*

Selon Madeleine Pinault, *l'Encyclopédie* a été la « véritable révolution intellectuelle du XVIII^e siècle »¹⁰⁵ : elle est le signe le plus éclairant d'un basculement culturel, d'un passage d'une culture de l'érudition à une culture basée sur l'activité et les entreprises humaines. Désormais, l'homme est au centre de l'univers, et toutes les informations et définitions du Dictionnaire sont ordonnées à partir de lui, il est le « centre commun » de l'ordre encyclopédique :

C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante ; & que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soumettre à cette considération ? Pourquoi n'introduirions-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers ? Pourquoi n'en ferions-nous pas un centre commun ? Est-il dans l'espace infini quelque point d'où nous puissions avec plus d'avantage faire partir les lignes immenses que nous nous proposons d'étendre à tous les autres points ? Quelle vive & douce réaction n'en

¹⁰⁵ Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, Que sais-je ?, p. 41.

résultera-t-il pas des êtres vers l'homme, de l'homme vers les êtres ? Voilà ce qui nous a déterminé à chercher dans les facultés principales de l'homme, la division générale à laquelle nous avons subordonné notre travail.¹⁰⁶

L'homme et ses « facultés principales » sont la base nouvelle sur laquelle les Lumières entendent refonder la science et la société. Et parmi ces facultés, la première de toutes est la Raison, et c'est par que l'homme des Lumières pourra accéder à la vérité¹⁰⁷. C'est à partir d'elle également qu'il lui faut reprendre en main l'ensemble de ses activités, à commencer par les Arts et Métiers.

Ces derniers tiennent une place fondamentale dans la rhétorique Encyclopédiste : à travers eux, l'homme exerce une pensée productive, transforme la nature, et se fait le moteur de son temps. Diderot emprunte au Chancelier Bacon, en plus de son arbre des connaissances, l'idée d'une science tournée vers la pratique, vers « l'action transformatrice » : « Bacon regardait l'histoire des Arts mécaniques comme la branche la plus importante de la vraie Philosophie ; il n'avoit donc garde d'en mépriser la pratique », écrit l'éditeur¹⁰⁸. Bacon assigne ainsi un but nouveau à la science :

L'important n'est pas cette satisfaction que les hommes appelleraient vérité, mais le "fonctionnement", la méthode efficace ; les finalités et la mission de la science ne résident ni dans les discours plausibles, divertissants, empreints de dignité et faisant beaucoup d'effet, ni dans quelque argumentation évidente, mais *dans l'action et le travail*, ainsi que dans la découverte de détails inconnus auparavant et permettant un meilleur aménagement de l'existence.¹⁰⁹

C'est donc une conception résolument utilitariste de la science que prône Bacon et que reprend Diderot, pour qui l'Art est avant tout « exécution », à la différence de la Science qui

106 Denis Diderot, « Encyclopédie », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, Le Breton, Durand, Paris, T. V, 1755. Il faut néanmoins s'empresse de préciser que le Dictionnaire ne comporte pas un discours unifié, mais constitue un ensemble idéologique hétérogène et parfois contradictoire. « On a relevé pas moins de cinq doctrines politiques divergentes, tout autant de conceptions économiques, métaphysiques... Tribune libre d'une génération en train d'inventer la liberté, tous, monarchistes, démocrates, républicains, déistes, athées, catholiques, sensualistes, newtoniens, exposaient leurs idées dans ce fatras que Voltaire appelait joliment un « magasin de fantaisies. » Cf. Bernard Lecherbonnier, « Encyclopédie et Société : de Bayle aux CD-Rom et DVD », *Communication et langages*, n°118, 4ème trimestre 1998, pp. 27-37. Ajoutons qu'en tant qu'éditeur, Diderot n'a pas cherché à résoudre les oppositions entre ses contributeurs. Les nombreux renvois d'un article à l'autre peuvent très bien faire se rencontrer deux définitions inconciliables.

107 « On peut entendre simplement & sans restriction cette faculté naturelle dont Dieu a pourvû les hommes, pour connoître la vérité, quelque lumiere qu'elle suive, & à quelque ordre de matieres qu'elle s'applique. » Boucher d'Argis, La Chapelle, Jaucourt, « Raison », T. XIII, p. 773.

108 Denis Diderot, « Art », T. I, p. 714.

109 Francis Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, 1605. Cité par Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, op. cit., p. 80. Nous soulignons.

demeure vouée à la « contemplation »¹¹⁰. La recherche scientifique n'a pas pour objet la connaissance désintéressée, au contraire : les progrès et la diffusion des savoirs scientifiques doivent entraîner l'avancée de l'homme sur son milieu, synonymes de progrès social et de civilisation. Le travail, appuyé par la science, devient action sur la nature et moyen d'aménager l'existence ; la connaissance des lois immuables de la nature permettra à l'homme d'améliorer son travail et sa production : dans son travail, « l'homme n'est que le ministre ou l'interprète de la nature »¹¹¹. Dès le « Système des connaissances humaines », Diderot répartit les métiers selon un classement naturel, en fonction de la matière employée : la collection des travaux de la mine clôt la série de planches consacrées à la « minéralogie », après de nombreux échantillons de minerais, des planches de volcans et de glaciers. C'est que « l'histoire de la nature est incomplète sans celle des Arts », dont l'histoire elle-même n'est autre que « l'histoire de la nature employée »¹¹². Comprendre les arts et leur métaphysique, c'est s'approcher de la compréhension de la nature, et analyser le monde physique dans son ensemble : « Il n'y a rien d'existant dans la nature ou dans l'entendement, rien de pratiqué ou d'employé dans les ateliers, qui ne tienne par un grand nombre de fils au système général de la connoissance humaine. »¹¹³

À l'orée du XVII^e, Charles Loyseau posait par écrit la hiérarchie terrestre en suivant « l'exemple de la hiérarchie céleste »¹¹⁴ : à chaque ordre son degré de dignité, et plus son ouvrage se rapporte aux affaires du corps, plus il est vil. Dans ce système de valeurs, le Clergé et la Noblesse bénéficiaient de Privilèges, qui les exemptaient complètement de la vilénie du travail manuel, et dans le Tiers État lui-même, les « arts libéraux » apparaissaient supérieurs aux arts mécaniques ; et au sein des arts mécaniques, eux-mêmes, plus l'esprit l'emportait sur la main, et plus la profession était valorisée, déterminant l'« état » de l'individu et sa place dans la société. Au nom de la dimension utilitaire de la science, les Lumières s'élèvent contre cette distinction jugée « haïssable » entre les arts mécaniques et libéraux. Parmi les philosophes de l'époque, Diderot est probablement le plus pénétré et le plus concerné par la question des arts mécaniques. Avec l'*Encyclopédie*, il amorce un véritable renversement de la hiérarchie du système de valeurs de l'Ancien Régime, et les arts mécaniques lui offriront l'exemple le plus convaincant et le plus concret possible.

110« Si l'objet s'exécute, la collection et la disposition technique des règles selon lesquelles il s'exécute, s'appellent Art. Si l'objet est contemplé seulement sous différentes faces, la collection et la disposition technique des observations relatives à cet objet, s'appellent Science. » Denis Diderot, « Art », T. I, 1751, p. 714.

111Ibid.

112Ibid. p. 715.

113Denis Diderot, « Encyclopédie », T. V., p. 643A.

114Charles Loyseau, *Traité des ordres et simples dignitez*, op. cit., p. 2.

Dans ses nombreux articles, le philosophe va s'employer à décrire des objets utiles et producteurs comme des modèles d'intelligence :

Dans quel système de Physique ou de Métaphysique remarque-t-on plus d'intelligence, de sagacité, de conséquence, que dans les machines à filer l'or, faire des bas, & dans les métiers de Passementiers, de Gaziers, de Drapiers ou d'ouvriers en soie ? Quelle démonstration de Mathématique est plus compliquée que le mécanisme de certaines horloges, ou que les différentes opérations par lesquelles on fait passer ou l'écorce du chanvre, ou la coque du ver, avant que d'en obtenir un fil qu'on puisse employer à l'ouvrage ? Quelle projection plus belle, plus délicate & plus singulière que celle d'un dessein sur les cordes d'un sample, & des cordes du sample sur les fils d'une chaîne ? Qu'a-t-on imaginé en quelque genre que ce soit, qui montre plus de subtilité que le chiner des velours ? Je n'aurois jamais fait si je m'imposais la tâche de parcourir toutes les merveilles qui frapperont dans les manufactures ceux qui n'y porteront pas des yeux prevenus, ou des yeux stupides.¹¹⁵

Il s'agit clairement ici de revaloriser les arts mécaniques en transformant le regard sur ces objets. Ce ne sont pas les arts qui sont méprisables, mais les « yeux stupides » que l'on pose dessus. En mettant en avant l'intelligence nécessaire à la confection et au fonctionnement de ces machines, Diderot entend faire naître pour elles un intérêt chez ses pairs, les pousser à regarder autrement les machines afin de changer la valeur qui leur est dévolue. Pour ce faire, il choisit de décrire des objets communs (l'horloge), mais aussi des techniques prolifiques (l'industrie textile est alors en pleine expansion). De même, Diderot joue habilement de l'équivalence entre complexité du travail et finesse esthétique du produit : l'intelligence des arts est avérée par la beauté des soieries et à la subtilité des velours. Plus encore que l'horlogerie, c'est le textile et le métier à tisser qui fourniront au philosophe son meilleur exemple pour défendre cette intelligence pratique. Nous y reviendrons.

Changer le regard de l'époque sur des objets du commun : l'article « Art » annonce d'ores et déjà le programme des planches futures. Leurs images vont participer à cette mutation de l'imaginaire, en offrant de « parcourir toutes les merveilles dans les manufactures » afin de changer les « yeux stupides » en un regard « prévenu », faisant ainsi apparaître les arts mécaniques comme l'application de la raison pratique à la nature, comme un travail utile par lequel la société pourra progresser vers le bonheur.

115 Denis Diderot, « Art », T. I, pp. 716-717.

b. Une réhabilitation ambiguë.

Le Dictionnaire s'emploie donc à réhabiliter les Arts et Métiers : les chefs de file de l'*Encyclopédie* sont « soucieux de prouver que les qualités de l'esprit se manifestent aussi bien dans les applications pratiques que dans les formes théoriques d'activité intellectuelle »¹¹⁶. Pourtant, il faut bien remarquer que si Diderot souligne toute l'intelligence dont recèlent les productions des arts mécaniques, il se montre en revanche assez dur avec les travailleurs eux-mêmes, puisqu'il suppose qu'ils n'entendent le plus souvent rien à leur pratique :

La plupart de ceux qui exercent les arts mécaniques ne les ont embrassés que par nécessité, et n'opèrent que par instinct. À peine, entre mille, en trouve-t-on une douzaine en état de s'exprimer avec quelque clarté sur les instruments qu'ils emploient et sur les ouvrages qu'ils fabriquent. Nous avons vu des ouvriers qui travaillaient depuis quarante années sans rien connaître à leurs machines.¹¹⁷

Dans sa définition du métier – « un même ouvrage que l'ouvrier répète sans cesse »¹¹⁸ –, l'auteur laisse entendre la routine inhérente à la pratique professionnelle. Tout en reconnaissant l'utilité du travail manuel et l'intelligence qui entre en jeu dans l'invention d'objets complexes, Diderot décrit le travailleur comme un automate fonctionnant à l'instinct. Il transpose l'ordre des dignités de Loyseau à l'intérieur des arts mécaniques, en opérant une séparation entre conception et fabrication. Ce n'est plus l'ordre céleste qui fait la dignité, mais l'intelligence mobilisée par l'artiste. Cette distinction est explicite dans la trilogie distinctive des « gens de métier » : ouvrier, artisan et artiste. L'artisan est « le nom par lequel on désigne les ouvriers qui professent ceux d'entre les arts mécaniques qui supposent *le moins d'intelligence*. On dit d'un bon Cordonnier que c'est un bon artisan, et d'un habile Horloger que c'est un grand artiste »¹¹⁹. Ce terme d'artiste, très utilisé par les Encyclopédistes, contient à lui seul toute l'ambiguïté de cette réhabilitation, puisqu'il peut être tantôt positif, tantôt péjoratif, selon qu'on l'adresse à un bon artisan ou à un mauvais savant, « qui ne possède que la partie subalterne de sa profession »¹²⁰ : là réside toute la différence entre les degrés de

116 Georges Friedmann, « L'*Encyclopédie* et le travail humain », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 8e année, N. 1, 1953. pp. 53-61, pp. 56-57.

117 Denis Diderot, « Prospectus », Briasson, David, Le Breton, Paris 1751 [en ligne].

118 « On donne ce nom à toute profession qui exige l'emploi des bras, & qui se borne à un certain nombre d'opérations mécaniques, qui ont pour but un même ouvrage, que l'ouvrier répète sans cesse. » Denis Diderot, « Métier », op. cit., 1765, T. X, p. 463.

119 Denis Diderot, « Artisan », op. cit., T. I., p. 745. Nous soulignons.

120 Les « artistes » sont les « ouvriers qui excellent dans ceux d'entre les arts mécaniques qui supposent l'intelligence ; et même à ceux qui, dans certaines Sciences, moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très bien la partie pratique ; ainsi on dit d'un Chimiste qui fait exécuter adroitement les procédés que d'autres ont inventés, que c'est un bon artiste ; avec cette différence que le mot artiste est toujours un éloge dans le premier cas, et que, dans le second, c'est presque un reproche de ne posséder que la partie subalterne de sa profession. » Ibid., p. 745.

dignité ouvrière, dans la maîtrise de la « raison de l'art », la connaissance des lois et des phénomènes, que l'*Encyclopédie* se fixe comme projet de percer et de dévoiler¹²¹. Ce sont donc les professions que défend Diderot, bien plus que les professionnels eux-mêmes : mus par leur instinct, ces derniers ne sont pas maîtres d'une sagesse qui n'appartient qu'à leur art. Au fond, sur le plan épistémologique, le principal reproche que les Encyclopédistes adressent aux corporations, c'est qu'elles maintiennent les travailleurs dans la routine, et leur interdisent d'expérimenter de nouveaux procédés. Toutefois, il est notable que, dans leur argumentaire, le remède contre cette sclérose consiste souvent, non à « éduquer » les artisans, mais à remplacer la tutelle des guildes par des savants plus au fait des progrès scientifiques.

Cette ambiguïté est évidente dans l'article « Encyclopédie », bilan de plusieurs années de travail éditorial, dans lequel Diderot use de termes agressifs qui laissent entendre un mépris non feint « pour cette espèce de gens que sont les artisans ». Ainsi met-il en garde l'auteur d'un hypothétique article touchant aux arts et aux artistes : cet auteur devra d'abord être fin connaisseur de sa matière, afin de ne point se faire abuser par leurs multiples tromperies.

Chimiste, il possédera les propriétés de ces substances : les raisons d'une infinité d'opérations lui seront connues ; *il éventrera les secrets* ; les Artistes ne lui en imposeront point ; il discernera sur le champ l'absurdité de leurs mensonges ; il saisira l'esprit d'une manœuvre : les tours de mains ne lui échapperont point ; il distinguera sans peine un mouvement indifférent, d'une précaution essentielle.¹²²

Le savant ne pourra compter sur sa science pour éviter pièges de l'artisan et saisir les tours essentiels de la pratique que celui-ci lui cachera, volontairement ou par ignorance. Et grâce à sa connaissance approfondie, *raisonnée*, de la Nature, le savant « tracera ensuite pour chaque artiste un canevas à remplir ; il leur imposera de traiter de la matière dont ils se servent, des lieux d'où ils la tirent, du prix qu'elle leur coûte, &c. des instrumens, des différens ouvrages, & de toutes les manœuvres »¹²³.

Dans un double mouvement, la science permettra à la fois de rendre publiques les règles de l'art, mais aussi de les améliorer, afin d'en augmenter la qualité et la productivité. S'élabore ainsi ce qu'Allan Sekula a appelé un « circuit virtuel du savoir », dans lequel « le savoir technique coulerait des artisans aux intellectuels, de qui il serait renvoyé aux artisans dans une

121D'Alembert partage cette distinction, et met dans le même sac le savant ignorant et l'ouvrier machinal : « Combien de savants prétendus dont la science n'est proprement qu'un art mécanique ? Et quelle différence réelle y a-t-il entre une tête remplie de faits sans ordre, sans usage et sans liaison — et l'instinct d'un artisan réduit à l'exécution machinale ? » Jean D'Alembert, « Discours préliminaire », op. cit., p. XIII.

122Denis Diderot, « Encyclopédie », op. cit., p. 646A. Nous soulignons.

123Ibid.

forme altérée et améliorée. Dans ce schéma, l'intellectuel est l'agent actif, l'agent du changement, alors que le travailleur est une figure plus passive, une ressource. »¹²⁴ Dans un tel circuit, le savoir devient un outil de capture de puissance : le savant, parce qu'il connaît les lois de la nature que l'artisan censément ignore, peut s'interposer entre le praticien et son travail. Il est désormais l'autorité par laquelle passe l'ensemble des décisions du procès de fabrication : il devient un médiateur, le passage obligé dans le flux de la production.

En cela, *l'Encyclopédie* représente indéniablement une attaque contre les corporations, remettant violemment en cause leur légitimité. Jusqu'à présent, les guildes tenaient cette autorité médiatrice, en assurant le contrôle de la production, légitimée par un privilège exclusif confié par le trône. À l'opposé, les éditeurs soutiennent que ce pouvoir doit désormais revenir au savant, qui connaît les lois de la Nature et en comprend les phénomènes¹²⁵. Aux privilèges des corporations, ils opposent une autre forme de capture, basée sur la force de transparence de la Raison.

On ne s'étonnera donc pas que l'article « Art » fasse appel à une théorisation précoce de la division du travail. Diderot explique en effet en ces termes « la supériorité d'une manufacture sur une autre » : cette supériorité dépendra

surtout de la bonté des matières qu'on y emploiera, jointe à la célérité du travail et à la perfection de l'ouvrage. [...] Lorsqu'une manufacture est nombreuse, chaque opération occupe un homme différent. Tel ouvrier ne fait et ne fera de sa vie qu'une seule et unique chose ; tel autre, une autre chose : d'où il arrive que chacune s'exécute bien et promptement, et que l'ouvrage le mieux fait est encore celui qu'on a à meilleur marché.¹²⁶

Après avoir réécrit le canevas du travail, le savant pourra découper l'ouvrage et en répartir les tâches. *L'Encyclopédie* porte déjà en germe le programme conceptuel que Marx analysait dans le fonctionnement de la grande industrie. Dans ce programme, la science s'est mise au service du capital et « au lieu d'augmenter entre les mains du travailleur ses propres forces productives pour lui-même, s'est presque partout dressée face à lui... La connaissance devient

124Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit. Diderot explicite plus loin sa conception de la relation savant-artiste : « Nous invitons les Artistes à prendre de leur côté conseil des savans ; [...]. Leur peu de lumieres les expose souvent à rejeter sur la nature des choses, un défaut qui n'est qu'en eux-mêmes. Les obstacles leur paroissent invincibles dès qu'ils ignorent les moyens de les vaincre. Qu'ils fassent des expériences ; que dans ces expériences chacun y mette du sien ; que l'Artiste y soit pour la main-d'œuvre ; l'Académicien pour les lumieres & les conseils, & l'homme opulent pour le prix des matieres, des peines & du tems ; & bientôt nos Arts & nos manufactures auront sur celles des étrangers toute la supériorité que nous desirons. » Denis Diderot, « Art », op. cit., T. I, p. 717.

125« La Physique lui rendra raison d'une infinité de phenomenes dont les ouvriers demeurent étonnés toute leur vie. » Denis Diderot, « Encyclopédie », op.cit., p. 646A.

126Denis Diderot, « Art », T. I., 1751, p. 717.

un instrument susceptible d'être séparé du travail et de lui être opposé »¹²⁷. L'ensemble des savoirs de l'artisan lui sont rendus inutiles, faisant de lui un maillon remplaçable, interchangeable. Si l'artisan ne savait pas formaliser scientifiquement les phénomènes qu'il maniait, encore en était-il le dépositaire. En lui confisquant ce savoir, « la division manufacturière oppose aux travailleurs les potentialités spirituelles du procès matériel de production comme une propriété d'autrui et un pouvoir qui les domine »¹²⁸. La maîtrise du savoir devient donc synonyme de capture de puissance et trouvera son apothéose dans la description enthousiaste du métier à bas par Diderot, réduisant le tisserand à n'être qu'une pièce de la machine, comme nous le verrons plus bas.

À ce titre, l'*Encyclopédie*, best-seller vendu à quatre-mille cinq cent exemplaires dans toute l'Europe, essentiellement aux membres des cours européennes, grandes bibliothèques et hauts magistrats¹²⁹, marque le point d'orgue d'un paradigme qui débute au XVI^e siècle : la tentative généralisée d'accaparement et de diffusion exclusive des connaissances techniques, à travers la « réduction en art » des savoirs professionnels, intellectuels, militaires ou artistiques. Ce phénomène a consisté dans le rassemblement en traités théoriques des savoirs empiriques épars, issus de différentes branches, afin d'en édicter des règles, une marche à suivre applicable à l'ensemble des situations rencontrées. Synthétiser l'ensemble des connaissances d'une industrie en un seul livre aura permis des progrès scientifiques essentiels, mais cela contribuera également à transformer un métier avançant empiriquement, par tentatives et échecs successifs, en processus routinier. En arrivant dans les mains des élites, ces « réductions en art » leur ont apporté les moyens de comprendre et de se faire comprendre des praticiens, en établissant « un mode d'appréhension commun, une rationalité partagée, centrée sur l'efficacité et le respect des règles »¹³⁰. La diffusion de ce savoir a eu pour principale fonction de fixer et d'améliorer l'« économie » de la production, « au sens de la distribution réglée des activités et de leur coopération »¹³¹.

L'essor de ces publications a tissé pour longtemps les relations entre savoir et pouvoir, entre technique et politique, relations qui se sont révélées indispensables à l'essor du

127W. Thompson, *An inquiry into the Principles of the Distribution of Wealth*, Londres, 1824, p. 274. Cité par Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, op. cit., p. 407, n. 67.

128Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, op. cit., p. 405.

129Les trois lectures principales de l'*Encyclopédie* sont, dans l'ordre, une lecture pratique : on y cherche une information ; un achat par adhésion idéologique aux vues des Lumières ; une possession de prestige. Cf. Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie : 1775-1800 : un best-seller au siècle des Lumières*, Trad. Marie-Alyx Revellat ; Paris, Seuil, 1992. Benoît Melançon, « Sommes-nous les premiers lecteurs de l'*Encyclopédie* », 2002, HAL [en ligne].

130Pascal Dubourg Glatigny, Hélène Vérin, « Réduire en art : un phénomène culturel », Pascal Dubourg Glatigny, Hélène Vérin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Maison des Sciences de l'Homme, 2008, p. 65.

131Hélène Vérin, *Réduire en art*, op. cit., p. 36.

capitalisme : il fallait que les détenteurs du capital disposent des règles du métier, jusqu'alors apanage des maîtres, pour investir et spéculer à bon escient. Rappelons qu'en ce qui concerne l'*Encyclopédie*, la libéralisation des savoirs et de l'économie ne va pas non plus sans servir les intérêts des auteurs, qui sont pour la plupart des rentiers, représentants de cette bourgeoisie en pleine ascension qui s'apprête à exercer le pouvoir, économiquement et politiquement, à l'orée de la Révolution Industrielle.

Il est intéressant de s'appesantir quelque peu sur l'un de ces plus fameux traités, dans la mesure où il représente un maillon de la chaîne historique dans laquelle s'inscrit le Dictionnaire des Lumières, et partage avec lui nombre de points communs (usage conjoint du texte et de l'image, volonté de rationaliser une industrie encore pleine de superstitions, prise en compte des composantes économiques...). On percevra d'autant mieux les nouveautés apportées par l'*Encyclopédie*, dans l'analyse de la main-d'œuvre et dans son idéal de Raison, ainsi que dans un projet de société global, dont le travail n'est qu'une sphère parmi d'autres, projet qui reste ici à ces balbutiements.

c. Réduire la mine en art : Agricola et l'émergence d'un langage visuel de l'industrie.

Ces traités de réduction en art vont rapidement comprendre l'intérêt de l'image, son autorité scientifique, puissant moyen de toucher son lecteur, en lui montrant dans le réel l'effet supposé des mots du savant. Georgius Agricola (1494-1555) s'inscrit en parfait contrepoint à cette pratique avec son grand œuvre, le *De Re Metallica* (1556). Ce recueil peut être lu comme le premier traité de gestion des affaires minières et métallurgiques¹³², synthétisant les règles de l'art de la mine, afin de ramener une pratique largement intuitive à une activité rationalisée, au moment même où l'Allemagne connaît une véritable explosion de l'exploitation charbonnière, occasionnant spéculations et fortunes éphémères. Mettre à disposition les connaissances nécessaires, de l'arpentage à la forge du minerai, en passant par les bases du « management » humain, devait permettre aux notables locaux de pérenniser cette émulation¹³³. Agricola a été lui-même maire de la commune minière de Chemnitz des années durant, actionnaire minier et propriétaire de fonderie. C'est donc un industriel qui

132 Anne-Françoise Garçon, « Pratique, technique, technologie ? », *ArcheoSciences*, N°34, 2010 [en ligne].

133 Allan Sekula a bien insisté sur ce passage de l'archaïsme à la pratique rationalisée, en rappelant la place qu'Agricola assigne à la baguette de sourcier : il en fait dans son *De Re Metallica* l'exemple même d'un métier primitif teinté de mysticisme, qu'il s'agit de remplacer par une lecture topographique des signes géologiques, afin d'obtenir des prévisions scientifiques et une exploitation raisonnée et rentable du sous-sol.

donne à ses pairs des conseils pour faire fructifier leurs placements sur le long terme.

En plus de ses réflexions personnelles, fruit de longues années d'observation sur le terrain, l'auteur fait réaliser de très nombreuses planches. Ces gravures sur bois, qui ont grandement contribué au succès du livre, étaient destinées à suppléer aux mots et à compenser la perte de sens du vocabulaire technique dans le temps :

Concernant les outils, filons (...) et machines, j'ai engagé des illustrateurs pour tracer leurs formes, au cas où les descriptions, qui sont faites par des mots, ne devaient pas être comprises, ou passer difficilement à la postérité, de la même façon que nous avons souvent du mal avec bon nombre de noms que les Anciens (...) nous ont légués sans explication.¹³⁴

Ces planches représentent des exploitations réelles : Agricola est l'un des premiers à dépêcher des émissaires pour esquisser les pratiques en vigueur dans les différentes mines de Saxe, préfigurant ainsi la démarche des Encyclopédistes. Mais à la différence de ces derniers, l'auteur se fait représenter en personne, notant méticuleusement ce que lui disent les mineurs. En mettant en scène sa propre entreprise de « récolement » des savoirs, il donne du crédit à ses gravures, dont la véracité provient directement de la capacité des travailleurs à expliquer leur pratique. D'ailleurs, comme chez Stradanus, et à la différence de ce qu'on verra dans l'*Encyclopédie*, la discussion, la sociabilité demeurent chose courante dans ces pages, comme si l'auteur avait tenu à rappeler la place centrale du dialogue dans l'artisanat, de l'échange oral dans la transmission des savoir-faire.

Le but du langage pictural est de combler l'écart entre cette transmission orale, langage des praticiens qui accompagne le geste, et le langage écrit, théorique et technique, conçu pour perdurer. Issu de l'observation sur le terrain, le dessin se veut l'équivalent d'un objet existant, le substitut d'une démonstration pratique, que le lecteur peut désormais observer à loisir, et comprendre grâce aux commentaires techniques de l'auteur. Ces planches jouent un rôle décisif dans l'économie de l'ouvrage : grâce à elles, le lecteur doit pouvoir simultanément mettre des images sur ce qu'il lit et être en mesure de nommer ce qu'il voit, d'appliquer le commentaire savant à l'observation directe et finalement passer de l'objet à l'idée. Cependant, par-delà cette base, les rapports entre les mots et les images évoluent au fil du traité, laissant aux secondes une autonomie de plus en plus importante.

Dans un premier temps, le texte se réfère régulièrement à l'image, en proposant par

¹³⁴Georgius Agricola, *De Re Metallica*. Cité par Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit. De même, Agricola explique le choix du latin par le fait que c'est une langue parlée partout et pour longtemps, du moins par une audience de lettrés et d'administrateurs potentiels.

exemple un inventaire visuel (une liste d'outils) et une narration textuelle, qui en explicite la nomenclature et l'usage : on reste jusque-là dans le registre de l'exposition technique. Et puis, les planches prennent peu à peu leur autonomie. Des séries de planches « racontent » seules les différentes étapes de l'exploitation d'une mine : les images n'illustrent plus le texte, elles trouvent leur propre cohérence, au point que, dans certains volumes, le texte ne fait plus que très rarement allusion aux images. Alors que les mots prennent en charge la partie administrative, la gestion économique et managériale, les images s'enchaînent dans une « rhétorique picturale de la production »¹³⁵ : chez Stradanus, le travail était divisé mais le collectif apparaissait uni, et la production était renvoyée au second plan ; chez Agricola, la division se fait plus prononcée : c'est en tournant les pages que le lecteur avance dans les différentes étapes du procès de fabrication, désormais orienté vers le produit. La dynamique n'a plus la forme d'un cercle qui réunit les hommes, elle est devenue un récit linéaire tourné vers la production de marchandises, du creusement du puits à la remontée du charbon, de la récolte au lingotage du minerai.

Il faut cependant nous empresser de préciser que cette répartition de page en page est loin d'être aussi détaillée et rigoureuse qu'elle ne le deviendra sous la supervision de Diderot : fréquemment, une même planche montre simultanément plusieurs étapes successives. Dans le livre IX, une même planche (Fig. 4) décompose la fonte du minerai en trois moments, représentés par trois fours côte à côte à l'arrière-plan. Le texte nous fournit la durée de ces opérations (la fonte du minerai dure huit heures, apprend-on à la page précédente). La conclusion est dessinée à l'avant-plan : les lingots sont pesés et coffrés en sûreté¹³⁶.

Comme chez Stradanus, une suite d'actions consécutives voisinent donc dans le même cadre, mais les dessins, bien que beaucoup moins fins, sont techniquement plus réalistes que chez le Florentin : les outils sont tous clairement nommés et identifiés, les machines sont ouvertes pour être accessibles à l'œil et les travailleurs les utilisent pour des fonctions précises. Un code fait aussi son apparition : des lettres renvoient en bas de page au vocabulaire et à une description succincte des opérations. Malgré cela, on trouve d'une page à l'autre de nombreux éléments non référencés ou présents pour l'agrément. De façon générale, les lieux illustrés sont souvent très encombrés par des fantaisies esthétiques : des nuages et volutes de fumées, des oiseaux et des chiens, de nombreux récipients ou débris rocheux, quand ce ne sont pas des éléments d'architecture décoratifs qui dissimulent à moitié des ouvriers, rendant parfois les gestes illisibles.

135Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit.

136Georgius Agricola, *De Re Metallica*, H. Froben et N. Episcopius, Bâle, 1556, *The Mining Magazine*, London, 1912, Traduction du latin vers l'anglais par Herbert et Lou Hoover, p. 383.

À ce titre, si le commentaire met un point d'honneur à nommer, classer et expliquer les procédés, outils et techniques de l'exploitation minière, le geste de l'artisan est souvent peu décrit et sa représentation peut se révéler totalement fautive. C'est que le *De Re Metallica* n'a pas vocation à former des praticiens, mais des gestionnaires, encore très éloignés de la fabrication *stricto sensu*. Il faut apprendre à organiser le travail et pour cela savoir communiquer avec les artisans, connaître le processus et le vocabulaire consacré. Le savoir-faire gestuel, cœur du métier, demeure le propre du praticien et reste du même coup cantonné à une image dénuée de fondement scientifique : « Nul, en refermant le *De Re Metallica*, ne devient mineur, encore moins fondeur ou coupelleur. [...] En dépit de la précision déployée, les "nœuds techniques", ces savoir-faire cruciaux où se mesure la compétence du praticien ne sont pas obligatoirement décrits. »¹³⁷

À la division du travail encouragée par Agricola correspond une représentation elle-même partagée entre texte et image : à l'image, les gestes ouvriers ; au texte, les conseils de gestion que l'auteur adresse à ses pairs avec pour ambition, unique à la Renaissance, de mettre au point « un *logos*, un discours raisonné sur un ensemble technique à but d'administration »¹³⁸, appliqué à une industrie en pleine expansion. Agricola signe ainsi, pour les siècles à venir, le modèle d'un nouveau savoir centralisé : le savoir de l'ingénieur, destiné à optimiser scientifiquement l'investissement financier. C'est bien cela que nous devons voir dans la figure d'Agricola, se faisant représenter aux côtés des travailleurs manuels : le dépositaire d'un savoir scientifique global, qui a pour vocation de remplacer l'addition des savoirs empiriques particuliers et d'organiser la production de façon à en accroître la productivité.

De la Renaissance à la fin de l'Ancien Régime, s'établit peu à peu une hiérarchie de plus en plus affirmée entre travail et savoir. L'industrie minière, en particulier, pousse ce partage à son paroxysme : « Le travail de taupe des foreurs est subordonné aux ordres venant d'au-dessus et d'au-delà de la mine. Comme l'a déclaré Agricola au début de son texte, "la surveillance du maître en toute chose est de la plus haute importance". »¹³⁹ L'image offre au spectateur le regard d'un « superviseur », d'un arpenteur dessinant à la surface le tracé des galeries, tandis que le mineur dans l'obscurité de sa galerie est condamné à une tâche purement physique et à l'obéissance aveugle.

L'*Encyclopédie*, qui poussera plus loin encore cette « supervision », a donc été le couronnement de ce champ du savoir. Diderot l'a pensée comme la centralisation ultime de tous les savoirs utiles, le livre qui contiendra les conclusions de tous les autres, en

137 Anne-Françoise Garçon, « Pratique, technique, technologie ? », op. cit.

138 Ibid.

139 Allan Sekula, « La Photographie, entre Travail et Capital (2) », op. cit.

« réduisant » l'ensemble des traités existants¹⁴⁰. Cette centralisation des connaissances techniques a certes permis le véritable développement technique et économique de l'Europe capitaliste, mais il n'est pas inutile de rappeler que cet essor n'a pas touché de la même manière l'ensemble de la société. Lewis Mumford note en effet que les domaines d'utilité publique, comme le logement ou l'alimentation, ont progressé bien plus lentement que les techniques militaires ou l'exploitation minière et, poursuit-il « la conversion des bénéfices de production en une vie meilleure s'effectua en réalité plus lentement, à partir du XVII^e siècle, que pendant les sept siècles précédents »¹⁴¹. Un coup d'œil sur les « théâtres des machines » de l'époque nous confirme que les principales préoccupations des ingénieurs de cour tournent autour des machines de guerre navales et terrestres, des fortifications aux formes multiples et de diverses machines d'agrément destinées aux loisirs aristocrates¹⁴².

140Les différents contributeurs ont eu pour mission de synthétiser les articles et mémoires déjà publiés, dans les sciences et arts où ils sont experts : « Il n'y a presque aucun de nos collègues qu'on eût déterminé à travailler, si on lui eût proposé de composer à neuf toute sa partie ; tous auroient été effrayés, & l'*Encyclopédie* ne se seroit point faite. Mais en présentant à chacun un rouleau de papiers, qu'il ne s'agissoit que de revoir, corriger, augmenter ; le travail de création, qui est toujours celui qu'on redoute, disparoissoit, & l'on se laissoit engager par la considération la plus chimérique. » Denis Diderot, « *Encyclopédie* », op. cit., T. V., pp. 644-645.

141Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Harcourt, 1934, Parenthèses, Paris, 2016, p. 75.

142Les « théâtres de machines » comptent parmi les premiers modèles d'édition scientifique et connaissent un vif succès, de la fin du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e. Parmi les auteurs mémorables, citons d'abord en France et en Italie, Jacques Besson (1578), Jean Errard (1584), Agostino Ramelli (1588), Vittorio Zonca (1607), et plus tardivement en Allemagne avec Heinrich Zeising (1612) et Georg Andreas Böckler (1662).



Fig. 4: Georgius Agricola, *De Re Metallica*, H. Froben et N. Episcopus, Bâle, Livre IX, 1556.

3. Libérer le commerce et l'industrie : fonder un nouveau corps politique.

Tandis que l'*Encyclopédie* lance une offensive conceptuelle contre l'organisation corporative des Arts et Métiers, cette dernière est simultanément mise en difficulté sur les plans économique et juridique. Pour la plupart, les Encyclopédistes sont convaincus des bienfaits du libéralisme économique : « Le profit le plus sûr sera toujours pour la nation qui aura été la première industrielle ; et toutes choses égales, la nation dont l'industrie sera la plus libre, sera la plus industrielle »¹⁴³, affirme Jaucourt. Suite à quoi, les contributeurs plaideront pour lever les obstacles à la libéralisation du travail, à la circulation des biens et des personnes. Au premier rang de ces obstacles se tiennent les corporations, qui ont la mainmise sur les métiers depuis six siècles.

¹⁴³Louis de Jaucourt, « Industrie », op. cit., T. VIII., 1765, p. 695. Sa nomination au ministère montre la pénétration des idées des Lumières jusque dans les plus hautes sphères de l'État.

Ces institutions réglementent l'attribution des professions et des ateliers, la durée des apprentissages et les domaines artisanaux : si un artisan travaille le cuir, il ne peut à la fois fabriquer des chaussures (rôle du cordonnier) *et* les réparer (domaine du savetier). La typologie de Larmessin illustre cette répartition des privilèges puisqu'il prend soin de représenter un cordonnier, un savetier, mais aussi un ceinturier et un sellier, qui tous travaillent la même matière, mais chacun avec son propre costume, ses propres outils, ses attributs ; *idem* pour les tailleurs, fripiers et fourreurs, les chaudronniers et potiers d'estain... Autant de travailleurs œuvrant dans des sphères comparables mais qui ne sauraient se confondre. Dans chaque grand centre urbain, des guerres interprofessionnelles, donnant lieu à de coûteux procès, opposent tout au long de l'Ancien Régime les corps de métiers sur l'étendue de leurs privilèges respectifs¹⁴⁴. Ces rivalités incessantes empêchent l'émergence d'une réelle conscience de classe, au profit d'un sentiment d'appartenance corporatiste.

Dans ce système, pour ouvrir un atelier, il faut acquérir une maîtrise auprès d'une corporation. Cette « location » offre au maître une part du pouvoir de la corporation : il peut, *au nom de son corps de métier*, tenir boutique dans l'espace public et être reconnu comme faisant partie de la communauté de métier. Le système est proche d'un certain collectivisme : le patron ne possède ses biens que partiellement, la maîtrise fait de lui le dépositaire temporaire des propriétés du corps de métier. En échange, il doit garder secrètes les règles de l'art (qu'il s'engage à suivre), payer l'impôt, engager des compagnons au sein de la profession... À Paris, dans le second XVIII^e siècle, une maîtrise s'achète entre 500 et 1500 livres, soit plus d'une année de salaire de compagnon (sans compter le temps et les matériaux indispensables à la réalisation d'un chef d'œuvre et les « cadeaux » à faire au jury). L'époque est émaillée de conflits entre maîtres et compagnons, frustrés de voir la possibilité de s'établir s'éloigner au fil du temps et avec elle l'assurance d'une sécurité professionnelle.

Pour lutter contre l'arbitraire des jurandes, les compagnons s'organisent pour défendre la liberté et l'autonomie du métier, en créant leurs propres organisations parallèles pour reprendre la main sur les commandes et les embauches. En 1763, les compagnons et apprentis cordonniers parisiens refusent d'exécuter le travail et jettent leurs outils à terre, avant de se regrouper d'aller « faire bacanal » au cabaret, où ils chantent et insultent les maîtres. Comme souvent, l'émotion et le tumulte sont une forme de résistance à un ordre social jugé injuste¹⁴⁵. Outre les attroupements, cette injustice se traduit aussi par des injures, railleries, chansons qui

144À titre d'exemple, le corps des couteliers, graveurs, doreurs de Rouen énoncent, dans leurs statuts de 1734, une liste de 113 articles dont ils réclament l'exclusivité de fabrication et de vente. Cf. William Sewell, *Gens de métier et révolution*, op. cit., p. 50.

145Michelle Zancarini-Fournel, *Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2016, p. 89.

tourment en dérision les dominants.

Conscient du désordre ambiant, la Monarchie tente d'abord d'y répondre par la répression en augmentant les forces de police et en faisant peser une autorité plus lourde encore sur les compagnons. L'édit du 2 janvier 1749 s'attaque directement à la sédition ouvrière :

Louis par la grâce de Dieu, roi de France [...] étant informé que nombre d'ouvriers de différentes fabriques et manufactures quittent les fabricants et les entrepreneurs qui les emploient sans avoir pris d'eux un congés par écrit, sans avoir achevé les ouvrages qu'ils ont commencés et sans avoir rendu les avances qui leur ont été faites, tiennent des assemblées et font la lois à leurs maîtres [...]. Faisons défense à tous les compagnons et ouvriers de s'assembler en corps sous prétexte de confrérie ou autrement, de cabaler entre eux pour se placer les uns les autres chez des maîtres ou pour en sortir.¹⁴⁶

Règne donc en ville un climat d'insubordination qui n'a pas compté pour rien dans le Soulèvement de 1789.

Une seconde attaque est menée en février 1776 par l'entremise d'un collaborateur de *l'Encyclopédie*, le ministre Turgot, qui tente de faire supprimer les corporations. Son décret ne durera que six mois, avant d'être révoqué au mois d'août. Entre temps, l'éviction du ministre au printemps provoque des scènes de liesse dans la capitale. Néanmoins, il sera parvenu à faire le vide au sein des corps de métier : leur nombre à Paris est divisé par trois. Tous les corps plus ou moins légaux, regroupant des compagnons trop épris de liberté ou démunis de relations leur permettant de s'établir sont dissous. Seuls demeurent les plus fidèles à la Monarchie ; les « cabaleurs » et les grévistes sont quant à eux sévèrement réprimés.

Si cette réforme reflète une volonté de faire plier un monde ouvrier récalcitrant, elle s'adosse aussi à une idéologie économique de plus en plus libérale. Vingt ans plus tôt, dans son article « Fondation », Turgot décrivait déjà un État minimal dont le rôle se réduirait à lever les obstacles au libre-échange :

Tout homme sain doit se procurer sa subsistance par son travail ; parce que s'il étoit nourri sans travailler, il le seroit aux dépens de ceux qui travaillent. Ce que l'état doit à chacun de ses membres, c'est la destruction des obstacles qui les gêneroient dans leur industrie, ou qui les troubleroient dans la jouissance des produits qui en sont la récompense.¹⁴⁷

146Cité par Michelle Zancarini-Fournel, *ibid.*

147Turgot, « Fondation », *op. cit.*, T. VII, 1757, p. 74.

Turgot affirme tout à la fois la nécessité du travail de chacun, ainsi que la possibilité pour tous de faire le travail de son choix. Pour que l'homme soit capable de vivre de façon autonome, il lui faut pouvoir exercer librement ses facultés, et donc pouvoir choisir toute activité pour laquelle il a du talent. En réalité, ce sont surtout les entrepreneurs et la bourgeoisie qui bénéficieront des réformes libérales : les Cahiers de doléances montrent plutôt l'attachement des gens de métier aux corporations, même chez les compagnons les plus lésés.

Persuadés que « faire commerce » est la meilleure façon de « faire société », les Lumières sont nombreux à défendre une conception du monde où l'échange marchand constitue le lien fondamental entre les individus et fonde l'ordre social. La recherche de l'intérêt personnel devient le moteur du travail et de l'entreprise, comme Turgot le déclare sans ambages :

Et puis faut-il accoutumer les hommes à tout demander, à tout recevoir, à ne rien devoir à eux-mêmes ? Cette espèce de mendicité qui s'étend dans toutes les conditions, dégrade un peuple, & substitue à toutes les passions hautes un caractère de bassesse & d'intrigue. Les hommes sont-ils puissamment intéressés au bien que vous voulez leur procurer ? *laissez-les faire : voilà le grand, l'unique principe*. Vous paroissent-ils s'y porter avec moins d'ardeur que vous ne desireriez ? augmentez leur intérêt.¹⁴⁸

Si l'on en croit Spinoza, le désir, l'intérêt personnel est « le premier des affects » et la base de toute action humaine. Mais le désir est une force « intransitive » qui a besoin d'être orienté : toute la question est donc de définir ce que l'on range derrière cet intérêt. Pour Turgot et les libéraux, celui-ci est de nature principalement financière. De son point de vue, le travail doit permettre à chacun de s'enrichir, et la Nation avec lui. En matière de commerce et d'emploi, le « laisser-faire » devient « le grand, l'unique principe » laissant libre cours aux intérêts souverains. On verra que l'*Encyclopédie* participe à l'excitation de ces désirs bourgeois en leur fournissant des objectifs politiques et des cibles à investir.

Ce sont finalement les députés de la Constituante qui appliqueront « l'unique principe ». Le 17 mars 1791, le décret d'Allarde supprime les corporations et institue le libre travail : « Il sera libre à toute personne de faire tel négoce ou d'exercer telle profession, art ou métier qu'elle trouvera bon ». La suppression des corporations, qui ne soulève que peu de débat à l'Assemblée, redéfinit le corps politique national : auparavant, les individus appartenaient à des corps intermédiaires, sous lesquels ils se reconnaissaient entre eux. Désormais, toute interférence entre le citoyen et la Nation est jugée contre-révolutionnaire. Il n'y a plus que des individus isolés, libres de s'employer où bon leur semble, selon leurs capacités respectives, en

148Ibid. Nous soulignons.

passant des accords avec d'autres individus, sous l'égide suprême de la Nation. Cela implique de remplacer les affects communs, les valeurs collectives sur lesquelles se fondaient le corps politique et l'acceptation de ses règles et de ses normes, par des valeurs nouvelles, comme l'individualisme et la propriété privée, mais aussi la richesse et la Raison reine. Pour cela, il faudra veiller à dévitaliser complètement les affects précédents.

Ainsi, on ne se contente pas d'abolir le système de corps : une seconde loi, qui se révélera autrement plus violente pour le siècle à venir, est soumise à l'Assemblée le 14 juin 1791, par Le Chapelier, député très en vue et célèbre pour avoir mené les débats de la Nuit du 4 août. Elle prétend interdire tout rassemblement corporatif au nom de la supériorité de l'intérêt national :

Il doit sans doute être permis à tous les citoyens de s'assembler ; mais il ne doit pas être permis aux citoyens de certaines professions de s'assembler pour leurs prétendus intérêts communs ; il n'y a plus de corporation dans l'État ; *il n'y a plus que l'intérêt particulier de chaque individu, et l'intérêt général*. Il n'est permis à personne d'inspirer aux citoyens un intérêt intermédiaire, de les séparer de la chose publique par un esprit de corporation. [...] C'est aux conventions libres d'individu à individu de fixer la journée pour chaque ouvrier, c'est ensuite à l'ouvrier de maintenir la convention qu'il a faite avec celui qui l'occupe.¹⁴⁹

Cette Loi Le Chapelier, dont l'écho avec l'édit de 1749 est criant, fait figure d'aboutissement dans une lutte entre deux institutions, portant deux affects communs opposés : la Nation, qui doit devenir le nouvel *imperium* républicain, s'oppose fermement aux associations de travailleurs, perçues comme un risque de résurgences corporatives. Il faut expurger définitivement des travailleurs cet « esprit de corps », cet *habitus* corporatif, affect commun partiel et parasite, qui les détournerait de la passion nationale. La loi participe donc à la lutte affective en délimitant des investissements affectifs propres à certaines classes et structures sociales : alors que d'un côté, les associations et la liberté de réunion, droits auxquels tiennent les travailleurs, sont abolies, de l'autre, la Constituante adopte la libéralisation du travail, réclamée par la bourgeoisie.

Par ailleurs, qui dit nouveaux affects dit nouvelles formes de capture de puissance. L'abolition des privilèges va permettre aux détenteurs du capital économique d'exercer un pouvoir politique dont ils étaient jusqu'à présent tenus à distance par les corporations et l'attribution réglementée des « maîtrises ». Sous l'Ancien Régime, c'est la possession d'une maîtrise – et non du capital – qui fait de l'homme un maître et le hausse dans la hiérarchie

149 *Le Moniteur Universel*, 15 juin 1791 - Deuxième année de la Liberté, vol. 8, p. 661. Nous soulignons.

sociale. Pour que le capital financier devienne capital symbolique, offre au possédant un véritable pouvoir social, il a besoin d'être *transcendé* par les privilèges, par l'autorité royale. Mettre fin aux corporations, c'était permettre à l'argent d'acquérir une puissance sociale sans passer par cette validation du trône : en circulant librement, le capital économique peut se changer en capital symbolique, sans l'arbitraire des interventions extérieures.

Voilà qui bouleverse radicalement l'exercice de l'autorité patronale : ce n'est plus parce qu'il est délégataire du privilège de sa guilde, mais parce qu'il détient le pouvoir économique qu'un patron peut se faire obéir. Certes, la convention, le contrat salarial, détermine la durée et la rémunération du travail, mais ceux-ci ne sont plus encadrés par les corps de métier. Évidemment, comme Marx et d'autres avant lui n'ont pas manqué de le souligner, la « liberté » du salarié et celle de l'employeur ne sont pas du même ordre, les deux parties n'ayant pas le même rapport au temps : quand le temps long fait fructifier le capital de l'employeur, en attendant de faire jouer la concurrence et chuter les salaires, le salarié souffre de l'urgence de ses besoins vitaux – « la faim ne fait pas crédit », résumera un siècle plus tard un délégué-ouvrier à l'Exposition universelle¹⁵⁰. Se met ainsi en place une nouvelle forme d'autorité propre à la domination salariale, un chantage à la faim poussant le travailleur à l'atelier par l'élan conatif le plus basique : la reconstitution minimale de sa force vitale, réinvestie dès le lendemain dans le travail. Couplé à une division technique de plus en plus poussée, le travail allait peu à peu se transformer en marchandise, que l'ouvrier transporte avec lui et vend au plus offrant.

Les corporations, jugées incompatibles avec le républicanisme national comme avec l'économie capitaliste, ont fait l'objet d'une double attaque, philosophique et législative. On va le voir, ce changement de corps politique était déjà en germe dans l'*Encyclopédie*. Dans les planches, les corporations semblent avoir *déjà* disparu : les corps intimes et sociaux, la sociabilité des différentes classes, les lieux du travail sont autant de motifs vus à travers les lunettes affectives de cette élite intellectuelle, et dont la restitution semble tirée tout droit d'une fiction de la raison, de la science et du capital, bien plus que de la réalité historique de l'époque.

150 Voir *infra.*, deuxième partie.

II. Les planches de l'*Encyclopédie* : une institution de normalisation politique.

1. À la recherche d'un langage visuel pour réformer l'industrie.

a. Les planches, des « synopsis rationnels » de la production.

Onze volumes de planches sont publiés entre 1762 et 1772, essentiellement dus à quelques dessinateurs parisiens, au premier rang desquels Louis-Jacques Goussier et Jacques-Raymond Lucotte. Diderot s'est particulièrement investi dans la commande et les explications de ces illustrations, au point de déléguer largement la rédaction d'articles¹⁵¹. Tout se passe comme si l'éditeur avait pris conscience au fur et à mesure de leur importance dans son projet, du rôle central que pouvait jouer l'image dans la transmission des savoirs techniques. Grâce à ce langage visuel déployé à grande échelle (plus de deux mille huit cent planches commentées), il a pu surmonter l'un des obstacles majeurs : « faire accéder les arts et métiers au stade de la langue articulée en réformant le vocabulaire partiel qui en tient lieu »¹⁵².

Le grand problème, que l'État lui-même affronter au même moment, c'est la disparité du vocabulaire et l'absence de normes unifiées sur l'ensemble du territoire¹⁵³. Un même outil peut porter différents noms selon le métier, sans parler des mesures qui, pour une même pièce, changent d'une région à l'autre. Les images seront donc le moyen d'universaliser la connaissance, tout en compensant l'abstraction des définitions et l'imprécision du lexique. Grâce aux planches illustrées, le lecteur pourra se figurer immédiatement les procès et outils du travail auxquels les mots font référence : « Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours »¹⁵⁴, résume Diderot. Dans l'économie du regard de l'*Encyclopédie*, les planches doivent offrir un accès immédiat à la connaissance, en lieu et place d'un apprentissage mimétique, nécessitant la longue fréquentation d'une communauté.

Néanmoins, le philosophe a conscience des limites du langage pictural. Sept ans avant la publication du premier volume des planches, il déclarait déjà :

151A partir des années 1760, Louis de Jaucourt rédige de plus en plus d'articles (jusqu'à mille huit cent pour le T. XVII) alors que Diderot, accaparé par les planches et leurs commentaires, n'en écrira qu'une demi-douzaine. Précisons que les recueils de planches, dont la publication débute en 1755, sont aussi un moyen de contourner la censure dont les volumes de textes sont la cible. On comprend dès lors mieux l'importance qu'ils revêtent aux yeux de leur éditeur.

152Antoine Picon, « Gestes ouvriers, opérations et processus techniques. La vision du travail des encyclopédistes », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992. pp. 131-147. p. 139.

153Ainsi Diderot remarque-t-il dans l'article « Art » : « J'ai trouvé la langue des *Arts* très-imparfaite par deux causes ; la disette des mots propres, & l'abondance des synonymes. Il y a des outils qui ont plusieurs noms différens ; d'autres n'ont au contraire que le nom générique. » Denis Diderot, « Art », T. I., p. 716.

154Denis Diderot, *Prospectus*, op. cit.

La peinture n'atteint point aux opérations de l'esprit ; l'on ne distingueroit point entre des objets sensibles distribués sur une toile, comme ils seroient énoncés dans un discours, les liaisons qui forment le jugement & le syllogisme [...] ce qui enchaîne la proposition à une autre pour en faire un raisonnement, & ce raisonnement à un autre pour en composer un discours ; en un mot il y a une infinité de choses de cette nature que la peinture ne peut figurer ; mais elle montre du moins toutes celles qu'elle figure : & si au contraire le discours écrit les désigne toutes, il n'en montre aucune.¹⁵⁵

Dès avant la publication du premier tome du *Recueil* de planches, Diderot pressent que l'image n'a pas pour but d'expliquer, mais de montrer. La grammaire des images n'a pas les mêmes attributs que celle des mots : l'image peine à articuler les idées, les liens entre les objets représentés, les relations de causalité entre les différentes fonctions à l'atelier. En revanche, sa puissance de monstration est inestimable ; l'image vaut donc d'abord comme *renvoi* à une réalité donnée : elle illustre, rend présent. Dans un lexique spinoziste, elle fait trace – D'Alembert insiste d'ailleurs explicitement sur l'origine des planches, dessinées dans les ateliers sur le motif même¹⁵⁶. En outre, on l'a vu avec Marin, toute monstration imagièrè est aussi démonstration, mise en ordre d'une force, de nature affective. Lorsque Diderot affirme que « *la peinture n'atteint point aux opérations de l'esprit* », il ne dit pas autre chose : l'image seule touche moins aux idées qu'aux passions. Elle n'en est pas moins indispensable, car une autre force passionnelle fait front face à elle : le mépris de l'élite lettrée envers le monde du travail. Le pouvoir de l'image, écrit Louis Marin, tient en ce qu'elle met la force qui la réclame en « état de signifiante » ; elle le fait moins par ses concepts que parce qu'elle produit « des signes de la force, ou plutôt des signaux et des indices, qui n'ont besoin que d'être *vus, constatés, montrés, puis racontés et récités*, pour que la force dont ils sont les effets soit *crue* »¹⁵⁷. L'image donne une forme passionnelle aux signes de la raison, et leur permet ainsi de gagner en créance, étant entendu que l'idée seule n'a pas de force en tant qu'idée, mais seulement une fois qu'elle nous arrive *passionnée*.

Cependant, et c'est l'autre point à souligner, les signes à l'image nous arrivent dans toute leur fixité. Ils ont donc besoin d'être réordonnés, voire *animés*, pour retrouver la logique du travail, autrement dit le mouvement des figures. En cela, les planches se distinguent radicalement des peintures, puisqu'elles cherchent en permanence à réarticuler les signes à

155 Denis Diderot, « Encyclopédie », op. cit., p. 638. Nous soulignons.

156 « On a envoyé des dessinateurs dans les ateliers. On a pris l'esquisse des machines et des outils. On n'a rien omis de ce qui pouvait les montrer distinctement aux yeux », écrit le mathématicien dans son *Discours préliminaire*, p. XI.

157 Louis Marin, *Les pouvoirs de l'image*, op. cit., p. 14. L'auteur souligne. « L'image, effet-représentation dans et par ses signes, représente la force, par traces et marques : délégations de force, les signes ont moins valeur cognitive [...] que valeur pathique et esthétique », écrit encore l'auteur.

travers plusieurs artifices, comme la segmentation du procès de fabrication de page en page et de case en case, de figurant en figurant. Et bien sûr, par le biais du commentaire.

Le texte, en effet, prend en charge l'enchaînement logique entre les éléments dessinés et veille également à circonscrire l'imagination du lecteur, en assurant l'univocité de l'image. Les mots agissent comme une pure puissance assertive, institutionnelle, tantôt issue d'un philosophe, tantôt d'un collaborateur extérieur (un ingénieur spécialisé, par exemple). En ce sens, l'image apporte sa teneur de réalité à une force idéologique. Elle produit une fiction, une affection valant pour des corps extérieurs, qu'aucun affect plus fort ne viendra contredire, étant donné qu'elle s'adresse à des spectateurs peu familiers de ce monde.

Une fois ce principe général posé, passons à l'analyse des choix esthétiques qui donnent à l'image sa puissance et la font fonctionner au cœur de cette mécanique imaginaire. Comment ce modèle esthétique entend contrer les préjugés de classes et quels désirs cherche-t-il à faire poindre chez le lecteur ? Que choisit-on d'y faire figurer et sous quelles formes ? Quels agencements sont mis en place pour compenser l'équivocité naturelle du médium¹⁵⁸ ?

Commençons par noter la rupture évidente, dans la nature même du travail représenté, qui saute aux yeux quand on compare les planches de l'industrie sucrière de l'*Encyclopédie* à celle de Stradanus¹⁵⁹. Le Florentin se jouait des contraintes de temps et d'espace en usant d'un cadre unique, quand sept planches distinctes retracent ici l'ensemble de l'industrie, de la récolte (pl. I) aux différentes étapes de pressage (pl. II), d'affinage (pl. V, VI) et de séchage (pl. VII). La machinerie que Stradanus laissait dans l'ombre bénéficie maintenant d'analyses détaillées (pl. III) et chaque bâtiment spécifique est décrit par des plans au sol et des vues en coupe. L'espace de travail obéit à un point de vue perspectif rigoureux : il faut permettre au lecteur d'appréhender les justes proportions des machines et des outils. La lumière joue à cet égard un rôle fonctionnel, à travers un code de hachures plus ou moins denses pour signifier les ombres et les volumes : la représentation physique des objets dans l'espace est donc précisément documentée. Les dessins techniques sont géométriques, tracés à la règle, et une échelle est souvent présente dans la partie basse pour évaluer la taille des machines, marchandises et outils, en l'absence de figure humaine (fig. 4). Tout est fait pour donner à imaginer un monde

158« Les peintures des êtres sont toujours très incomplètes mais elles n'ont rien d'univoque parce que ce sont les portraits mêmes des objets que nous avons sous les yeux », écrit encore Diderot, « Encyclopédie », op. cit., p. 638.

159Cf. *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, 1^{er} Vol., Le Breton, Paris, 1762, « OEconomie Rustique, Affinerie des Sucres », pl. VI. Permettons-nous de souligner que ni ces planches sur la culture de la canne, ni d'ailleurs celles sur le manioc ne montrent les conditions terribles des esclaves aux Antilles. La vignette ouvrant la série se contente d'un paysage pittoresque qui, si ce n'étaient les palmiers et les cases, pourrait illustrer n'importe quelle exploitation agricole. Notons que sur les 72.000 articles du *Dictionnaire*, 55 seulement évoquent l'esclavage, sans le condamner. Un seul article est ouvertement abolitionniste.

scientifiquement ordonné.

Chaque planche est agrémentée d'une nomenclature rigoureuse, qui s'applique autant à l'ouvrier qu'à ses outils et à sa fonction dans le processus de fabrication. Dans un même atelier, les différents éléments importants sont codés et accompagnés d'une définition et/ou de commentaires dans les pages d'explication. Dans la planche ci-après, l'ouvrier au travail est expliqué comme suit :

*Fig. 1. Ouvrier qui, après avoir débouché le trou d'une forme bâtarde qui est posée sens - dessus - dessous sur une sellette appelée canaple, enfonce dans le syrop figé une broche de fer qu'on appelle prime, pour faciliter l'écoulement de la partie du syrop qui ne cristallise pas dans les pots sur lesquels il redresse ces formes devant lui, comme on voit.*¹⁶⁰

Là où l'ouvrier représenté effectue une tâche, le texte décrit celles qui ont précédé, compensant ainsi l'immobilisme de l'illustration. À cela s'ajoute un codage strict de l'image pour la renvoyer au texte, qui termine, dans l'exemple, en s'appuyant lui-même sur l'évidence de l'image : dans le langage encyclopédique, l'image a besoin d'être commentée pour être *lue*, le texte d'être assigné à l'image pour être *vu*, d'où des tautologies récurrentes. La pédagogie de l'*Encyclopédie*, inspirée d'illustres modèles, de Vesale à l'Académie Royale, repose sur cette idée qu'il faut voir pour savoir, d'où aussi, un grand nombre d'artifices optiques, tels que des vues en coupe, des inserts, des analyses de mouvement, décompositions de machines... autant d'outils offrant au regard de déconstruire bâtiments et objets, témoignant de la maîtrise de l'homme sur eux.

Au premier rang de ces procédés, un système de cases, présentant une dualité logique entre l'espace du travail manuel et l'espace mental du savant. Nombre de planches se composent en effet de deux cadres superposés : la partie supérieure donne à voir une vue d'ensemble de l'espace du travail (atelier, boutique, galerie minière, champ...); le canton inférieur expose quant à lui, sur le mode de l'inventaire, les outils, machines et marchandises suscités. Fréquemment, la partie basse représente la moitié, voire les deux tiers de la planche : désormais, les sciences et techniques prennent le pas sur l'habileté de l'artisan. Le passage d'un cadre à l'autre s'opère, écrit Roland Barthes, suivant un « synopsis rationnel » : la fonction logique de l'image est de décomposer le trajet de l'objet de sa fabrication complexe jusqu'à l'étal du marchand. « Si vous lisez la planche de bas en haut, vous obtenez en quelque sorte une lecture vécue, vous revivez le trajet épique de l'objet, son épanouissement dans le

¹⁶⁰Ibid. Nous soulignons.

monde complexe des consommateurs ; vous allez de la nature à la socialité »¹⁶¹. Le travail devient alors uniquement une opération de transformation de la matière en marchandise. Et inversement, « si vous lisez l'image de haut en bas, en partant de la vignette, c'est le cheminement de l'esprit analytique que vous reproduisez ». Les outils, machines, gestes de la vignette haute font l'objet d'une décomposition mentale dans le cadre inférieur.

La double lecture que décrit Barthes correspond aux deux regards de la rationalisation du travail : le regard du capital, qui scrute la Nature pour y deviner son devenir-profit, et celui de la science qui analyse la production pour en augmenter le rendement. Ces deux regards se concentrent sur l'objet fabriqué : c'est toute la valeur du travail qui est finalement refondée à l'aune de la marchandise, nouvelle raison de la production. La planche VI (Fig. 5) illustre parfaitement ce changement : la colonie industrielle de Stradanus a laissé place à un ouvrier isolé, seul dans l'immense grenier.

Il est remarquable que cette planche et la suivante, qui conclut la série, n'illustrent plus aucune opération mais uniquement les entrepôts de stockage où l'homme a quasiment disparu : le travail a été effectué, il est désormais changé en marchandises et l'image détaille la meilleure façon de les stocker. Chez Stradanus, l'industrie s'arrêtait à la fabrication et prenait la forme sociale d'une circulation ; elle s'apparente ici à une *accumulation*, où la communauté unie du métier s'évanouit pour un espace où l'homme s'est absenté et où la force de travail s'est transformée pour de bon en capital.

Le propre du réalisme instrumental est d'user de techniques figuratives permettant d'entrer toujours plus profondément dans le « langage » des corps et le fonctionnement des techniques, afin d'en tirer les bénéfices les plus élevés, en termes de contrôle social et de rentabilité économique. Ici, la raison de l'image est la lisibilité exemplaire, donnant à voir « en toute transparence » les procès du travail dans un environnement géométrique. Dans cette série consacrée à l'industrie du sucre, l'affect qui préside à la représentation est bien la *raison mercantile*, où le travail bien fait et bien compris aboutit à une accumulation optimale.

En ce sens, il serait plus juste de voir, dans cette série spécifique, non plus des images du travail, mais une représentation, certes encore partielle, du capital, au sens de Marx, c'est-à-dire entendu comme l'ensemble des équipements et rapports de production permettant de transformer le travail artisanal en force de travail, d'en améliorer le stockage et d'en extraire une plus-value¹⁶².

161 Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* », *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 98.

162 Rappelons que Marx explique que l'argent seul ne se constitue pas en capital : pour cela, il a besoin de la médiation du travail, qui transforme l'argent en marchandises, qui prendront ensuite de la valeur en étant mises en circulation.

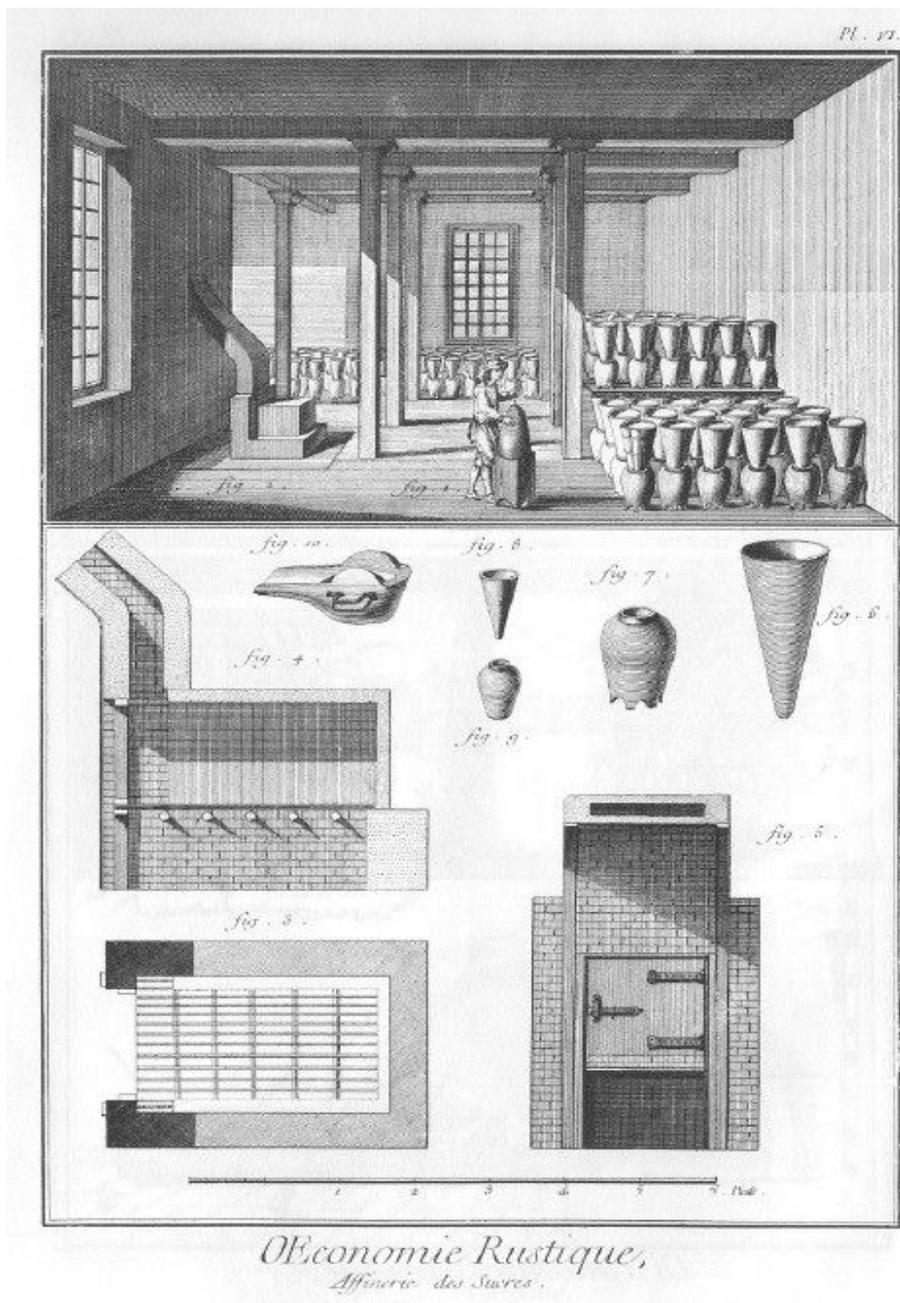


Fig. 5: *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, 1er Vol., 1762, « *OEconomie Rustique, Affinerie des Sucres* », pl. VI. (Non signée)

b. Le « schéma de fertilité » de Quesnay.

À ce titre, le *Recueil des Lumières* dialogue avec un autre projet visuel exactement contemporain, conçu qui plus est par l'un de leurs proches collaborateurs, le physiocrate François Quesnay.

Dès « Fermier », sa première définition Encyclopédique, Quesnay affirme lui aussi la

nécessité d'observer à nouveaux frais le travail, en l'occurrence agricole. Il reproche à ses confrères d'avoir jeté un regard trop général sur le sujet et d'avoir raté le moyen de tirer de la terre tout le profit qu'elle pouvait donner au royaume :

Les moissons qui couvrent les terres nous en imposent ; nos regards qui les parcourent rapidement, nous assûrent à la vérité que ces terres sont cultivées, mais *ce coup-d'œil ne nous instruit pas du produit des récoltes ni de l'état de la culture, & encore moins des profits qu'on peut retirer* des bestiaux & des autres parties nécessaires de l'agriculture : on ne peut connoître ces objets que par un examen fort étendu & fort approfondi.¹⁶³

L'économiste invite ses pairs à ne pas se contenter de regarder les labours de loin, mais à descendre de voiture pour aller observer de près comment on travaille. Du regard qu'ils poseront sur l'agriculture dépendra directement la productivité de cette dernière. Car de ce qu'il aura observé dépendra le gouvernement économique de la ferme, similaire selon lui à celui du royaume : « le gouvernement économique de la culture des terres est un échantillon du gouvernement général de la nation »¹⁶⁴. Ce gouvernement averti doit faire régner un ordre social, lui-même calqué selon Quesnay sur un ordre naturel.

Après avoir partagé ses réflexions dans l'*Encyclopédie*, Quesnay s'interroge : comment rendre *visibles* les effets positifs d'une politique économique sur l'ensemble du royaume ?¹⁶⁵ Comment rendre sensible cette idée que l'échange et la circulation des biens pouvaient être bénéfiques à tous ? Cette question est d'autant plus cruciale que l'économie est une science abstraite, dont les mouvements théoriques échappent à l'empirie.

L'économiste y répond par son *Tableau économique* de 1758 : un organigramme en zigzag destiné à donner une forme à cet ordre social. Au sommet, trois colonnes correspondent aux trois classes qui composent selon lui la population française : les propriétaires qui gouvernent, les agriculteurs qui produisent et les artisans et commerçants, classe stérile à ses yeux¹⁶⁶. Cette tripartition, les Physiocrates la déduisent tant de la nécessité physique que de l'unité providentielle de la Création. À chaque classe, ils attribuent une fonction économique (dépenser, reproduire, échanger). Un bon gouvernement de ces classes doit permettre à l'argent de circuler sur l'ensemble du royaume. Le *Tableau* montre un cycle complet de

163François Quesnay, « Fermier », T. VI., 1756, p. 529. Nous soulignons.

164François Quesnay, *Du despotisme de la Chine*. Cité par Catherine Larrère. « L'Arithmétique des physiocrates : la mesure de l'évidence », in *Histoire & Mesure*, 1992, vol. 7, N°1-2, pp. 5-24, p. 18.

165L'une des grandes nouveautés de l'économiste est d'avoir adapté la science à l'ensemble de la nation, quand on parlait encore largement d'économie « rustique » ou « domestique » - voir Fig. 4, par exemple.

166À la différence de Diderot, un temps convaincu par sa pensée économique, Quesnay considère les paysans comme l'unique classe productive et l'agriculture richesse exclusive du royaume.

circulation des richesses : l'agriculture, seule classe productive, soutient l'ensemble du commerce intérieur, mais c'est grâce à ce commerce que les richesses produites peuvent s'étendre à l'ensemble du royaume et revenir aux producteurs¹⁶⁷.

Le physiocrate explique la forme de son schéma en des termes qui font écho à ceux de Diderot : « le zigzag bien conçu abrège bien du détail et peint aux yeux des idées fort entrelacées que la simple intelligence aurait bien de la peine à saisir, à démêler, et à accorder par la voie du discours. »¹⁶⁸ Susan Buck-Morss a parlé d'un « schéma de fertilité »¹⁶⁹ pour qualifier ce graphique censé figurer un bénéfice à l'ensemble des parties. Son *Tableau* partage un même objectif que les planches encyclopédiques : convaincre le lecteur en rendant accessibles à ses sens les bienfaits sociaux d'une idée économique ou politique abstraite. Sûr de sa force de persuasion, Quesnay en offre un exemplaire à Louis XV, imprimé à Versailles par ses soins. C'est aussi signe qu'il entend intervenir sur la conduite économique de l'État en présentant une doctrine pratique.

L'une de ses collaborations au *Dictionnaire* concerne le concept d'évidence : « J'entens par *évidence*, une certitude à laquelle il nous est aussi impossible de nous refuser, qu'il nous est impossible d'ignorer nos sensations actuelles », écrit Quesnay¹⁷⁰. Pour arriver à cette évidence, il faudra bien en passer par des sensations, car les syllogismes sont impuissants à faire entendre seuls la raison des idées :

Une bonne logique ne doit être que l'*art de faire appercevoir dans les sensations*, ce que l'on veut apprendre aux autres ; mais ordinairement le syllogisme n'est pas, pour cet effet, la forme de discours la plus convenable. *Tout l'art de la vraie Logique ne consiste donc qu'à rappeler les sensations nécessaires*, à réveiller & à diriger l'attention, pour faire découvrir dans ces sensations ce qu'on veut y faire appercevoir.¹⁷¹

Cette définition pourrait également s'appliquer au projet illustratif chapeauté par Diderot.

Comme ce dernier, Quesnay s'appuie sur une « *épistémologie sensualiste* pour fonder sur l'*observation* toute prétention à la vérité »¹⁷². C'est en allant observer le travail, en pénétrant les rouages de son fonctionnement, que l'on peut prétendre gouverner une ferme ou un atelier, et en maximiser le profit. Le regard sur le réel doit faire accéder à un surcroît de vérité, elle-

167Cf. Catherine Larrère. « L'Arithmétique des physiocrates : la mesure de l'évidence », op. cit., p. 14.

168François Quesnay, « Lettre à Mirabeau ». Cité par Susan Buck-Morss, « Voir le capital », 1995, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010, p. 178.

169Susan Buck-Morss, « Voir le capital », op. cit., p. 180.

170François Quesnay, « Évidence », op. cit., T. VI., 1756, p. 146. Quesnay souligne.

171Ibid., p. 148. Nous soulignons.

172Yves Citton, « L'école physiocratique, au cœur ou dans les marges des Lumières ? », in Didier Masseur (dir.), *Les Marges des Lumières*, Genève, Droz, 2004, pp. 99-112, p. 102. Citton souligne.

même nécessaire à la fondation d'un gouvernement rationnel. Qui plus est, ce gouvernement doit lier ensemble économie et société : en comprenant la nature, on pourra tirer plus de profit de son exploitation tout en assignant aux hommes une fonction naturelle.

Enfin, si les deux penseurs ont une vision différente des sources de production de richesse, ils ont tous deux cherché une forme visuelle pour rendre sensible l'accroissement de la production. Au même titre que la cartographie des échanges de Quesnay, les planches font *voir* la « fertilité » d'un métier raisonné. En même temps, elles colportent l'image d'une société bien ordonnée, reflet d'une bonne « occupation du monde ». Chacun à leur manière mais simultanément, les deux hommes ont cherché à rendre sensible une pensée économique afin d'en faire un objet compréhensible autant que désirable aux yeux de leurs pairs.

2. Le travail désaffecté : production et discipline.

a. Des décors sans vie...

Évidemment, la comparaison avec Stradanus a ses limites, les planches de l'*Encyclopédie* étant destinées à un tout autre usage. Le volume italien contient des œuvres d'art, dessinées et gravées avec soin et adressées à un public de cour. À l'opposé, le schématisme des planches, parfois conçues et gravées à la hâte¹⁷³, s'explique d'abord par leur fonction ouvertement didactique : ni ornement, ni fioriture, mais des intérieurs nus, réduits au strict nécessaire. Cela correspond bien sûr au souhait de Diderot, réclamant des images lisibles « en un coup d'œil » : rien ne doit parasiter le regard ni ralentir la compréhension. Tout est fait pour rendre l'image la plus univoque possible, le moindre élément présent prenant une signification dans la fabrication. Les lieux du travail cessent d'être des lieux de vie pour devenir de pures scènes du spectacle de la production : des lieux neutres, sans identité – sauf exception (le mémoire d'un ingénieur, une industrie fondée sur une particularité géographique), les planches ne font jamais référence à une ville ou à un établissement localisé. On trouvera fort peu de différences architecturales entre les ateliers. Tous apparaissent à peu près sous la même vue frontale, avec

¹⁷³Il a fallu produire et publier dans l'urgence un grand nombre de planches, à un moment où les volumes de texte voyaient leur publication arrêtée, faute de privilège du roi. Sur les nombreuses menaces de censure et les affrontements politiques autour de la publication de l'*Encyclopédie*, voir Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, op. cit. À cela s'ajoute la concurrence avec l'Académie des Sciences, qui publie au même moment ses propres *Descriptions des Arts et Métiers*.

une faible perspective, selon la nécessité d'étirer ou non la profondeur. Dans ces images schématiques, l'échelle varie peu : la vue en pied est privilégiée, afin de donner à voir le rapport de taille entre l'homme et les techniques environnantes.

Les illustrateurs ont pour habitude de réduire la population ouvrière au minimum requis, en ne figurant qu'un personnage par tâche et qu'un type de poste par atelier : dans la planche VI (Fig. 4), un homme seul gère l'ensemble du grenier de séchage. De même, dans la plupart des métiers, manivelles, soufflets ou autres mécanismes semblent tourner seuls, des feux sont entretenus par des mains invisibles. Le plus souvent, seul le travail qualifié, celui qui nécessite un savoir-faire technique, le maniement d'outils complexes est représenté. Certes, c'est le plus utile, le plus rentable, mais aussi le plus élevé dans la hiérarchie des dignités, d'où cette légitimité. L'exclusion des travailleurs non qualifiés laisse derrière eux un vide : cette large part des villes apte à travailler mais ne trouvant pas à s'employer chez un maître, ce que Robert Castel appelle le « quatrième ordre », et qui comptabilise une part importante du prolétariat urbain, reste invisible dans les planches, car indésirable dans une société rationnelle. Les Encyclopédistes ont ainsi une façon bien particulière de régler la question sociale en faisant disparaître les membres les plus fragiles des classes laborieuses.

Les ateliers dans leur ensemble baignent dans une salubrité artificielle, en adéquation avec les deux grandes prescriptions de la médecine du XVIII^e siècle : l'ordre et la santé. L'univers artisanal urbain n'est plus habité que par des corps neutres et en bonne santé. *Exit*, les difformités dues aux maladies, aux accidents ou aux conditions de travail déplorables. Propres, aérés et bien éclairés, les ateliers des planches sont l'illustration des canons hygiénistes de l'époque. Les traités de médecine du travail sont en effet nombreux à insister sur l'importance de l'air, de sa bonne circulation et de sa pureté : « C'est d'air qu'on manque le plus dans les ateliers », écrit Pajot des Charmes dans son *Mémoire concernant la petite et grande draperie*, « les lieux de travail sont trop resserrés, les ouvriers côte à côte respirent mal, les verrières ne donnent pas suffisamment d'aération et l'hiver les ouvriers redoutent les courants d'air, les vapeurs et émanations. »¹⁷⁴ De ces intérieurs bondés et embrumés, « objectivement mortifères », les gravures ne montrent évidemment rien. Les lieux du travail se font chambres d'écho des affects des commanditaires : lieux de la raison abstraite, dénués de toute trace des fumées, chaleur, misère, surpeuplement et autres conséquences du mal social de l'époque, pourtant bien connu (et peu présent du reste dans le corpus textuel).

Pourtant, loin d'être une simple scène technique, l'atelier est toujours une scène de vie, et ce d'autant plus que c'est un aussi lieu privé, apprentis et compagnons étant souvent logés

¹⁷⁴Cité par Arlette Farge, « Les artisans malades de leur travail », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, N°5, 1977, pp. 993-1006, p. 996.

chez leur maître : à Lille, dans le quartier Saint-Sauveur, on s'entasse à sept ou dix personnes par atelier de tissage. Cette promiscuité fait de l'atelier un « lieu de cohabitation hétérogène »¹⁷⁵, zébré de frictions affectives. Là encore, aucun signe de la vie hors travail ne vient rappeler au lecteur que ces « gens de métier » mangent, dorment et désirent « quelques autres choses encore » lorsqu'ils ne produisent pas.

Mais ce qui frappe le plus dans cette « urbanité » idéale, c'est l'absence désespérante d'extériorité sociale. Arlette Farge a magistralement décrit les petites ateliers parisiens et leur place centrale dans les émotions urbaines du XVIII^e siècle¹⁷⁶. Ces lieux sont aussi exigus qu'ouverts aux quatre vents : il suffit qu'un badaud s'arrête pour observer, commenter ou interpellé pour interrompre la tâche. Qu'une rixe ou une cabale éclate au dehors et l'ouvrier abandonne un temps son ouvrage pour satisfaire sa curiosité et se laisser happer par l'émotion populaire. Qu'une grève démarre dans une échoppe, avant de gagner la rue puis le quartier et c'est le métier tout entier qui pose ses outils. L'atelier est un lieu où le singulier vit au contact de la multitude, en permanence à l'écoute de la rumeur de la foule et où le flux de la production est extrêmement perméable aux flux affectifs de la rue.

La rue, cet « intérieur familial et meublé des masses »¹⁷⁷, selon le mot de Benjamin, est désespérément absente. Si les salons sont les lieux de sociabilité noble ou bourgeoise, la rue est l'espace où le peuple discute et se rencontre. Certes, elle n'a pas la forme du « passage » chère à l'auteur allemand, mais elle reste un lieu de vie éminent, où les enfants grandissent et jouent, où les nouvelles et les pamphlets se colportent, où l'on rit, où l'on chante, où l'on dort aussi parfois. Lieu de solidarité éminent, c'est aussi dans la rue que les foules s'amassent pour résister à l'autorité de la police, de plus en plus pesante à l'époque. Les émeutes urbaines sont quotidiennes¹⁷⁸, et l'on n'hésite pas à sévir contre elles brutalement : les meneurs font fréquemment l'objet d'arrestation, de lettres de cachet.

Ainsi, au-delà de leur fonction utilitaire, les planches obéissent à une visée politique, en ce sens qu'elles dépeignent un environnement domestique idéal qui va à l'encontre d'une réalité marquée par l'insubordination générale. Elle établissent ce que devraient être les comportements normaux et exposent un ordre social à l'opposé du désordre en vigueur.

175 Arlette Farge, *La vie fragile*, op. cit., p. 129.

176 Arlette Farge, *Le cours ordinaire des choses. Dans la cité au XVIII^e siècle*, 1994, Seuil, Paris.

177 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 1982, Cerf, Paris, 1990, p. 442.

178 Alors que la population urbaine ne représente que 15% de l'effectif du pays, les villes regroupent 50% des troubles séditeux. Jean Nicolas dénombre 8.258 cas de rébellion populaire entre 1661 et 1789, soit plus d'un par semaine. La proportion grimpe encore sur les trois décennies précédant la Révolution. Cité par. Michelle Zancarini-Fournel, *Les luttes et les rêves*, op. cit., pp. 71-74.

b. ... pour des corps sans trace.

À ces lieux de vie transformés en scènes techniciennes correspondent des corps mués en pures fonctions. De façon générale, l'effort physique, et avec lui la corporéité du travail, sont visuellement absents des planches : dans la série « Métallurgie »¹⁷⁹, par exemple, les presses sont activées par des silhouettes à la raideur peu vraisemblable, les échelles sont gravies d'un pas vif et allègre, le cuivre est porté sans le moindre effort. En montrant ces corps anatomiquement parfaits effectuant des gestes éprouvants sans émotion ni peine, les planches nient certes la pénibilité de ces travaux, ses dangers et ses fatigues, mais plus généralement toute incidence physique sur les corps et les vies ouvrières. Dans ces plans schématiques, les travailleurs manuels diffèrent peu des outils et des machines, « instruments » sans histoire ni personnalité. Désignés par le même code, ils ne sont qu'une pièce dans l'ensemble plus large du processus de production. Il suffit de les comparer tout au long des planches pour constater à quel point les corps ouvriers sont *standardisés* : tous de même taille, bien proportionnés et en bonne santé ; les visages sont la plupart du temps neutres et sans expression, ils ne ressentent rien, ne communiquent quasiment pas, ni pour le lecteur, ni entre eux. Même quand ils manient ensemble un même outil, les travailleurs n'échangent pas un regard : chacun n'œuvre plus que pour lui seul. Sewell ne se trompe pas en y voyant « une réticence presque perverse à admettre que la communication humaine était au moins nécessaire, sinon joyeuse, dans la vie professionnelle des artisans »¹⁸⁰. Réifiés, ces derniers s'apparentent à des mannequins dont le seul but est de fournir leur force de travail, d'illustrer sur le papier une tâche édifiée par d'autres. Le travail apparaît strictement *désaffecté* : sans joie ni tristesse, il est effectué par des corps vidés de leurs traces, de leurs liens, de leur histoire.

Vincent Milliot remarquait une idéalisation similaire des corps du peuple dans l'imagerie des *Cris de Paris*, signe de la persistance d'un mépris des métiers manuels : « L'idéalisation apparaît comme une condition qui rend "présentable" et digne d'être mis en scène le petit peuple "laborieux". »¹⁸¹ Dans ces feuilles volantes, les artistes domestiquaient les corps de la rue, les rendant présentables aux yeux des classes aisées, en leur conférant les postures distinguées des maîtres de danse, stylisation que l'on trouvait déjà chez Larmessin. Toutefois, pour que les sujets demeurent reconnaissables, ces dessinateurs leur conservaient les attributs

179 *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, Vol. V., « Histoire naturelle, Métallurgie », Briasson, David, Le Breton, Paris, 1768.

180 William H. Sewell, « Vision of Labor : Illustrations of the Mechanical Arts before, in, and after Diderot's *Encyclopédie* », in Cynthia Koepp, Steven Kaplan (dir.), *Work in France. Representations, Meaning, Organization, and Practice*, Cornell University Press, New York, 1986, pp. 258-286, p. 275.

181 Vincent Milliot, « La ville au miroir des métiers... », op. cit.

vestimentaires des vagabonds et autres crieurs de rue. Au contraire, dans les *Recueils de planches*, la standardisation s'applique également aux costumes professionnels. Sauf exception, la tenue des artisans est la même, quelle que soit l'industrie : mineurs, épingliers, fondeurs, verriers, batteurs... semblent tous vêtus du même habit, composé d'une chemise, d'une culotte et de souliers. Ce costume indifférencié tend là encore à faire oublier les contraintes physiques des métiers : la chaleur des fourneaux, les aléas météorologiques, les risques d'explosion... Aucun ouvrier n'est préparé à de telles éventualités. Mais cette uniformisation fait d'autant plus sens quand on la compare aux *Costumes grotesques*, où les corps revêtaient l'habit allégorique de leur métier, qui les fixait dans la hiérarchie sociale. Le travail ne semble plus ici attaché à aucune qualité : l'affect commun de la corporation a complètement disparu des corps laborieux. La disparition des signes extérieurs correspond à celle du métier et de son identité : dans le cadre social Encyclopédique, les corps intermédiaires qui rassemblent les hommes ont déjà disparu, chaque individu au travail est un homme isolé qui n'est plus responsable que de lui-même et demeure libre de s'embaucher où bon lui semble, sous l'autorité commune de la Nation.

Cette indifférence aux caractères individuels propres à chaque profession est particulièrement visible quand on observe les mains des travailleurs. Fréquemment, la division du travail appelle une division des corps : seules les mains de l'ouvrier sont alors dessinées, pour expliciter ou décomposer une tâche, ce qui revient à ôter définitivement à l'artisan toute qualité, toute pensée¹⁸². Coupées du corps, les mains obéissent au savant et deviennent de simples outils offerts à la rationalité : « *L'Encyclopédie* ne montre pas des mains », écrit Jacques Proust, « mais deux mains, toujours les mêmes, qui sont comme le symbole et le signe algébrique de tout travail manuel. »¹⁸³ Non des mains ouvrières, marquées par la pratique répétitive de tel ou tel geste, des mains travailleuses avec des cales, des cicatrices, mais des mains anatomiques et fonctionnelles.

Pour mesurer le profond bouleversement dans le sens attaché au travail, il faut s'arrêter sur les gestes qu'effectuent ces mains. Gestes abstraits et sans fatigue, ils sont aussi accentués pour rendre visuellement explicite le sens qu'ils portent, pour en faire comprendre visuellement l'intérêt dans le procès de production. Barthes a fort justement parlé de gestes « numineux » :

182 Voir, parmi d'autres : « Agriculture et économie rustique, travail et emploi du coton », pl. II. ; « Plumassier - panachier », pl. III.

183 Jacques Proust, « L'image du peuple au travail dans les planches de *L'Encyclopédie* », *Images du peuple au XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 65-85, p. 67. L'auteur souligne.

pour se signifier lui-même, le mouvement doit s'immobiliser au point extrême de sa course [...] ; à ce geste suspendu, sur-signifiant, on pourrait donner le nom de *numen*, car c'est bien le geste d'un dieu qui crée silencieusement le destin de l'homme, c'est-à-dire le sens. Dans l'*Encyclopédie*, les gestes numineux abondent car ce que fait l'homme ne peut y être insignifiant.¹⁸⁴

Ces gestes, *trop* signifiants pour être vrais – « actes *légèrement* impossibles, car à la vérité un acte ne peut être à la fois efficace et signifiant, un geste ne peut être tout à fait un acte »¹⁸⁵, écrit encore Barthes –, font dire aux mouvements des corps ce qu'ils ne disent pas naturellement. D'Alembert s'en explique comme suit :

Quant aux figures, nous les avons restreintes aux mouvements importants de l'ouvrier et aux seuls moments de l'opération, qu'il est très facile de peindre et très difficile d'expliquer. Nous nous en sommes tenus aux circonstances essentielles, à celles dont la représentation, quand elle est bien faite, entraîne nécessairement la connaissance de celles qu'on ne voit pas.¹⁸⁶

Alors que chez Agricola, le geste était relégué au second plan, il devient ici une motivation primordiale d'une image qui supplée à l'insuffisance des mots. Le partage du dicible et du visible doit mettre à profit les possibilités des deux langages : l'usage de ces *numen*, accompagnés des mots du savant, doit compenser l'immobilisme des dessins et faire connaître l'avant et l'après de la représentation.

On a donc déshabillé le corps de ses traces pour n'en (re)garder que ses mouvements, qu'il revient à l'image de saisir et de faire parler : ce n'est plus l'état durable du corps qui fait sens, mais ses gestes éphémères qui lui tiennent désormais lieu de langage. Le sens n'est plus dans un corps qui pose, mais dans le geste arrêté à son point de sens culminant. L'image adopte un nouveau rapport au temps, il faut comprendre instantanément un travail qui n'est plus partie intégrante de la vie, mais seulement un « moment » de celle-ci : « Nous sommes convaincus que [...] c'est par l'extrême habitude de converser les uns avec les autres que les ouvriers s'entendent, et beaucoup plus par le retour des conjonctures que par l'usage des termes. *Dans l'atelier c'est le moment qui parle et non l'artiste.* »¹⁸⁷ On retrouve là l'idée de l'automatisme du métier : la répétition des mêmes situations, vécues en commun, permet aux ouvriers de se

184Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* », op. cit., p. 102.

185Ibid.

186Jean D'Alembert, « Discours Préliminaire », op. cit., p. XL.

187Denis Diderot, *Prospectus*, op. cit. Nous soulignons.

comprendre ; pourtant, on l'a dit, les planches ne montreront rien de cette « habitude de conversation », comme si cette langue n'était pas une langue adéquate, digne d'être entendue. Les planches auront donc pour fonction de décomposer le travail en une suite d'instantanés visibles, de moments nommés et définis, que l'image doit mettre à la portée du savant pour que celui-ci s'en empare et les rationalise.

Jusque dans les détails du travail, ces corps représentés sont soumis à une « tyrannie du sens ». Dans ces images, le travailleur n'a pas la liberté d'être improductif, au repos ou en conversation avec un camarade, il est sommé d'être actif et de prendre une signification dans le processus de production. Tous doivent œuvrer à la production car tout doit faire sens, être compris immédiatement pour que l'observateur trouve au plus vite ce qu'il cherche : à l'efficacité de la production pensée par le savant correspond la lisibilité optimale de la description visuelle. Le corps tracé posant nonchalamment devient un corps vierge rationnellement mis en acte, mais aussi répertorié, rangé en tableau.

Des théâtres des machines prisée à la Renaissance aux figures commanditées par Diderot, on glisse donc d'une représentation spectaculaire et géométrique de phénomènes physiques et mécaniques à des séries de « synopsis rationnels » décomposant la production : cela correspond, selon Foucault, au passage du « théâtre » au « catalogue », du « défilé circulaire de la "montre" à l'étalement des choses en "tableau" »¹⁸⁸. Le tableau, espace quadrillé, où le moindre composant signifiant est pointé par une lettre ou un chiffre et prend sens dans ses rapports avec les autres, apparaît comme une nouvelle façon de regarder, « de nouer les choses à la fois au regard et au discours », qui naît à la fin du XVIII^e siècle et qui repose sur la méthodologie du classement. Classer le social, nommer et comptabiliser ses parties, c'est avoir prise sur lui et sur les corps qui s'y trouvent, en définissant les conduites au cœur de ce milieu. Les figures ont pallié à l'indicible des gestes du travail, faisant affleurer à portée de la représentation des pans de l'industrie qui échappaient alors à la sphère du pensable. L'alliance des mots et des images aura permis d'affiner une nomenclature du monde du travail, afin de faire entrer cette sphère de la société dans le grand ordonnancement du monde sous l'égide de la Raison.

Il n'est pas anodin de retrouver cette figure du tableau dans le grand ouvrage foucauldien sur le XVIII^e siècle sécuritaire, *Surveiller et punir*. Le siècle des Lumières est aussi celui où se met au point un « art des disciplines », dont la première grande fonction est de former des « tableaux vivants »¹⁸⁹, qui ordonnent et transforment la multitude. À la fois « procédure de

188 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 143. Foucault prend l'exemple du passage du spectacle de l'animal fabuleux, dans les fêtes de la Renaissance, au cabinet d'histoire naturelle de l'Âge Classique.

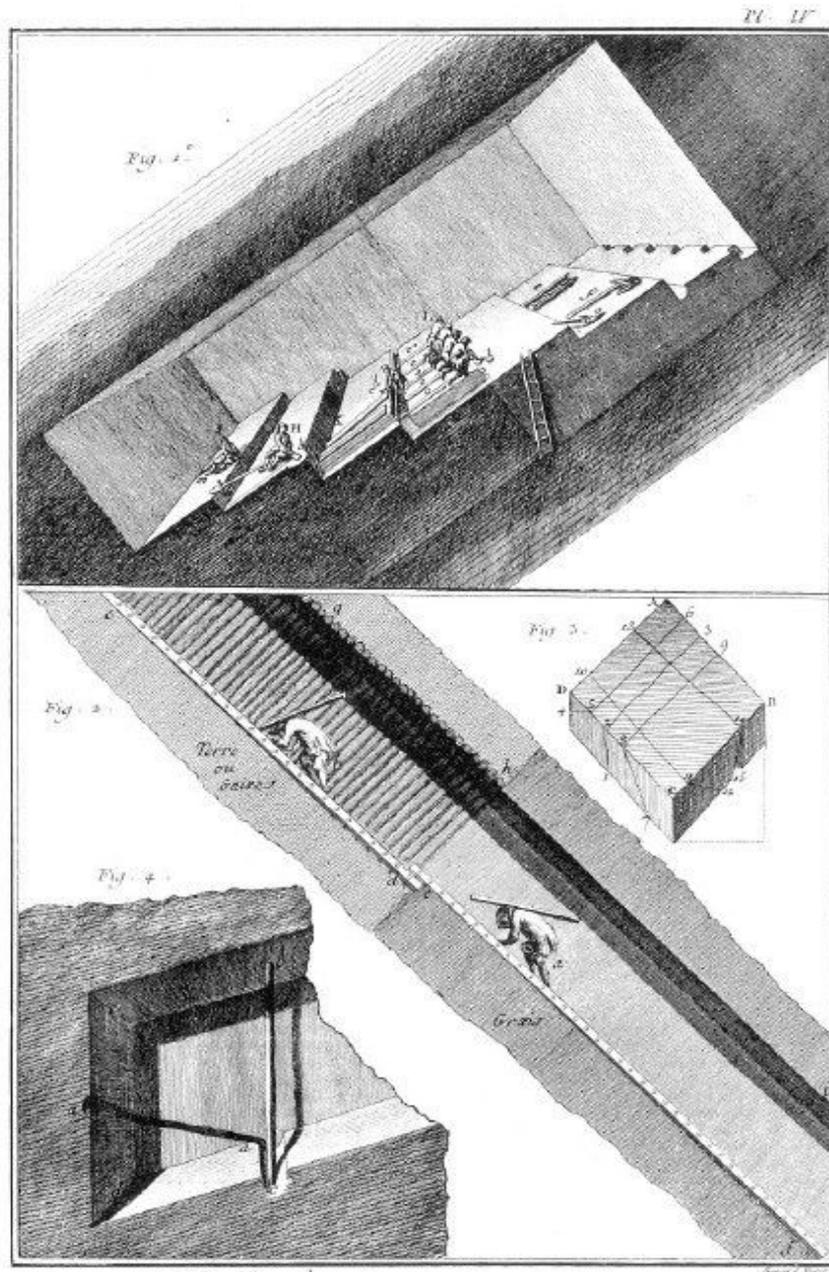
189 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975, Gallimard, Tel, 2016, p. 174. Le philosophe en donne la définition

savoir » et « technique de pouvoir », le tableau a pour fin d'« organiser le multiple » et de rendre les corps « dociles » : « est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné »¹⁹⁰. Cela passe notamment par un apprentissage des gestes et des postures, par un fin maillage de l'espace, du temps et des mouvements et par une surveillance générale. En un mot, la mise au point, au fil de multiples petites transformations, d'une anatomie politique disciplinaire visant à produire des corps soumis et exercés, et d'autant plus performants qu'ils sont obéissants, dans tous les domaines de la société.

Difficile de ne pas voir dans l'imagerie encyclopédique une préfiguration visuelle de cette « utopie disciplinaire » : avec ses codes et ses définitions, ses corps d'une lisibilité exemplaire et son vocabulaire normalisé, elle offre un classement des industries de son époque en autant de tableaux destinés à mettre au pas un monde désordonné. À ce classement exhaustif s'ajoute encore le regard surplombant de l'ingénieur et sa parole rationaliste du travail.

suivante : « Les disciplines sont ainsi l'ensemble des minuscules inventions techniques qui ont permis de régir les foules pour les utiliser. (...) Dans la société de classes, elles ont été la contrepartie politique des normes juridiques redistribuant le pouvoir. On les présente comme une base morale de la société, alors qu'elles n'ont été qu'un mécanisme pour déséquilibrer définitivement et partout les rapports de pouvoir. » Ibid. p. 257.

¹⁹⁰Ibid. p. 160. L'exemple de Foucault est celui du soldat, compétence innée au début du XVIIIe, savoir acquis dans le second XVIIIe : on n'est plus soldat par ses capacités métaboliques, mais par une formation poussée.



*Minéralogie, Ardoiserie de la Meuse.
Vue perspective d'une Galerie et de ses sept longueurs et Coupe d'un puits inclusé.*

Fig. 6: Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques, VI^e Volume, 1768, « Minéralogie, Ardoiserie de la Meuse », pl. IV. D'après Robert Bénart.

3. La parole de l'ingénieur : un manuel d'exploitation du travail minier.

Les planches effacent les affects que les gens de métier attachent à leur activité pour favoriser la lisibilité exclusive de ce « moment » qui parle à leur place. Néanmoins, et malgré

l'abstraction schématiques des gravures, il est clair qu'elles nécessitent plus qu'un « coup d'œil » pour être comprises. La décomposition exige d'aller d'une page à l'autre, de la vignette à l'inventaire, mais aussi – et peut-être surtout – de se reporter perpétuellement à l'explication, le texte représentant en moyenne près du tiers de chaque volume. D'abord, le code reporte sans cesse les figures à leurs définitions, qui renvoient en retour le lecteur au dessin. Le texte compose une sorte de mode d'emploi qui détient *in fine* la narration de l'image. Au contraire de Stradanus ou d'Agricola, c'est bien la parole du savant qui *fait*, ou au moins finalise, le travail. C'est ce commentaire, trop souvent oublié dans l'analyse des planches¹⁹¹, qui complète la description de l'industrie représentée. Alors que l'image se fait de plus en plus précise, les planches de plus en plus nombreuses, les descriptions sont de plus en plus longues, les analyses de plus en plus fouillées : comme l'image, le texte veut s'engouffrer dans les gestes ouvriers, pour leur imposer son efficacité, creusant l'écart entre les mots des savants et le vécu du travail.

De cet écart entre ce que l'on sait de la réalité concrète et sa représentation schématique peut naître un certain scandale : tout au long de leurs articles respectifs, Roland Barthes et Jacques Proust décrivent le profond « malaise » que l'on peut ressentir devant les planches de l'*Encyclopédie*. Ce malaise se fait peut-être ressentir le plus fortement devant les planches des ardoisières de la Meuse. Lewis Mumford a noté que les mines de houille ont non seulement fourni l'énergie principale à l'effort industriel de l'Occident, deux siècles durant, mais aussi son modèle idéologique. Pour l'historien, le travail souterrain implique une dévotion totale du mineur à son travail : « rien ne peut distraire le mineur. Nulle fille passant au loin pour lui rappeler son humanité ; nul lapin traversant le champ pour éveiller son instinct de chasseur ; nulle lumière sur la rivière pour l'inviter à la rêverie. Le cadre restreint du travail le domine, rébarbatif, incessant, obstiné. C'est un monde obscur, incolore, insipide et inodore, informe : le paysage de plomb d'un hiver perpétuel. »¹⁹² Pire encore, au creux de sa galerie, le mineur est privé de ses perceptions élémentaires, il « ne distingue pas la forme des choses, il ne voit que la matière brute », il est rendu aveugle à tout sauf à l'objet de son travail. Enfin, le temps même lui échappe, puisqu'il est privé de la lumière du soleil : il ne peut donc que se plier au rythme de la production. L'ouvrier, pris en défaut dans son expérience du monde, se trouve contraint d'obéir à un regard supérieur, qui supervise son action sur la nature.

Ce modèle conceptuel s'applique clairement aux ardoisières de Rimogne, représentées ici

191Étrangement, ni Barthes, ni Sekula, ni Sewell ne se reportent aux explications afférentes aux planches.

192Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cit., pp. 89-92. La description de Mumford doit être prise avec précaution. En effet, il est étonnant qu'il ne mentionne pas les formes de solidarité inhérentes au travail collectif. Les stratégies d'entraide, les coutumes, l'apprentissage et toutes autres formes de sociabilité propres au travail en équipe ont été essentiels dans la formation d'une identité de classe ouvrière.

par Robert Bénard et commentées par Vialet, ingénieur des Ponts et Chaussées en charge de cette exploitation, qui fournit un mémoire synthétisant son expérience. Vialet commence par expliciter les choix esthétiques : « Pour rendre ces desseins plus intelligibles, on a été obligé de prendre quelques licences, comme d'avoir supposé dans la coupe toutes les galeries sur une même ligne. »¹⁹³ Pour éviter la confusion inhérente au travail souterrain, le dessinateur a opté pour une vue géométrique, avec des galeries parallèles (Fig. 6) : la mine apparaît comme un espace rationnel, au même titre que les autres lieux de production. Mais cet espace constitué de lignes droites euclidiennes n'a rien à voir avec le monde de la mine : « [la ligne euclidienne] n'a ni corps, ni couleur, ni grain, ni aucune qualité sensible, parce qu'elle est de nature abstraite, intellectuelle, rationnelle. »¹⁹⁴ Et cette ligne droite, écrit ailleurs Tim Ingold, c'est le signe le plus évident du pouvoir et de son artificialité¹⁹⁵. Dès la représentation spatiale, on glisse dans un mode d'appréhension étranger à celui de l'expérience sensible du mineur, où l'esprit de l'ingénieur a pris le pouvoir sur l'homme et son monde.

À leur propos, l'ingénieur nous apprend que cette exploitation en compte plus de cent-vingt ; on n'en verra jamais qu'une dizaine. Mais ce qui est remarquable, c'est que l'auteur prend soin tout au long du texte de rassurer son lecteur quant à la pénibilité du travail :

Les ouvriers sont certainement bien peu à leur aise dans le fond des crabotages, *pas aussi mal cependant qu'on pourrait se l'imaginer*. [...] Les figures 3 et 4 de la pl. III font voir *quelle facilité* les ouvriers tirent dans cette occasion de la grande inclinaison du banc qui fait qu'ils *ne sont qu'un peu couchés* sur le côté, au lieu d'être courbés comme on le croirait d'abord.

Les mots de Vialet orientent le regard et l'imagination, renvoient à une réalité autrement plus acceptable que celle que vivent les mineurs. Les formules utilisées ne cessent d'alléger la peine : l'auteur décrit la facilité des gestes et la légèreté de la hotte, emploie en permanence des expressions comme « il suffit », « il ne reste plus qu'à », « à son aise »... ou évoque la protection contre les risques comme une évidence. Le milieu de la mine, inhospitalier et dangereux, imprévisible par nature, est réduit à un espace abstrait, décrit uniquement en termes de mesures, et où l'on se meut sans peine : même quand ils « portent leurs faix sans aucune lumière [...], à force de passer par le même endroit il se forme dans les galeries des espèces d'augets dans lesquels les ouvriers font couler leurs piés. » Non seulement les

193Ingénieur Vialet, *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, V^e Livraison ou VI^e Volume, 1768. Les citations suivantes proviennent de ce mémoire. Non paginé.

194Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989, p. 47. Cité par Tim Ingold, « Bâtir une maison », op. cit., p. 120.

195Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, Bruxelles, 2011, pp. 189-207.

planches montrent en pleine lumière ce qui se vit dans l'obscurité, mais le commentaire nous dit en plus que cette marche chargée « coule » sans heurts. Quant aux accidents, ils « ne sont jamais bien fréquents dans un banc de peu d'épaisseur par la facilité avec laquelle on peut les prévenir & à peu de frais ».

Appliquant à la lettre les conseils de Diderot, Vialet incarne ce savant qui dicte le canevas du travail, réduit dans son mémoire à une suite de tâches à accomplir dans l'ordre, en connaissant le bon geste, le bon outil, et la terminologie – ses explications se caractérisent par leur souci d'exactitude, essentielle à l'actionnaire pour bien se faire comprendre et bien diriger les ouvriers. Tout le processus de production est ainsi décomposé, chiffres à l'appui, et les postes stratégiques font l'objet d'une description approfondie. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne le poste du tailleur d'ardoises, ou refendeur, de l'habileté duquel dépend le nombre de tuiles extraites d'un bloc de minerai brut. La planche I de la série nous fournit le plan, la planche II montre les outils, les planches III et IV les galeries, et la planche V le travail au jour ; le texte nous donne la marche à suivre. Agricola opérait une séparation entre un récit visuel de la production et un récit textuel prenant en charge l'administration du travail ; avec l'ingénieur des Lumières, l'analyse s'insinue profondément dans les gestes du travail. Vialet nous dit combien d'ardoises on peut tirer, combien de coups de ciseau asséner et où ils doivent être portés, et même le poids et la longueur de l'ardoise escomptée – la planche IV montre un cube de schiste où les ardoises sont déjà tracées, prêtes à être découpées par un refendeur compétent. L'entrepreneur doit en savoir autant que l'ouvrier ; il doit pouvoir anticiper les quantités, mais aussi pouvoir recruter, contrôler, exiger et le cas échéant licencier si la production ne satisfait pas à ses demandes.

Sur ce point, Vialet est d'ailleurs très clair : son mémoire doit être lu comme un mode d'emploi, un tutoriel pour qui voudrait se lancer dans l'exploitation de l'ardoise. Les derniers paragraphes sont consacrés aux dépenses du propriétaire, et même à des conseils donnés au futur exploitant : « je répète ici comme une chose essentielle que le premier soin lorsqu'on veut ouvrir une ardoisière... », commence l'auteur. C'est bien d'un manuel d'exploitation pratique des ressources qu'il s'agit, où la connaissance doit servir le commerce : « Je n'ai point cru devoir me borner au détail de l'art ; je suis aussi entré dans la police du travail, parce que le but du Dictionnaire encyclopédique est d'étendre non seulement les arts, mais encore le commerce, & que c'est de l'ordre et de l'économie que dépend ordinairement le succès des grandes entreprises. » L'ingénieur s'adresse à des entrepreneurs – le terme commence à être à la mode à l'époque¹⁹⁶, venus chercher dans le *Recueil* des informations pratiques, utiles à

196« Ceux qui connaissent la marche du commerce savent aussi que toute entreprise importante de trafic ou d'industrie exige le concours de deux espèces d'hommes ; d'entrepreneurs qui font les avances des matières

l'investissement.

L'ouvrier, dépossédé de sa personnalité et de ses affects, n'engage pas la moindre empathie, au contraire de Vialet, qui entre en connivence avec le lecteur, pour l'inciter à adopter son regard « émancipé du monde ». *L'art* de la mine apparaît désormais complètement séparé du *métier* de mineur et les seuls affects qui comptent sont les mesures de « l'ordre et de l'économie », afin de répondre au souverain désir de rentabilité.

Il est tentant de penser que ce sont les nécessités pédagogiques de l'ouvrage qui expliquent ce schématisme aride recouvrant les traits humains et sociaux du travail. Mais un coup d'œil à *L'Art d'exploiter les mines de charbon de terre*, participation de Jean-François-Clément Morand à la *Description des Arts et Métiers* de l'Académie des Sciences, nous dissuade de cette idée. Là aussi, l'industrie minière s'illustre en plusieurs dizaines de planches¹⁹⁷. Très proche du *Recueil* dans sa partie technique, le mémoire contient également des inventaires d'outils et de machines, des plans d'installations et des coupes verticales des galeries perçant les différentes couches de roche. Néanmoins, il s'écarte radicalement de son concurrent direct dans sa manière de figurer le travail, à travers des pages pleines où les ouvriers travaillent de concert. Ainsi, des planches LVI-1 et LVI-2 du second volume, « Appret du charbon de Terre pour le Chauffage », où l'on voit des ouvrières du jour ramasser le charbon extrait et l'agglomérer en boulets. Dans la partie supérieure de la première planche (Fig. 7), un château au loin rappelle que le travail se fait sous l'autorité et pour le bénéfice d'un propriétaire. Et la seconde illustre l'empilement des boulets sur fond de décor urbain, prêts à être vendus. Consacrées à des tâches très secondaires, ces pages comptent pourtant des personnages plus nombreux qu'il n'en faut pour comprendre leur tâche, et leur dessin est nettement plus détaillé que celui de leurs homologues masculins vus précédemment. Mais ce qui frappe surtout, c'est que ces ouvrières apparaissent reliées par un « flux de production » qui rappelle immédiatement l'industrie de Stradanus : les mouvements des corps, le charbon passant de l'une à l'autre, les attitudes des travailleuses qui échangent des regards, discutent ou se tiennent par la main, tout concourt à faire de ce travail subalterne une activité collective reliant ces femmes entre elles, tout en les plaçant sous la double soumission de l'autorité souveraine et de la production marchande.

premières, des ustensiles nécessaires à chaque commerce ; et de simples ouvriers qui travaillent pour le compte des premiers, moyennant un salaire convenu. » Turgot, cité par Sewell, *Gens de métier et révolution*, op. cit., p. 183. Turgot conclut que la distinction entre ces « deux espèces d'hommes » dépend « de la nature des choses ».

¹⁹⁷Jean-François-Clément Morand, *L'Art d'exploiter les mines de charbon de terre*, Saillant, Nyon et Desaint, Paris, 1768-1779, 3 Vol. Les planches sont gravées par Claude Fessard, sur des modèles dessinés par Charles-Antoine Galhausen.



Fig. 7: L'Art d'exploiter les mines de charbon de terre, Saillant, Nyon et Desaint, Paris, 1768-1779, 3 Vol., pl. LVI-1 gravée par Claude Fessard, dessinée par Charles-Antoine Galhausen.

4. Les affects de l'échange et de la consommation.

a. Une vie politique organisée autour de l'ordre et de la propriété.

Puisque les producteurs ont été évidés de toute corporéité, de toute réserve affective propre, il nous reste à nous demander par quoi ces affects ont été remplacés. Autrement dit, quels sont les grandes passions communes sur lesquelles l'*Encyclopédie* fait tenir son monde

du travail ? Quelle figure ce dernier prend-il ? Vers quelles directions les auteurs vont-ils orienter les désirs de leurs lecteurs ?

Ce que montrent les planches, ce pourrait être l'ordre rêvé par la police, les économistes et le gouvernement : des ateliers harmonieux, qui produisent le mieux possible, grâce à une organisation rationnelle à laquelle se plie une main-d'œuvre docile, soit l'union réussie de la raison technique à la raison disciplinaire, les deux affects privilégiés de l'ordre productiviste. Les planches sont donc les images d'un monde rêvé : elle cherche à définir un idéal sociétal, que la force d'évocation de l'image doit rendre désirable, et que seuls les principes des Lumières sauront faire advenir. Ce modèle social se caractérise par une place nouvelle accordée au monde du travail. Sain et organisé, il faut désormais en prendre soin pour en tirer le meilleur :

il est indispensable pour l'intérêt de la classe jouissante de veiller à la conservation de la classe laborieuse. C'est un besoin, sans doute, de prévenir le désordre et les malheurs de la société. C'en est un de veiller à la conservation de cette immense et précieuse pépinière de sujets destinés à labourer nos champs, à voiturer nos denrées, à peupler nos manufactures et nos ateliers.¹⁹⁸

De la rue à la manufacture, il faut organiser l'ensemble de la société selon les principes de la Raison, *dans l'intérêt de tous*. Dans sa définition du « Peuple », Jaucourt dénonce les inégalités au sein du Tiers-état, entre marchands et intellectuels d'un côté, et ouvriers et laboureurs de l'autre¹⁹⁹. Après une description rapide des conditions de vie ouvrières et paysannes, Jaucourt s'insurge contre ces gouvernements qui entretiennent la misère en taxant lourdement les masses. Mais ce n'est pas tant au nom de la justice que l'on se doit de lutter contre ces inégalités ; c'est plutôt qu'en réduisant ces impôts, on pourra augmenter la production et garantir la paix sociale : « Qui croirait qu'on a osé avancer de nos jours cette maxime d'une politique infâme, que de tels hommes ne doivent point être à leur aise, si l'on veut qu'ils soient industriels et obéissants »²⁰⁰. Cette description ne considère le peuple que dans sa dimension économique : une force productrice avec qui il faut bien partager quelques richesses si l'on veut gagner sa loyauté, et surtout en augmenter le rendement.

Si l'on cherche temps à organiser ce peuple qui travaille, c'est que celui-ci n'est pas à même de définir ce qui est dans son intérêt : la parole politique, le débat en assemblée reste

198C. P. Copeau, *Essai sur l'établissement des hôpitaux des grandes villes*, Paris, 1787, p. 142. Cité par Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., pp179-180.

199Louis de Jaucourt, « Peuple », T. XII, 1765, pp. 475-477.

200Ibid., p. 476.

une prérogative de la classe dominante. Dans l'*Encyclopédie*, si la conversation ne descend pas dans les ateliers, des salles immenses lui sont consacrées : quand l'architecte De Wailly propose une large vue en perspective pour la série « Sallon », il parsème cette vue de petits groupes de nobles et de bourgeois discutant aux quatre coins de la pièce. Ailleurs, des gentilshommes portant l'épée palabrent du travail d'un serrurier courbé à leurs pieds²⁰¹. La parole apparaît comme un privilège de classes, que la Révolution est loin d'avoir aboli. Les charpentiers parisiens, après avoir pris part au Soulèvement de 1789, en feront l'expérience quand ils enverront leurs représentants à l'Hôtel de ville réclamer un salaire minimal de 50 sols. Le citoyen Bailly, premier maire de Paris, leur répond sèchement : « Tous les citoyens sont égaux en droit, mais ils ne le sont pas en facultés, en talents, en moyens... Une coalition d'ouvriers pour porter le salaire de leur journée à un prix uniforme, et forcer ceux du même état à se soumettre à cette fixation, serait donc évidemment contraire à leurs véritables intérêts. »²⁰² Paul Lafargue rappelle comment, après la prise de la Révolution, le magistrat « s'empessa de rassembler et de parquer les masses – près de 18 000 hommes – sur la butte Montmartre, comme des animaux sauvages ; ceux qui avaient pris la Bastille surveillaient ici les travailleurs avec des canons, la mèche allumée à la main »²⁰³. Si, à la fin du XVIII^e siècle, l'importance du travail manuel commence à être reconnue, la parole du travail demeure quant à elle toujours autant méprisée : les ouvriers, à qui l'on interdit de se réunir, sont jugés incapables de débattre et « d'entrer en société ». Dépendant de la vente de sa force de travail, l'artisan est un être corruptible, qui ne saurait être un citoyen à part entière, et c'est donc au savant, que revient le devoir d'organiser la société : « S'il arrive à l'*Encyclopédie* de condamner le despotisme, note Jean Fabre, plus souvent encore et même en principe, elle le considère comme un facteur positif, pourvu qu'il soit bienfaisant et éclairé. »²⁰⁴

L'autre notion clef, corrélative, distinguant entre deux ordres de citoyens dans l'esprit des Révolutionnaires allait être la propriété. Pour Turgot, le propriétaire, parce qu'il détient une parcelle du territoire national, est attaché de façon pérenne à la Nation, et sera donc beaucoup plus concerné par son sort. Dans la Constitution de 1791, les deux tiers de la population *masculine* peuvent voter, mais seuls cinquante mille d'entre eux, les propriétaires terriens dignes d'obtenir le titre d'« électeur », peuvent prendre part à la législation. De 1791 à 1848,

201Cf. Série « Architecture, Sallon » (pl. IV) ; série « Serrurier » (pl. II) ; série « Théâtre, La Salle de Stutgard » (pl. I). Cette dernière ne comporte que la mention : « Voyez la Planche qui s'explique d'elle - même », comme si la vue en coupe de la salle de spectacle ne valait pas tant pour la description que pour le plaisir de contempler ses semblables, les nombreux figurants en présence, profitant d'une soirée au théâtre.

202Cité par Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., pp, 199-200,

203Paul Lafargue, *La charité chrétienne*. Cité par Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, 1989, p. 783.

204Jean Fabre, « L'article "Peuple" de l'*Encyclopédie* et le couple Coyer-Jaucourt », *Images du peuple au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 22.

les propriétaires bénéficièrent de droits politiques plus importants que leurs compatriotes dénués de propriété²⁰⁵. La propriété, et particulièrement la propriété foncière, devient « le pivot symbolique et réel du nouvel ordre politique, aux dépens du privilège »²⁰⁶. Qualité centrale dans la définition du citoyen, la propriété est également l'affect qui préside à la représentation des marchandises.

b. L'exposition de l'objet : vers la consommation et le loisir.

Le soin particulier apporté à l'espace urbain s'explique d'autant mieux que les Encyclopédistes sont pour la plupart des citadins, tout comme leurs lecteurs : la première édition a essentiellement été consultée et dissertée dans les salons parisiens. Ce fait n'est probablement pas étranger à la surreprésentation de la ville dans le *Dictionnaire*, dont la présence est inversement proportionnelle à la réalité historique. De même, les ateliers font l'objet d'une représentation scientifique, alors que les planches dédiées à l'agriculture relèvent plutôt de l'allégorie pastorale. C'est là une vraie différence avec les Physiocrates, comme Quesnay, pour qui l'agriculture est le fondement premier de l'économie nationale, différence qui peut s'expliquer, on l'a dit, par l'attrait pour l'intelligence pratique des mécaniques, mais aussi, plus simplement, par le goût pour un artisanat de luxe, plus à même de susciter le désir bourgeois que la récolte des grains.

Les ateliers renvoient donc l'image d'une réalité aussi harmonieuse que schématique, où seule l'analyse de l'industrie et de ses marchandises intéresse les dessinateurs. « La production de l'objet entraîne l'image vers une simplicité presque sacrée », note Barthes ; à cette « austérité de la création » s'oppose le « luxe du commerce », l'extravagance de la consommation. La place de l'objet procède, dans la démarche Encyclopédique, d'une « volonté d'inventaire » qui est elle-même tout sauf neutre : « Recenser n'est pas seulement constater, comme il paraît à première vue, mais aussi s'approprier. »²⁰⁷ Le grand travail d'analyse du réel auquel se livrent Diderot, D'Alembert et leurs collaborateurs peut ainsi s'apparenter à « un vaste bilan de propriété » : « La propriété dépend essentiellement d'un certain morcellement des choses : s'approprier, c'est fragmenter le monde, le diviser en objets finis, assujettis à l'homme à proportion même de leur discontinu : car on ne peut séparer sans

205Durant cette période, seules la Constitution Montagnarde de 1793 et celle de Napoléon en 1799 abolissent le cens électoral.

206William H. Sewell, *Gens de métier et révolution*, op. cit., p. 192.

207Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* », op. cit., p. 91.

finalement nommer et classer, et dès lors, la propriété est née. »²⁰⁸

Voici donc à quoi tendent les tableaux encyclopédiques : observer, classer, inventorier, et finalement posséder. Et cette connaissance organisée est d'autant plus primordiale que la théorie économique de l'époque met en balance l'information et l'acquisition : la sécurité de l'achat dépend de la bonne connaissance de la marchandise, dont il faut savoir juger au mieux de la qualité. « Dans la société civile bourgeoise », écrit Marx, « règne la fiction juridique que tout homme, en tant qu'acheteur de marchandise, dispose d'une connaissance encyclopédique sur toutes les marchandises. »²⁰⁹ Les décompositions systématiques permettent de développer sa connaissance des marchandises et d'investir à bon escient, tandis que les commentaires des spécialistes sont censés prévenir le lecteur des éventuelles escroqueries de praticiens malintentionnés.

Agricola consacrait déjà de pleines pages à l'inventaire des outils du mineur ; quand ils ne sont pas simplement posés au sol, ces derniers apparaissent comme accrochés à la paroi rocheuse sur laquelle ils vont être utilisés : l'outil n'est pas encore véritablement détaché de son milieu d'usage ou, pour le dire avec Sekula, « la rhétorique diagrammatique abstraite de l'ingénieur n'a pas encore tout à fait remplacé la rhétorique physiquement démonstrative de l'artisan »²¹⁰. Dans l'*Encyclopédie*, outils et marchandises sont renvoyés dans une sphère lointaine, un espace mental complètement détaché de la sphère de la production. On mesure dès lors à quel point le rapport aux objets est un rapport de classes : les travailleurs qui s'en servent, portent et emportent avec eux leur outil sont qualifiés par lui, et y sont d'autant plus attachés que sa disparition signifie souvent la perte d'emploi. À l'opposé, d'autres s'en tiennent à distance, l'exposent dans des inventaires, le démontent et le remontent pour le rendre plus efficace, plus productif, mais pas nécessairement plus facile ou plus agréable à manier.

De ces deux regards différents, voire antagonistes, l'histoire a le plus souvent retenu le second : l'objet du travail vaut pour sa fonction dans un processus productif, rarement pour le rapport intime que l'ouvrier entretient avec lui. Nombreux sont les musées de l'industrie à avoir opté pour un tel rapport aux objets. Dans sa salle reconstituant une forge du XVIII^e siècle, la Maison de la Métallurgie et de l'Industrie de Liège expose de petits objets en fonte : bien alignés dans une vitrine au fond blanc, leur régime de présence, celui de l'inventaire, du catalogue, rappelle immédiatement les planches encyclopédiques. Avec le passage du temps,

208Ibid. p. 93.

209Karl Marx, *Le Capital. Livre premier*, op. cit., p. 40, n. 5. La dissymétrie de l'information entre l'acheteur et le vendeur est un point important de la théorie du commerce au XVIII^e siècle. S'il appartient à l'État de veiller à ce que l'offre soit conforme à ce que le contrat propose, c'est à l'acheteur seul de s'informer des prix en vigueur et de la qualité du produit. Cf. Fontaine Philippe, « L'"opportunisme" au siècle des Lumières », *Dix-huitième Siècle*, n°26, 1994. *Économie et politique*. pp. 89-101

210Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit.

ils sont devenus à leur tour des reliques presque sacrées, chargées de porter témoignage d'un temps passé. Le parallèle avec les planches paraît d'autant plus pertinent que le musée affiche des vignettes de l'*Encyclopédie* dans ses cartels explicatifs : leur vocation pédagogique en fait des images de choix pour illustrer l'usage d'une technique ; mais leur aspect idéologique, lui, passe inaperçu. C'est ainsi que l'institution adopte sans y prendre garde le regard du capital, reléguant l'épaisseur du vécu dans les creux de l'histoire.

Le rapport aux objets s'explique encore lorsque l'on se tourne vers l'exposition des marchandises. Sur ce point, il n'est pas exagéré de voir dans les planches une préfiguration des catalogues de vente par correspondance, où chaque objet, sur fond neutre ou dans une mise en situation minimale, semble en attente d'acquisition. La série « Plumassier-Panachier » est à cet égard exemplaire. Tandis que la première page montre dans son canton supérieur une boutique où les ouvrières travaillent à des coiffes de cour²¹¹, le canton inférieur, comme souvent, livre des inserts sur les outils – la grande taille des dessins compense la petitesse de ces instruments de précision. Les deux pages suivantes poursuivent par des figures de la préparation des plumes. Enfin les planches IV et V sont exclusivement dédiées à « Différens ouvrages de Plumassier-Panachier ».

Notons que ces planches mettent sur le même plan la Nature et les Arts. On observe par exemple en haut de la planche IV une aile de l'oiseau sous trois angles différents, accompagnée d'une quinzaine d'articles ; ou en bas de la suivante, concluant une série de coiffes, un « oiseau de plumes de différentes couleurs ». Là encore, les arts ne sont que l'histoire de la nature, employée pour satisfaire aux goûts du luxe et de la mode.

Là-dessus, ces planches sont d'autant plus remarquables que, comme s'en amuse Mercier, l'engouement pour les articles de plumasserie n'a d'égal que le coût excessif de ces ornements : le « peintre » des *Tableaux de Paris* épingle les travers des bourgeois, le ridicule des mondaines et de leurs époux, narrant comment, après une averse « des plumes à cinq louis d'or » sont gâchées en un après-midi²¹². Ces articles, autrefois réservés à la décoration de temples et à l'étiquette, se sont répandus avec l'expansion d'une clientèle bourgeois. Par leur coût et leur durée de vie précaire, les coiffes de plumes représentent un paroxysme du luxe éphémère. De tels objets ne sauraient avoir d'impact durable sur les corps : à l'inverse des costumes de Larmessin, ils sont exposés sur un fond abstrait, comme en attente d'être investis par le désir du lecteur, avant d'être possédés, consommés, puis renouvelés au fur et à mesure

211Voici un extrait de l'explication de la pl. I, où les ordres et états des clients sont explicitement précisés : « Fig. 1. représentant l'intérieur d'un atelier ou boutique d'un plumassier. a, Ouvriere occupée à ajuster la toque du chapeau d'un récipiendaire duc & pair. [...] c, Autre ouvriere occupée à monter un panache en plumes d'autruche pour la tête des chevaux pour les entrées d'ambassadeurs & autres cérémonies. d, Ouvriere occupée à monter des agrémens en plumes d'autruche pour orner des robes de femme. »

212Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, op. cit., T. IX, ch. DCXXX, p. 233.

des modes. Ils ne caractérisent plus un état, ils correspondent seulement à un étalage.

L'Encyclopédie propose donc des marchandises une image à la fois exacte *et* désirable. Ces planches sont remarquables car l'industrie (deux planches sur cinq) aboutit au faste des marchandises. L'objectif de sa réorganisation rationnelle apparaît dans toute son abondance : promesse de la satisfaction mercantile, diversité des possibles de la production. Le goût Encyclopédique pour l'artisanat de luxe, dépassant largement l'unique intérêt scientifique, est particulièrement visible dans la somptuosité de certaines séries, comme les vingtaines de planches consacrées à des modèles de voitures par exemple²¹³, qui ne montrent que des objets raffinés parmi lesquels le lecteur peut faire son choix, s'inspirer pour les faire reproduire par son carrossier. Dans ces planches, le texte est réduit à la nomenclature, la contemplation prime. Les berlines sont décomposées sur des planches doubles, afin de laisser le lecteur observer à loisir sous tous les angles. Dans cette série, le travail s'est presque entièrement absenté, laissant le lecteur dans un face-à-face amoureux avec l'objet convoité.

De même, dans les deux dernières planches de la plumasserie, le passage de l'aile de l'oiseau aux panaches et autres plumets se fait hors de toute intervention humaine. Et quand cette intervention manuelle est illustrée en la planche II, c'est sous la figure d'un artisan sans visage, dont seules les mains s'affairent. Comme dans la publicité ou les catalogues de vente, rien ne filtre des rapports de production, nulle figure d'autorité, nul intermédiaire entre la plumassière et son client, comme il n'y avait plus haut nul guichet où le mineur portait ses ardoises pour être payé en retour.

Bien sûr, ce mode de représentation prend tout son sens quand on songe au modèle de société promu par les Encyclopédistes : une société basée sur l'intérêt et l'échange. Effectivement, les seules discussions, les seules relations sociales ouvrières que l'on aperçoit dans *L'Encyclopédie* sont des échanges commerciaux entre clients et vendeurs. Ce sont d'ailleurs les seuls moments où les costumes permettent de distinguer une qualité sociale : on ne confond pas l'ouvrier et son client, *alter ego* du lecteur à l'image. Ces planches, relativement rares²¹⁴, donnent à voir la finalité commerciale qui donne sa raison d'être aux opérations représentées.

Jacques Proust constate en outre que sur l'ensemble du *Recueil*, la bourgeoisie est plus présente en nombre que les autres ordres ; plus encore, de nombreuses séries (« Sallon » citée plus haut, mais aussi « Chorégraphie », « Chasse », « Manège et équitation »...) montrent les

213« Sellier-carrossier », *Recueil de planches*, op. cit., 1771, VIII^e livraison ou IX^e Vol. La série contient 25 planches dont 24 doubles. Parmi elles, seule la première vignette montre un atelier de sellerie. On pourrait également prendre exemple sur la série « Orfèvre grossier », qui accumule les modèles de vases en tout genre au-delà de la seule raison scientifique.

214On en trouvera quelques exemples dans la pl. I du « Balancier » (T. IV) ou de la pl. I du « Tailleur d'habits et tailleurs de corps » (T. IX).

prémices d'une société de loisirs, les occupations d'une classe qui se désigne elle-même comme la « classe jouissante »²¹⁵. Ces planches sont en quelque sorte l'autre versant des planches des Arts et Métiers. À travers elles, l'*Encyclopédie* affiche les merveilles d'une consommation et d'une sociabilité bourgeoises, dont la seule condition est l'organisation raisonnable de la sphère productive. Les affects de la marchandise et de la consommation apparaissent dès lors comme un moyen de fédérer un groupe social, de fortifier sa croyance dans le progrès et de lui donner le désir de s'organiser, de prendre part à l'économie et à la politique. Puisqu'on ne pense jamais que sous un certain désir, ces planches peuvent rendre la raison désirable, en rendant évidents aux sens des bienfaits qui paraissent accroître la puissance du corps²¹⁶.

Ainsi, de la même manière que les ateliers illustrés font l'objet d'une idéalisation manifeste, on peut voir dans ces planches ce que cette classe émergente veut montrer d'elle-même, comment elle a envie d'être perçue. Par leur diffusion partout en Europe, y compris par le biais de contrefaçons nombreuses, « elles n'ont pas peu contribué à fixer l'image canonique d'une Europe des Lumières qui fut en partie rêvée »²¹⁷.

215 Jacques Proust, *Marges d'une utopie. Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, Le Temps qu'il fait, Poitiers, 1985.

216 « L'esprit, autant qu'il peut, s'efforce d'imaginer ce qui augmente ou aide la puissance d'agir du corps », nous dit (*Éth.* III, 12).

217 Jacques Proust, *Marges d'une utopie*. op. cit. Non paginé.

III. Diderot et la machine : de la raison analytique au travail « pur ».

1. Aux limites du langage encyclopédique.

Bien que l'objet de luxe tienne une bonne place dans le Dictionnaire, il ne doit pas masquer le véritable intérêt intellectuel de Diderot pour la raison à l'œuvre dans les arts mécaniques. Leur réhabilitation passe par une démonstration de l'intelligence dans les inventions techniques en usage dans les ateliers. À cet égard, la machine, et notamment son exemple le plus poussé au siècle des Lumières, le métier à bas, passionne véritablement le philosophe, au point de mettre au défi aussi bien la Raison que le langage encyclopédique lui-même. Pas un article de l'*Encyclopédie* n'a pénétré si profondément dans les rouages de la machine, menant le système de renvois entre texte et image dans ses derniers retranchements.

Le point de départ de Diderot est de considérer la machine comme un grand syllogisme, dont la conclusion est la marchandise elle-même : « Le métier à faire des *bas* est une des machines les plus compliquées & les plus conséquentes que nous ayons : on peut la regarder comme un seul & unique raisonnement, dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. »²¹⁸ Puisque le métier est un grand raisonnement, Diderot va s'employer à le décomposer pièce à pièce, comme autant d'arguments dont la logique est le mouvement. Il va rencontrer plusieurs difficultés, et échouera finalement à faire comprendre un tout en mouvement par l'individualisation de ses parties. À travers l'analyse de cet échec, nous verrons comment Diderot s'est laissé emporter au-delà du rationnel par les affects aux sources du projet encyclopédique, et comment ceux-ci écrasent littéralement la description du travail et la place de l'ouvrier. La description du métier à bas laisse entrevoir une idée du travail moderne, qui sera reprise plus tard par Adam Smith puis F. W. Taylor.

Raisonnement productif, le métier à tisser constitue une véritable incarnation, un aboutissement de la pensée pratique défendue par les Encyclopédistes : « Derrière l'apparente réévaluation des "arts mécaniques", se manifeste une réinterprétation de la pensée elle-même en termes de machine, dont l'objet n'est plus de *savoir* (de contempler) mais de *produire* "certaines formes déterminées" à partir d'une "matière première" (une base). »²¹⁹ Diderot en appelait, avec Bacon, à une pensée *opérative*, censée dominer la nature : n'a de valeur qu'une pensée qui débouche sur une pratique, qui produit et transforme la matière en objet utile à l'homme. Cette pensée opérative va se concrétiser sous la forme de la machine : en elle, la

218 Denis Diderot, Article « Bas », 1752, op. cit., T. II., p. 98. Notons que les planches ont été publiées dans le second volume du *Recueil*, en 1763.

219 Jean-Luc Martine, « L'article ART de Diderot : machine et pensée pratique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 39 | 2005. URL : <http://rde.revues.org/316>. Nous soulignons.

pensée de l'inventeur s'incarne dans un dispositif qui transforme *directement* la nature ; comme si, par la machine, prolongement physique de l'esprit, la matière brute se change *toute seule* en produit fini, sans passer par le geste de l'ouvrier. Le prodige du métier, que les multiples descriptions des pièces vont tenter (en vain) de rendre, c'est cette transformation mystérieuse et automatique de la nature en produit, par la seule intervention de l'esprit.

Au contraire des corps précédemment décrits, dont les descriptions des mouvements du travail étaient fatalement restreintes aux « phénomènes » que l'auteur pouvait observer²²⁰, la machine se laisse décomposer à loisir. Face au métier à tisser, Diderot a poussé au plus loin sa méthode analytique, en décortiquant dans leurs moindres détails les différents composants mécaniques et leurs fonctionnements relatifs. Cette description constitue un sommet de la raison analytique et du cartésianisme des Lumières. Pour Diderot, elle représente une gageure : le philosophe est persuadé qu'une analyse bien menée peut faire entendre les choses les plus ardues, par des décompositions d'ensembles successifs : « On passe de cette manière d'un assemblage simple à un composé, de celui-ci à un plus composé, & l'on arrive *sans obscurité ni fatigue* à la connaissance d'un tout fort compliqué. »²²¹ C'est là une constante dans la pédagogie encyclopédiste : la décomposition est synonyme de compréhension et la raison analytique ouvre à la connaissance. Pour les collaborateurs eux-mêmes, une bonne définition s'apparente à une analyse²²². Cette croyance, l'article « Bas », l'un des plus longs du *Dictionnaire*, en la poussant à son paroxysme, va la mettre à mal.

Diderot est aidé dans sa démarche par le fait qu'il dispose *déjà* d'une décomposition graphique d'un métier à tisser : les planches de Jean Hindret, réalisées sur ordre de Colbert en vue d'équiper la manufacture du Château de Madrid²²³. La première ébauche de l'article consiste en une description et une nomenclature nouvelles de ces planches. Il se pourrait bien que ce point de départ visuel statique ait eu un effet décisif sur l'auteur : ayant sous les yeux un inventaire, celui-ci se sera décidé à partir, non des phénomènes observables, mais des composantes rendues visibles par le dessin, qu'il va s'échiner à rassembler et à mettre en mouvement par les mots et les images. Diderot ne dévoilera pas cette origine, préférant mettre

220Le terme « phénomène » que Diderot utilise souvent dit bien la nature visuelle des descriptions encyclopédiques : « Les Philosophes appellent *phénomènes* tous les effets qu'on *observe* dans la nature. » Jean D'Alembert, « Phénomène », T. XII, 1765, p. 500. Nous soulignons.

221Denis Diderot, « Bas », op. cit. p. 98. Nous soulignons.

222 « DEFINITION, s. f. *en Logique*, est une énumération que l'on fait des principales idées simples dont est formée une idée composée, pour déterminer ou expliquer sa nature & son caractère. » D'Alembert, op. cit., T. IV, p. 746.

223Jacques Proust a montré que la description du métier à bas provient de ces planches datant de la moitié du XVIIIe, empruntées par l'auteur à la bibliothèque du roi en août 1748. Les dessins de Goussier et de Rojou ont très visiblement été faits d'après ce recueil, et non d'après motif. Cf. Jacques Proust, « La documentation technique de Diderot dans l'*Encyclopédie* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1957, pp. 335-352 ; Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, 1995, p. 215 ; Jacques Proust, *L'objet et le texte : pour une poétique de la prose française au XVIIIe siècle*, Droz, Genève, 1980.

en avant son séjour dans l'atelier de l'ouvrier Barrat au faubourg Saint-Antoine. Néanmoins, malgré quelques correctifs apportés aux planches de Hindret, et des descriptions de main-d'œuvre (la seconde partie de l'article), le plan initial reste inchangé.

Les images, premières dans la rencontre du philosophe avec le métier, seront également essentielles pour la compréhension de son fonctionnement. Diderot croit fermement dans les vertus pédagogiques des figures : dans les planches du métier plus qu'ailleurs, l'image prend avant tout pour la fonction de renvoi à une réalité absente. Dès la première vignette, la présence du métier dans l'atelier attire l'œil : sa blancheur immaculée et sa géométrie frappent le lecteur au milieu des autres machines (un rouet, des guindres) fondues dans l'obscurité ambiante. Il apparaît immédiatement comme une structure rationnelle, suscitant la curiosité et réclamant l'analyse.

Moins futile que les coiffes emplumées, moins géométrique que les mines ardennaises, l'image vaut ici pour sa transparence, elle se présente véritablement comme *reproduction* de composants techniques, présentés chacun dans leur singularité, séparés de l'ensemble qu'ils composent²²⁴. Fidèle à l'économie esthétique du *Dictionnaire*, le texte prend en charge la métaphysique de l'engin. Quant aux images, elles témoignent de la faculté du *Recueil* à montrer l'invisible. Elles se concentrent en effet sur ces éléments inaccessibles, ces parties qui

sont très-incommodes pour les yeux [...], où elles ne manquent jamais d'en cacher d'autres. Pour surmonter ces obstacles, nous avons crû devoir suivre ici une espèce d'analyse, qui consiste à distribuer la machine entière en plusieurs assemblages particuliers ; représenter au-dessous de chaque assemblage les parties qu'on n'y aperçoit pas distinctement ; assembler successivement ces assemblages les uns avec les autres, & former ainsi peu-à-peu la machine entière.²²⁵

Dans l'*Encyclopédie*, l'image ne cesse d'entraîner le regard là où il ne peut aller en réalité : il voit ce qu'il n'aurait pu voir dans l'atelier, ni dans une seule et unique figure, sans la décomposition visuelle. En cela, les figures participent pleinement à asseoir l'influence de l'ouvrage, portant haut les affects de la science comme puissance de clairvoyance.

Toutefois, cette démarche analytique atteint rapidement sa limite, la juxtaposition la plus minutieuse de toutes les parties de la machine peinant à en restituer clairement la logique d'ensemble : la somme de micro-mouvements qui agitent le métier à bas ne s'accordent

224L'illustration est d'autant plus utile que, comme s'en plaignait Diderot dans « Art », le langage technique est ici très général : « pattes, oreilles, queue, barres, poids... » sont autant de noms génériques que l'image vient spécifier.

225Denis Diderot, « Bas », op. cit., p. 98.

qu'avec la plus grande difficulté au double jeu des images fixes et des mots. Jusqu'à présent, du sucre à la mine, les opérations pouvaient être étudiées et disséquées suivant un récit linéaire, de la nature à la marchandise, où chaque ouvrier occupait une étape, une fonction. Un tel examen est beaucoup moins adapté au métier à tisser, du fait de la quasi-simultanéité des mouvements et de l'absence de signification propre à ces derniers. À la manufacture, un ouvrier peut faire un seul et même geste toute la journée : ce geste n'aura pas de sens pour lui, mais il en aura pour l'ingénieur qui contrôle l'ensemble de la chaîne et pour le lecteur qui épouse son point de vue ; au sein d'un métier à tisser, le mouvement de la platine à onde ou des petite et grande anses n'a pas de sens dès lors que ces éléments sont isolés des autres. Il en va de même pour l'image : une posture corporelle peut exprimer un mouvement. Cela est nettement plus difficile pour un objet tiré de son contexte : les objets ne produisent pas d'actes, dirait Barthes. Ils ne prennent sens dans le processus que par le va-et-vient constant des forces mises en branle par le tisserand et par les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

Ces interactions animées posent une vraie limite à la description. Diderot ne tardera pas à découvrir que sa méthode ne suffit pas à rendre compte de l'organisation d'ensemble et des relations et mouvements du métier mécanique. L'article, avec sa longueur excessive, corrélative aux deux-mille cinq cent pièces du métier, est aussi l'un des plus laborieux. Tant qu'il s'agit de brèves translations, nous parvenons à suivre, mais les choses se corsent dès qu'il faut décrire la transmission d'une force d'un élément à l'autre.

Voici par exemple le premier des deux corollaires concluant l'examen du second assemblage :

Corollaire premier.

D'où il s'ensuit : 1°. qu'en appuyant du pié sur cette marche, *fig. 1. Pl. II. le crochet 23, 23, fig. 1. Pl. II.* sera tiré en-bas ; que la *petite anse 22, 22, fig. 1. Pl. III.* le suivra ; & que la *petite anse* fera descendre la *grande anse 21, 21* : mais la *grande anse 21, 21* ne peut descendre que les *bras de presse 17, 18, 19 ; 17, 18, 19* ; ou plutôt leurs *vis de marteau 20, 20*, ne viennent frapper sur les *grandes pieces 1, II, 2, 3 ; 1, II, 2, 3* ; que la *courroie 24, 24* qui passe sur la *roulette du porte-faix* d'en-bas, ne soit tirée en embas ; qu'elle ne fasse monter la *tige ou branche 26 du contre-poids*, & que cette *tige* n'entraîne en-haut le *contre-poids 25*.²²⁶

L'article décortique de la même manière les neuf assemblages, et chacun peut comporter jusqu'à dix corollaires. À la fin de chaque description, l'auteur nous recommande vivement

²²⁶Ibid., p. 101.

d'avoir bien intégré tous les noms et mouvements d'une partie avant de passer à la suivante²²⁷. Pareille décomposition montre bien comment le texte s'applique à compenser l'immobilité des figures : il n'est pour ainsi dire qu'une succession de verbes d'action et de renvois aux images. Pour autant, cette somme d'éléments concrets, physiques, faits de bois et de métal, composant l'armature et les nervures de la machine, les organes de son corps mouvant, aboutissent à un exposé totalement abstrait que nous ne parvenons plus à nous figurer : à trop faire jouer les rapports entre les parties d'un corps, nous peinons finalement à en reconnaître la figure et l'engin pourtant connu nous devient étranger, et ne parvient plus à nous affecter²²⁸. Perdu dans les méandres des analyses techniques, nous ne parvenons plus à en former l'image et nous finissons par nous en désintéresser²²⁹ : l'approfondissement obsessionnel de l'analyse fait perdre la synthèse et la description des pièces à l'arrêt ne débouche jamais sur l'objet produit, le tricot tissé par le métier.

2. La raison au-delà du rationnel.

On peut penser que Diderot a rapidement pris conscience des difficultés à surmonter. Pour compenser le peu d'appétence du public pour l'auscultation analytique de la tricoteuse, l'auteur multiplie les rappels à l'ordre. On ne compte plus ses injonctions au lecteur pour pallier aux divagations de l'attention²³⁰ : il ne se contente pas d'expliquer, il impose verbalement la compréhension, ponctuant son texte de garde-fous pour dicter au lecteur son travail mental, l'impliquer et le guider le plus possible dans son travail d'interprétation, rappelant le texte à sa qualité de puissance assertive.

L'acharnement à ne manquer aucune pièce vient, on l'a dit, du fait que l'auteur considère le métier comme un seul raisonnement cohérent : « aussi regne-t-il entre ses parties une si

227« Les parties se multiplieront ici au point, que je ne peux trop conseiller au lecteur de se familiariser avec ce second assemblage, & avec le jeu & les noms de ses parties. » Ibid.

228Spinoza note en (*Éth.* II, 13, Lem. IV, Dém.) que les individus ne se distinguent pas selon leur substance, mais en fonction de l'union des corps simples qui les composent. La figure d'un corps dépend du rapport entre ses parties : lorsque le rapport entre ses parties a trop changé, un corps cesse tout simplement d'exister.

229Car pour que quelque chose nous affecte, il faut qu'on y trouve un minimum de commun, selon (*Éth.* III, 29) : « Une chose particulière quelconque, dont la nature est entièrement différente de la nôtre, ne peut ni aider ni empêcher notre puissance d'agir, et, d'une façon absolue, aucune chose ne peut être bonne ou mauvaise pour nous, à moins qu'elle n'ait quelque chose de commun avec nous. »

230L'auteur est omniprésent dans le texte, parsemé de « je » et de « nous ». On trouve également des assertions impératives du type : « j'ose assurer que », « que le lecteur soit bien persuadé », « on doit s'apercevoir que », « il faut remarquer », « il est évident que », « si l'on a bien compris ce que j'ai dit », « on demandera peut-être... je répondrai que... » ... et cela par dizaines.

grande dépendance, qu'en retrancher une seule, ou altérer la forme de celles qu'on juge les moins importantes, c'est nuire à tout le mécanisme »²³¹. Reste qu'en voulant à tout prix faire de la physique expérimentale (le métier à bas) l'égale de la philosophie rationnelle (le raisonnement logique), voir « l'idée de l'inventeur » comme « la chose du mathématicien »²³², Diderot est amené à « plaquer » sur le métier une grille de lecture inadéquate – et historiquement inexacte. Comme toute conviction, celle de Diderot est également guidée par des affects qui orientent son regard. Le philosophe se définit lui-même comme un grand enthousiaste, sentiment profondément perturbateur de vision²³³.

D'abord, le philosophe est convaincu que sa méthode est la bonne car il est fasciné par le métier à tisser. Il y voit une véritable « merveille » de l'art. L'article multiplie les déclarations affectives : « admiration », « machine admirable », « profond étonnement »... « Admiration », le terme n'est pas anodin, puisqu'il s'agit pour Spinoza d'un sentiment attaché à un objet unique et sans équivalent connu²³⁴ : c'est bien ainsi que Diderot considère le métier, chef d'œuvre de l'industrie humaine pouvant se « comparer à la plus excellente machine que Dieu ait faite ». Une vision si enthousiaste laissera froid nombre de lecteurs, parmi lesquels Roland de la Platière, qui commentera pêle-mêle : « Nous n'avons que des exclamations d'enthousiaste sur le merveilleux de son invention et des dissertations obscures sur son usage. »²³⁵

Le philosophe veut absolument voir en cette machine, « sortie des mains de son inventeur presque dans l'état de perfection où nous la voyons »²³⁶, un raisonnement abouti, issu de

231 Denis Diderot, « Bas », op. cit., p. 98.

232 Jacques Proust, « De l'*Encyclopédie* au *Neveu de Rameau* : l'objet et le texte », *L'objet et le texte*, op. cit.

233 « Quel est l'effet de l'enthousiasme dans l'homme qui en est transporté, si ce n'est de lui faire apercevoir entre des êtres éloignés des rapports que personne n'y a jamais vus ni supposés ? » Denis Diderot, « Eclectisme », op. cit., T. V., p. 273. C'est parce qu'il change son regard sur les choses que l'enthousiasme est une passion bénéfique, portant l'homme dans sa quête de connaissances : « L'enthousiasme est le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises. Qui est-ce qui pratiquera la vertu au milieu des traverses qui l'attendent, sans enthousiasme ? Qui est-ce qui se consacrera aux travaux continuels de l'étude, sans enthousiasme ? Qui est-ce qui sacrifiera son repos, sa santé, son bonheur, sa vie, aux progrès des sciences & des arts & à la recherche de la vérité, sans enthousiasme ? Qui est-ce qui se ruinera, qui est-ce qui mourra pour son ami, pour ses enfans, pour son pays, sans enthousiasme ? » Denis Diderot, « Théosophes », op. cit., T. XVI, p. 255.

234 « L'*Admiration* est l'imagination d'une chose, à laquelle l'esprit demeure attaché, parce que cette imagination particulière n'a aucune connexion avec les autres. » (*Éth.* III, Définition des sentiments, IV.)

235 « Quiconque examinera sans y rien comprendre, comme il arrive à tous les curieux & aux ouvriers mêmes qui s'en occupent, ce qui est dit dans l'*Encyclopédie* de la construction et de l'usage du métier à bas, sentira que son défaut d'intelligence ne provient que de l'ignorance des aiguilles ordinaires », ajoute Jean-Marie Roland de la Platière, dans « Bas », *Encyclopédie Méthodique. Manufactures, Arts et Métiers*, Panckoucke, Paris, 1785, Section III, p. 21.

236 Denis Diderot, « Bas », op. cit., p. 98. Plus bas dans l'article, Diderot insiste sur la pugnacité et la détermination de l'inventeur : « Il ne faut donc pas regarder l'inventeur de la machine à faire des bas, comme un homme qui a imaginé une chose seule, très-difficile à la vérité, & qui l'a imaginée aussi parfaite presque qu'elle le pouvoit être ; mais comme un homme qui, lui seul, a encore surmonté tous les obstacles qui s'opposent à l'exécution de la machine ; & ces obstacles sont de nature à ajouter beaucoup à l'honneur de celui-là seul qui les auroit surmontés. » Ibid. p. 106. Nous soulignons.

l'esprit d'un seul homme. Cet argument deviendra rapidement l'un des grands mythes du capitalisme, légitimant l'accumulation des profits par les mérites de l'intelligence. Mais pour Diderot, il s'agit de militer à sa manière pour la défense des arts mécaniques : l'inventeur est un savant comme les autres, à ceci près qu'il raisonne avec de la mécanique. Or, depuis la réalisation des premières planches par Hindret, la machine n'a cessé d'être améliorée, si bien que les métiers à tisser en usage à Paris diffèrent grandement de ceux croqués un siècle plus tôt. Plutôt que de commander des planches sur ces nouveaux modèles, Diderot a conservé les schémas vieux d'un siècle, agrémentés de corrections, et se justifie de cet anachronisme en invoquant le « respect » dû à l'inventeur et en minimisant les améliorations apportées. Pourtant, il aurait pu deviner que cet inventeur avait lui aussi bénéficié de précurseurs et de suiveurs anonymes ayant contribué à perfectionner sa machine. Un siècle plus tard, les délégués ouvriers à l'Exposition Universelle de 1867 ne manqueront pas de souligner que toute invention n'est jamais le fait d'un seul homme, mais toujours le fruit d'une histoire collective²³⁷.

Une telle histoire collective semble difficilement envisageable à l'éditeur du *Dictionnaire*. Pour lui, la métaphysique de la machine, sa « raison pratique », exprime directement l'idée de son concepteur, et c'est cette idée que les planches aident à pénétrer. Scruter les pièces, les agrandir sur des pages entières doit permettre d'entrevoir le génie qui les a conçues, et l'on ne saurait filer un bas sans saisir la raison du métier : « Combien de petits ressorts tirent la soie à eux, puis la laissent aller pour la reprendre, & la faire passer d'une maille dans l'autre d'une manière inexplicable ? & tout cela sans que l'ouvrier qui remue la machine y comprenne rien, en sache rien, & même y songe seulement. »²³⁸ On peut s'étonner que Diderot, qui tire une large partie de son savoir d'un mémoire commandé à un ouvrier, présume à ce point de l'ignorance des fileurs. C'est que le philosophe entend montrer sa supériorité par rapport aux artistes, par sa capacité à maîtriser aussi bien la raison que la pratique : « Tout a sa métaphysique & sa pratique : la pratique, sans la raison de la pratique, & la raison sans l'exercice, ne forment qu'une science imparfaite »²³⁹, assène-t-il. Voilà probablement le vrai sujet de l'article, qui en fait l'un des points d'orgue de l'*Encyclopédie* : le philosophe cherche à former une « science parfaite » en se confrontant frontalement à la machine, véritable défi lancé à son intelligence – « j'ai travaillé chez le sieur Barrat [...] sur un quarante-deux », ne manque-t-il pas de préciser. La description, faite de son point de vue, doit confirmer son

237Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un œil aux nombreuses controverses techniques qui s'échangent dans le journal des canuts lyonnais, *L'Écho de la Fabrique*, à partir des années 1830.

238Denis Diderot, « Bas », op. cit., p. 98.

239Denis Diderot, « Métaphysique », T. X, p. 440. Diderot souligne. Ailleurs, le philosophe ajoute « Cette partie est toujours abstraite, élevée & difficile. Cependant ce doit être la principale d'un dictionnaire philosophique. » « Encyclopédie », op. cit., p. 642.

« génie »²⁴⁰, sa capacité à s'émerveiller et à comprendre. À la différence de l'ouvrier, croit-il, il a su tirer de sa pratique une connaissance théorique : il a compris la machine, appris à analyser ses parties, de sorte qu'il peut indifféremment l'actionner ou la décrire.

C'est du point de vue du philosophe métaphysicien que Diderot s'emploie à détailler la tricoteuse mécanique. Or, peut-être emporté par l'enthousiasme ou par le défi qui lui faisait face, et malgré la volonté de s'affranchir de l'ordre céleste et de remettre l'homme au centre du monde, le philosophe adopte un regard supérieur et omniscient. Comme le suggère Jacques Proust, l'échec de l'article « Bas » peut être vu comme celui de cette prétention « théologique » à une vision totale de l'engin, faisant sien l'œil d'une raison « divine » : l'exhaustivité obstinée peut se lire comme une démonstration de la puissance de la Raison à laquelle aucun mouvement ne peut, ne doit échapper²⁴¹. Cette raison souveraine, l'auteur la révère comme un culte moderne : « La Raison est à l'égard du philosophe, ce que la grâce est à l'égard du chrétien », écrira-t-il ailleurs²⁴². Dans ce paganisme moderne, où Diderot prêcherait la bonne parole de l'Ordre et de la Raison, le pouvoir n'échoirait plus à l'Église, mais à un clergé de « raisonneurs » (philosophes, ingénieurs et inventeurs) s'appêtant à devenir les nouvelles figures autoritaires, les nouveaux dépositaires d'une parcelle de puissance sociale.

Dans l'idéal Encyclopédique, le métier à tisser, comme les galeries souterraines et l'ensemble des ateliers, sont devenus totalement transparents à l'œil de la Raison. Certes, ce n'est plus Dieu qui observe et condamne l'homme au travail, mais l'ingénieur ou le philosophe. Sous ce regard, la passion de l'analyse démontre la puissance de la Raison, nouvel affect siégeant tout en haut du projet Encyclopédique. Et si le métier à bas confine au paroxysme, de telles décompositions sont monnaie courante dans l'idéal de fluidité et de transparence propre au XVIII^e siècle, où la circulation des hommes et des marchandises est étudiée sur le modèle de celle du sang, de l'air ou de l'eau²⁴³.

240« Ceux qui ont assez de génie, non pas pour inventer de semblables choses, mais pour les comprendre, tombent dans un profond étonnement à la vue des ressorts presque infinis dont la machine à *bas* est composée, & du grand nombre de ses divers & extraordinaires mouvemens. » Denis Diderot, « Bas », op. cit., p. 98.

241Jacques Proust, « De l'Encyclopédie au Neveu de Rameau », op. cit., p. 177.

242Denis Diderot, « Philosophie », op. cit., T. XII, p. 509b.

243Notons que Quesnay est médecin avant d'être économiste. De même, passionné d'anatomie, Diderot fait l'éloge de Mlle Bihéron pour la finesse de ses pièces analytiques : « Mlle Bihéron a si bien réussi dans l'anatomie dont nous parlons, que ces parties qui ont si peu d'épaisseur, comme les *membranes*, y sont imitées de manière à tromper les spectateurs. » Nous soulignons : voir à travers la peau, circuler entre les organes comme entre les différentes branches des corps professionnels correspond à ce même idéal de transparence. Cf. Morwena Joly, « L'obsession du "dessous" : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 43 *Varia*.

3. L'ouvrier effacé : premiers pas vers un « travail pur ».

a. *Supervision ou prévision.*

Pareillement médiatisé par les articles de Diderot, le métier à bas devient pur exercice intellectuel, instrument de philosophie, duquel l'ouvrier est littéralement effacé, à commencer par Barrat, à qui le philosophe doit tant. À peine nommé et remercié, le maître tisserand disparaît, non sans une certaine violence, l'auteur ne manquant pas de s'attribuer une large part de son mérite. Plus généralement, dans les énumérations de Diderot, la part humaine est presque totalement passée sous silence. Rien n'est fait pour donner à imaginer la place de l'ouvrier dans le processus : il est voué au simple maniement automatique, à la force motrice sans impact conséquent sur la réalisation du travail. Paradoxalement, l'ouvrier est exclu de la démonstration philosophique car jugé incapable de saisir la portée philosophique de son outil, alors même qu'il y a fort à parier que les plus à-même de ses lecteurs à suivre pareils développements soient précisément les ouvriers. Par leur expérience du métier, les tisserands disposent déjà, comme Barrat, des connaissances et d'une sensibilité préalables pour se figurer les longs descriptifs de l'auteur.

Sur les neufs planches, une seule vignette montre l'atelier du tisserand où l'homme est au métier tandis que son épouse charge la soie à l'écheveau. Au centre, à côté du rouet, une chaise est laissée vacante, comme si la machine n'avait besoin de personne. En effet, « la main d'œuvre est fort peu de chose », constate Diderot, « *la machine fait presque tout d'elle-même* : son mécanisme en est d'autant plus parfait & plus délicat. »²⁴⁴ Le seul *auteur* du travail, c'est l'inventeur dont le « mécanisme » reflète la pensée.

Cantonné à sa machine, le fileur est dépossédé de toute capacité d'initiative, il n'a d'autre choix que de suivre le « canevas du savant ». Le métier à tisser entérine définitivement la séparation entre travail manuel et travail intellectuel. Cette séparation est parfaitement lisible dans la description de la main-d'œuvre. À la grande complexité de la machine s'oppose l'apparente simplicité des gestes : comme il dissociait neuf assemblages distincts dans la machine, Diderot découpe le processus de production en sept opérations, elles-mêmes composées de quelques mouvements, non dénuées de subtilité. Voyons par exemple la description de la seconde opération, consistant à « former l'ouvrage » :

Les trois actions combinées de ce mouvement tendent donc à produire deux effets contraires ; l'un d'abaisser les platines à plomb, l'autre de relever les platines à ondes. Le

²⁴⁴Denis Diderot, « Bas », op. cit. p. 98. Nous soulignons.

second mouvement de cette opération consiste à *ménager doucement* ces deux effets contraires, à les *combiner finement*, & à *faire ensorte* que les platines à ondes remontent d'entre les aiguilles, à *peu près* de la même quantité que les platines à plomb y descendent ; en sorte que les becs des unes & des autres se trouvent tous de niveau sous les aiguilles.²⁴⁵

On note que lorsque le descripteur s'attaque aux gestes, les renvois aux planches se font plus rares. L'Encyclopédiste pouvait observer à loisir des dissections graphiques complètes du métier, mais ne disposait pas d'image de la main-d'œuvre qui, après tout, est « fort peu de chose ». Autant les translations des pièces font appel à des verbes simples (« monter », « descendre », « passer », « suivre »...), autant le mouvement humain nécessite des combinaisons d'actions différentes, et demande au travailleur une synchronisation qui ne peut s'acquérir que par la pratique. Il faut apprendre à « ménager doucement », à « combiner finement », à faire « ensorte que »... Les mots deviennent vagues : on est dans le domaine de l'« à peu près », ce qui tranche avec les pages de nomenclature et de vocabulaire exacts qui précèdent. C'est que ces opérations se font suivant le jugement de l'ouvrier et exigent un doigté, un savoir-faire qui n'appartient qu'au praticien, une intelligence du travail qui implique la parfaite synchronisation de l'esprit et des mains.

La fascination de Diderot pour la perfection de la machine l'incite à passer sous silence la fonction du tisseur. Jamais grâce ne sera rendue à sa maîtrise, jamais on ne fera mention de son expérience de la machine. Ce n'est pas tant le geste que décrit Diderot, que le seul mouvement du corps et son effet sur le métier : un mouvement « abstrait » du corps, séparé de la pensée. Même quand il évoque les risques d'accident, lorsque le fil casse, le texte ne fait pas mention du tisserand, de sa connaissance sensible de la matière pour éviter l'accroc ou pour le réparer. Parce que la métaphysique du métier semble lui être inconnue, on n'imagine pas que l'ouvrier puisse développer un usage personnel, vivant, de la machine : la théorie, si prompte à louer l'intelligence du métier, ne perçoit pas le savoir-faire des corps et les réduit à des suites d'opérations sommaires.

C'est que le philosophe et le praticien s'appuient sur deux regards opposés. On pourrait parler pour le premier d'un « regard de l'esprit », selon le mot d'Ingold : une « capacité à former un plan ou une représentation en esprit, avant même toute représentation matérielle »²⁴⁶. Pour cet « œil aveugle », l'acte de naissance de l'objet est sa *conception*, sa fabrication et son usage n'ont que peu d'intérêt, et pas d'avantage la compétence et la dextérité nécessaires à ces opérations²⁴⁷. Au contraire affirme Ingold, prenant l'exemple d'un

245Ibid., p. 107. Nous soulignons.

246Tim Ingold, « L'horloger omniscient », *Faire*, op. cit., p. 149.

247Ibid.

horloger²⁴⁸, « la conception se développe au fur et à mesure de la fabrication »²⁴⁹. L'artisan ne « projette » pas un modèle conçu en esprit sur la matière, il compose avec celle-ci, il « sent » son évolution afin d'anticiper ses réactions. La disposition des pièces d'une montre n'obéissent pas à un plan pré-établi, elles sont construites et trouvent leur place tandis que l'objet avance vers son achèvement²⁵⁰. À la *supervision* du philosophe s'oppose la *prévision* de l'artisan : « prévoir, ici, c'est voir dans le futur, plutôt que projeter une situation dans l'avenir ; c'est voir où l'on va et non pas se fixer un point d'arrivée »²⁵¹. Les images du carnet de Villard peuvent se lire comme un pense-bête recensant des connaissances en prévision d'embûches rencontrées en chemin.

Dans *Wie man sieht* (1986), Harun Farocki filme un atelier où de jeunes handicapés travaillent sur des métiers à tisser du XVIII^e siècle, comparables au métier de type quarante-deux essayé par Diderot chez Barrat. Ces ateliers ont pour but, explique Farocki, d'apprendre la concentration et la patience. Or ce qui est frappant durant les quelques dizaines de secondes où la caméra filme en plan fixe l'« artisan », c'est qu'il ne se contente jamais de la monotonie du geste : il ne cesse de manipuler la matière, de remettre en place les fils, certes avec infiniment moins de maîtrise qu'un tisserand. Au-delà de la monotonie inhérente au maniement de la machine, l'apprenti-tisseur doit sentir les fils, empêcher la formation d'un nœud avant le passage de la navette ; pour le dire avec Ingold, le tisserand est à l'écoute de la matière et des choses : « il sent où elles vont »²⁵². Parce qu'il se base sur un rapport sensible à la matière, ce savoir se laisse difficilement traduire dans la langue des Lumières. Ce qui n'empêche pas nombre d'artisans de se montrer extrêmement diserts quand on les interroge sur leur métier. Pour le dire avec Ingold, « l'image de l'artisan silencieux qui se retrouve paralysé lorsqu'on lui demande d'expliquer ce qu'il fait et la façon dont il le fait est dans une large mesure un mythe inventé par ceux qui tiennent à s'assurer le monopole académique des mots parlés et écrits »²⁵³. On verra dans nos deux parties suivantes que ce mythe irrigue effectivement la construction mythique du travailleur manuel dans l'imaginaire collectif.

248On se souvient que Diderot prenait cette profession comme exemple, au même titre que le métier à tisser.

249Ibid., p. 157.

250Les témoignages des horlogers recueillis pour l'exposition « Meilleurs Ouvriers de France » au CNAM en 2017 vont dans ce sens.

251Ibid., p. 156.

252Ibid., p. 159.

253Ibid., p. 230.

b. Vers un travail « pur ».

Pour Ingold, la « supervision du philosophe », ce « regard de l'esprit » « correspond à la perspective d'un homme qui reste au dehors de l'atelier et ne considère que ce qui y entre et ce qui en sort »²⁵⁴. Ce regard, poursuit l'auteur, « conçoit les diverses opérations techniques comme autant d'étapes appartenant à une même séquence, nettement séparées les unes des autres », sans tenir compte des lieux de passage de l'une à l'autre²⁵⁵.

Un tel regard plane sur l'ensemble des industries représentées dans le *Recueil*, qui sont comme débitées en séquences de gestes simples et automatiques. On le retrouve également, assorti d'une visée économique, dans le chronométrage de la fabrique d'épingles effectué par Rodolphe Perronet ou dans l'exploitation des ardoisières. Pour Antoine Picon,

le point commun entre les différents articles consacrés aux arts et métiers pourrait bien résider dans une commune attention aux gestes élémentaires de la production, à la façon dont ceux-ci s'agrègent pour donner naissance à des opérations techniques, à la logique qui prescrit enfin l'enchaînement des opérations pour former des processus où règne la division du travail.²⁵⁶

Cette pensée analytique, qui s'accompagne d'une recherche permanente de la rationalisation, est sans doute la différence cruciale entre l'inventeur de la Renaissance et l'ingénieur moderne, déjà perceptible dans le passage du théâtre au tableau. Des bas aux épingles, en passant par les ardoises, cette grille de lecture domine toutes les descriptions, symbolisée par la triade « geste-opération-processus ». À travers cette grille analytique, on passe d'un savoir-faire social à une logique de production. Autrement dit, les affects abstraits du philosophe et de l'ingénieur prennent le pas sur les affects de l'ouvrier : comment supporte-t-il la cadence ? Quels gestes lui demandent le plus d'habileté ? Quels autres sont les plus fatigants ? Ces questions n'ont pas lieu d'être. Les Encyclopédistes s'adressent à leurs lecteurs par-dessus l'ouvrier : il n'est qu'un « on », un « il », pronom impersonnel seulement bon à actionner les rouages d'une machine qui vaut infiniment plus que lui.

Il fallait que les affects de la rationalité abstraite l'emportent sur ceux de l'artisan pour que naisse l'idée d'un « travail pur », « à la fois quantifiable et instantanément consommable, [...] sorte d'élément différentiel dont la sommation rationnelle serait synonyme d'efficacité

254Tim Ingold, « Les matériaux de la vie », op. cit., p. 68.

255Ibid., p. 69.

256Antoine Picon, « Gestes ouvriers, opérations et processus techniques », op. cit., p. 143.

accrue »²⁵⁷. Dès la description du métier à bas, on passe d'un savoir-faire « cognitif » et collectif à une suite d'opérations techniques découpées en mouvements élémentaires et en actions mécaniques. C'est une approche nouvelle du travail dans laquelle celui-ci n'est plus ramené qu'à une suite de gestes séparés, dont le canevas est dessiné par un autre. L'homme n'a plus pour seule fonction que de mettre en mouvement la machine : il n'est plus la source du savoir-faire, mais une ressource qu'il faut utiliser au mieux. Ce « travail pur » ne pouvait trouver meilleur lieu de concrétisation que dans l'industrie textile, la première grande industrie capitaliste du XVIII^e siècle, où les marchands dictent leur loi et où la machine fournit des produits trouvant immédiatement place sur le marché²⁵⁸.

Des années plus tard, le tisserand fait retour sous la plume de Diderot dans une métaphore qui fait particulièrement sens ici. Dans ses *Éléments de physiologie*, le philosophe songe : « Que serait-ce qu'un métier de la manufacture de Lyon si l'ouvrier et la tireuse faisaient un tout sensible avec la trame, la chaîne et le semple ? Ce serait un animal semblable à l'araignée qui pense, qui veut, qui se nourrit, se reproduit et ourdit sa toile. »²⁵⁹ À force de *faire corps* du matin au soir avec sa machine, le tisserand a fini par fusionner, par recomposer les parties de son corps avec son métier pour devenir un véritable monstre : la mutation du corps n'est plus un signe social comme chez Larmessin, mais une monstruosité animale, réduite à un pur instinct et dont la moindre volonté tourne autour de sa toile. L'arachnide mécanique est la matérialisation littérale du travailleur-automate, dont la moindre parcelle de vie est intégralement connectée à sa fonction productive.

Mais on peut aussi voir dans cette mutation métaphorique une autre forme de l'échec de Diderot : ne sachant donner à son lecteur une description satisfaisante, lorsqu'il y revient, beaucoup plus tard, c'est à travers une association fantasmagorique, faisant fi de la réalité technique et des rapports sociaux engendrés par ce type de production. La résistance de la mécanique à sa raison cartésienne ne peut s'expliquer que par exclusion de celle-ci de l'ordre de la nature, par l'intermédiaire d'une figure monstrueuse.

Sans doute Diderot ne pouvait-il imaginer le désastre social que la généralisation de l'industrie textile allait produire au siècle suivant – encore que ses évocations des manufactures lyonnaises où se côtoient déjà des dizaines de milliers d'ouvriers ne semblent guère témoigner d'empathie²⁶⁰. Reste que sa « fiction du métier » induit un effacement de

257Ibid. p. 145.

258Probablement y a-t-il un lien avec l'intérêt de Diderot pour le textile : outre l'article « Bas », il rédige les occurrences « Bonneterie », « Damas », « Gaze », « Soie », « Velours », qui comptent également parmi les plus détaillés.

259Denis Diderot, *Éléments de Physiologie*, 1773-1774, Texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 122.

260« Si les manufactures étrangères ne l'emportent pas sur nos manufactures de Lyon, ce n'est pas qu'on ignore

l'homme au profit de la seule rationalisation du travail. À une époque où la machine sert avant tout à effectuer des tâches ardues et où le domaine productif, sous l'autorité des guildes, échappe majoritairement à la mécanisation²⁶¹, le philosophe a fait preuve d'une intuition exceptionnelle. Moins qu'une réponse aux besoins des entrepreneurs de l'époque, les planches sont une projection des besoins futurs voire, selon Sewell, « une construction culturelle du mode de production capitaliste très en avance sur sa réalisation pratique »²⁶². Avant même que la mécanisation se développe au siècle suivant dans un nombre croissant d'industries, une organisation du travail et son encadrement législatif était déjà en cours d'élaboration pour déposséder le travailleur de son savoir et de son pouvoir d'agir afin d'en faire un prolétaire.

4. La division du travail : entre rationalité abstraite et ordre disciplinaire.

a. Les planches et la nouvelle valeur-travail.

Ce travail réduit à quelques gestes élémentaires préfigure la vision exposée dans l'essai d'Adam Smith au fondement de l'économie politique moderne, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* (1776). Smith préconise une division stricte du travail. Il tire d'ailleurs son fameux exemple de la fabrique d'épingles, illustrant la nécessité de la division du travail, de l'article « Épingle », rédigé par Deleyre²⁶³. Comme les Encyclopédistes, dont il a été grand lecteur, Smith considère le travail ouvrier comme une ressource que les Nations doivent organiser au mieux pour augmenter leur potentiel productif. Cependant, l'Écossais va plus loin en faisant du travail la mesure élémentaire de tout produit manufacturé :

La valeur d'un produit quelconque, pour celui qui le possède et n'entend pas en user ou le

ailleurs comment on travaille-là, on a par-tout les mêmes métiers, les mêmes soies, & à peu près les mêmes pratiques : mais ce n'est qu'à Lyon qu'il y a 30000 ouvriers rassemblés & s'occupant tous de l'emploi de la même matière. » Denis Diderot, « Art », op. cit., p. 717.

261 Cela se vérifie dans le grand nombre de manuels techniques publiés à la Renaissance, où les mécanismes ont essentiellement pour but d'augmenter ou de suppléer à l'effort physique. Cf. Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, 1948, Centre Georges Pompidou – Ircam, 1995, p. 47.

262 William H. Sewell, « Visions of Labor... », op. cit., p. 279.

263 Il semblerait que l'économiste n'ait pas eu accès au mémoire de Perronet, publié dans le *Recueil de planches*. Voir à ce sujet John Lough, « Le rayonnement de l'Encyclopédie en Grande-Bretagne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1951, n°1-2. pp. 67-75 ; Frank A. Kafker et Jeff Loveland, « L'admiration d'Adam Smith pour l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48 | 2013 ; Jean-louis Peaucelle, « Raisonner sur les épingles, l'exemple d'Adam Smith sur la division du travail », *Revue d'économie politique* 4/2005 (Vol. 115), p. 499-519.

consommer lui-même, mais qui a l'intention de l'échanger pour autre chose, est égale à la quantité de travail que ce produit le met en état d'acheter ou de commander. Le travail est par conséquent la mesure réelle de la valeur d'échange de toutes les marchandises. [...] Ce n'est point avec de l'or ou de l'argent, mais avec du travail, que les richesses du monde ont été achetées originairement.²⁶⁴

La grande nouveauté de Smith, c'est en effet d'avoir évalué la valeur d'une marchandise en fonction de la durée de travail qu'elle a nécessité. Le travail devient la mesure fondamentale : ce qui s'échange désormais, ce sont des choses ayant nécessité un certain *temps humain*. Désormais, pour la raison économique, la mesure qui établit les échanges est donc d'une autre nature que celle de la rareté. C'est une mesure abstraite et absolue : « elle ne dépend plus du cœur des hommes ou de leur appétit ; elles s'imposent à eux de l'extérieur : c'est leur temps et c'est leur peine »²⁶⁵, résume Foucault. Smith fonde ainsi un nouvel ordre de représentation du travail et des échanges, reposant sur les « unités de travail qui ont été déposées dans les objets en question ». Toute marchandise en circulation se décompose en ces unités de travail : « non plus des objets du besoin qui se représentent les uns les autres, mais du temps et de la peine, transformés, cachés, oubliés »²⁶⁶. Dans un tel système de représentation, le travail n'est plus partie intégrante de la vie ouvrière, il n'est plus même connecté au savoir-faire concret de l'ouvrier : il devient du travail « pur », du *travail abstrait*, qui permet d'établir une mesure commune dans l'ordre de la production. À cet égard, il est remarquable que l'essai fondateur de la pensée économique moderne soit introduit par l'analyse d'un exemple théorique et non d'une observation de terrain. Il est d'autant plus facile pour Smith de théoriser ce travail abstrait qu'il n'a jamais mis les pieds dans une fabrique d'épingles.

Avec Smith, la division du travail arrive à son aboutissement, tel qu'Engels et Marx l'ont décrit dans *L'idéologie allemande* :

la division du travail ne devient effective qu'à partir du moment où s'opère la séparation entre travail matériel et intellectuel. À partir de ce moment la conscience peut vraiment s'imaginer qu'elle est autre chose que la conscience de la pratique existante, qu'elle représente réellement quelque chose sans représenter quelque chose de réel. [...] Elle peut alors s'émanciper du monde et passer à la théorie pure.²⁶⁷

264 Adam Smith, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations*, cité par Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 174.

265 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 236-237. On verra cependant que, contrairement à ce que suggère Foucault, le jeu des appétits ne concerne pas uniquement le « cœur des hommes » et que, s'imposant également à eux « de l'extérieur », il continue à fonder la valeur des produits.

266 Ibid. p. 237.

267 Karl Marx, Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, 1845, 1952, UQAC, [en ligne]. Walter Benjamin cite cet

Les planches de l'*Encyclopédie* vont permettre à toute une classe de « superviser » le travail, en *s'imaginant* qu'elle contemple quelque chose de réel, tout en gardant ses distances avec la pratique. En réalité, l'univers social que dessinent ces images est un univers abstrait, purement théorique, et les commentaires qui les accompagnent (ceux de Vialet par exemple) contribuent à cette abstraction, puisqu'ils remplacent l'expérience du travail par une perception et des préoccupations entrepreneuriales.

Le principal objectif des sociétés et du travail se réduit alors en un seul et unique terme : la rentabilité. Cette conception rationnelle et productiviste, partagée par les Encyclopédistes, et plus tard par une large majorité des économistes dits « orthodoxes », va radicalement à l'encontre des pratiques traditionnelles. Elle développe un objectif tourné uniquement vers la production et la quantité, au détriment de la qualité de vie et de l'environnement : « Penser seulement en termes de poids et de nombre, faire de la quantité, non pas seulement une indication de valeur, mais *le* critère de la valeur, telle fut la contribution du capitalisme au monde mécanique. »²⁶⁸ C'est que pour fonder l'économie en science positive et opérationnelle, il fallait restreindre son objet aux marchandises directement quantifiables. L'économie naissante se fixe donc comme objectif de déterminer la richesse d'un pays selon « l'abondance ou la rareté des objets matériels dont il est pourvu, relativement à l'étendue de son territoire »²⁶⁹. L'investissement capitaliste va faire basculer le travail dans l'abstraction ou, pour le dire avec Mumford, va « conduire les humains du tangible à l'intangible »²⁷⁰.

Ce qu'il y a de commun entre les planches de la mine, du métier ou des épingles, c'est bien ce glissement vers l'intangible, vers la rationalité pure, vers une conscience « émancipée du monde ». En valorisant ce travail désaffecté et divisé, les planches préparent cette rupture historique dans l'ordre des affects et de l'organisation professionnelle, appelée à coloniser le monde du travail au siècle suivant.

b. De la machine à la fabrique : le temps capturé.

Les économistes inventent ainsi le *concept* de travail, dont l'essence est le temps, qu'il faut apprendre à rationaliser. Imposer à l'ouvrier ce rapport au temps ne fut pas une mince affaire.

extrait au début de son chapitre sur Marx dans *Le livre des passages*, introduit par ces termes : « origine de la fausse conscience. »

268Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cit., p. 46.

269Thomas Malthus, *Principes d'économie politique considérés sous le rapport de leur application pratique*, 1820, cité par Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, op. cit., pp. 67-68.

270Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cit., p. 45.

D'autant qu'à cette période, il existe selon Mumford une véritable adéquation entre temps du travail et temps organique : « Le temps est mesuré non par le calendrier mais par les événements qui l'ont rempli. »²⁷¹ Edward P. Thompson évoque lui aussi un temps « orienté par la tâche », où la perception même du temps dépend des différentes situations de travail. L'organisation du temps social est alors largement calée sur les rythmes de la nature : les marées pour les pêcheurs ou les marins, les saisons pour les agriculteurs, les phases de la lune pour les chasseurs, etc. Ce type d'organisation touche également des activités artisanales et industrielles, où le temps organique de l'agnelage, de la fonte du fer ou de la combustion du charbon de bois dicte son rythme à la communauté. Cependant, l'emploi d'une main-d'œuvre de plus en plus salariée, les problèmes posés par sa rémunération et la nécessité de synchroniser les ouvriers pour accroître la productivité vont être des facteurs décisifs, au milieu du XVIII^e siècle pour favoriser le travail-horaire. Peu à peu, le temps devient monnaie d'échange, « il n'est plus passé mais dépensé »²⁷². Un tel bouleversement incite Mumford à penser que la machine-clé de la révolution industrielle n'est pas tant la machine à vapeur que l'horlogemécanique : grâce à elle un temps homogène et mécanique pourra être imposé indifféremment à tous les travailleurs d'un territoire donné. Désormais, le temps n'est plus une « succession d'expériences » mais une « collection d'heures »²⁷³.

En outre, la recherche de l'accumulation et de profit, la rationalisation de l'activité n'est en rien une attitude naturelle. Comme le rappelle André Gorz, « pour les ouvriers de la fin du XVIII^e siècle, le "travail" était un savoir-faire intuitif intégré dans un rythme de vie ancestral et nul n'aurait eu l'idée d'intensifier et de prolonger son effort afin de gagner davantage »²⁷⁴. Même constat chez Mumford : « Quand la vie était plus facile, les gens ne se lançaient pas dans des acquisitions abstraites, ils travaillaient tout simplement moins (...) consacrant toute leur énergie à l'art, aux rites ou au sexe. »²⁷⁵ Stephen Marglin note à son tour que les tisserands anglais qui travaillaient à domicile faisaient invariablement le choix de travailler moins, dès que le salaire augmentait²⁷⁶. Pour un économiste orthodoxe, ces comportements témoignent d'« une inversion déraisonnable des lois du comportement économique rationnel »²⁷⁷, lois selon lesquelles l'*homo œconomicus* cherche en permanence à maximiser la

271Ibid., p. 38.

272Edward P. Thompson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, 1967, La Fabrique, 2004, pp. 37-38.

273Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cit., p. 40.

274André Gorz, *Les métamorphoses du travail*, 1988, Folio Gallimard, p. 42. Par le terme « intuitif », Gorz entend que l'apprentissage des savoir-faire ne passait pas « par la formalisation des contenus cognitifs », mais plutôt par la démonstration.

275Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cit., p. 119.

276Stephen Marglin, « Origines et fonctions de la parcellisation des tâches. À quoi servent les patrons ? », in André Gorz (dir.), *Critique de la division du travail*, Seuil, 1974, pp. 43-89. p. 71

277David S. Landes, *Prométhée libéré*, p. 59. Cité par Stephen Marglin, ibid.

valeur de son utilité. On voit bien ici que la définition de l'intérêt personnel n'est pas réductible à l'économie, loin s'en faut. Pour les tisserands anglais, les désirs sans prix de la promenade et du grand air avaient une valeur bien supérieure au profit financier²⁷⁸.

Pour accroître leurs bénéfices et s'assurer une main-d'œuvre constante, les capitalistes durent trouver un moyen pour aller à l'encontre de ce rythme « naturel » du travail²⁷⁹ : le système usinier a permis au patronat de fixer lui-même le partage entre travail et loisir, en imposant de venir travailler tous les jours à l'atelier, de ne pas flâner, voler, etc. En ce lieu, le patronat s'acharnera à tordre la complexion des tisserands pour leur apprendre à « filer droit », à désirer dans le sens des dominants, parfois par le biais d'artifices très simples : Marglin rapporte ce système de prime trouvé par un patron qui accrocha au matin un mouchoir au-dessus de chaque machine pour l'offrir le soir aux meilleures ouvrières ; du jour au lendemain, la production atteignit des sommets²⁸⁰. La perspective d'une récompense triviale a suffi à accroître le désir de travail. On trouve dans le sillage des planches du travail des stratégies d'intensification du travail : Perronet songe par exemple à des formes de paiement à la tâche, afin d'inciter l'ouvrier au rendement et de rémunérer plus précisément le travail dépensé.

Mais c'est surtout la capture du temps qui change avec la fabrique : on y voit émerger des horaires de plus en plus stricts, des règlements de plus en plus sévères. Diderot distingue les manufactures dispersées, où l'artisan est maître de son temps, des manufactures réunies, où « tout se fait au coup de cloche » et où « les ouvriers sont plus contraints et gourmandés »²⁸¹. Dans son mémoire accompagnant les planches des épingliers, Perronet fournit un tableau précis où chaque type d'épingle est chiffré, selon le temps de travail nécessaire, le salaire de l'ouvrier, le coût des matériaux, etc. Il livre ainsi un cadre strict à travers lequel regarder les planches²⁸². Dès les premières années du XVIII^e siècle, fiches horaires et pointeuses commencent à régir le quotidien des travailleurs anglais. Dans l'un des premiers et plus fameux règlements d'usine, le « Règlement des Fonderies Crowley », la surveillance et la discipline temporelle doivent venir à bout de l'oisiveté : Crowley fixe explicitement la durée de travail de treize heures, avec une pause d'une heure et demi pour les repas, charge son contremaître de tenir les registres horaires, et s'insurge contre « les paresseux et les canailles »

278Cf. *Infra* Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit.

279Méda et Thompson se réfèrent l'une et l'autre à l'anthropologie pour défaire l'idée que le travail a toujours existé comme catégorie autonome. Des études sur des peuples lointains ou sur des tribus préhistoriques montrent des habitudes laborieuses très éloignées des normes modernes : la chasse et la cueillette pouvaient prendre une forme ludique et le butin ne faisait pas l'objet d'une accumulation mais était au contraire immédiatement partagé et dévoré.

280Stephen Marglin, « À quoi servent les patrons ? », op. cit., p. 65.

281Denis Diderot, « Manufacture », T. X., 1765, p. 59.

282Cf. Rodolphe Perronet, « Epingliers », *Recueil des planches*, T. IV.

qui ont eu l'insolence de l'escroquer de quelques minutes de salaire²⁸³. Il est devenu essentiel pour les entrepreneurs de contrôler à la minute près le temps de travail de leurs salariés.

La machine telle que la pense Diderot divise le travail en autant de petits mouvements que l'on peut comptabiliser et améliorer, mais elle déplace aussi le rapport de force de l'ouvrier à la mécanique. Dans la description de l'Encyclopédiste, l'ouvrier n'entre plus en compte dans la qualité du produit, ce qui le rend aisément remplaçable. Difficile dans ces conditions de tenir tête au patron.

À l'inverse, pour Marglin, la parcellisation du travail a surtout eu pour effet de rendre le patron indispensable, en faisant de lui le détenteur unique du savoir global : le travail a pris la forme d'une chaîne que le patron est le seul à connaître de bout en bout²⁸⁴. À une époque où le travail est « à la fois mestier et marchandises »²⁸⁵, séparer les tâches et les garder soigneusement hermétiques les unes aux autres a été un moyen pour le capitaliste d'être le seul à pouvoir les réagencer, mettant chaque producteur dans l'incapacité d'exercer seul sa profession. Spécialiser à outrance l'ouvrier a été un moyen de le maintenir à sa place... et le patron à la sienne²⁸⁶. Le regard panoramique du lecteur face aux longues bandes horizontales qui illustrent les planches de la série « Épinglier » peut embrasser l'ensemble de la chaîne, englober le tout de la production. Au contraire, chaque ouvrier ne voit que sa propre tâche et est censé être aveugle à celles de ses voisins.

Ce partage entre observateur et observé trouve sa forme la plus achevée de l'époque dans un complexe sidérurgique bourguignon²⁸⁷. Quand son auteur, Buffon, réfléchit à sa conception en 1767, il a l'idée géniale de regrouper sur un même site haut-fourneau, fonderie et fenderie, de façon à contrôler la production de fonte jusqu'au produit semi-fini. Ses installations multiplient les petites trouvailles ingénieuses, dont l'accumulation amène au final un gain de

283Edward P. Thomson, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, op. cit., pp. 64-65.

284Stephen Marglin, « À quoi servent les patrons ? », op. cit. Marglin reprend et réfute les trois arguments de Smith en faveur de la division du travail : à l'accroissement de l'habileté de l'ouvrier qui fera chaque jour la même tâche, il oppose le fait que les tâches à la manufacture d'épingles sont extrêmement simples et qu'elles ne nécessitent pas de long apprentissage ; à l'épargne du temps perdu quand on passe d'une activité à l'autre (pour la préparation des outils, etc.), il répond qu'il suffit de travailler assez longtemps pour que la mise en place des outils devienne une portion insignifiante ; enfin, contre l'argument alléguant qu'un homme faisant toujours le même travail sera plus à-même d'inventer des machines pour lui faciliter la tâche, il note que Smith lui-même assure que la répétition des tâches endort l'esprit et l'enferme dans la routine. On pourrait ajouter avec Spinoza que la puissance des hommes est augmentée par la multiplicité et la diversité des affections qu'ils rencontrent.

285Entendre : « Où celui qui fabrique vend ». Charles Loyseau, *Traité des ordres*. Cité par William H. Sewell, *Gens de métiers et révolutions*, op. cit., p. 42.

286Stephen Marglin, « À quoi servent les patrons ? », op. cit., p. 60. Le système des brevets sera un bon moyen de légaliser cette exclusivité du savoir.

287Les réflexions qui suivent nous viennent d'une visite aux Forges de Buffon (21500 Buffon) en août 2018. Elles ont été étayées par la lecture de Christian Albertan, « Le voyage à Buffon », in Sylviane Albertan-Coppola, Anne-Marie Chouillet, *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, Klincksieck, Paris, 1998, pp. 315-320.

temps considérable²⁸⁸ : les travailleurs sont logés et nourris sur le site, les bâtiments sont adaptés à la rivière pour éviter les réparations et l'architecture symétrique de l'ensemble témoigne d'une préoccupation rationnelle globale. Résultat de cette rationalité appliquée à tous les domaines : la production atteint rapidement les deux tonnes de fonte journalières, le double de la moyenne de l'époque.

À cette organisation raisonnée, Buffon ajoute une conscience aiguë du marketing et du spectacle que représente la fonte du fer. Dès l'entrée sur les lieux, un portail de 4 mètres – forgé sur place, cela va de soi – annonce au visiteur qu'il pénètre dans un lieu grandiose. C'est que la forge du célèbre Buffon, à une journée de carrosse de la capitale, est rapidement devenu « un lieu de pèlerinage, où les princes signaient leur venue »²⁸⁹. Buffon lui-même prenait plaisir à y inviter ses connaissances à dîner, comme en témoigne sa correspondance, et avait pris l'habitude de se présenter comme un maître des forges. Dans le sillage de l'*Encyclopédie*, la curiosité pour la technique s'est répandue dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie urbaines. Visiter les ateliers est à la mode et sur son domaine, les voitures de la noblesse alternent avec les chariots de matériaux²⁹⁰.

L'édifice consacré à la coulée intègre dans son architecture la dimension spectaculaire. La façade du bâtiment, avec ses niches de chaque côté de la grande porte, évoque une chapelle. À l'intérieur, un escalier à double révolution calqué sur celui du Palais des Ducs de Dijon, partie intégrante de son dispositif spectaculaire, conduit au ventre d'un haut-fourneau de 9 mètres de haut. Avec un savant souci de mise en scène, le propriétaire des lieux faisait patienter ses visiteurs dans un chaleur étouffante²⁹¹, avant d'annoncer la coulée, une toutes les douze heures, quatre mois d'affilée, par un coup de carillon. Il faut s'imaginer, dans ce lieu fermé, avec la demi-douzaine de marteaux hydrauliques battant au dehors au rythme de 120 coups par minutes, les immenses soufflés maintenant les fourneaux allumés, et avec pour toute lumière une coulée de 5 mètres de métal liquide rougeoyant sur les murs et sur les hommes. Comment ne pas penser, devant cette attraction sons-et-lumières unique, aux forges de Vulcain ? Un tel spectacle était mis à profit par Buffon pour vendre sa fonte (les rampes de

288Exemple de ces améliorations astucieuses qui font gagner du temps, le pont qui enjambe l'Armançon, rivière recalibrée pour alimenter les machines, adopte une structure en W, évoquant Vauban, afin de permettre aux charrettes acheminant la matière en flux continu de se croiser en manoeuvrant le moins possible.

289Édouard Dupré, « Notice sur la vie et les ouvrages de Buffon », in Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Morceaux choisis*, Hachette, Paris, 1906, p. VI. Hérault de Séchelles, dans son *Voyage à Montbard* (1785), rapporte avec quelle fierté le maître des lieux exhibe des lettres élogieuses du Prince Henri ou de l'Impératrice de Russie.

290L'un de ces visiteurs a été très marqué par son séjour bourguignon. En l'absence du maître des lieux, c'est Marguerite Daubenton qui fait faire le tour du propriétaire au métallurgiste anglais John Holker. Ce dernier, très impressionné, en fera un compte-rendu extrêmement élogieux à la Société Royale de Londres. Cf. Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Correspondance inédite*, Hachette, Paris, 1860, T. I, p. 438.

291À titre indicatif, il faut atteindre une chaleur de 1200°C pour faire fondre le métal.

l'escalier et les lanternes du domaine étaient produites sur place et dûment montrées aux visiteurs).

Dans l'exergue de sa *De Humani Corporis Fabrica* (1543), Vésale se mettait en scène au bas d'un amphithéâtre. L'image fit polémique, note Sekula, car « l'anatomiste a abandonné son pupitre de professeur et a remplacé les chirurgiens-barbiers qui pratiquaient auparavant les dissections réelles. Dans cette image, la puissance du discours se combine à la démonstration physique : l'anatomiste est à la fois un sujet qui pratique et qui théorise. »²⁹² Ajoutons que le chirurgien fait par là de sa pratique un spectacle, mais que celui-ci a lieu devant ses pairs, et que Vésale produit du savoir et non des marchandises.

Chez Buffon, les positions se sont inversées : l'expérimentateur délègue la pratique à ses employés, tandis qu'il discourt devant ses visiteurs²⁹³. Ces derniers jouissent du spectacle des ouvriers fabricant ce qu'ils pourront bientôt acheter. Pour ces fondeurs perçant le ventre d'argile du fourneau, rendus sourds par le tintamarre ambiant et protégés seulement de quelques pièces de cuir, le travail difficile sur place (on vit rarement au-delà de quarante ans) consiste à se donner « à la fois en vente et en spectacle », comme l'écrivait Méda. Avec la division du travail, la domination économique s'accompagne désormais d'une violence symbolique. Se plier au jeu de l'évidence telle que la conçoit Quesnay est aussi une question de classe.

292Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital » (2), op. cit.

293Dans ses annotations à ses *Œuvres*, Pierre Flourens rappelle le goût du naturaliste pour discourir de son travail, ainsi que sa « petite vanité de maître de forges qui se sait fort habile dans son art, et qui ne manque pas, à l'occasion, de s'en vanter ». Cf. Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Œuvres complètes*, Garnier Frères, Paris, 1855, T. IX, p. 348.

IV. La visite à l'atelier : l'industrie sous l'œil des classes dominantes.

1. La pénétration d'un modèle esthétique.

Considérée comme l'avant-garde éclairée de la pensée du second XVIII^e, l'entreprise Encyclopédique rencontre une forte adhésion auprès d'un public éclairé chez qui elle jouit d'une croyance et d'un prestige indéfectible²⁹⁴. Cela lui donne le pouvoir de présenter son savoir comme objectif, de « dire ce qu'il en est de ce qui est ». Fortes de cette puissance assertive unique à l'époque pour un ouvrage éditorial, les planches des Arts et Métiers ont le pouvoir de médiatiser le rapport entre deux parties opposées de la société. En mettant en image les travailleurs manuels, elles rendent visible *collectivement* une organisation du monde social et déterminent un partage entre ce qui compte et ce qui ne compte pas. Une telle médiation peut induire une émulation affective, la propagation d'un même idéal, dont nous avons détaillé quelques uns des mots d'ordre affectifs dominants : centralité de l'homme et de sa raison, productivité, ordre et discipline, consommation, individualisme, libre marché...

On l'a dit, les images ne sont pas toutes de force égale : le cadre d'exposition, l'auteur, l'esthétique font varier leur puissance et la trace qu'elles laissent chez le spectateur. La fréquentation répétée d'un même type d'images ou la vision puissante de quelques images fortes contribuent à faire entrer dans la norme leurs valeurs. Preuve de la puissance affective de la Somme des Lumières, les planches ont exercé une forte influence sur le plan des connaissances techniques, mais également dans le champ esthétique. Elles ont participé « au travail figuratif par quoi toute culture produit des règles de visibilité »²⁹⁵, marquant de leur empreinte une « histoire des regards » : une histoire transversale du visible où les frontières entre les champs sont labiles, où les artistes sont perméables à une large palette d'affections, quel qu'en soit le champ d'origine.

C'est à une telle histoire que s'est attelé Marc Le Bot, passant des illustrations techniques de la Renaissance aux vues industrielles des Salons du XIX^e siècle. Étrangement pourtant, après s'être arrêté sur les planches, l'historien ne s'intéresse pas à leur impact sur les peintres qui leur sont directement contemporains. Préjugant d'un vide entre les *Recueils* et les premiers dessins de François Bonhommé à la fin des années 1830, l'auteur conclut que les élites de la fin du XVIII^e siècle n'ont pas souhaité rendre publiques les transformations pré-industrielles. Selon lui, la réalité du capitalisme n'entre pas « dans le cadre de cette sorte

294 Robert Darnton livre plusieurs exemples d'achat du *Dictionnaire* dans le seul but de l'exposer en évidence, dans la vitrine d'une bibliothèque personnelle. Cf. Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie*, op. cit.

295 Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, op. cit., p. 65.

d'enquête générale sur les mœurs qui est la fonction de la peinture de genre. La catégorie du "pittoresque" concerne alors des scènes de rue, de la vie paysanne et militaire, ainsi que le cadre de l'existence quotidienne de la bourgeoisie et des princes »²⁹⁶.

Effectivement, un rapide regard sur la peinture parisienne au mitan du XVIII^e siècle semble révéler que la ville se considère d'abord comme un haut-lieu des idées, tenant l'industrie à l'écart, au point que l'on a pu observer une « incroyable lenteur à peindre une industrialisation pourtant ancrée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle »²⁹⁷. Pourtant, une transformation est en cours, qui fera de la capitale et de sa banlieue une agglomération industrielle importante dès le début du siècle suivant. À cette époque, aux côtés d'un réseau d'artisans de premier ordre, émergent ou se modernisent de grandes manufactures, comme les miroiteries Saint-Gobain ou celle d'Oberkampf. Si les forges sont visitées par la noblesse et la bourgeoisie, artistes, peintres ou écrivains, ont peu prisé ces espaces en cours de transformation. Le travail et ses techniques semblent avoir été rejetés « au rang de non-valeur culturelle »²⁹⁸.

Or, si l'on s'éloigne un peu de Paris, on s'aperçoit que dans la foulée des illustrations de l'*Encyclopédie*, les classes dominantes ont bel et bien sollicité les artistes dès la fin du XVIII^e siècle pour montrer, selon le mot de Pierre Francastel, « l'enracinement de leur idéal dans le réel »²⁹⁹, faisant de la toile un espace où lire l'évolution affective des commanditaires. Les contours de cet idéal évoluent avec les peintres et les œuvres. Nous en analyserons ici deux exemples, contemporains des planches mais empruntés à la peinture de chevalet, et issus de deux régions périphériques en pleine expansion industrielle : le Derbyshire britannique et la Wallonie liégeoise. De part et d'autre, un même prétexte à la représentation – la visite à l'atelier, à l'échoppe ou à la forge –, appellera plus ou moins de réalisme ou d'emphase dramatique, comme autant de stratégies affectives pour donner de la force à l'image.

Jusqu'au XVII^e siècle, le tableau obéit à une hiérarchie très stricte plaçant le divin au-dessus de la technique. La représentation de l'industrie, et particulièrement la fonte du fer, implique la plupart du temps un alibi religieux ou mythologique : Vénus visitant Vulcain, par exemple³⁰⁰. Brueghel l'Ancien en livre un bon exemple avec sa *Vénus dans la forge de*

296Ibid., pp. 60-61.

297Thomas Le Roux, Nicolas Pierrot, « Représenter le travail et l'industrie à Paris, 1750-1900 », in Simon Texier, Olivia Voisin (dir.), *Histoire de l'art. Représenter le travail*, N°74, 2014 / 1, p. 20.

298Ibid.

299Cité par Jean-Jacques Heirwegh, « Léonard DeFrance (1735-1805) », in Roland Mortier, Hervé Hasquin (dir.) « Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, Vol. III, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976

300Citons, parmi d'autres, Giorgio Vasari, *La forge de Vulcain*, 1567-68, Peinture à l'huile sur cuivre, 38 x 28 cm, Musée des Offices, Florence ; Francesco Bassano, dit le Jeune, *Les forges de Vulcain*, v. 1577, 137 x 191 cm, Musée du Louvre, Paris ; Diego Velázquez, *La forge de Vulcain*, 1630, Huile sur toile, 223 x 290 cm, Musée du Prado, Madrid.

*Vulcain*³⁰¹. L'artiste place les divinités au premier plan : légèrement excentré sur la gauche, le Dieu-forgeron présente à Vénus et Cupidon un amas désordonnés d'armes et de pièces d'armures. Traditionnellement, tous trois sont à demi-nus. Au second plan, des ouvriers, en habits du XVII^e siècle, s'affairent devant un haut-fourneau primitif (à droite) et une forge (à gauche). Le tableau fait se juxtaposer figures mythologiques et techniques contemporaines, tout en prenant soin d'assujettir les secondes aux premières : Vulcain fait forger ses attributs par des ouvriers, contemporains du peintre, et le tableau témoigne d'une grande précision dans le dessin des installations technologiques. Cette rencontre du divin et de la technique pourrait être vue comme le signe d'une époque prise entre la représentation mythologique traditionnelle, fruit d'une idéologie aristocratique, et un réalisme machinique, liée à la montée de la bourgeoisie industrielle, avisée des évolutions technologiques³⁰². Le tableau refléterait ainsi la lutte entre deux grands courants affectifs régionaux, deux forces passionnelles s'affrontant dans la société qui produit la toile et la regarde.

Dans un tel tableau, le travail de la forge ne se suffit donc pas à lui-même, il est sous la coupe d'un affect supérieur, mythologique. Francis D. Klingender fait de cette subordination une constante de l'histoire de l'art, qu'il fait remonter à l'antiquité et au mépris pour l'industrie, réservée aux esclaves³⁰³. On trouve des artisans ou des mineurs sur les premières poteries attiques ou sur des tablettes de Béotie ; en revanche, « les scènes de travail ne se trouvent presque jamais représentées sur les vases rouges de l'ère classique, sauf pour illustrer des mythes, comme les Travaux d'Hercule, la tapisserie de Pénélope ou la Forge de Vulcain »³⁰⁴.

Il en va de même au Moyen-Âge pour l'Église, qui considère le travail manuel comme la malédiction d'Adam. Premier agriculteur, les représentations de dernier, sur vitrail ou enluminure, se confondent souvent avec le cycle des mois, un épisode de la Genèse illustrant chaque étape du calendrier de la vie du paysanne³⁰⁵. De cette façon, un seul et même grand récit, celui du péché et du salut, préside à l'interprétation des images du travail agricole³⁰⁶. C'est par l'occupation et la peine que le travailleur inscrit son existence dans celle du Christ.

Ce même affect chapeaute les nombreuses enluminures rapportant les chantiers d'édifices

301Jan Brueghel l'Ancien, *Vénus dans la forge de Vulcain*, ou *Le Feu*, 1606, Huile sur toile, 46 x 83 cm.

302C'est en tout cas l'hypothèse de Nicos Hadjinicolaou, selon qui la scène mythologique reflète « l'idéologie imagée de l'aristocratie et des cours entre 1600 et 1750. Dans celle-ci, les sujets mythologiques font partie intégrante de son décorum et de l'identité entre souverains et divinité qu'elle pratique. » Cf. *Histoire de l'art et lutte des classes*, 1973, Maspéro, p. 178, cité par Michelle Evrard, Patrick Le Nouène, *La représentation du travail. Mines, forges, usines*, CRACAP – Écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau, 1977, pp. 11-12.

303Francis D. Klingender, « Joseph Wright de Derby, peintre de la révolution industrielle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 23, Septembre 1978, pp. 23-36, p. 30.

304Ibid.

305Rappelons que cette condition est partagée par 90% de la population de l'Occident médiéval.

306Perrine Mane, « Images médiévales du travail », *Histoire de l'art*, op. cit., p. 9.

religieux. L'une d'elles, tirée du *Roman de Girart de Rousillon*, autour de 1450, rend hommage au mécénat du Comte de Girart qui a fait construire une douzaine d'églises en Bourgogne (Fig. 8). L'image témoigne d'un souci de véracité technique : les tailleurs de pierre au premier plan reposent sur des tabourets dotés d'un seul pied, afin d'être à la fois assis et mobiles ; les murs de l'église sont composés des briques, matériau pauvre au centre, entourées de pierres de tailles pour l'apparat. Et si le travail est divisé, la coopération est au centre de l'image : tailleurs, maçons et charpentiers œuvrent presque toujours par paires. Le livre dépeint une population tout entière au travail, occupée à peupler le paysage d'édifices religieux. Ce chantier est placé sous l'autorité du Comte de Girart, commanditaire des travaux à qui le livre est dédié. Après bien des conflits territoriaux, l'entrée en religion est le point d'orgue de son existence, rédemption qui se concrétise par la saine occupation de son peuple.

Le travail artisanal est quant à lui souvent présent pour illustrer les Écritures ou la vie des Saints artisans. Cela n'empêche pas quelques détournements ou instrumentalisation notoire : quand, à la fin du XII^e siècle, l'Église organise une quête pour les vitraux de la cathédrale de Chartres, les corporations répondent par des dons représentant leurs activités. Ainsi, sur la centaine de vitraux que comprend l'édifice, près de la moitié représentent les professions des différents donateurs : manière, pour chaque corps de métier, d'affirmer sa présence et sa puissance dans l'espace public, en valorisant sa profession en médiatisant à son profit le prestige de saints respectés. Là encore, les représentations publiques du travail résonnent avec les rapports de force et d'influence qui parcourent la société.



Fig. 8: Jean Dreux, *Chronique de Girart de Roussillon*, Vienne, v. 1450.

2. Léonard DeFrance : le spectacle de l'atelier.

a. *La visite à l'atelier.*

Peu à peu pourtant, à partir du XVIII^e siècle, l'industrie gagne sa dignité picturale et peut, dans certaines conditions, être représentée de façon autonome, sans l'argument mythologique. Dans l'introduction à sa *Critique de l'économie politique*, Karl Marx écrit : « Toute mythologie maîtrise, domine les forces de la nature dans le domaine de l'imagination, et par l'imagination elle leur donne forme : elle disparaît donc quand ces forces sont dominées réellement. »³⁰⁷ La mythologie permet une domination *fictive* des forces naturelles ; elle perd sa raison d'être avec la domination *réelle* de ces forces : « Qu'est-ce que Vulcain auprès de Roberts and Co, Jupiter auprès du paratonnerre et Hermès auprès du Crédit mobilier ? », écrit encore Marx. Et au fur et à mesure que leur emprise sur le réel s'amplifie, les forces du capital gagnent également du terrain sur le plan symbolique : propriétaires, bourgeois en visite ou ingénieurs vont peu à peu remplacer la divinité au centre du tableau.

³⁰⁷ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 157.

Au XVIII^e siècle, la bourgeoisie reprend à son compte la peinture de genre, qui connaît à l'époque un engouement important, pour imposer ses propres valeurs : vertu de l'activité laborieuse, règne de la production, hiérarchie des classes sociales³⁰⁸. Sous son influence, les « conditions de figurabilité » évoluent, les peintres faisant face à une demande de plus en plus forte pour la « vue » industrielle³⁰⁹. Il y a donc bien eu, au XVIII^e siècle, un goût pictural pour le travail manuel et l'industrie : le champ technique a fait irruption dans le champ des Beaux Arts. Cette vogue modifie même la pratique des peintres, qui jusqu'alors se contentaient bien souvent de recopier ou d'imaginer les techniques, et qui se rendent désormais de plus en plus nombreux sur les lieux pour peindre ateliers et manufactures d'après leurs observations³¹⁰. L'artiste Léonard Defrance, que le musée de la Boverie de Liège présente comme « le premier peintre liégeois moderne », est l'illustration même de cette tendance. Après de nombreuses années de tâtonnements, Defrance opte pour la peinture de genre quand, lors d'un voyage aux Pays-Bas, il constate que celle-ci se vend bien, et qu'elle lui semble à portée de son talent. Ce tournant décisif dans l'œuvre du peintre – c'est cette peinture qui fera sa renommée – est d'abord le fait d'une décision opportuniste, faisant de lui l'un des premiers à pénétrer les manufactures de fer pour y observer les fondeurs au travail³¹¹.

Dans des petits formats fort appréciés de la bourgeoisie locale, le Liégeois applique à la scène de genre les préceptes esthétiques de l'*Encyclopédie* : scènes de travail bien ordonnées, ateliers sobres et épurés, souci pédagogique. Il y ajoute cependant un motif, omniprésent dans ses « vues » : la visite d' (au moins) un couple aisé. À partir de la fin des années 1770, Defrance décline ce thème dans des dizaines de tableaux de petite taille (40 x 60 cm en moyenne), représentant les différentes industries du cru : *Intérieur de fonderie* (1777), *Houillère*, *Intérieur de clouterie*, *Visite de la fonderie* (les trois vers 1780), *La forge*, *Visite à la manufacture de tabac* (1787-88), etc. Dans chacun de ces tableaux, généralement des huiles sur bois, des visiteurs distingués viennent découvrir une industrie. La scénographie est remarquablement proche des gravures de Goussin ou Lucotte. L'espace, d'abord, s'apparente

308Cf. Jean-Patrick Duchesne, « Léonard Defrance et la peinture de genre », Jacques Stiennon, Jean-Patrick Duchesne, Yves Randaxhe (dir.), *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux : Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Lefebvre & Gillet, Les Éditeurs d'Art Associés, Art & Fact, 1988, pp. 162-169, p. 166.

309Pierre Vaisse, historien de l'art spécialiste des peintres de la III^e République, a bien insisté sur la composante économique dans l'évolution de la peinture de chevalet : c'est bien souvent le goût des acquéreurs qui détermine les sujets, car si un artiste veut vivre de sa peinture, il doit s'assurer qu'elle trouvera un acheteur. Pierre Vaisse, « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices parisiens. » *Romantisme*, 1983, n°41, « La machine fin-de-siècle », pp. 19-40.

310René Evrard, *Les artistes et les usines à fer*, Solédi, Liège, 1955.

311Dès 1771, Louis-Bernard Coclers, fils du premier maître de Defrance, peint un *Intérieur de forge*, dans une vue frontale, où trois ouvriers au premier plan sont à leur tâche, sous l'œil d'un noble ou d'un bourgeois, en visite avec sa femme, dans un style relativement proche du Liégeois. Louis-Bernard Coclers, *Intérieur de forge*, 1771, Huile sur toile, Agen, Musée municipal. Citons également le Suédois Pehr Hilleström, chez qui on trouve également à la même époque des forges au traitement similaire.

le plus souvent à un cube scénique fermé – jamais de ligne de fuite ou d'horizon, même en extérieur³¹² – donnant l'impression d'une scène théâtrale où chacun joue son rôle, radicalement isolé du reste du monde. Quelle que soit l'industrie représentée, l'artiste donne à sa scène une échelle à peu près équivalente, avec quelques variations sur l'architecture (parfois des voûtes ou une cheminée, plus ou moins de fenêtres, etc.). Le nombre de personnages, entre six et dix, est lui aussi constant. Il correspond cela dit à la moyenne des manufactures de l'époque, qui obéissent bien plus au modèle des « manufactures dispersées » qu'aux grands ensembles usiniers encore assez peu répandus. Parmi ces personnages, on compte les travailleurs, le maître ouvrier, et les riches visiteurs. Comme dans les gravures encyclopédiques enfin, chaque ouvrier occupe un poste différent, et l'ensemble paraît reproduire, dans un espace géométrique et unitaire, toutes les étapes du processus de production, dans un souci de description pédagogique. Sa peinture rejoint directement l'esprit de la Société d'Émulation de Liège, créée en 1779, et figure en bonne place aux expositions que la Société organise³¹³. Lors de ces rendez-vous annuels, chaque artiste, inventeur ou mécanicien vient présenter sa dernière création, afin de témoigner, de mettre en spectacle la modernité industrielle des années 1780, sous l'influence directe de l'*Encyclopédie*³¹⁴. C'est ce même monde du travail idéalisé et raisonné que peint Defrance, bien loin des commandes de prestige des gros propriétaires cherchant à commémorer leur réussite, comme on en connaît dès le milieu du siècle³¹⁵. Les réalisations du peintre wallon sont en comparaison de taille très réduite et les manufactures y demeurent généralement anonymes. Au contraire des commandes privées, où le propriétaire trône fièrement en évidence devant sa manufacture, Defrance, attribue aux « intrus » aisés une place périphérique : de la place centrale du propriétaire, ils passent à la place de spectateur des gestes du travail³¹⁶.

Toutefois, à la différence des planches, ces tableautins ont un statut hybride, oscillant entre œuvre d'art et fonction commerciale. La pratique de Defrance, formé à la production en série, s'apparente à une pratique publicitaire : il peint vite, fait peu d'esquisses préparatoires, et

312Cf., par exemple, l'*Extraction de marbres Sainte-Anne d'une carrière* qui, bien que se déroulant en extérieur, montre un lieu aussi clos qu'un atelier. 1791, huile sur bois, 41 x 57 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

313Jacques Stiennon, « Les arts plastiques », in Freddy Joris (dir.), *Wallonie, Atouts et références d'une région*, Gouvernement wallon, Namur, 1995 [en ligne].

314« C'est tout le monde du travail de l'*Encyclopédie* qui s'incarne » dans ces Expositions, écrit Daniel Droixhe, dans *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, Université de Liège, 2007, p. 165.

315Quand le directeur des manufactures Wetter commande une peinture de son entreprise, il se fait représenter devant ses installations, dans une toile grand-format destinée à orner son salon privé et à impressionner le visiteur. Cf. Joseph Gabriel Maria Rossetti, *Atelier d'impression de la manufacture Wetter, 1764-1765*, huile sur toile, 258x470 cm, Orange, Musée municipal.

316Leur place varie d'ailleurs, selon que le tableau soit une commande ou destiné à un salon. Jean-Jacques Heirwegh a ainsi remarqué qu'un même sujet pouvait faire l'objet de compositions différentes selon son commanditaire, et que les visiteurs pouvaient à ce titre être plus ou moins visibles, plus ou moins centrés ou éclairés. Cf. Jean-Jacques Heirwegh, « Léonard Defrance (1735-1805) », Roland Mortier, Hervé Hasquin (dir.), *Études sur le XVIII^e siècle*, Vol. III, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 153-170.

rarement de repentirs. La comparaison entre ses très nombreux tableaux révèle des récurrences nombreuses dans les positions des personnages, comme si le peintre s'était constitué des carnets de croquis depuis lesquels il éditait ses figurants en plusieurs exemplaires³¹⁷. Dans ses mémoires, le peintre se décrit volontiers en artisan du pinceau, « peignant comme on fabrique des petits pâtés ». Ce travail en série le rapproche encore de l'inventaire encyclopédique : il semble avoir voulu représenter, dans un même canon formel, l'ensemble des industries locales, en valorisant un enthousiasme industriel, un ancrage du progrès technique dans la Liège de l'époque. Ses dizaines de petits tableaux forment la mosaïque d'une société en pleine transformation, consacrée toute entière au travail manufacturier.

On garde une trace certaine de la place testimoniale qu'ont joué ces vues dans la stratégie de mise en valeur de l'industrie liégeoise, initiée par le prince-évêque François-Charles de Velbruck, principal mécène de Defrance à la fin des années 1770³¹⁸. À cette époque, le haut magistrat se rapproche de Benjamin Franklin, afin d'obtenir des parts de marché dans le commerce avec les États-Unis, dont Franklin est alors le commissaire à Paris. Velbruck dresse lui-même, en janvier 1778, une liste des produits issus de l'industrie liégeoise, susceptibles de remplacer avantageusement la production anglaise, partenaire privilégiée des colonies américaines³¹⁹. Au printemps de la même année, Defrance se plaint à son courtier français de n'avoir plus un moment à lui, contraint qu'il est « de peindre des sujets de nuit pour notre Prince, comme fonderie, clouterie, fenderie, etc., manufactures de fer de ce pays »³²⁰. Pour une telle fonction, il était nécessaire que ces vues intérieures paraissent porter témoignage de la diversité des équipements disponibles, d'où un trait volontairement « descriptif ». Contrairement aux commanditaires privés qui veulent éblouir par la grandeur de leur fabrique, il faut ici documenter l'implantation industrielle dans la région. Les gravures encyclopédiques font alors figure de modèle tout trouvé, tant elles font référence en matière de réalisme didactique et tant les idées des Lumières ont eu d'influence sur l'élite liégeoise. Defrance s'applique à respecter scrupuleusement l'aspect des installations techniques³²¹ et l'on constate

317C'est en tout cas l'hypothèse fort plausible de M.-J. Vallery Radot, dans ses « Notes sur le peintre liégeois Léonard Defrance (1735-1805) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, 1924, pp. 233-242, p. 241.

318Le Prince nommera d'ailleurs le peintre directeur de son Académie des Beaux-Arts en 1778. Précisons que Velbruck est également le fondateur de la Société d'Emulation de Liège.

319Liège coule et envoie ainsi, via la forge Posson à Vennes, des canons de gros calibre aux insurgés américains. Cf. René Evrard, *Forges anciennes*, Liège, Ed. Soleil, 1956, p. 21.

320Jean-Jacques Heirwegh, Daniel Jozic, *Lettres de François-Charles de Velbruck, prince-évêque de Liège, à Claude-Etienne Darget, son ministre à Paris (1773-1778) (3^e partie)*, *Annuaire d'histoire liégeoise*, n° 42 (tome XVIII), 1977, pp. 1-156, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, T. 58, fasc. 2, 1980. Histoire (depuis l'Antiquité) pp. 521-522.

321René Evrard s'est livré à l'analyse de six tableaux de Defrance, vérifiant à chaque fois son souci documentaire. Cf. René Evrard, *Les artistes et les usines à fer*, op. cit.

également chez lui un soin particulier accordé aux gestes du métier, proche des *numen* identifiés par Barthes. Les mains des travailleurs, dans la *Visite à l'imprimerie* par exemple, semblent parfois disproportionnées, comme pour insister sur l'acte de fabrication. Plutôt que la taille ou l'emphase, c'est la série et la qualité pédagogique de la représentation qui priment ici, agrémentées du talent de l'artiste pour peindre l'atmosphère lumineuse des forges.

Au contraire des gestes du travail, les croquis préparatoires conservés ne révèlent pas d'études particulières sur la lumière. Defrance s'en sert surtout pour dynamiser la composition : les reflets des feux sur les murs, les ombres étirées au sol témoignent de son habileté. Il ne s'agit pas tant de dramatiser la scène, comme on le verra plus bas chez Wright, mais d'apporter de la variété dans les nombreux sujets similaires et de leur ajouter un surcroît de réalisme. Dans ses *Mémoires*, Defrance s'attarde longuement sur la représentation de la lumière, et en fait un pan essentiel de sa recherche esthétique, insistant bien sur le fait que chaque atelier diffuse une lumière différente : « Dans ce genre de peinture, il ne faut pas éclairer les figures par routine. »³²² Et le peintre d'insister sur la différence entre « le jaunâtre tirant sur le rouge » d'un maréchal-ferrant, et le « blanc de lait » d'une mine de fer, « qui donne aux carnations des hommes qu'elles éclairent une couleur blanche livide ». Les effets lumineux apparaissent chez lui comme des effets de réel, accréditant la présence du sujet et la valeur documentaire du tableau. Le style de l'artiste ajoute de la force à l'image en la rendant plus vivante, en attirant le regard, mais aussi en assurant une corporéité et une existence plus forte à ces lointains sujets.

En 1789, son *Intérieur de fonderie*³²³ (Fig. 10) témoigne de ce savoir-faire bien rodé. La toile nous plonge dans un haut-fourneau de moulage spécialisé dans les petits objets en fonte, comme cette plaque forgée au sol, dans le coin droit, par laquelle le peintre signe et date sa peinture. De part et d'autre, le groupe des visiteurs et le triangle formé par les fondeurs équilibrent la composition, quitte à renforcer sa dimension fictive : au désordre des fumées et des mouvements rapides de ceux qui manient la matière en fusion se substitue une organisation rappelant la lisibilité primordiale du paradigme encyclopédique. La disposition des personnages se fait autour du demi-cercle de l'arc du four, qui se prolonge, à droite, par la louche que tient le « sableur » qui verse le métal dans le moule, et à gauche avec les outils posés contre le mur. La chorégraphie des ouvriers, par laquelle chaque geste est visible et compréhensible, doit donner un aperçu d'ensemble du travail de l'atelier : de gauche à droite, trois manœuvres évacuent les résidus de métal fondu ; l'un tourne le dos au foyer pour tirer

322 Cité par Maité Pacco-Picard, *Les manufactures de fer peintes par Léonard Defrance*, Pierre Mardaga, 1982, p. 4.

323 Léonard Defrance, *Intérieur de fonderie*, 1789, huile sur bois, 42 x 59 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Royaume-Uni.

son compagnon, un autre puise la fonte avec une louche, un dernier la verse. Malgré ce souci didactique, on ne trouve pas deux personnages éclairés de la même façon. La source centrale, le four où bouillonne le métal liquide, déforme au sol les ombres des ouvriers, en des lignes obliques conférant à la scène un aspect dynamique. Sur les murs également, des tâches d'ombre et de clarté sont savamment disposées et semblent faire vibrer les parois au rythme de la fonte. Devant cette scène où chacun est à sa tâche, le maître-fondeur accompagne ses visiteurs, un couple bien mis, suivi par un valet portant leur chien. Chose étrange, ce n'est pas le maître qui parle, mais l'homme élégant qui, désignant la scène de la main, semble en expliquer les tenants à sa compagne, signe de la probable vertu pédagogique du tableau. Signe surtout que là aussi, la parole, l'intelligence demeure un privilège de classe : dans la droite ligne du partage Encyclopédique, c'est toujours l'élite bourgeoise qui s'exprime sur l'activité silencieuse des classes laborieuses.



Fig. 11: Léonard Defrance, *Intérieur de fonderie*, 1789, huile sur bois, 42 x 59 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Royaume-Uni.

b. Le spectacle du travail.

Le goût de la classe dominante pour l'industrie prend donc place au cœur de l'espace de la représentation : le travail gagne sa dignité de spectacle attirant la curiosité des élites, il n'est plus cette activité méprisable, il devient un digne motif de visite. On peut voir en cette

présence intrusive une réalisation littérale des planches, qui conviaient déjà le lecteur à une visite théorique des ateliers. Cette fois, Defrance intègre le public dans sa composition, en insistant néanmoins fortement sur la différence entre les travailleurs et les visiteurs. Si les costumes permettent de deviner la qualité sociale des personnages, le traitement esthétique particulier accordé aux visages témoigne également d'une différence de classes : chaque ouvrier regarde dans une direction différente, concentré sur la tâche qu'il accomplit, et tous sont peints à contre-jour et restent dans l'ombre. Les traits indifférenciés et inexpressifs des travailleurs s'opposent aux figures bien éclairées des visiteurs, qui attirent à eux toute l'attention de l'observateur et des personnages. Nettement plus lumineux que la partie droite, le tiers gauche accroche l'œil, avec la robe bleutée et le vert du veston, seules couleurs vives et froides dans l'atmosphère des lieux. Couleurs et lumières les mettent visiblement en valeur, comme si leur présence était indissociable du sujet du tableau ; comme si ce que peignait Defrance, ce n'était pas tant le travail, que son devenir-spectacle³²⁴.

Ce spectacle du travail, l'ensemble de l'œuvre en atteste. Il arrive à Defrance de peindre des ateliers au repos (largement minoritaires dans l'ensemble de l'œuvre) : d'une exécution plus rapide, on peut supposer qu'elles obéissent à une commande d'un petit propriétaire voulant célébrer sa modeste réussite³²⁵. Au contraire, l'activité du travail se fait elle toujours *devant un public*. Le Bot remarque que l'on croise de temps à autre dans les planches un personnage inactif, extérieur au processus de production : « Il n'est pas une figure mais un figurant », écrit Le Bot, « il renvoie donc l'image non à son ustensilité pédagogique, mais à sa *valeur pittoresque* ». Ce personnage est là « pour animer un spectacle »³²⁶.

Ici aussi, les visiteurs convient les observateurs bourgeois, dont ils sont les *alter ego*, à contempler des échantillons de l'industrie liégeoise, tout en leur évitant d'affronter les désagréments de lieux malsains et la promiscuité des classes laborieuses. Ils leur renvoient leur propre image, et par imitation, leur permettent de se situer par rapport à la scène³²⁷. La multiplication de telles scènes contribue à la production sociale d'un goût, d'un intérêt bourgeois pour ce type de spectacle en valorisant le travail comme digne objet de représentation. Elle contribue de plus à légitimer ce regard d'une classe sur une autre. Car si les visiteurs ont accès à l'ensemble de la scène, les ouvriers ne semblent même pas remarquer

324 Dans les esquisses de Defrance conservées à la Boverie, un croquis d'*Intérieur de fonderie* montre déjà les silhouettes du couple, preuve que leur présence est pensée dès l'ébauche du tableau.

325 Dans sa *Visite au maréchal-ferrant*, on voit par exemple l'artisan prendre du répit entouré de sa famille. La faible qualité picturale incite à penser que ce tableau n'était pas destiné à l'exposition publique, et que le peintre l'a réalisé rapidement pour un prix modique.

326 Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, op. cit., p. 72. Notons que ces figurants inactifs sont beaucoup plus rarement que l'auteur ne le laisse entendre. Nous soulignons.

327 Rappelons (*Éth.* III, 27) : « De ce que nous imaginons qu'une chose semblable à nous [...] est affectée de quelque sentiment, nous sommes par cela même affectés d'un sentiment semblable. »

les intrus : entre les oisifs et les travailleurs, la communication demeure inexistante³²⁸.

Ainsi, dans cette nouvelle hiérarchie, la représentation du travail échappe à l'alibi religieux, mais c'est la présence de riches visiteurs qui offre au tableau une caution de figurabilité, sous deux aspects au moins. Caution de propriété, d'abord : la présence de la bourgeoisie rappelle que les travailleurs ne possèdent pas les moyens de production et qu'ils restent toujours sous le regard, donc sous la surveillance et l'autorité des possédants. Caution de dignité, ensuite : la visite est le prétexte, l'événement donnant à une scène ordinaire suffisamment d'importance ; il fallait que la bourgeoisie y pénètre pour que l'atelier fasse son entrée dans l'art. À ce titre, le contraste criant entre les parures féminines et l'obscurité cramoisie des forges évoque l'éclat de la présence de Vénus dans le repaire de Vulcain : la bourgeoisie, et notamment l'élément féminin, amène une touche de raffinement dans le tableau, ce qui le rend d'autant plus acceptable et plaisant aux yeux des observateurs.

Tout se passe comme si Defrance n'avait pu représenter le peuple laborieux *seul*, il lui fallait passer par la visite bourgeoise pour renvoyer à l'observateur une image des rapports sociaux qui lui soit familière. La dichotomie tacite dans *l'Encyclopédie* est ici explicite et systématique : dans tous les ateliers, la « classe jouissante » profite non seulement du fruit, mais de l'image de la classe exploitée. Le Liégeois dépeint la pénétration du regard des possédants dans l'espace clos de l'atelier, dans lequel la bourgeoisie étend son propre espace de loisir. Sa peinture accrédite un partage entre ceux qui font société et ceux qui travaillent de leurs mains, ceux qui peuvent converser et ceux qui n'ont pas de mot pour leur pratique, entre ceux qui sont destinés à prendre la lumière et ceux qui n'exercent que dans l'ombre et la fumée. Ce sont des images de la police, au sens de Jacques Rancière : elles définissent, par la médiation du pinceau, un « partage du sensible » dans la société idéale, où les êtres et les corps sont assignés à des places fixes, elles dessinent « un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit »³²⁹. On ajoutera que ce partage repose sur une balance affective, sur une lutte des affects et des valeurs attenantes, et qu'il définit ce que chacun est en droit ou non de faire et de désirer, selon sa situation sociale.

328Seul le propriétaire des lieux discutent avec les visiteurs, préfigurant une proximité de classes qu'on retrouve en France à la même époque et que la Révolution ne démentira pas. Sewell rapporte les incessants conflits entre maîtres et compagnons, et de nombreux exemples où les premiers ont pris le parti de la bourgeoisie. La dénonciation de l'association des compagnons forgerons parisiens par leurs maîtres n'a pas compté pour rien dans le vote de la loi Le Chapelier. Cf. William H. Sewell, *Gens de métier et révolutions*, op. cit., p. 142.

329Jacques Rancière, *La Méésentente*, Galilée, Paris, 1995, p. 52.

c. *Le peintre du consensus.*

Klingender voit dans les tableaux du Liégeois, et notamment la *Visite à la manufacture de tabac*, une préfiguration de la peinture sociale d'un Constantin Meunier³³⁰, sous prétexte que l'auteur fait figurer ensemble des enfants au travail et des couples oisifs. Il nous semble que l'historien projette sur l'œuvre une lecture marxisante fort lointaine de l'esprit du peintre. Certes, il est indéniable que ce dernier montre des enfants occupés à trier des feuilles de tabac séchées, devant des spectateurs raffinés. Mais plutôt qu'une critique, il nous paraît plus juste d'y voir un constat. Le travail des enfants est monnaie courante à l'époque et on en dénombre beaucoup d'exemples dans l'*Encyclopédie*. Par ailleurs, contrairement à ce qu'écrit Klingender, ceux-ci ne sont pas en haillons, et leur expression, à peine ébauchée, paraît éloignée de tout misérabilisme. Surtout, le propriétaire de la manufacture et commanditaire du tableau était semble-t-il Pierre-Joseph Henkart, grand ami du peintre, qui a fait de lui plusieurs portraits. De France se contente donc de reproduire fidèlement les lieux. La lecture de Klingender n'en est pas moins éclairante : elle montre comment une représentation d'apparence assez neutre peut faire l'objet, par sa neutralité même, d'interprétations divergentes. Elle nous rappelle fort justement la part d'interprétation inhérente à l'image et le rôle que la complexion du regardeur joue dans cette interprétation. En prêtant au peintre la sensibilité d'un spectateur « moderne », scandalisé à juste titre par le travail infantin, l'historien recouvre de son système de valeurs les affects de l'époque.

Pour éviter ce type de lecture, il est nécessaire de se référer au contexte de la commande ou au corpus de l'artiste pour mieux en cerner le sens. À cet égard, on suivra bien plutôt l'interprétation de Jean-Patrick Duchesne, qui situe le véritable clivage critique dans l'œuvre du Liégeois entre ceux qui prennent part à la production et les désœuvrés passant leur temps au cabaret. Duchesne remarque en effet que les scènes de genre représentent à part égale situations de travail et moments d'ivrognerie collective. Difficile de lire une quelconque bienveillance envers les catégories populaires dans ces nombreuses bagarres au cabaret et autres rixes de femmes à l'auberge. Vu leur nombre, sans doute ces scènes avaient-elles aussi un certain succès. Elles se rapprochent en tout cas de la tradition flamande du XVII^e siècle, dont Adriaen Brouwer est l'un des principaux représentants³³¹. Ces tableaux sont le revers des œuvres précédentes : quand le bas peuple ne travaille pas, il se chamaille. À partir des années

330 Francis Klingender, « Joseph Wright of Derby », op. cit., p. 36.

331 On retrouvera chez ce dernier de nombreuses scènes de rixes entre paysans grisés, ainsi que des scènes grivoises. Voir par exemple *Intérieur d'une taverne*, vers 1630, huile sur bois, 32 x 43 cm, Coll. Privée ; ou *Paysans se battant dans une auberge*, vers 1630, huile sur bois, 30 x 25 cm, Pinacothèque de Munich.

1770, les coutumes populaires, la vie sensible et apaisée du peuple, semble disparaître peu à peu des thèmes de prédilection de Defrance³³².

Précisons toutefois que les tavernes de Defrance n'épargnent personne : la boisson n'est plus, comme chez Brouwer, la tare des seuls paysans, puisque toutes les conditions sociales s'encaillent ensemble. Ce n'est pas tant une classe qui est caricaturée qu'une attitude improductive, à travers la représentation sensationnellement forte de la violence collective³³³. Les nocturnes industrielles et les vues d'estaminets constituent « les pôles positifs et négatifs, la thèse et l'antithèse d'une dialectique étrangère au matérialisme historique »³³⁴. Prise dans son ensemble, l'œuvre cultive donc un consensus social, une passion collective de l'ordre productif : évitant d'exhiber la faim ou la misère, de critiquer l'exploitation, Defrance cherche à mettre en valeur une coexistence entre les classes, visiblement hiérarchisées selon un strict partage des capacités.

Cela dit, cet ordre social, présenté ici sous un jour positif, s'est révélé peu favorable aux classes laborieuses³³⁵. Son grand mécène, le prince de Velbruck, aimait à se faire portraiturer avec les plans de l'Hôpital Général qu'il avait fait bâtir à Liège. Or cet hôpital, censé accueillir les pauvres et les mendiants, est rapidement devenu un lieu « d'assistance répressive », ayant moins pour but d'héberger les sans-logis que de « débarrasser les riches et gens aisés de l'importunité des misérables »³³⁶. De la même façon que l'*Encyclopédie*, les œuvres de Defrance jouent un rôle politique : à travers elles, une fraction de la multitude se rend visible, et par là même s'affirme dans certains rôles, qui finissent par s'imposer dans l'imaginaire collectif comme une norme sociale. Ces peintures diffusent dans les salons et les lieux de prestige l'image d'une société ordonnée, expurgée de ses tensions, où la misère a disparu et où le peuple n'aime rien tant que travailler, sous l'œil amusé des classes dominantes.

332 Dans la décennie précédente, avant de trouver son véritable style, le Wallon peint une *Partie de cartes* ou des *Femmes buvant le café* (1763), deux scènes ordinaires apaisées, où des gens du peuple se côtoient et discutent. On peut faire l'hypothèse que ces scènes de genre n'ont pas rencontré le succès, ce qui a poussé Defrance à se tourner peu à peu vers le sensationnalisme.

333 Citons, parmi d'autres, *Bagarres d'hommes dans une chambre d'auberge*, huile sur bois, 37 x 52 cm, 1770-1780, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, et son pendant féminin, *Bagarre de femmes dans une auberge*, huile sur bois, 37 x 52 cm, peint à la même période et conservé au même endroit.

334 Jean-Patrick Duchesne, « Léonard Defrance et la peinture de genre », op. cit., p. 169.

335 Jean-Jacques Heirwegh remarque que les réformes du prince-évêque servent surtout les intérêts des maîtres des forges et des patrons armuriers de la Principauté. Cf. « Léonard Defrance (1735-1805) », op. cit., p. 164.

336 Nicole Haesenne-Peremans, *La pauvreté dans la région liégeoise à l'aube de la révolution industrielle. Un siècle de tension sociale (1730-1830)*, Les Belles Lettres, Paris, 1981, p. 424.

3. Joseph Wright of Derby : entre pittoresque et sublime.

a. *Du réalisme au sacré.*

Ce sont des visites d'un autre type qu'imagine Joseph Wright of Derby (1734-1797), autre grand représentant d'une peinture industrielle de l'époque. Au début des années 1770, Wright s'essaye à différentes variations sur le thème de l'échoppe du forgeron, à travers cinq toiles réalisées entre 1770 et 1773³³⁷. Comme chez ses contemporains Coclers et DeFrance, le travail du fer y occupe une place prépondérante³³⁸. Mais à la différence des Wallons, le peintre magnifie le geste ouvrier, au centre de la toile, et donne aux artisans du fer une stature quasi-héroïque, une dignité jusqu'alors réservée aux grands sujets historiques ou religieux, au point qu'on a pu y voir une preuve de l'entrée de la modernité industrielle dans l'art³³⁹. S'il est vrai que le peintre confère à ses ouvriers une certaine noblesse, il faut toutefois, pour juger de la modernité de l'œuvre, faire la part des choses entre le sujet et sa représentation.

Ce qui domine avant tout chez le peintre de Derby, c'est la dimension pittoresque des lieux. Les forges peintes par Wright sont des échoppes familiales ou individuelles. Dans deux scènes sur les cinq, l'épouse du forgeron est présente, un enfant dans les bras. L'autre trait essentiel de ces forges rurales, c'est l'impression de ruine qui guette en permanence des chaumières en vieilles pierres, parfois avec un mur abattu ou un toit prêt à s'effondrer. L'usure des murs, ainsi qu'une architecture un antiquisante encadrent donc une pratique qui n'a pas changé depuis des siècles. Et pourtant, il faut opposer à cette allure délabrée la scrupuleuse précision technique dans la représentation des outils et des gestes, tout particulièrement dans *Une forge* où un marteau hydraulique trône en bonne place aux côtés du maître-forgeron³⁴⁰. Il semble que la croyance profonde du peintre dans la science et l'industrie l'ait incité à un

337L'auteur réalise cinq toiles de forge nocturne au début des années 1770 : deux versions de *L'atelier du forgeron*, en 1771 (huile sur toile, 128 x 104 cm et 126 x 99 cm, Musée de Derby en Angleterre et Yale Center for British Art) ; suit, en 1772, *Une forge*, huile sur toile, 121 x 132 cm, Tate Gallery, Londres ; puis, *Une forge vue de l'extérieur*, huile sur toile, 104 x 140 cm, conservée au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Enfin, un dernier tableau peint à la même époque s'apparente à ce thème, bien que plus petit : *Le maréchal-ferrant*, huile sur toile, 77 x 64 cm.

338L'influence de Wright sur DeFrance a souvent été supposée, notamment par le biais des nombreuses gravures en mezzotinto réalisées par William Pehr d'après les toiles du peintre anglais, et largement diffusées dans le Nord de l'Europe. Le sens de leurs œuvres est cependant assez différent, comme nous allons le voir.

339Catherine Guégan, « Joseph Wright of Derby (1734-1797) », *Le petit journal des grandes expositions*, n° 212, Ed. De la Réunion des Musées Nationaux.

340Le marteau actionné par un moulin à eau, ou maka, fait figure d'exception, c'est la seule technologie moderne représentée dans la série. La taille et la technologie des forges les apparentent plus généralement à des ateliers archaïques, comparable à ceux observés chez Brueghel. Les ateliers représentés concordent d'ailleurs avec les descriptions datant de la fin du XVI^e siècle, où ces installations semblaient déjà anciennes. Cf. Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby*, Pantheon Books, Studies in British Art, London, 1968, p. 121.

respect quasi-sacré des instruments du travail, comme ailleurs ceux du laboratoire³⁴¹.

Ce respect du travail prend place dans un lieu incongru, doté d'une composition lumineuse étrange, inquiétante, tout en clair-obscur, qui tend à dramatiser l'atmosphère de la scène : quatre scènes se déroulent de nuit, ce qui permet au peintre d'opposer à la lumière chaude du fer incandescent la froide clarté de la lune. Le travail de la forge se voit conféré une solennité inhabituelle, en total contrepoint de la tradition de Brouwer, déjà cité, ou de l'esprit carnavalesque de l'époque, où le forgeron fait fréquemment l'objet de caricatures vulgaires³⁴².

Le traitement du sujet rompt donc avec le regard de son temps. Ce n'est pas tellement le réalisme qui détonne que la noble gravité de la scène. Pour Klingender, la concomitance du ciel nocturne et du fer flamboyant et l'esthétique du délabrement sont caractéristiques d'une période pré-romantique, prise entre le pittoresque et le sublime burkien, et dont Wright est l'un des pionniers. L'historien de l'art remarque fort justement que ces effets esthétiques « permettaient à l'artiste et à ses commanditaires d'échapper aux aspects les plus sinistres de l'industrie en feignant le délabrement »³⁴³. Le cadre de ces tableaux est donc bien loin du réalisme productif qui dominait le style de DeFrance – Klingender les compare plus volontiers au décor des toiles religieuses des peintres italiens, comme *L'Adoration des Mages* de Véronèse. Les deux versions de *L'atelier du forgeron* prennent place dans une église en ruine³⁴⁴ ; on en discerne encore l'architecture gothique, ainsi qu'un angelot visible sur une arche. Mais c'est surtout la composition qui interpelle. Le choix d'un décor de ruine, le nombre de personnages, trop élevé pour ce type de scène et surtout la lumière au centre jaillissant du métal évoquent fortement les Nativités. Il y a peu de chance que cette similitude ait échappé à l'observateur de l'époque. En détournant les codes picturaux de la tradition religieuse, l'artiste effectue un choix esthétique fort afin d'accroître la puissance de l'image, en lui attachant les affects du sacré. Le Christ naissant laisse place à un lingot de fer forgé qui irradie la scène ; l'homme forgeron se substitue au divin et son travail sur le métal prolifère

341 Cf. *L'Alchimiste découvrant le phosphore*, 1771, 127 x 101,6 cm, Musée de Derby, Angleterre.

342 Dans les années 1760, le forgeron apparaît successivement sous les traits d'un arracheur de dents (John Harris et John Dixon, *The Ludicrous Operator*, 1768), d'un curieux friand de commérages chez John Donaldson (*The Newsmonger*, 1769), ou chez Edward Penny, illustrant en 1771 une scène du *Roi Jean* de Shakespeare : « J'ai vu un forgeron s'arrêter avec son marteau, comme ça, tandis que son fer refroidissait sur l'enclume, pour avaler, bouche béante, le rapport d'un tailleur... »

343 Francis D. Klingender, « Le sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 75, Novembre 1988, *Sur l'art*, pp. 2-13. Selon Burke, « le sublime produit la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. Il est associé à l'infiniment grand, aux ténèbres et à l'obscurité ». Il fait appel aux plus grandes passions humaines, soulevées par les ténèbres, confuses et incertaines, de la Nature. (ibid., p. 2) Quant au pittoresque, Klingender le reprend à William Gilpin, pour qui il s'agit de donner une patine rude et sauvage, de montrer sur les travaux des hommes une nature puissante qui reprend ses droits. Le charme d'une route ou d'une architecture lui vient alors de « l'action émoullissante du temps et du climat », ibid. p. 3.

344 Il n'était semble-t-il pas rare à l'époque que des artisans installent leur échoppe dans les granges ou chapelles abandonnées dans la campagne environnante. Rien n'obligeait cependant le peintre à choisir ce type de décor, encore moins à mettre tant d'emphase et de soin dans sa représentation.

se pare des vertus spirituelles et morales. Grâce à lui, l'homme, nouveau démiurge, s'apprête à dominer la Nature et à prendre les rênes du monde.

Chez DeFrance, nous étions à l'intérieur, avec les visiteurs ; ici, à l'exception d'*Une forge*, nous voyons toujours de l'extérieur, par l'entremise d'un mur abattu par lequel on peut montrer simultanément le travail à l'intérieur et la nature à l'extérieur du bâtiment. Comme dans d'autres œuvres de Wright, cette coprésence de la nature et de l'atelier est un moyen d'orchestrer un combat, une confrontation entre deux états, entre deux lumières. Dans de nombreuses nocturnes du peintre, la lune apparaît comme une source de lumière blafarde, symboliquement rattachée à la nature sauvage et éternelle. En effet, Wright peint à un moment où l'homme invente l'éclairage artificiel, et s'apprête à tirer le monde de l'obscurité et de l'obscurantisme³⁴⁵. Et les scènes de science ou d'industrie se concentrent souvent autour de sources de lumière artificielles, où la lune est renvoyée à l'arrière-plan, comme « dernier vestige ambiguë d'une lumière naturelle nocturne »³⁴⁶. L'astre lunaire s'oppose alors à la lumière productive de la forge humaine. La forge, la pompe à air, le phare ou le phosphore dessinent souvent chez Wright des halos arqués, enchâssés ou concentriques, comme pour délimiter dans les ténèbres enveloppantes les zones d'action de la création humaine. Par sa pensée et son industrie, l'homme produit de la lumière par laquelle il arrache des espaces de civilisation à la nuit sauvage de la Nature. La filiation avec Bacon et Diderot est évidente. En 1783, *La filature d'Arkwright, la nuit*, usine pionnière dans l'éclairage au gaz à grande échelle, entérine l'idée de l'industrie comme lumière humaine éclairant le chemin d'un paysan errant la nuit champêtre³⁴⁷.

Joseph Wright peint donc, dans des berceaux rappelant la Nativité, une « sécularisation de la lumière », produite par des hommes démiurges. Pour comprendre l'idéologie qui sous-tend cette dramatisation, on peut se reporter à l'analyse que David Solkin a livrée de la figuration du lingot de fer chauffé à blanc, cœur symbolique des *Atelier du forgeron*³⁴⁸. Ce détail a fait

345Selon Paul Virilio, la lumière a été aussi efficace que les Lumières contre les croyances païennes : « quand vous éclairez tous les coins d'ombre d'une maison, vous faites disparaître avec eux kobolds et autres démons du foyer. » *La Machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation*, Galilée, 1988.

346Muriel Adrien, « Ombres et lumières croisées : l'appropriation prométhéenne de la lumière dans les peintures de Wright of Derby (1734-97) et John Martin (1789-1854) », *Anglophonia/Caliban*, N°33, 2013. La lune veille ainsi derrière la fenêtre de *L'alchimiste découvrant le phosphore*, et jusqu'à la fin des années 1780, elle oppose sa pâleur morte à la lumière de l'homme, au moment où celui-ci invente et généralise l'éclairage au gaz. Ainsi, ce n'est pas la faible lueur céleste, mais la lumière du phare qui permet au marin d'accoster sans heurt. Plus spectaculaire, Wright peint l'affrontement entre la froide lumière bleue lunaire et la lumière volcanique du feu de la terre, comme une lutte entre nature et industrie. Cf. *A Moonlight with a Lighthouse, Coast of Tuscany*, 1789, huile sur toile, 101.6 x 127.6 cm, Tate Gallery, et *Vesuvius from Posillipo*, 1788, huile sur bois, 63.5 x 83.8 cm, Yale Center for British Art.

347*La filature d'Arkwright, la nuit*, v.1782-83, huile sur toile, 99,7 x 125,7 cm, collection particulière. Preuves supplémentaires de sa proximité avec l'industrie, Wright a réalisé des portraits du patron Richard Arkwright et de l'ingénieur Jedediah Strutt, qui a grandement amélioré le mécanisme pour tisser des bas cotelés.

348David H. Solkin, « Joseph Wright of Derby and the Sublime Art of Labor », *Representations* Vol. 83, No. 1,

l'objet d'un traitement particulièrement élaboré de la part du peintre : dans la version conservée à Yale (Fig. 7), une feuille d'or a été glissée entre une couche de blanc de plomb et une couche de jaune de Naples. Pourquoi prendre la peine d'utiliser un métal si précieux, pour ainsi le recouvrir et dissimuler son éclat ? C'est qu'il s'agit pour Wright de mettre en avant la valeur réelle du fer, supérieure à l'or par son utilité pratique, quand ce dernier ne vaut que par le luxe et l'ornement. La toile opère donc un renversement : le métal rare nous est dissimulé, mais son rayonnement rejaillit sur un métal certes commun, mais utile, alors même qu'il est sur le point d'être transformé en marchandise³⁴⁹. Par cet artifice pictural, Wright opère un transfert de valeur : en faisant retomber l'éclat de l'or sur le fer, il en accroît l'attrait et la force esthétique. Une valeur du siècle précédent, celle du minerai rare, confère ses affects à une valeur nouvelle : celle du travail et de l'industrie.

Le peintre fréquente un club d'intellectuels, scientifiques et entrepreneurs qui se réunit les soirs de pleine lune, la *Lunar Society*. Parmi ces mondains, le philosophe John Locke est très commenté. Au siècle précédent, Locke a fait du travail manuel la pierre de touche de son système, en le fondant comme principe de la propriété privée³⁵⁰. Selon lui, l'*homo faber* est le juste reflet d'un *Deus faber* qui a façonné la Nature – d'où peut-être cette reprise de l'imagerie religieuse par Wright. C'est en travaillant en retour cette Nature que l'homme lui donne son sens véritable. Dans une telle idéologie, le travail producteur du forgeron qui transforme la matière brute en objet pratique se pare d'une signification sacrée : du métal issu de la nature, par l'action du travail de l'homme, s'échappe une lumière quasi-divine, sous le regard de l'ange sculpté au-dessus du porche. L'atelier n'est plus un espace austère et épuré, mais une véritable scène dramatique, où le clair-obscur et les jeux d'ombres assurent aux corps agissant une épaisseur tangible. À la différence de Defrance ou de l'*Encyclopédie*, les personnages sont dotés d'une véritable expression : le peintre nous montre avec emphase des hommes forts, pleinement appliqués, dont l'effort concerté participe à l'économie nationale et que le spectateur prend plaisir à contempler.

Summer 2003, pp. 167-194.

349 Dans plusieurs interprétations, l'explication narrative à cette scène de nuit est qu'un accident vient d'avoir lieu, et qu'on a demandé aux forgerons de fabriquer en urgence un fer pour le cheval, que l'on aperçoit à gauche à l'arrière-plan. L'entourage des forgerons serait alors largement composé de clients, assistant à la fabrication de la pièce commandée.

350 John Locke, dans son *Second traité du gouvernement civil* (1690), redéfinit la propriété comme un droit commun à tous les hommes, qui tire sa légitimité du travail : « Autant d'arpents de terre qu'un homme peut labourer, semer, cultiver, et dont il peut consommer les fruits pour son entretien, autant lui en appartient-il en propre. Par son travail, il rend ce bien-là son bien particulier, et le distingue de ce qui est commun à tous. » On retrouve cette idée des biens légitimement acquis par le travail dans l'article « Propriété » de l'*Encyclopédie* (T. XIII, p. 491).

b. Vers une sublimation de l'industrie.

C'est une telle contemplation qu'appelle de ses vœux un autre membre éminent de la *Lunar Society*, le philosophe David Hume. Celui-ci a fait du travail artisan un remède contre la mélancolie et l'indolence. Il encourage le riche oisif, habitué au luxe et à l'opulence, à se tourner vers le travail du fer :

Regarde cet artisan qui transforme une pierre rude et informe en un noble métal et qui, façonnant ce métal de ses mains habiles, crée, comme par magie, toute arme pour sa défense et tout ustensile pour sa commodité. Il ne tient pas ce talent de la nature, [seuls] l'usage et la pratique lui ont appris ces choses. Si tu veux rivaliser avec son succès, tu dois suivre ses pas laborieux.³⁵¹

Ce n'est plus le métier à tisser, mais le travail du forgeron qui apparaît comme un modèle pour l'esprit, que l'oisif est incité à suivre contre les vices de la paresse et de l'inaction³⁵² : on peut noter en ce sens l'évocation des *vanitas* dans ces forges, à travers le décorum délabré, les flammes parfois mourantes, ou la présence d'un vieillard au repos en contrepoint des jeunes forgerons vigoureux. En dehors de tout contexte social, le travail du fer prend des airs d'allégorie, pareil à un monument dressé au courage et à l'abnégation, à laquelle l'ambiance nocturne ajoute encore en gravité.

Defrance voulait convaincre de l'utilité d'une bonne organisation productive, présenter une image de la société selon l'idéal bourgeois ; le peintre de Derby s'emploie lui à la dramatisation, à la persuasion, selon une optique que Diderot lui-même n'aurait pas renié : « La clarté est bonne pour convaincre, écrit-il, elle ne vaut rien pour émouvoir. [...] Poètes, Soyez ténébreux ! »³⁵³ Puisque la peinture peine à produire un raisonnement articulé, qu'elle se tourne vers les passions, et *peindre passionnément la raison*. C'est cette voie que suit Wright. Son esthétique du délabrement, sous les rayons lunaires, fait de l'échoppe du forgeron un lieu tout désigné pour émouvoir le spectateur, puisant dans les ténèbres pour « faire naître le travail de l'Erèbe et de la nuit »³⁵⁴.

351 David Hume, *Essai sur le stoïcien*, 1742, Traduction de Philippe Foliot, 2007, UQAC, p. 5.

352 Hume poursuit : « Le génie le plus riche, comme le sol le plus fertile, quand il n'est pas cultivé, fait germer les mauvaises herbes les plus envahissantes et, au lieu de vins et d'olives pour le plaisir et l'usage de l'homme, il produit pour son paresseux possesseur la plus abondante moisson de poisons. » Ibid., p. 6.

353 Denis Diderot, « Salon de 1767 », *Œuvres complètes*, T. XI, Ed. Kraus, 1875-77, pp. 146-147.

354 Jaucourt introduit l'entrée « Travail » par cette phrase : « occupation journalière à laquelle l'homme est condamné par son besoin, & à laquelle il doit en même temps sa santé, sa subsistance, sa sérénité, son bon sens & sa vertu peut-être. La Mythologie qui le considérait comme un mal, l'a fait naître de l'Erèbe & de la Nuit. » Louis de Jaucourt, op. cit., T. XVI, p. 567.

L'effroi et l'admiration qui s'en dégagent confinent au sublime burkien :

Les passions qui sont de l'ordre de l'auto-conservation excitent la douleur et le sentiment du danger ; elles sont simplement douloureuses quand leurs causes nous affectent immédiatement ; elles sont délectables quand nous avons une idée de la douleur ou du danger sans être réellement placés dans de telles circonstances... Tout ce qui excite cette délectation, je l'appelle sublime.³⁵⁵

Burke oppose le sublime à la beauté : cette dernière, sous les atours de la femme, du luxe et des mondanités, affaiblit l'esprit et le corps de l'homme, le plonge dans l'indolence et la mélancolie. « La mélancolie, l'abattement, le désespoir, et souvent le suicide, telles sont les suites du noir aspect sous lequel les choses se présentent à notre esprit dans cet état de relâchement où se trouve le corps. Le remède le plus efficace pour tous ces maux est l'exercice ou le travail. »³⁵⁶ Tout comme Hume, Burke appelle l'observateur bourgeois à se plonger, par la médiation de l'image, dans les éclats de la forge pour faire l'expérience – inoffensive – du sublime, et raviver sa subjectivité à la lueur du fer rougeoyant.

Des visiteurs sont d'ailleurs présents dans les forges, méditant dans une posture à l'opposé des séries liégeoises : ni la lumière ni leurs tenues n'attirent l'attention. Là où on visite la forge wallonne accompagné de son épouse endimanchée, suggérant une pause à l'atelier au cours d'une promenade de loisir, le visiteur de Wright est souvent un homme seul, venu observer une cérémonie solennelle, dans un atelier transfiguré en lieu de recueillement. Là encore, ces personnages semblent montrer au spectateur l'attitude à suivre devant ces tableaux ; mais le spectacle est d'un tout autre ordre, moins rationnel que spirituel, voire mystique³⁵⁷.

En s'appropriant de la sorte le travail du fer, la peinture échappe au domaine du luxe et du superficiel, qui est pour Burke celui de l'art, et entend promouvoir une subjectivité industrielle et active. Et par son travail, l'artiste s'identifie à l'artisan : lui-même en vient à manipuler la matière métallique pour lui donner forme et sens ; et surtout, sous son pinceau, le travail prend une valeur spirituelle et morale.

La peinture devient à son tour une opération qui transforme la matière en lumière, comme dans sa toile suivante, *L'alchimiste découvrant le phosphore*, peinte en cette même année

355Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, 1757. Cité par Francis D. Klingender, « Le sublime et le pittoresque », op. cit., p. 2.

356Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, Vrin, 1973, p. 239.

357La science se pare souvent chez Wright des oripeaux d'une nouvelle magie païenne : *L'alchimiste* est habillé en mage, la *Pompe à air* semble présider une séance de spiritisme, le *Phosphore* apparaît lors d'une illumination mystique. Cf Muriel Adrien, « Ombres et lumières croisées », op. cit.

1771, où l'on peut là aussi voir un homme arrachant la lumière à la matière³⁵⁸. Dans cette perspective, et c'était la conclusion de Solkin, le peintre loue certes « le sublime art du travail, mais célèbre plus encore le sublime travail de l'art »³⁵⁹. Et si sous son trait le travailleur gagne une dignité, une centralité qu'on lui refusait jusqu'alors, celle-ci reste au service d'une pensée et d'affects extérieurs que le peintre plaque sur le travailleur. Peu importe alors la réalité de celui-ci, sa situation sociale ou économique – Burke est d'ailleurs connu pour ses positions très conservatrices et son mépris des classes populaires³⁶⁰ : dans l'esthétique du sublime, l'ouvrier et son environnement trouvent grâce comme *objets* de « délectation », jamais comme *sujets* du tableau, dans une économie du regard similaire à celle de l'*Encyclopédie*. Diderot escamotait le tisserand à travers sa description fascinée du métier à tisser, machine incarnant l'intelligence productive ; de la même manière ici, on applique au travail des raisonnements et des lueurs faisant fi de la réalité des travailleurs, de leur esprit et de leur corps. Le tableau médiatise le travail de la forge dans le seul but d'émouvoir le spectateur, pour que les passions sublimes le transportent, certes, mais vers une réalité consensuelle allant dans le sens des dominants.

358Rappelons que la transformation chimique d'un corps solide en corps gazeux porte justement le nom de « sublimation ».

359David Solkin, « Joseph Wright of Derby and the Sublime Art of Labor », op. cit., p. 191.

360Ses *Réflexions sur la Révolution de France* (1790) sont un véritable pamphlet contre le Soulèvement de 1789. Burke y dénie tout pouvoir de la populace, assimilée à une « foule de pourceaux », à jouer le moindre rôle dans les processus historiques et dans l'institution politique. Dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, il fit l'objet de nombreuses caricatures porcines, par lesquelles les gens du peuple retournaient contre leur « frère Grogneur » sa brutalité symbolique. Cf. Edward Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit., pp. 116-119.



Fig. 9: Joseph Wright of Derby, *L'atelier du forgeron*, 1771, huile sur toile, 126 x 99 cm, Yale Center for British Art.

c. Rebrousser la violence symbolique.

Wright offre donc un contrepoint formel aux planches de *l'Encyclopédie*, mais il partage avec ses auteurs la même optique de réhabilitation du travail manuel. On voit bien cependant dans quelle direction s'oriente cette réhabilitation. Les œuvres de Defrance et de Wright répondent à l'appel lancé par Diderot aux arts libéraux :

Les Arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes ; ils pourraient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts mécaniques. C'est aux Arts libéraux à tirer les Arts mécaniques de l'avilissement où le préjugé les a tenus si longtems [...]. Les Artisans se sont crus méprisables, parce qu'on les a méprisés ; apprenons-leur à mieux penser d'eux-mêmes : c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites.³⁶¹

361 Denis Diderot, « Art », op. cit., p. 717.

« Mieux penser de soi-même » : ainsi pourrait se résumer la croisade des Encyclopédistes contre les « puissances du passé » que sont l'Église, l'aristocratie et les corporations. Mais ce mot d'ordre, ainsi qu'une certaine idée du savoir, empêchent Diderot de prendre en considération les formes d'intelligence – manuelle, culturelle, politique – des gens de métier, sous le prétexte qu'ils ne savent en formaliser les bases scientifiques. Dans une telle perspective, les arts mécaniques sont incapables de se « sauver » eux-mêmes « de l'avilissement » : c'est toujours par l'intermédiaire des peintres ou des philosophes qu'ils pourront prétendre à une quelconque noblesse.

Les travailleurs font certes leur entrée dans la peinture, mais uniquement pour figurer une idéologie qui leur est imposée d'*en haut* : leur travail leur est en quelque sorte enlevé pour devenir un exemple, une illustration pour une industrie idéalisée ou sublimée, essentielle à l'économie nationale et garante d'un ordre social qui leur est défavorable. Pour Diderot, apprendre aux artisans à mieux penser doit aboutir à un résultat concret : « c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites ». De même, nos deux peintres perpétuent, chacun à sa manière, une police esthétique, à vocation performative : en attachant à l'activité des forgerons un sens et des valeurs issus des classes dominantes, leurs œuvres imposent à tous une manière unique de considérer le travail qui empêche par exemple d'en imaginer l'iniquité et l'exploitation.

Outre Wright et Hume, la « Société lunaire » a compté parmi ses plus éminents membres Adam Smith et Richard Arkwright. Selon Marglin, la réussite économique de ce dernier devait moins à ses installations mécaniques de pointe qu'à sa personnalité de « véritable Napoléon »³⁶². La toile du peintre de Derby (Fig. 10) fait de la manufacture Masson de Cromford un phare luisant dans la nuit, franche et artificielle lueur du progrès qui le dispute à la lune blafarde, et guide le paysan dans la campagne enténébrée. Si cette lumière industrielle irradie le ciel nocturne du Derbyshire, c'est que tandis que le paysan rentre chez lui sous les étoiles, des petites mains s'activent encore sur les « métiers à eau » inventés par l'entrepreneur (un cour d'eau, sur la gauche de la toile, mène à la fabrique). Or on sait que confronté au refus des tisserands à domicile et des paysans locaux à s'embaucher à l'usine, Arkwright s'est tourné vers l'assistance publique pour obtenir une main-d'œuvre bon marché et déjà aguerrie à la discipline. Lire la toile « malgré l'image », c'est allait chercher ce qui se cache derrière les rangées de lucarnes éclairées, et ainsi, d'en renverser le sens : pour le paysan terminant sa moisson, la lumière de Masson devient alors une menace planant sur la nuit et la campagne alentour, qui connaît peut-être ses derniers instants de répit.

362Stephen Marglin, « A quoi servent les patrons ? », op. cit., p. 64.

Face à un tel tableau, revient en mémoire une thèse de Benjamin sur l'histoire :

Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi un document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main. C'est pourquoi, autant qu'il le peut, le théoricien du matérialisme historique se détourne d'eux. Sa tâche, croit-il, est de broser l'histoire à rebrousse-poil.³⁶³

Toute image issue des classes dominantes doit donc être décryptée comme une trace construite à dessein pour renvoyer à une réalité à l'avantage des commanditaires. C'est la définition de la violence symbolique telle que l'a énoncée Bourdieu : « Le dominant, c'est celui qui a les moyens d'imposer au dominé qu'il le perçoive comme il demande à être perçu »³⁶⁴. C'est ainsi qu'il parvient à faire accepter sa domination, à la faire passer pour la norme et à priver le dominé des moyens de penser contre elles. Comment imaginer aujourd'hui l'asservissement d'alors quand l'usine se présente comme le fer de lance d'un combat du progrès contre les ténèbres de la nature ?

Dès lors, quiconque souhaiterait faire de ces toiles ou des planches un outil documentaire sur la réalité laborieuse de l'époque devrait donc imaginer cette réalité « *malgré* l'image ». Cela consiste moins à se détourner de l'image qu'à la considérer comme le fantasme d'une classe rêvant un monde discipliné par la raison et l'échange marchand, affects dominants qui ont présidé à leur conception. Rendre sensible l'écart entre ces affects et la réalité vécue par les représentés implique de se montrer à l'écoute des passions de nos ancêtres. Les vainqueurs disposent d'artistes et d'historiens pour façonner notre imaginaire et la façon dont nous les percevons, faisant en sorte que l'on s'identifie à eux, que l'on fasse nôtres leurs préoccupations, que l'on considère notre réalité historique à partir de leur système de valeur. « Brosser l'histoire à rebrousse-poil » peut s'entendre comme le retournement de cette violence symbolique, en remettant au centre des images les antagonismes radicaux qui les caractérisent. Il faudrait imaginer un ouvrier ayant grandi à Masson nous raconter comment il voit ce tableau et à quoi sert vraiment la lumière de l'usine, au-delà de la lutte qu'elle mène contre la lune dans un paysage noyé de nuit. Un tel regard inverserait la polarité affective de l'image, nous amènerait à nous identifier aux ouvriers invisibles plutôt qu'au paysan éclairé par Arkwright.

Ainsi « rebroussées », les images de l'histoire livreraient tout à la fois une expérience

363 Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », Thèse VII, op.cit., p. 433.

364 Pierre Bourdieu, « Le paradoxe du sociologue », 1977, *Questions de sociologie*, 1981, Paris, Minit, 1988, p. 93.

historique du travail et sa tentative de recouvrement imaginaire par le capital. Comprendre ces tentatives nous mettraient dès lors en alerte perpétuelle contre les perspectives de recouvrement futures. On verra par exemple dans notre seconde partie toutes les ambivalences, toujours actuelles, de cette notion de progrès quand elle est employée par les capitalistes. Avant cela, nous terminerons ce chapitre avec un détour par deux œuvres historienne et littéraire ayant pris la peine d'écrire une histoire « par le bas », depuis le regard du travail, afin de faire sentir comment les changements structurels de l'histoire ont été ressentis par ceux qui les ont vécus.



Fig. 10: Joseph Wright of Derby, La filature d'Arkwright la nuit, 1782, huile sur toile, 99.7 x 125.7 cm.

V. Pour une écriture affective de l'histoire.

1. Vu d'en haut.

Defrance, Wright ou Buffon ont intégré le rationalisme des Lumières pour en proposer sa propre vision spectaculaire, mettant l'observateur bourgeois face au fascinant travail du fer et du feu. Mais cette confrontation peu courante n'a pas pour fonction de créer un rapport d'échange entre les parties : les œuvres wallonnes et britanniques passent largement au-dessus de l'expérience du travail, au profit d'une lisibilité didactique ou d'une dramaturgie romantique. Le prétexte de la visite correspond bien à ce rapport d'observation superficielle : la visite n'est pas la rencontre ou la conversation, les spectateurs ne font que passer ; les deux parties n'échangent pas, ne partagent rien de leur condition respective, demeurent imperméables l'une à l'autre. Plus encore, la visite instaure un rapport hiérarchique de soumission : le visiteur impose à son hôte un rapport d'évidence, le somme de le laisser jouir de la vision de son labeur.

Si nous n'avons pas senti de regard critique chez Defrance, on trouvera une dénonciation incontestable de cette pratique de loisir dans l'œuvre d'Ernest-Georges Bergès, *Visite à l'usine après une soirée chez Monsieur le directeur* (Fig. 12), peinte il est vrai plus d'un siècle plus tard. La toile montre au premier plan une bourgeoisie endimanchée, arborant haut-de-forme, queues de pie et robes de soirée, venue assister au « spectacle » de l'usine. Le peintre insiste cette fois sur la différence de classe en forçant le trait : dans le fond du tableau, les ouvriers sont réduits à des silhouettes tout juste discernables, aux prises avec les flammes et les fumées de l'industrie. Un homme au torse nu, coupé par le cadre à droite, semble avoir été interrompu dans sa tâche pour guider les importuns. Mais à la différence des visites précédentes, les corps, installations et gestes industriels sont illisibles : tout disparaît dans l'atmosphère enfumée. Le spectateur du tableau est privé de l'objet de jouissance des visiteurs. De la passerelle où on l'observe, l'ouvrier n'apparaît plus que comme une forme floue et lointaine. Le regard surplombant du capital apparaît pour ce qu'il est : un œil lointain, peu attentif aux hommes, incapable de voir en eux autre chose qu'une masse indistincte.

Le titre indique combien cette visite impromptue tient du spectacle récréatif : on vient profiter de la peine des hommes après une soirée festive. Deux temps irréconciliables voisinent en une même image, celui du loisir et du travail, le premier ne pouvant exister sans les bénéfices du second. À cette coutume de la visite, le peintre répond donc par une opposition irréductible, inconciliable, entre travail et capital. En privant de leur spectacle les

représentants de la classe dominante, l'auteur refuse de sacrifier l'expérience sensible du travail à la lisibilité et à la rationalité propres au réalisme industriel : sa peinture ne peut en aucun cas familiariser le public avec l'univers industriel. Le spectateur n'en verra pas plus que la grande bourgeoisie du tableau, de passage à l'usine ; en revanche, il pourra jouir du spectacle de ces gens riches, définitivement aveugles à la condition ouvrière. Les positions de la visite s'inversent : la répartition des rôles et l'entente des classes, qui faisaient consensus chez Defrance³⁶⁵, volent en éclats. Au lieu de montrer un atelier esthétisé coupé des rapports de production, le peintre met en avant ces rapports et fait sentir l'écart entre les classes dans ce qu'il a de plus scandaleux, de plus indigne. Impossible alors de s'identifier aux visiteurs curieux ou aux travailleurs solennels : le système apparaît brutalement dans toute son iniquité.

Un matin, alors que le soleil se lève à peine, Diderot a fait une expérience comparable à celle de ces bourgeois haut perchés, observant de sa fenêtre des ouvriers, peut-être enveloppés dans la brume de l'aube automnale comme les fondeurs de Bergès. Il en relate comme suit le souvenir à Sophie Volland :

Dès le matin j'entends sous ma fenêtre des ouvriers. À peine le jour commence-t-il à poindre qu'ils ont la bêche à la main, qu'ils coupent la terre et roulent la brouette. Ils mangent un morceau de pain noir ; ils se désaltèrent au ruisseau qui coule : à midi, ils prennent une heure de sommeil sur la terre ; bientôt ils se remettent à leur ouvrage. Ils sont gais ; ils chantent ; ils se font entre eux de bonnes grosses plaisanteries qui les égaiant ; ils rient. Sur le soir, ils vont retrouver des enfants tout nus autour d'un âtre enfumé, une paysanne hideuse et malpropre, et un lit de feuilles séchées, et leur sort n'est ni plus mauvais ni meilleur que le mien...³⁶⁶

Jusque dans ses lettres à sa proche amie, le philosophe paraît incapable de considérer les travailleurs comme des êtres humains : la bestialité du terrassier, comme le caractère arachnéen du tisserand, vont avec la saleté de ses enfants, la grossièreté de son humour, la laideur de sa femme, et l'animalité de ses mœurs (boire au ruisseau, dormir sur un lit de feuilles, vivre nus autour du feu). Commentant ces mots de l'épistolier, Arlette Farge remarque que les chants expriment plus souvent la peine du labeur que la joie ; pour le philosophe à sa fenêtre, les émotions du peuple semblent décidément incompréhensibles³⁶⁷.

365 On mesure d'autant mieux l'effort du peintre wallon pour rendre ses sujets lisibles.

366 Denis Diderot, « Lettres à Sophie Volland », XXVII, 2 novembre 1759, *Œuvres complètes de Diderot*, XVIII, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, p. 431.

367 Arlette Farge, « Maux et douleurs sociales au temps des Lumières », in *Concordance des temps*, une émission de Jean-Noël Jeanneney, France Culture, 11/01/2014 [en ligne].



Fig. 11: Ernest-Georges Bergès, *Visite à l'usine après une soirée chez Monsieur le Directeur*, 1901.

2. Dire le travail d'en bas.

a. L'histoire qualitative : faire sentir le changement.

Ces émotions populaires tiennent une place prépondérante dans l'histoire ouvrière d'Edward P. Thompson, qui correspond tout à fait au matérialisme décrit par Benjamin. Nous avons essayé de montrer dans les pages qui précèdent qu'une croyance collective avait déjà fait son chemin au sein de l'élite culturelle française avant même que les conditions matérielles du capitalisme industriel soient réunies. De la même manière, Thompson s'est intéressé à une histoire du prolétariat séparée de la technique, pour se focaliser sur le travailleur et sa culture : « L'histoire traditionnelle [...] attire l'attention sur les facteurs de multiplication (la *mule-jenny*, la fabrique et la vapeur) ; nous nous sommes pour notre part occupés des gens qui ont subi ce processus de multiplication. »³⁶⁸ Dans sa magistrale histoire de la classe ouvrière anglaise, l'auteur dédie un chapitre entier aux tisserands du Lancashire et du Yorkshire à la fin du XVIII^e siècle³⁶⁹, en tentant de transmettre au lecteur le

³⁶⁸Edward P. Thompson, *La formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit., p. 411.

³⁶⁹Ibid., Chap. 9, « Les tisserands », pp. 353-414.

bouleversement qu'a représenté pour eux la prolétarianisation. Pour ce faire, l'historien opère d'emblée une distinction forte entre *niveau* et *mode* de vie : « le premier se rapporte à des quantités, le second est une description (et parfois une évaluation) des qualités. »³⁷⁰ Cela signifie non se contenter de déterminer combien gagne un tisserand du Lancashire à l'orée du XIX^e siècle, et si ce salaire augmente avec la production, mais également chercher à savoir comment ce travail est ressenti, ce qu'en pensent les ouvriers, tout en évaluant leurs besoins et en restant à l'écoute de leurs aspirations. Ainsi, l'historien refuse de se plier à la lecture quantitative du monde que Mumford associait à la mécanisation capitaliste, en opposant à la seule collection des chiffres et des statistiques une *histoire qualitative* de la classe ouvrière. Cette histoire qualitative refuse de faire de la production économique l'unique indicateur de progrès, affirmant par là même que la vie n'est pas réductible à la richesse pécuniaire : on peut travailler plus, gagner plus, consommer plus, tout en étant moins libre et moins heureux.

Pour approcher cette qualité de vie, l'auteur a opposé aux statistiques des archives de discours publics, des témoignages laissés dans les journaux ouvriers, mais également de nombreux proverbes, chansons populaires et mémoires d'ouvriers, qui fournissent autant d'actes de parole ravivant une mosaïque affective de l'époque. Dans l'un d'eux, un tisserand raconte comment le va-et-vient des navettes manuelles rythmait la vie de travailleurs ; un autre se souvient qu'avant la fabrique, son salaire était suffisant pour lui laisser le temps de se promener et d'organiser sa journée comme bon lui semble. Nombreux étaient également ceux qui œuvraient au métier un livre sur les genoux, dans un rythme alternant travail mécanique et culture autodidacte³⁷¹. Des musées régionaux exposent toujours aujourd'hui des collections d'insectes réalisées, *sur leur temps libre*, par des ouvriers locaux. Bien loin de contrôler l'ouvrier, le métier à domicile lui laissait le loisir de s'aménager du temps pour vivre et les rapports avec les maîtres demeuraient généralement cordiaux, dans l'observation des valeurs et coutumes de la communauté.

Contrairement aux descriptions de Diderot, le métier à tisser prend place ici dans un cadre affectif, s'inscrit au milieu d'une vie de loisirs, dans une somme de petits moments anodins à l'échelle de l'histoire, mais qui faisaient tout le prix de ces vies individuelles, que les métiers mécaniques et la fabrique sont venus balayer. C'est bien parce que la raison capitaliste tend à faire disparaître ce versant humain, à transformer le travail en pure abstraction, que l'historien se doit d'en rappeler le caractère vécu, la manière dont l'activité professionnelle façonne la vie

370Ibid., p. 271.

371Ibid., pp. 384-5. C'est seulement avec la suppression légale du Statut des artisans, qui les protégeait depuis un demi-siècle, que leur situation se dégrada : privés de toute forme de protection, les drapiers se trouvèrent esclaves des prix du marché, mis en concurrence avec une vaste population de déclassés, et finalement concentrés dans des manufactures où ils perdirent tout ou partie de leur mode de vie.

des ouvriers. Comprendre la place que le travail occupe dans ces vies, c'est reconnecter ce que l'idéologie économiste a voulu séparer.

L'usage massif de sources littéraires fait résonner les mots des sans-grade, rompant ainsi le partage policé du sensible. L'intérêt de cette parole, pour Thompson, est de faire éprouver les affects des classes laborieuses face aux changements de l'histoire. En esquisant le paysage affectif des gens qui ont vécu cette époque, l'historien tend à les considérer, non seulement comme objets d'étude, mais comme individus historiques, pris dans des structures qui les marquent et qu'ils mettent en branle à leur tour. Cela implique pour l'historien de faire preuve de sensibilité – revendiquée par lui – pour appréhender cette parole et la transmettre, la rendre intelligible aujourd'hui.

Une telle sensibilité est indispensable pour faire entendre les épisodes dramatiques de l'histoire du travail. En effet, sur le papier, évoquer le « déclin des tisserands à bras » ne dit absolument rien des drames affrontés par ces ouvriers du passé. Comment faire entendre que des communautés entières, qui avaient parfois trois ou quatre siècles d'existence ininterrompue se sont éteintes brutalement, au début du XIX^e siècle³⁷² ? En tentant de retranscrire leurs réactions face à ces bouleversements techniques et politiques, nous dit l'auteur ; en montrant à quel point ces tisserands avaient diablement conscience de leur situation, se sentaient guettés par l'imminence de l'extinction. À lire leurs écrits relatant leur condition, on comprend que contrairement au regard rétrospectif qui peut être celui d'un lecteur d'aujourd'hui, « rien ne leur semblait "naturel" ou "inévitabile" dans le processus [...] qui permit à leurs maîtres d'ériger de beaux manoirs dans les régions industrielles. »³⁷³ L'histoire perd alors de sa linéarité évidente pour apparaître dans toute sa dimension conflictuelle et tragique. De figurants de l'histoire, les tisserands deviennent de véritables figures ayant pris conscience de l'imminence de la catastrophe et ayant imaginé divers propositions politiques pour l'éviter. Ainsi ils ne nous paraissent plus des étrangers, des sans-nom, mais, tant soit peu, des semblables, des gens de qui nous pouvons partager le sort.

Les chansons retrouvées par l'historien font entendre cet écart entre leur situation est celle de leur maître. A leur tour, les tisserands déplorent d'être regardés de haut par la bourgeoisie qui les tyrannise :

Gentilshommes et commerçants, qui vous promenez à loisir,
Regardez de haut ces pauvres gens ; c'est assez pour vous rendre fiers ;
Regardez de haut ces pauvres gens, alors que vous allez et venez,
Je pense qu'il y a un Dieu là-haut pour rabaisser votre superbe

372Ibid., pp. 382-383.

373Ibid., p. 395.

Refrain :

Vous, tyrans d'Angleterre, votre race pourrait bien s'éteindre,
On pourrait bien vous demander des comptes, pour le mal que vous avez causé.³⁷⁴

En citant longuement pareils chants populaires, Thompson refuse d'adopter le regard des « gentilshommes et commerçants », restés sourds aux plaintes du travail. Au contraire, cette parole leur donne chair, les rend présents à nous, et nous incite à nous identifier, non aux grandes figures qui écrivent l'histoire, mais aux vaincus, à ceux que l'on ne regarde que d'en haut. Ces derniers ne nous apparaissent plus comme une masse prolétarisée informe, mais comme une foule moralisée et consciente.

Construire un imaginaire de la ressemblance commun à ceux d'en bas, à travers les siècles qui les séparent, voilà un attribut de l'historien, que Thompson a également poursuivi en donnant des cours du soir dans des banlieues ouvrières. Un tel imaginaire, en rendant flagrant l'écart entre les classes, rend toute tentative de réconciliation impossible, et résonne comme un appel aux générations futures pour demander des comptes au nom de leurs ancêtres.

b. Orwell à Wigan : construire un imaginaire de la ressemblance.

Nous voudrions clore cette première partie sur une autre écriture qui peut se lire comme une réponse aux visites bourgeoises, quitte à avancer d'un siècle et demi et à descendre de quelques centaines de mètres sous terre, pour suivre George Orwell lors de l'un de ses reportages dans les corons du nord de l'Angleterre. La venue du Londonien dans une ville minière du Nord pourrait s'apparenter à une visite : un corps étranger vient parasiter, coloniser l'espace de travail ouvrier pour en rendre compte à ceux de sa classe. Pourtant, les modalités de présence d'Orwell et la façon dont il médiatise la réalité entrent en opposition radicale avec les exemples vus auparavant.

L'objectif premier de l'écrivain est de contrecarrer les préjugés des classes moyenne et supérieure sur les mineurs. Pour ce faire, l'auteur commence par prendre à contre-pied les fantasmes attachés à la mine pour en proposer un anti-spectacle : « vous n'avez pas l'impression de vous trouvez beaucoup plus bas que dans un tunnel de métro, à Picadilly »³⁷⁵. Le travail sous terre perd tout exotisme : « C'est très décevant, ou à tout le moins ça ne

374« Lamentation » des tisserands du Lancashire. Ibid., p. 394.

375George Orwell, *Le quai de Wigan*, 1937, 10/18, Domaine étranger, Trad. Michel Pétris, Paris, 2000, p.29.

ressemble pas à *ce que vous imaginiez*. » On pensait suivre Jules Verne, on n'a fait que prendre le métro. Au lieu d'insister sur la profondeur extraordinaire qui intrigue le profane, c'est sur la longueur et la durée des marches souterraines qu'Orwell met l'accent. C'est que la trajectoire horizontale est bien plus éprouvante pour le mineur, et pour lui-même : l'écrivain choisit de décevoir sciemment la curiosité du lecteur par fidélité au vécu du travailleur.

Qui plus est, au lieu de faire de la mine un lieu de production comme les autres, l'écrivain s'emploie à en tirer toute l'étrangeté. Pour cela, il ne cesse de mettre en scène son propre corps comme *condition d'accès* à la visibilité du travail souterrain : grand et maigre alors que les mineurs sont souvent petits et trapus, le trajet dans les galeries devient très vite pour lui « une insupportable torture »³⁷⁶. La faible hauteur du plafond, les poutres irrégulières le forcent à marcher courbé, provoquant une douleur tenace dans les cuisses et un torticolis permanent. Loin de mettre sur le même plan sa souffrance et la condition des mineurs³⁷⁷, la difficulté à s'acheminer au front de taille fait sentir au lecteur l'incongruité du travail souterrain, de façon beaucoup plus directe qu'en suivant le parcours des ouvriers qui en ont pris le pli. Au contraire de celui de Vialet par exemple, le regard n'est pas issu de l'œil abstrait du géomètre ou de l'ingénieur. C'est un regard incarné, pris dans un milieu hostile et qui a souffert pour observer. Enfin, pour que cet effort soit imaginable, l'auteur en cherche un équivalent dans la vie du citadin, comparant les trajets quotidiens du mineur à « [l'effort] que vous devriez fournir pour escalader une petite montagne au début et à la fin de votre journée de travail »³⁷⁸.

Accéder à cette connaissance souterraine implique donc traverser un monde. Mais même une fois sur place, celle-ci reste encore difficilement accessible. D'abord, le visiteur ne cache pas son besoin de s'allonger plusieurs minutes dans la poussière pour « être en état d'observer ». Et puis, alors qu'on s'attend à ce que commence la description, l'écrivain nous surprend encore : il n'y comprend rien. « C'est très difficile de remarquer quoi que ce soit. [...] Il vous faudra sans doute plusieurs descentes au fond avant de commencer à comprendre ce qui se passe autour de vous. »³⁷⁹ Signe de l'opacité du travail minier pour les néophytes, les machines elle-mêmes demeurent « mystérieuses », comparables à « des grappes d'outils accrochés à des fils métalliques [...] dont vous ignorez la destination »³⁸⁰.

L'écriture d'Orwell s'apparente à un véritable travail de re-présentation : ayant conscience de ce que ses lecteurs, mal informés, n'ont à l'esprit que des idées confuses et des préjugés de

376Ibid., p. 31.

377Dans la suite de sa lettre à Sophie Volland citée plus haut, Diderot se plaint d'une indigestion et de douleurs au ventre qui l'obligent à marcher pour digérer, comparant sa souffrance à celle de ces hommes qui vivent la bêche à la main du matin au soir.

378George Orwell, *Le quai de Wigan*, op. cit., p. 36.

379Ibid., p. 28.

380Ibid., p. 30.

classe inculqués dès l'enfance – l'auteur cite également de nombreuses caricatures médiatiques – il s'ingénie à y opposer des images plus puissantes : des images plus détaillées, plus claires, plus persuasives. Ainsi par exemple de la productivité du mineur, qu'il ne convertit pas en mesure scientifique rationnelle, mais en proportions tangibles pour le lecteur :

Si j'atteins l'âge de soixante ans, commence l'écrivain, j'aurais sans doute produit trente romans, soit de quoi remplir deux rayonnages d'une bibliothèque ordinaire. Dans le même laps de temps, un mineur moyen aura extrait huit mille quatre cent tonnes de houille : *assez pour recouvrir Trafalgar Square sous près de soixante centimètres de charbon*, ou pour approvisionner en combustible sept familles nombreuses pendant plus d'un siècle.³⁸¹

Voilà de quoi donner au lecteur une vision précise, concrète de la quantité produite et de son utilité pour la société.

Ses descriptions visent d'abord à produire l'étonnement de son lecteur, ce « flottement de l'âme », « cet état de l'esprit, *qui naît ainsi de deux affects contraires* »³⁸² : ce flottement gèle provisoirement le processus d'enchaînement des images, dérange les habitudes herméneutiques. Orwell énonce et défait soigneusement les préjugés ancrés chez ceux de sa classe, comme ceux concernant l'hygiène ouvrière : « "Si vous donnez des salles de bain à ces mineurs, ils s'en serviront pour stocker le charbon." En fait », répond l'auteur, « il est plutôt surprenant de voir les mineurs se laver comme ils le font, si l'on considère le peu de temps qu'il leur reste une fois prélevées la part du travail et la part du sommeil. »³⁸³ Et l'écrivain de rappeler qu'à travers leurs mutuelles, les ouvriers co-financent des bains publics car la plupart des logements fournis par les compagnies ne sont pas équipés en conséquence. Ce détour par l'hygiène n'est pas anodin, puisqu'on sait à quel point le soin du corps tient une place essentielle dans la condition même de l'homme³⁸⁴, et comment elle est un facteur primordial d'empathie – puisqu'il n'y a selon l'auteur de plus grande répulsion, de plus grand frein à l'empathie que le dégoût physique.

Prenant en compte l'écart incompressible qui éloigne la ville de la cité minière, l'employé de l'ouvrier, le petit-bourgeois du prolétaire, l'écrivain s'emploie à enjamber cet écart en consacrant toute la première partie du *Quai de Wigan* à faire connaître le quotidien minier au lecteur, à le familiariser avec le prolétariat du Nord ; opposant à l'image caricaturale de la

381Ibid., p. 50.

382(*Éth.* III, 17, Sco.). Spinoza souligne.

383George Orwell, *Le quai de Wigan*, op. cit., p. 44.

384Primo Levi rappelle ces détenus pour qui faire sa toilette tous les matins à Auschwitz était devenu l'un des derniers remparts contre la déshumanisation concentrationnaire.

taupe laborieuse et arriérée une image plus juste... et plus forte. Une fois cette nouvelle image établie, il peut lancer, dans sa seconde partie, un appel à l'union entre classes pour la fondation d'un socialisme à l'anglaise, seul rempart contre le fascisme, menaçant en Allemagne et en Italie. Farouchement opposé à tout dogmatisme – ses caricatures des militants marxistes ne comptent certainement pas parmi ses lignes les plus fines – l'écrivain s'adresse tout particulièrement aux petits employés, aux « prolétaires en col blanc »³⁸⁵, dont le niveau de vie est comparable aux mineurs, et qui pourtant s'en imaginent démesurément éloignés. Chez ces derniers – « garçon de bureau », « sous-chef de rayon », « voyageur de commerce », « fonctionnaire subalterne », « épicier du coin de la rue », cohorte misérable qui représente un quart de la population –, l'impossibilité de se reconnaître dans le mythe prolétarien, le port du faux-col, l'usage du « H aspiré » et d'autres bonnes manières, les ont poussés à oublier leur niveau de vie pour « se porter aux côtés de la classe qui les exploite »³⁸⁶.

L'enjeu politique crucial auquel se consacre l'auteur consiste à faire sentir à quel point les intérêts de ces classes dites moyenne et prolétaire convergent en réalité. Pas question donc de faire de la vie ouvrière un spectacle mais, en se faisant le médiateur entre deux classes en apparence opposées, d'user de son pouvoir d'affecter, du crédit dont il jouit auprès de son lectorat, pour montrer tout ce qu'il peut y avoir de commun entre l'ouvrier et le petit-bourgeois : « la misère est la misère, que vous maniez un pic ou un stylo »³⁸⁷. Orwell met lui-même en avant ses revenus, son éducation et les autres déterminismes sociaux qu'il partage avec son audience, avant d'expliquer ce qu'il a du traverser d'épreuves pour voir sa complexion retracée, pour prendre le pli de la rencontre inter-classes. Celle-ci n'est d'ailleurs jamais complète : même après plusieurs semaines, plusieurs mois de séjours à Wigan, les mineurs conservent une part d'étrangeté inaliénable, les différences entre classes ne disparaissent jamais totalement, mais elles cessent seulement d'être une barrière insurmontable pour se rassembler « sous la bannière commune à tous ceux qui courbent l'échine devant un patron ou qui frissonnent à l'idée du prochain loyer à payer ».

Comme il le dit très simplement : il s'agit de « faire entrer deux choses dans la tête des gens : un, que les intérêts de tous les exploités se rejoignent ; deux, que le socialisme ne heurte pas forcément la commune décence »³⁸⁸. Le mode documentaire sensible de l'écrivain

385« Il faut renoncer à cet effarant tic verbal qui consiste à réserver l'appellation de "prolétaires" aux seuls travailleurs manuels. » George Orwell, *Le quai de Wigan*, op. cit., p. 255.

386Ibid., p. 255.

387Ibid., p. 257.

388Ibid., p. 259. La « *common decency* » est une intuition centrale chez Orwell mais jamais vraiment définie. Il semble entendre par là une morale propre aux « gens de peu », les poussant à s'entraider, à se contenter de ce qu'ils ont, à se comporter de façon décente avec son prochain. On n'entendra pas ici cette « décence

visé ainsi à montrer qu'il y a compatibilité affective entre ces deux courants que sont le socialisme et l'*ingenium* des classes moyennes, l'ensemble des manières qui dessinent leur paysage moral, afin de faire pencher la balance affective du côté de la sédition, et ainsi « préparer les gens à agir en socialistes. Il y a, je crois, des millions d'individus qui, sans en avoir conscience, approuvent les buts essentiels du socialisme et que l'on pourrait convaincre presque sans combat, pour peu qu'on trouve les mots qui les touchent. »³⁸⁹ Toucher le lecteur par les mots, commencer par partager avec un imaginaire passionnel afin de lui faire comprendre les idées et faire naître des désirs d'action, sans doute est-ce là un cheminement en accord avec les principes de l'*Éthique*.

Évidemment, tout oppose le « roman sans fiction » d'Orwell au mémoire de l'ingénieur des Ponts sur les ardoisiers : l'époque, les buts, les projets politiques... La comparaison peut néanmoins être éclairante dans la mesure où il s'agit de deux formes contradictoires de « dicibilité » de la condition ouvrière, issues de deux puissances assertives différentes, s'attachant chacune à produire du « vrai », et pour cela à composer des images fortes, chargées d'affects, et s'assignant pour but d'orienter l'imaginaire et le désir du lecteur, tantôt du côté de l'investissement rationnel, tantôt du côté d'un socialisme peu orthodoxe.

ordinaire » comme une caractéristique *naturelle*, mais bien comme une coutume, un *habitus* populaire, non essentiel mais social, que l'auteur a pu observer, tant chez les mineurs de Wigan qu'au sein du *lumpen-prolétariat*, de Londres à Paris. Cf. George Orwell, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, 1933.
389Ibid., p. 244.

Conclusion de la première partie.

Les images de l'*Encyclopédie* ont apporté un nouveau tour à la collusion entre science et capital, en lui mettant sous les yeux des informations techniques et scientifiques destinées à parfaire son emprise sur le travail. Tout un champ du savoir, qui relevait d'une compréhension matérielle du travail et qui était laissé à la libre appréciation du travailleur, et à travers lequel il pouvait se réserver des marges de manœuvre, conserver une certaine liberté, est à la fois déconsidéré et livré à l'autorité du savant. Ce savoir empirique, collectif et traditionnel, des « trucs de métier » aux tours de main, ne cadre pas avec la pensée ni avec la langue de la raison. On passe d'une façon de faire où la matière dicte la pratique à un modèle où l'esprit projette sur la matière le résultat escompté. La hiérarchie entre savoir et pratique s'inverse : dans le paradigme Encyclopédique, c'est le savant qui impose son canevas au praticien.

Cette nouvelle forme de division du travail a été un formidable outil de capture de puissance, par parcellisation du savoir et du regard. Désormais, seuls les savants peuvent *voir* l'ensemble du processus et en tirer une puissance suffisante pour ordonner aux hommes, rendus aveugles à leur propre travail : savoir combien d'épingles un ouvrier doit produire en un temps donné, combien d'ardoises il peut façonner dans un bloc permet d'exiger de lui un rendement, une intensité de travail supplémentaire. La mine a poussé au plus loin ce paradigme, en privant littéralement le travailleur du secours d'une partie de ses sens, alors même que l'arpenteur et l'ingénieur, de la surface, pouvaient décider du rendement et de l'orientation des galeries. Du même coup, le travailleur est renvoyé au rang d'outil dont on dispose comme d'un quelconque moyen technique : est actée l'idée d'un partage général de l'humanité en deux camps, ceux qui travaillent et ceux qui savent³⁹⁰.

Au cours de la seconde partie du siècle, ce partage se pare d'une dimension spectaculaire. Dans le sillage du *Dictionnaire*, on se pique d'intérêt pour les ateliers, et tandis que la Cour se déplace à Montbard pour observer les forges du célèbre Comte de Buffon, le modèle esthétique des planches est repris par quelques peintres. Benjamin remarquait déjà que la lecture de Marx en disait long sur l'influence de la bourgeoisie sur l'art, tant comme modèle que comme cliente : « À un certain degré de développement, il faut que le capitaliste puisse employer à l'appropriation et à la surveillance du travail d'autrui et à la vente des produits de ce travail tout le temps pendant lequel il fonctionne comme capital personnifié. »³⁹¹ On pourrait décaler légèrement la citation en précisant qu'il s'agit moins de « vendre des

390Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (2) », op. cit.

391Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier. Cité par Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 667.

produits » que de valoriser un modèle : les classes dominantes, qui déterminent les « conditions de figurabilité » du travail et de l'industrie, s'emploient, dès la fin du XVIII^e siècle à en promouvoir des représentations spectaculaires.

Les planches ont donc aussi été des pourvoyeuses d'affects, donnant à imaginer et à désirer une société virtuelle en accord avec les idées des Lumières. À une technologie positive de pouvoir, capturant la puissance des foules en faisant passer, par l'observation et l'image, le savoir du travail d'un pôle du champ social à l'autre, s'ajoute une technologie *informative*, qui rend désirable à une partie influente de la société l'image d'une organisation rationnelle de l'industrie et du social, qu'elle impose comme « normale ». La place accordée aux loisirs et à la consommation bourgeoises dans le *Recueil* laisse à penser que le désir mercantile a été, autant que la Raison, un puissant moteur pour attirer l'intérêt des lecteurs.

En propageant à grande échelle cette vision normalisée du travail, les planches lui assignent une valeur nouvelle, allant à l'encontre des affects que les ouvriers eux-mêmes attachaient à leur métier : la maîtrise du rythme et l'autonomie, la pluralité des tâches, la culture et l'identité du métier, la sociabilité des ateliers sont peu à peu remplacés par de nouvelles préoccupations, en accord avec une vision libérale de l'économie. Les affects de la rationalisation, de la productivité, de la consommation l'emportent sur l'activité sociale et spirituelle, concrète et vécue.

Diderot, Quesnay ou Perronet appelaient leurs lecteurs à visiter les ateliers, fermes ou manufactures. Mais ils n'ont eux-mêmes regardé les travailleurs que du haut d'une pensée préoccupée avant tout par l'efficacité et la rentabilité. Ce regard du dehors, cette supervision les a aveuglés à la situation et aux doléances ouvrières. L'image du travail dans les planches est le reflet de cette supervision : les corps laborieux ont été évidés de tout sentiment et de toute pensée propres à eux-mêmes ou à leur classe. Par la suite, la loi et l'ordre leur désapprendront les affects et habitudes corporatistes. Avec la division du travail, la machine et la fabrique contribueront à mettre au pas les travailleurs, transformant une activité contrôlée mais connectée à la vie collective à un chantage à la subsistance où chacun ne peut compter que sur lui-même.

Face à cette désaffection des sujets, des historiens comme Farge, Thompson ou Sewell se sont attachés à mettre en lumière la violence de ce bouleversement et la façon dont il a été ressenti. En nous rappelant que le peuple du passé avait conscience de son sort, qu'il en a conçu des craintes ou des espoirs, ils nous rapprochent de nos ancêtres anonymes. Ils contreviennent également au partage des capacités qui s'étend du travail à la scène politique, où le langage du peuple n'atteint pas les oreilles des élites. La foule populaire, entité

gouvernée par ses émotions plus que la Raison, est évincée des décisions. Contre ceux qui n'entendent dans le grondement des masses que le bruit de passions inférieures, la tâche d'un historien matérialiste est peut-être de redonner à ces émotions populaires leur sens véritablement politique.

Ainsi, le libre marché du grain théorisé par Quesnay et appliqué par Turgot par l'édit du 13 septembre 1774, fruit d'une pensée rationnelle de l'économie, a occasionné de graves troubles sociaux. Contre l'augmentation drastique des prix, des centaines d'émeutes éclatent dans le Royaume. Loin d'être une vague aveugle, l'émotion qui s'empare du peuple assemblé obéit, selon Thompson, à une « économie morale », à des logiques de sens, dictées par un sentiment de justice qui préside au rassemblement. Pour l'historien britannique, ce sentiment tire sa force du fait qu'il s'adosse à une coutume et à une mémoire collectives³⁹². En effet, les émeutiers ont la conviction qu'ils défendent des droits et des usages traditionnels, qui déterminent les obligations sociales et les fonctions économiques de chaque membre d'une communauté, de façon à assurer la viabilité de celle-ci. Cette croyance, ce sentiment d'appartenance les incitent à défendre un socle de règles jugées justes, ont été déterminants dans les oppositions sociales et la formation d'une future identité de classe.

D'une certaine façon, la Révolution peut être vue comme l'apothéose de ces émotions du second XVIII^e siècle. Pourtant, les désirs que les compagnons expriment dans leurs Cahiers de doléance, s'ils reprennent les concepts des Lumières, ne coïncident pas complètement avec les réformes des Constituants. En effet, la plupart des Cahiers reconnaissent la nécessité de réformer les Jurandes, mais ils sont tout aussi nombreux à défendre leurs franchises et soulignent l'importance des identités de métier, des assemblées générales et de la police des marchés qui structurent l'organisation du travail. Souvent, on demande à revenir à l'organisation d'avant l'édit de 1776, qui offrait plus de marge aux compagnons autonomes³⁹³.

En abolissant complètement le système corporatiste, la Nation devient un nouveau corps politique. La puissance de la multitude n'est plus capturée par la Monarchie de droit divin imposant son ordre céleste et arbitraire sous la distribution des privilèges. La liberté d'exercer la profession de son choix et de commercer selon son intérêt entre membres du corps national devient « le grand, l'unique principe ». Libérer le travail de la chape des corporations devait permettre de le livrer tout entier à l'esprit rationaliste d'un capitalisme utopique, selon la croyance que celui-ci s'auto-régulerait de lui-même³⁹⁴. Les conséquences réelles furent tout

392Cf. Edward P. Thompson, « L'économie morale de la foule dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », op. cit.

393Michelle Zancarini-Fournel, *Des luttes et des rêves*, op. cit., p. 88.

394Susan Buck-Morss note que si la fameuse « main invisible » n'apparaît qu'une seule fois dans la *Richesse des Nations* de Smith, l'idée que le capitalisme arrive de lui-même à un juste équilibre soutient toute l'œuvre. De même, Quesnay est persuadé que le marché du blé arrive de lui-même au « bon prix » sans que l'État n'ait à intervenir. Cf. Susan Buck-Morss, « Voir le capital », op. cit., p. 188.

autres. Très vite, la fin des protections, l'absence de réglementation légale et la mécanisation galopante feront craindre un éclatement violent de ce corps politique. Au plus haut niveau de l'État, on s'échinera alors à concevoir de nouvelles formes de capture de puissance, à inventer de nouvelles stratégies spectaculaires pour linéariser les désirs ouvriers dans le sens du patronat et à diffuser de nouveaux affects communs pour tenir ensemble les parties du corps social, sans remettre en cause les prérogatives d'un petit nombre sur tous les autres.

DEUXIEME PARTIE :

L'Exposition Universelle de 1867,

entre fantasmagorie du capital et ingénierie sociale.

L'abolition des corporations a laissé échapper d'un coup la violence fondamentale du social : pendant des siècles, cette violence a été régulée par des institutions qui imposaient de leurs hiérarchies au monde du travail. La concurrence, l'accumulation, le développement industriel ou la spéculation étaient réduits à leur portion congrue, dictée et contrôlée par les jurandes. Il a suffi de faire céder les barrières pour que les passions contradictoires s'expriment, pour que ceux qui disposaient de capitaux puissent peser sur ceux qui en étaient démunis. Les élites du début du XIX^e siècle découvrent avec effarement que la rationalité financière n'a que peu à voir avec la raison des Lumières.

Alors que Diderot s'émerveillait de la pensée mise en marche dans le métier à bas, l'industrie textile devient très vite un lieu d'exploitation irrationnelle : utopie du raisonnement producteur, le métier à bas a fait naître, dans les mains du capital, une « classe pelucheuse », selon le mot de Dickens, à laquelle il ne reste rien si ce n'est un travail émietté, pareil à ces peluches de coton qui collent aux vêtements des prolétaires après leurs longues journées de labeur dans les fabriques de Coketown³⁹⁵. Le romancier anglais l'a bien vu : les ouvriers tisserands deviennent les esclaves des machines, qui ont rendu caduc leur savoir-faire, pour un salaire dérisoire qui apaise à peine leur faim. Cet aiguillon de la faim est la seule motivation qui pousse cette population déclassée à se mettre en marche pour l'usine. Engels, qui fait du métier mécanique l'origine de la classe ouvrière britannique, pressent que le tiraillement de la faim ne sera bientôt plus une chaîne suffisante pour tenir en laisse cette classe en formation, et annonce une révolution violente imminente³⁹⁶. Engels est d'autant plus tenté de croire en une révolution prochaine qu'en France, le XIX^e siècle se caractérise par une instabilité politique exceptionnelle : entre la Révolution et la III^e République, pas un régime ne dure plus de vingt ans. De 1789 à 1848, en passant par les révoltes des Canuts, le prolétariat devient un levier de poids dans ces renversements et fait ainsi son entrée sur la scène politique.

Lordon décrit comme le premier *épithumé* du capitalisme cette phase initiale où le travailleur, placé dans un face à face mortifère avec l'employeur, n'a d'autre choix que de

395 Charles Dickens, *Temps difficiles*, 1854, Traduction d'Andrée Vaillant, Gallimard, Folio classique, 2014.

396 Face à la surdité et à la folie des classes possédantes, « la seule issue possible reste une révolution violente qui, c'est tout à fait certain, ne tardera pas. » Telle était la conclusion de son chapitre consacré au prolétariat des mines. Friedrich Engels, *La situation des classes laborieuses en Angleterre*, 1845 [en ligne].

travailler ou de mourir. Le seul désir qui le pousse à vendre sa force de travail est alors la sustentation de ses besoins vitaux. Devant l'imminence des crises violentes provoquées par une telle situation, il paraît nécessaire d'inventer d'autres manières d'attiser les désirs des travailleurs autour de l'industrie, de nouveaux moyens de conduire la multitude et d'apaiser les tensions sociales.

À cette fin, une science du social émerge : des enquêtes sont menées dans les faubourgs et les manufactures pour comprendre le fonctionnement de ce nouvel état du peuple, pour justifier son existence et inventer des politiques susceptibles de le contenir. Les résultats obtenus serviront à produire de nouveaux régulateurs de conduite pour pallier à la disparition des tutelles de l'Ancien Régime. Après les déceptions du « travail libéré », il s'agira d'inventer de nouvelles formes de normalisation du monde industriel et d'affecter la multitude en conséquence. La plupart des hiérarques du Second Empire et de la III^e République, et jusqu'à Napoléon III lui-même, ont publié un opus afin de résoudre cette grande question : comment faire coïncider un système en voie de démocratisation avec le creusement inouï des inégalités sociales inhérentes au nouveau système productif ? Le XIX^e siècle voit se développer de multiples théories et institutions tentant d'élaborer un consensus social qui aboutira à la social-démocratie du siècle suivant.

D'autre part, la production manufacturière se standardise et doit multiplier les débouchés pour ses marchandises, et donc générer des habitudes et des désirs de consommation. Les expositions industrielles, nationales puis universelles, seront un lieu essentiel d'affection des masses. Dès la première manifestation londonienne, au Crystal Palace en 1851, s'invente un régime de visibilité unique des biens manufacturés, qui occulte leur provenance industrielle et par là les rapports de domination inhérents au système de production capitaliste. Les marchandises deviennent des artefacts autonomes que l'on admire comme des œuvres d'art, dans un espace qui nie le conflit au cœur de leur fabrication. Dans les fastes du Second Empire, Benjamin discerne le développement de ces gigantesques mises en scène, où le monde prend les contours du rêve, pour se présenter à l'homme sous l'aspect d'une fantasmagorie. Plongés dans les vapeurs fantasmagoriques, les visiteurs de tous les pays oublient les tensions politiques qui agitent partout le monde du travail, pour partager à l'unisson les passions unanimes et passagères du spectacle et de la marchandise.

L'Exposition Universelle parisienne de 1867 constitue un sommet de cette fabrique des désirs du XIX^e siècle, car ses fondations sont le fruit de la réunion de ces deux courants. Son commissaire général, Frédéric Le Play, est le théoricien du patronage, une doctrine prônant la soumission de l'ouvrier au patron-patriarce, dans une société de castes où chacun se voit

assigné à une place fixe dans l'organigramme social, justifiée par la mythologie des capacités que la bourgeoisie met en avant pour légitimer sa domination. Cette doctrine est partout présente dans la scénographie du Palais Omnibus dressé sur le Champ de Mars, dans les tableaux des récompenses, dans les rapports des jurys et les enquêtes sociales commandées à dessein. Au croisement entre spectacle de masse, science et normalisation sociale, l'Exposition revêt les atours d'un havre de paix, un lieu de réconciliation des classes, sous l'égide de la consommation et de la concorde nationale. Le progrès devient la solution à toutes les crises que traversent la société.

Pour ces noces spectaculaires du travail et du capital, les ouvriers ont été conviés par milliers. Les rapports qu'ils rédigent à cette occasion offrent une ouverture unique sur leurs mentalités, leurs conceptions du travail et de l'État. Ces pages font entendre une parole dissonante dans le concert de louanges que récoltent l'Exposition : orientés par des sentiments opposés à ceux du pouvoir, leurs regards portent au-delà de l'enceinte du Champ de Mars et font apparaître le revers du patronage, de la mécanisation ou du bon marché. Surtout, au grand dam des organisateurs, c'est un autre modèle d'organisation du travail qui attire ces visiteurs rétifs : l'association de production, véritable « défi de puissance » lancé à l'ordre des désirs tracé par les dominants.

I. Du travail libéré au paupérisme : refonder un corps politique.

1. Du capitalisme utopique au désenchantement.

En remplaçant les corporations par la généralisation du contrat, les Constituants instituent un nouveau régime du travail, largement favorable aux employeurs. Une fois le travail « libéré » de l'emprise corporatiste, chacun peut trouver à s'employer à sa guise, selon ses compétences. L'État instaure donc une législation qui oblige l'indigent valide à travailler, condition *sine qua none* pour être un « citoyen utile et vertueux », mais sans s'obliger en retour à lui fournir un emploi – par exemple en intervenant directement dans l'organisation et la distribution du travail, en employant des travailleurs dans des entreprises nationalisées, etc. L'Assemblée Constituante, composée à majeure partie de représentants d'une élite culturelle et bourgeoise, donnait les clefs du développement économique au commerce et à l'industrie, au nom de la « liberté d'entreprendre »³⁹⁷.

Un an avant son *Tableau Économique*, Quesnay explique avec son article « Grain », que c'est l'entrepreneur, le riche fermier, qui tient le premier rôle dans l'accroissement des richesses du pays. Préfigurant ce que l'on n'appelle pas encore la « théorie du ruissellement », il explique que la loi doit soutenir ces hommes,

car c'est de leurs richesses que doit naître la subsistance de la Nation, l'aisance publique, les revenus du souverain, ceux des propriétaires, du clergé, une grande dépense distribuée à toutes les professions, une nombreuse population, la force & la prospérité de l'état. Ce sont les grands revenus qui procurent les grandes dépenses, ce sont les grandes dépenses qui augmentent la population, parce qu'elles étendent le commerce & les travaux, & qu'elles procurent des gains à un grand nombre d'hommes.³⁹⁸

Ainsi, tout comme l'*Encyclopédie* en a théorisé les bases avant que ses conditions pratiques ne soient réunies, « la mise en place d'une législation économique adaptée aux besoins du capitalisme a nettement devancé en France le développement du capitalisme

397On peut ajouter l'article 1781 du Code Civil de 1804, établissant devant la loi la supériorité de la parole du maître en cas de conflit avec le salarié, et obligeant ce dernier à apporter la preuve de sa plainte. Les douanes intérieures sont également supprimées, l'impôt sur l'industrie est réduit à une patente légère et les associations sont proscrites. Enfin, des mesures de contrôle strictes des travailleurs complètent le tableau, comme le livret ouvrier, institué en 1803.

398François Quesnay, « Grain », op. cit., T. VII., 1757, p. 821. Selon cette théorie, l'État doit laisser les riches s'enrichir, sans intervenir pour réduire les inégalités, puisque l'argent ainsi gagné finit toujours par retomber sur les classes les plus pauvres, ce que prétend montrer le zigzag de Quesnay.

industriel »³⁹⁹. En 1804, le Code Civil napoléonien ne fera qu'entériner l'ensemble de ces principes. La fin du XVIII^e siècle a donc été une période charnière qui a transformé la place du travail dans la société, et ouvert une « boîte de Pandore » (Robert Castel), pour les conflits sociaux du siècle suivant. Pourtant, malgré la succession inédite des changements de régime, le XIX^e siècle se caractérise par une stabilité monétaire sans précédent et par une persistance presque sans accroc des fondements de la société bourgeoise et du libéralisme économique.

Reste que les modifications dans la législation bouleverse l'état du monde social : très rapidement en effet, la libéralisation du travail fait voler en éclats les rapports sociaux ancestraux qui liaient ensemble les travailleurs au sein des petits ateliers, des corporations, et dans les cités. Les corporations accordaient des états, régulaient le travail et le commerce et entretenaient des liens quotidiens entre les ordres et les castes : les compagnons logeaient chez les maîtres, ceux-ci recevaient les clients, et l'étroitesse du champ commercial obligeait à de nombreux échanges entre les ateliers. Or, la Révolution a aboli les institutions intermédiaires entre l'État et les individus, laissant la société atomisée : « Il y a un gouvernement, des pouvoirs, mais le reste qu'est-ce que c'est ? Des grains de sable. Nous sommes épars, sans système, sans réunion, sans contact », écrit Napoléon⁴⁰⁰. Plus trivial, Marx décrit la société comme un « sac de pommes de terre »⁴⁰¹. Sans les anciennes tutelles, un état généralisé d'instabilité sociale gagne les villes de France. Il devient indispensable de redéfinir les principes du corps politique, sa figure et les rapports entre ses parties.

C'est que ce le sol idéologique qui lui servait de base semble se dérober sous lui. Les idéaux des Lumières, qui établissaient un lien entre liberté économique et égalité politique connaissent, une fois mis en pratique, une désillusion féroce. Le XIX^e siècle met fin brutalement à la croyance en un capitalisme utopique, fondement d'un État rationnel, moral et prospère, où chaque individu devait pouvoir trouver sa place à la juste mesure de son mérite et de ses capacités. Force est de constater, face au funeste spectacle du libre-marché et de la concurrence sauvage, que « l'économie a en quelque sorte raté la société »⁴⁰². Cette première déconvenue laisse place à un « utopisme à rebours » qui cherche à remettre de la verticalité dans le social pour le sauver de l'explosion.

L'autre déception du siècle, consécutive aux Journées de 1848, vient cette fois de la gauche de la République, lorsque le peuple découvre que le suffrage universel *masculin* est

399Jean-Charles Asselain, *Histoire économique de la France du XVIII^e siècle à nos jours. I. De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*, Seuil, Histoire, 1984, p. 120.

400Cité par Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 237.

401« La grande masse de la nation française est constituée par une simple addition de grandeurs de même nom, à peu près de la même façon qu'un sac rempli de pommes de terre forme un sac de pommes de terre », écrit-il dans *Le 18 Brumaire de Napoléon Bonaparte*, 1851, Paris, Les Éditions sociales, 1969 [en ligne].

402Jaques Donzelot, *L'invention du social. Essai sur le déclin des passions politiques*, 1984, Paris, Fayard, p. 53.

impuissant à inverser les inégalités économiques, que le capitalisme n'a fait qu'accentuer. L'écart criant entre « l'égale souveraineté politique de tous et la tragique infériorité de la condition civile de certains » devient de plus en plus difficile à justifier. La réalité sociale affiche un « déficit flagrant au regard de son nouveau fondement politique »⁴⁰³, déficit qu'il devient crucial de combler.

Tandis que d'un côté, les profits s'envolent, de l'autre les salaires sont maintenus au seuil minimal de la reproduction de la force de travail. Le risque de fracture paraît alors inévitable. C'est la grande peur du premier XIX^e siècle, qui s'accompagne également d'une part de fantasme. Car si les conditions de vie déplorables de la nouvelle classe ouvrière sont indiscutables⁴⁰⁴, son effectif semble avoir été exagéré, notamment dans une France incomparablement plus rurale que ses voisins Anglais ou Flamands. Ainsi, sur les 4,4 millions d'ouvriers français en 1848, on compte « seulement » 670.000 prolétaires urbains⁴⁰⁵. Si la France n'atteint pas le degré de brutalité inouïe de l'industrie anglaise, elle n'en demeure pas moins une nation qui s'industrialise, et prospère également par l'exploitation d'une main-d'œuvre féminine et infantile, dans le textile par exemple. Cela dit, ce nouveau type de travailleur devient l'avant-garde visible et effrayante d'une classe toute entière. Ce fantasme du paupérisme se nourrit indéniablement du mépris et de la crainte des possédants, prenant conscience des inégalités produites par leur enrichissement fulgurant.

Cette hantise se fait d'autant plus prégnante que, contrairement à l'Ancien Régime, cette pauvreté endémique émerge *du cœur de la cité*. Auparavant, les éléments perturbateurs, les vagabonds, se tenaient à l'écart de la société et de la production : il était possible de les enfermer dans des asiles-prisons, de les exiler aux galères, voire de les exécuter purement et simplement. Pour l'*Encyclopédie*, est pauvre celui qui « a besoin de l'assistance d'autrui, faute de pouvoir gagner sa vie par le travail. »⁴⁰⁶ Désormais, une « classe dangereuse » naît de l'organisation même du travail moderne et sa misère est une condition de cet appareil productif : elle est la part d'ombre indispensable à la réussite économique. Pour cette raison, la solution ne peut être la répression pure et simple ; il devient nécessaire d'inventer des procédures de conservation et de formation, sans contrevenir au libre jeu économique nouvellement gagné.

403Ibid., p. 67.

404D'Engels à Dickens, en passant par Eugène Buret et les études réactionnaires de Villermé, les symptômes sont sensiblement similaires ; ce sont surtout les remèdes qui diffèrent.

405Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française, XIX^e-XX^e siècle*, 1986, Seuil, Points Histoire.

406Louis de Jaucourt, *Encyclopédie*, op. cit., T. XII., 1765, p. 209.

2. Paupérisme, tournant moral et philanthropie.

Le problème qui se pose à la bourgeoisie peut être résumé ainsi : comment contenir le grondement de la misère, comment « faire société » sans revenir sur les acquis du libéralisme, ni changer les rapports de production. La question est d'autant plus épineuse que ces moyens de production modernes exigent une population formée, une force de travail quotidiennement recouvrée, et que cette population prolétarisée entend faire valoir sa voix sur la scène politique. La riposte inventée par la bourgeoisie sera la philanthropie, par laquelle elle pourra tout à la fois prendre soin de cette population et assurer une mission de domination et de pacification sociale.

La philanthropie a ceci d'efficace qu'elle se présente comme résolument apolitique, et fait du problème de la misère un problème moral. Elle se trouve d'autant plus confortée dans cette direction par le fait que ce paupérisme est perçu par les classes supérieures comme une dégradation morale inédite, transformant le prolétaire en ennemi de la civilisation. En 1831, le *Journal des débats* dépeint les Canuts Lyonnais en barbares, les faubourgs en « nouvelle Tartarie ». Le prolétariat apparaît comme une condition anthropologique nouvelle : un retour à la sauvagerie d'avant la civilisation, liée à une désocialisation propre à la vie moderne, et urbaine en particulier. Par son asocialité et ses mœurs en rupture totale avec la culture bourgeoise, le monde ouvrier fait l'effet, au début des années 1830, d'une véritable « *nation dans la nation* »⁴⁰⁷.

Ces jugements sont alimentés par les études et descriptions nouvelles des us et coutumes ouvriers. L'enquête sociale, qui prend ses marques à cette époque, et qui va nourrir de ses résultats empiriques les vocations philanthropiques. Cette investigation se caractérise par « le regard anxieux des classes dominantes – et parmi elles des préposés au fonctionnement social : administrateurs, économistes, médecins, vigies souvent lucides des nouvelles forteresses – sur cette réalité sociale qu'elles produisent et qui les menace en même temps. »⁴⁰⁸ Avant la création des grands organes de recherches nationaux, ce sont les Académies des sciences qui missionnent les enquêteurs et les envoient à la découverte de cet effrayant exotisme. On se défie de la statistique pour aller constater sur place et résoudre cet apparent paradoxe : pourquoi les régions les plus actives produisent également le plus de pauvreté ? Et comment faire face à ce nouvel état social ?

L'un des points de départ de cette confrontation avec le paupérisme est l'enquête menée en 1820 par Joseph-Marie de Gérando, Baron de l'Empire, publiée sous le titre *Le visiteur du*

407 Daniel Stern, cité par Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 224.

408 Michelle Perrot, *Enquêtes ouvrières*, Edhis, Paris, p. 2.

pauvre. L'enquête et le secours deviennent un outil de moralisation, de normalisation « morale » des comportements, imposant un rapport fondamentalement inégalitaire entre les partis : « La richesse et la pauvreté sont appelées l'une vers l'autre par une sorte d'alliance qui appartient à une moralité plus élevée. » S'il y a des indigents, c'est pour que les riches aient l'occasion de faire des dons et d'alléger leur âme, et par là de « goûter la volupté sublime de la générosité »⁴⁰⁹. Selon Gérando, la pauvreté est une « difficile éducation », la richesse un écueil à surmonter et l'harmonie réside dans l'alliance des deux classes, bien supérieure à l'alliance entre les égaux, parce qu'elle est entièrement désintéressée. Et l'auteur de lancer cet appel : « Riche, encore un coup, comprends ta vraie dignité ! Tu n'es pas seulement appelé à être libéral, tu es appelé à une tutelle, à une tutelle libre et de ton choix, mais réelle et active. »⁴¹⁰ Au libéralisme économique des Lumières s'ajoute, comme une conséquence imprévue, la charge de l'accompagnement du pauvre. Et cette tutelle est certes économique, mais aussi et surtout morale : « Ah ! Il y a une indigence de l'âme et de la raison, plus fatale encore que la faim ! »⁴¹¹

Gérando innove également dans sa méthodologie. Il part de l'observation empirique afin de donner à la philanthropie une assise scientifique, à partir de laquelle il cherche à établir une « technologie de l'assistance » tournée vers l'efficacité, à travers un examen méticuleux des besoins des nécessiteux. La pratique de la charité s'en trouve rationalisée : on ne donne plus au hasard, on répartit efficacement l'aumône, en fonction de la décence du demandeur. Ce dernier est-il vraiment indigent ? N'a-t-il pas une famille pour lui venir en aide ? Quelles sont les fautes qui l'ont mené à la pauvreté ? Comment ces écarts de conduite peuvent-ils être corrigés ? Le secours aux pauvres s'accompagne d'un arsenal technique pour percer l'opacité de la réalité sociale : la philanthropie se caractérise par un souci d'extraire du peuple une vérité, condition ultime de la stabilité sociale. A travers ces investigations de terrain s'invente un nouveau regard sur la pauvreté, et avec lui un type de visite aux pauvres et à l'atelier qui n'a plus pour but le loisir ou la méditation, mais l'efficacité du secours et la définition d'une conduite normale.

Une génération plus tard, Frédéric Le Play deviendra le chef de file de ce courant réformiste conservateur mêlant enquête sociologique et encadrement moral, philanthropie et façonnage des mœurs et des désirs. Il en sera l'ambassadeur dans les hautes sphères du pouvoir comme auprès des industriels. Son premier recueil d'envergure, *Les ouvriers européens*, regroupant plusieurs dizaines d'enquêtes de terrain à l'échelle d'un continent, est

409 Joseph-Marie de Gérando, *Le visiteur du pauvre*, Colas, Paris, 1820, p. 3.

410 Ibid., pp. 9-10.

411 Ibid., p. 10.

considéré par Benjamin comme le grand œuvre du mouvement philanthropique du Second Empire. Selon lui, ce courant a entretenu la « fantasmagorie qui domine les débuts du prolétariat » : « l'illusion selon laquelle la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever, main dans la main avec la bourgeoisie, la tâche de 1789 »⁴¹². Le Play, bientôt nommé Commissaire général de l'Exposition Universelle de 1867 par Napoléon III, a été le grand théoricien scientifique de cette fantasmagorie du social.

3. Frédéric Le Play et la réforme sociale : entre harmonie de classe et morale chrétienne.

a. De la technique au social : un changement de paradigme.

Pour comprendre la part centrale qu'occupe ce courant social dans l'Exposition de 1867, il faut donc revenir sur le parcours de ce père fondateur de l'école sociologique traditionnelle. Très impliqué dans les exhibitions de 1855 à Paris et 1862 à Londres, Le Play, proche conseiller de Napoléon III, bénéficie d'une forte audience dans les milieux autorisés. L'édition de 1867 lui permettra d'exposer ses idées à un public de masse, sans équivalent à l'époque. Nommé commissaire général, il commence à y travailler dès 1865, dans la foulée de son livre-programme, *La réforme sociale en France*⁴¹³. Il n'est pas exagéré de voir dans l'exposition une mise à l'épreuve pratique de son programme social : enquêtes sociologiques, logements modèles et produits bon marché témoignent de l'emprise de la pensée de l'auteur sur l'organisation de l'événement.

Né en 1806, diplômé de Polytechnique en 1825, puis de l'École des Mines en 1827, Le Play est l'une des figures de proue de cette « génération de 1830 » qui maîtrise parfaitement les avancées technologiques de son temps, et prétend organiser la société sur des bases scientifiques. On ne s'étonnera pas de trouver dans ses rangs nombre de saint-simoniens, comme Michel Chevalier ou Jean Reynaud. Si Le Play s'est toujours tenu à l'écart de cette doctrine, il ne cessera d'échanger et de collaborer avec ses adeptes. Les émeutes de Juillet 1830, et plus encore les Journées de 1848, ont sur lui un effet déterminant : le corps social, instable et perclus de vices, a besoin d'être réformé⁴¹⁴.

412Walter Benjamin, « Paris, Capitale du XIXe siècle », *Œuvres III*, op. cit., p. 65.

413Frédéric Le Play, *La Réforme sociale en France, déduite de l'observation des peuples européens*, Plon, Paris, 1864, 2 vol.

414« Des milliers d'hommes d'État et d'écrivains ont cherché inutilement le remède. Moi-même, quoique

À cette fin, il lui paraît de plus en plus urgent d'en comprendre scientifiquement les lois. Conforté dans cette opinion par les changements de régimes successifs, Le Play, ingénieur de formation (il occupe la chaire de métallurgie à l'École des Mines jusqu'en 1840), entend privilégier l'étude de terrain, au plus près des besoins réels des populations⁴¹⁵. Tout comme la méthode expérimentale a mis fin à de nombreux débats dans le champ des sciences dures, l'observation des faits et la vérification des données empiriques doivent éteindre à leur tour, « par le cachet de l'évidence », les polémiques enflammées par le jeu des idéologies. À l'ambition technique de ses prédécesseurs Gérando et Villermé (avec qui il partage un fond de moralisme conservateur), il ajoute un cadre analytique rigoureux et original, qu'il ne cesse de mettre à l'épreuve lors de ses très nombreux voyages. De la solidité de cette méthode d'investigation dépendent les résultats obtenus et le programme fixé pour parvenir à réformer efficacement la société, et garantir « l'harmonie, condition indispensable du progrès » et seule « vraie voie de la civilisation »⁴¹⁶. Il développe donc une « ingénierie du social », appliquée non plus tant au gouvernement des choses qu'à la conduite des hommes. En faisant prévaloir l'étude de cette gouvernabilité humaine sur le seul progrès mécanique, il renverse le paradigme saint-simonien de son époque. Ce renversement s'avérera décisif lors de l'organisation de l'Exposition de 1867, où un débat l'oppose à Michel Chevalier, l'économiste officiel de l'Empereur⁴¹⁷, convaincu que le Jury International doit primer le progrès et les inventions techniques. Le Play insiste au contraire pour instaurer un « Nouvel ordre de récompenses », visant à mettre à l'honneur les grandes réussites d'harmonie sociale dans l'industrie. Comme il l'écrit dans sa *Réforme sociale*,

on peut contester, en effet, que la création d'une fabrique soit un fait méritoire, si elle fournit une nouvelle occasion de développer le paupérisme. Au contraire, lors même qu'on

étranger à la politique et aux lettres, j'ai voulu, sous le poids d'une grande épreuve, retrouver le secret d'un gouvernement qui n'aurait plus l'effusion du sang pour début et pour terme. En 1830, une blessure, offrant peu de chances de guérison, me tint suspendu pendant une année entre la vie et la mort. (...) A la vue du sang versé par la révolution de Juillet, je vouai ma vie au rétablissement de la paix sociale dans mon pays. Je n'ai jamais oublié ce vœu. » Frédéric Le Play, *La méthode sociale*, Mame et fils, Tours, 1879, p. IX.

415 « Pour retrouver le secret des gouvernements qui procurent aux hommes le bonheur, fondé sur la paix, j'ai appliqué, à l'observation des sociétés humaines, des règles analogues à celles qui avaient dressé mon esprit à l'étude des minéraux et des plantes. J'ai construit un mécanisme scientifique, en d'autres termes, j'ai créé une méthode qui m'a permis de connaître personnellement toutes les nuances de paix et de discorde, de prospérité et de souffrance que présentent, en Europe, les sociétés contemporaines. » Frédéric Le Play, *La méthode sociale*, op. cit., p. X.

416 Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens, étude sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, Imprimerie Impériale, Paris, 1855, « Appendice », p. 282.

417 Chevalier a joué un rôle clef dans la politique économique du régime. Technocrate saint-simonien (Benjamin le cite à plusieurs reprises), il a largement contribué au maillage ferroviaire du territoire hexagonal, par l'octroi de concessions plus longues (d'une durée d'un siècle), encourageant l'investissement et la constitution de compagnies d'importance. On lui doit également l'emblématique traité de libre-échange signé avec Londres en 1860. Notons qu'il a aussi été correspondant de l'Exposition de 1851 et sera le rapporteur officiel de celle de 1867.

laisserait stationnaires les conditions techniques de la production, on accomplirait un grand progrès en améliorant la condition physique intellectuelle et morale des populations, et en assurant ainsi à chaque localité et à chaque établissement l'harmonie et le bien-être.⁴¹⁸

Sur ce point, comme sur d'autres motifs de débat en Commission, la majorité des ministres et des industriels présents affiche massivement son soutien au sociologue⁴¹⁹, signe d'une prise de conscience des classes dominantes de la nécessité de maîtriser la main-d'œuvre.

Pour les mêmes raisons, l'auteur s'oppose également à l'économie orthodoxe, considérée comme une doctrine abstraite, transformant les ouvriers en chiffres et les manufactures en statistiques. Il réfute les méthodes de la statistique d'État, et s'attache au contraire à considérer les travailleurs comme des individus, dont l'observation directe doit changer les préjugés des économistes et ouvrir des perspectives nouvelles. Le Play s'intéresse moins à la rationalité productive qu'au mode de vie des ouvriers, aux rapports qu'ils entretiennent avec leurs maîtres et à leurs coutumes. Pour ce faire, il marque encore un choix inédit dans son échelle d'observation, en se centrant sur l'étude d'un ménage ouvrier. Par extension, l'auteur applique au groupe social les conclusions tirées de l'observation de cette famille type – dans son esprit, une société n'est autre qu'une succession de cellules familiales qui interagissent ensemble.

En 1855, *Les ouvriers européens* propose un Atlas de trente-six enquêtes au sein de familles réparties sur tout le continent eurasiatique. L'ouvrage fait figure d'aboutissement dans l'élaboration de la science leplaysienne : non seulement il pose les bases de sa méthodologie, mais il met également le savoir empirique recueilli au service d'une ambition réformatrice. Chacune de ces « monographies » analyse, en une douzaine de paragraphes, la vie d'un ménage : définition du lieu, de l'organisation industrielle et de la famille, inventaire de ses moyens d'existence et de ses propriétés, résumé de son histoire, enfin, un panorama moral de ses loisirs, de ses valeurs et de ses croyances. La méthode consiste en trois phases. Dans un premier temps, le sociologue suit la famille dans son quotidien, converse avec les membres, observe le travail, les entrées et sorties d'argent, les habitudes récréatives. S'en suit une phase de vérification, auprès des familles voisines, mais aussi et surtout auprès des autorités locales (chefs d'entreprise, notables, administrateurs), vues comme les véritables experts – le leplayisme reposant sur une vision fondamentalement hiérarchique du monde social. Enfin, de ces multiples enquêtes à travers le monde, l'auteur établit des comparaisons pour évaluer les

418Frédéric Le Play, *La réforme sociale en France*, op. cit., T. II. pp.432-433.

419Cf. Édouard Vasseur, « Frédéric Le Play et l'Exposition universelle de 1867 », in Antoine Savoye, Fabien Cardoni (dir.), *Frédéric Le Play : Parcours, audience, héritage*, Paris : Presses des Mines, 2007. L'auteur se fonde sur les comptes rendus des délibérations de la Commission Impériale (Arch. Nat., cotes F¹² 11 894 et 11 895).

modèles, mettre en lumière les constantes les plus à-même de garantir la paix sociale et la prospérité des nations. La recherche monographique doit déboucher sur la définition d'un corps politique universel, « normal », que le grand salon industriel de 1867 aura pour tâche de mettre en valeur, par de nombreuses mises en scène et récompenses.

b. Les budgets ouvriers : une technologie de pouvoir en accord avec l'éthique leplaysienne.

Chaque monographie se clôt sur un budget global récapitulatif, sous forme de tableau, la totalité des transactions matérielles qui entrent en jeu dans la vie d'un foyer au cours d'une année⁴²⁰. S'y trouvent comptabilisés non seulement les salaires des membres de la famille, mais aussi les revenus de la propriété, la culture du jardin, les aides en nature, etc. À l'encontre de l'école smithienne, qui ne considère que la production de richesses financières, Le Play prend en compte la pluri-activité des familles, et convertit en valeur monétaire la diversité des ressources entrant dans leur consommation courante : le moindre apport matériel est quantifié et obtient sa ligne dans le tableau final. L'avantage de ce cadre analytique est qu'il permet d'intégrer à la classification un large éventail de populations, y compris les sociétés non-mercantiles. La nécessité d'un tel cadre s'explique par la diversité géographique des enquêtes de Le Play, probablement l'homme de sa génération ayant visité le plus d'usines et d'ateliers, à travers l'Europe et l'Asie : son Atlas des ouvriers accueille aussi bien les forgerons de l'Oural que les chiffonniers de Paris. Ses budgets affichent donc une prétention à l'universalité et à une rigueur égale aux sciences dures⁴²¹.

Au-delà de la seule comptabilité économique, le budget leplaysien se veut une exploration scientifique de la totalité des échanges du ménage⁴²². À ce titre, le tableau budgétaire opère comme une « technologie positive de pouvoir », en ce sens qu'il devient rapidement un outil

420Walter Benjamin cite un budget établi par Le Play, dans *Le livre des passages*, op. cit., p. 711. Cf. aussi Alain Cottureau, « Le Play, économiste », *Les Études Sociales*, N° 142-143-144, 2005-2006, Vol. II, p. 129.

421« L'observateur se trouve obligé, en effet, de poursuivre ses recherches aussi longtemps qu'il n'a pas constaté une concordance parfaite entre les recettes et les dépenses de chaque ménage. Cette vérification, également applicable aux quantités et aux valeurs des objets produits ou consommés, offre les mêmes garanties d'exactitude qui se rencontrent dans la comptabilité en partie double et dans les calculs de chimie analytique. » Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 22.

422C'est aussi un moyen de vérifier le témoignage de la famille et de s'assurer sa collaboration totale. Le Play usera de cette stratégie de « contrôle par les chiffres » lors de l'Exposition de 1867. En exigeant de ses subalternes qu'ils tiennent scrupuleusement la liste des dépenses et des recettes, Le Play pouvait alors contrôler avec exactitude dans quelle mesure ses directives étaient suivies. Cf. Celine Micha Iesco, « Les coulisses de l'Exposition universelle de 1867 – Le discours sur l'ordre organisationnel », *Gérer et comprendre. Les Annales des Mines*, 2011/1, N°103, pp. 49-59.

de prescription et de normalisation sur lequel s'appuyer pour décider de ce qui peut ou non entrer dans la consommation du ménage, notamment en ce qui concerne les loisirs. Ainsi en est-il du tabac : bien que le sociologue le réprouve en temps normal, il concède que

les critiques que l'on peut adresser, sous plusieurs rapports, aux personnes de la classe aisée se livrant à l'usage habituel du tabac, ne sauraient être appliquées aux ouvriers de cette condition, qui, au moyen d'une dépense annuelle de 10 francs, s'assurent une *jouissance* presque permanente et à laquelle, dans une existence aussi sévère, rien ne pourrait évidemment suppléer.⁴²³

Connaître précisément le budget d'une famille permet de déterminer pour elle des loisirs en adéquation avec ses moyens. Le Play avoue avoir « cherché en vain quelle diversion autre que l'usage du tabac pourrait leur être donnée ; comment, par exemple, avec une dépense annuelle de 10 francs environ, le mineur du Hartz pourrait se procurer autrement une sensation agréable mille fois répétées chaque jour »⁴²⁴. Le budget devient l'échelle sur laquelle indexer les jouissances d'une population, en accord avec la morale et ses revenus : aux classes laborieuses, des joies bon marché. Nous le verrons plus loin, c'est sur cette mise au rabais des désirs que reposeront les objets du dixième groupe de la classification de 1867, dit « de l'utile et du bon marché », destinés à améliorer la condition physique et morale des ouvriers.

En mettant la vie ouvrière en signes et en tableaux, ces budgets réactualisent les rapports entre savoir et pouvoir. Ils offrent aux classes dominantes des informations précises par lesquelles pénétrer l'intimité d'un foyer et y exercer leur pouvoir. Ils proposent un quadrillage précis pour évaluer les comportements des familles *en dehors du travail*. Le Play s'appuie sur ces données pour jauger de la moralité d'un foyer : « Un budget bien établi est la meilleure description qu'on puisse faire des travaux, de la vie domestique et de la condition morale d'une famille »⁴²⁵, écrit-il. Car l'étude du budget n'est pas tant l'occasion de questionner le niveau de salaire que de juger la façon dont la somme est dépensée. On entre là dans le vif de la pensée de l'auteur qui, quoiqu'il se défende de toute arrière-pensée idéologique⁴²⁶, ne se dépare jamais d'une conviction profonde. En effet, de ses nombreuses études de cas, il ressort qu'il n'existe que deux types d'ouvrier, et ce quel que soit le système social ou le lieu

423Frédéric Le Play, « Mineur de la corporation des mines d'argent et de plomb du Haut Hartz », *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 141.

424Ibid. p. 43.

425Frédéric Le Play, *La réforme sociale*, op. cit., T. II., p. 392.

426En ce sens, et bien que ses objectifs politiques soient autres, on peut le rapprocher des économistes orthodoxes qui se définissent comme réalistes ou pragmatiques, prétendent ne considérer que des faits scientifiques et se défendent bien souvent de toute appartenance idéologique.

géographique observé : les bons ouvriers, animés par une prévoyance naturelle, et les autres.

Le premier type, trop rare encore dans l'état actuel de la civilisation, comprend les ouvriers qui, soutenus par le *sentiment de la prévoyance*, tendent incessamment à se constituer, par l'épargne, des propriétés, et, par suite, des revenus venant augmenter les ressources créées par le travail ; le second type, incomparablement plus commun, comprend tous les individus dominés par la tendance inverse, et chez lesquels la consommation, devançant toujours les recettes, n'a d'autres bornes que celles du crédit, d'autre frein que la nécessité. Dès que l'on commence à analyser la vie domestique et à dresser le budget d'une famille, on voit apparaître, pour ainsi dire, dans chaque détail de son existence, l'une ou l'autre de ces tendances exclusives.⁴²⁷

Le budget est présenté ici comme une technique de révélation, faisant « apparaître » des détails inédits de la mentalité et des émotions ouvrières, jusque dans la conduite de sa vie intime. C'est le principe même du tableau : comme l'a bien vu Foucault, en le faisant rentrer dans un tableau, l'auteur entend rendre évident, lisible en quelques colonnes toute la vie du ménage. Il peut ainsi comparer au premier coup d'œil la moralité d'ouvriers éloignés et établir une norme générale, sur laquelle baser ses prescriptions.

Arrêtons-nous un instant sur cette obsession de la prévoyance. Pourquoi lui conférer une telle importance ? Parce qu'en épargnant, le travailleur devient, à sa toute petite échelle, un propriétaire. Pousser l'ouvrier à épargner, c'est la meilleure façon de lui faire adopter la complexion affective du propriétaire : il craint désormais pour son patrimoine et se soumet plus facilement aux lois censées protéger la propriété. Lorsqu'il entreprend, avec ses grands travaux, de repousser les ouvriers dans les banlieues lointaines, Haussmann argue que seuls les propriétaires ont un véritable attachement à la ville. Ceux qui ne possèdent que leurs bras sont en elle comme des étrangers : la propriété est la matérialisation du sentiment d'appartenance à la communauté⁴²⁸.

De plus, en liant morale et capacité à épargner, Le Play fait reposer tout le poids de sa pauvreté sur « l'imprévoyance » de l'ouvrier, « qui implique un état habituel de pénurie »⁴²⁹. *A contrario*, l'ouvrier prévoyant sera toujours en mesure de subvenir à ses besoins, quelles que soient les difficultés rencontrées. Encore faut-il que son patron fasse preuve d'une « ferme

427Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 20.

428Ces ouvriers sont « de véritables nomades absolument dépourvus du sentiment municipal, et ne retrouvent au fond de leur cœur, celui de la Patrie, que dépouillé de ce qui le précise, le guide et l'épure chez les populations sédentaires. » Lieu de travail, de commerce ou de plaisir, Paris n'est pas « leur pays », conclut le Préfet. Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires*, 1893. Cité par Marc Berdet, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Zones, La Découverte, Paris, 2013, p. 123.

429Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 21.

direction religieuse », afin de guider ses hommes vers la conduite la plus appropriée : prévoyance, tempérance, amour du travail sont de ces qualités *morales* que l'ouvrier doit acquérir⁴³⁰. Il peut s'appuyer sur tout un cartel d'institutions, à commencer par l'école, pour moraliser la population et implanter ces affects dans les foyers prolétaires.

Au XIX^e siècle, les institutions philanthropiques usent de leur autorité pour dispenser des conseils aux familles. On éduque la ménagère ouvrière sur la manière de mener son foyer, de tenir son budget⁴³¹. Ces institutions philanthropiques sont ainsi un parfait moyen de remplir le vide entre les hommes en créant des rapprochements de classes – la femme du patron visite les cités ouvrières –, tout en maintenant l'État à distance de l'économie. Ces institutions propagent par leurs conseils une autre échelle de valeur dans les populations, afin, comme disait Canguilhem, d'« imposer une exigence à des existences ».

Dans cette nouvelle axiologie, c'est la définition même de l'émancipation qui prend le contre-pied de l'idéal philosophique des Lumières. Libéré du règne des besoins matériels, l'ouvrier doit accepter le joug des institutions, jurer observance à leur norme et aligner ses désirs sur ceux de la classe dirigeante :

L'ouvrier, habitué à subordonner ses actions à l'inspiration de la religion et des sentiments moraux, soutenu contre l'excitation des appétits physiques et le mauvais exemple des types inférieurs de la population, par l'habitude du travail, par la force de l'opinion publique, ou par l'appui bienveillant de ses chefs, touche enfin à cet état d'émancipation qu'aucun législateur ne peut ni improviser ni méconnaître, à l'indépendance individuelle reposant sur la propriété conquise par le travail et par l'épargne.⁴³²

On aura compris que la méthode de Le Play n'est pas exempte de présupposés. S'il choisit de fixer son regard sur la cellule familiale, c'est avant tout parce que la famille est la valeur première de l'éthique leplaysienne. La perpétuation du foyer familial par les descendants est à ses yeux un facteur prépondérant dans la stabilité d'une communauté. Au cœur de ce foyer familial, l'autre rouage essentiel est l'autorité paternelle : représentant « le plus nécessaire, le plus légitime des pouvoirs sociaux », le père a pour mission de « continuer l'œuvre de la création en reproduisant le seul être qui ait le sentiment de l'ordre moral et qui s'élève à la

430Ibid., p. 281.

431Selon Donzelot, la femme a été la porte d'entrée du pouvoir dans les cités ouvrières, à travers une stratégie de « familialisation » visant à faire de la famille un cordon sanitaire contre l'identité de classe. En pesant du côté de l'épouse, la philanthropie a conforté son pouvoir au foyer, afin qu'elle maintienne mari et enfants à la maison et en exclut les éléments étrangers qui, depuis les compagnons de l'Ancien Régime, avaient coutume d'être logés chez l'habitant. Cf. Jacques Donzelot, *La police des familles*, 1977, Paris, Minuit, pp. 42-43.

432Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 21.

connaissance de Dieu ; il se trouve par cela même investi de la plus haute fonction sociale »⁴³³. Le grand reproche émis à l'encontre de la modernité industrielle est qu'elle ne cesse d'amoinrir l'autorité du chef de famille, en l'éloignant de son foyer et en lui inculquant des passions subversives. Dans l'absolu, sa réforme transformerait les masses paupérisées en « familles-souches »⁴³⁴, sous l'autorité d'un père veillant au respect de la morale chrétienne.

C'est d'abord à partir de la conservation de cette famille-souche, qui n'est autre que la famille mythique du *Décalogue*⁴³⁵, que Le Play évalue la réussite d'un système social. C'est qu'à ses yeux, le *Décalogue* est bien le « précurseur indépassable » de tout chercheur en sciences morales, prétendant par conséquent à régir les passions humaines, mauvaises par nature⁴³⁶. Malgré ses prétentions scientifiques, Le Play puise ses valeurs dans la religion, synonyme de stabilité et « premier fondement de toute civilisation »⁴³⁷.

Bien qu'il ait voyagé aux quatre coins du monde, Le Play ne se dépare pas d'un regard profondément religieux. Selon lui, les savants « fournissent les meilleurs moyens d'entrevoir la grandeur de Dieu et de vérifier les enseignements de la religion »⁴³⁸. L'œil de Diderot cherchait à déchiffrer les phénomènes et à les transcrire en un langage raisonné, scientifique et articulé ; le regard de Le Play analyse des communautés de toute l'Europe mais se réfère à des textes sacrés pour en mesurer la valeur.

c. Vers un nouveau féodalisme : le patronage comme corps politique.

Par son contrôle étroit de la prévoyance des familles, l'investigation leplaysienne fait porter l'état de sa condition sur les épaules de l'ouvrier, et notamment sur sa moralité : en France, « l'imperfection des mœurs est la principale source des désordres sociaux »⁴³⁹. Pour y remédier, il ne s'agit pas de mieux répartir les richesses, mais d'inculquer la prévoyance aux classes populaires. Et puisque l'atelier familial est voué à être remplacé partout par la grande industrie, il incombe aux « classes supérieures » (dont la richesse et l'oisiveté représentent

433Frédéric Le Play, *La réforme sociale en France*, op. cit., T. I, p. 199.

434La famille-souche leplaysienne se définit selon cinq critères : la foi religieuse, la propriété libre et individuelle, la transmission intégrale du patrimoine, l'autorité paternelle et la fécondité du mariage. A ce titre, Le Play critique fortement l'abrogation du droit d'aînesse, qui tend à diviser les biens de la famille et produit de l'instabilité. De là également que la forme idéale de travail soit l'atelier familial.

435Frédéric Le Play, *L'organisation du travail, selon la coutume des ateliers et la loi du Décalogue*, Mame et fils, 1870. Notons que cet ouvrage est publié juste après l'Exposition de 1867.

436Cf. *La Réforme sociale*, op. cit., T. I., p. 9.

437Ibid., T. II., p. 467.

438Ibid., T. I., p. 339.

439Frédéric Le Play, *La réforme sociale*, op. cit., T. II., p. 450.

aussi des risques de corruption) de faire régner l'ordre et la morale, en suppléant l'autorité paternelle défaillante, quitte à faire ingérence dans l'intimité des ouvriers. Tel un « père supérieur », le patron doit être le garant des bonnes mœurs de la communauté, en s'opposant par exemple à un mauvais mariage⁴⁴⁰, ou en pourvoyant aux besoins des travailleurs par des subventions. La figure patronale ne doit plus apparaître comme un tyran lointain et inaccessible, mais comme un père bienveillant et secourable, prompt à régler les conflits et à tendre la main. Ce féodalisme moderne, basé sur un « lien volontaire d'intérêts et d'affection réciproques »⁴⁴¹, Le Play l'appelle le « patronage ».

Parce qu'il appelle le patron à entretenir des liens de proximité avec ses salariés, le sociologue lui recommande également de renoncer à une expansion sans borne, au profit d'une entreprise de taille moyenne. La croissance économique est ici soumise à un moralisme social, dans lequel la condition ouvrière tient une place centrale. La volonté de moraliser l'ouvrier, chez Le Play, s'accompagne donc d'une volonté de moraliser le capitaliste, d'où les réticences d'entrepreneurs ou d'économistes. Alors que les héritiers de Smith font de la poursuite de l'intérêt financier le moteur de la société, pour Le Play, l'intérêt mutuel des deux parties ne tient pas dans l'échange marchand, mais dans l'acceptation commune d'une inégalité entre patron et ouvrier, qui ne peut se combler que par des liens passionnels. Le but profond d'une société n'est pas tant pour lui l'accumulation de richesses mercantiles que la recherche de sa propre pérennité, par le maintien de ses traditions.

Parmi ses nombreuses enquêtes, la région minière du Hartz, en Allemagne, retient particulièrement Le Play. L'auteur y loue le rôle de l'administration qui subordonne la conduite de l'exploitation au respect de l'« intérêt général » : « Ces mines sont la propriété de compagnies d'actionnaires [...] mais toutes ces exploitations particulières sont conduites dans des vues d'ensemble, sous la direction d'officiers des mines institués par le souverain. »⁴⁴² La vie économique du village est gérée par une administration supérieure qui s'assure que l'exploitation houillère ne place pas l'ouvrier dans une situation proprement insupportable, qui le mènerait directement à la révolte, quitte à intervenir directement dans le marché de l'emploi : « La population tout entière se consacre directement ou indirectement à l'industrie minérale, et l'administration supérieure veille sévèrement à ce que le nombre des marchands

440« Il est manifeste que dans nos sociétés libres, tout homme vicieux et imprévoyant a le pouvoir de constituer une famille à laquelle il ne saurait offrir aucune garantie de stabilité : rien n'empêche donc désormais les classes dégradées de multiplier les foyers de vice et de misère. La pauvreté n'a pas cessé de se propager sous cette influence, à mesure que les institutions féodales étaient abrogées, dans l'Occident. » Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 15.

441Frédéric Le Play, *La réforme sociale*, op. cit., T. II., p. 413.

442Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 140. Les citations suivantes sont issues du même chapitre.

et des artisans ne s'accroisse pas au delà des limites indiquées par les besoins de la population. » La gestion s'oppose donc au « laisser-faire » ; de même, les prêts usuraires et la spéculation contre les ouvriers sont interdits. Une telle maîtrise de l'économie locale permet, par la connaissance précise de la population minière et de son budget, de réduire au maximum la rétribution du travail. Le Play note ainsi que « pour maintenir en activité des exploitations dont les recettes balancent à peine les dépenses, l'administration supérieure a dû abaisser les salaires jusqu'aux limites tracées par la satisfaction des besoins les plus indispensables ».

Le Play encourage alors le recours aux « subventions », entendues comme l'ensemble des recettes non-monétaires utiles à la vie du ménage, de l'école des enfants au bois mort ramassé en forêt, jusqu'à l'herbe pâturée par les bêtes. Ces subventions tiennent une place importante dans la colonne « ressources » du budget, et sont essentielles dans la mesure où elles organisent bien souvent une dépendance de la famille vis-à-vis de l'autorité qui les fournit. Les subventions sont l'un des aspects fondamentaux du patronage, en ce qu'elles assurent la qualité des liens qui unissent le patron à l'ouvrier. À travers elles, le patron prend en charge la sécurité de l'ouvrier, en cas de chômage par exemple, et s'assure par là respect et reconnaissance ; elles sont également une manière de récompenser l'assiduité ouvrière, ou de sanctionner son absentéisme⁴⁴³. Elles sont donc la matérialisation de la *sollicitude* du patron, un « don » en nature stratégiquement destiné à faire poindre en contrepartie une affection pour la main nourricière, un sentiment pour le patron, afin de lier le désir du travailleur à celui de son maître. En ce sens, elles sont clairement un élément clef du corps politique leplaysien⁴⁴⁴.

Car c'est bien cela que Le Play propose avec le patronage : une refonte profonde du corps politique, entendu comme « union de parties tenues ensembles sous un certain rapport par l'effet d'un affect commun »⁴⁴⁵. L'affect commun, l'*imperium* qui fonde la norme leplaysienne, c'est la religion (chrétienne, de préférence) ; quant à la *certa ratio* qui lie les classes, le capital au travail, c'est la sollicitude patronale, la philanthropie privée et volontairement assumée qui induit la reconnaissance ouvrière. Toutes les chroniques de l'Exposition de 1867 mentionnent la sollicitude des classes dominantes dès qu'il s'agit de rendre compte du dixième groupe ou des récompenses décernées aux institutions œuvrant à l'harmonie sociale. L'Empereur lui-

443Cf. Frédéric Le Play, *La réforme sociale*, T. I., p. 279, p. 306, p. 309.

444Dans les mines allemandes, les subventions sont apparues à l'auteur comme une composante essentielle du conservatisme local : les mineurs ont su « résister à l'appât des salaires élevés et aux excitations de tout genre qui ont attiré vers les travaux des chemins de fer les ouvriers du nord de l'Allemagne et qui ont jeté une perturbation si profonde dans les antiques relations de patronage. Aucun exemple peut-être n'est plus propre à indiquer la tendance naturelle des populations ouvrières, et à prouver qu'elles savent préférer, même à des nouveautés séduisantes, une existence rude, mais fondée, en toute sécurité, sur le patronage et sur un bon régime de subventions. » *Les ouvriers européens*, *ibid.*, p. 140.

445Frédéric Lordon, *Imperium*, *op. cit.*, p. 22.

même ne manque pas de s'en féliciter dans son discours de clôture⁴⁴⁶.

La société idéale de Le Play adopte une figure pyramidale où les détenteurs des capitaux, conscients de leur rôle, ont une conduite exemplaire qui rejaillit sur l'ensemble de la société : ils représentent les « autorités sociales » qui montrent l'exemple, servent de guides et donnent conseil. En échange de la sollicitude patronale, les classes laborieuses abandonnent toute velléité politique. Que les chefs de famille se réunissent pour administrer leur paroisse ou leur ville, c'est déjà amplement suffisant (à ce titre, les logements ouvriers sont également un moyen « de détourner les ouvriers de l'agitation politique »⁴⁴⁷). Occupés à leurs affaires, les classes inférieures laisseront les mains libres aux classes supérieures, mieux informées de la conduite des affaires publiques. Après tout qu'importe, puisque les faits prouvent qu'en vérité, « les masses admises au suffrage universel [...] n'ont guère le désir de diriger »⁴⁴⁸.

Le programme leplaysien propose donc un consensus politique fondé sur une méthode scientifique, qui éloigne les ouvriers du pouvoir, concentré dans les mains des classes dominantes. Grâce à cette base positiviste solide, le conservatisme peut enfin accepter la chute de l'Ancien régime. Bien mieux : avec le patronage, Le Play lui offre les clefs pour comprendre et maîtriser, pour « reféodaliser » le monde industriel.

Entre les Encyclopédistes et les ingénieurs du social du siècle suivant, on passe d'une normalisation des gestes à des fins purement économistes – la division du travail, la vision diderotienne de la machine – à une normalisation morale des comportements, proche du système de « discipline-normalisation » analysé par Foucault, qui doit son efficacité à sa faculté à multiplier les savoirs sur ses sujets. Le Play incarne parfaitement cette forme de pouvoir sous le Second Empire, faisant le lien entre les sphères académique, industrielle et politique, et assurant lui-même des missions de fonctionnariat. Son programme trouve un large écho dans les rangs des classes dirigeantes, et chez l'Empereur lui-même, désireux de s'assurer les faveurs du monde ouvrier en minimisant l'intervention de l'État⁴⁴⁹. Le rôle de celui-ci se réduit au rôle d'orientation, « d'impulsion » donnée au milieu économique. Cette

446« Jamais les intérêts des classes laborieuses n'ont éveillé une plus vive sollicitude », affirme Napoléon III. *Discours prononcé par à la distribution des prix de l'Exposition universelle le 1er juillet 1867*, Paris, Vert Frères Ed., p. 3.

447Frédéric Le Play, *La réforme sociale*, op. cit., T. II., p. 395. L'accession à la propriété constitue « l'un des principaux devoirs du patronage », et le Parc du Champ de Mars exposera de multiples prototypes de maisons ouvrières.

448Ibid., T. II. p. 222.

449Notons que *Les ouvriers européens* est tiré sur les presses impériales. Et dans la foulée de la parution de l'ouvrage et de l'Exposition de 1855, Le Play poursuit sa méthode au sein de la Société d'Économie Sociale, qui publie plusieurs volumes de sa revue : *Les ouvriers des deux mondes*. Autour de ce groupe de recherche gravitent non seulement des scientifiques académiques, mais aussi des industriels, des commerçants, des banquiers : autant de représentants des classes dirigeantes prenant sur eux « d'amener la société vers le progrès ». On ne s'étonnera pas de compter parmi les mécènes le baron James de Rothschild et le prince Jérôme Napoléon.

impulsion sera l'Exposition de 1867.

Conscient que son réformisme rencontre des réticences, tant chez les patrons que chez les ouvriers, Le Play se saisira de ce « média de masse » pour assurer la promotion de son programme auprès d'une audience sans égale.

Il n'existe point de gouvernement ayant le désir, encore moins le pouvoir, de repousser une amélioration qui serait réclamée par l'opinion publique. Ce qui manque au contraire, aux hommes d'État ayant à prendre l'initiative des réformes, c'est le concours de ces opinions unanimes déterminant sûrement la voie où les sociétés doivent s'avancer.⁴⁵⁰

Charge donc à l'Exposition de soulever ces passions unanimes, en donnant au progrès un visage désirable, susceptible de dépendre les classes laborieuses de leur goût pour la chose politique. Pour cela, elle s'emploiera à mettre en valeur des réussites concrètes de patronage témoignant de la bonne entente entre patrons et main-d'œuvre. Ses rayons accueilleront des profusions de marchandises pour entretenir le rêve d'un bonheur consumériste universel. Enfin, ses quelques galeries consacrées au travail présenteront une vision de l'histoire nationale où l'ouvrier est exclu, la dynamique historique revenant aux collectionneurs et aux entrepreneurs, véritables agents économiques et politiques.

Avant de déambuler dans les allées du Palais Omnibus, il nous faut comprendre comment ces grands salons industriels ont modifié le rapport des hommes aux marchandises pour les entraîner dans un monde de fétiches.

450Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens*, op. cit., p. 10.

II. Fétichisme et fantasmagorie : des captures de puissance de la multitudes.

1. Fétichisme et auto-affection de la multitude.

Alors que Le Play mobilise ses valeurs religieuses pour refonder le corps social, Engels et Marx fustigent vertement l'idéalisme allemand et ses analyses des mécanismes religieux. Le grand reproche que les philosophes adressent aux « jeunes hégéliens » est de considérer la religion comme appartenant exclusivement au domaine des idées, à la sphère de la pensée pure, sans voir que cette sphère, comme l'ensemble des rapports sociaux, est « l'émanation directe de leur comportement matériel ». Autrement dit,

ce sont les hommes qui sont les producteurs de leur représentations, de leurs idées, etc., mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et des rapports qui y correspondent, y compris les formes les plus larges que ceux-ci peuvent prendre. La conscience ne peut jamais être autre chose que l'être conscient et l'être des hommes est leur processus de vie réel.⁴⁵¹

C'est toujours de l'activité réelle des hommes, des rapports sociaux matériels, qu'il faut partir pour comprendre les créations de la pensée et de l'imaginaire nous disent Engels et Marx. C'est pourquoi l'histoire de ces éléments idéologiques est indissociable de l'activité humaine : « Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience »⁴⁵², concluent les auteurs.

Comme l'a noté Lordon, une telle vision s'accorde pleinement avec la philosophie spinozienne. Dans celle-ci, contrairement aux dogmes chrétien et libéral, l'homme n'est pas une substance – il n'a pas sa cause en lui –, mais un mode, perpétuellement altéré par ses affections⁴⁵³. Spinoza insiste sur ce point : « Les modes [...] ne peuvent ni être ni être conçus sans la substance. »⁴⁵⁴ C'est dire, comme Marx le fera plus tard, que l'homme et ses affections n'ont d'existence que dans la substance. Par substance, qu'il appelle aussi Dieu ou la Nature,

451Friedrich Engels, Karl Marx, *L'idéologie allemande*, op. cit. Les auteurs poursuivent : « De ce fait, la morale, la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie, ainsi que les formes de conscience qui leur correspondent, perdent aussitôt toute apparence d'autonomie. Elles n'ont pas d'histoire, elles n'ont pas de développement ; ce sont au contraire les hommes qui, en développant leur production matérielle et leurs rapports matériels, transforment, avec cette réalité qui leur est propre, et leur pensée et les produits de leur pensée. »

452Ibid.

453Dans le logiciel spinozien, toute pensée, tout affect est un « mode », c'est-à-dire une « affection de la substance, autrement dit ce qui est en autre chose, par quoi il est conçu » (*Éth.* I, Déf. 5). Le mode spinozien se caractérise par le fait qu'il n'a pas sa cause en lui mais hors de lui. Il est déterminé de l'extérieur.

454(*Éth.* I, 15, Dém.)

Spinoza entend cette étendue matérielle qui obéit aux lois d'une nécessité supérieure, et dans laquelle chaque mode est enfermé. Étant donné qu'il vit essentiellement en société, la majorité des affections que l'homme rencontre provient d'autres hommes, donc d'un dehors social. Ce social chez Spinoza peut prendre le nom de multitude.

Sur un plan strictement philosophique, la multitude c'est « *l'instance même de la productivité du social* »⁴⁵⁵. Comment se fonde cette instance ? D'abord, poussés par la recherche des commodités de la vie matérielle, les hommes se rassemblent, se répartissent le travail et se socialisent. De leur réunion naît un excédent, qui fait qu'un groupe social est toujours plus que la somme des individus qui le composent. Émile Durkheim a parlé d'une « autorité morale » de la société, par laquelle elle parvient à nous imposer sa norme et à assurer sa pérennité⁴⁵⁶. De même, l'« économie morale » analysée par Thompson se fonde sur un socle de valeurs auxquelles adhèrent les membres d'une communauté, valeurs qu'ils sont prêts à défendre quand ils sentent la communauté en danger. La multitude exerce donc un empire sur ses membres, un sentiment puissant qui affleure de la foule rassemblée et qui l'affecte en retour. Le phénomène s'apparente, selon Lordon, à une « *transcendance immanente* » : émergeant d'une nappe d'immanence, montant vers le haut, la puissance de la multitude reflue ensuite du dessus, tout en lui apparaissant comme puissance extérieure, comme une force transcendante capable de l'affecter⁴⁵⁷. Cette force symbolique n'est autre qu'un affect, nous dit Spinoza, et un affect suffisamment fort pour l'emporter sur tous les affects partiels qui agitent de façon divergente les autres parties du corps politique⁴⁵⁸. Cette puissance qui monte de la multitude et par laquelle elle s'auto-affecte et tient ensemble tous ses membres, l'auteur de l'*Éthique* l'appelle *imperium*.

Pour compléter notre extrait de *L'idéologie allemande*, on pourrait donc dire que c'est en s'assemblant dans le monde réel que les membres du corps social contribuent à former des

455Frédéric Lordon, *Imperium*, op. cit., p. 103. Lordon souligne. L'auteur insiste bien sur le fait qu'il s'agit là d'un concept philosophique. « *La* » multitude n'existe pas : ce qui existe *empiriquement*, ce sont *des* sociétés, c'est-à-dire des multitudes sociologiquement et historiquement définies, avec leurs cultures, leurs institutions, leurs affects. Nous nous appuyons largement ici sur la lecture que Lordon propose de la pensée spinozienne.

456« [La société] exige que, oublieux de nos intérêts, nous nous fassions ses serviteurs et elle nous astreint à toute sorte de gênes, de privations et de sacrifices sans lesquels la vie sociale serait impossible. C'est ainsi qu'à chaque instant nous sommes obligés de nous soumettre à des règles de conduite et de pensée que nous n'avons ni faites ni voulues, et qui même sont parfois contraires à nos penchants et à nos instincts les plus fondamentaux. [...] *l'empire qu'elle exerce sur les consciences tient beaucoup moins à la suprématie physique dont elle a le privilège qu'à l'autorité morale dont elle est investie*. Si nous déférons à ses ordres, ce n'est pas simplement parce qu'elle est armée de manière à triompher de nos résistances ; *c'est, avant tout, parce qu'elle est l'objet d'un véritable respect*. » Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, P. U. F., Paris, 1968, pp. 203-204.

457Frédéric Lordon, *Imperium*, op. cit., p. 67.

458« Puisque les hommes sont conduits par l'affect plus que par la raison, il s'ensuit que la multitude s'accorde naturellement et veut être conduite comme par une seule âme sous la conduite non de la raison mais de quelque affect commun », nous dit Spinoza en (*T. P. VI, 1*).

œuvres symboliques, qui les formeront ensuite en retour. C'est par cette force symbolique de tout sur chacun que le « sac de pommes de terre » de Marx peut passer à l'état de groupe politique. Dans la société réelle, et non plus dans la multitude abstraite, l'*imperium* se compose d'une pluralité de sentiments collectifs, produits d'incessantes recompositions des affects individuels qui, par contagion, par imitation, par émulation, et sous l'effet de différentes puissances institutionnelles, s'homogénéisent, mutent, disparaissent ou s'intensifient. C'est ainsi que des idées générales, avec les sentiments qui leur sont attachés, comme religion, travail ou nation, déterminantes pour fédérer une communauté autour d'objectifs politiques, ne cessent d'évoluer, selon les sociétés ou les époques.

Si cette puissance morale de la société peut conduire la foule à prendre des Bastilles, elle peut aussi produire de l'obéissance et de la soumission. C'est ce qui arrive lorsque la multitude « oublie » qu'elle est à l'origine de sa puissance, et que cette puissance est médiatisée, confisquée par une institution. Ce mécanisme d'échappement, « par lequel les hommes en viennent à méconnaître leurs propres productions qui, bien qu'émanées d'eux, s'autonomisent et, pétrifiées, les surplombent »⁴⁵⁹, ressemble fort au fétichisme tel que l'analyse Marx, note encore Lordon. Le fétichisme se produit quand la multitude perd de vue qu'elle est à l'origine des objets qu'elle révère. De tous les fétiches, la religion est probablement celui qui a soumis le plus d'idolâtres. C'est bien pourquoi Marx use de la comparaison pour évoquer le devenir-fétiche de la marchandise.

Après son surgissement de la sphère matérielle, la marchandise retombe ensuite sur les hommes comme une puissance lointaine, dansant au-dessus d'eux pour mieux les subjuguier. L'humanité n'apparaît plus comme un tout socialisé, produisant de quoi assurer sa subsistance, selon des rapports de domination organisés ; on n'assiste plus qu'au ballet des marchandises autonomes, dont la valeur d'échange semble fluctuer arbitrairement des actions humaines. La bourse et les expositions universelles sont de ces scènes où les marchandises du monde entier paradent devant des spectateurs médusés, alors même qu'ils en sont les producteurs : « le coton "monte", le cuivre "s'effondre", le maïs est "animé"... les choses se sont émancipées et adoptent un comportement humain... La marchandise s'est transformée en idole qui, bien qu'elle soit le produit de la main de l'homme, commande à ce dernier. »⁴⁶⁰

L'idéologie allemande s'emploie à démonter ce mécanisme, car ce n'est qu'en retrouvant prise sur ses fétiches, par lesquels s'échappe sa puissance, que la multitude parviendra enfin, non plus seulement à connaître le monde, mais à le transformer, comme le clame la fameuse

459Frédéric Lordon, op. cit., p. 62.

460Otto Rühle, *Karl Marx*, Hellerau, 1928, pp. 384-385. Cité par Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 201.

conclusion des *Thèses sur Feuerbach*. Ramené à son origine matérielle, l'élément idéologique apparaît pour ce qu'il est, le fruit du travail des hommes, et perd de la sorte toute apparence d'autonomie. Ainsi seulement il verra décroître son pouvoir sur la multitude.

Car pour exercer son pouvoir sur cette multitude, il faut pouvoir l'affecter suffisamment pour en capter la puissance. « Le pouvoir politique c'est la confiscation par les dirigeants de la puissance collective de leurs sujets », résume parfaitement Alexandre Matheron⁴⁶¹. Pour Spinoza en effet, il n'y a de pouvoir étatique que confiscatoire. La puissance écrasante de l'État qui semble extérieure à chacun ne vient en réalité que de nous tous : c'est la puissance d'un monde social rassemblé autour de passions communes que le souverain s'approprie, pour mieux la faire retomber sur nous sous la forme d'une autorité qui nous semble étrangère. L'État, c'est le règne du fétiche institué.

Mais alors, comment cette puissance collective est-elle confisquée ? Par des affects assez forts ou assez nombreux pour l'orienter, pour lui désigner des pôles de désirs à investir et des pôles d'autorité à respecter. Sous l'Ancien Régime, le roi tire son pouvoir de Dieu : une croyance collective, auto-affection de la multitude, est médiatisée par un individu, qui détourne cette puissance sur sa personne et la transforme en pouvoir. Il en délivre ensuite aux corporations légales, institutions qui régissent les métiers, alliant la punition par l'amende ou l'emprisonnement (affects tristes de la contrainte) et de nombreux banquets, jours chômés ou aides matérielles (affects joyeux de la fête ou de la sécurité). Ces affects ont pour but d'entretenir l'emprise de l'institution sur ses sujets.

Car comme le rappelle Durkheim, le respect que nous portons à toute institution est d'abord de nature passionnelle :

Quand nous obéissons à une personne en raison de l'autorité morale que nous lui reconnaissons, nous suivons ses avis, non parce qu'ils nous semblent sages, mais parce qu'à l'idée que nous nous faisons de cette personne s'adjoint une énergie psychique d'un certain genre, qui est immanente et qui fait plier notre volonté et l'incline dans le sens indiqué. Le respect est l'émotion que nous éprouvons quand nous sentons cette pression intérieure et toute spirituelle se produire en nous. Ce qui nous détermine alors, ce ne sont pas les avantages ou les inconvénients de l'attitude qui nous est prescrite ou recommandée ; *c'est la façon dont nous nous représentons celui qui nous la recommande ou qui nous la prescrit.*⁴⁶²

La conclusion du sociologue interpelle. Il nous rappelle combien, dans ce mécanisme

461 Alexandre Matheron, *Individu et Communauté chez Spinoza*, 1969, Minit, Paris. Cité par Frédéric Lordon, *La société des affects*, op. cit., p. 292.

462 Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 204. Nous soulignons.

d'observance des normes institutionnelles, l'imaginaire joue un rôle crucial. Chaque individu tend à orienter ses efforts conatifs vers ce qu'il *imagine* bon pour lui, source de joie et d'augmentation de puissance. Et si les Français imaginent que Napoléon III est l'homme providentiel pour tirer le pays du chaos, alors ce personnage aura toutes les chances de se faire obéir d'eux. Contre Victor Hugo faisant du « petit Empereur » un « éclair dans un ciel serein », Marx a montré que son arrivée au pouvoir est le fruit de circonstances historiques, d'une lutte de classes ayant fait naître une panique dans la bourgeoisie, la poussant à se réfugier dans la recherche imaginaire d'un sauveur⁴⁶³.

L'imaginaire est donc en grande partie à la source des désirs de la multitude. Il détermine également ses prétentions et ses capacités. Car, selon Spinoza, de ce qu'un individu imagine qu'il est capable ou non dépend ce que concrètement il aura ou non le désir de faire :

Tout ce qu'un homme, en effet, imagine ne pas pouvoir, il l'imagine *nécessairement*, et par cette imagination il est disposé de telle sorte qu'il ne puisse réellement pas faire ce qu'il imagine ne pas pouvoir. Car, aussi longtemps qu'il imagine ne pas pouvoir ceci ou cela, aussi longtemps il n'est pas *déterminé* à le faire, et conséquemment aussi longtemps il lui est impossible de le faire.⁴⁶⁴

L'imagination, ce par quoi nous percevons les choses en leur absence, possède une force telle qu'elle recèle d'une possible augmentation ou diminution de puissance : ce que la multitude imagine impossible sera par là même exclu de ses désirs, et donc de ses capacités. Elle sera déterminée à ne pas pouvoir le faire. Mais si l'individu est nécessairement disposé à ne pas désirer ce qu'il s'imagine être impossible, il peut aussi être amené, pour peu que l'on prenne soin de disposer autrement son imagination, non seulement à désirer faire une chose, mais à pouvoir (tenter de) la faire effectivement. C'est pourquoi, pour Spinoza, il est indispensable d'élargir le spectre de nos affections et de nos imaginations, pour augmenter nos capacités de réalisation de puissance, et par suite nos chances de joie, pour faire voir et concevoir des possibles là où il n'y a que de l'impensable.

Par son imaginaire, la multitude est entraînée vers ses désirs et ses obéissances. C'est à cette aune que l'on mesure la place essentielle que tiennent les images dans les processus de capture et d'attribution des capacités. Car c'est le plus souvent par le biais d'images que la multitude se perçoit et prend conscience d'elle-même. Or, et c'est là l'autre point important de

463Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, op. cit. Dans son introduction, Marx reproche à Hugo de donner à l'Empereur plus d'importance qu'il n'en a réellement dans la conduite des événements. Son intelligence politique a été de capitaliser sur la peur provoquée par les journées de 1848.

464(*Éth.* III, App. 28, Exp.).

la citation: *l'imagination est soumise au régime de la nécessité*. L'homme n'imagine que ce qu'il a été déterminé à imaginer. Cette nécessité lui vient d'un dehors matériel, économique et social, en partie commandé par la logique d'infrastructures qui informent le public et l'abreuvent d'images. Et les puissances économiques qui régissent cette infrastructure ont bien compris que si l'imagination peut être une impulsion à l'augmentation des possibles, elle peut aussi être une formidable carapace incapacitante réprimant les volitions politiques.

Ainsi, la foule s'assemble sous l'effet d'un affect commun qui, au nom de l'autorité morale du groupe, impose aux individus sa norme. Mais cette autorité, et les passions qui la légitiment sont elles-mêmes fluctuantes : elles dépendent des médiations imaginaires qui s'interposent entre les individus socialisés et leur propre puissance. La fantasmagorie, telle que la conceptualise Benjamin, est peut-être l'une des premières grandes stratégies d'*impuissantisation* de la multitude par façonnage de son imaginaire mises au point dans nos sociétés industrielles.

2. Benjamin et les fantasmagories : le monde de rêve du capital.

Dans son *Livre des passages*, Benjamin accorde à Marx une place essentielle – c'est l'un des auteurs les plus cités, directement ou à partir des analyses de Karl Korsch ou d'Otto Rühle. C'est donc à lui que Benjamin reprend le terme de fantasmagorie pour conceptualiser les fastes du Paris du XIX^e siècles. Sous sa plume, la fantasmagorie devient un phénomène de masse, une représentation collective par laquelle la multitude se rend à elle-même visible :

La propriété, qui donne à la marchandise son caractère fétiche, appartient à la société productrice des marchandises elle-même, non certes telle qu'elle est en soi, mais bien *telle qu'elle se représente elle-même et croit se comprendre chaque fois qu'elle fait abstraction du fait que, précisément, elle produit des marchandises*. L'image qu'elle produit ainsi d'elle-même et qu'elle a continué à désigner comme sa culture correspond au concept de fantasmagorie.⁴⁶⁵

La fantasmagorie est l'image ou la mise en scène par laquelle la société se représente, en masquant les rapports de domination qui l'agitent. Chaque fois que la société se tend un miroir et s'admire en dissimulant les oppositions de classes propres à la fabrication des

⁴⁶⁵Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 683. Nous soulignons.

marchandises, elle ne fait que s'étourdir des visions d'un fantasmagore qu'elle appelle sa *culture*. Seules de telles représentations peuvent entretenir le mystère du paupérisme, en masquant le lien logique entre l'accroissement du capital et l'appauvrissement du salarié. Benjamin conclut ce long paragraphe par une citation de son ami Adorno, à propos du *Tannhäuser* (1861) de Wagner (composé, faut-il le rappeler, pour Napoléon III) :

Toute trace de production doit être effacée du bien de consommation. Il doit avoir l'air de n'être plus fabriqué, pour ne pas révéler que celui qui le vend comme marchandise ne l'a pas fait et s'est approprié le travail qu'il contient. *L'autonomie de l'art a pour origine la dissimulation du travail.*⁴⁶⁶

Dans la définition adornienne, la marchandise apparaît sous sa forme fétichisée parce que toute trace renvoyant à la réalité du travail a disparu, effaçant par là la spoliation du prolétaire par le capitaliste.

L'autre particularité de l'idée benjaminienne de la fantasmagorie, c'est qu'elle s'incarne en des lieux, en des scènes publiques, des « réservoirs collectifs »⁴⁶⁷ où la société moderne expose ses marchandises ou son histoire, en les éloignant radicalement de leurs origines matérialistes : passée à la moulinette du fantasmagore, la réalité se transforme en fétiche. Elle devient une forme particulière d'affection de la multitude, une image-écran qui recouvre les conflits du social pour en attiser certaines passions, oniriques et inoffensives. Tout en s'appuyant sur Marx, Benjamin prend donc un autre point de départ : au lieu de partir de la forme finale du fétiche, il s'arrête sur les espaces particuliers de la transposition, espaces sociaux où la foule se masse et où le monde et l'histoire se donnent les atours du rêve.

Rêve et capitalisme sont souvent associés chez l'auteur du *Livre des passages*. L'un des aspects pernicious du capitalisme, qui le rend d'autant plus difficile à affronter, est qu'il ne présente pas à la multitude des exploités le visage de la domination, mais que par bien des facettes il semble plonger les foules dans un monde de rêve. La théorie de la connaissance est alors une théorie du réveil : « La réforme de la conscience consiste *seulement* en ceci qu'on réveille le monde [...] du rêve qu'il fait sur lui-même »⁴⁶⁸. Le rêve induit une suspension de l'interprétation : l'image, lorsque tombent sur elle les tentures du rêve, perd son statut de trace,

466Ibid., p. 684. Nous soulignons.

467Les liasses K et L du *Livre des passages* rassemblent explicitement des réflexions sur ces « Maisons de rêve du collectif » ; parmi elles, l'auteur cite pêle-mêle : « passages, jardins d'hiver, panoramas, usines, cabinets de cires, casinos, gares », *ibid.*, p. 423. Page suivante, il y ajoute les musées, pour leur contribution scientifique, contrebalancée par « l'époque rêveuse du mauvais goût » qu'ils favorisent à tout coup.

468Karl Marx, « Lettre à Ruge », Septembre 1843. Cité par Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 473. Benjamin souligne. Cette citation ouvre sa liasse consacrée aux « réflexions théoriques sur la connaissance ».

ne renvoie plus aux processus matériels de la réalité historique, mais au contraire leur fait écran – le rêve « n'a pas de côté extérieur », écrit Benjamin⁴⁶⁹.

Ce rêve est des plus coriaces à dissiper. L'homme, dit Spinoza, reçoit le rêve comme toute autre affection. Quand nous imaginons une chose, notre imagination « enveloppe son existence » ; et tant que nous ne sommes pas frappés par une affection plus forte invalidant l'existence de la chose imaginée, nous ne doutons pas de cette existence. « De cela », écrit Spinoza, « nous faisons chaque jour l'expérience dans les rêves, et je ne crois pas qu'il y ait quelqu'un qui pense, pendant qu'il rêve, avoir le libre pouvoir de suspendre son jugement des choses dont il rêve, et de faire qu'il ne rêve pas ce qu'il rêve qu'il voit. »⁴⁷⁰ D'une part, le rêve se contente d'*envelopper* le réel, c'est-à-dire de le percevoir sans les causes qui l'ont déterminé. D'autre part, nous ne pouvons nous en libérer que si la réalité du rêve est invalidée par un contre-feu plus fort. En attendant quoi, ce que je perçois dans les fantasmagories, je ne peux que le croire vrai, car on ne croit pas ce que l'on veut, mais ce que nous avons été déterminés à croire.

Les « réservoirs collectifs » du capital sont « des lieux clos saturés d'imaginaire »⁴⁷¹, note Marc Berdet. Les badauds qui se promènent aux expositions universelles, comme plus tard les touristes de Las Vegas ou de Disneyland, sont immergés dans un univers onirique, emplis d'affects aussi joyeux qu'éphémères qui refoulent les conflits conatifs derrière une communion passionnelle de façade. En ces lieux, un imaginaire conçu à dessein nous submerge et nous détermine à trouver bon les plaisirs choisis pour nous par les dominants. En 1867, la liesse générale autour de la marchandise ou les cérémonies qui accompagnent les récompenses au patronat cherchent à fédérer la foule parisienne autour des pôles passionnelles qui en réalité l'asservissent. Là est la fonction première de la fantasmagorie : en immergeant la multitude dans un monde imaginaire, elle lui renvoie une image joyeuse des rapports de production afin de les lui rendre désirables et de fixer en elle la passion de la soumission.

L'intérêt théorique de Benjamin pour le Paris du XIX^e siècle s'explique par le fait que, plus encore que Londres, véritable centre du capitalisme mondial de l'époque, la capitale française s'est employée à donner des formes spectaculaires et oniriques à la nouveauté. Passages, expositions universelles, boulevards haussmanniens... sont autant de « maisons de rêve » offertes au collectif, d'espaces où la modernité se donne en spectacle, suscitant aux yeux de la foule autant de fantasmagories.

469Ibid., p. 424.

470(*Éth.* II, 49, Dem., Cor., Dem., Sco.)

471Cf. Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*. op. cit.

3. Le Palais de Cristal, unification mondiale sous la magie de la marchandise.

a. *La marchandise sensualisée, autel de la concorde mondiale.*

Sans doute les expositions universelles, ces « lieux de pèlerinage où l'on vient adorer le fétiche marchandise »⁴⁷², ont-elles été parmi les plus puissantes de ces fantasmagories. Elles sont de ces événements paroxystiques où se donnent à lire les lignes de force d'une époque, un rapport nouveau à l'industrie et à ses produits, au travail et à ses représentations.

La première exposition industrielle française, en 1798, se restreignait aux produits nationaux, et conservait un caractère largement populaire : la majeure partie des exposants étaient des représentants des corporations, tout juste dissoutes, mais dont le modèle d'organisation était encore bien vivace. S'y faisait sentir l'influence des économistes du XVIII^e siècle, partisans de la doctrine libérale et hostiles aux réglementations : pour les Encyclopédistes par exemple, de même que l'intérêt est ce qui guide chacun à s'enrichir et à entreprendre, « la *concurrence* est l'âme & l'aiguillon de l'industrie, & le principe le plus actif du commerce »⁴⁷³. L'exposition est le règne de la concurrence : c'est le visiteur qui juge du savoir-faire des exposants, dont le droit à l'invention a été libéré des jurandes. En cela, ces rencontres permettent une reconnaissance qualitative, essentielle à l'industrie. Les corporations délivraient aux fabricants une validation de la qualité des produits. Leur disparition, avant l'arrivée de la publicité, a entraîné un vide de procédure dans la certification de la qualité de produits, vide que les expositions nationales vont un temps combler. Dans la foulée de l'*Encyclopédie*, ces grands rassemblements de l'industrie doivent informer le consommateur. Ce sont des lieux de dialogue, de pédagogie, d'émulation : on y débat tout en célébrant le progrès comme une valeur sociale.

Un demi-siècle plus tard, le marché s'est mondialisé, l'exposition est « universelle », et ce sont désormais les produits de la « grande industrie » qui s'offrent librement aux regards des foules. Mais ces vitrines du capitalisme ne se contentent pas de concentrer en une seule ville la panacée de la production internationale, elles inventent de nouveaux modes de visibilité du travail, des machines et des marchandises, pour un public toujours plus nombreux.

Le premier de ces temples du libéralisme mondial ouvre ses portes à Hyde Park en 1851.

472Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, op. cit., p.52.

473Boucher d'Argis, Diderot, Forbonnais, « Concurrence », *Encyclopédie*, op. cit., T. III, 1753, p. 832. « Les besoins enfantent les arts, la *concurrence* les élève, & la richesse des artistes les rend savans. Tels sont les effets prodigieux de ce principe de la *concurrence*, si simple à son premier aspect, comme le sont presque tous ceux du commerce. Celui-ci en particulier me paroît avoir un avantage très rare, c'est de n'être sujet à aucune exception. »

Le Crystal Palace, triomphe de l'ingénieur Joseph Paxton, conçu sur le modèle d'une gigantesque serre, toute en fer, bois et verre, accueille une exposition d'abord pensée comme un « instantané des connaissances ». Manifestation pédagogique, elle devait présenter des objets « utiles et instructifs » accompagnés de chiffres et de graphiques sur la production, digne héritière de cette « école d'art et de science telle que l'imaginait Bacon dans son *Atlantide* », commente le *Times*⁴⁷⁴. Partageant cet ascendance avec l'*Encyclopédie*, son but initial était d'offrir un vaste bilan des produits et savoirs de son époque. Les plans préliminaires montrent que la disposition des stands devait reproduire les procès industriels : le sens de la visite allait de l'extraction des matières premières aux produits finis, et le tout aurait dû être la toute première « ovation accordée au travail. »⁴⁷⁵

Rien de tel ne s'est réalisé. Contrairement aux intentions premières, l'exposition n'a pas été non plus l'ode au libre-échange attendue : nulle étiquette accrochée aux biens manufacturés pour permettre de faire jouer la concurrence en comparant les prix. Les marchandises exposées, coupées tout à la fois de leur valeur d'usage et de leur valeur d'échange, apparaissent dans toute leur mystérieuse nudité.

Le principe expositionnaire invente de nouvelles conditions de figurabilité de la marchandise, en fonctionnant comme un musée de l'industrie mondiale : la foule se presse pour observer des machines et des biens coupés de la sphère du travail. L'analyse rationnelle de l'*Encyclopédie* était un outil mental pour entrer dans les secrets de la production. L'Exposition de 1851 interdit au contraire toute manipulation : seule la surface de l'objet est accessible au seul regard. Le visiteur désireux de comparer les produits ne peut examiner que des formes délibérément mises *hors d'usage* : leur caractère fonctionnel compte moins que leur apparence formelle, au point que certains exposants mettent en avant de purs produits d'exposition qui n'ont pas vocation à être fabriqués en série⁴⁷⁶. Cette sacralisation esthétique de l'objet empêche de questionner sa fabrication et la répartition inégalitaire des profits : le but est de produire une empathie sensuelle entre le consommateur et le produit.

À l'*analyse* des pratiques professionnelles, censée ouvrir ces savoirs aux lecteurs, l'étalage de marchandises du Crystal Palace oppose finalement une philosophie inverse : il s'agit d'une « *synthèse* prématurée », exprimant « une tentative de sans cesse refermer l'espace de l'existence et de l'évolution. Pour empêcher la "ventilation des classes" »⁴⁷⁷. Exactement un

474 "The Great Exhibition", *Times*, 12 mai 1851. Cité par Marc Berdet, *Fantasmagories du Capital*, op. cit., p. 78.

475 *Chambers Journal* 15, 31 mai 1851. Cité par Marc Berdet, *ibid.*, p. 80.

476 Cf. *infra* le rapport des robinettiers. Octave Mirbeau corrobore cette pratique en rapportant le témoignage d'un industriel exposant les mêmes marchandises depuis trente ans. Cf. « Pourquoi des expositions ? », *Revue des deux mondes*, 15 décembre 1895, pp. 888-908.

477 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, op. cit. p. 195. Benjamin commente ici une citation de

siècle après la publication du premier tome du *Dictionnaire*, la bourgeoisie s'est appropriée les moyens de production : elle ne cherche plus à « libérer le travail », mais à faire le bilan des marchandises qu'elle est en capacité de produire. Marx et Engels décrivent l'Exposition comme un « grand examen » où les vassaux de la bourgeoisie anglaise sont sommés de présenter des échantillons de leur industrie⁴⁷⁸.

Et c'est bien là l'essentiel : bien que le public se soit déplacé en masse pour admirer les produits de l'industrie, toute évocation de celle-ci est bannie de l'enceinte de Hyde Park. Dans les vitrines, sur les panneaux didactiques, dans les allées, *l'ouvrier n'est pas le bienvenu*⁴⁷⁹. Une ségrégation tarifaire sévère le maintient hors de portée du Palais, et lors des quelques *Shilling days* néanmoins prévus pour accueillir les classes laborieuses, des brochures leur sont distribuées pour les inviter à suivre quelques règles de bienséance, dont la première est de laisser chez soi sa salopette de travail. À la vision rêvée d'un monde marchand fétichisé doit correspondre un ouvrier lui-même méconnaissable. Trié sur le volet, présent uniquement quelques jours par mois, costumé et discipliné, aseptisé et studieux, le travailleur-visiteur est lui-même acteur de la fantasmagorie de l'exposition. Débarrassé des stigmates de l'exploitation, il accrédite le fantasme d'une marchandise produite en-dehors des conflits de classe, comme par magie.

C'est sur ce registre de la magie que Chevalier commente les trouvailles britanniques en matière d'architecture et d'économie. Dans ses chroniques, l'auteur décrit le Crystal Palace comme un « royaume des fées » où adviennent tous les « prodiges » du présent. Cette métaphore merveilleuse (d'inspiration orientale) culmine quand le correspondant évoque l'apport inestimable de l'industrie à l'économie anglaise : « Le bon marché est un grand magicien. Quand une nation se l'est assuré, elle possède la lampe d'Aladin pour accomplir des œuvres merveilleuses. »⁴⁸⁰ Dans la rhapsodie de la modernité, le progrès est un mage dont la baguette produit des miracles :

Chaque industrie, exposant ses trophées
Dans ce bazar du progrès général,
Semble avoir pris la baguette du progrès
Pour enrichir le Palais de Cristal.

Siegfried Giedion.

478Friedrich Engels, Karl Marx, "Revue", *Neue Rheinische Zeitung*, Mai-Octobre 1850. Cité par Marc Berdet, *Fantasmagories du Capital*, op. cit., p. 74.

479Berdet remarque que les schémas didactiques qui accompagnent parfois les marchandises illustrent des paysans, artisans ou ingénieurs, plutôt que des ouvriers.

480*Le Palais de cristal : journal illustré de l'exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle : album de l'exposition*, Paris, 1851, pp. 52-53.

...
Riches, savants, artistes, prolétaires,
Chacun travaille au bien-être commun ;
Et, s'unissant comme de nobles frères,
Ils veulent tous le bonheur de chacun.⁴⁸¹

Dans cette citation d'une pièce populaire retenue par Benjamin, le travail est proprement remplacé par un sortilège, par la magie du progrès, qui paraît profiter à tous équitablement : sous la magie du palais de verre de Paxton, toutes les classes de tous les pays unissent leurs forces sous une passion commune. Le capitalisme et ses marchandises donnent l'illusion de faire le « bonheur de chacun ». « Le sentiment dont on s'inspire à Londres, au milieu de l'Exposition, est celui de la concorde », conclut Chevalier⁴⁸².

Seize ans plus tard, « la tendance au rapprochement des nations » est allée *crescendo*. En introduction de son bilan de l'édition de 1867, Chevalier remarque qu'au Champ de Mars, les relations politiques tendues étaient comme apaisées : « Beaucoup de têtes couronnées ont quitté leurs États pour visiter l'Exposition, qui offrait un terrain neutre sur lequel on était certain d'être d'accord, alors même que des questions épineuses ou brûlantes divisaient les cabinets. » C'est bien la preuve, déduit-il, que « la concorde générale, la pensée de la solidarité universelle » et l'idée que « l'industrie [...] est l'accomplissement même de la mission donnée par le Créateur à l'homme »⁴⁸³, sont le point de départ de toute exposition.

Le Palais de Cristal correspond tout à fait à ce glissement fantasmagorique de la modernité industrielle vers l'onirisme, tel que l'a perçu Benjamin : d'un côté, il est l'expression de la modernité même – la première construction toute de verre et de fer où l'ingénieur l'emporte sur l'architecte, le nouveau sur l'ancien⁴⁸⁴. D'autre part, nombre des observateurs de l'époque lui ont attribué un caractère merveilleux, proche des contes pour enfants entre cercueil de verre et maison de cristal. Les décorations intérieures, la forêt enchantée parsemée de chefs-d'œuvre artistiques, en font « un prodige qui stimule l'imagination plus encore que l'entendement »⁴⁸⁵. Le verre et le fer permettent une circulation du regard inédite, mais les

481 Claireville et Jules Cordier, *Le palais de cristal, ou Les parisiens à Londres : grande revue de l'Exposition universelle*, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 26 mai 1851. Cité par Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 210

482 Ibid. p. 52.

483 Michel Chevalier (dir.), *Exposition universelle de 1867. Rapports du Jury international, Introduction*, 1868, Paris, Imprimerie Paul Dupont, pp. V-VII.

484 Cf. Siegfried Giedion, *Construire en France*, 1928, Éditions de la Villette, Paris, 2000, p. 30. Le parallèle semble pertinent avec les peintres industriels du XVIII^e siècle délaissant les sujets mythologiques et religieux, adressés à l'aristocratie, pour peindre des scènes de travail pour un public bourgeois, plus sensible aux affects de la modernité.

485 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 203.

nombreux ornements ajoutés par la suite (bois, tentures, verdure) semblent vouloir combler les vides, détourner les yeux du public de la modernité, enlever son primat au regard pour stimuler en priorité la rêverie⁴⁸⁶.

La scénographie prolonge le rêve collectif en brouillant les frontières entre le naturel et l'artifice, juxtaposant des plantes avec des biens manufacturés. Contrairement à l'*Encyclopédie* qui inaugurerait son emprise sur le monde du travail, le Crystal Palace n'a pas été l'incarnation spatiale de la *ratio* industrielle. Il a été pensé comme un espace de rêve, une gigantesque serre où toutes les plantes supportant le climat anglais étaient rassemblées et où les merveilles étranges de l'Orient ont volé la vedette aux usines britanniques : dans ce « royaume des fées », un sortilège a soufflé les aspirations émancipatrices des peuples européens, ne laissant derrière elles que ce désir nouveau que suscitent les bibelots exposés.

Lors de l'organisation de l'Exposition de 1867, leurs conditions d'exhibition suscitent d'intenses réflexions. Soucieuse de favoriser l'immersion des visiteurs dans son univers mercantile, la Commission impériale fait distribuer à tous les exposants une plaquette consignnant ses recommandations, d'après les observations faites à Londres en 1862. La première de ces règles, « c'est qu'aucun objet ne doit être placé directement sur le sol au niveau des voies de circulation. Les pianos, les meubles, les instruments de physique, les machines sont mieux exposés sur un socle ou sur un plancher surélevé »⁴⁸⁷. Ainsi posées, elles sont plus à même de dominer le visiteur et sont aussi beaucoup plus accessibles à son regard. L'autre grande règle va dans ce sens : il faut « diminuer autant que possible la charpente de la vitrine, afin que l'œil ne s'arrête que sur les produits »⁴⁸⁸. Ces vitrines doivent former « de véritables cages de verre », sans aucun espace vide (Fig. 12) : partout où l'œil se pose, il faut qu'il ait une profusion de choses à voir.

Par ailleurs, la Commission encourage l'exposition en vitrine uniquement dans certains cas : les cuirs, par exemple, sont mieux sous verre, car le spectateur est préservé de leur forte odeur ; idem pour les minerais, dont la vitrine renforce l'éclat⁴⁸⁹. Hors de ces cas particuliers, les installations à l'air libre sont à préférer, car elles « rendent les objets plus accessibles à la vue et donnent plus de vie à l'Exposition »⁴⁹⁰. Enfin, les architectures des salles font elles aussi

486Les toiles polychromes de Joseph Nash montrent bien cette tentation onirique, orientale et verdoyante, qui recouvre la réalité de l'industrie.

487Commission Impériale, *Album des installations les plus remarquables de l'Exposition Universelle de 1862 à Londres pour servir de renseignement aux exposants des diverses nations*, Noblet et Baudry Éditeurs, Paris, 1866, p. 3.

488Ibid., p. 6.

489La hauteur et l'angle des vitrines sont savamment calculés selon une équation prenant en compte la taille moyenne du visiteur, la largeur du passage et la saillie du pupitre. Le regard du spectateur et l'effet des marchandises sur lui ont donc fait l'objet de considérations véritablement scientifiques.

490Ibid.

objet de prescriptions : on recommande une « enceinte d'étendue très circonscrite, éclairée par le haut et couverte d'un faux plafond »⁴⁹¹. À l'intérieur de la grande enceinte du Palais Omnibus, on cherche donc à constituer de petits univers clos favorisant la rencontre entre le visiteur et les objets, afin qu'il soit en permanence sollicité et ne puisse échapper à leurs puissants attraits. Dans ce monde magique gouverné par les fétiches, les marchandises s'imposent aux hommes du haut d'une échelle de valeur nouvelle.

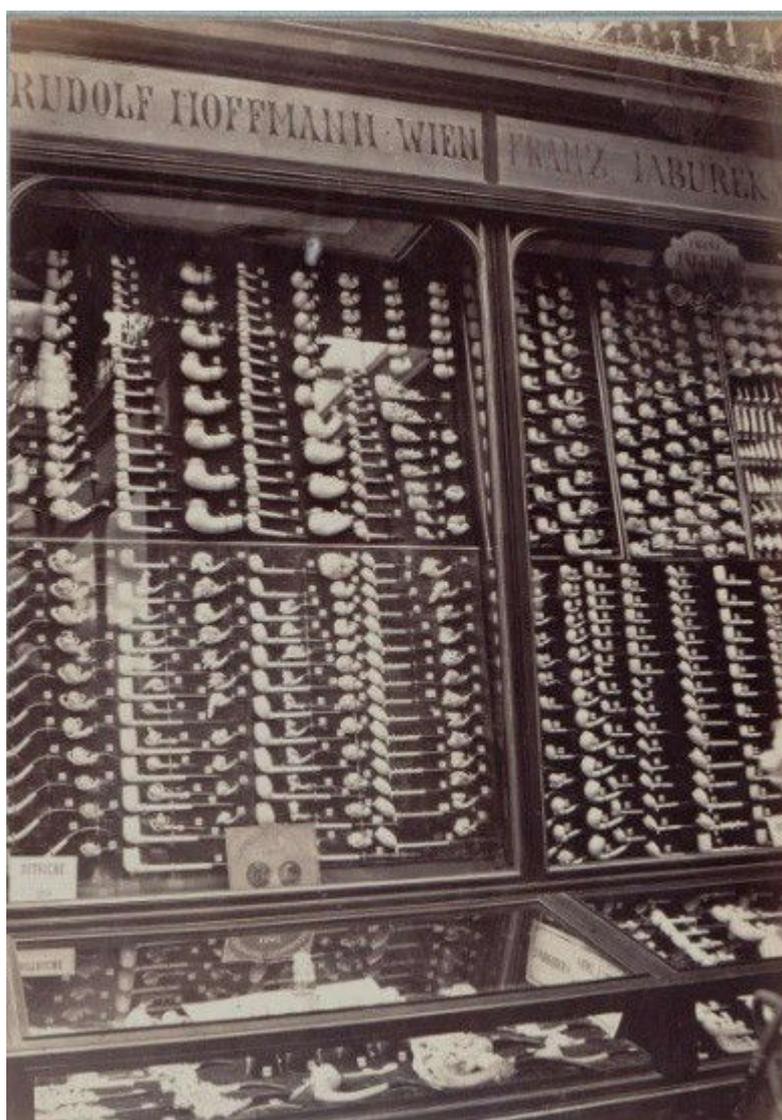


Fig. 12: Bisson Jeune, pour Pierre Petit, concessionnaire de la photographie à l'exposition, Albums de photographies comportant 132 tirages albuminés, 2 Vol., p. 40, Vitrine de Rudolf Hoffman, Vienne.

491Ibid., p. 7.

b. *L'Exposition : une institution créatrice de valeur.*

Au même moment, dans les grands magasins, la valeur d'échange s'impose au détriment de la valeur d'usage. Au lieu de voir dans les biens manufacturés le travail que leur fabrication a nécessité et l'utilité qu'ils procurent aux hommes – le double sens marxiste de la valeur d'usage –, les choses deviennent autonomes et régissent l'existence de ceux qui les fabriquent. C'est alors que le « rapport social déterminé des hommes entre eux [...] revêt pour eux la forme fantasmagorique d'un rapport des choses entre elles »⁴⁹². Les marchandises sont échangées en fonction de cette valeur d'échange, qu'elles *paraissent* tenir naturellement et objectivement, en fonction du coût de la force de travail dépensée pour leur production. Le travail n'a plus alors pour fonction de fournir de l'utile, mais de fabriquer de la valeur ; il devient une pure « force de travail-marchandise ».

Or rappelle Marx, l'échange, tel que l'a théorisé Smith, se fonde sur une *abstraction* : la valeur d'une marchandise n'est pas déterminée par son utilité mais par le temps ou la force de travail qu'a nécessité sa fabrication, ce qui permet d'évaluer *également* tous les produits du travail, comme nous l'avons évoqué plus haut. Une telle équivalence est purement arbitraire, car « entre la valeur des marchandises nouvelles, produites dans l'exploitation de la force de travail dans l'usine capitaliste, et le prix payé pour cette force de travail à ses vendeurs, il n'existe selon Marx aucune espèce de rapport décelable par une analyse économique ou rationnelle »⁴⁹³. En réalité, ce n'est pas un calcul objectif et scientifique qui détermine le taux de plus-value, mais bien le résultat *d'une lutte entre classes sociales*. La valeur, et *a fortiori* la valeur des marchandises, est toujours une construction, le fruit d'un rapport de forces entre deux puissances valorisatrices, le travail et le capital, qui nourrissent des intérêts divergents.

Pour comprendre la teneur de ces rapports de force et la manière dont ils s'y prennent pour produire de la valeur, un détour par Spinoza peut à nouveau se révéler fécond. « Nous ne nous efforçons pas vers quelque objet, nous ne le voulons, ne le poursuivons ni ne le désirons parce qu'il est un bien, mais au contraire nous ne jugeons qu'un objet est un bien que parce que nous le pouvons, le poursuivons et le désirons »⁴⁹⁴, nous dit l'auteur de l'*Éthique*. Autrement dit, la valeur ne vient pas des choses elles-mêmes, mais d'un travail de forces extérieures qui entreprennent de nous rendre les objets désirables. Car le contenu même de la valeur, pour Spinoza, c'est le désir : plus on désire une chose, plus on imagine qu'elle nous apportera de

492Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », *Le Capital*, op. cit. Cité par Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 201.

493Karl Korsch, *Karl Marx*. Cité par Walter Benjamin, *ibid.*, p. 680. Benjamin souligne.

494(*Éth.* III, 9, Sco.)

joie, et plus celle-ci prend de la valeur à nos yeux.

Or, nous l'avons dit, le désir, premier des affects, tire sa source non de notre intimité profonde et auto-déterminée, mais de nos rencontres et de nos échanges avec le monde social. Notre regard sur les choses est perpétuellement informé et influencé par notre culture. Si une marque peut sortir et vendre chaque année un téléphone quasi-identique, ce n'est pas parce qu'il est nécessaire ou parce qu'il a demandé un temps de travail déterminé, mais bien parce qu'elle a réussi, par un savant marketing, à produire suffisamment de désir pour son produit pour que des gens jugent que celui-ci vaut le montant d'un SMIC.

Selon la complexion de chacun, ces stratégies vocalisatrices n'opèrent pas de la même manière sur les individus : certains se précipitent pour acheter le dit-téléphone, d'autres seront freinés par son coût et se rabattront sur un modèle inférieur, d'autres encore, ayant à l'esprit les conditions scandaleuses de sa fabrication dans les bagnes-usines, perdront tout désir pour l'objet⁴⁹⁵. C'est que la valeur n'est pas un absolu objectif ; elle est toujours relative, déterminée par un milieu social où prévalent des affects donnés. Autour de chaque chose, il y a des conflits de valorisation, par affrontement d'affects communs partiels interposés. Ces affrontements sont médiatisés par des structures, des institutions qui sont, au sens de Lordon, des formations d'affects communs pré-constitués : magasins-musées, conférences de lancement, publicités qui encensent le produit ; presse d'investigation, témoignages d'ouvriers qui en montrent l'envers. La valorisation est donc le fruit d'une rencontre entre la complexion d'un individu et une appréciation collective, un jeu d'influences et d'affections où plusieurs pôles aux puissances variées, du regard de nos pairs au marketing, orientent notre regard propre et excitent nos désirs sur des objets particuliers et en excluent d'autres⁴⁹⁶.

Benjamin nous donne un exemple de ce phénomène avec son analyse de l'institution muséale. Maison de rêve si caractéristique du XIX^e siècle, le musée est un de ces lieux ordonnateurs de désirs et distributeur de valeur. L'intérieur du musée apparaît aux yeux de Benjamin « comme un intérieur élevé à une puissance considérable »⁴⁹⁷. D'où le musée tire-t-il cette puissance ? D'avoir été reconnu par la multitude en tirant médiatisant sa passion collective pour l'histoire, sa « soif du passé », dit Benjamin. Fort de ce capital symbolique, il peut à son tour distribuer de la puissance affective aux œuvres qu'il expose et opérer des valorisations. Reconnue par ses pairs, l'institution muséale peut maintenant reconnaître, dicter des pôles de désir et d'affect. Dans les mains d'une riche famille, le musée devient un moyen de réécrire à son compte l'histoire nationale. Benjamin signale quant à lui l'usage des

495 Sur les conditions de travail dans les usines Foxconn, voir par exemple Yang, Jenny Chan, Xu Lizhi, *La machine est ton seigneur et ton maître*, Agone, Paris, 2015.

496 Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, op. cit., p. 90.

497 Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 425

« maisons de rêve » par les Bourbons, qui ont voulu « glorifier les ancêtres de leur maison et faire voir l'histoire ancienne de la France dans tout *son éclat et sa signification* »⁴⁹⁸.

Notons que dans la pensée spinozienne, valeur (l'« éclat ») et vérité (la « signification ») fonctionnent aux affects. Les pôles institutionnels ont le pouvoir de définir à la fois *ce qui est et ce qui vaut* : « ils contribuent, d'une part, à la recherche scientifique, et favorisent, de l'autre, "l'époque rêveuse du mauvais goût" », ironise Benjamin⁴⁹⁹. Pour Alberti, la peinture, à la fois monstration et démonstration, avait cette puissance d'avertir son regardeur de l'importance du sujet représenté. Les musées appliquent ce principe à sa multitude, influant ainsi largement aux goûts et aux valeurs de son époque.

Les expositions universelles ont pris le relais des musées, suggère Benjamin⁵⁰⁰. Dans leur espace, voit le jour une valeur expositionnelle qui supplante à la fois valeur d'usage et valeur d'échange. Ces vastes « réservoirs » excitent des désirs sensuels et mercantiles et mobilisent une forte puissance « axiogène », susceptible de rendre les objets désirables. Alors que l'*Encyclopédie* devait motiver un désir éclairé – l'image, appuyée du commentaire, aidait à reconnaître une marchandise bien faite –, la jouissance visuelle est ici le seul moteur : « Tout regarder, ne toucher à rien », note Benjamin. L'opacité du rêve a remplacé l'analyse des Lumières. Spinoza donne le nom d'*admiration* à « cette affection de l'esprit, autrement dit cette imagination d'une chose particulière, en tant qu'elle se trouve seule dans l'esprit »⁵⁰¹. L'admiration est cette affection qui brise le schème interprétatif et place l'observateur dans un face à face fantasmagorique avec l'objet lui-même. Oubliant la réalité d'où proviennent les objets, leur fabrication, leur utilité ou leur prix, le spectateur s'abîme dans l'admiration, dans la seule appréhension sensuelle.

Une telle valeur ne va pas sans remettre en cause les principes de l'industrie. Puisque l'affichage des prix est formellement interdit dans les allées, tous les objets sont mis en concurrence sur le seul critère de leur apparence, en-dehors de toute considération économique. De ce fait, les marchandises françaises, souvent moins standardisées, plus luxueuses donc plus chères, profitent d'être exposées dans ce système de valorisation autarcique, notamment face aux produits bon marché anglais⁵⁰². Sans doute est-ce l'une des

498Ibid., pp. 425-426. Nous soulignons. Benjamin reprend l'exemple des Bourbons de Julius Meyer, *Geschichte des modernen französischen Malerei*, Leipzig, 1867, p. 424. Meyer mentionne les plafonds du Louvre que les Bourbons ont fait repeindre avec des épisodes de l'histoire de France où ils paraissent à leur avantage. Ce faisant, ils s'inscrivent dans l'imaginaire national comme puissance agissante.

499Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 424.

500Ibid., p. 425.

501(*Éth.* III, 52, Sco.).

502Historiquement, la France a fait le choix de favoriser les petites et moyennes industries (même s'il existe quelques grands établissements comme Schneider). Ces entreprises de taille modeste ont l'avantage d'employer une main-d'œuvre semi-rurale, la Révolution ayant maintenu la propriété terrienne individuelle, là où le phénomène des *enclosures* a exproprié des milliers de paysans anglais qui n'ont plus eu d'autres choix

raisons ayant incité les Anglais à abandonner ces grandes manifestations dès 1862, alors que la France continuera jusqu'à l'entre-deux guerres.

Ces festivités ont permis à l'Empire d'asseoir sa stratégie commerciale, reposant sur la qualité des produits qui gagnaient dans les rayons leur validation institutionnelle. Même les industriels plus réfractaires au libre-échange se réjouissent d'y participer : opportunité de visibilité exceptionnelle, l'exposition est aussi un moyen d'obtenir une récompense, qu'ils utiliseront dans leur communication pour valoriser leurs produits (emballages, papier à en-tête mentionnent les prix reçus)⁵⁰³.

Tout en renforçant le prestige du régime au sein du concert des nations, l'Exposition est une occasion inestimable de stimuler la concurrence, tout en soutenant aux yeux du monde une qualité nationale, tant technique qu'esthétique. Un traité de libre-échange vient d'être signé avec l'Angleterre le 23 janvier 1860, faisant tomber les barrières douanières qui protégeaient les producteurs français ; l'Exposition est pour l'Empereur un moyen de vérifier la validité de ce traité en plaçant les fabricants dans une situation de concurrence faussée, afin de montrer que la France peut tenir son rang⁵⁰⁴.

c. Une redéfinition normative du travail national.

L'introduction de cette valorisation purement esthétique et sensuelle des marchandises induit une nouvelle norme sous laquelle juger les produits de la petite industrie. La norme, c'est le réel indexé sur une valeur, disait Canguilhem. Changer ce système et la norme change. L'Exposition place les biens manufacturés sur un pied d'égalité avec les œuvres d'art : l'objet produit en série se présente sous une visibilité qui n'appartenait alors qu'aux œuvres uniques⁵⁰⁵.

que de s'embaucher dans les manufactures. Au contraire, par cette industrie à deux vitesses la France a bénéficié d'une masse ouvrière flexible, susceptible de se replier sur ses terres agricoles en cas de crise, et résistant près d'un siècle et demi à la grande industrie. Ces entreprises se spécialisent dans les marchandises de qualité, qui s'exportent le mieux, tandis que la petite agriculture permet de supporter des salaires peu élevés, tout en offrant la possibilité de conserver un savoir-faire. C'est aussi ce développement industriel ralenti qui a permis à Le Play d'imaginer la solution du patronage comme réponse à la question sociale, moins adaptée à la grande industrie. Ce n'est qu'en 1954 que l'effectif ouvrier surpasse le nombre de paysans dans la population active. Sur ce point, voir Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française*, op. cit.

503Édouard Vasseur, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867 », in *Histoire, économie et société*, 2005, 24^e année, n°4, pp. 573-594.

504La question de la libre-concurrence est une véritable litanie du phénomène expositionnaire. Michel Chevalier en fait le stimulant ultime pour moderniser la production. A ses yeux, le traité de janvier 1860 a poussé par exemple les maîtres de forges français à investir dans des technologies de pointe pour soutenir la concurrence d'outre-Manche. Cf. Michel Chevalier (dir.), *Rapports du Jury international*, op. cit., p. 216.

505Dès 1855, la France marque un pas de plus vers cet horizon en convoquant également les Beaux-Arts, dans

Cette nouveauté produit un véritable choc, modifiant profondément la définition des rapports entre art et industrie. Nombreux sont les chroniqueurs à s'interroger sur ces nouvelles conditions de figurabilité des productions industrielles. L'un d'eux, Léon de Laborde est mandaté par la Commission française pour remettre un compte-rendu exhaustif aux autorités impériales. Dans cette somme d'un millier de pages, l'auteur prêche pour un « art industriel » à la française, chargé de soutenir la place de la France dans la concurrence du marché mondial. Il faut « encourager les arts, non plus seulement au point de vue des jouissances supérieures, mais sous l'influence des préoccupations les plus positives et les plus graves, dans le but de développer l'industrie »⁵⁰⁶. Là où ses concurrents ont consacré leurs forces à produire moins cher, la France seule « a poursuivi la perfection de l'œuvre par l'intervention des arts dans l'industrie »⁵⁰⁷. C'est pourquoi « l'artialisation »⁵⁰⁸ de la marchandise doit désormais gagner l'ensemble du champ industriel : les Beaux-Arts doivent devenir une « extension du commerce », professe Laborde.

Cette valorisation porte avec elle une légitimation de la division du travail. Comme Diderot avant lui, Laborde invite les artistes à se porter « au secours de l'industrie ». Mais à un siècle de distance, les termes ont changé : Diderot voulait l'aide des savants pour produire plus et mieux, Laborde en appelle aux artistes pour produire « beau ». C'est le « bon goût » national, dont le rapporteur retrouve la trace jusqu'à la Gaule des Césars⁵⁰⁹, qui doit s'imposer et dicter ses principes aux formes industrielles.

Comment définir la norme de ce bon goût ? Pour Laborde, il faut la trouver dans l'Antiquité Grecque, seule époque où l'on trouve une alliance véritablement heureuse entre l'art et de l'industrie : « Il n'y eut donc pas chez les Grecs des artistes et des industriels, mais il y avait des artistes à divers degrés de talent, dont les productions se distinguaient surtout par la différence de leur destination. »⁵¹⁰ Seule société, aussi, où les œuvres, les statues innervent la vie sociale et infusent le bon goût dans l'ensemble des sphères sociales.

Mais ce que Laborde retient surtout de l'art grec, c'est son épure et à sa ligne élégante. Très explicitement, si l'artiste souhaite « représenter la forge dans la furie infernale de ses travaux gigantesques [...] l'étude de l'antique, le sentiment de la dignité humaine, l'habitude

leur dimension académique du moins, prétendant mettre sur le même plan toutes les œuvres du travail humain.

506Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, Deux Vol., Paris, Imprimerie Impériale, 1857, T. I., p. 385.

507Ibid., T. I., p. 383. Cf. aussi Georg Maag, « "Les machines ne sont rien sans l'art". De l'union des arts et de l'industrie, du comte de Laborde, et les réactions de la presse », *Romantisme*, 1983, n°41, pp. 41-56.

508Marta Caraion, « L'exposition universelle de 1855 : une réception biaisée », in Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corey, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez (dir.), *Les expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques Publics Patrimoines*, CNRS éditions, 2012, p. 49.

509Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, op. cit., T. I., p. 29.

510Ibid., T. I., p. 15.

de voir la nature en beau, lui auront appris à rendre poétique la beauté de ces scènes en apparence si ordinaires »⁵¹¹. Aux antipodes du peintre de Derby qui magnifiait le « sublime travail du fer », Laborde définit le goût français comme une harmonie des formes purgées de l'effort physique : « Le bon goût consiste [...] à dissimuler ses efforts, à cacher même la valeur vénale des matières, pour mieux faire ressortir l'élégance du dessin et la beauté de la forme. »⁵¹² En outre, pareille économie de moyens est bon pour les finances des industries. À ses yeux, toute trace de la force et de la matière doit disparaître au profit d'un classicisme harmonieux aux lignes épurées, rejoignant la conception adornienne de la fantasmagorie.

Une telle vision lui permet de célébrer les arts industriels comme une affirmation normative de la « perfection idéale »⁵¹³, à laquelle l'ouvrier doit se plier. En effet, c'est bien aux Beaux-arts que revient la tâche d'esthétiser l'industrie, afin de nous tirer de la « triste plaie de notre matérialisme »⁵¹⁴. La forme industrielle ne peut devenir belle que par l'application des formes de l'art – on parlera parfois d'« art appliqué ». L'auteur reproduit là une séparation stricte et étanche entre travail manuel et travail intellectuel. Le premier est de l'ordre de la matière, de la vulgarité, tandis que le second peut tendre à l'élévation spirituelle.

Seule la concorde de la main et de l'esprit pourra hausser définitivement le niveau de l'industrie nationale : « L'artiste et l'ouvrier ne font plus qu'un, leurs mains associées dans le même travail se rencontrent pour s'unir. De cette association du travail naît l'union des sentiments, de cette union une calme influence et comme une harmonie insufflée dans la vie du peuple. »⁵¹⁵ Outre le succès économique, cette esthétique nationale résonne aussi comme une promesse de paix, diffusant dans les couches laborieuses l'harmonie de ses formes. On mesure l'attrait de cette idée, trois ans à peine après 1848.

Mais pour arriver à cette conclusion, Laborde reprend à son compte l'appréhension purement esthétique des machines et marchandises en vigueur à l'Exposition. Chez lui, l'industrie devient un concept flottant, complètement anhistorique, qui regroupe aussi bien l'Antiquité que les manufactures modernes. Ainsi coupées de l'histoire, les différences entre les stades historiques de production et les ruptures occasionnées dans les habitudes de travail des producteurs se dissolvent.

La même « déshistoricisation » imprègne la description que Maxime Du Camp, conquis par le compte rendu de Laborde, donne des locomotives, véritables « poèmes d'ingénieurs » :

511Ibid., T. II., p. 176.

512Ibid., T. II., p. 241.

513Ibid., T. II, p. 8.

514Ibid., T. II., p. 44.

515Ibid., T. II, p. 520.

pendant la Renaissance, la locomotive serait devenue, sous les marteaux des ouvriers merveilleux de ce temps, un objet d'art ; j'ignore quel dragon, quel guivre, quel char, quel Jupiter tonnait sur les nuages ils eussent inventé. Rien n'est plus admirable qu'une locomotive lorsqu'on dégage la *haute poésie* et la morale supérieure qu'elle contient *abstractivement* ; mais par ses formes elle est lourde, violente, brutale et laide. Si la nation française était aussi artiste que M. de Laborde veut bien faire semblant de le croire, elle ne se satisferait pas de ces engins monstrueux.⁵¹⁶

Conçue à la Renaissance, cette machine eut été belle ; aujourd'hui, elle fait honte aux canons de l'esthétique nationale. Du Camp oppose la « poésie abstraite » de la machine à son matérialisme concret. Eduard Fuchs, repris par Benjamin, rappelle que cette poésie industrielle chantée en chœur des Saint-Simoniens à Du Camp fait « l'impasse sur le fait que, dans cette société, *la technique ne sert qu'à produire des marchandises* »⁵¹⁷. Ou en l'occurrence ici, à les transporter⁵¹⁸. Les monstres mythologiques que sont la guivre ou du dragon, ne sont-ils pas un moyen de refouler les monstruosité sociales que ces machines produisent, dans l'enfer des usines et des manufactures ? Il ne s'agit plus, comme le suggérait Marx, de dominer les forces naturelles par la fiction de la mythologie, mais au contraire, en revenant à cette dernière, de composer un « masque historicisant »⁵¹⁹ qui rendent acceptables les nouvelles puissances déchaînées qui dominent le monde social.

La réception de l'Exposition de 1851 s'est révélée déterminante pour les visiteurs français. Son système de valeur a incité les commentateurs à faire des spécificités historiques de leur industrie une véritable *culture*, au sens fantasmagorique de Benjamin. Il va de soi que dans les discours, cette culture n'est jamais définie comme structurelle – le partage des terres consécutif à la Révolution par exemple –, mais comme naturelle. De ce fait, il n'est jamais question de remettre en cause l'organisation de la production, afin de permettre aux ouvriers d'exprimer leur individualité artistique ou leur savoir-faire dans leur travail, mais bien plutôt d'exiger l'unanimité des hommes dans l'harmonie des formes, en faisant abstraction que ces formes ainsi produites sont des marchandises.

Dès l'exposition suivante, à Paris en 1855, la porte principale du Palais de l'Industrie, en forme d'arc triomphal, accueillait les visiteurs sous une succession de motifs appelant à

516Maxime du Camp, « De l'union des arts et de l'industrie », *Revue de Paris*, Vol. 37, 1857, p. 388.

517Cité par Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », 1937, *Œuvres III*, op. cit., p. 183-185. Nous soulignons.

518Le chemin de fer a connu un développement sans précédent sous le Second Empire, participant pleinement à la circulation des marchandises et à la libéralisation des échanges.

519Pour Giedion, le XIX^e siècle n'a cessé de revêtir ses inventions de tels masques, *comme s'il avait peur d'elles*. Siegfried Giedion, *Construire en France*, op. cit., p. 2. Cité par Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 425.

l'union patriotique de l'Art et de l'Industrie. Tout en haut, une allégorie de la Patrie couronnant l'Industrie et les Arts, d'Élias Robert, surmontait un bas-relief de Desbeufs, mettant en scène des personnifications de l'Industrie et des Arts sur la corniche. Quant au tympan du portail, il était encadré par deux Renommées de Diébolt, accompagnées de la légende : « À l'Industrie et aux Arts »⁵²⁰. Pour l'ouverture de la session du jury des Beaux-Arts en mars 1855, le Prince Napoléon s'enorgueillit de cette concomitance : « Il était réservé à la France, quand elle renouvelle une Exposition Universelle de l'Industrie, d'y joindre celle des Beaux-Arts, qui contribuaient tant à sa gloire. C'est là une innovation qui sera féconde. »⁵²¹

L'art industriel est devenu une passion commune, une fantasmagorie à l'échelle nationale, porteuse d'une alternative crédible au modèle standardisé d'outre-Manche. L'Exposition de 1867 poursuivra dans cette voie, tout en l'adaptant à sa doctrine sociale.

⁵²⁰Cf. Jean-Pierre Leduc-Adine « Les arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1987, n°55, pp.67-68.

⁵²¹Cité par Jean-Pierre Leduc-Adine, *ibid.* p. 68.

III. L'Exposition Universelle de 1867 : apogée des fantasmagorie du capital.

1. Un monde classé et normalisé.

a. *Le Palais Omnibus et sa « philosophie ».*

Malgré les chatoiements et les ors de la serre géante de Hyde Park, aux yeux de Benjamin, « c'est l'Exposition Universelle de 1867 qui déploie avec le plus d'éclat la fantasmagorie de la civilisation capitaliste »⁵²². Rarement en effet un pouvoir quel qu'il soit aura dépensé tant de temps, de moyens et d'énergie pour mettre en scène et promouvoir l'image d'une société modèle. Quelques chiffres aident à se faire une idée des mesures mises en place. Plus de onze millions de visiteurs se rendent au Champ de Mars, entre le 1^{er} avril et le 31 octobre 1867, soit quelques 50.000 visiteurs présents journallement pour sillonner les allées où les attendent 50.226 exposants originaires d'une cinquantaine de nations différentes⁵²³.

En outre, là où les exhibitions précédentes jetaient leur dévolu sur les marchandises et les machines, chantaient les louanges de l'industrie, le Palais Omnibus et ses pavillons alentours ont choisi d'embrasser l'ensemble de la société industrielle, et d'attirer à eux des spectateurs de toutes classes. Pour la première fois, les classes populaires sont invitées en masse : l'État offre plus de 400.000 billets aux ouvriers français, tandis que le restaurant bon marché (1,40 fr. le menu) distribue en sept mois près d'un million et demi de repas. Cette volonté de toucher les masses est perceptible dès les débats préliminaires autour du choix de l'emplacement : le Champ de Mars apparaît comme lieu privilégié, au motif qu'il est, dans l'esprit des classes populaires, le siège des grandes manifestations festives⁵²⁴. L'Exposition marque très visiblement cette année-là un tournant, en écho au renouvellement de la question sociale.

L'architecture de cette grande halle, dont la construction est dirigée par Jean-Baptiste Krantz, présente une forme oblongue, atteignant à ses extrêmes une dimension de 495 mètres par 380, et jusqu'à 28 mètres de hauteur. Elle a été construite en un temps record, grâce aux matériaux nouveaux que sont le fer et le verre, qui permettent une portée allant de 25 à 35 mètres. Pour franchir le seuil de la porte principale, il faut traverser la Seine par le Pont d'Iéna ; on pénètre alors dans un grand vestibule, qui conduit à un jardin central, et se poursuit jusqu'à l'École Militaire, scindant la grande halle en deux hémisphères. La France occupe les

522Walter Benjamin, « Paris, Capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, op. cit., p. 55.

523Michel Chevalier, *Rapports du Jury International, Introduction*, op. cit., p. 3.

524Jean-Claude Geslot, « L'Empire et la technique. Le discours scientifique et la place des expositions universelles dans l'action culturelle du Second Empire », *Les Expositions universelles en France, au XIX^e siècle*, op. cit., pp. 347-359, p. 352.

trois quarts de la partie est – près de la moitié de l'espace global, ce qui comptera pour beaucoup dans sa stratégie de propagande. Autour du palais, les annexes (agriculture, horticulture, machines d'eau et de feu, pavillons exotiques) sont disposées dans un parc verdoyant.

L'édition de 1867 innove aussi par sa classification rigoureuse, relevant d'une « philosophie large et sévère »⁵²⁵. En 1855 encore, l'ordonnancement des produits se faisait selon la matière première : un même groupe, consacré au bronze par exemple, présentait côte à côte des bijoux, un portail et une sculpture. Désormais, ce n'est plus la matière qui rappelle l'objet à son origine d'objet fabriqué, mais l'état final de la marchandise qui détermine son classement dans l'exposition. Ce classement comporte dix groupes, eux-mêmes divisés en 95 classes. Ainsi, le troisième groupe n'est pas dédié au matériau « Bois », mais aux « Meubles et autres objets consacrés à l'habitation », eux-mêmes répartis en treize subdivisions, de la classe 14 (« Meubles de luxe ») à la classe 26 (« Objets de maroquinerie, de tabletterie, de vannerie »). Dans l'immense arène de 16 hectares, huit galeries concentriques entourent le jardin central. À chacune est dévolu un groupe de produits, les deux groupes restants étant exposés dans le parc (agriculture) ou dispersés dans le palais (Groupe X).

L'ensemble ainsi formé est divisé transversalement par des rues, délimitant plusieurs dizaines de secteurs rayonnants : c'est la seconde entrée de cette classification, qui prend en compte les pays producteurs. Chaque nation invitée reçoit, selon son sa puissance industrielle et son influence politique, un certain nombre de portions d'exposition.

Une telle répartition offre au visiteur deux approches possibles : s'il se laisse aller dans l'une des galeries circulaires, il aura l'opportunité de faire le tour du palais – donc le tour de la terre – en examinant la totalité des façons dont se fabrique une catégorie d'objets de par le monde ; et inversement, s'il suit une allée transversale, il aura un aperçu de l'ensemble d'une production d'un pays invité.

De ces deux circulations possibles découlent deux types de division du travail, afférents tantôt à l'organisation de la production tantôt à la répartition des tâches dans une économie en pleine mondialisation. Suivons d'abord un visiteur dans une allée rayonnante, allant de la périphérie au centre. Son itinéraire le portera des besoins physiques de l'homme jusqu'aux « hautes sphères intellectuelles ». Les premiers cercles sont consacrés à l'alimentation, au vêtement, à l'habitation ; viennent ensuite les énergies, puis les machines et les procédés du travail ; puis le mobilier, les bijoux les vêtements de luxe ; enfin, le premier groupe, les

⁵²⁵Henri de Parville, *Causeries scientifiques, Découvertes et inventions, Progrès de la science et de l'Industrie*, Sixième année, Savy, Paris, 1867, p. 6.

œuvres d'art, « foyer intelligent d'où tout doit rayonner »⁵²⁶. Le plan du palais (Fig. 13) a été conçu par Le Play lui-même pour accueillir cette répartition : plus on s'éloigne du centre, plus on va vers la production standardisée et plus les cercles s'élargissent, offrant l'espace nécessaire à des produits de plus en plus « nombreux et encombrants ». Un tel programme a été pensé pour être « applicable à l'industrie de tous les peuples »⁵²⁷, signe que, d'ores et déjà, un modèle industriel basé sur la division du travail doit s'imposer à l'ensemble des pays « civilisés ». L'Exposition reflète ainsi le projet saint-simonien de nombreux collaborateurs, voulant transformer le globe en une immense manufacture⁵²⁸.

Cette division entre production manuelle et intellectuelle reflète une division entre classes sociales, inscrite géographiquement dans le plan du palais. Autour du jardin central, noyau du palais, un mal-nommé « Musée du travail » est consacré à l'artisanat de luxe, tandis que dans la ceinture extérieure, machines et petits métiers offrent aux visiteurs un spectacle vivant de l'industrie actuelle. Entre ce noyau central et son anneau le plus lointain, une opposition manifeste se joue entre un petit nombre de produits uniques, luxueux et superflus, appartenant à une élite bourgeoise et aristocratique, et la production à vue de biens de consommation courante. Plus on s'approche du noyau et plus les classes populaires sont exclues de la fabrication *et* de la consommation des objets exposés. En faisant de cette galerie élitiste le centre d'un événement populaire, les organisateurs donnaient, dans la grande halle du Champ de Mars, une forme spatiale à une hiérarchie des désirs et des capacités, du même ordre que celle mise en place au même moment par le préfet Haussmann dans sa transformation de Paris, obligeant les ouvriers à migrer du vers les banlieues périphériques.

526Cf. Henri de Parville, *Causeries scientifiques*, op. cit., p. 8.

527Ibid.

528« L'objet de l'industrialisation est l'exploitation du globe, c'est-à-dire l'appropriation de ses produits aux besoins de l'homme, et comme en accomplissant cette tâche elle modifie le globe, le transforme, change graduellement les conditions de son existence, il en résulte que par elle, l'homme participe [...] aux manifestations successives de la divinité, et continue ainsi l'œuvre de la création. De ce point de vue, l'industrie devient le culte. » *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Deuxième année*, Paris, Bureau de l'Organisateur, 1830. Cité par Antoine Picon, « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies. », in. Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy (dir.), *Les Expositions Universelles en France au XIXe siècle*, op. cit., p. 40.

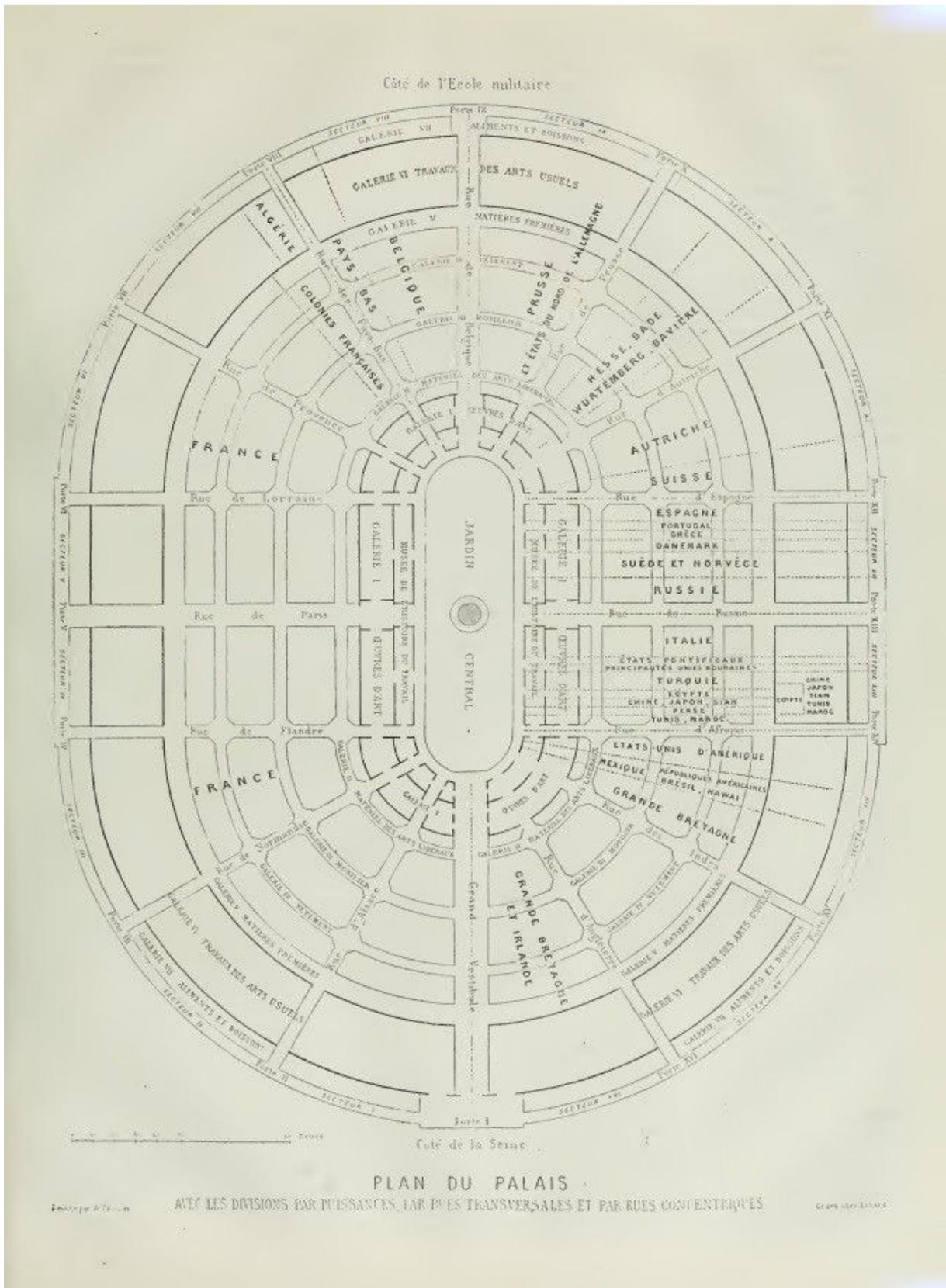


Fig. 13: « Plan du Palais Omnibus », *L'Exposition Illustrée*, op. cit. T. II, p. 205.

b. Une division « naturelle » de la production dans une économie mondialisée.

Dans sa fameuse introduction au guide de l'Exposition, Victor Hugo dépeint une Europe rayonnante, irradiant le monde de son savoir et appelée à faire de « l'Humanité une nation définitive »⁵²⁹. On ne saurait être plus éloigné de la réalité de l'Exposition, où la compétition règne : la raison d'être du classement des marchandises par nation est de faire jouer la comparaison et la concurrence entre les pays producteurs.

Si notre visiteur hypothétique empreinte maintenant une galerie circulaire, il constatera que la classification par pays révèle, selon Chevalier, une « division *naturelle* du travail »⁵³⁰ : « L'ordre naturel des choses, c'est qu'il s'établisse une division du travail entre les différentes parties du globe, pour que le genre humain soit approvisionné de toutes choses aux meilleures conditions [...] Une telle division du travail doit être l'effet, non pas d'un règlement, mais de la liberté. »⁵³¹ L'Exposition a pour fonction de démontrer le bien-fondé de cette répartition des forces productives sur le globe, spontanément régulée par le libre-échange généralisé : « En parcourant l'Exposition », poursuit l'économiste, « il était facile de constater que cette règle, *calquée sur la nature même des choses*, est une de celles que les peuples tendent le plus à observer. »⁵³² La scénographie du palais reconduit l'une des illusions majeures du capitalisme, selon laquelle le marché serait un mécanisme naturel, et par conséquent la meilleure instance pour coordonner les relations entre États ou entre membres d'une société, en lieu et place d'une délibération collective.

Ce faisant, cette division vire immanquablement à l'exploitation du Sud par le Nord. Les rapports distinguent clairement une Europe du Nord, éduquée, représentante de la civilisation, d'un Sud inculte et sous-développé⁵³³. Chevalier tire de cette différence de développement une conclusion économique : il revient aux pays du Sud d'approvisionner en matières premières ou en produits bruts les manufactures du Nord. Quel autre intérêt aurait sinon la laine des troupeaux d'Australie ou du Bassin de la Plata⁵³⁴ ?

529« Cette nation aura pour capitale Paris, et ne s'appellera point la France ; elle s'appellera l'Europe. Elle s'appellera l'Europe au vingtième siècle, et, aux siècles suivants, plus transfigurée encore, elle s'appellera l'Humanité. » Victor Hugo, « Introduction », *Guide de l'exposition universelle de 1867*, Paris, Librairie internationale, 1867.

530Michel Chevalier, *Rapports du jury international*, op. cit., T. I., p. 391. Nous soulignons

531Ibid., p. 399.

532Ibid.

533« L'Europe se divise en deux grandes zones : l'une plus ou moins éclairée, l'autre encore ténébreuse, séparées par une ligne qui forme en quelque sorte la frontière de deux civilisations inégales. Au nord de cette ligne [...] un groupe de nations généralement instruites et laborieuses, où règnent, par des causes diverses, la science, l'intelligence et une activité libre et féconde. [...] Ces peuples [...] représentent la civilisation ; ils sont les instruments du progrès et l'espoir de l'avenir. » Charles Robert, « Considérations Générales sur le Groupe X », in Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, op. cit., T. XIII, Gr. X, p. 9.

534Chevalier se félicite de ces colonies qui fournissent les manufactures d'Europe et des États-Unis en laine de

Loin de donner à voir arbitrairement des quantités de marchandises, la scénographie du Palais s'organise autour d'une pensée forte : la circulation dans l'espace doit donner un sens aux marchandises observées. « Faire le tour de ce Palais, circulaire comme l'Équateur, c'est littéralement tourner autour du monde »⁵³⁵, note un chroniqueur. Mais à une époque où les voyages sont rares, il est impossible de comparer l'univers sous cloche du Champ de Mars avec les pays réels. De nombreux pavillons dans le parc attirent l'attention par leur exotisme⁵³⁶, mais les tensions géopolitiques ne franchiront pas les portes du Palais : malgré les conflits larvés pesant sur l'Europe – un canon Krupp dans la galerie des machines préfigure les horreurs à venir – la cinquantaine de nations invitées fait mine de partager ensemble un monde de paix. On peut en dire autant du monde social exposé : c'est un univers normalisé, expurgé du chômage, de la mendicité, de la prostitution qui gangrènent les faubourgs. La grand-messe du progrès se doit de présenter une harmonie universelle, une humanité entièrement pacifiée, du plus petit atelier au grand concert des nations⁵³⁷.

Tout en prétendant tenir le monde entier en son Palais, l'Exposition est une zone autarcique, préservée des dissensions extérieures. Les organisateurs semblent avoir tout mis en œuvre pour que rien ne puisse venir contrarier sa vérité spectaculaire, pour que sa puissance assertive n'ait à souffrir d'aucune contradiction. Sur cette scène vierge, l'idéologie du pouvoir vient jouer sa pantomime, dans une politique de l'évidence sensationnelle, au sens de Quesnay : les visiteurs se figent devant des énoncés qui, mis en scène sous leurs yeux ébahis, leur paraissent plus vrais que vrais, gonflés qu'ils sont de la puissance de la pure présence de l'ici et maintenant, contre laquelle aucun discours ne peut rivaliser.

Pour renforcer cette grande entreprise de véridiction, les discours sont omniprésents, sous la forme de guides et de fascicules dans lesquels on peut lire toute l'idéologie sociale du pouvoir. Un *Vade-mecum* est distribué gratuitement et on trouve sur place nombre de catalogues et de journaux, parmi lesquels *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, éditée par la Commission Impériale et dirigée par François Ducuing, Membre du Jury International. Un auditorium est également prévu pour accueillir des conférences, et donner la parole aux inventeurs. Les *Causeries scientifiques* rappellent que la circulation dans les rues de l'exposition se fait catalogue à la main et que grâce au guide, le visiteur ne sera jamais

bonne qualité à faible coût. Michel Chevalier, *Rapport du Jury International*, op. cit., pp 72-75.

535 Charles Boissay, « La Galerie des Machines », *L'Exposition universelle illustrée*, Dentu, Paris, 1867, T. II, p. 322.

536 Ces pavillons semblent obéir au règne de la pacotille : des décors de cartons pâtes sont reconstitués afin de donner au visiteur l'illusion de découvrir des cultures et des pays lointains. S'y côtoient pêle-mêle une rue du Caire avec ses cafés arabes et ses petites boutiques, une ferme japonaise, un palais persan...

537 Cf. Volker Barth, « Displaying normalisation : The Paris universal exhibition of 1867 », *Journal of historical sociology*, vol. 20, n° 4, 2007, pp. 462-485.

perdu⁵³⁸. Les rapports soulignent que

les mesures prises par la Commission Impériale pour diriger le visiteur par un système d'inscriptions aussi claires que possible. [...] Des écriteaux [...] indiquaient au visiteur l'orientation, la galerie où il se trouvait, enfin les pays compris dans chaque section. [...] Dans chaque galerie et dans chaque pays, d'autres écriteaux faisaient connaître [...] le groupe et la classe auxquels chaque salle était consacrée. Enfin, des étiquettes, d'un modèle uniforme, apposées sur chaque produit, indiquaient sa classe et son numéro d'inscription au catalogue. »⁵³⁹

Les objets sont donc entourés de discours, qui les inscrivent dans un contexte et ne cessent d'orienter le regard du spectateur. Enfin, dans l'après de l'Exposition, les Jurys ont publié des rapports, supervisés par Chevalier, pour rappeler les objectifs de chaque groupe et en évaluer les résultats. Ces textes, directement issus du pouvoir, sont utiles pour comprendre les stratégies affectives et idéologiques que les classes dirigeantes ont poursuivi dans cet événement.

Il va de soi qu'il y a vraisemblablement eu un écart de taille entre l'effet que le pouvoir entendait produire à travers ses mises en scène et la manière dont celles-ci ont affecté leurs millions de spectateurs. Majoritairement, nous bornerons notre étude à l'analyse du projet spectaculaire, en ne prenant en compte qu'en fin de parcours la réception des délégations ouvrières invitées. Plus spécifiquement, nous nous arrêterons sur trois galeries où le travail industriel est mis en scène, à l'intention de différentes catégories de visiteurs.

2. Le « Musée du Travail », une ode au butin des vainqueurs.

a. *Une « gloire traditionnelle » française.*

Au cœur du Palais, une « Galerie de l'Histoire du travail », actée par décret du ministre Eugène Rouher le 8 janvier 1866, entoure le jardin. Compte tenu des prérogatives sociales de l'Exposition, on était en droit d'attendre de ce musée un regard rétrospectif, même déformé par

538Cf. Henri de Parville, *Causeries scientifiques*, op. cit., p. 4.

539Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1867, à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 76.

l'œil du pouvoir, sur les conditions de travail ou les techniques utiles à l'homme dans son histoire. On ne saurait être plus éloigné de la réalité : la galerie sera, dans les faits, un haut lieu de la fantasmagorie de la production, assorti d'un nationalisme appuyé.

La Commission de l'Histoire du travail, présidée par le comte de Nieuwerkerke, se donne une triple vocation :

Faciliter, pour la pratique des arts et l'étude de leur histoire, la comparaison des produits du travail de l'homme aux diverses époques et chez les différents peuples ; fournir aux producteurs de toutes sortes de modèles à imiter, et signaler à l'attention publique les personnes qui conservent les œuvres remarquables des temps passés.⁵⁴⁰

Son programme tient en trois pôles : le rassemblement d'objets pour la comparaison scientifique, la mise en valeur du luxe français et l'hommage au goût et à l'abnégation d'amateurs passionnés. Pour ne pas dépouiller de leurs fonds les musées parisiens dans une période de forte affluence touristique, un appel a été émis en direction des sociétés savantes, revues spécialisées, administrations régionales. Au total, vingt-mille objets sont envoyés par des particuliers et sélectionnés par un Jury spécial, composé « des collectionneurs les plus éminents de Paris et des départements »⁵⁴¹, et des conservateurs des musées publics.

Comme pour l'ensemble du Palais, Le Play opte pour une grille de lecture nationale. Le jury avait pour mission « de refuser toute œuvre médiocre et d'écarter toute pièce d'origine étrangère »⁵⁴². De plus, chaque nation a pour consigne de suivre un classement chronologique, « de manière à caractériser les époques principales de l'histoire de chaque peuple »⁵⁴³. La section française se fixe l'objectif de « donner l'idée exacte de l'importance de nos arts industriels à toutes les périodes de notre histoire ; elle voulait faire saisir en outre par un classement méthodique la succession chronologique des progrès, des transformations et même des défaillances du travail national »⁵⁴⁴. Dans son rapport, Sommerard se félicite des nombreux envois de tous les coins du pays et salue la participation unanime du clergé et des administrations municipales, tous fiers de « concourir à cette manifestation nouvelle de la *gloire traditionnelle* de notre pays dans les arts »⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰Edmond Du Sommerard, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Commission de l'histoire du travail*, Imprimerie Administrative Paul Dupont, Paris, 1867, p. 5.

⁵⁴¹Ibid. pp. 11-12. Ces collectionneurs privés fournissent 70% des objets exposés de la section française de la galerie. Le clergé représente quant à lui un peu plus de 11%, les musées régionaux 7,6%. Cf. Simon Vacheron, *L'Exposition universelle de Paris en 1867 et la question ouvrière*, Mémoire de Master 2, Université Paris IV – Paris-Sorbonne, 2011, sous la direction de Dominique Barjot, p. 235.

⁵⁴²Commission Impériale, *Précis des opérations*, op. cit., p. 62.

⁵⁴³Edmond Du Sommerard, *Commission de l'histoire du travail*, op. cit., p. 7.

⁵⁴⁴Ibid., p. 8.

⁵⁴⁵Ibid., p. 11. Nous soulignons.

En 1851, le Comte de Laborde (par ailleurs membre de la présente Commission) établissait « l'art industriel » comme critère ultime de la production nationale, en datant l'origine du « génie français » à la Gaule des Césars. En 1867, le « Musée du Travail » va plus loin encore en faisant remonter ses racines jusqu'aux premiers hommes. Dès la salle inaugurale, en effet, des pièces préhistoriques « françaises » sont présentées comme le moment où « l'art [...] commence à jouer un rôle » dans l'histoire humaine⁵⁴⁶. En exposant dans sa galerie « ces monuments qui peuvent être considérés comme les essais élémentaires de l'homme, et qui constituent le premier échelon de l'Histoire du Travail »⁵⁴⁷, la France s'érige en berceau du sens esthétique de l'humanité, en chef de file de la culture occidentale. Elle présente en outre un modèle de développement civilisationnel, en retraçant l'histoire humaine à travers un parcours jalonné par des objets de luxe.

Pays organisateur, elle dispose de sept salles entières quand la plupart des autres nations n'en obtiennent qu'une ou deux, et profite ainsi de l'occasion pour asseoir sa position au niveau international, en impressionnant des visiteurs du monde entier. Cœur du Palais, la galerie doit montrer de façon incontestable

la supériorité de notre pays, au passé comme au présent, dans toutes les industries qui relèvent de l'art et dans lesquelles le bon goût, l'élégance de la forme, le choix de la matière et la perfection de la main-d'œuvre sont les conditions essentielles du succès ; elle sera en même temps, n'en doutons pas, un puissant stimulant aussi bien qu'un gage certain de succès pour l'avenir.⁵⁴⁸

On voit à quel point on se situe dans la continuité du paradigme de l'« art industriel » : un musée entier lui est voué, en plein centre de la manifestation, traçant une filiation avec l'ensemble des œuvres sur lesquelles rayonne cette galerie. L'industrie exposée apparaît sous son aspect téléologique, comme si elle était l'aboutissement d'une puissance artistique française qui règne sur chaque époque depuis les cavernes de la préhistoire. Plus que jamais, ce « Musée du travail » apparaît comme une institution façonnant l'histoire à sa guise et redistribuant de son capital symbolique à l'ensemble des marchandises exposées.

546Ibid., p. 15.

547Ibid., p. 16. Les monuments en question représentent des gravures et sculptures d'animaux variés et d'hommes, où l'auteur loue « la vérité dans l'attitude et dans le mouvement des figures ».

548Ibid., p. 63.

b. *L'histoire comme prestigieux continuum national.*

La partie française de cette galerie comprend donc sept salles, dédiées chacune à une époque différente, de la Préhistoire à la fin du XVIII^e siècle. Trônant fièrement dans les nombreuses vitrines, les objets justifient leur présence du fait qu'ils représentent une étape, une borne dans une glorieuse marche vers le progrès. Loin de donner à voir les usages courants dans l'industrie, la Commission a fait le choix d'exposer un artisanat de luxe réservé à une élite fortunée. Émaux de Limoges, faïences de Nevers, œuvres de Bernard Palissy se succèdent, sans analyse des techniques ou des procédés de fabrication. On passe d'un objet remarquable à un autre en enjambant la sphère de la production : les choses, autonomisées, « apparaissent comme des acteurs indépendants sur la scène de l'histoire »⁵⁴⁹.

Le rapport de Sommerard est représentatif du discours de cette galerie : l'inventaire et la description formelle y tiennent lieu de méthode historiographique. L'auteur explique par exemple que la salle gallo-romaine est essentielle à l'étude de notre histoire, mais son commentaire se borne à s'émerveiller sur « la perfection du travail et l'élégance de l'ornementation » des bronzes, face auxquels on ne sait s'il faut apprécier « le précieux de la matière, la conservation sans égale ou l'habileté des moyens d'exécution employés par les orfèvres du temps »⁵⁵⁰. Alors que le rédacteur se perd en compliments, rien ne sera dit sur l'apport pratique ou les découvertes techniques de l'époque. Le texte se contente de s'enorgueillir de la rareté des objets. Le *flabellum* de l'Abbaye de Saint-Philibert est par exemple « une des pièces les plus rares et les plus précieuses », dont les multiples détails « témoignent d'une grande habileté et donnent à ce précieux objet, unique en son genre, un caractère d'élégance et de richesse tout à fait remarquable et justement approprié à l'emploi pour lequel il était destiné »⁵⁵¹. L'objet, « unique en son genre », ne saurait par conséquent prétendre représenter une industrie : il atteste seulement d'un savoir-faire d'exception, que de talentueux artisans ont mis au service d'une caste de privilégiés. Derrière le concert de louanges unanimes, quelques voix dissonantes n'ont pas manqué de se plaindre d'une exposition prompte à « confondre l'intérêt historique avec l'intérêt artistique »⁵⁵².

Une fois encore reviennent les mots d'Eduard Fuchs : dans ce « Musée du travail », « nous

549Purbrick, L. (ed.) *The Great Exhibition of 1851. New Interdisciplinary Essays*, Manchester University Press, 2001. Cité par Volker Barth, "The Micro-history of a world event. : Intention, Perception and Imagination at the Exposition Universelle de 1867", *Museum and Society*, N°6, 2008, p. 22-37. p. 34.

550Edmond Du Sommerard, *Commission de l'histoire du travail*, op. cit., p. 18.

551Ibid. p. 22. Rappelons qu'un *flabellum* est un grand éventail, donc un objet dont l'utilité n'a pas été déterminante à l'essor des civilisations humaines.

552E. De Robillard de Beaurepaire, « Les Faïences de Rouen et de Nevers à l'Exposition Universelle », M. de Caumont (dir.), *Bulletin monumental*, Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, 1867, 4e série, T. 3, 33e Vol., p. 744.

voyons [la culture du passé] dans un costume d'apparat et rarement dans son habit de tous les jours, qui est le plus souvent pauvre »⁵⁵³. En présentant ces trésors comme une « histoire du travail », le capital ne fait que vérifier l'inventaire de sa spoliation, illustrant parfaitement l'idée de Benjamin selon laquelle « l'histoire représente pour la conscience la catégorie de la propriété, tout comme, dans l'économie, le capital représente la domination exercée sur le travail passé »⁵⁵⁴. Dans ce musée, l'objet semble tirer son origine du seul « génie industriel » français, c'est-à-dire d'une instance abstraite, par laquelle la production de marchandises s'autonomise et prend l'apparence d'un phénomène immanent. En « costume d'apparat », les objets deviennent des « poèmes industriels », et n'appellent là encore que l'*admiration*, la « contemplation » béate du visiteur.

Charles de Linas, correspondant artésien de la Commission, décrit le musée comme suit : « l'histoire du travail, c'est l'histoire complète de l'humanité depuis sa dispersion sur le globe jusqu'aux temps modernes [...] rattachant par *une chaîne non-interrompue* les engins rudimentaires de l'homme primitif aux machines compliquées qu'invente chaque jour le génie industriel du XIX^e siècle »⁵⁵⁵. En passant de salle en salle, le visiteur s'immerge dans un prestigieux continuum national, qui semble se constituer tout seul, *naturellement*. La galerie ne fait qu'additionner les reliques pour emplir ce « temps homogène et vide » caractéristique, aux yeux de Benjamin, de l'historicisme. Ce temps historique prend la forme d'un continuum linéaire, d'une marche irrésistible vers le progrès qui profiterait à l'humanité toute entière, sans distinction de classe. Ce processus de vitrification, fixant une « image éternelle du passé »⁵⁵⁶, empêche les hommes d'avoir véritablement prise sur leur histoire.

Le musée du travail s'apparente à cette « sédimentation de faits [ou en l'occurrence d'objets] mémorables, rassemblés en l'absence de toute expérience authentique, c'est-à-dire politique »⁵⁵⁷. Contre cette « contemplation » historiciste, Benjamin et Fuchs plongent dans le passé à la recherche d'une expérience authentique et rappellent par exemple ce qu'il faut de servage pour produire un chef d'œuvre⁵⁵⁸. C'est que la même « fausse conscience » guette tant l'ingénieur qui s'émancipe du monde que l'historien qui s'intéresse aux productions culturelles en les isolant des remous de l'histoire et de l'expérience sociale. Nous verrons plus bas avec les rapports des délégués ouvriers en quoi cette expérience authentique, d'une teneur

553 Cité par Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », 1937, op. cit., p. 220.

554 Walter Benjamin, « Eduard Fuchs », op. cit., p. 183.

555 Charles de Linas, *L'Histoire du Travail à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Didron 1867, p. 2. Nous soulignons.

556 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse XVII, *Œuvres III*, op. cit., p. 441.

557 Walter Benjamin, « Eduard Fuchs », op. cit., p. 187.

558 « L'isolement des contenus que présente l'histoire de la culture est, pour l'historien matérialiste, illusoire et révélateur d'une fausse conscience. [...] [Ces contenus] sont dus, non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais à des degrés divers, au servage anonyme de leurs contemporains. » Ibid., pp. 187-188.

hautement affective, peut s'avérer politique.

c. Le butin des vainqueurs : un musée de la distinction.

L'une de ces vitrines, au centre de la salle inaugurale, retient particulièrement l'attention : le « Mammouth de la Madeleine », entouré d'une cinquantaine de pièces d'« art mobilier », datant du Paléolithique Supérieur⁵⁵⁹. D'une importance historique capitale, cette vitrine prouve la contemporanéité de l'humanité avec les mammouths. Néanmoins, le consumérisme n'est jamais très loin :

Il y a là cinquante et une pièces des plus curieuses, dont l'ensemble admirable a été estimé un million par un amateur qui l'offrait si on voulait lui céder toute la vitrine. C'est certainement ce qu'il y a de plus original à l'Exposition de 1867 ; jamais rien de pareil n'a été exposé ; jamais ces pièces de découverte toute récente, qui en partie ne sont pas encore publiées, n'avaient été rapprochées les unes des autres.⁵⁶⁰

Exposées dans le temple de la marchandise, ces reliques se voient aussitôt attribuées une valeur d'échange arbitraire⁵⁶¹. Alors que sous la grande serre de Hyde Park, le magasin adoptait la logique du musée, c'est ici le musée qui se laisse gagner par la logique du magasin.

Pour Benjamin, la « tâche sisyphéenne » du collectionneur était d'ôter aux marchandises leur valeur d'échange. Ce faisant, « libérées de la servitude d'être utiles », elles ne retrouvaient pas leur valeur d'usage, mais une « valeur d'amateur »⁵⁶², insufflée par le désir nouveau dont ce dernier investissait ses trouvailles. Dans les rayons du Palais, c'est le contraire qui se produit : les objets, mis en vitrine par des amateurs, redeviennent marchandises. Le collectionneur de Benjamin savait dénicher des œuvres insolites chargées d'une « magie désaffectée ». Par son regard exercé, il valorisait des objets passés inaperçus ; tout au contraire ici, ce sont, on va le voir, les objets qui valorisent leurs propriétaires.

Alors qu'elle entame à peine sa « disciplinarisation », la conservation historique est encore

559Cf. Charlotte Quiblier, « L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, N°5, 2014 [en ligne].

560Gabriel de Mortillet, *Promenades préhistoriques à l'Exposition Universelle*, Reinwald, Paris, 1867. p. 24.

561Cet exemple n'est pas isolé. Une offre de 20.000 fr. a été faite au délégué de la Russie pour « le plus beau bassin de majolique italienne que nous n'ayons jamais vu », rapporte *La chronique des arts et de la curiosité* du 28 avril 1867, p. 132, sans préciser toutefois si le délégué a accepté l'offre.

562Walter Benjamin, « Paris, Capitale du XIXe siècle », *Œuvres III*, op. cit., p. 57.

entre les mains de connaisseurs fortunés⁵⁶³. Sous la plume de la Commission, c'est « grâce à l'obligeance de ces amateurs distingués »⁵⁶⁴ que les pièces rares ont pu être conservées. Explicitement, Linas dédie son compte-rendu « aux Souverains et aux Princes qui ont daigné honorer de leur auguste Patronage L'Histoire du Travail ». Les recensions tournent souvent à l'inventaire de grands noms de la haute-bourgeoisie et de l'aristocratie nationales. De fait, la présence d'un pays dans cette galerie est conditionnée au bon-vouloir des antiquaires, majoritairement occidentaux : « M. Léon Parvillée tenait à ce que la Turquie figure dans l'Expo, il a donc ouvert sa propre collection »⁵⁶⁵, note Linas. Clairement, le musée reproduit et exacerbe les dominations ayant cours, non seulement dans les rapports de production, mais également dans les rapports internationaux entre Nord et Sud. Rarement on aura vu illustration plus littérale du mot de Benjamin qualifiant l'histoire de « butin des vainqueurs »⁵⁶⁶ : ici, c'est bien le capital qui admire son butin – très explicitement, Linas attribue la propension anglaise à la conservation au « capital formidable de la concurrence sur le terrain des ventes »⁵⁶⁷ – et se félicite en plus de la sûreté de son goût. Plus qu'aux travailleurs, c'est à ces « conservateurs » nantis que l'hommage est rendu : alors que les producteurs de ces objets restent anonymes, les œuvres sont étiquetées au nom de leur propriétaire, comme une signature laissée dans l'histoire nationale.

Tout en affichant sa sollicitude envers les classes laborieuses, le cœur du Palais s'affirme comme le cénacle des possédants. C'est qu'il est des prérogatives qui demeurent l'apanage des dominants. Linas, en préambule de sa recension, se félicite que cette exposition s'adresse également aux illettrés ; il ne manque pas cependant de préciser ensuite que « la masse du public ne comprend pas toujours mais se contente d'admirer : *il n'est pas donné à tout le monde d'être connaisseur* »⁵⁶⁸. La plupart des commentateurs reconduisent ce clivage entre la foule inculte qui passe sans savoir et les érudits à mêmes d'apprécier le luxe des objets. Le *Bulletin monumental* départage également ceux qui sont ou non capables d'apprécier :

Un observateur léger passe vite, sourit quelquefois à la vue de cet entassement d'objets bizarres dont il ne discerne pas l'importance, et se hâte d'arriver aux salles étincelantes où se

563À commencer par l'archéologie, dont les sociétés savantes sont largement constituées d'amateurs collectionnant les objets, plutôt que de chercheurs aguerris aux méthodes scientifiques. Cette exposition est d'ailleurs la première à présenter des œuvres « antéhistoriques » au grand public. Cf. Charlotte Quiblier, « L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867 », op. cit.

564Edmond du Sommerard, *Commission de l'Histoire du Travail*, op. cit., p. 52. Et encore : « Des collections tout entières, réunies avec *un goût sûr et une parfaite connaissance de l'art* et des industries céramiques, ont été gracieusement mises à la disposition de la Commission par leurs propriétaires. » Ibid. p. 57.

565Charles de Linas, *L'Histoire du travail*, op. cit., p. 180. *A contrario*, il s'étonne qu'une « exposition archéologique tunisienne organisée par des tunisiens » ait pu voir le jour. Cf. Ibid. p. 248.

566Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », Thèse IV, *Œuvres III*, op. cit., p. 430.

567Charles de Linas, *L'histoire du travail*, op. cit., p. 216.

568Ibid., p. 97. Nous soulignons.

presse la multitude. Mais, *pour qui sait réfléchir*, il est aisé pourtant de comprendre la *filiation légitime* qui unit ensemble ces manifestations diverses de l'art industriel.⁵⁶⁹

La « filiation légitime » dont il est ici question, c'est le goût à la française, que seuls peuvent garantir les « esprits supérieurs ». Les pièces en vitrine défendent un modèle de travail artisanal où l'artisan disposait de temps pour perfectionner son art, pour laisser libre cours à son imagination, pour imprimer sa marque à son ouvrage : « Le principal mérite, on ne doit jamais l'oublier, dans l'industrie comme dans l'art, consiste dans l'invention. »⁵⁷⁰ Or, la capacité d'invention est de plus en plus interdite à l'ouvrier par la division du travail, où seule sa force est sollicitée. L'histoire du travail exclut donc de son continuum les nouvelles classes laborieuses. Au contraire, les détenteurs du travail intellectuel dans l'atelier, les « véritables inventeurs » héritiers du prestige national, seront, on va le voir, les entrepreneurs.

Dès le rapport de Laborde, des voix s'élevaient contre l'idée d'ouvrir les musées aux ouvriers : l'art n'avait-il pas tout à perdre à frayer avec une classe, non seulement dangereuse, mais vulgaire ?⁵⁷¹ L'Exposition de 1867 se caractérise, plus encore que ses aînées, par une volonté de séparation stricte du beau et du standard : au centre de l'Exposition, rayonnant sur l'ensemble de la foire, ceux qui peuvent acheter, apprécier et comprendre le « Beau français ». À la périphérie, les machines et le travail manuel. À un moment où la standardisation et l'avènement des grands magasins font craindre une indifférenciation entre les consommateurs, tout se passe comme si les riches collectionneurs avaient voulu se rassurer en affirmant leur distinction : la galerie leur donne l'occasion de souligner leur identité, de se reconnaître et de se compter entre eux. Le noyau du palais devient ce lieu où le capital financier se change en capital symbolique : en exhibant leur butin, les vainqueurs prétendent lier leur nom à l'histoire nationale et ainsi faire passer par eux un pan de la puissance de la multitude.

Cette histoire doit aussi conforter le prestige du pays organisateur et encourager les industriels à persévérer dans cette « gloire traditionnelle ». L'angoisse de voir cette « identité » périlcliter avec la grande industrie se fait sentir dès la première exposition universelle, c'est pourquoi il paraît nécessaire de valoriser en permanence l'art industriel français. Le musée du travail joue donc un rôle essentiel dans la lutte des valeurs au centre de l'industrie, tant sur le plan national qu'international : au niveau mondial, la France s'affirme historiquement, voire anthropologiquement, comme la nation du goût esthétique, ce qui doit

569 *Bulletin monumental*, 4ème série, Tome 3, Vol. 33, par les membres de la société française d'archéologie, publié par M. de Caumont, Dentu, Paris, 1867, p. 725. Nous soulignons.

570 Edmond Du Sommerard, *Commission de l'histoire du travail*, op. cit. p. 35.

571 Ainsi de Gustave Planche, dans un article en réaction à Laborde « L'éducation du goût fera partie de la vie quotidienne... L'art sera vulgarisé dans la plus effrayante acception du mot, il sera mis à la portée de tout le monde », « L'art et l'industrie », *Revue des Deux Mondes*, 1857, p. 201.

rejaillir sur son commerce ; sur le plan intérieur, elle renforce la division entre les sphères intellectuelle et manuelle du travail. Les classes laborieuses se trouvent de fait exclues d'une « histoire des choses » qui s'écrit sans elles. Elles seront renvoyées aux objets bon marché, un groupe réputé sans prestige et sans identité.

3. La « Galerie du Travail » : le spectacle des machines et des « petits métiers ».

a. Les machines en mouvement : entre spectacle et pédagogie industrielle.

Si le « Musée du travail » siège en son sein, la ceinture extérieure du Palais est quant à elle occupée par une « Galerie du travail » contemporain. De l'une à l'autre, le visiteur passe du raffinement spirituel à la puissance spectaculaire et fascinante des machines industrielles. Cette galerie accueille le Groupe VI – « Instruments et procédés des arts usuels » – qui regroupe les classes 47 à 66. Cette ceinture du Palais affiche une largeur de 35 m (quand les autres galeries n'en ont que 15 à 20 d'envergure), pour plus d'1,2 km de long. Evoquant un « boulevard Sébastopol couvert à la hauteur des mansardes par une voûte de fer dont le sommet s'élèverait au niveau des cheminées des maisons », cette galerie est « sans contredit une des plus importantes et une des plus intéressantes à visiter »⁵⁷², écrit de Parville. « C'est un des spectacles les plus grandioses que l'on puisse imaginer que ces milliers de machines serrées les unes contre les autres et *transformant la matière comme par enchantement* », continue le journaliste, « c'est aussi assurément une remarquable et saisissante manifestation des forces créatrices de notre siècle »⁵⁷³. Les différents guides incitent en chœur les visiteurs à s'y rendre : on peut y voir « un spectacle unique dans l'univers », insiste le *Vade-mecum* : « Pour la première fois, l'industrie humaine, manifestée par ses agents mécaniques, rivalise en majesté avec les plus imposants phénomènes de la nature. »⁵⁷⁴

Ce groupe est l'un des fers de lance de la propagande impériale. À travers l'exhibition des machines, l'Empire entend montrer qu'il n'a rien à envier à son voisin anglais en matière d'avancées technologiques⁵⁷⁵. Dans le même temps, les mises en scène des mécaniques

572Henri de Parville, *Causeries scientifiques*, op. cit., p. 12.

573Ibid., p. 13. Nous soulignons.

574*Guide officiel à l'Exposition Universelle de 1867. Vade-mecum du visiteur*, Paris, Dentu, 1867, p. 24.

575La répartition de l'espace est là encore largement à l'avantage de la France : la galerie complète est divisée en une quinzaine de lots, dont huit ont été attribués à des entreprises françaises.

doivent séduire le public, le sensibiliser aux forces nouvelles qui bouleversent comme jamais l'industrie. Pour ce faire, plusieurs décisions sont prises afin d'assurer les bonnes conditions du spectacle, et d'en assurer l'ambition pédagogique. La première d'entre elles est la mise en mouvement des machines. Chevalier est on ne peut plus clair sur ce point : « il est à peu près impossible à la presque totalité des visiteurs de comprendre l'usage auquel est destinée une machine qui reste immobile. » Et, poursuit-il, « le public prenait peu d'intérêt à des appareils dont le but lui échappait presque complètement, et ne pouvait se faire qu'une idée très impartiale du rôle considérable que les machines remplissent dans le travail moderne »⁵⁷⁶.

Pour se rapprocher le plus de ce « travail moderne », il est très tôt décidé de fournir gratuitement à toutes les nations une force motrice pour faire tourner leurs engins (Art. 46 du règlement). Tandis qu'au Crystal Palace, par un souci évident de rivalité, seules les machines anglaises fonctionnaient, il s'agit ici de recréer une gigantesque usine : « Quel mouvement, quel bruit, quelle vie forte et active dans cette merveilleuse galerie ! Petites et grandes machines accomplissent leur tâche avec ardeur »⁵⁷⁷, applaudissent les ingénieurs Droux et Rueff. L'énergie déployée est elle-même partie prenante du spectacle : les 626 chevaux distribués pour mettre en branle la galerie sont un argument publicitaire pour en vanter la puissance. Et au lieu d'un unique moteur central, on a préféré en répartir une quinzaine dans la salle, afin de les rendre plus accessibles au public :

la grande galerie se trouvait ainsi transformée en une succession d'ateliers pour chacun desquels le public pouvait suivre la production de la force dans un générateur, sa transmission dans une machine motrice et sa répartition dans les appareils exposés. Ces notions élémentaires, et cependant si peu connues, s'affirmaient pour ainsi dire à l'œil de chaque visiteur, et l'éducation industrielle de tous les pays ne pouvait que gagner à l'ensemble de ces démonstrations.⁵⁷⁸

En prenant soin de rendre visible l'ensemble de la mise en action, on espère familiariser le spectateur avec la technique, et ainsi faire tomber ses craintes, à un moment où les grèves réactivent les vieux réflexes luddistes du premier XIX^e siècle⁵⁷⁹. Cette entreprise pédagogique

576 Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, op. cit., T. VIII., pp. 482-483.

577 *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Lacroix, 1867, Vol. 2, p. 2064. Cité par François Jarrige, « Machines en mouvement. Les ambivalences du spectacle technique dans les expositions universelles parisiennes du Second Empire », in *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 133.

578 Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, op. cit., T. VIII., p. 488.

579 Le luddisme est un aspect du mouvement ouvrier anglais du début du XIX^e siècle, qui doit son nom à l'un des meneurs, Ned Ludd, et qui se caractérise par la destruction des machines, accusées de priver l'ouvrier de travail. En mars 1867, quelques jours avant l'inauguration, les ateliers de tissage de Roubaix sont en grève et des nombreux métiers sont saccagés. Cf. *Le courrier français*, 24 mars 1867. Cité par Michel Cordillot, *Aux*

touche jusqu'aux machines elles-mêmes puisqu'on leur ouvre parfois le ventre pour « mettre tout le mécanisme sous les yeux du public », certains fabricants usant même de codes de couleurs pour aider à différencier les pistons⁵⁸⁰.

La déambulation des visiteurs est pensée pour satisfaire à cette exigence pédagogique : des allées sont prévues entre chaque stand pour permettre de tourner autour des mécanismes exposés⁵⁸¹. Surtout, grande attraction du Salon de 1867, un promenoir aérien, à cinq mètres du sol, surplombe toute la galerie. Point culminant du dispositif spectaculaire, on doit pouvoir d'en haut « embrasser d'un coup d'œil le spectacle des appareils exposés »⁵⁸², observer d'un regard un rassemblement d'engins inouïs, jamais vus ensemble au même endroit. Cette passerelle en fonte représente peut-être la quintessence de la philosophie de l'Exposition : dispositif spectaculaire en soi, elle offre en plus un point de vue global, embrassant les machines s'étalant à perte de vue, et permet de voir chaque machine sous un angle inédit, impossible ou presque à reproduire hors de l'Exposition.

Au-delà de la seule accumulation de machines (qui, cela va sans dire, n'ont pour la plupart pas vocation à être utilisées côte à côte), le regard que l'on pose sur elles était une préoccupation essentielle. Du haut de « ce théâtre parfaitement adapté à la majesté des cortèges officiels » – c'est le premier endroit où le couple impérial est venu se faire applaudir⁵⁸³ – le spectateur n'observe pas comme un travailleur, mais bien comme un souverain. Il adopte un point de vue surplombant, en tout point semblable à celui caricaturé par Bergès. Chevalier le dit sans détour : « en parcourant cette plate-forme, les visiteurs pouvaient jouir du spectacle grandiose de l'activité mécanique s'exerçant sous les formes les plus variées et les plus saisissantes, et suivre le travail des machines sans craindre d'être atteints par aucun de leurs organes »⁵⁸⁴. Au contraire, même dans le Palais, le travail ouvrier comporte, lui, de vrais dangers⁵⁸⁵.

Si l'on s'en tient au fond iconographique des Archives Nationales, la Galerie du Travail est

origines du socialisme moderne. La Première Internationale, la Commune de Paris, L'Exil, Les Éditions de l'Atelier, 2010, p. 46

580Cf. François Jarrige, « Machines en mouvement », op. cit., pp. 133.

581Émile Cheysson, « Sur l'installation de la galerie des machines dans le palais de l'Exposition universelle de 1867 et sur la plate-forme centrale de cette galerie », *Annales des Ponts et Chaussées*, Dunod, Paris, 1869, T. XVIII, p. 201. « Le massif central était découpé de nombreuses voies d'accès, destinées à faciliter dans tous les sens la circulation des visiteurs, tout en protégeant leur sécurité, et surtout à permettre l'approche des machines les plus intéressantes ou de celles qui, par la délicatesse de leurs organes et les circonstances de leur travail, exigeait l'examen le plus attentif. » Cheysson est alors secrétaire particulier de Le Play, qui le charge personnellement de superviser l'installation de cette galerie.

582Ibid., p. 177.

583Ibid., p. 193. Cheysson précise que pour éprouver la solidité de la dite passerelle, on y a fait défiler les ouvriers du chantier avant la venue des têtes couronnées.

584Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, op. cit., T. VIII., p. 493.

585Les expositions ne sont pas exemptes d'accidents du travail, comme le rappelle François Jarrige, « Machines en mouvement », op. cit., pp. 136-137.

probablement celle qui a le plus attiré l'œil des photographes⁵⁸⁶. Son promenoir n'y est pas pour rien : de là-haut, il était possible de réaliser d'impressionnantes vues aériennes de la galerie. Ce qui frappe dans ces photos, c'est le décorum qui entoure les machines. Aux lignes claires loués par les chantres de la poésie industrielle s'ajoutent quantités d'ornements parasites, entraînant l'imagination du spectateur loin de l'usage industriel de ces machines. Les oriflammes bigarrées, les tentures de toutes sortes, le tapis sur lequel marchent les visiteurs, les sculptures antiques, sans compter les arches imitant les palais russes ou portugais, un orgue géant, un éléphant sculpté, des tentes persanes, des tours roumaines... tout concourt à faire de cette vaste avenue une caverne d'Ali Baba, un entassement de merveilles, loin de l'austérité de l'usine ou de la pureté de la raison. Les grandes portes qui séparent chaque galerie, encadrées parfois de statues allégoriques de plusieurs mètres, signalent au visiteur l'entrée dans un univers où les divinités mythologiques adoucent les machines actuelles. Le stand Krupp (Fig. 14), dans la section prussienne, exhibe ses canons au pied d'un podium de carnaval, avec des colonnades antiques et des draperies colorées, qui ne laissent rien présager de leur fonction meurtrière dans les années à venir.

Et effectivement, bien qu'on dit avoir voulu recréer des relations de clientèle⁵⁸⁷, conformément à la logique de l'Exposition, les machines apparaissent débarrassées de tout rapport social : les exigences de productivité disparaissent, et avec elles les contraintes de cadences, les rythmes réels du travail. À la place, on crée les conditions d'un spectacle esthétique apte à laisser le visiteur jouir pleinement de la contemplation : la Galerie du Travail est « aujourd'hui *musée et atelier tout à la fois* », écrit Cheysson⁵⁸⁸. Tout a été fait pour éviter d'incommoder physiquement le visiteur : outre les mesures de sécurité, on a pris soin de placer les centrales vapeurs dans le parc (neuf cheminées), les supports du promenoir ont été doublés pour éviter les vibrations désagréables de l'arbre de transmission... Il faut permettre au spectateur de s'abandonner à la fascination spectaculaire⁵⁸⁹.

Cette dimension esthétique finit par se confondre avec la mécanique elle-même. Dans son rapport, Chevalier assure que

l'harmonie dans les formes correspond toujours à un progrès dans la qualité ; car on peut affirmer à l'avance qu'une machine de formes disgracieuses présente toujours quelque défaut.

586 Pierre Petit, photographe de la Commission Impériale, réalise pour celle-ci un album de 132 tirages albuminés collés sur carton. Certaines prises sont effectuées par Auguste Bisson.

587 Cheysson note qu'il s'agissait de « mettre autant que possible les entrepreneurs de force motrice dans les conditions où les plaçaient leurs relations de clientèle ». Preuve à nouveau que ces salons étaient pensés dans l'intérêt des industriels. Émile Cheysson, « Sur l'installation de la galerie des machines... », op. cit., p. 176.

588 Ibid., p. 193. Nous soulignons.

589 Exception notable, le bruit participe pleinement au spectacle, en ce qu'il en renforce l'impression de puissance.

[...] En un mot, partout où l'œil est choqué, l'esprit le plus souvent a quelque chose à reprendre.⁵⁹⁰

Difficile de ne pas entendre dans ces propos un écho à Du Camp. Même un technocrate comme Chevalier peine à admettre qu'une machine puisse fonctionner sans « harmonie dans ses formes » : dans l'atelier devenu musée, l'esthétique est devenue condition principale du progrès. D'ailleurs, même pour les juges, ce critère de valeur a été prépondérant : faute de pouvoir réaliser une étude comparative des machines en fonctionnement, l'aspect esthétique des machines à vapeur a joué un rôle crucial dans les récompenses accordées par le Jury de la classe 52⁵⁹¹.

À l'heure où la mécanisation inquiète et où la presse se fait l'écho régulier des pétitions et des bris de machines⁵⁹², le Groupe VI entendait donc faire œuvre de pédagogie en transformant la nouvelle réalité technique en spectacle. Du haut de son promontoire (Fig. 15), le visiteur peut se familiariser en toute sécurité avec la vitesse des rouages et des pistons. La joie qui s'empare de lui face à ces démonstrations de puissance lui restera peut-être en mémoire assez longtemps pour qu'il conserve un regard bienveillant sur les machines. C'est en tout cas ce que prophétise Julien Turgan : « Aujourd'hui il en reste à peine quelques débris, mais le souvenir de sa splendeur restera longtemps dans la mémoire de ceux qui ont été assez heureux pour étudier ce magnifique spectacle »⁵⁹³. Et de nombreux commentateurs émus, comme son concurrent vulgarisateur Louis Figuier, se chargeront de faire à cette galerie la promotion la plus large possible, de « donner une idée de l'Exposition à ceux qui n'ont pu s'en procurer le spectacle, et pour en fixer le souvenir dans l'esprit de ceux qui l'ont visitée »⁵⁹⁴. De telles mises en scène s'éloignent de l'expérience réelle du travail, mais aussi, nous le verrons, du régime de visibilité des machines à l'atelier, régi par le système strict des brevets.

590 Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, op. cit., T. VIII, pp. 511-512.

591 Ibid., p. 512. La médaille d'or ira à la Maison Farcot pour sa locomobile.

592 Cf. François Jarrige, « Dire le refus des machines : pétitions ouvrières et représentations de l'ordre économique en France en 1848 ». *Réalités industrielles. Annales des mines*, Ed. Eska, 2009, pp.99-118.

593 Julien Turgan, *Études sur l'Exposition universelle*, 1867, Paris, Michel Lévy Frères, p. V.

594 Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle : ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts, qui ont attiré l'attention publique en France et à l'étranger*, XIIe année (1867), Paris, Hachette, 1868, p. 33.



Fig. 14: Bisson Jeune, pour Pierre Petit, concessionnaire de la photographie à l'exposition, *Albums de photographies comportant 132 tirages albuminés*, 2 Vol., p.9. Stand Krupp dans la Galerie du Travail.



Fig. 15: Bisson Jeune, pour Pierre Petit, concessionnaire de la photographie à l'exposition, *Albums de photographies comportant 132 tirages albuminés*, 2 Vol., p.18. Vue de la Galerie du Travail ou Groupe VI.

b. Machines et petits métiers : la « fausse synthèse » apaisée du progrès.

Cependant, forte de ses préoccupations sociales ouvertement affichées, la Commission Impériale ne pouvait s'en tenir au seul spectacle de la puissance des machines :

Il ne suffisait pas de montrer aux visiteurs le travail mécanique avec ses caractères de puissance et de rapidité. Il fallait placer en regard le travail de l'homme avec sa perfection de goût, d'habileté manuelle et de précision intelligente. En s'arrêtant à ce projet, la Commission Impériale crût à la fois combler une lacune regrettable et ajouter à l'Exposition de 1867 un attrait d'un genre tout nouveau. Elle voulut provoquer ainsi des rapprochements utiles et féconds, révéler la part qui revient à l'ouvrier dans la production générale, et, au moment où la machine semble à la veille d'envahir toute l'industrie, démontrer que, pour certains travaux, la main de l'homme peut défier toute concurrence mécanique.⁵⁹⁵

La stratégie de mise en spectacle de l'industrie a été composée en deux temps : après le tumulte exaltant des machines vient la minutie ouvrière. Pour la première fois, aux côtés des mécaniques sont exposés des « petits métiers », « dont les tours de main, si nouveaux pour le public, entretenaient toujours la curiosité »⁵⁹⁶. Autour des machines, « on a ménagé de chaque côté un chemin de 1m50 qui permet aux visiteurs de passer la revue de ces alvéoles de travail manuel. [...] Cette disposition des lieux permet de suivre en détail tout le vaste fonctionnement du travail qui s'opère au sein de cet atelier cyclopéen. »⁵⁹⁷ Deux classes du Groupe X ont été placées là à dessein⁵⁹⁸, afin d'élaborer une perspective signifiante permettant de synthétiser dans un même regard modernité mécanique et tradition manuelle.

Dès le début, le *Vade-mecum* appelle le spectateur à « circuler en zigzag pour se rendre d'un groupe à un autre »⁵⁹⁹. De plus, la passerelle surélevée joue là encore son rôle en offrant un point de vue synthétique : « de la plate-forme », écrit Cheysson, « le visiteur pouvait voir en action les machines puissantes et ingénieuses, et, à côté d'elles, le travail de l'homme avec sa perfection de goût, d'habileté manuelle et de précision intelligente »⁶⁰⁰. Cette rencontre entre la grande industrie et l'artisanat est un spectacle véritablement audio-visuel, puisque

⁵⁹⁵Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations*, op. cit., pp. 86-87.

⁵⁹⁶Émile Cheysson, « Sur l'installation de la galerie des machines... », op. cit., p. 194.

⁵⁹⁷François Ducuing, « Construction et intérieur du Palais. Galerie des Machines », *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. I., p. 7.

⁵⁹⁸Il s'agit des classes 94 (« Ouvriers chefs de métier ») et 95 (« Travail manuel et "petits métiers" »).

⁵⁹⁹*Vade-mecum du visiteur*, op. cit., p. 26.

⁶⁰⁰Émile Cheysson, « Sur l'installation de la galerie des machines... », op. cit., p. 194.

tandis que s'affairent les petites mains, résonne dans toute la galerie « le chant de l'industrie »⁶⁰¹. Face à un tel spectacle, le visiteur est invité à réaliser mentalement la synthèse entre l'avenir radieux et la sauvegarde du passé.

Non contente de fasciner les foules par sa puissance, la Galerie du travail prétend faire figure d'aboutissement historique : en plaçant côte à côte petite industrie manuelle et grande industrie mécanisée, elle entend proposer une « synthèse » de la modernité. Mais ces deux sphères d'activité, éloignées dans la réalité, sont deux expériences qui ne peuvent être vécues *ensemble* à l'atelier : aucune entreprise ne propose dans un même atelier la fabrication manuelle de pipes en écume et de boulets de charbon agglomérés mécaniquement.

Il s'agit là d'un rapprochement artificiel, conçu à dessein pour rassurer le visiteur, et l'ouvrier en particulier. Lui qui craint pour son emploi, on lui *montre* qu'il est possible de partager le travail avec les machines *sans légiférer* : le spectacle à l'intérieur du palais compense la non-intervention à l'extérieure. Spectacle compensatoire aussi que la visite de l'Empereur à la classe 94. C'est l'un des grands événements du Salon et l'on rapporte avec force détails les achats de du couple impérial⁶⁰², comme autant de faveurs accordées aux classes populaires. L'Exposition sert aussi à mettre en scène ce type d'événements symboliques, où l'Empereur peut, parce qu'il s'agit d'un espace surveillé et protégé, se montrer publiquement faisant ses emplettes chez les artisans et leur témoigner sa sollicitude.

Ces mises en scène s'expliquent par le fait que les jurys ont connaissance de la souffrance produite par la mécanisation du travail⁶⁰³. Mais celle-ci n'est pour eux qu'une « exigence du développement de l'industrie », une conséquence inévitable de la technique réifiée, et non un choix imputable aux employeurs. Par conséquent, il ne peut y avoir qu'une manière d'y faire face : non par des mesures politiques, en réglementant l'emploi des machines, comme le proposeront les délégués ouvriers, mais en s'appuyant sur la tradition nationale :

s'il [l'ouvrier] est vaincu sur certains points, il résiste sur d'autres, et l'emporte pour toutes les élaborations qui exigent du *goût*, le sentiment artistique, ou quelque aptitude

601« Au milieu de ces préoccupations diverses, on entendait les sifflements de la vapeur agissant sur les pistons des machines motrices, les grondements sourds de leurs volants énormes, les grincements des poulies sur leurs axes, puis, par intervalles, la grande voix d'un orgue monstrueux dominant ces mille bruits de toute la puissance des sons musicaux c'était comme le chant de l'industrie, comme l'hymne du travail et de la paix. » Louis Figuier, *L'Année scientifique et industrielle*, op. cit., p. 22.

602Cf. *L'Exposition illustrée*, T. II., op. cit., p. 367.

603« Tournant constamment dans un même cercle de plus en plus restreint, appliquant toujours son labeur et son intelligence au même objet, l'ouvrier, à mesure qu'il se spécialise et acquiert une habileté plus grande pour un travail déterminé, qui n'est, le plus souvent, qu'une fraction minimale du produit complet, perd toute individualité, toute personnalité, et ne se révèle plus par une œuvre qui soit sa création. », A. Saint-Yves et A. Vitu, « Classe 94 – Produits de toutes sortes fabriqués par des ouvriers chefs de métier », Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, T. XIII, Gr. X., op. cit., p. 957.

spéciale. C'est le rôle encore considérable du travail manuel, c'est cette puissance de l'intelligence de l'ouvrier servie par la *dextérité de ses organes*, c'est ce domaine interdit aux machines qu'il s'agit de mettre en lumière dans la classe 95.⁶⁰⁴

La scénographie présente l'avènement des machines comme un phénomène définitif et acté. À la violence et à la dépossession produite par leur implantation, elle répond en mettant en avant des professions de précision. La norme de l'art industriel, longuement élaborée dans les expositions précédentes, joue ici son rôle à plein : point n'est besoin d'intervenir dans les structures de la production, puisque les Français ont une complexion naturelle qui les pousse au bon goût, et que sur ce terrain, jamais les machines ne feront concurrence à l'homme. Les « petits métiers » doivent faire montre de la vitalité de ce goût national contemporain : ouvriers qualifiés et chefs de métiers, qui échappent à la tyrannie du travail divisé, sont érigés en modèle de « l'art industriel » national.

Dès lors, ils valent pour la classe ouvrière en général, au détriment des travailleurs des fabriques, qui ont bien moins l'occasion de faire montre de leurs talents artistiques. De fait, ces derniers sont complètement invisibles dans le Palais. Les machines voisines, par exemple, sont décrites sur le seul registre techniciste, sans mot dire de l'ouvrier qui les alimente et les entretient. Les comptes rendus fonctionnent sur cette dualité entre le ravissement devant les « doigts de fée », dont on loue la dextérité et la précision, et l'apologie des machines automatiques qui semblent « transformer la matière comme par enchantement »⁶⁰⁵. De ce point de vue, l'Exposition reproduit le schéma des Lumières, faisant de la machine la pensée en marche de l'ingénieur, quand l'ouvrier ne pense que « par la dextérité de ses organes ».

En généralisant une telle alternative, l'Exposition dispense l'État de toute responsabilité quant à l'organisation du travail. Chez tous les commentateurs, la lutte contre les machines passe toujours par le fini, le beau, le goût de l'ouvrier, sans jamais que la question de l'organisation du travail ne soit évoquée⁶⁰⁶.

604AN-CHAN F12 3082 - Exposition universelle de 1867 à Paris (Section Française) – Comité d'admission de la classe 95 du 10e groupe. Archive citée par Simon Vacheron, *L'Exposition Universelle de 1867 à Paris et la question ouvrière*, op. cit., p. 86. Nous soulignons.

605Exemple parmi tant d'autres, Michel Chevalier, observant des tisseuses automatiques, se réjouit de voir que « la machine va désormais toute seule. » Cf. *Rapport du Jury International*, op. cit., T. I., p. 28.

606Ajoutons que cette petite industrie présente un intérêt politique majeur que n'ont pas manqué de souligner les jurys : nécessitant peu d'installation, elle peut parfaitement s'exercer en famille, au foyer domestique, et par là réduire les coûts et éviter les concentrations ouvrières. Elle est donc entièrement compatible avec le schéma social leplaysien.

c. *Un salon des curiosités.*

Entrons maintenant dans le détail de ces « petits métiers ». Cent-dix-sept hommes et quarante femmes⁶⁰⁷ occupent les trente-huit ateliers installés, autant d'îlots de travail présentés non comme des parenthèses isolées et idéalisées, mais comme l'échantillon d'une industrie plus vaste qui se poursuit au-dehors⁶⁰⁸.

Pour le *Vade-mecum*, « la classe 95 est de beaucoup la plus intéressante. C'est là que le visiteur peut se rendre compte des nombreux progrès faits par l'industrie depuis quelques années et suivre pas à pas les diverses modifications apportées à la fabrication des produits. »⁶⁰⁹ Non seulement il faut montrer que les machines ne menacent pas les « petits métiers », mais il faut aussi assurer au visiteur que le progrès fait des merveilles dans ces branches de l'industrie. Les chroniqueurs ne manquent jamais une occasion de retracer l'évolution historique et les bénéfices de chaque activité. D'ailleurs, ces « petits métiers » n'ont de « petits » que le nom, « si l'on considère soit leur utilité soit le chiffre de leur production. »⁶¹⁰ Ce sont surtout leurs moyens qui sont élémentaires : « ici, l'homme agit sur la matière plus directement, plus simplement, aidé d'outils plutôt que de machines. »⁶¹¹ Ces moyens élémentaires ont été plébiscités par les visiteurs, puisque cette galerie a obtenu la « palme de la curiosité du public »⁶¹² :

Dans toutes ces industries, le rôle de l'ouvrier *se comprend à première vue* [...] il n'en est pas ici comme de ces imposantes et mystérieuses machines, formidables dans leur soumission même qui font par des moyens dont on ne se rend pas compte, une besogne qu'on eût jugée impossible. On voit l'homme agir et l'homme, surtout quand c'est une femme, est toujours pour l'homme le plus intéressant des spectacles. Aussi cette partie de la section française ne désemplit-elle jamais.⁶¹³

Même un sceptique comme Mirbeau s'en souviendra trente ans plus tard⁶¹⁴. C'est dire l'effet que cette exposition a eu sur le public. La presse officielle, non sans un machisme bon

607Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations*, 1869, Paris, Imprimerie impériale, p. 162

608L'atelier de chapellerie, par exemple, est décrit comme « simple succursale d'une usine considérable, établie à Aix-en-Provence ». Cf. *L'Album de l'Exposition illustrée*, op. cit., p. 217.

609*Vade-mecum du visiteur*, op.cit., p. 77.

610*L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. I., p. 475.

611Ibid.

612Ibid., p. 470.

613Ibid. Nous soulignons.

614Pour Mirbeau, la classe des « petits métiers » parisiens est le grand succès de l'exposition de 1867. Cf. « Pourquoi organiser des expositions universelles ? », op. cit. [en ligne].

teint cherchant la connivence du lecteur⁶¹⁵, met l'accent sur l'*évidence* du travail manuel : à la différence de la haute technicité des machines, l'activité ici est immédiatement perçue par le visiteur et ne réclame pas d'explication supplémentaire. Le travail manuel paraît se donner entièrement au regard, le spectateur croit tout voir.

Mais que voit-on en réalité ? Ou du moins, que décrit-on dans les journaux ? La plupart des recensions emprunte une structure similaire, décomposant étape par étape le processus de fabrication et donnant l'impression au visiteur que la confection des marchandises n'aura plus aucun secret pour lui : à chaque petit métier, on rappelle l'histoire de l'invention, les gestes techniques et le chiffre d'affaires. Le jury lui-même évoque ce pan du palais comme une « exposition pour ainsi dire analytique »⁶¹⁶. Et pourtant, dans le grand mouvement fantasmagorique qui emporte l'Exposition, ce rationalisme apparent ne peut se départir d'un onirisme qui transcende la réalité sociale du travail.

Un stand très prisé a marqué les esprits : une fabrique mécanique de chapeaux. *L'Album de l'Exposition* insiste sur la triple ligne de curieux qui empêche le passant de « sonder les profondeurs et les arcanes » de « ce phénomène industriel [qui] s'opère cent fois par jour sous les yeux des spectateurs émerveillés »⁶¹⁷. Dans les colonnes d'une feuille régionale, le *Journal de Savoie*, le correspondant explique cet enthousiasme : « on avouera que la fabrique en question mérite cette attention de la part du public, lorsqu'on saura qu'elle résout le problème fantastique suivant : *Étant donné un lapin, faire un chapeau de feutre en cinquante minutes* »⁶¹⁸. Pressentant l'incrédulité de ses lecteurs, le journaliste se lance dans une déclinaison exhaustive des opérations menant du lapin au feutre prêt à être porté, au point que son énumération, selon ses propres mots, semble sortie tout droit du « Manuel du parfait chapelier ». Et pourtant, sa description s'arrête là où commence le geste ouvrier : « Je m'arrête ici sans vous décrire la série des opérations accessoires faites par des petites ouvrières aux doigts de fée. » Le perfectionnement technique semble congédier l'ouvrier comme par magie.

Et que devient le chapeau une fois terminé ? « Désormais, *il existe par lui-même et on se souvient à peine du lapin qui l'a produit*. En vérité, l'industrie est une belle chose, et je ne vois que les lapins qui pourraient se plaindre de la hardiesse et de la rapidité de ces procédés »⁶¹⁹,

615 On trouve pareils rapports de genre et de classe dans *L'Album de l'Exposition illustrée*, qui commente, page 248, la fabrique de fleurs artificielles. La vignette en chapeau montre quatre jeunes fleuristes occupées, sous les regards d'une dizaine d'hommes, pour beaucoup plus âgés. Le court paragraphe consacré à cet atelier qui fait, selon l'auteur, de l'ombre aux industries extractives voisines, conclut sur ces mots : « On a pour un franc une fleur et un sourire. C'est le triomphe du bon marché »

616 Charles Robert, Michel Chevalier (dir.), *Rapport du Jury international*, op. cit., T. XIII., Gr. X, p. 958.

617 L. G. Jacques, « Les chapeaux de feutre », *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Richard, Paris, 1867, p. 217.

618 L. Jablonski, « Exposition universelle de 1867 – Fabrique mécanique de chapeau », *Journal de Savoie*, 2 juin 1867. L'auteur souligne. Sauf contre-indication, les citations suivantes sont tirées du même article.

619 L. G. Jacques, « Les chapeaux de feutre », *L'Album de l'Exposition illustrée*, op. cit., p. 217.

conclut *L'Album*. Fabriquée sous les yeux du public ébahi, la marchandise, actrice de ce spectacle féerique, est immédiatement transformée en fétiche. Le Savoyard poursuit dans ce registre de la féerie industrielle : « par une sorte de vision, à laquelle contribuaient sans doute les rayons d'un soleil ardent, je crus apercevoir des milliers de têtes coiffées par des milliers de chapeaux sortant des flancs entr'ouverts d'une machine monstre »⁶²⁰. La magie de l'industrie aboutit au bonheur consumériste universel : « Les gens heureux sont, dit-on, nés coiffés. Quelle ère nouvelle de prospérité s'ouvre donc pour cette pauvre humanité, puisque chacun pourra désormais, en cinquante minutes, trouver coiffure à sa tête. »⁶²¹

La mécanisation déverse ses merveilles sur la « pauvre humanité » et lui ouvre un avenir radieux, hautement désirable, où les classes se réconcilient : quand le pauvre pourra, comme le riche, posséder son chapeau en peau de lapin, régnera l'égalité miraculeuse dans la consommation. En touchant pour de bon à la magie, la productivité technique peut atteindre au commun passionnel universel et les machines incroyables remplacer les rapports de domination qui organisent la production.

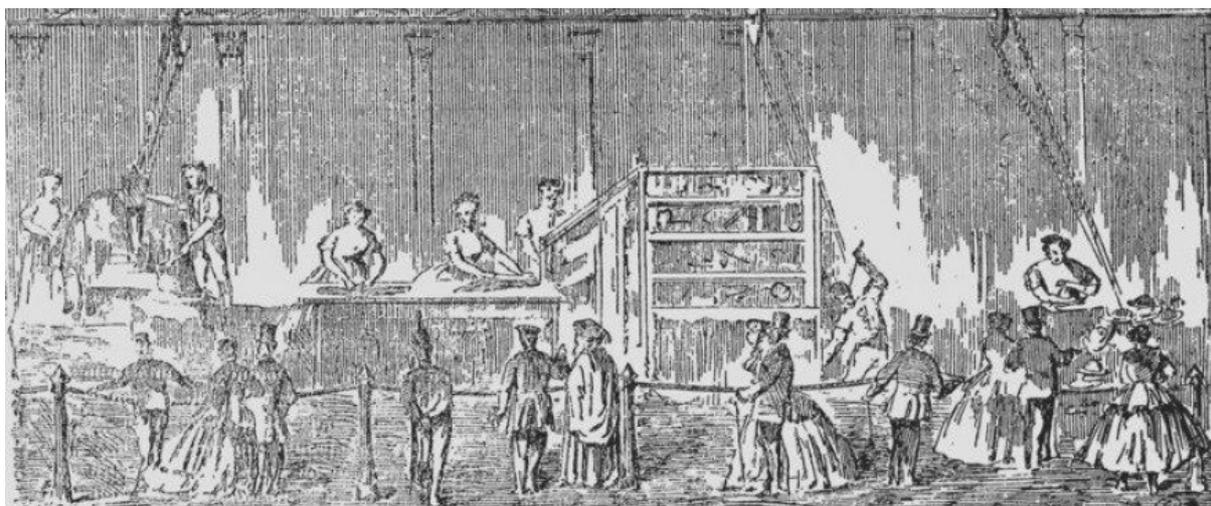


Fig. 16: Vignette du stand de la fabrique de chapeaux (G. VI), L'Album de l'Exposition Illustrée, op. cit., p. 217.

620L. Jablonski, « Exposition universelle de 1867 – Fabrique mécanique de chapeau », op. cit.

621Ibid.

d. *L'ouvrier en vitrine : évidence contre expérience.*

Pour que cette magie opère, le public doit la voir opérer *sous ses yeux*. Finalement, ces ateliers sont au travail ce que l'objet est à la marchandise. Au début du chapitre du *Capital* consacré au fétichisme, Marx décrit une table comme un objet simple, assimilable au premier coup d'œil, et qui pourtant, une fois devenue marchandise, paraît se mettre à danser⁶²². De la même manière, entre la fabrication d'un objet et la fabrication d'une marchandise, il existe une différence fondamentale : la fabrication d'une marchandise s'effectue sous des rapports de production qui dictent au producteur le coût de son travail, l'usage de ses mains et de son temps.

Les « petits métiers » du Palais sont placés dans une situation qui masque ces structures de production. Ils se présentent au visiteur comme un spectacle plaisant, une expérience vécue, autonome et sans histoire. « L'expérience [*Erfahrung*] est le fruit du travail », nous dit Benjamin, « l'expérience vécue [*Erlebnis*] est la fantasmagorie de l'oisif. »⁶²³ Dans le premier cas, on *acquiert de l'expérience*, on tire une sagesse, notre complexion affective est marquée, transformée par l'événement : l'expérience « ne peut être détachée de l'idée d'une continuité, d'une suite »⁶²⁴, poursuit le philosophe. Dans le second, le travail est remplacé par sa fantasmagorie : on se contente de *multiplier les expériences*, qui valent pour elles-mêmes et n'appellent « ni suite ni système. Elles sont un produit du hasard et portent la marque de cette interminabilité essentielle qui caractérise les obligations préférées de l'oisif »⁶²⁵. La fantasmagorie du travail exposé « *dissimule la dimension historique dans l'expérience immédiate de l'instant* »⁶²⁶ : passant d'une alcôve à l'autre, le visiteur oisif contemple un travailleur puis un autre, fabricant une marchandise puis une autre, et chacun apparaît dans une sphère séparée et autonome, sans lien entre elles, sans relations de classe. Seuls demeurent les gestes, mouvements uniques du pur présent traçant dans la matière la surface visible du travail, happant le spectateur sous l'emprise de l'évidence.

Quesnay en appelait à la puissance des sensations pour assurer le sens d'un syllogisme abstrait, pour donner de la puissance affective à une idée. Ici, les sensations font écran à une logique historique et économique : elles font croire que l'on voit tout quand les causalités du travail sont masquées. Spinoza parle de « connaissance par expérience vague » pour évoquer

622Cf. Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » [en ligne].

623Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 798.

624Ibid., p. 799.

625Ibid.

626Marc Berdet, *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Vrin. Matière étrangère, 2015, p. 97. Nous soulignons.

ce type d'appréhension qui ne fait appel qu'aux sens, quand les autres types de connaissance appellent la mémoire ou l'imagination, c'est-à-dire la mise en rapport de deux idées, de deux réalités connues ou observées. Cette expérience vague est trompeuse car c'est une affection qui, sous son évidence apparente, dissimule les causes réelles par lesquelles nous la concevons. L'expérience vague, pour Spinoza, c'est par exemple celle du rêve⁶²⁷ : quand nous rêvons, nous croyons être dans le monde réel car nous ignorons que nous rêvons, de même que nous ignorons les causes de nos rêves. Pareillement, tout est fait dans le Palais pour que le visiteur ne relie pas ce qu'il voit à l'intérieur avec ce qu'il connaît du dehors. Flânant dans un espace fantasmagorique, il ignore dans quel monde onirique il est pris, et ce d'autant mieux que ce monde prétend à la vérité.

Dans la fantasmagorie de l'Exposition, ce que l'on vient admirer, c'est la *performance* de l'ouvrier, déshistoricisée et inassimilable à une condition sociale collective. Voilà le travail rendu plaisant, enchanteur, transformé en attraction publicitaire. Les différences de classes disparaissent, tant est si bien qu'il arrive que l'on confonde profession et distraction. Les fleurs en émail pourraient ainsi tout à fait convenir à la gente féminine de la bonne société, suppose un chroniqueur : « Rien de plus délicat, de plus élégant que ce travail, et si le gaz dont la chaleur vive est nécessaire, si le gaz, qui n'a guère ses entrées dans les boudoirs, n'était pas indispensable, ce travail coquet deviendrait certainement la distraction des dames. »⁶²⁸ Lorsque le travail devient spectacle, la frontière avec le loisir se dissout. *In extremis*, la différence est rappelée par la pénibilité, la chaleur et l'odeur désagréables qui provoqueraient sans doute de trop grands désagréments aux oisives mondaines.

Preuve que cette confusion plane dans les allées, au moment d'organiser la venue des maîtres-ouvriers de la classe 94, personne n'avait envisagé cette difficulté, pourtant élémentaire : comment seront rémunérés les travailleurs exposés ?

On avait annoncé que le public verrait travailler sous ses yeux les ouvriers chefs de métier ; mais on n'avait pas songé que les ressources de ces braves gens sont très bornées. Sur le nombre inscrit, c'est à peine s'il s'en est trouvé deux disposés à s'engager dans la série de frais divers que représente un séjour au palais du Champ-de-Mars. Mais comme on tenait à amuser le public, ainsi qu'on s'était engagé, en lui offrant satisfaction de voir travailler des ouvriers appartenant à quelques spécialités, on a placé dans la galerie des machines des escouades de travailleurs envoyés là par quelques riches patrons qui n'ont pas reculé devant

627Le verbe utilisé par Spinoza pour « rêver » est *somniare*. Il signifie aussi délirer ou extravaguer. Dans sa traduction de l'*Éthique*, Robert Misrahi parle d'« extravagance » et non de rêve, pour sa proximité phonétique avec « expérience vague ». Cf. Baruch Spinoza, *Éthique*, Traduit du latin, présenté et commenté par Robert Misrahi, Éditions de l'éclat, Paris, 2005, p. 398.

628L'*Exposition Universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. II., pp. 216-217.

les sacrifices de cette réclame vivante et permanente. »⁶²⁹

Si désireux « d'amuser le public », les organisateurs eux-mêmes en ont « oublié » le rapport salarial. Il fallut donc associer le patronat, qui trouva là une vitrine inespérée pour afficher sa gamme de produits devant des millions de consommateurs potentiels, qui plus est dans un espace flambant neuf largement édulcoré.

Sur ce point, les mises en scène du travail tiennent une place clef dans la propagande hygiéniste du pouvoir : ces ateliers doivent démontrer qu'un environnement sain et ordonné augmente la performance du travailleur. Sous l'œil des badauds, les artisans appliquent à la lettre les règlements manufacturiers : ni distraction, ni discussion, le travail est cantonné à la production. Le public est invité à vérifier l'hygiène exemplaire. La propreté reluisante devient le symbole du lieu de travail idéal : chaque chose est à sa place, l'endroit est spacieux et aéré doit représenter la norme appliquée au-dehors. On ne verra pas trace de la poussière ou de la chaleur qui fait le quotidien des ateliers surpeuplés. Cette asepsisation n'est finalement pas très éloignée de celle des planches encyclopédiques, auxquelles la vignette consacrée au stand peut faire penser.

Une nuance de taille sépare néanmoins l'Exposition de l'*Encyclopédie*. Au siècle précédent, tantôt on niait purement et simplement le danger (le mémoire de Vialet), tantôt on mettait en garde contre l'imprudence de l'ouvrier (les médecins du travail). Ici, on reconnaît le risque et la pénibilité pour mieux montrer comment le progrès se charge de les amoindrir. À cet égard, un article consacré à « La houille et son exploitation » fait figure de parfait contrepoint au texte de l'ingénieur des mines d'ardoise. Après avoir décrit le dur labeur des mineurs⁶³⁰, l'auteur y énumère toutes les techniques nouvelles vues à l'Exposition pour soulager l'ouvrier. La lampe Davy, les cuffats, les machines d'aération du sixième groupe sont autant de preuves concrètes de la préoccupation des classes dirigeantes. Pourtant, nombre des rapports ouvriers soulignent que ces machines ne sont en réalité que rarement mises en pratique, rappelant là encore l'abîme entre le Palais et l'atelier.

Autre absence de ce Groupe VI : la surveillance du contre-maître. C'est qu'à la discipline de l'atelier s'en substitue une autre, celle de l'Exposition elle-même. Les ouvriers sont soumis

629Salomon Halphen, *Exposition universelle de 1867. Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, Paris, 1867, Librairie Internationale, pp. XII-XIII.

630« L'exploitation des mines de charbon est, pour les ouvriers, une industrie extrêmement pénible et des plus dangereuses. [...] ils sont obligés de travailler, à la lueur douteuse d'une lampe, dans de long boyau étroit, rarement debout, souvent à genoux, à plat ventre, couchés sur le dos ou les flancs, et dans des positions si gênantes que l'une d'elle a reçu le nom de *Méthode de col tordu*. » S'en suit une foultitude d'inventions vues à l'Exposition censées améliorer ce sort. Cf. P. Laurencin, « La houille et son exploitation », *L'Album de l'Exposition illustré*, op. cit., pp. 257-259.

aux regards des visiteurs qui affluent sans cesse, et peuvent même observer sans être vus du haut du promenoir. De là-haut, l'employeur dispose lui aussi d'un point de vue privilégié pour guetter leurs faits et gestes⁶³¹. Enfin, les corps au travail sont soumis aux regards des organisateurs : le plan du Palais tel que l'a conçu Le Play fonctionne comme un immense panoptique, du centre duquel on peut tout voir et tout contrôler, à commencer par ses subordonnés : « La gouvernance de l'exposition s'appuie sur cette observation permanente des participants, qui impose une normalisation des comportements et une contrainte qualitative. »⁶³² L'architecture traduit ainsi la hiérarchie du pouvoir du schéma leplaysien : posté en son centre, l'ingénieur centralise l'ensemble des informations et occupe le dernier échelon du pouvoir décisionnel. À nouveau, le parallèle entre le Palais Omnibus et le Paris d'Haussmann se rappelle à nous : par les perspectives tracées dans l'espace urbain, l'Empereur entendait étendre sur toute la ville le regard dominateur du pouvoir... et ménager des voies rapides pour la répression⁶³³.

Defrance et Wright peignaient des visites à l'atelier où l'ouvrier effectuait consciencieusement son travail sous la jouissance de l'œil du dominant. Désormais, c'est l'ouvrier en personne que l'on déplace au musée pour le livrer à la joie du public. Le travailleur doit y adopter la complexion de l'observé, s'habituer à sourire et à voir ses gestes perpétuellement épiés, assujettis à l'inquisition de l'ingénieur ou du client potentiel. Dans les vignettes émaillant les journaux illustrés, les ouvriers apparaissent dociles et concentrés, entourés de badauds dont l'accoutrement laisse deviner l'aisance : ces vignettes montrent moins le travail que son spectacle (Fig. 16)⁶³⁴.

En cela, les alvéoles d'activité manuelle portent à son paroxysme la fantasmagorie des expositions universelles : à la différence du Palais de Cristal qui en dissimulait la confection, des marchandises sont ici fabriquées à vue, par de vrais ouvriers emprisonnés dans des cellules panoptiques. Mais la visibilité totale refoule le rapport salarial. Persuadé que rien ne lui échappe du procès du travail, le visiteur, pris dans l'immédiate évidence de l'expérience sensible, manque peut-être l'essentiel. À savoir, l'image, l'affection manquante que les

631 Le stand de chapellerie de M. Haas étant pris d'assaut par les visiteurs, ce dernier admet le chroniqueur dans son compartiment personnel, afin que celui-ci partage son point de vue avec ses lecteurs : « Gravissons donc l'escalier de la plate-forme, accoudons-nous à la balustrade et regardons ; tout l'atelier est sous nos yeux, et nous le voyons d'assez près pour ne rien perdre de ce qui s'y fait. » *L'Exposition Universelle illustrée*, op. cit., T. I. p. 475.

632 Céline Micha Iesco, « Les coulisses de l'Exposition universelle de 1867 », op. cit., pp. 49-59.

633 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 134.

634 Cf. *L'Album de l'Exposition illustrée*, op. cit., p. 217 et *L'Exposition Universelle illustrée*, op. cit., T. II. pp. 72-73 : 6 vignettes. La plupart du temps, le travail y est réparti par genre. Notons qu'à de très rares exceptions (les établissements Mame, dont nous parlons plus bas, mais qui se sont fait remarquer dans une autre catégorie), les seules images du travail données dans les journaux montrent les ouvriers *au Palais*. Et quand exceptionnellement l'illustrateur s'éloigne du Champ de Mars, c'est pour dessiner la façade d'un établissement, renvoyant immédiatement à l'identité du fabricant, plutôt qu'aux procès de fabrication.

rapports ouvriers n'auront de cesse de rappeler : la souffrance que la « magie mécanique » exerce sur les corps nouvellement prolétariés.

e. La valorisation de l'entrepreneur : division du travail et individualisme.

Tout en célébrant la grand-messe du travail, l'Exposition opère une distribution stricte des capacités manuelles et intellectuelles, tant dans sa scénographie que dans ses commentaires. Tandis que la première cantonne le travailleur au rang d'attraction muette, les journaux qui couvrent l'événement instituent l'entrepreneur en véritable *auteur* du travail. Quand les petites mains captivent par « l'attrait de l'archaïsme et du travail simple », les chroniques louent l'esprit d'entreprise, l'audace, l'invention du patron.

Un exemple radical de cette répartition est fourni par les jurys de la classe 94. Reconnaisant bien volontiers que « l'intelligence des ouvriers est grande, [...] il était convenable de leur tendre la main et de les aider à montrer au grand jour ce qu'ils savent, ce qu'ils peuvent »⁶³⁵. Mais l'étendue de leurs capacités reste circonscrite à la pratique du métier. Que l'ouvrier ne s'avise pas de remettre en cause l'organisation du travail, car même les plus amènes à son encontre se refusent à l'imaginer gérant sa propre affaire. La conclusion du jury sonne comme un avertissement :

partout, les produits sortis d'une seule main et n'étant pas soumis au contrôle d'un gérant, chef d'atelier ou d'industrie, restaient toujours dans un état d'infériorité relative. Il devient évident [...] que l'influence, la direction d'un industriel, n'appliquant que son goût et ses connaissances techniques, sans employer le labeur de ses mains, est indispensable à la perfection du produit. [...] L'ouvrier est le père de ses œuvres ; comme le père de famille, il aimera quelquefois, dans ses enfants, moins la perfection absolue que la somme de jouissances et de peines qu'elles résument.⁶³⁶

Jusque dans son ouvrage, l'ouvrier semble incapable de raison, ayant pour cela besoin de l'entrepreneur pour voir son invention menée à terme. Diderot enjoignait les savants à user de leurs connaissances théoriques pour améliorer la production manuelle ; désormais, ce sont les entrepreneurs qui portent ce savoir, sans lequel la main ouvrière ne serait rien : « MM. Wirth

635 Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international...*, op. cit., T. XIII, Gr. X., p. 957.

636 Ibid., p. 981.

[...] eurent l'heureuse idée *d'apporter la science au milieu de ses ouvriers* »⁶³⁷, rapporte *L'Exposition illustrée*. Valoriser le travailleur, c'est mettre à l'honneur ses capacités *manuelles* et la qualité des productions qui en découlent. L'Exposition tient cependant à ce que l'ouvrier ne s'illusionne pas sur son devenir : incapable de porter seul son invention à terme, il ne peut s'émanciper de la tutelle, *légitime*, de l'entrepreneur, de sa science et de son capital.

Les entrepreneurs sont dépeints en héros nationaux, dont l'enrichissement profite au pays tout entier. « Je n'ai aucune peine à avouer la *sympathie* que m'inspire toujours l'homme assez courageux, assez désintéressé, assez ami des intérêts de son pays, pour tenter de le doter d'une industrie, au risque de ses propres intérêts, au détriment de son propre repos et de sa fortune »⁶³⁸, avoue un journaliste. Les intérêts financiers individuels et nationaux se confondent, et la course au profit devient un acte « désintéressé », uniquement guidé par l'amour de la patrie.

En outre, faire fortune « pour la France » est une tâche homérique qu'on n'atteint qu'après avoir franchi moult épreuves : « Aux difficultés, aux entraves, aux ennuis de toutes sortes qui ont assiégé cette œuvre à ses débuts, aux injustices qui, dernièrement encore, venaient frapper M. Bernard, l'homme industriel peut opposer comme consolation la conscience du devoir accompli et d'un grand service rendu à son pays. »⁶³⁹ Au contraire de l'activité ouvrière, anhistorique, immédiate et anonyme, le parcours de ces individus avisés est une épopée semée d'embûches. Ce sont eux qui inventent, font évoluer leurs machines et leurs affaires ; ce sont eux qui dotent la France, au fur et à mesure de son histoire, d'industries florissantes.

Après avoir apprécié la précision des ouvrières confectionnant des pipes en écume de mer dans les bulles de la « Galerie du travail », un chroniqueur rend grâce à leur patron : « Et voilà, grâce à la hardiesse d'un industriel français, une nouvelle industrie acclimatée en France. Elle est aujourd'hui en pleine prospérité. »⁶⁴⁰ La plupart des comptes rendus *décrivent* le spectacle des gestes des « petits métiers », mais *racontent* l'histoire de l'invention et de l'entrepreneur. Ces deux régimes de discours renvoient à deux types de capacité, inféodant le geste ouvrier à la geste de l'entrepreneur.

De même qu'il y a un type d'ouvrier idéal, il y a aussi de bons et de mauvais capitalistes⁶⁴¹.

637V. Meunier, « Les petits métiers », *L'Exposition illustrée*, T. II., op. cit., p. 73. Nous soulignons. Il s'agit d'une entreprise de sculpture sur bois.

638Victor Cosse, « La fabrique de diamant », *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, op. cit., T. II., p. 330.

639Ibid.

640Victor Cosse, « Les pipes en écume de mer », *ibid.*, p. 363.

641« Chacun le sait, les capitalistes ne sont pas des essayeurs de plâtre ; pour qu'ils consentent à entrer et à s'installer dans une maison, il faut qu'elle ait été longuement éprouvée et qu'elle présente toutes les garanties de sécurité ; aussi, quoiqu'ils soient toujours en quête et à l'affût de gros bénéfices, ils préfèrent prudemment s'associer aux médiocres fortunes faites, qu'aux immenses fortunes probables, mais à faire. » Prosper Poitevin, « Le charbon aggloméré », *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. I. p. 403. Dehaynin a reçu une médaille d'or pour sa machine.

L'Exposition met en avant des investisseurs modèles, capables de faire fructifier un capital par la seule force de leur intelligence, par une idée originale mais risquée qui fait avancer le progrès. Il en est ainsi de l'invention primée du charbon aggloméré : « combien d'entre eux [les capitalistes] ont passé et repassé sur le carreau des mines sans se douter que les débris qui encombraient l'ouverture des puits d'extraction contenaient d'inépuisables richesses, et que, pour les réaliser, il suffirait de trouver le moyen de mettre en œuvre tous ces déblais. »⁶⁴² Cet exemple est caractéristique : il s'agit de faire du profit avec une matière laissée pour compte, et dont une idée géniale a su tirer profit.

C'est grâce à une observation fine et à la mise au point d'une machine *ad hoc* que Félix Dehaynin a pu créer, *ex nihilo*, son industrie. Sa machine est illustrée page suivante : l'illustration s'apparente à un dessin technique adressé à des spécialistes. Sans surprise, les ouvriers qui la font fonctionner sont absents. « Ce que le fondateur et le chef de ces grandes usines a dû dépenser de force, d'intelligence et d'activité *pour les élever seul* au rang qu'elles occupent aujourd'hui parmi nos plus importantes industries, il nous serait difficile de l'apprécier et de le dire »⁶⁴³, conclut l'article. Tous les ingrédients du récit mythique de l'entrepreneur qui continue d'infuser l'imaginaire actuelle sont réunis : individu aux capacités hors du commun, il est une force agissante au service de sa patrie.

Ce mythe atteint son paroxysme quand il s'agit de valoriser d'ambitieux inventeurs partis de rien. La palme de ces parcours édifiants revient à MM. Petin et Gaudet, lauréat d'un Grand Prix pour leurs forges et hauts fourneaux :

Quand on pense que les deux hommes qui dirigent ces vastes établissements et leur impriment chaque jour une activité nouvelle, les ont créés avec leurs seules ressources, qu'ils se sont élevés des plus humbles rangs des travailleurs au premier rang parmi les chefs des plus importantes usines de l'Europe, on se demande si le pays pourra jamais les honorer assez et s'acquitter envers eux d'une dette de reconnaissance que leurs services accroissent chaque année.⁶⁴⁴

En bon vulgarisateur qu'il est, Turgan se contente de décrire sous toutes les coutures les canons sortis de leur fabrique⁶⁴⁵ ; le journal de l'Exposition, au contraire, accorde une large place à la biographie du duo patronal, mettant l'accent sur les services rendus à la nation et sur l'ascension sociale exemplaire.

642Ibid. Et un peu plus loin : « Il avait deviné que des millions étaient enfouis sous ces montagnes de débris de houille, et il se dit qu'il suffisait de les remuer pour les en faire sortir. »

643Ibid. Nous soulignons.

644Prosper Poitevin, « L'usine Persan-Beaumont », *ibid.* p. 381.

645Julien Turgan, *Études sur l'Exposition universelle*, *op. cit.*, pp. 119-120.

Pareils destins individuels donnent du crédit à l'idéologie libérale, selon laquelle, sous un régime de liberté et d'égalité, chacun peut réussir et s'élever socialement, à condition de s'en donner les moyens : puisque Petin et Gaudet ont su sortir de leurs conditions, chacun doit pouvoir le faire. Pour le libéral Chevalier, « l'inégalité des conditions est un fait indestructible, là même où la loi a établi ou reconnu l'égalité des droits, parce qu'elle est inhérente à la nature humaine »⁶⁴⁶. L'État, dégagé de toute responsabilité – « ce n'est pas au législateur qu'il appartient de réprimer ou de contenir les écarts d'un luxe insolent »⁶⁴⁷ –, doit se borner, dans la lignée des « principes de 1789 », desquels Chevalier se revendique sans cesse, à assurer la liberté du travail et des échanges.

Déjà, Dickens s'amusait de cette légende du *self-made man* avec son personnage de Bounderby qui ne cessait d'admonester ses subalternes et de rappeler qu'il s'était fait lui-même à la seule force de son caractère⁶⁴⁸. Après lui, Korsch dénonçait ce mythe libéral comme la « grande illusion de notre époque » : cette illusion « qui veut que la société capitaliste soit composée d'individus libres et disposant d'eux-mêmes, ne peut être maintenue qu'à condition de refouler en permanence dans l'inconscient le contenu réel des rapports sociaux »⁶⁴⁹. Ces récits occultent les déterminismes derrière la volonté individuelle, l'influence du collectif et de l'environnement derrière le seul mérite personnel.

À ce niveau, une perspective spinoziste permet d'attaquer l'idéologie libérale dans sa métaphysique même. Car dans la pensée du Hollandais, la seule idée de *self-made man*, cœur battant de la rhétorique individualiste, n'a pas le moindre sens. À travers son analyse du « transclasse », individu ayant échappé à la reproduction sociale, Chantal Jaquet rappelle que même lorsque qu'elle ne concerne qu'un individu, l'ascension sociale demeure un phénomène collectif, dans la mesure où elle ne peut s'effectuer que suite à une série de rencontres, positives ou négatives, entraînant avec eux des affects qui font évoluer notre puissance d'agir⁶⁵⁰. Ce sont ces rencontres qui déterminent en l'homme ses actions et ses idées : « loin de constituer une sphère "autonome", nous répète Citton, [les idées] sont à concevoir comme des affections, comme des inter-relations, n'échappant en rien aux lois de la nécessité naturelle »⁶⁵¹. Pour qu'une idée naisse, il faut nécessairement qu'il y ait rencontre : que la

646 Michel Chevalier, *Rapport du Jury International*, op. cit., T. I., p. 460.

647 Ibid.

648 « C'était là une des fictions de Coketown. N'importe quel capitaliste qui avait su faire sortir soixante mille livres d'une pièce de six pence se déclarait toujours étonné que les soixante mille ouvriers qui l'entouraient ne fissent pas sortir aussi soixante mille livres de six pence, et reprochait plus ou moins à chacun d'eux de ne pas accomplir ce petit exploit. Ce que j'ai fait, vous pouvez le faire. Pourquoi ne le faites-vous pas ? » Charles Dickens, *Temps difficiles*, op. cit., p. 171.

649 Karl Korsch, *Karl Marx*, manuscrit (II), pp. 75-77. Cité par Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 677.

650 Cf. Chantal Jaquet, *Les transclasses ou la non reproduction*, PUF, Paris, 2014.

651 Yves Citton, « Esquisse d'une économie politique des affects », op. cit., p. 73.

complexion socialement et collectivement formée d'un individu croisé, sous l'effet du déterminisme, une affection qui produira, *du fait de cette complexion*, un montage qui donnera lieu à une idée nouvelle. À la logique individualiste du « moi » souverain et auto-déterminé s'oppose une logique combinatoire qui tient compte des circonstances.

Pour que Félix Dehaynin invente sa machine à agglomérer le poussier, il fallait qu'il soit le descendant d'une grande famille du Nord, actionnaire de la Compagnie des Mines d'Anzin dès 1836, et qui l'amena à arpenter les carreaux de fosses dès l'enfance. Plus encore, sa rencontre avec un ingénieur stéphanois du nom d'Evrard a été décisive, puisque c'est à lui que Dehaynin rachète le brevet d'une machine à agglomérer la poussière en briquettes à l'aide de goudron⁶⁵².

Comme souvent, la légende du génie créateur se débarrasse des tiers encombrants. En bâtissant sa mythologie autour d'un individu surpuissant, le libéralisme s'emploie à constituer un « imaginaire de la captation », un imaginaire de la « brigade » : « le mode de production pousse à son paroxysme la division du travail, donc le caractère profondément collectif de toute production, tout en l'accompagnant d'une rhétorique de performance individuelle »⁶⁵³, note Lordon. Et cet imaginaire est profondément incapacitant, parce qu'il incite à penser que tous ceux qui ne parviennent pas à s'élever dans la société sont des incapables et ne le méritent tout simplement pas. La valorisation héroïque d'aventures singulières doit renforcer cette illusion, selon laquelle l'abolition des privilèges a établi une égalité de fait, là où n'existe qu'un embryon d'égalité de droit. Elle véhicule l'idée que les barrières de classes ne sauraient résister à la volonté souveraine d'un individu, quand seul un changement collectif pourra durablement les faire tomber. En cela, le transclasse n'est que la ruse suprême de l'ordre dominant, l'épouvantail qui maintient la reproduction à laquelle il est parvenu à échapper.

Ajoutons pour finir que l'éloge de ces deux chefs d'entreprise prend une couleur particulière du fait que leur acier le dispute au premier des concurrents allemands, Krupp⁶⁵⁴. Héros du libre-échange, qui prend véritablement son essor sous le Second Empire, les entrepreneurs sont d'autant plus dignes d'être aimés qu'ils sont un rempart contre les puissances voisines. Rempart économique face à l'Angleterre, rempart militaire à côté de l'Allemagne. Dans ces conditions, mobiliser les affects communs de la Nation devient un moyen de valoriser comme jamais le capital. On mesure l'écart avec le discours d'Hugo,

652Cf. Le cercle historique et archéologique d'Eaubonne.

653Frédéric Lordon, *La société des affects*, op. cit., p. 90. Lordon donne le nom de « brigade » à la « prétention de se faire attribuer des effets qui excèdent ses propres puissances, c'est-à-dire d'établir une égalité mensongère entre le briguant et les effets qui suivent en fait de puissances autres que les siennes ». L'Exposition fait de la brigade la règle généralisée, puisque tous les petits métiers exposés sont rapportés à l'intelligence de l'entrepreneur.

654« Petin et Gaudet, tiennent le premier rang en Europe entre toutes les usines du même genre ; et nous croyons que la Commission Impériale a fait un simple acte de courtoisie en adjugeant le premier grand prix à M. Krupp, d'Essen, pour ses aciers fondus. » *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, T. II., p. 380.

voyant l'avenir s'ériger sur une grande nation européenne et pacifique.

4. Le Groupe X : exposition du bon marché et enquêtes sociales.

a. *La création du dixième groupe : une victoire des thèses de Le Play.*

Principal ordonnateur de l'Exposition, Le Play fait ajouter à la classification un dixième groupe, allant des classes 89 à 95⁶⁵⁵. Ce groupe peut être qualifié de leplaysien pour deux raisons : d'abord, une classe est consacrée à des marchandises exclusives à la consommation des ménages modestes. Ensuite, il fait appel à des enquêtes de terrain adoptant la méthodologie de l'auteur. Celles-ci visent à diffuser « les progrès réalisés par quelques-uns, [afin de] donner à d'autres la volonté d'imiter de nobles exemples », d'« exciter les classes ouvrières à rechercher l'amélioration de leur sort dans de sages pratiques, et non dans de nuageuses théories » et de « surtout inspirer à quelques hommes compétents l'*ardent désir* de sonder ces problèmes dont la solution importe tant à la société moderne »⁶⁵⁶. Il peut donc être vu comme une vaste tentative de valorisation du patronage mettant en avant ses avantages économiques et politiques, et récompensant les patrons les plus méritants.

Chevalier lui-même, réticent lors des préparatifs, admet finalement que l'économie seule ne réglera pas les tensions qui secouent le pays⁶⁵⁷ :

La situation d'esprit des populations ouvrières [...] est digne, en ce moment, de la plus grande attention. Il convient de s'en préoccuper dans l'intérêt de l'industrie mais ce n'est pas tout, car il ne s'agit pas seulement d'assurer la production [...] ; il faut aussi prévenir des déchirements intérieurs qui compromettraient la sûreté même des États. En un mot, à l'égard

655 Cf. *Moniteur universel*, 16 juillet 1865. Outre les classes 94 et 95 susmentionnées, la classe 91 est consacrée à la production bon marché, les classes 89 et 90 ont trait à l'éducation scolaire et aux cours pour adultes, la classe 92 regroupe vêtements populaires et costumes traditionnels, et la classe 93, enfin, concerne le logement ouvrier.

656 *Exposition Universelle de 1867. L'enquête du dixième groupe. Catalogue analytique des documents mémoires et rapports exposés hors classe dans le dixième groupe et relatifs aux institutions publiques et privées créées par l'État, les départements, les communes et les particuliers pour améliorer la condition physique et morale de la population*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 11. Nous soulignons.

657 De nombreux conflits sociaux et mouvements spontanés émaillent le pays depuis 1850. Sans remettre en cause le pouvoir impérial, cette constellation de colères sporadiques est signe d'un malaise larvé dans le monde ouvrier. Les coalitions étant proscrites, elles donnent lieu à plusieurs dizaines de procès chaque année, atteignant même 168 pour l'année 1855. Début 1867, le climat demeure extrêmement tendu : en février, la grève des bronziens mobilise un grand nombre d'ouvriers (10 bronziens ont signé le *Manifeste des Soixante*) ; et début avril, alors que l'Exposition vient d'être inaugurée, des milliers de tailleurs parisiens refusent de reprendre le travail. Cf. Michel Cordillot, *Aux origines du socialisme moderne*, op. cit., p. 34.

des ouvriers, on a à résoudre des problèmes politiques et sociaux autant que des questions économiques. Il est manifeste que les populations ouvrières ne sont pas satisfaites de leur sort. Elles élèvent des plaintes de plus en plus vives, des réclamations de plus en plus énergiques et hardies, et comme actuellement elles disposent dans l'État d'une influence étendue, comme elles ont la force du nombre, il serait d'une souveraine imprudence de n'en pas tenir compte.⁶⁵⁸

Le danger de rupture semble imminent et le risque trop grand pour être négligé. Il paraît urgent de se pencher sur le sort de ce prolétaire moderne, et de lui donner des gages de la profonde sollicitude de l'État. Dans ses « Considérations générales sur le Groupe X », Charles Robert estime que :

pour tirer des enquêtes ouvertes par le Groupe X et par le jury spécial toutes les conclusions que comportent ces précieux documents, il faudrait, par un grand travail d'ensemble, montrer d'une part la réalité telle qu'elle existe au milieu du XIX^e siècle [...]; puis, d'autre part, à côté de ce tableau, quelquefois sombre et douloureux, faire entrevoir l'idéal, en évitant l'utopie, c'est-à-dire expliquer, à l'aide de la méthode d'observation, comment la civilisation moderne pourrait, *sans ébranler aucun des principes fondamentaux sur lesquels elle repose*, remplacer les ténèbres par la lumière, l'antagonisme par la concorde.⁶⁵⁹

À travers ce dixième groupe, le régime entend montrer au monde, non seulement qu'il a conscience de la misère ouvrière, mais aussi qu'il a en main la solution la plus efficace pour y remédier, dissuadant les ouvriers de se bercer de vouloir prendre en main eux-même leur situation. Les deux pans essentiels du Groupe X, consommation populaire et enquêtes sociales, sont mis en scène dans l'Exposition afin de convaincre patrons et travailleurs des bienfaits de l'alternative leplaysienne.

658 Michel Chevalier, *Rapports du Jury International*, op. cit., pp. 453-454.

659 Charles Robert, « Considérations générales sur le groupe X », in Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international* – T. XIII, Gr. X, cl. 89 à 95, op. cit., p. 8. Nous soulignons. Robert est lui-même un proche du pouvoir : secrétaire général du ministère de l'éducation, il siège également à la commission d'admission de la classe 89.

b. *La classe 91 : une régulation du social par la consommation.*

- *Les difficultés à valoriser le bon marché.*

La classe 91 est donc entièrement dédiée aux objets bons marchés spécialement conçus pour la consommation populaire. Dans son rapport relatif, la Commission Impériale lui assigne le programme suivant : « des objets spécialement exposés en vue de fournir à la population ouvrière des campagnes et des villes les moyens d'améliorer sa condition physique et morale. »⁶⁶⁰ Le *Vade-mecum* n'y va pas par quatre chemins : « La classe 91 est certainement une des plus importantes de l'Exposition. [...] On y trouve réuni, avec des conditions de solidité et d'élégance qu'on chercherait vainement ailleurs, tout ce qui est nécessaire à la vie d'un ménage modeste, et cela, au prix le plus bas. »⁶⁶¹

La première exposition parisienne de 1855 se différencie déjà de son homologue londonienne par la part faite à l'économie sociale, mais la pédagogie technophile l'emportait sur les biens de consommation courante. En 1867, une classe entière est dédiée aux objets censés remédier aux souffrances des classes laborieuses. Elle doit ainsi témoigner « des préoccupations morales qui président aux objets matériels ; [le dixième groupe] *place l'Exposition des idées pour ainsi parler, à côté de l'Exposition des choses* ; il est le témoignage de la sincère et profonde sympathie qu'inspirent le paysan et l'ouvrier »⁶⁶². L'objet apparaît ici dans toute sa puissance de conviction est d'affect : là où les idées peuvent paraître lointaine, inaboutie ou abstraite, la force de l'Exposition est de convoquer la présence de l'objet, preuve concrète censée attiser la curiosité et l'« ardent désir » du public autour des idées réformistes.

Et en ce groupe plus qu'ailleurs l'objet est nécessaire. En effet, à travers la consommation universelle doit devenir gage de bien-être et de progrès : « En quoi donc consiste le progrès, aussi bien moral que matériel, si ce n'est à imiter le soleil qui a des rayons pour tout le monde, même pour les aveugles qu'il réchauffe s'il ne les éclaire pas. »⁶⁶³ Ce faisant, les organisateurs font mine d'oublier que le même homme tour à tour fabrique et consomme, et que le bon marché s'obtient bien souvent par une réduction de salaire, un accroissement des cadences ou la mécanisation de la production. Halphen, rapporteur de cette classe, entretient cette frontière

⁶⁶⁰Salomon Halphen, *Exposition Universelle de 1867, Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Paris, 1867, p. III.

⁶⁶¹*Vade-mecum du visiteur*, op. cit., p. 76. On notera au passage que les classes présentées comme les plus importantes par le guide sont celles ayant trait au travail et à la condition ouvrière.

⁶⁶²Salomon Halphen, *Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, op. cit., p. IV.

⁶⁶³Ibid., p. 118.

fantasmagorique entre le consommateur et le producteur, en s'emportant contre un étameur qui refuse de mécaniser sa manufacture et persiste à faire fabriquer ses couverts par des ouvriers : « nous ne saurions approuver les anathèmes que M. Langlois se plaît à lancer contre les machines, car c'est grâce à l'économie réalisée dans la fabrication par la simplification du travail résultant de l'emploi des procédés mécaniques, qu'on peut arriver à donner les produits utiles à un bon marché qui les rende accessibles aux familles laborieuses. »⁶⁶⁴ Or, la contradiction ne manquera pas d'être soulevée par les ouvriers : qui achètera ces couverts bon marché, quand tous les ouvriers auront été remplacés par des machines ?

L'Exposition cherche à mettre en évidence un nouveau marché national, la consommation ouvrière, et à persuader l'industriel qu'il n'y a pas de honte à produire moins cher, en prenant appui sur son voisin d'outre-Manche : « Nous Français, nous passons en haussant les épaules devant les produits à bas prix, que nous désignons sous l'appellation dérisoire de *produits à quatre sous* : les Anglais les saluent avec respect sous le titre de *produits-million*. Ces produits dédaignés par nous ne s'expédient pas par *colis* ; ils s'expédient par *balles*, et ils font sans éclat la conquête du monde. »⁶⁶⁵ L'entrepreneur pourra ainsi accroître les débouchés du marché français, tout en métamorphosant les classes laborieuses en consommateurs satisfaits.

Ce qu'énonce Ducuing ici, c'est la contradiction entre deux échelles de valeur, l'une esthétique, l'autre économique. La classe 91 voudrait rehausser la seconde en l'exposant avec la première. Or, dans le milieu « saturé d'imaginaire » de l'exposition, c'est l'inverse qui va se produire. Perçue comme un espace réservé aux classes inférieures, nombre d'exposants ont manigancé pour ne pas s'y installer, jugeant la proposition infamante ; d'autres, comme les Cotonnades de Rouen, par exemple, n'ont exposé que parce qu'elles ont été inscrites en secret par le département. Finalement, ceux qui avaient le plus de relations ont réussi à y échapper, faisant finalement de cette classe 91 un sas départageant les « dignes » des « indignes » au sein d'une même profession (tailleurs, orfèvres, bronziers)⁶⁶⁶. D'autres, enfin, plutôt que d'opter pour le bon marché réel, ont présenté des variantes luxueuses de leurs produits, de peur de « rougir devant leur voisinage » (Halphen).

Force est de constater que dans le système de valeur propre à l'Exposition, et comme les Anglais eux-mêmes en ont fait l'expérience, il est difficile d'exposer côte à côte des objets de luxe et des objets pratiques : la structure affective construite autour de l'art industriel peine à tenir côte à côte le luxe et le standard. Dans un milieu où le clinquant est la norme, la classe

664Ibid., p. 164.

665François Ducuing, « Les produits à bas prix : la classe 91 », *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. II. p. 116. Ducuing souligne.

666« Certains exposants, en dépit de leurs produits remarquables, ont été rejetés dans la classe 91, parce qu'ils n'occupaient pas à Paris d'assez beaux appartement », rapporte Halphen. Ibid. p. XXI.

91 n'a pu soutenir la comparaison.

- *La question sociale à travers le prisme de la consommation : des désirs au rabais.*

Cette classe doit le progrès peut aussi être profitable aux travailleurs. La disposition des produits de ce groupe « de l'utile et du bon marché »⁶⁶⁷ mérite d'être signalée. Figuiet la décrit comme suit :

Embrassant par sa nature, les produits les plus divers, groupe prélevé sur les autres, essentiellement universel, et représentant, si l'on veut, la production d'une nation qui appliquerait exclusivement ses efforts à cet ordre de travaux, *il n'avait pas d'emplacement particulier. C'est pour cela qu'il occupait dans le Palais un secteur tout entier, absolument comme une nation exposante.*⁶⁶⁸

Il s'agit là d'une catégorie « à part » pour une classe « à part » : ces objets sont en effet les seuls qui soient dénués de caractère national. Ils se rapprochent en cela des classes laborieuses, « nation dans la nation », à l'écart de l'histoire de l'art industriel. Ce sont des produits standardisés, pour une population « vulgaire », jugée sans identité.

C'est précisément par cette homogénéité entre le produit et le consommateur que se justifie cette absence de style : « La beauté des produits de la classe 91 consiste principalement dans la solidité. Ils sont à leurs similaires de la classe 17 ce qu'est un robuste homme du peuple à un fils de bonne maison. »⁶⁶⁹ À ces travailleurs solides il faut des objets à leur image. « Les neuf premiers groupes comprennent ce que le travail humain produit de plus beau, les instruments et les méthodes de production les plus perfectionnés. Le dixième groupe n'admet que des objets ou des moyens de travail capables d'exercer une *influence utile* sur la condition matérielle, intellectuelle ou morale des populations »⁶⁷⁰, renchérit Halphen. L'Exposition doit « influencer utilement » le spectateur ouvrier, colporter les affects qui le pousseront à vivre suivant la norme du pouvoir. En furetant entre les allées et les brochures, l'ouvrier doit comprendre ce qu'il est ou non en droit de désirer.

667Salomon Halphen, *Examen détaillé des produits de la classe 91*, op. cit., p. II.

668Louis Figuiet, *L'Année scientifique et industrielle : ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts, qui ont attiré l'attention publique en France et à l'étranger*, XII^e année (1867), Paris, Hachette, 1868, p. 15. Nous soulignons.

669Emile de la Bédollière, « Les poteries bon marché », *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, op.cit., T. II, p. 91. La classe 17 contient les porcelaines, faïences et autres poteries de luxe.

670Salomon Halphen, *Examen détaillé des produits de la classe 91*, op. cit., p. XX.

On voit ici à quel point tout acte de consommation est d'abord un jugement, faisant intervenir la complexion particulière de l'acheteur. En effet, nous dit l'auteur de *l'Éthique*, « chacun, d'après son propre sentiment, juge ou estime ce qui est bon, ce qui est mauvais, ce qui est meilleur, ce qui est pire, et enfin ce qui est le meilleur ou ce qui est le pire »⁶⁷¹. Et ce sentiment est lui-même préformé, on le sait, par des mécanismes sociaux comme l'imitation ou le conformisme, qui aimantent notre boussole affective. L'ensemble de ces mécanismes composent un système de valeur, une « téléologie régnante »⁶⁷². En multipliant les conseils, les classements et les exemples, l'exposition entend bien maîtrisée cette téléologie, dictant sa cohérence et sa hiérarchie à la consommation des ménages.

Désireux de convier les couches populaires à leur grand rassemblement industriel, les organisateurs devaient trouver une parade pour éviter d'induire chez elles des désirs déplacés : comment « répondre aux besoins » sans « provoquer l'envie »⁶⁷³ ? Exactement comme les rejetons de prolétaires instruits par la Mr. M'Choakumchild de Dickens, les travailleurs en visite doivent apprendre à désirer selon leurs moyens, à ajuster « leurs goûts avec les faits » : « vous ne devez avoir comme *goût* que ce que vous pouvez avoir en *fait* »⁶⁷⁴, assène l'instituteur des *Temps difficiles*. Visant spécifiquement une catégorie sociale par des produits exclusifs, conçus pour s'intégrer dans le budget des ménages ouvriers, dans la droite ligne des études de Le Play, la classe 91 est aussi la seule à exiger l'affichage des prix. Cette mesure sera très régulièrement contournée par les exposants, ce qui énerve au plus haut point le rapporteur Halphen : revient comme un mantra ce regret de l'absence des prix, qui empêche de déterminer si oui ou non un produit convient au peuple.

À ce titre, l'autre regret de Halphen tient au fait que l'étanchéité entre le luxe et le bon marché n'ait pas été plus stricte : « À chaque instant vous verrez se produire le même fait, l'utile banni de toutes les spécialités pour ne laisser en vue que les folies luxueuses »⁶⁷⁵, se désole-t-il. De nombreuses marchandises destinées aux riches se sont malencontreusement retrouvées dans cette partie réservée aux pauvres, lui donnant l'air d'un gigantesque « capharnaüm, d'une véritable foire de Babel ». Toute la moralisation par l'épargne s'en

671(*Éth.* III, 39, Sco.). Nous soulignons.

672Yves Citton, « Esquisse pour une économie politique des affects », op. cit., p. 70. Dans sa démonstration Citton croise la pensée de Spinoza avec celle de Gabriel Tarde, sensiblement en accord sur ce point. Citton ajoute que cette dynamique affective se trouve complétée par une logique rationnelle, sorte de « régulateur » entre les formes « subjectives » des désirs et les conditions objectives de la persévérance dans l'être.

673Salomon Halphen, *Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, op. cit. p. XXVI.

674Charles Dickens, *Temps difficiles*, op. cit., p. 27. Dickens a bien compris la part de l'école dans le vaste processus de normalisation sociale. Dans le roman, la prévalence des faits a pour principal objectif de réduire à néant l'imagination des élèves, pour qu'ils ne puissent penser que de façon rationnelle. Cela n'empêche pas Bounderby de caricaturer la moindre revendication de ses ouvriers en un désir de « venaison et de soupe de tortue servies avec une cuillère en or ».

675Salomon Halphen, *Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, op. cit. p. XXII.

trouve ruinée. Pire, c'est le contraire qui se produit, puisque l'Exposition finit par faire naître chez l'ouvrier des tentations inadaptées. Alors même que celui-ci doit apprendre à ne désirer que dans le domaine de l'utile, il est pour ainsi dire criminel

d'étaler sous ses yeux, dans une classe qui lui est spécialement destinée, une foule d'objets qui constituent des superfluités, qui seraient pour lui des dépenses sans compensations, c'est-à-dire complètement improductives et qui lui feraient chercher à ses dépens cette fausse aisance dont nous devrions tous, au contraire, dans l'intérêt de son bonheur futur, le détourner avec soin.⁶⁷⁶

On notera au passage le contraste entre l'organisation soignée des vitrines du « Musée du travail » et le bric-à-bras que forme l'étalage confus destiné aux masses populaires.

Application pratique des budgets ouvriers, la continuité avec les enquêtes de Le Play est criante. Et Halphen propose une suite logique à cette hiérarchie passionnelle, à travers une « exposition permanente de l'utile et du bon marché » : « À l'envahissement du luxe, à la gangrène du superflu ruineux, opposons la propagande quotidienne et constante des produits sérieux. »⁶⁷⁷ Pour le bien du peuple, contaminé par la vision du luxe dans les grandes villes, il serait bon de lui rappeler jour après jour ce à quoi il peut aspirer : « Ce serait là le dénouement le plus moral que l'on pût donner à l'Exposition universelle de 1867 »⁶⁷⁸, conclut-il. Et l'auteur de se livrer lui-même à cet inventaire des objets adéquats ou non aux goûts des prolétaires. Même les outils les plus ingénieux, destinés à améliorer les conditions de travail sont réprouvés quand leur prix est trop élevé : la souffrance des corps n'excuse pas la tentation d'un achat déplacé⁶⁷⁹.

Dans cette analyse de la consommation ouvrière, c'est moins une répression des corps qu'une normalisation des désirs qui est à l'œuvre, appuyée sur des années d'observation de terrain. Se joue ici une tentative de régir les envies, d'établir une ségrégation des désirs, que Lordon a appelé une « épithumogénie » : « L'épithumogénie a pour effet, et en fait pour intention, de *fixer* les désirs des enrôlés à un certain nombre d'objets à l'exclusion des autres. »⁶⁸⁰ Certes, le philosophe envisage cette épithumogénie dans le strict cadre de

676Ibid., p. XXIII.

677Ibid., p. XXXII.

678Ibid..

679« Mlle Mimard avait remarqué la fréquence des blessures graves que se faisaient les vigneronns et les tonneliers en portant imprudemment leur foret en poche. Elle a voulu obvier à cet inconvénient, et elle a imaginé un foret dont la mèche se dévisse et rentre dans le manche. (...) Ce petit appareil, pince fort utile sans doute, nous paraît cependant d'un prix trop élevé. Le modèle le plus commun se vend 4 fr. 50 c. Le modèle riche, 8 francs. » Ibid. p. 182.

680Frédéric Lordon, *Capitalisme, désirs et servitudes*, op. cit., p. 140.

l'organisation du travail : la fonction assignée au salarié dans la division du travail doit être désirée par lui, il s'agit de faire d'un « objet d'activité un objet de désir »⁶⁸¹. Or, dans le leplayisme, et dans les rayonnages du Palais, c'est une épithumogénie beaucoup plus large qui agit. Soucieux du « bonheur futur » de l'ouvrier, les classes dominantes prétendent définir rigoureusement les limites de sa consommation, pour en normaliser le comportement *en-dehors du travail*. Une véritable hiérarchie s'établit : l'intensité des affects et des désirs est indexée sur les budgets et la place sociale, conséquences directes des capacités présumées. « Le propre de la domination est de river les dominés à des objets de désirs mineurs – en tout cas jugés tels par les dominants, qui se réservent les autres »⁶⁸², écrit encore Lordon. De même qu'il y a ceux qui travaillent et ceux qui profitent du spectacle de leur travail, Halphen distingue deux types d'objets : ceux des « travailleurs » de ceux des « jouisseurs ».

Du musée central aux machines périphériques, jusqu'à la dissémination du bon marché, la scénographie des objets correspond à cette hiérarchie des désirs dans la société idéale voulue par le pouvoir. Plus que les expositions précédentes, celle-ci s'emploie à verrouiller l'attribution des goûts et des places, tout en fournissant les justifications idoines.

c. Enquêtes et concours : des exemples concrets de patronage.

- *Un nouvel ordre de récompenses : les institutions pour façonner les hommes.*

Outre la partie dédiée aux marchandises, le Groupe X est aussi l'occasion d'organiser un concours destiné à célébrer un éventail de solutions philanthropiques, mises en place à travers l'Europe par des entreprises pour soulager la misère et amoindrir la colère de leur main-d'œuvre. Un jury, constitué essentiellement d'hommes d'État et de grands patrons⁶⁸³, est formé spécialement pour récompenser « des personnes, des établissements et des localités qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont développé la bonne harmonie entre tous ceux qui coopèrent aux mêmes travaux, et ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel »⁶⁸⁴. Au total, 200.000 francs sont distribués, en dix prix de 10.000 francs et un

681Ibid.

682Ibid., p. 142.

683Signe de l'adoubement étatique dont bénéficient ces récompenses spéciales, trois ministres sont à sa tête : Rouher, ministre d'État, Forcade de la Roquette, ministre des travaux publics, et le Maréchal Vaillant, ministre des Beaux-Arts. On y trouve également des hommes d'État étrangers et des figures du grand patronat. Cf. *L'Exposition Universelle Illustrée*, op. cit., T. II., p. 99.

684Décret du 9 juin 1866, Titre IV, Art. 30. *Exposition Universelle de 1867. Rapport de la Commission Impériale*, op. cit., p. 607.

prix spécial de 100.000 francs. La médaille du Groupe X est frappée à cette devise : « Harmonie sociale et bien-être des populations ».

Il s'agit de mettre en exergue les lieux de concorde de classes et d'accréditer un modèle alternatif, tout en éprouvant la validité de l'enquête leplaysienne. Ce concours retient l'attention par son barème et le modèle qu'il entend récompenser : moins que l'organisation du travail, ce sont les institutions contribuant à l'harmonie sociale et à la formation d'un corps politique durable, stable et sous contrôle, qui sont plébiscitées par les juges.

Dès le printemps 1866, Le Play commande une grande enquête pour étudier, dans les entreprises volontaires, des exemples concrets d'entente harmonieuse entre classes et récompenser les patrons les plus soucieux de la morale de leur main-d'œuvre. Cette enquête est saluée au sommet de l'État par le ministre Rouher, qui se réjouit de voir enfin prise en charge la question sociale :

Les expositions précédentes n'ont pas mis en lumière tous les mérites qui contribuent à la prospérité de l'agriculture et de l'industrie. Cette prospérité n'est pas seulement établie par la bonne qualité des produits et par la perfection des méthodes de travail, elle dépend aussi de l'heureuse condition de tous les producteurs et des bons rapports qui les unissent.⁶⁸⁵

D'où la nécessité de créer ces récompenses spéciales, « décernées aux personnes, aux établissements ou aux localités qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont développé la bonne harmonie entre tous ceux qui coopèrent aux mêmes travaux, et ont assuré le bien-être matériel, moral et intellectuel. »⁶⁸⁶ Ce bien-être se distingue avant tout par le fait qu'il « procure aux producteurs de tout rang et à la localité que leur travail enrichit, le bienfait de la paix publique », conclut le ministre.

Six cent dossiers sont examinés par le jury entre le 1^{er} décembre 1866 et le 15 avril 1867. Au total, trente-six propriétaires et industriels sont récompensés pour leur philanthropie, selon une douzaine de critères, évoquant sans surprise les enquêtes leplaysiennes. Sont ainsi salués les efforts pour lutter contre le vice et l'intempérance, les établissements scolaires (bien que le travail des enfants et l'éducation religieuse soient également appréciés), la stabilité du foyer ou la protection des jeunes filles⁶⁸⁷. Dans ce barème, des coefficients contribuent à privilégier

685Ministre Rouher, « Rapport à l'Empereur annexé au décret concernant les récompenses du nouvel ordre et le jury spécial », in. Michel Chevalier (dir.), *Exposition universelle. Paris. 1867. Rapports du jury international*, T. I., Gr. I., Paris, Paul Dupont, 1868, p. 527.

686Ibid.

687Alfred Le Roux, « Exposition universelle de 1867, nouvel ordre des récompenses, jury spécial : rapport », Michel Chevalier (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international*, op. cit., T. I., p. 378.

largement les valeurs morales : l'attachement au caractère de la jeune fille apparaît comme le summum des « sentiments d'ordre et de moralité » et nécessite une « surveillance sévère et bien exercée » ; quant au « respect de la mère de famille », c'est tout simplement « le signe le plus élevé d'une *situation normale* »⁶⁸⁸. La note attribuée à ces critères vaut cinq fois celle d'une caisse de secours : la sauvegarde des bonnes mœurs prime sur la sécurité ou les conditions de travail.

Bien que le jury prétende « écarter les systèmes préconçus pour ne se baser que sur les faits avérés », comme s'en félicite Le Roux, les principes de l'harmonie semblent toujours reposer sur les mêmes fondements : « la religion, la morale, l'instruction », trois piliers immuables qui font de la « prospérité la conséquence immédiate de la moralisation »⁶⁸⁹. Du reste, cette étude et sa conclusion n'ont fait « aucune divergence importante en son sein »⁶⁹⁰, nous assure-t-on. La méthode scientifique a fait taire les dissensions politiques et l'Exposition ne prétend pas être autre chose que le résultat d'investigations empiriques qui, en tant que telles, sont indiscutables. Sans doute est-ce pour cette raison que dans de nombreux commentaires officiels, revient à plusieurs reprises le refrain qu'un pallier a été atteint, que cette exposition sera la dernière⁶⁹¹, comme si le développement industriel et moral avait atteint son « *nec plus ultra* » :

Après qu'on eut eu le temps d'examiner plus au fond l'organisation même de l'Exposition, après qu'on se fut familiarisé avec le 10^e groupe et sa haute signification morale [...], on dut convenir qu'il était difficile de faire mieux à l'avenir, et qu'il fallait se borner à imiter et à égaler ce qui venait d'être fait.⁶⁹²

Dans la présentation de ses critères, le jury insiste particulièrement sur les institutions et les mesures de contention qu'elles permettent : « institutions remédiant aux vices », « institutions améliorant l'état intellectuel et moral »... Elles doivent dicter à l'ouvrier sa conduite, ancrer en lui des habitudes et l'aiguiller dans la direction voulue par sa hiérarchie. Dans la seconde partie du barème, le coefficient augmente quand les hommes adoptent naturellement la bonne attitude et que les institutions deviennent superflues, que suffit « la

688Ibid., p. 376. Nous soulignons.

689Ibid., p. 371.

690Ibid.

691« Il est une phrase qui circule depuis quelque temps dans les bouches des foules et qu'il faut enfin citer devant la barre de l'opinion publique, pour qu'elle rende compte de son véritable sens. Cette phrase, la voici : *L'Exposition de 1867 est la dernière exposition que nous verrons*. Tout le monde répète cela de confiance, et ceux qui l'écoutent hochent la tête d'un air profond. » *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, op. cit., T. II., p. 99.

692Ibid.

seule force des mœurs »⁶⁹³. Ce qui est récompensé ici sous le nom d'harmonie sociale, c'est donc un « façonnage » de la main d'œuvre par le patronat. C'est ce que suggère l'*Exposition illustrée* : « À côté de la matière est l'esprit qui la dompte ; à côté de l'outil, l'ouvrier. M. Schneider a voulu nous dire comment il avait fait l'homme pour arriver à faire le fer. »⁶⁹⁴ L'ouvrier sculpteur est lui-même une matière sculptée par son patron – ce qui de fait institue à nouveau ce dernier en véritable auteur du travail. Une fois l'habitude bien ancrée, la complexion modifiée, l'intervention n'a plus lieu d'être : inutile de créer des caisses de secours quand il suffit d'inculquer aux masses les rudiments de la prévoyance.

L'institution construit et réoriente les désirs. En propageant certains affects, en récompensant des comportements au détriment des autres, elle canalise les passions et parvient à transformer les habitudes, à « réformer les mœurs ». Or, « c'est par le remaniement de ses habitudes que le corps politique accède à un régime [inférieur] de puissance »⁶⁹⁵, rappelle Lordon. Effectivement, les institutions récompensées visent à détourner la foule de tout un pan de ses possibles : il faut éviter le cabaret, maintenir les femmes au foyer, interdire le concubinage, surveiller les hommes et plus étroitement encore les jeunes filles... Surtout, et symptomatiquement, revient à plusieurs reprises l'idée que le débat, l'agitation politique ou la grève sont un danger.

Ces structures sont destinées à capter la puissance de la multitude, pour lui ôter toute propension à la discussion et à la désobéissance, et produire par là un consensus qui réglerait définitivement la question sociale. Voilà qui explique la prescience d'une fin de l'histoire dans les rangs des visiteurs des classes supérieures : les institutions visent au règlement des conflits sociaux par la réduction des complexions dissidentes.

- *L'imprimerie Mame : un patronage idéal.*

Schneider au Creusot est l'archétype de cette maîtrise institutionnelle totale des vies ouvrières, synonyme de stabilité et de productivité⁶⁹⁶. Cela dit, le Creusotin étant membre du

693« Si excellentes que puissent être les institutions dirigées contre le vice, elles dénotent un état social inférieur à celui où, sans mesures spéciales de répression et grâce à la seule force des mœurs, la jeune fille peut, avec une sécurité complète pour sa vertu, prendre part aux travaux de la manufacture. » Ibid., p. 378.

694Ibid., p. 474.

695Frédéric Lordon, *Imperium*, op. cit., p. 328.

696« Le Creusot occupe dix mille ouvriers, les paye bien, les loge, les instruit, les soigne quand ils sont malades. Avec ce personnel moralisé, discipliné, le Creusot fabrique plus de cent mille tonnes de fer, cent millions de kilogrammes, dont la moitié est livrée en rails de chemins de fer, et construit plus de cent locomotives par an [...]. On estime à quatorze millions de francs la valeur de tous les produits élaborés annuellement dans les seuls ateliers de construction du Creusot. [...] Tous les pays du monde sont tributaires de la grande usine et c'est par un glorieux faisceau d'oriflammes qu'elle signale aux visiteurs les noms de ses nations clientes :

Jury, il ne pouvait participer au concours. C'est donc un autre industriel, les imprimeurs tourangeaux Mame & fils, que Le Play adoube « entrepreneurs modèles »⁶⁹⁷. Le mérite de ces établissements est d'autant plus grand qu'ils sont parvenus à prospérer dans un environnement qui regroupe tous les caractères du fantasme paupériste : centre urbain propice au vice, conditions hygiéniques déplorables, atteintes aux bonnes mœurs par l'emploi d'une main-d'œuvre féminine. Et pourtant, « en parcourant ces vastes ateliers, bien aérés, d'une propreté si grande qu'ils sont presque élégants, [...] on ne se souvient plus que cet établissement est emprisonné dans une ville »⁶⁹⁸. Deux gravures de Blanchard dans le magazine illustré montrent un travail organisé, des salles immenses et éclairées par des dizaines de fenêtres – « partout il y a de la place et de l'air », dit l'article. Effectivement, ce n'est pas tant le travail qui se donne à voir ici que l'atmosphère qui règne en ces lieux : sur les deux vignettes, la perspective montre une infinité de compositeurs et de relieurs studieusement affairés, dans une grande salle bien saine et bien ordonnée.

Comme pour les médecins du XVIII^e siècle, dont l'influence se lisait dans les planches de l'*Encyclopédie*, un bon air est jugé primordial pour la santé des ouvriers. À tel point que l'intérêt des enfants ne saurait se discuter : « Les ateliers sont entourés de jardins, et l'enfant de l'ouvrier qui s'étiolerait dans le domicile paternel, s'épanouit en travaillant selon ses modestes forces, au milieu de l'excellent air qu'il respire et de la propreté minutieuse qu'on lui recommande. »⁶⁹⁹ Une fois de plus, les gravures du *Journal illustré* achèvent de nous convaincre : de nombreuses vitres, des ateliers éclairés, des corps en pleine santé. Mais l'hygiène n'est pas qu'une question de santé. Accompagnée d'une surveillance sans faille, elle rejaillit directement sur la moralité de l'ouvrier :

Tout a été ménagé avec un soin minutieux [pour] assurer la salubrité et la propreté, et rendre la surveillance efficace. Les ouvriers se pénètrent tout naturellement de cet air de décence imprimé aux lieux où ils travaillent, et le respect d'eux-mêmes est la première leçon qu'ils reçoivent. [...] Les soins particuliers donnés à la bonne tenue des ateliers pourront peut-être paraître secondaires auprès d'autres améliorations. Ils ont certainement joué leur rôle et un rôle qui n'est pas sans importance dans les efforts tentés par MM. Mame

voilà les drapeaux qu'il nous faut désormais conquérir. » *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, op. cit., p. 474. Chez Turgan aussi, Le Creusot est l'exemple que les entrepreneurs doivent imiter : celui qui a obtenu stabilité et croissance par le façonnage des hommes.

697Le Play est si conquis par leur entreprise qu'il fera imprimer ses futurs ouvrages chez eux.

698Alfred Le Roux, « Exposition universelle de 1867, nouvel ordre des récompenses, jury spécial : rapport », Michel Chevalier (dir.), *Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international*, op. cit., T. I., p. 414.

699Ibid., p. 415.

pour moraliser leurs ouvriers.⁷⁰⁰

Et le rapporteur de conclure, comme il se doit, par les mesures disciplinaires qui vont de pair avec le souci hygiéniste dans l'attirail normalisateur : « une surveillance vigilante, le bon choix des contremaîtres, les prédications de l'exemple, l'influence de l'esprit religieux, les conseils, la sévérité de la répression » ont été chez les Mame les composantes de la prospérité.

Cependant, le plus grand de leurs mérites tient non dans la discipline mais dans « les sentiments que les chefs de la maison Mame ont su inspirer à leurs ouvriers »⁷⁰¹. Le graveur a d'ailleurs représenté Mame père sur chaque image, au milieu de ses salariés, veillant au grain, tantôt une montre à la main, tantôt donnant des consignes à un contremaître. Le jury se félicite de la sollicitude de cet entrepreneur, devenu pour toute la ville un bon père de famille, qui peut aussi prendre sous son aile les vieux, les malades et les faibles : « La population de Tours connaît M. Mame de longue date ; elle sait que, dans le malheur, elle peut compter sur lui. »⁷⁰² Mame incarne ce seigneur local voulu par Le Play, qui a su inspirer de bons sentiments de « respect et dévouement » à ses ouvriers : il ne fait plus appel à la contrainte, synonyme d'affects tristes, mais dispense, sous l'apparence d'une soumission désirable, les affects rassurants de la sécurité : « Les salaires sont élevés, le chômage n'existe jamais ; il existe aussi des caisses de secours pour les malades, créées sous l'impulsion et placées sous la protection de M. Mame », insiste *L'Exposition illustrée*⁷⁰³. À l'attention des entrepreneurs, on signale également les chiffres d'affaires précis et concrets, en insistant bien sur la stabilité de la communauté, où le patron est écouté et respecté.

Spinoza nous rappelait que gouverner par la joie était bien plus efficace pour un État que d'inspirer la crainte. Pareillement, le jury déclare avoir accordé une importance supérieure aux rapports entre patrons et ouvriers, à cette *certa ratio* dont dépend la forme singulière du corps politique. Pour le jury, la « permanence de ces rapports » a toute son importance. Cette permanence « se manifeste tantôt par l'attachement de l'ouvrier à l'entreprise, par la succession dans la même usine de plusieurs générations de patrons ou d'ouvriers », ou encore par « l'existence de relations privilégiées entre le maître et l'ouvrier »⁷⁰⁴. Ce qui frappe ici, c'est que ces rapports entre classes aux intérêts divergents sont évoqués en termes de sentiments : un patron qui sait créer une affection chez ses ouvriers est un patron qui réussira. Notons aussi qu'une entreprise se transmet de père en fils, de même que le patriarche d'une famille-souche,

700Ibid.

701Ibid., p. 416.

702Ibid.

703*L'Exposition Universelle Illustrée*, op. cit., T. II. p. 101.

704Alfred Le Roux, « Exposition universelle de 1867, nouvel ordre des récompenses », op. cit., p. 375.

il transmet à ses enfants, avec son patrimoine, l'habitude de la sujétion, afin que ces derniers n'aspirent *naturellement* à nulle autre chose qu'à être gouvernés par d'autres⁷⁰⁵. Dans un patronage idéal, une dynastie patronale commande éternellement à la destinée de lignées ouvrières.

Pour ce faire, ce régime peut compter sur la passion religieuse, qui tient une place prépondérante dans les enquêtes, puisque c'est elle qui doit « rapprocher le patron et l'ouvrier autour d'intérêts plus élevés »⁷⁰⁶. Véritable *imperium*, cette passion unanime rassemble les parties du corps social et leur indique une direction commune, surpassant les affects partiels qui travaillent chaque groupe social. Si le catholicisme peut être cet affect supérieur, c'est parce qu'il ordonne à chacun, selon sa condition, une conduite assurant une orientation collective conservant l'intérêt du capital. Chevalier ne dit pas autre chose quand il fait de la religion un garde-fou contre la vindicte populaire, une croyance susceptible d'expliquer aux classes inférieures la différence des statuts sociaux :

La religion est une des forces les plus efficaces pour le maintien de l'harmonie sociale. [...] Dans des sociétés telles que la nôtre, où l'inégalité des conditions est flagrante à côté de l'égalité politique, inscrite et pratiquée, à titre de principe constitutionnel, le sentiment religieux est le meilleur agent qu'il y ait pour rapprocher les extrêmes. À celui qui est favorisé de la fortune, il conseille et commande l'estime et l'affection pour son semblable déshérité, et le ferme propos de l'aider à s'élever. Au pauvre, il inspire la patience, l'honnêteté au milieu des tentations, [...] la reconnaissance pour la sympathie effective dont il est l'objet, et enfin l'espoir de la compensation dans une autre vie.⁷⁰⁷

La religion incite les classes antagonistes à se rapprocher, sans pour autant que les clivages disparaissent. Mieux encore, ces clivages trouvent dans le dogme céleste une explication, censée faire accepter l'arbitraire des capacités : « L'inégalité des intelligences et la rareté extrême des esprits supérieurs constituent une loi naturelle aussi persistante que celle qui maintient une balance numérique entre les sexes ; elles sont, comme cette dernière, une des conditions manifestes de l'harmonie sociale. »⁷⁰⁸ La religion porte également en elle la solution à leur harmonie, en incitant chacun à tenir son rang et en promettant une récompense suprême. Cet *imperium* religieux légitime un *certain rapport* asymétrique entre les parties du corps politique : puisque les hommes sont fondamentalement inégaux, il faut bien que certains

705Ce rapport de sujétion ne s'arrête pas à l'atelier, puisque les femmes et filles du chef d'industrie enseignent à la ménagère l'ordre et l'économie. Ibid., p. 366.

706Alfred Le Roux, « Exposition universelle de 1867, nouvel ordre des récompenses », op. cit., p. 374.

707Ibid., p. 462.

708Frédéric Le Play, *La réforme sociale en France*, op. cit., p. 212

dirigent, et de préférence ceux que le ciel a fait pour diriger. Si les « principes de 1789 » paraissent fondamentaux pour maintenir l'illusion libérale d'une équité des possibles, Chevalier trouve dans le principe chrétien un moyen de justifier l'inégalité des capacités.

La figure du Christ est d'ailleurs remarquable par son ambivalence : d'un côté, il accepte courageusement la pauvreté et la souffrance. De l'autre, il offre un modèle de production et d'accumulation capitaliste, par cette image canonique qui revient tant chez Chevalier que chez Hugo : la multiplication des pains. À travers cette image fantasmagorique de la prolifération des biens, la production intensive se pare d'un vernis de moralité chrétienne⁷⁰⁹.

Cette moralité chrétienne a probablement été l'ultime argument pour consacrer les imprimeries Mame, dont les patrons, très pieux, distribuent « de bons livres » religieux à leurs ouvriers, ce qui les préserve de « l'influence démoralisante que produit la lecture de mauvais ouvrages chez les ouvriers qui en font la composition »⁷¹⁰. Dans le Palais, l'imprimeur a profité d'une visibilité inespérée, disposant d'un stand imposant, juste à côté de celui de Hachette, avec lequel il partage également une double page illustrée⁷¹¹. À ce stand s'ajoute surtout la médaille au concours, remise lors d'une cérémonie publique et très officielle, devant un parterre de souverains du monde entier, le 1^{er} juillet 1867⁷¹². Une fête sans précédent est organisée, rassemblant plus de 16.000 personnes, exposants primés et hauts fonctionnaires, venus en masse assister au couronnement de ce « nouveau courant social ».

L'exposition de la norme s'accompagne de sa mise en valeur aux yeux de la communauté : la maison Mame est érigée en exemple, censée susciter le désir de ses pairs, et vers lequel la société toute entière doit tendre et s'adapter.

- *La participation contre l'association : une captation économique des passions.*

Cette apologie du patronage vise à détourner les travailleurs d'une autre forme de corps

709L'un et l'autre sont heureux de voir « la multiplication de pains, de miracle, devenue réalité » Cf. Victor Hugo, « introduction », op. cit. ; Michel Chevalier, *Rapports du Jury International*, op. cit., p. 340.

710Commentaire du Jury, cité par Édouard Vasseur, « Mame et Le Play. Autour de l'Exposition universelle de 1867 », *Les Études Sociales* 2009, Vol. 1, N°149-150, p. 214.

711L'*Exposition Universelle Illustrée*, op. cit., T. II. p. 101. Le stand Mame, rangé dans la classe 6, se tient dans la galerie II, celle du matériel des arts libéraux. Idéalement placé, l'étal donne sur le vestibule d'honneur du Palais.

712« Quelle pompe ! quel éclat ! et quelle grandeur ! On n'a jamais rien vu de pareil, et jamais on ne verra rien de semblable. Est-ce que jamais on avait songé à récompenser le côté moral d'une exposition ? Avait-on jamais entendu proclamer, en face de ce que le monde entier possède de puissants et d'intelligents, que le plus grand honneur était d'assurer l'harmonie sociale par le bien-être des populations ? *Le nouvel ordre des récompenses !* C'est bien la dénomination qui convenait à ce nouveau courant social qui a soufflé d'en haut sur l'Exposition de 1867, et qui la marquera d'une empreinte ineffaçable. » *L'Exposition Universelle Illustrée*, op. cit., T. I. p. 287. L'auteur souligne.

politique dont le succès ne cesse de croître : l'association de production⁷¹³. Au-delà de leurs différents, Le Play et Chevalier sont unanimement opposés à ce qu'ils nomment le « mirage » de l'association, dénoncer à nouveau sur le mode de l'erreur passionnel :

Un sentiment mal défini leur révèle [aux classes laborieuses] que l'association peut être d'un grand effet pour le soulagement de leurs souffrances. Mais, avec l'instruction si évidemment insuffisante qu'elles ont reçue, elles sont sujettes à se créer, en fait de projets d'association, des fantômes pour lesquels elles se prennent d'une passion peu justifiée.⁷¹⁴

Les savants énoncent deux écueils majeurs à cette vocation autonomiste de l'ouvrier : il n'a ni le capital pour investir, ni l'intelligence pour diriger.

Pour Chevalier, on ne saurait prendre au sérieux ce dessein d'un peuple ignorant ; pire encore, celui-ci se met en tête de supprimer le capital, « comme si cette participation du capital n'était pas le légitime retour d'un service rendu »⁷¹⁵. Contre ces passions illégitimes, la machine affective de l'Exposition se met en marche, afin de détourner les désirs ouvriers de cette mauvaise pente, en propageant d'autres affects susceptibles de faire aimer le capital, comme on l'a vue plus tôt. Bien sûr, l'école doit également jouer son rôle, en inculquant aux élèves la morale et l'entente de classes :

Ce serait une raison notamment pour que le programme élargi de l'instruction primaire comprenne les notions principales de l'économie politique. Si les populations restent étrangères aux véritables notions de la science économique, qui est libérale et conservatrice en même temps, il est fort à craindre qu'elles ne fassent bon accueil aux propositions décevantes d'une économie politique fautive, tyrannique et subversive.⁷¹⁶

Dès le plus jeune âge, l'école doit transmettre une « image vocationnelle » normalisée : faire aimer aux élèves le projet de société et les inciter à s'y intégrer⁷¹⁷.

Mais la grande idée que les commentateurs opposent à l'association ouvrière est la

713 Pour une histoire nuancée de l'association et de son succès, d'abord auprès du patronat, puis dans le monde ouvrier, on se reportera à Jeanne Gaillard, « Les associations de production et la pensée politique en France (1852-1870) », in *Le Mouvement social*, Juillet-septembre 1965, pp. 59-84.

714 Michel Chevalier, *Rapports du jury international*, T. I., op. cit., p. 454.

715 Ibid.

716 Michel Chevalier, *Rapports du jury international*, T. I., op. cit., p. 455. « Il y a, dans l'esprit des populations ouvrières, un certain nombre d'utopies que le développement de l'instruction publique ferait évanouir. » Notons qu'après les ouvriers, les instituteurs ont été l'autre grande catégorie professionnelle ciblée par les organisateurs, et plusieurs milliers ont été accueillis et formés.

717 A ce sujet, *Le tour de France de deux enfants* a été la grande machine affective apprenant à des millions d'écoliers les valeurs de la III^e République : amour de la France, de la diversité de son terroir et de l'intégrité de son territoire, fraîchement amputé de l'Alsace-Lorraine, abnégation laborieuse et tradition agricole.

participation ouvrière au capital : « L'équilibre social et la prospérité existent partout où le chef d'industrie a su [...] établir entre lui et ses ouvriers une complète solidarité d'intérêts, et les faire monter en quelque sorte du rang de salariés à celui d'associés. »⁷¹⁸ Chevalier ne manque pas de préciser que cette pratique accroît productivité et bénéfices et mène, à terme, à l'écrasement des concurrents. Surtout, elle constitue la bonne alternative aux associations ouvrières, dans la mesure où elle transforme fondamentalement les hommes, en les amenant à ajuster leurs désirs sur ceux du patronat :

cette participation est destinée à changer le caractère de l'industrie en changeant celui de la masse des travailleurs. Elle donnera à ceux-ci une dignité, un amour de l'ordre, un esprit de conduite auxquels ils ne parviendraient pas autrement. Les luttes sourdes qui existaient entre les maîtres et les ouvriers, et qui occasionnaient tant de désordres, tant de petits dégâts, tant de déperditions de forces vives, disparaîtraient alors comme par enchantement ; et ce sont surtout ces motifs de l'ordre moral, politique et social, qui, quant à présent, me la font ardemment désirer.⁷¹⁹

Explicitement, on attend ici d'une mesure économique un changement des mœurs, une réduction des passions dissidentes, en lieu et place d'un partage des richesses qui s'attaquerait effectivement au paupérisme et à la misère.

À la valorisation de l'entrepreneur, la rhétorique de l'Exposition ajoute la dévalorisation des capacités ouvrières, visant à tuer dans l'œuf leurs aspirations, comme le déclare Napoléon III : « Ne laissons pas naître de vaines espérances, mais tâchons d'accomplir toutes celles qu'il est raisonnable d'accepter. Manifestons par nos actes une *constante sollicitude* pour les intérêts du peuple ; réalisons, au profit de ceux qui travaillent, le vœu philanthropique d'une part meilleure dans les bénéfices et d'un avenir plus assuré. »⁷²⁰ Du patronat au sommet de l'État, un même rejet de l'association de production se fait jour, parce que celle-ci laisse supposer que le peuple peut se passer de ses gouvernants.

Exactement au même moment, en Angleterre, l'hebdomadaire conservateur *The Spectator* encourage lui aussi l'intéressement aux bénéfices pour lutter contre cette hérésie. Tout en reconnaissant la réussite de plusieurs de ces expériences, et les améliorations substantielles ainsi gagnées pour la condition ouvrière, le journaliste regrettait que ces associations « *ne laissent toutefois pas aux maîtres une place clairement définie* ». Or ces derniers étaient de toute évidence nécessaires parce qu'eux seuls possédaient une « aptitude à l'administration »,

718 Michel Chevalier, *Rapports du Jury International*, op. cit., T. 1., p. 19.

719 Ibid., p. 21.

720 Cité par Michel Chevalier, *Rapports du Jury International*, op. cit., T. 1., p. 22.

et que le « génie national » anglais supportait mal la coopération entre maîtres et ouvriers⁷²¹. De l'autre côté de la Manche, un argumentaire similaire, mêlant génie national et capacités naturelles, s'emploie à légitimer la division du travail afin de maintenir la hiérarchie sociale.

Tout en étant pour la première fois invitées en masse, les classes laborieuses sont donc incitées à se fondre dans le moule normatif de l'Exposition. Nous avons essayé de montrer combien cette dernière tend à reconfigurer l'imaginaire de ces classes pour qu'elles ne songent ni ne désirent rien qui puisse remettre en cause les structures sociales. Tout y est fait pour que l'ouvrier conçoive sa situation comme allant de soi, et mieux encore, qu'il en éprouve de la joie. Les galeries réservent certains désirs aux uns et les inhibent chez les autres, par un travail incapacitant de mésestime de soi, induisant la croyance en sa propre « illégitimité », dont témoigne encore la distinction entre participation et association.

⁷²¹Cf. *The Spectator*, London, 1866, p. 569. Cité par Stephen Marglin, « Origines et fonctions de la parcellisation des tâches. A quoi servent les patrons ? », op. cit., p. 56. L'auteur souligne.

IV. Les ouvriers à l'Exposition : un « défi de puissance » lancé à l'imaginaire dominant.

1. Organisation et commission ouvrière.

a. Discussion collective et formation de classe.

Afin promouvoir ce modèle social auprès du plus grand nombre, deux tranches de la population sont massivement conviées : les instituteurs, qui en seront les médiateurs auprès de la jeunesse, et les ouvriers, dont des délégués de tous corps de métiers sont invités et appelés à rédiger des rapports qui seront publiés. Cette prise en compte des ouvriers s'est faite passablement lentement. S'ils sont pratiquement absents en 1851, dès 1855, ils sont inclus dans le système de récompenses. Ce principe est conservé en 1867, sans pour autant se généraliser : la majorité des prix sont décernés à des chefs d'établissement, par des jurys où les ouvriers sont très peu représentés.

Mais n'est pas tant les mises à l'honneur que les rencontres préalables à la constitution des délégations qui se révéleront cruciales pour le mouvement ouvrier. Dès la première exposition de 1851, des industriels comprennent l'intérêt d'y attirer massivement la main-d'œuvre. Cette année-là, des délégations françaises sont désignées par le patronat pour visiter le Palais de Cristal et en rendre compte à leurs pairs, sans rencontrer beaucoup de succès. Envoyée sur place sans préparation aucune, financée par un Empire qui, après le coup d'État du 2 décembre, éveillait la méfiance du peuple, cette délégation ne put s'affirmer comme représentative de la classe ouvrière⁷²².

Pour l'Exposition de Londres de 1862, on s'essaie donc à une autre méthode : l'élection par les corps professionnels de commissions ouvrières, chargées de réaliser des comptes-rendus pour leurs compagnons. Par cette méthode, et bien qu'à peine 10% des ouvriers concernés aient effectivement voté, la seconde exposition londonienne voit débarquer une compagnie de deux cent Parisiens et Lyonnais, financée par des souscriptions publiques (appuyées par l'Empereur). Mais ce sont moins les merveilles de l'industrie moderne que l'accueil de leurs homologues anglais qui marque les délégués. Le voyage a surtout permis à ces ouvriers de

⁷²²Henri Fougère compte trois délégations ainsi formées. « Choisis par leurs patrons, ils étaient placés sous leur dépendance étroite. Ils ne pouvaient agir contre leur volonté ni exprimer des opinions qui auraient pu leur déplaire. » Henri Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le Second Empire*, Thèse de Doctorat, Imprimerie A. Herbin, Montluçon, 1905, p. 37. Fougère s'appuie sur les mémoires de l'ouvrier Coquard : « en acceptant la mission de délégués de leurs corporations respectives, les ouvriers eussent contracté un engagement solennel envers leurs camarades ; celui qui se serait mal acquitté de sa mission aurait rencontré la honte dans tous les ateliers de sa corporation dont il aurait trahi la confiance ». A. Coquard, *Les délégations de 1851*, p. 30. C'est chez Fougère que Benjamin a puisé les citations des rapports ouvriers de 1867 pour son *Livre des passages*.

découvrir la puissance des *Trade-unions* d'outre-Manche.

Cette rencontre sera, selon l'ouvrier ciseleur Henri Tolain, l'occasion de jeter les bases de l'Association Internationale des Travailleurs : « L'Association peut indiquer son point de départ, il date de 1862, moment de l'Exposition universelle de Londres. C'est là que les ouvriers anglais et français se sont vus, qu'ils ont causé ensemble et cherché à s'éclairer mutuellement. »⁷²³ La fin du séjour prit une tournure rabelaisienne. Ernest Fribourg, compagnon de Tolain, les décrit ainsi en 1871 : « Le grand banquet de clôture de l'Exposition acheva ce qu'avaient si bien commencé les visites dans les ateliers ; on s'y donna l'accolade fraternelle, on but à la ronde dans des hanaps corporatifs ; enfin des toasts furent portés à l'alliance future entre les travailleurs du monde. »⁷²⁴

De retour à Paris, Tolain publie dans *L'Opinion Nationale* un appel à des réformes législatives, à la légalisation totale du droit de grève et à l'action syndicale⁷²⁵. Deux mois plus tard, le régime met fin, par la loi Ollivier du 25 mai 1864, à l'interdiction des coalitions, en abrogeant la fameuse loi Le Chapelier de 1791 et accorde un droit de grève partiel. Toutefois, ces mesures demeurent symboliques : le droit de grève ne peut être exercé qu'à condition de ne pas porter entrave à la liberté du travail, et la coalition n'est tolérée que si elle est éphémère et demeure passible d'emprisonnement. Ces appels du pied du régime à la classe ouvrière, pour la détourner tant de l'opposition républicaine que de la tentation associative, les délégations ouvrières au salon de l'industrie de 1867 sauront intelligemment en tirer parti pour constituer leurs propres assemblées.

Tout en reprenant les acquis démocratiques de 1862, ces assemblées avancent un peu plus encore dans l'organisation du mouvement ouvrier : les ouvriers vont user du prétexte de la préparation de leur visite et de la rédaction des rapports pour contourner l'illégalité du droit de réunion, et discuter deux années durant, dans une école du Passage Raoul (11^e arrondissement), des grands problèmes de leur classe : conditions de vie et de travail, instruction, travail des femmes et des enfants, place des machines à l'atelier, association de production, représentation politique... Autant de questions traitées dans les nombreux rapports publiés après l'Exposition. Au total, une centaine de réunions furent tenues entre le 21 juillet 1867 et le 14 juillet 1869, soit bien après la clôture des festivités officielles. Pour de

723 Déclaration faite par M. Tolain, le 6 mars 1868, devant la sixième chambre du tribunal correctionnel de Paris dans le premier procès intenté par le gouvernement à l'Association internationale des travailleurs. Cité par Henri Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles*, op. cit., p. 76.

724 Ernest Fribourg, *L'Association internationale des travailleurs*, Paris, 1871, p.7. Cité par Mathieu Léonard, *L'émancipation des travailleurs. Une histoire de la Première Internationale*, La Fabrique, 2011, p. 26. A la même époque, Paul Lafargue imagine la généralisation de ces repas festifs entre travailleurs dans *Le droit à la paresse*.

725 On retient surtout de Tolain son *Manifeste des Soixante*, où il prêche pour des candidatures ouvrières à la députation.

nombreux participants, les rendez-vous hebdomadaires du Passage Raoul seront une école de la conscience ouvrière, insufflant l'habitude de la discussion collective, éveillant l'intérêt pour les problèmes de classe et les questions politiques : « [ces réunions] ont tiré de l'apathie les travailleurs endormis par l'indifférence »⁷²⁶, résume le secrétaire de la Commission, l'ébéniste Internationaliste Eugène Tartaret.

Ces nombreux échanges ont aussi constitué un préalable critique essentiel à l'élaboration des recensions des élus ouvriers : en partageant leurs expériences, les ouvriers ont pris conscience des similitudes de leurs existences, se sont découverts des intérêts. En se constituant de la sorte en communauté affective, ils se sont forgés un regard armé, doté de sentiments suffisamment forts pour surmonter la tentative de diversion spectaculaire du Palais Omnibus. Leurs rapports constituent un « défi de puissance » lancé à la légitimité du pouvoir, une « dynamique collective susceptible de rassembler une puissance capable de rivaliser avec la puissance installée »⁷²⁷. Dans leur structure même, reposant souvent sur un plan en trois parties (histoire du métier, descriptions des objets ou procédés exposés, souhaits et besoins sociaux), ces comptes rendus composent une réponse cinglante à la tripartition imaginée par Le Play (musée du travail, spectacle du travail et des marchandises, récompenses spéciales).

Au total, cent vingt-sept rapports furent publiés, signés par trois cent quinze délégués représentant plus d'une centaine de professions, pour une somme de plus de mille cinq cent pages. Ces rapports constituent une source inestimable pour comprendre l'appareillage mental de la classe ouvrière de l'époque⁷²⁸. Ils témoignent en outre chez les rédacteurs d'une grande connaissance historique de leur profession, et d'une volonté de se cultiver soi-même avec les moyens du bord : pour beaucoup, ce sont des autodidactes aux lectures bon marché, des hommes de métier dépositaires d'une mémoire corporative et ayant développé une acuité professionnelle, un regard de praticien. Les rapports sont rendus publics sous deux formes différentes : chaque branche professionnelle voit son mémoire publié et distribué gratuitement à tous les ouvriers ayant voté, et vendu à prix modique aux intéressés des autres corporations ; les rapports sont également regroupés en une somme de trois volumes in-4°, remise à l'Empereur lors d'une cérémonie solennelle, ainsi qu'à chaque président de commission⁷²⁹.

⁷²⁶Eugène Tartaret, *Ile Recueil des procès-verbaux, Commission ouvrière de L'Exposition de 1867*. Cité par Henri Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles*, op. cit., p. 87.

⁷²⁷Frédéric Lordon, *La société des affects*, op. cit., p. 163.

⁷²⁸Gardons néanmoins à l'esprit que la majorité des rapporteurs sont des travailleurs parisiens, appartenant parfois à des corps de métiers d'élite. En outre, ces rapports ont été écrits pour être lus par le pouvoir. Il est donc certain que leurs auteurs ont fait preuve d'une certaine retenue dans leurs réclamations.

⁷²⁹C'est sous cette forme que nous les avons consultés à la Bibliothèque Forney de Paris.

b. *L'intérêt pour le pouvoir.*

En préambule, on peut se demander pourquoi le pouvoir prend-il le risque de laisser cette liberté de réunion et d'expression aux ouvriers ? Une citation, mise en avant par les autorités présentant les rapports, donne un élément de réponse :

Quand l'ouvrier parle de l'outil qu'il manie, des procédés qu'il emploie, des propriétés de la matière qu'il travaille, de la machine à côté de laquelle il vit, quand il compare et juge les produits rivaux, qu'il raconte ses besoins et dépeint lui-même son existence, il est le plus intéressant des savants et des économistes.⁷³⁰

Au-delà de la manœuvre politicienne⁷³¹, ces recensions écrites par les ouvriers eux-mêmes sont un moyen unique de pénétrer la mentalité de cette classe émergente, d'entrer dans sa vie, ses mœurs, ses souhaits et aspirations, tout en se présentant à elle en allié. Pour Le Play, c'est aussi un moyen de vérifier la réception de ses théories, de leur faire passer l'épreuve du feu. Enfin, l'Empire escompte également constituer une « encyclopédie professionnelle »⁷³², un moyen d'évaluer le travail bien fait, les maisons à suivre, d'obtenir, grâce à un regard pratique, un état de l'industrie en France.

Cependant, les choses se corsent quand ces assemblées prolétaires se mêlent de politique et les multiples textes introduisant les rapports apparaissent comme autant de précautions destinées à poser un cadre à la fois normatif et condescendant à la parole ouvrière. Tout en prétendant s'effacer, Dillais, secrétaire-rapporteur de la Commission d'Encouragement, s'empresse de décrédibiliser les propositions les plus radicales – « *quelques erreurs généreuses* » – et de conforter les grandes notions d'économie politique mises à mal par les délégués. Le salaire, par exemple, n'est pas le fait d'une dépossession, mais une « rémunération honorable du service rendu », au même titre que « les honoraires du médecin ou de l'avocat ». Le patronage n'est pas autre chose que « le pouvoir légitime qui assure à un

730 Victor Dillais, « Introduction », « Rapport remis à l'Empereur », *Exposition Universelle de 1867 à Paris : Rapports des délégations ouvrières contenant l'origine et l'histoire des diverses professions*, Morel, Paris, 1868, T. I., p. 10.

731 Dans la seconde moitié de son règne, la stratégie politique de l'Empereur vis-à-vis des classes laborieuses marque un virage sensible. Pour compenser sa perte d'influence auprès des sphères catholiques conservatrices et des protectionnistes après la signature du traité de libre-échange avec l'Angleterre de 1860, et désamorcer les risques de rapprochement entre ouvriers et Républicains, le pouvoir se montre de plus en plus libéral et conciliant envers les travailleurs. Parmi les signes d'ouverture donnés au monde ouvrier, la grâce des grévistes typographes de 1862 a particulièrement marqué les esprits (on en parle encore dans les rapports de 1867), de même que l'accord d'un droit de grève fictif en 1864. Cf. Michel Cordillot, *Aux origines du socialisme moderne*, op. cit., p. 47.

732 Victor Dillais, « Introduction », op. cit., p. 12. Les citations suivantes sont tirées de cette introduction.

esprit actif, prévoyant, créateur, soutenu d'un honneur éprouvé et d'un crédit mérité, le capital acquis par le travail et sans cesse mis en risque ». Quant au livret ouvrier, que les rédacteurs voudraient voir supprimé, n'est-il pas, « pour les bons ouvriers, un témoignage utile et un moyen de crédit ? » Quatre décennies plus tard, quand Henry Fougère entreprend sa thèse sur les délégations ouvrières à l'Exposition, il manipule à son tour avec précaution cette matière explosive et n'hésite pas à tronquer des citations ou à critiquer sévèrement les propositions les plus subversives. C'est que celles-ci ouvraient le monde du travail à un tout autre avenir que celui de la sociale-démocratie naissante sous laquelle écrit Fougère⁷³³.

En se sentant ainsi obligé de prendre les devants sur les propositions à venir, Dillais montre qu'un écart a été ouvert par les délégués avec le cadre socio-économique du pouvoir. Si ces derniers parlent de leur travail, c'est pour prendre part activement à son organisation et discuter de la place qu'ils occupent dans la société. Loin d'être une sphère autonome et isolée, l'industrie apparaît dans ces pages indissociable des brûlantes questions qui agitent l'actualité : le niveau du salaire et les logements détruits par Haussmann, l'arrivée des machines et l'apprentissage, etc. Au contraire, la condition première à la « sympathie ouvrière » du pouvoir impérial tient à ce que l'ouvrier reste à sa place. La hantise du ministre Forcade est que les syndicats se prennent de passion pour la chose politique : on ne saurait accepter qu'ils organisent « à un degré quelconque, des réunions politiques non autorisées par la loi. Mais les ouvriers seront les premiers à comprendre que leur intérêt même est engagé à maintenir le caractère purement professionnel de leurs réunions. »⁷³⁴ La parole ouvrière doit rester parole du travail ; elle n'a pas à prendre part aux affaires publiques.

Malgré cela, la plupart des propositions libérales (instruction gratuite et obligatoire, abrogation de l'article 1781 du code civil et du livret ouvrier, réorganisation des prud'hommes, légalisation des chambres syndicales, enseignement professionnel) trouvent un écho favorable. À une exception notable : l'association, aussi unanimement condamnée par le pouvoir qu'elle est réclamée par les rapporteurs.

733La thèse de Fougère consiste à faire remonter les origines de la social-démocratie au Second Empire. Il entreprend de démontrer que Napoléon III fut un empereur proche du peuple et soucieux du sort des travailleurs. Parmi les propositions ouvrières les plus décriées par l'auteur, la démilitarisation totale figure en bonne place : « Hâtons-nous d'ajouter que trois ou quatre corporations seulement émettent cette proposition subversive et quasi-criminelle que nous voudrions effacer des rapports et des discussions des délégués pour conserver à leur œuvre tout entière son caractère éminemment patriotique et français. » Henri Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles*, op. cit., p. 164.

734Ministre Forcade de la Roquette, « Rapport à l'Empereur », Paris, 30 mars 1868, *Rapports des délégations ouvrières*, op. cit., T. I., p. 15.

2. Le « bon et le beau travail » : les affects ouvriers du travail.

a. La critique technique.

Pour un ouvrier, l'arrivée à l'Exposition a quelque chose d'inoubliable :

La première chose qui nous a frappé, écrivent les délégués ébénistes, c'est notre impuissance. Comment au milieu de cette agglomération d'objets admirables porter un jugement qui ait quelque valeur sur l'opinion générale des travailleurs ? Il nous semblait que nous étions perdus dans un labyrinthe dont les allées semblables étaient bornées de meubles également admirables.⁷³⁵

L'accumulation de marchandises est en soi un spectacle qui tend à noyer le jugement, à égarer la raison. En cela, malgré ses grands principes rationnels, le Palais Omnibus a pu avoir sur les visiteurs des effets comparables à ceux du Crystal Palace : durant les deux cent jours de l'événement, le service médical de l'Exposition a reçu des centaines de visiteurs victimes de malaise ou de maux de tête⁷³⁶. Pour de nombreux visiteurs, l'exposition se révèle un véritable épuisement : la foule incroyable, le bruit de certaines galeries et les stimulations incessantes mettent à rude épreuve les sens des visiteurs.

Cela dit, loin de l'émerveillement général, c'est à une visite studieuse et raisonnée que se livrent les élus ouvriers. Pour beaucoup d'entre eux, cette semaine à l'Exposition a constitué une semaine de temps libre extraordinaire. Ils ont pu élargir leurs connaissances, découvrir les procès de fabrication d'autres ateliers, d'autres pays, et dresser un bilan technique de l'état général de l'industrie mondiale. Le marbrier Sauret encourage tout industriel, petit ou grand à y participer : « Que ses produits soient supérieurs ou inférieurs, il peut y trouver son avantage : si les produits sont supérieurs, ils servent d'enseignement ; s'ils sont inférieurs, ils sont soumis à examen. Cet examen étant raisonné, il peut éclairer le producteur sur les moyens de perfectionner sa fabrication. »⁷³⁷ Du point de vue des praticiens, qui voient leurs pairs mettre en commun leur savoir, leur maîtrise technique, leurs facultés à inventer,

735« Rapport des ébénistes », *Rapports des délégations ouvrières*, op. cit., T. II., p. 23. Par la suite, on se bornera à indiquer la corporation, le tome et la page, l'édition et l'année restant inchangées.

736Cf. Volker Barth, "Displaying normalisation", op. cit., p. 468. Barth cite les commentaires de visiteurs célèbres comme Michelet, se contentant de mentionner dans son journal la migraine que sa visite lui a occasionné. Mirbeau évoque quant à lui une véritable « fièvre de l'exposition » qui s'empare des corps et exploite les passions – mauvaises – de la foule : « je sens courir en mes veines des désirs inconnus, des lièvres de plaisirs dont je ne soupçonnais pas encore les pulsations impérieuses et les galops déchaînés... » Octave Mirbeau, « Pourquoi organiser des expositions universelles ? », op. cit. [en ligne].

737« Rapport des marbriers - Rapport de M. Jules Sauret (bronzes et pendules) », T. II. pp. 4-5.

l'Exposition doit être une réunion publique du travail, où chacun peut se perfectionner, en discutant tant des produits que des procédés, dans la droite ligne de l'esprit des Lumières des premières expositions industrielles. « À quelque point de vue qu'on envisage cette question », poursuit Sauret, « une Exposition Universelle est un enseignement pour tous, un principe puissant de civilisation. »⁷³⁸

Les fondeurs Grandpierre et Avale définissent leur analyse comme une « critique technique », qui doit être conduite avec une « juste sévérité ». Ils entendent profiter de cette tribune pour dispenser de précieux conseils professionnels. Commentant un bronze, ils s'adressent à leurs camarades : « Observez vos moules à l'ouverture après la fonte, et il vous sera facile de constater combien il faut peu de passage à la matière pour en parcourir toute l'étendue ; cela vous amènera à ne pas craindre de manquer vos pièces faute de tranche, et vous donnera une hardiesse dont vos produits profiteront. »⁷³⁹ En décrivant les objets exposés, en analysant leurs formes, ils remontent aux méthodes de la fabrication. Leur parole fait le lien entre le *fini* et le *faire*, entre la chose vue en rayon et sa production à l'atelier. Cet œil exercé sait distinguer les processus de fabrication derrière la marchandise : en examinant une pièce, les ouvriers du cuir savent discerner le travail d'un jeune apprenti, n'ayant pas encore la main d'un ouvrier robuste pour manœuvrer la machine⁷⁴⁰. C'est un regard de professionnel qui ôte à la marchandise son voile et sur lequel le fétichisme n'a pas prise.

Il faut lire les descriptions des cordonniers pour découvrir l'étendue du vocabulaire et des critères entrant en jeu dans l'évaluation des procès de fabrication d'une bonne paire de bottes. Cette expertise tranche véritablement avec le goût des esthètes :

Mon Dieu, nous savons que cela intéresse peu les amateurs de bronzes ; pourvu que ceux-ci soient beaux quand ils sont rachevés, c'est tout ce qu'il leur faut. Mais, en revanche, cela intéresse beaucoup les praticiens dans un métier comme celui de fondeur, où l'on n'est jamais sûr du succès ; il faut que quand l'un d'eux voit une pièce bien réussie, il puisse, dans l'intérêt général, faire part à ses camarades d'ateliers de ses remarques théoriques et pratiques.⁷⁴¹

Les délégations se sont véritablement appropriées *techniquement* l'Exposition. Les rapports témoignent d'une véritable appétence ouvrière pour la critique technique, d'un désir de découverte, de partage et d'amélioration.

738Ibid.

739« Rapport des fondeurs en cuivre », T. I., p. 4.

740« Rapport des ouvriers en cuirs et peaux », T. I., p. 2.

741« Rapport des fondeurs en cuivre », T. I., p. 4.

Cette critique technique va à l'encontre de la fantasmagorie régnante. Le regard de praticien des typographes Soleil et Lecomte ébranle la confiance bourgeoise dans le progrès :

si nous avons l'air de nous opposer au progrès, ce mot caractéristique de notre époque [...] c'est que nous avons cherché à remplir notre tâche franchement et loyalement, en hommes d'expérience et de métier, ne reculant devant aucune vérité et jugeant des choses bien plutôt avec l'œil exercé de la pratique qu'avec le verre quelque fois trompeur de la théorie.⁷⁴²

Au lieu de considérer la marche du progrès comme acquise, les délégations interrogent au contraire les moyens mis en œuvre pour faire avancer la connaissance. Ces hommes évoluant quotidiennement dans le monde du travail ne croient pas en un déterminisme technique tirant inéluctablement la société vers un avenir meilleur. Au contraire, nombreux sont les ouvriers à alerter sur la stagnation de leur industrie : sans cesse pressés par les cadences, ils ne peuvent prendre le temps d'améliorer leur savoir-faire ; poussés trop jeunes à l'atelier, les enfants ne peuvent étudier, ni les apprentis découvrir l'ensemble du métier.

Pour prendre part à ce progrès, l'Exposition ne doit pas en rester au « théâtre de la montre », mais guider le visiteur dans les rouages de la fabrication. À ce titre, le rapport des robinettiers est tout à fait symptomatique. Les délégués encensent l'invention et l'innovation, et rejettent les « vitrines clinquantes », regrettant que certains articles n'aient été conçus qu'à la seule fin d'être exposés. Les tourneurs en cuivre déplorent le peu d'innovations vues dans les rayons : « À part le poli des objets exposés et l'agencement plus ou moins coquet pour donner du *coup d'œil* aux produits, ce sont généralement des pièces fabriquées d'après des systèmes usités, et mis en pratique depuis longtemps, qui forment la plus grande partie de notre exposition. » Et les rédacteurs de poursuivre : « ces pièces, faites spécialement pour être exposées, sont dans des conditions qui sortent des règles de la fabrication ordinaire »⁷⁴³. À l'inverse, l'un des stands les plus marquants est tenu par la maison Guinier : « son exposition n'est qu'une suite d'inventions en tous genres. Il serait à désirer que tous nos fabricants en eussent fait autant, nous aurions vu des choses plus intéressantes à l'Exposition. »⁷⁴⁴

Le rapport des tourneurs est aussi l'un des plus riches en illustrations techniques – il le dispute sur ce point aux comptes rendus d'ingénieurs ; du reste, la richesse des commentaires n'a rien à envier à ces publications savantes. Mais à la seule description mécanique s'ajoute des questions d'usage : le bon objet est celui où l'ingéniosité est mise au service de la pratique,

742« Rapport de la typographie parisienne – compositeurs », T. III., p. 13.

743« Rapport des tourneurs en cuivre, robinettiers », T. III., pp. 3-4.

744Ibid., p. 8.

qu'il s'agisse d'appareils destinés aux professionnels ou de produits de confort à destination du public. Loin des pages de *l'Exposition illustrée* et des vignettes des « petits métiers », les rapports ouvriers font donc la part belle aux dessins techniques, où l'homme est peu présent, mais où les mots et les affects du rapporteur prennent le relais.

Et dans l'une des rares mentions faites des « petits métiers » exposés, on déplore plutôt l'humiliation occasionnée : « pauvres femmes, qu'elles paraissaient gênées de travailler ainsi en public, dans une variété du métier qui n'a rien de poétique et leur fait les mains noires et caleuses ! »⁷⁴⁵ L'empathie l'emporte à l'égard de ces ouvrières données en spectacle à longueur de journée, comme si les auteurs comprenaient la violence de cette mise en scène. Cette visibilité spectaculaire doit leur paraître d'autant plus outrancière qu'ils savent bien qu'elle ne reflète pas les conditions de travail que nombre d'entre eux expérimentent au quotidien.

b. Hygiène et conditions de travail : la parole comme image manquante.

Cet écart entre ce qu'ils voient au Champ de Mars et ce qu'ils vivent à l'atelier imposent aux délégués une discipline qui détonne avec l'esprit de l'Exposition. Les typographes-compositeurs parisiens commencent d'entrée par redéfinir le principe de leur mission et refusent de « se borner à l'examen des produits similaires de chaque pays, pour constater le degré de perfection du travail chez les différents peuples », comme l'ont fait les rapporteurs officiels. Tout au contraire, leur souhait est de « comparer les divers modes d'exécution, c'est-à-dire l'organisation intérieure des ateliers, et surtout le genre de répartition du salaire entre les ouvriers, ainsi que le taux de la rémunération accordée. »⁷⁴⁶ Mettre en regard leur situation avec celle de leurs compagnons étrangers est une façon pour eux de reconnecter la production à l'économie et à la vie, au-delà des murs du Palais Omnibus.

Ce refus de se borner à la vérité du Palais, on le lit également chez les chapeliers, qui pointent, derrière l'évidence, la pauvreté ambiante des faubourgs périphériques :

Certes, en présence du spectacle offert par l'excellence de nos Expositions, on ne se doute pas que, le plus souvent, les heureux résultats devant lesquels tant de personnes s'extasient, sont obtenus en réduisant des milliers d'ouvriers à un état de misère, d'avitissement ou de contrainte déplorable. Pour nous qui maintes fois, au milieu de ces

745« Rapport des cordonniers », T. I., p. 3.

746« Rapport de la typographie parisienne – compositeurs », T. III., p. 1.

triumphes de la matière, avons fait sur notre condition de douloureux retours, nous estimons que les plus splendides fêtes du travail *n'atteignent qu'à moitié leur but*, quand elles restent étrangères aux *grands sentiments de la justice et de l'humanité*.⁷⁴⁷

Benjamin compare la fantasmagorie des expositions universelles à celle du « Rêve parisien » de Baudelaire, où il lui semble entendre la bourgeoisie crier « "Demeure encore, tu es trop beau" à l'ordre de le propriété et de la production »⁷⁴⁸. C'est que le rêve prend fin trop vite : après « un sommeil plein de miracles », le rêveur voyait « l'horreur de son taudis », et les « mouvantes merveilles » oniriques semblaient dans « le triste monde engourdi »⁷⁴⁹. De même, à l'étalage éphémère des marchandises artialisées, s'oppose une autre exposition, permanente, que décrivent bien les ouvriers maçons :

Enfin, nous sommes sortis de l'Exposition Universelle émerveillés du progrès matériel accompli. Jusqu'à nos modestes quartiers l'enthousiasme n'avait cessé ; un moment d'espérance nous avait fait oublier ce qui offusque nos yeux ; nous avons un moment oublié les peines et les misères des nôtres. Mais hélas ! ... la triste réalité est revenue prendre la place d'un instant d'allégresse.⁷⁵⁰

Il suffit de quitter le Champ de Mars pour retrouver « l'exposition de la misère morale et matérielle » :

Plus loin et à côté, des vieillards tendent la main, des femmes vêtues de haillons, portant à leur sein des enfants déjà flétris et ridés autant que leurs mères. [...] Quoi, quand Paris devient si merveilleux de splendeurs matérielles, quand rien n'est épargné au milieu de nos privations pour en faire le refuge du luxe et des plaisirs, ces jouissances matérielles d'un nombre restreint primeront-elles encore longtemps le bonheur qui naît de *la justice et du soulagement apporté à des frères déshérités* ?⁷⁵¹

Bien sûr, cette exposition permanente de la misère endémique est invisible aux millions de visiteurs : « Bien aveugles ceux qui ne la voient pas, ceux qui heureux des jouissances matérielles, ne s'en aperçoivent pas, ou qui encore, obsédés par la vue de tant de misères,

747« Rapport des chapeliers », T. I., p. 6. Nous soulignons.

748Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 370. La citation centrale vient du *Faust* de Goethe.

749Charles Baudelaire, « Rêve parisien », *Les fleurs du mal*, 1857.

750« Rapport des maçons », T. II., p. 3.

751Ibid. Nous soulignons.

détournent les yeux au lieu d'aider à les supprimer. »⁷⁵² Elle n'est pourtant que le versant réaliste de la première : ce que le capitalisme produit d'exclusion et que ses fantasmagories s'emploient à dissimuler en détournant le regard du bourgeois par des leurres rutilants, en déplaçant les populations dans les marges, en substituant à l'exposition de la stagnation et du malheur un progrès industriel et un faste superficiel généralisé.

Parmi les attractions elles-mêmes, c'est la fantastique fabrique de chapeaux du Groupe VI qui attire les critiques les plus virulentes. Les chapeliers contestent sa mécanique merveilleuse par une longue description des conditions de vie dans une manufacture de province :

Pour arriver à vivre, il faut que les malheureux ouvriers [...] travaillent presque sans relâche de trois ou quatre heures du matin jusqu'à dix ou onze heures au soir. Chaque matin, exténués par les travaux de la veille, ils demandent aux boissons alcooliques le renouvellement d'une énergie que n'a pu leur fournir leur sommeil insuffisant. Travail à outrance, misère, abrutissement, telles sont les conséquences d'une loi qu'il leur faut nécessairement subir. Accablés sous le poids d'une honorable fatigue et d'une intempérance blâmable, ces êtres sont vieux avant le temps, et tout, sur leur corps amaigri comme sur leur pâle visage, témoigne d'une décrépitude avancée.⁷⁵³

Remarquons que l'intempérance n'est pas présentée comme un vice naturel mais bien comme la *conséquence* d'un mal-être social, renversement de point de vue qu'il est toujours bon de rappeler aujourd'hui. La santé et l'hygiène au travail, sont un véritable hors-champ sanitaire de l'Exposition que la parole prend en charge : ces thèmes occupent une place importante dans un grand nombre de rapports⁷⁵⁴. Loin de la magie des chapeaux en peau de lapin, les chapeliers décrivent comment le procédé chimique utile à la fixation des couleurs provoque la chute des ongles et des tremblements des mains, jusqu'aux vapeurs provoquant des phtisies pulmonaires⁷⁵⁵. Sur un même registre, des rapporteurs alertent sur « l'air vicié » qui les fait suffoquer dans les ateliers réels et que les machines n'ont fait qu'empirer. Et quant aux machines d'aération exposées, ils rappellent que ces machines sont incomparablement plus présentes dans les allées que dans les manufactures. Pour étayer leurs dires, d'autres enjoignent les contrôleurs de l'hygiène à venir *voir par eux-mêmes*, dans les maisons et les

752Ibid. Nous soulignons.

753« Rapports des chapeliers », T. I., p. 6.

754Outre les chapeliers, notons que ces revendications reviennent chez les cloutiers, les ferblantiers, les fondeurs en cuivre, les fourreurs, les lithographes, les peintres en bâtiment, les tailleurs, les tailleurs de cristaux, les ouvriers en toiles cirées ou les tourneurs en bois...

755« Rapport des chapeliers », T. I., p. 6. Rappelons que l'un des points de départ de l'intervention de l'État en matière de sécurité du travail est la loi sur les accidents professionnels du 9 août 1898, qui officialise la responsabilité patronale, et fait office de régulation originelle de la législation sur le travail.

ateliers, au lieu de se contenter du témoignage des propriétaires et de conclure que « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles »⁷⁵⁶.

Aux affects de joie du travail aseptisé qui enchantent les visiteurs, chaque branche de métier oppose les affects tristes engendrés par la fabrication de ces marchandises. Comme Fuchs et Benjamin, nombreux sont ceux qui racontent ce qu'il faut de douleur pour obtenir tel ou tel objet de luxe. La parole s'engouffre dans l'écart et reconstruit une image manquante, l'affection clivante de la domination, l'image d'une classe qui souffre *au profit d'une autre*. Attacher ainsi d'autres affects à la marchandise transforme le jugement que l'on porte sur elle et en inverse la valeur. De telles images sont nécessaires car elles retissent le lien de cause à effet entre la misère des faubourgs et les richesses du Palais, mettant à bas sa fantasmagorie. Contre cette expérience vague des spectateurs oisifs qui s'oublie dans le spectacle immédiat d'une industrie anhistorique, les élus ouvriers rapportent une « expérience authentique » au sens de Benjamin⁷⁵⁷ : brisant l'apparente constance de la « gloire traditionnelle », ils inscrivent concrètement dans les corps des producteurs l'impact des ruptures techniques et économiques. Ce n'est plus un continuum national ou des machines miraculeuses qui produisent seules les trésors de l'industrie française, mais des ouvriers aux conditions de travail inhumaines.

c. Le refus du bon marché : une lutte des valeurs.

C'est parce qu'ils ont vu, parce qu'ils voient tous les jours cette autre exposition misérable, revers de la première, que les ouvriers peuvent redéfinir la valeur des marchandises et contester le bien-fondé de la classe 91. Quand tout le monde loue l'initiative du bon marché, les délégués sont les seuls à se poser cette simple question : d'où vient la modicité de ces produits ? Qu'implique-t-elle pour le producteur ? Derrière la philanthropie de façade, quels sacrifices la réduction des coûts imposent-elles aux ouvriers ? Ces derniers sont bien placés pour savoir qu'il n'y a pas d'un côté le producteur et de l'autre l'acheteur, mais que le même homme fabrique et consomme tour à tour. Le défi est alors d'obtenir des produits abordables sans léser cet homme dans les deux phases de sa vie.

À propos du bon marché exposé, les cordonniers ne font guère preuve de clémence. D'emblée, ils expliquent au lecteur comment s'obtient la modicité : par l'exploitation

756« Rapport des mécaniciens », T. II., p. 124.

757« L'expérience dialectique a ceci de très spécifique qu'elle dissipe l'apparence de la constance et même de la simple répétition dans l'histoire. L'expérience politique authentique est absolument libre de cette apparence », écrit l'auteur. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 491.

d'ouvriers mal payés et surchargés, qui fournissent en conséquence « un travail très médiocre ». Et ce surplus de travail a sur eux des effets pervers : « Exploités eux-mêmes, ils exploitent à leur tour et occupent des enfants qui, n'ayant pas le loisir d'aller à l'école, sont privés d'instruction, et n'apprennent pas à travailler dans cette occupation machinale. » Ils n'auront plus tard ni métier ni savoir-faire. Sous couvert de philanthropie, le bon marché induit la fabrication rapide, la routine et la reproduction de la pauvreté.

Les mêmes cordonniers rappellent ensuite la provenance douteuse des matériaux, en rapportant les propos d'un fabricant peu scrupuleux :

"J'achète les peaux échauffées avariées ; j'achète toutes les vieilles toiles, toutes les vieilles doublures de malles, que je fais blanchir et remettre à neuf ; j'achète également toutes les vieilles buffleteries, shakos, colbacks et autres bric-à-brac, et avec cela je fais des chaussures neuves." Et bien ! Messieurs, ce fabricant fait preuve, sans doute, *de beaucoup d'intelligence et d'esprit d'entreprise* ; mais quand on paie ces produits-là peu cher, nous ne croyons pas qu'on fasse encore un bon marché. On nous dit : "Mais ces fabricants font des affaires considérables ; les acheteurs sont donc satisfaits, puisqu'ils reviennent : donc ils rendent des services." Ce raisonnement est spécieux, et nous répondrons : Il faut à l'ouvrier des chaussures de bonne qualité, solides et bien établies, qui lui laissent le pied sain et sec, condition indispensable d'une bonne santé, chacun sait cela, et, si on revient aux chaussures inférieures, cela prouve moins la satisfaction que la pauvreté.⁷⁵⁸

C'est là toute la différence entre les vues des délégués et celles de la Commission ou du rapporteur Halphen pour qui la qualité de vie et l'éventail des désirs devaient suivre la courbe des revenus. Au contraire, les délégations ouvrières jugent en premier lieu la qualité du produit selon son utilité. Ce faisant, c'est toute la hiérarchie des désirs imaginée par les organisateurs qu'ils remettent en cause, en revendiquant, *malgré leur statut social*, le droit à des biens de consommation de qualité. Pour les chapeliers, ce n'est pas le moindre des avantages de l'association que de tenir ensemble « la perfection et le bon marché » : n'étant pas animés des mêmes sentiments que les industriels, les travailleurs associés pourront « mettre à la portée des pauvres comme des riches des chapeaux de bonne matière et bien confectionnés »⁷⁵⁹.

L'Exposition attache aux marchandises une valeur *sui generis*, qui ne tient que tant qu'elles existent hors des sphères de l'usage et de l'échange. Mais les délégués se sont constitués un regard armé, fruit d'une adhésion à des sentiments collectifs façonnés en amont

758« Rapport des cordonniers », T. I., pp. 3-4. Les citations précédentes viennent de ce rapport.

759« Rapport des chapeliers », T. I., p. 7.

(le travail bien fait, les produits de qualité, l'émancipation collective...). Sur cet œil qui imagine au-delà du palais, la vérité autarcique du pouvoir n'a plus de prise et la structure affective qui porte la valeur s'effondre : « Pour nous », affirment les mécaniciens, « il ne suffit pas que des produits soient admis à une exposition pour avoir une valeur réelle, il faut encore qu'ils captivent l'attention par leur bonne construction et non par le clinquant et les couleurs éclatantes. »⁷⁶⁰ Et comme « chacun juge selon son sentiment », cette adhésion nouvelle les amène à imposer aux marchandises une contre-évaluation, un nouveau jugement. L'échelle de la « critique technique » qui est la leur va à l'encontre des conceptions d'un jury d'esthètes et il n'est pas rare que les ouvriers s'interrogent sur ce qui a pu motiver telle ou telle récompense.

Un tel conflit de valeurs les conduit logiquement à discuter « l'autorat » du produit, et à attribuer la valeur au « véritable producteur ». Contre le système de « brigade » institué, le marbrier Sauret réclame que le nom des travailleurs soit attaché au produit :

Mes appréciations pour moi ouvrier, véritable producteur, me satisferaient si les exposants étaient tous au moins fabricants. Mais quand je vois le véritable auteur d'un travail, c'est-à-dire l'ouvrier, le dessinateur, exclu de la récompense nationale, et que je vois le capitaliste marchand concourir pour le mérite d'une œuvre qu'il n'a pas faite, *et qu'il ne peut faire*, je me trouve, en ma qualité d'ouvrier praticien, dispensé, par cette circonstance, de les signaler comme méritants, au point de vue personnel.⁷⁶¹

Les commentaires officiels avertissaient les ouvriers qu'ils n'étaient pas capables de s'organiser sans patron ? Soit. Sauret leur répond que ces entrepreneurs sont mis à l'honneur pour des œuvres qu'ils sont eux-mêmes incapables de faire. Il opère ainsi une inversion des rôles, mais aussi une inversion des pôles de valorisation : « N'est-il pas juste que l'ouvrier qui déploie son intelligence, sa force physique, soit élevé à la dignité de celui qui obtient une récompense nationale ? », conclut-il.

Les cordonniers en ont pris leur parti : ils réattribuent équitablement le mérite aux ouvriers qui ont exécuté une paire de souliers, allant parfois jusqu'à décomposer le processus de fabrication pour féliciter l'auteur de telle ou telle opération particulièrement réussie, signe que l'exécutant a autant d'importance dans le fini de l'objet que son concepteur ou son propriétaire. Près d'une dizaine de noms peuvent être cités pour un seul objet. Dans une industrie au travail divisé, seul un regard sachant analyser sous toutes ses coutures une bottine originale et jauger de l'esthétique du talon ou de la solidité du cousu est en mesure de s'opposer à la brigade au

⁷⁶⁰« Rapport des mécaniciens », T. II., p. 163.

⁷⁶¹« Rapport des délégués marbriers. Rapport de M. Jules Sauret (bronzes et pendules) », T. I., p. 1. Nous soulignons.

nom d'un seul. Abondant dans ce sens, les sculpteurs suggèrent de généraliser cette pratique : ils proposent qu'« aux prochaines expositions, on obligeât les exposants à mettre les noms des hommes qui ont le plus contribué à l'édification des objets qui pourront être admis. »⁷⁶²

Forts d'avoir renversé l'échelle de valeur et les attributions du mérite, ces jurys n'hésitent pas à solliciter des augmentations de salaire quand le talent semble le justifier. Leurs rapports retissent par là le lien rompu entre salaire et marchandise, en annexant le taux des premiers sur la bonté des secondes : « Notre opinion s'est affermie par notre examen du travail à l'Exposition, où nous avons constaté que les maisons qui ne rétribuent qu'imparfaitement le travail n'ont offert que des produits inférieurs à ceux de leurs concurrents. Cela tient certainement au découragement et à la misère qui pèsent sur les ouvriers de ces maisons. »⁷⁶³

De cette façon, les ouvriers redessinent les contours politiques d'un art industriel, qui ne serait plus le fait d'un génie national mais bien de la puissance d'agir du salarié. L'Exposition fournit alors une justification pour retourner l'argument concurrentiel : alors que la question de la compétitivité est (déjà) sur les lèvres de tous les industriels, le jury ouvrier souligne que la valeur d'échange des produits augmente avec leur valeur d'usage, qui nécessite quant à elle de laisser du temps au producteur. Si le bon marché exige des sacrifices, le « bon travail », lui, se vend mieux. C'est donc, en tout état de cause, en rehaussant les salaires que les entreprises seront les mieux armées pour tenir leur place dans une économie mondialisée.

3. « Nous sommes l'égal des patrons » : pour une discipline émancipatrice.

a. Le refus des joies mineures.

Parce qu'il prend conscience de sa juste valeur, l'ouvrier revendique le droit à des joies supérieures, égales à celles du patronat. Pour cette raison, les idées leplaysiennes rencontrent chez les délégués un refus cuisant, les auteurs réclamant tour à tour une liberté totale de s'organiser, de prendre part à la vie politique, ou encore de se moraliser, non par la religion, mais par l'association et l'autonomie, desquelles ils imaginent les puissances nouvelles qu'ils pourront tirer. Le patronage est ainsi violemment raillé par les mécaniciens, qui dressent un portrait sinistre du patron leplaysien :

762« Rapport des ouvriers sculpteurs », T. III., p. 3.

763« Rapport des ouvriers en cuirs et peaux », T. I., p. 15.

Quelques riches industriels, honteux du spectacle de tant de misère qui présentait un contraste si frappant avec leur opulence, se sont décidés à faire quelque chose en faveur de leurs nombreux ouvriers ; ils ont créé des cités bien connues, mais beaucoup trop vantées, car il n'est pas prouvé que ceux qui les habitent aient un sort préférable à celui qu'ils avaient auparavant. Parmi ces innovateurs, quelques-uns (c'est le bien petit nombre), ont été guidés par un bon sentiment ; mais les autres n'ont eu en vue qu'un intérêt purement personnel, pour lequel ils auraient bien voulu nous faire prendre le change, mais dont nous n'avons jamais été dupes.⁷⁶⁴

Lucides, les auteurs décèlent dans ce modèle social tout ce qu'il contient « de philanthropie à gros intérêts », de l'apprentissage des enfants pour s'assurer une main d'œuvre qualifiée, à la petite maison, servant au patron « à vous tenir attachés à [son] établissement pendant un certain temps, sans craindre ni coalition ni demande d'augmentation de salaire ». Une telle politique tend à attacher les prolétaires à leur usine « comme autrefois les serfs à la glèbe ; mais, mieux que ceux-ci, ils ont conscience de leur esclavage ». À tel point que les élus mécaniciens poussent l'analyse plus loin, imaginant toutes les « joies » que ce patron si concerné pourrait leur réserver : une chorale, pour chanter des cantiques, dirigée par son jeune neveu mélomane, une bibliothèque avec des ouvrages choisis – probablement des œuvres à la moralité inattaquable, qu'on imaginerait bien volontiers sortis des presses de Mame.

Dans cet exercice d'écriture qui étonne dans un tel cadre, les rapporteurs décrivent avec brio un exemple fictionnel de ce « paternalisme total » mis en place par Schneider : un microcosme dans lequel les moindres moments de la vie ouvrière, jusqu'à ses rares temps d'études et de loisirs, sont sous l'emprise du patron-père supérieur. Et bien sûr, la fin logique de ce contrôle absolu, c'est la mainmise sur la vie politique : « en échange de tout le bonheur que je vous donnerai, vous me nommerez votre père et votre bienfaiteur, un petit grain d'encens ne gâte rien ; vous pourrez aussi me prouver votre reconnaissance au moment des élections pour le Conseil général, où j'ai déjà échoué deux fois. » Quant à ceux qui résistent, ils seront exclus, et ne trouveront dans la région aucune entreprise pour s'embaucher : « Au résumé, mes chers amis, si vous restez avec moi, vous goûterez au bonheur sans mélange ; si vous m'abandonnez, c'est la misère : choisissez. »

L'acuité avec laquelle les délégués ont saisi la stratégie du patronage mérite d'être soulignée : de la fixation de la main d'œuvre à la productivité, jusqu'au contrôle du temps libre et à la dépossession politique, aucune étape de cette capture institutionnalisée ne leur échappe. Finalement, c'est à ce « bonheur sans mélange » que doit aboutir le patronage,

⁷⁶⁴« Rapport des mécaniciens », T. II., pp. 112-113. Les citations suivantes sont issues du même rapport.

entendue ici comme une joie normalisée, purgée de toute velléité dissidente. Spinoza a un mot pour désigner cette « joie qui, en tant qu'elle est rapportée au corps, consiste en ce qu'une ou quelques-unes de ses parties sont affectées plus que les autres »⁷⁶⁵ : c'est ce qu'il appelle le « plaisir local » (*Titillatio*). La sécurité matérielle, la petite propriété, la consommation abordable sont autant de jouissances indéniablement nécessaires, mais qui n'épuisent pas pour autant, loin s'en faut, la variété des possibles et des désirs des hommes. L'auteur de l'*Éthique* met en garde contre le risque que ce sentiment mineur supplante les autres et prive le corps des joies supérieures : « La puissance de ce sentiment peut être si grande qu'il surpasse les autres actions du corps, qu'il lui demeure obstinément attaché et par conséquent *empêche que le corps ne soit apte à être affecté d'un très grand nombre d'autres façons* ; et par conséquent ce sentiment peut être mauvais. »⁷⁶⁶

Il faut donc veiller à ce que la sustentation des besoins de base ne supplante pas ces « *quelques autres choses encore* », qui faisait selon Marx le sel de la vie humaine. Cela, les délégués ne peuvent se résoudre à l'accepter : on n'abandonne pas facilement ses chances de joie au patronat. « Tout en reconnaissant la valeur de ces choses, nous déclarons que, partisans de la liberté, *nous désirons faire nos affaires nous-mêmes*, et que nous n'avons besoin que de la liberté »⁷⁶⁷, rétorquent les mécaniciens en conclusion.

b. Les machines, « œuvres collectives » et outils d'empuissantisation.

Cette aspiration libérale à se prendre en main soi-même affronte également l'autre question fondamentale de la nouvelle organisation du travail : le rôle accordé aux machines. Les expositions successives ont été des scènes d'intense pédagogie techniciste supervisée par l'Empire, à l'intention d'une classe plus que réticente. Néanmoins, la crainte de voir la machine remplacer l'homme a aussi cohabité avec l'idée d'un usage social et raisonné, une appropriation collective susceptible d'en faire un outil d'émancipation.

D'abord, c'est parce que chaque ouvrier est susceptible de faire avancer la technologie que celle-ci doit être mise à disposition de tous. Or, la privatisation par les brevets freine l'avancée du progrès, estiment les rapporteurs chapeliers. « L'égoïsme des industriels » qui trop souvent maintiennent leurs machines cachées à des fins privées est selon eux responsable de la

765(*Eth.* IV, 43, Dém.).

766Ibid.

767« Rapport des mécaniciens », T. II., p. 65. Nous soulignons.

stagnation technologique :

On place [la machine] dans une petite pièce obscure, dans l'endroit le plus reculé du local, et, comme cette précaution paraît encore suffisante, on lui fait un entourage de planches, comme s'il s'agissait de soustraire aux regards de la foule quelque image réputée sainte, dont on tire, certains jours de l'année, un tribut important. Enfermée à double tour, comme l'argent et les billets de banque dans le coffre-fort de l'établissement, elle fonctionne, presque invisible, pour les gens préposés à son service. Devenue en quelque sorte un symbole de la passion, ou plutôt de la religion du chacun pour soi, elle échappera désormais aux investigations de ceux qui pourraient, en l'étudiant, l'arracher à son état d'infériorité.⁷⁶⁸

Entre le Champ de Mars et son dehors, deux régimes de visibilité s'affrontent. Alors que le Groupe VI et les pavillons du parc exposent les mécaniques aux yeux de tous, intronisant la machine en moteur du progrès, dans l'obscurité de l'atelier, le système des brevets reprend ses droits. La législation protège les intérêts du patronat au détriment du progrès commun. Ajoutons que quand bien même les machines s'exposent dans la galerie, elles conservent néanmoins, sans mise en contexte, leur part de mystère. Les compositeurs avouent par exemple avoir eu du mal à mesurer convenablement l'utilité d'une machine, faute de la voir à l'œuvre dans son processus de travail⁷⁶⁹.

Dans le regard des ouvriers, l'Exposition des machines se révèle pour ce qu'elle est : un spectacle, et non un véritable partage des connaissances. Or ce partage est nécessaire pour que chacun puisse prendre part à leur amélioration. Et plus que l'exposition, c'est l'association, qui doit permettre cette mise en commun des savoirs techniques : « sous un pareil régime, l'intérêt mesquin étant répudié, toutes choses se passeraient *au grand jour*, afin que les hommes investis du don de l'invention pussent, dans l'intérêt de tous, concourir à la réalisation du progrès le plus large et le plus utile. »⁷⁷⁰

Multiplier les regards et les expertises, c'est multiplier les chances qu'une rencontre se produise entre un objet et une complexion singulière, et que celle-ci débouche sur une idée profitable à tous. C'est parce qu'ils savent que tout travailleur est susceptible d'améliorer son outil que les ouvriers n'entretiennent pas avec la machine un rapport de spectacle, mais réclament au contraire le droit de pouvoir l'étudier. Contre les discours individualistes qui font de la machine la matérialisation d'un esprit supérieur, les ouvriers relient l'idée à l'usage, la pensée à la pratique. S'opposant à l'œil du superviseur qui englobe le mécanisme et la

768« Rapport des chapeliers », T. I., p. 7.

769« Rapport de la typographie parisienne - compositeur », p. 7.

770Ibid.

production dans son ensemble, ils développent un regard de l'intérieur, s'insinuant dans les mécanismes qu'ils manipulent.

On comprend mieux dès lors que les cordonniers décrivent la machine comme une « œuvre collective » : des millions de travailleurs y ont participé,

depuis l'inventeur, emprisonnant dans un tube la vapeur, [...] jusqu'au mineur plus modeste qui a extrait la matière. Et les fondeurs, les forgerons, les ajusteurs, les mécaniciens, qui ont forgé, tordu, creusé, ajusté toutes ces pièces, n'y ont-ils pas collaboré ? [...] la machine est l'œuvre de tous, de la génération présente et des générations passées ; or, n'est-il pas contraire à la justice, à l'équité, qu'elle devienne un monopole au profit de quelques uns ?⁷⁷¹

On l'a compris, la question n'est pas tant de contempler les performances de la mécanique, mais de tirer le plus grand profit de leur usage. Outre une meilleure répartition des bénéfices du travail, les machines, bien utilisées par les travailleurs associés, seront un instrument d'*empuissantisation* : « Les machines abrègeront le temps de travail, facilitant l'instruction et des mœurs meilleurs. »⁷⁷² La machine pourrait les décharger des tâches les plus pénibles pour ne laisser aux hommes que les parties intelligentes du travail : « Notre but est de faire exécuter tout le travail matériel par des machines, et d'en faire un nombre suffisant pour n'avoir plus qu'à les surveiller quelques heures par jour. »⁷⁷³ La machine devient alors un moyen de faire un pas vers l'égalité, non dans la consommation, mais des intelligences et des capacités. En offrant du temps libre au producteur, la mécanique lui permettrait de se consacrer à la lecture et à l'instruction, d'occuper autrement son temps libre qu'à la seule reconstruction de sa force de travail.

La mise en scène de la galerie du travail donnait à voir comme seul travail qualifié l'activité manuelle : la minutie des « doigts de fée » et la sûreté du goût étaient la seule résistance à l'avènement des machines. Les délégations réfutent ce partage en rappelant d'une part tout ce que la machine doit à l'ouvrier, ce co-auteur de l'invention, mais aussi tout ce qu'elle peut lui apporter, et par suite à l'ensemble de la société, à condition d'en discuter l'usage. De spectacle vrombissant, la mécanique est ramenée à son statut d'outil, dont la place à l'atelier doit se décider collectivement par les travailleurs associés.

771« Rapport des cordonniers », T. I., p. 8.

772Ibid.

773« Rapport des mécaniciens ». Cité par Jacques Rancière, « En allant à l'expo. L'ouvrier, les femmes et les machines » avec Patrick Vauday, *Révoltes logiques* n° 1, 1975, p. 13

c. L'association, une institution émancipatrice.

Invités pour valider le système du patronage et admirer les objets bon marché, mis en scène pour servir de spectacle et tenus à l'écart de l'histoire du travail, les ouvriers, par l'entremise de leurs délégués, ont renversé la distribution des rôles et des capacités en se gonflant d'orgueil et en se déclarant les égaux des patrons. Refusant la place subalterne qui leur était accordée, ils revendiquent la souveraineté dans la société et dans l'atelier.

Ainsi, nombre de délégations ne jurent que par l'association de production, « *organisée sur des bases franchement démocratiques* »⁷⁷⁴. Dans cette forme de corps politique, le pouvoir décisionnaire n'est plus concentré dans les mains des détenteurs des capitaux : chaque producteur a voix au chapitre à part égale, dans un esprit promettant véritablement « liberté, égalité et fraternité »⁷⁷⁵. C'est pourquoi les fondeurs en cuivre revendiquent « l'émancipation sociale et industrielle de tous les travailleurs par l'application du principe d'association, principe qui dans sa substance contient en germe tous les éléments propres à relever la dignité et le courage de l'homme privé des dons de la fortune »⁷⁷⁶. Son but est de « faire participer aux jouissances que procure une bonne organisation tous les déshérités de la société moderne »⁷⁷⁷. À l'égalité des capacités et des intelligences des travailleurs associés, qui permet à chacun de prendre part équitablement au travail, doit correspondre une égalité des affects, un juste partage des jouissances.

Conscient du pouvoir autoritaire exercé par les jurandes au siècle passé⁷⁷⁸, les rapporteurs penchent pour une discipline issue, non du patronat ou du roi, mais de la classe ouvrière elle-même : l'association devient ce moyen de disposer de son autonomie et de se moraliser, non par le patronage ou la mécanisation, mais par la promesse, proprement spinoziste, de l'élargissement de ses propres puissances. « L'association ? Beaucoup en parlent, mais peu savent ce qu'il faut de dévouement, d'abnégation, pour faire des associés »⁷⁷⁹, préviennent les tisseurs. Pour les couvreurs Saunois et Robert, le but même de l'association est « de supprimer l'entrepreneur, appelé patron, et de substituer au salaire une part de bénéfice dans le cas où l'entreprise réussit ». Et à leur tour ils rappellent qu'une telle organisation « exige de l'ouvrier une moralité plus haute, une capacité supérieure à la moyenne »⁷⁸⁰.

774« Rapport des chapeliers », T. I., p. 8. Nous soulignons.

775« Rapport des fondeurs en cuivre », T. I., p. 18.

776Ibid.

777Ibid.

778Les fondeurs en cuivre dénoncent chez les corporations un esprit de corps « étroit, personnel, exclusif », qui « protégeait celui qui lui est soumis comme le planteur son esclave ». Ibid.

779« Rapport des tisseurs », T. III., p. 3.

780« Rapport des couvreurs », T. I., p. 8.

« La tâche d'une philosophie politique de la révolution, c'est de penser le jour d'après », déclare lucidement Lordon⁷⁸¹. C'est-à-dire de penser les temps ordinaires venant après l'événement extraordinaire. Or cet ordinaire nécessitera *lui aussi* d'être maintenu par des institutions qui dicteront aux individus leurs actions. Ou pour le dire autrement, réinventer les formes du corps politique implique de modifier les complexions des individus qui forment ce corps. L'association de production, telle qu'elle est présentée par les délégués, s'apparente à cette institution d'un temps nouveau qui saura produire des hommes en adéquation avec le nouveau régime historique. Non plus cette fois en capturant leur puissance et en réduisant leurs désirs, mais en promettant d'augmenter les champs d'affection des individus qui vivent sous sa norme, comme autant de futures sources de joie. Plus encore que le capital de départ, l'intelligence ou la discipline que l'association exige de ses associés, rappellent les couvreurs,

la condition du succès de toute association, c'est de tendre par toute son organisation, non pas à amoindrir, mais à développer l'individu, ses forces, ses lumières, son habileté, son zèle, sa ponctualité, son esprit d'ordre, son équité, sa bienveillance à l'égard des autres ; en un mot, elle doit chercher à lui *conférer une valeur morale et industrielle au-dessus de la moyenne.*⁷⁸²

Au lieu de baser l'activité de création de valeur économique sur l'exploitation de l'homme, l'association conditionne la valeur de la marchandise à celle de l'individu.

Le patronage prétend capturer la puissance de la multitude et lui imposer l'éventail de ses passions bon marché, les délégations lui opposent la recherche d'une joie supérieure *pour tous*, le bonheur général :

Pour nous, l'association c'est l'égalité des droits et des devoirs ; c'est l'encouragement aux intelligences pour se développer et pour se dévouer au bonheur général ; c'est la garantie donnée à chacun du fruit de son travail ; c'est chaque homme grandit par ses œuvres ; c'est enfin l'esprit de fraternité multipliant les rapports entre les citoyens, les invitant à s'entraider mutuellement et à concourir à la félicité universelle par la concorde, de même que le soleil concourt, par sa chaleur bienfaisante, à la fécondation du sol qu'il caresse de ses rayons.⁷⁸³

Si le « bonheur sans mélange » du patronage se rapprochait de la *Titillatio* spinoziste, ce « bonheur général » correspondrait à l'Allégresse (*Hilaritas*) qui s'empare du corps (politique)

781Frédéric Lordon, *Imperium*, op. cit., p. 262.

782« Rapport des couvreurs », T. I., p. 18. Nous soulignons.

783Ibid.

« *quand toutes ses parties sont pareillement affectées* »⁷⁸⁴. La métaphore du soleil, qui dit bien l'égalité des parties sous une telle figure, ne concerne plus l'affect de base de la consommation bon marché, mais devient la promesse pour chaque homme de « grandir par ses œuvres », d'effectuer ses puissances, *sans condition de fortune*.

L'association fraternelle réagence la figure du corps politique afin que chaque partie voit sa puissance d'agir portée à son zénith – ou pour le moins, drastiquement accrue. Pourquoi ? Parce qu'au contraire de la division technique du travail, mais aussi du patronage, elle annule les décideurs intermédiaires – contremaîtres, ingénieurs, patrons – pour permettre à la multitude de reconquérir un peu de sa souveraineté perdue, entendue comme possibilité de décider et d'agir en commun. L'association est donc cette forme de verticalité qui discipline sans restreindre, qui impose une conduite sans réduire les potentialités, qui réforme les habitudes en exigeant beaucoup des associés, mais qui leur en promet en retour plus encore.

784(*Eth.* IV, 42, Dém.). Cela vaut tant pour l'individu que pour le corps social.

Conclusion de la deuxième partie.

Après ce passage en revue des théories sociales de l'Exposition et de ses mises en scène, on entrevoit peut-être mieux pourquoi, aux yeux de Benjamin, elle a poussé au plus haut la fantasmagorie de la civilisation industrielle, selon laquelle la grande marche du progrès portait la promesse d'une réconciliation harmonieuse entre les classes sociales. Les galeries devaient témoigner de la sollicitude des classes dominantes et convaincre les classes laborieuses d'abandonner tout ou partie de leur souveraineté politique. En lieu et place de celle-ci, les travailleurs bénéficieront de « subventions » en nature, d'institutions de santé ou de marchandises bon marché.

Comme l'a bien montré Jacques Donzelot, pour substituer à l'idée de souveraineté la croyance dans le progrès, il fallait au préalable que s'affaiblissent les passions politiques : la fantasmagorie a donc été cette forme particulière d'affection de la multitude, immergeant les foules dans un monde de rêve, un monde normalisé où le capitalisme apportait des joies universelles, répandant équitablement ses merveilles sur tous les consommateurs. Dans ce monde idyllique, renoncer à sa puissance pouvait finalement s'avérer désirable⁷⁸⁵.

L'appétence ouvrière pour la critique technique a eu tôt fait d'éventer le mirage du progrès, analysant outils et machines dans leurs usages plutôt que dans leurs formes. Mais plus encore que cet œil du métier, c'est la mise en commun des expériences qui a fait échouer le projet réconciliateur prônée par les organisateurs : à la fantasmagorie de l'intérêt universel, les assemblées ont opposé cette dynamique de classe que les nombreuses réunions au Passage Raoul leur ont permis de fonder. Les ouvriers y ont partagé leurs désirs pour se reconnaître un *conatus* collectif, une même persévérance dans un devenir commun, incompatible avec la capture de puissance du pouvoir et du patronat. Leurs rapports sont emplis de cette expérience authentique dont parle Benjamin, et qui est l'envers de l'évidence normalisée du Palais : elle brise la fausse constance du continuum national en réinscrivant les affects de la mécanisation moderne dans le corps des hommes. Ce faisant, cette expérience contrevient au mouvement d'échappement fétichiste : les marchandises ne dansent plus au-dessus de leurs producteurs, elles sont le produit de leurs souffrances.

Pour éviter tout à la fois de se voir déposséder de leur force de travail et de leur souveraineté politique, les délégués argumentent en faveur de l'association ouvrière. Quatre ans après l'inauguration de l'Exposition, la Commune fera de l'union des travailleurs associés son programme de gouvernement. Là où Haussmann légitimait l'exclusion des prolétaires au

⁷⁸⁵Jacques Donzelot, *L'invention du social*, op. cit., pp. 114-115

motif qu'ils n'avaient aucun sentiment pour leur ville, la Commune se présente avant tout comme une communauté passionnelle. Et contrairement à Haussmann encore, ce n'est pas l'origine mais la participation affective à la communauté qui est requise. Ainsi, alors que l'inimitié avec l'Allemagne est à son comble, c'est un Allemand, Léo Frankel, qui est nommé à la tête de la Commission du Travail. Pour l'épauler, est fondée une commission d'initiative composée de travailleurs, dont le regard sera un précieux appui pour les réformes à venir.

Durant le peu de temps qu'elle a eu pour fonctionner, cette Commission aura entrepris de remplacer le bureau de placement par une « bourse du travail », elle aura aboli le travail de nuit et interdit les amendes abusives réduisant les salaires, réquisitionné les ateliers vacants pour y installer des coopératives ouvrières, communalisé plusieurs fabriques locales. Par ailleurs, dans la lignée des rapports ouvriers, cette délégation s'intéressa de près aux marchés de l'Intendance et montra que les rabais accordés pesaient sur l'ouvrier et non sur le bénéfice patronal. Contre quoi, elle décida de fixer le prix de la main-d'œuvre en accord avec la chambre syndicale et d'attribuer les marchés publics aux entreprises refusant de spéculer ou aux associations de production⁷⁸⁶.

Surtout, le régime révolutionnaire entend « rendre le peuple responsable de lui-même à tous les niveaux d'organisation de la vie politique »⁷⁸⁷. Pour ce faire, délégués ouvriers, policiers, fonctionnaires et élus de la Commune sont à tout moment révocables et doivent rendre compte de leur mandat. Par là, le régime pouvait prétendre réduire la capture de la puissance de la multitude par le pouvoir ou, pour le dire avec Marx : « la Constitution communale aurait restitué au corps social toutes les forces jusqu'alors absorbées par l'État parasite qui se nourrit sur la société et en paralyse le libre mouvement ».

À cette fin, la Commune affiche un idéal de transparence, rendant visible au peuple les décisions du pouvoir : « Elle publiait tous ses actes et ses paroles, elle mettait le public au courant de, toutes ses imperfections », salue Marx. À l'imaginaire fantasmagorique qui éloigne l'homme de l'histoire s'oppose une volonté de forger un imaginaire de la puissance : en ayant potentiellement accès aux débats du pouvoir, le citoyen peut se sentir concerné, car tout ce qui se décide semble se discuter à côté de lui. Du *Cri du peuple* au *Père Duchêne*, la presse entretient cette proximité et ce désir d'agir et la rue redevient un espace de discussion où l'on échange sur les lois du régime ou sur la conduite à tenir face aux Versaillais⁷⁸⁸.

La Commune a aussi porté cette lutte contre la captation de puissance sur le terrain de

786Cf. Karl Marx, *La guerre civile en France*, 1871 [en ligne]. Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, 1876, La Découverte, Paris, 2000, pp. 242-245.

787Karl Marx, *La guerre civile en France*. Les citations suivantes viennent du pamphlet de Marx.

788Saluons ici l'œuvre de Jacques Tardi qui, dans son adaptation magistrale du *Cri du peuple* de Jean Vautrin, a su rendre vie aux espoirs et aux colères des insurgés parisiens. Jacques Tardi, *Le cri du peuple*, Casterman, 2001-2004, 4 Vol.

l'imaginaire, en s'employant à détruire les symboles du Second Empire, afin que le peuple de Paris se réapproprie la capitale et son histoire. Une série de mesures symboliques transforment le sens des édifices parisiens : les rues et les églises sont débaptisées et on y enlève systématiquement le mot « Saint » ; les clubs investissent ces lieux et y font résonner leur parole politique ; un drapeau rouge remplace la croix surmontant le dôme du Panthéon ; et bien sûr, la colonne Vendôme est mise à terre. Comme le résume Marc Berdet, il s'agit de liquider les fantasmagories de la civilisation édifiées par Haussmann⁷⁸⁹. À la place, on projette d'ériger une « borne maudite », rappelant aux Parisiens l'« histoire infernale » du régime oppresseur⁷⁹⁰ : tous les grands noms de l'Empire y figurent, Haussmann en tête. Sur ce point, l'un des grands regrets de Lissagaray tient en ce que les fonctionnaires de la Commune aient laissé passé une chance inouïe : ils avaient sous la main les archives de la bourgeoisie depuis 1789 et n'en ont pas profiter.

On pouvait étaler aux yeux du peuple l'histoire intime de la Révolution, du Directoire, du Premier Empire, de la monarchie de Juillet, de 1848, de Napoléon III. Il suffisait de jeter au vent toutes les pièces en laissant à l'avenir de faire le triage. On ne publia que deux ou trois fascicules. Les délégués dormirent à côté de ces trésors sans paraître les soupçonner.⁷⁹¹

« Première révolution dans laquelle la classe ouvrière était ouvertement reconnue comme la seule qui fût encore capable d'initiative sociale » (Marx), la Commune voulait que le peuple conserve cette puissance révolutionnaire, en lui révélant les rouages de la captation. La borne maudite et les archives du pouvoir devaient faire en sorte que la foule n'oublie jamais comment les tyrans ont manigancé pour l'asservir et confisquer sa puissance. Entretenir la sinistre mémoire des régimes tombés, maintenir vivace « l'image des ancêtres asservis » était une façon de mettre en garde ses propres forces, d'en appeler à leur vigilance quant au devenir du régime communaliste.

Bien sûr, son écrasement précoce dans le sang empêche de savoir comment le régime aurait évolué. Pour Benjamin, les massacres de la Commune ont été le réveil violent, portant un point final à l'illusion selon laquelle c'est avec la bourgeoisie qu'elle poursuivra sa tâche révolutionnaire⁷⁹². L'Insurrection parisienne a effectivement constitué le plus puissant des

789 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 143.

790 Cf. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, op. cit. p. 790.

791 Prosper-Olivier Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, op. cit., p. 244.

792 « De même que le *Manifeste communiste* clôt l'époque des conspirateurs professionnels, la Commune met fin à la fantasmagorie qui domine les débuts du prolétariat. Elle détruit l'illusion selon laquelle la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever, main dans la main avec la bourgeoisie, l'œuvre de 89. » Walter Benjamin, « Paris, Capitale du XIX^e siècle », op. cit., p. 64.

démentis à l'abandon des passions politiques imaginé par les théoriciens du social, Le Play en tête. Sans doute est-ce pour cela qu'elle a été si rageusement combattue. Il fallait que les travailleurs de toute l'Europe comprennent, et pour longtemps, que la bourgeoisie s'était emparée du pouvoir et qu'elle était prête à tout pour le garder, y compris à faire appel au voisin allemand pour mater la révolte.

Pour autant, l'idéal leplaysien n'a pas triomphé. À partir des années 1880, sa doctrine devient de plus en plus difficile à tenir, rendue caduque par l'expansion économique et industrielle et l'évolution des mœurs. Cette expansion a aussi signé la fin de l'envie d'association. Si, comme le suggérait Fougère, le Second Empire a pu constituer un brouillon de la Troisième République, c'est dans sa recherche d'un consensus social, présenté comme un mode pacifique de réalisation de l'idéal républicain, et cherchant à démontrer que « par la solidarité, c'est le progrès qui triomphe »⁷⁹³.

Là où le Second Empire s'en tenait à un appel aux bonnes volontés patronales pour prendre part aux avancées de la civilisation industrielle, l'État républicain comprend qu'il doit intervenir dans le face-à-face entre travailleur et employeur. Au-delà de la sollicitude ou de la solidarité, c'est par des droits nouveaux accordés aux travailleurs que la République entend leur faire accepter une perte relative de souveraineté.

Finalement, c'est par le droit social, qui commence à s'écrire à la fin du XIX^e siècle, que la bourgeoisie parviendra à répondre à cette question qui a fait du siècle post-Révolutionnaire une poudrière : comment donner des droits aux travailleurs tout en les gardant à distance de l'État ? Le droit social permettra de remplacer la contestation par la compensation, la justice sociale par la protection locale : « L'ouvrier accidenté, malade ou chômeur ne demandera plus justice devant les tribunaux ou en descendant dans la rue. Il fera valoir ses droits auprès d'instances administratives »⁷⁹⁴. Et partant, il ne sera plus indemnisé au nom de sa condition particulière, mais comme partie intégrante de la société, la même société que celle de son employeur. En outre, l'*imperium* national se fait de plus en plus fort, unissant côte à côte ces deux parties d'une même Nation entre lesquelles il ne saurait donc y avoir d'opposition radicale. En lieu et place, les négociations ne porteront plus sur la conduite de l'entreprise mais sur les conditions de travail et de dédommagement. Le salariat, et son faisceau de contraintes et de droits, a remplacé la mission civilisatrice que la vision des Le Play et consorts avaient assigné au capital.

793 Jacques Donzelot, *L'invention du social*, op. cit., p. 134.

794 Ibid., p. 138.

TROISIÈME PARTIE :

La France travaille,

Une encyclopédie photographique du travail national sous la III^e République.

Dans cette troisième et dernière partie, notre objet d'étude sera une collection de fascicules illustrés de photographies de François Kollar, *La France travaille* (1932-1934).

« La photographie a hérité du rôle assigné à l'illustration dans l'*Encyclopédie*, et elle l'a transformé »⁷⁹⁵, écrit Sekula. Enregistrement mécanique, elle est très vite utilisée, dans les expositions universelles par exemple, pour rendre compte des chantiers lointains (le Canal de Suez, par exemple). Dès sa naissance ou presque, le medium est loué pour son objectivité, mythe qui continuera longtemps de lui être attaché et lui permettra de bénéficier d'une autorité inédite. Certes, l'image photographique est directement tributaire de la contingence du réel ; cependant, comme l'a montré Roland Barthes, sa puissance de signification tient en partie du fait qu'elle parvient à faire signifier le réel, en masquant les procédures de codification par lesquels elle met en scène cette réalité. Qui plus est, nous le redirons, la photographie est aussi une trace, qui ne prend son sens que d'être interprétée. Cette interprétation ne peut se faire que par l'association de l'image à un texte, à un contexte ou à un champ discursif, qui guide notre regard sur elle et en entraîne la signification.

Si le mode d'illustration a changé depuis l'*Encyclopédie*, l'organisation du travail également : avec l'industrialisation, le régime salarial gagne en importance. Les concentrations ouvrières sont de plus en plus nombreuses, et dès le second XIX^e siècle, ces grandes entreprises commandent des photographies de leur personnel : Manufrance, à Saint-Étienne, fait poser sa main-d'œuvre à la sortie de l'usine pour donner une image impressionnante de sa puissance productive. Dans de nombreuses communes industrielles, des cartes postales montrent pareilles sorties d'usine : en identifiant la ville à son industrie la plus connue, les sphères publiques et privées se confondent, les intérêts économiques et politiques se croisent. Dans les plus petites structures également, les portraits du personnel deviennent la norme, signe d'une fixation de l'ouvrier à l'entreprise. Ces portraits prennent la forme d'une *photo de classe* : figure paternaliste, le patron se fait représenter au milieu de son personnel, manière de l'attacher symboliquement à son autorité, à sa personne.

Ces photographies font oublier la répulsion que provoque l'usine chez une large part des

795Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (3) », op. cit.

ouvriers, qui n'y entrent que contraints et forcés. « Tout l'effort, et la victoire, du patronat, a été de fixer la main-d'œuvre et de la discipliner. Il ne suffisait pas de contraindre, il fallait en plus que les normes soient intériorisées », rappelle Denis Woronoff⁷⁹⁶. Poser au milieu de ses salariés, dociles devant l'objectif du photographe, s'apparente dès lors pour le patron à un trophée sur les passions libertaires du mouvement ouvrier. À Saint-Étienne toujours, quand il n'avait encore que quelques salariés, Mimard pose avec son chien, comme pour montrer la fidélité par laquelle il a su s'attacher son personnel (Fig. 17).

Cela dit, au-delà de la fixation salariale, la valeur affective attribuée au travail a elle aussi subi de multiples évolutions. Sous la III^e République, émerge une éthique du travail, qui demeure encore aujourd'hui. La valeur-travail devient véritablement l'*imperium*, le puissant affect de cohésion de la société. On trouve des signes de cette « religion laïque » sur les murs des édifices publics. Beaucoup de mairies d'arrondissements et de communes de banlieue se sont dotées de salles de mariage, lieux essentiels dans la relation entre l'État et le peuple, car l'un des seuls où ce dernier est régulièrement admis. La grandeur de ces salles doit concurrencer la pompe des mariages religieux, un soin tout particulier est donc apporté à leur décoration. Souvent, les peintres choisissent de représenter les grandes étapes de la vie humaine : l'enfance et l'école, la fondation d'une famille, l'importance du travail, la défense de la patrie⁷⁹⁷. Le travail est inscrit au centre de l'existence des citoyens de la République : le travail et la fondation d'une famille sont les deux grandes activités d'un couple ; et symétriquement, le travail et la guerre sont les deux activités qui lient l'homme à sa patrie. Cette peinture murale prétend exercer une véritable « mission morale » : « Nous donnons [à ces fresques murales] un rôle de consécration, de commémoration ou de haut enseignement », note un critique. Un autre enjoint l'État à soutenir de telles œuvres, qui « font pénétrer dans le sein des masses, avec le sentiment du beau, un esprit de paix, d'ordre et de progrès »⁷⁹⁸. Cette imagerie, dont Puvis de Chavanne pourrait être le héraut récompensé dans les Salons, contribue à attacher à l'activité productive une valeur morale, à ancrer le désir de travail dans la multitude *au nom de la morale et du patriotisme*. C'est là une forme nouvelle de capture de puissance. Jusqu'à maintenant, on travaillait pour survivre, éventuellement pour consommer, et on allait à l'église pour le salut de son âme. Sous la III^e République, le travail est vanté par l'État comme une activité vertueuse et spirituelle, désirable *pour elle-même*.

La photographie mettra un certain temps à mettre en scène cette morale du labeur. Il faudra que les photographes inventent des formes susceptibles d'en signifier la valeur, qu'ils

796 Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, 1994, Seuil, Points Histoire, 1998, p. 452.

797 Pierre Vaisse, *La Troisième République et les Peintres*, Flammarion, Paris, 1995, p. 288.

798 Léonce Bénédict, « La peinture décorative aux Salons », *Art et Décoration*, 1898, N°1, p. 137 ; Louis de Ronchaud, « L'encouragement des Beaux-Arts par l'État », *La Nouvelle revue*, Mars 1885, p. 132.

prennent le temps de mettre en scène les corps ouvriers, afin que ces derniers accèdent à une visibilité acceptable. Les vues d'ensemble des installations et de la masse salariale laisseront place peu à peu à des portraits de travailleurs individualisés. On passe alors du travail-valeur, activité produisant de la valeur économique, à la valeur-travail, activité économique *et* moralement bénéfique, où l'exploitation capitaliste se pare d'une connotation positive. Troquant le portrait de classe pour le classement des individus par branches industrielles ou par « type social », les photographies de Kollar sont symptomatiques de ce lent processus de réintégration du travailleur manuel à la communauté nationale, qui s'opère tout au long de la III^e République. Nous verrons qu'une telle « encyclopédie du travail » a tout autant pour but de faire connaître le travail que de faire reconnaître les travailleurs et d'en lisser l'altérité. De même, le progrès technique et la mécanisation qui gagnent l'industrie prennent ici une forme rassurante, inscrite dans le continuum de l'artisanat national.

Cet intérêt des photographes pour le travail s'explique également par l'essor industriel inédit de l'entre-deux-guerres. À cette période, la demande des entreprises explose, ces dernières étant désireuses de se créer une « image de marque » pour faire face à une concurrence de plus en plus rude. La très forte croissance industrielle se répercute sur les commandes des studios⁷⁹⁹. Dans le même temps, s'élabore un « nouveau métier de photographe » : les frontières entre les champs artistiques et commerciaux sont labiles, les qualités esthétiques de l'image participent au prestige de l'entreprise et les photos publicitaires sont reprises dans des expositions et des revues (*Art et métier graphique, VU, l'Art vivant*). Kollar est l'un de ces auteurs alternant entre magazines, commandes industrielles et expositions artistiques.

Par ailleurs, il est essentiel de noter que les photographies de Kollar arrivent à l'observateur sous une forme particulière : *La France travaille* est d'abord une collection de livres de photographies. À bien des égards, c'est moins l'œuvre de Kollar que l'objet éditorial que nous analyserons. Nous prendrons soin pour cela resituer les photographies dans leur contexte littéraire, afin de retrouver le discours originel auquel elles ont participé. L'image sera appréhendée dans sa mise en page, dans un système de communication juxtaposant en permanence des images et des mots.

Anthologie du travail national, *La France travaille* multiplie les mises en scène et les mises en page, qui sont autant de procédés de codification en amont et en aval de la prise de vue. En étudiant ces différentes façons de donner du sens à la réalité laborieuse, on tentera de comprendre sur quelles valeurs la collection établit sa norme du travail national. On verra que

799Cf. Françoise Denoyelle, *La lumière de Paris. Tome 1, Le marché de la photographie, 1919-1939*, L'Harmattan, 1997.

cette norme s'appuie sur une alliance mythique entre identité française et structures du capital : dès son titre, l'affect national est mobilisé pour fédérer les lecteurs. La subordination inhérente au salariat, les tensions politiques extrêmement vives dans l'entre-deux-guerres, la condition ouvrière dans les nouveaux ensembles usiniers... tout cela disparaît sous la passion chauvine de la gloire française. Roland Barthes dit du mythe qu'il « naturalise » le « culturel » ; la collection quant à elle une nationalise *symboliquement* l'industrie, pour éviter d'en partager *réellement* la souveraineté avec les travailleurs.

Enfin, pour saisir l'écart séparant les images et les textes de *La France travaille* de la nouvelle condition ouvrière, pour approcher les manques de la collection et déjouer les procédés de mythification, on se reportera aux écrits ouvriers de l'époque, souvent commandités par des journaux comme *Commune* ou *L'Humanité*, mais aussi aux analyses magistrales que Simone Weil a tiré de ses embauches à l'usine. Dans ces textes, les ouvriers partagent leurs expériences, mais ils réagissent aussi, nous le verrons, aux conditions de monstration de leur travail. Pour terminer, on verra combien l'occupation des lieux de production dans les grèves du Front Populaire ont été une façon pour les prolétaires de la grande industrie de se rendre visibles à eux-mêmes, de prendre conscience et d'affirmer leur place nouvelle dans la société.



Fig. 17: Le personnel de Messieurs Mimart et Blachon devant l'ancienne Manufacture Martinier-Collin, 1887.

I. La commande : une « esthétique du travail national ».

1. Une grande entreprise d'auto-affection.

a. *Un imaginaire national « inadapté ».*

L'entre-deux-guerres est une période charnière où l'industrie connaît une modernisation exponentielle. Entre 1906 et 1931, l'effectif ouvrier passe de cinq à sept millions d'individus, soit près de 35% de la population active, 60% du salariat. De plus, 42% de ces primo-ouvriers ont rejoint la grande industrie⁸⁰⁰. Cette dernière fait l'objet d'investissements colossaux et il faut des bras pour actionner les machines nouvelles, dans des emplois de plus en plus déqualifiés. Profitant de la reconstruction après-guerre, on intensifie l'installation des chaînes de montage dans les années 1920. Par ailleurs, si la première moitié de la décennie est un temps de reconstruction et de récupération, la période de 1924 à 1930 est une période de croissance extrême – Woronoff parle des « Six Fabuleuses »⁸⁰¹. La production industrielle avance au rythme de 5% par an : la France affiche une croissance supérieure à celle des États-Unis ou de l'Allemagne, produisant 50% de plus qu'avant-guerre. L'industrie atteint des records qu'elle ne dépassera que dans les années 1950, dans des branches comme le charbon, l'acier, le papier, l'électricité ou la chimie, qui feront toutes l'objet d'une visite du photographe. Enfin, durant ces années se développe et s'affirme une « forme nationale de la vie économique »⁸⁰² : les marchés gagnent une envergure nationale, bénéficiant d'un maillage de plus en plus serré des voies de circulation sur l'ensemble du territoire. Kollar se montrera très attentif à ces modifications du paysage, à ces routes, rails et canaux qui émaillent de plus en plus finement l'espace national.

L'enquête doit donc témoigner de la santé et de la modernisation rapide du pays. Ce témoignage est ressenti comme d'autant plus nécessaire que l'image de la France, à l'intérieur comme à l'étranger, demeure celle d'une population tantôt légère et dilettante, tantôt rurale et arriérée. Dans une série d'articles parus dans *L'Europe nouvelle*, le sociologue André Siegfried fait part de son scepticisme quant à la difficile confrontation du pays avec les enjeux de son époque. Au premier rang de ses craintes, l'inadaptation quasi-ontologique de la « race » nationale. La France, pays « adulte » au caractère trempé par sa longue histoire, ne saurait se

800Alain Dewerpe, *Le monde du travail en France, 1800-1950*, Armand Colin, Cursus, Paris, 1989, p. 132.

801Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 453. Sur un indice de production de base 100 en 1913, on passe de 55 en 1921 à 116 en 1924, pour culminer à 144 à l'été 1930, en plein dans l'enquête de Kollar.

802Marcel Mauss, « *La nation* » (1920), *L'Année sociologique*, Troisième série, 1953-1954, pp. 7-68 [en ligne].

plier aux exigences des temps nouveaux : « Nous ne sommes pas "adaptés", ni dans nos conceptions, ni dans notre caractère, aux rapides changements qui sont en cours partout dans le monde et autour de nous : pour dire le mot, nous ne sommes pas à la mode. »⁸⁰³ Selon Siegfried, bien que le pays connaisse une urbanisation rapide, la population continue de se vivre comme largement rurale : malgré la forte poussée démographique, les ouvriers urbains restent invisibles, ignorés de l'imaginaire national. Et même lorsqu'il « monte à la ville », dit Siegfried, l'ouvrier conserve les vieux réflexes de ses ancêtres : « Car il est et reste un paysan, même au milieu de toutes les apparences que lui donne la vie industrielle. »⁸⁰⁴ Après son exode, le jeune ouvrier des faubourgs conserve « l'âme du paysan » et n'a d'autre rêve que l'acquisition d'un modeste lopin de terre.

Cet imaginaire paysan fait partie intégrante de la rhétorique de la III^e République, entretenue par la peinture et la littérature pour définir une identité nationale. La peinture connaît une mode paysanne au milieu des années 1890, dont *La paye des moissonneurs* est l'un des chefs de file⁸⁰⁵. À travers cette figure symbolique s'élabore une « morale des humbles », prônant « dureté au travail et ascèse ; culte de l'intimité domestique ; stoïcisme chrétien et acceptation de la condition », une « morale du labeur et de la résignation », dépeinte en modèle à destination de l'ensemble des classes populaires, à un moment de transition politique difficile, le passage du Second Empire à la III^e République⁸⁰⁶. Le travail paysan a servi à ériger en lieu de mémoire le mythe d'une France paysanne proche de la terre, de ses racines, une France de petits propriétaires dignes et durs à la tâche, masquant une réalité sociale bien différente.

Pour se convaincre que *La France travaille* fait sienne cette imagerie, il suffit de feuilleter le fascicule dédié à « La vie paysanne ». Le paysan, tout droit sorti du fond des âges, semble avoir été conservé dans l'ambre : « Regardons travailler le paysan sans nous mêler à sa vie ; il nous apparaît réglé comme une horloge. Suivons-le de saison en saison, car le temps le mène plus qu'un autre »⁸⁰⁷. Au diapason du texte, Kollar multiplie les prises de vue de l'intérieur d'une grange ou sous une charrette. Il saisit les moissonneurs de dos, comme à leur insu⁸⁰⁸.

803André Siegfried, « Le caractère français devant le monde moderne » (I), *L'Europe Nouvelle*, N°743, 7 Mai 1932, p. 596. Membre de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, Siegfried obtient la chaire de géographie économique et politique au Collège de France en 1933.

804Ibid.

805Léon-Augustin Lhermitte, *La paye des moissonneurs*, 1882, 214x272 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay.

806Jean-Claude Chamboredon, « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 17-18, novembre 1977. *La paysannerie, une classe objet*, pp. 6-28.

807Charles Sylvestre, « La vie paysanne », *La France travaille*, Horizons de France, Paris, 1932, 2 Vol., T. II., p. 35.

808Ibid., p. 14, p. 19, p. 22, p. 24. Sa maison est présentée comme « le toit qui protège son sommeil, et qui le défend des regards étrangers », p. 12. Nous reviendrons plus bas sur le sens que l'on peut donner à ces effets de style. Dans les photos non-publiées, on trouve beaucoup d'exemples similaires : paysans observés à travers

Ces prises de vue rappellent le regard d'un explorateur soucieux de ne pas déranger un monde demeuré hermétique au progrès. La vie paysanne apparaît ainsi comme un microcosme ancestral, dont le photographe s'applique à transcrire l'authenticité.

Ces images serviront, pour une part, à ériger le monde agricole en représentant de la « France éternelle » :

Pas de noms sur ces hommes qui sont entraînés dans une sorte de roue éternelle : ils sont soumis à des règles immuables [...] L'hiver n'arrête pas le mouvement régulier qui les emporte [...], travail qui va de l'adolescence à l'arrière vieillesse et qui maîtrise tous les êtres et toutes les choses dans sa trame indéchirable.⁸⁰⁹

Si on ne compte que deux machines agricoles dans le chapitre, faisant signe vers le présent, le texte fait en revanche remonter l'agriculture à la préhistoire et à la Rome antique et instaure le paysan en ancêtre commun à tous travailleurs français. Comme les tableaux du siècle précédent, le paysan est décrit comme dur à la tâche et n'ayant d'autres passions que son travail⁸¹⁰. Il devient le référent rassurant dans un monde en perte de repères, le tenant d'un « caractère français » inamovible et insensible à la modernité⁸¹¹.

La précédente collection des Horizons de France, *Le Visage de la France* (1925), relevait déjà d'un parcours à travers les diverses régions d'un pays à l'abri de la modernité : les paysages régionaux, photographiés par G. L. Arlaud, donnaient l'impression d'un éternel territoire champêtre, bucolique, sur lequel l'industrie n'avait pas prise. Le succès (45.000 exemplaires écoulés par souscription) est déterminant pour la mise en chantier de *La France travaille*. Cette nouvelle collection peut s'envisager comme une suite spirituelle, tant dans son esprit que dans son format (texte et photographies de qualité, imprimées en héliogravure)⁸¹².

Vers la fin de son article, Siegfried donne à l'inadaptation française un tour plus optimiste. Dédramatisant le retard français, il conclut que la modernité elle-même est finalement fort peu enviable : « que veut dire être à la mode quand la mode c'est la production de masse à

les rayons d'une roue, marché aux tonneaux vu de sous une charrette, etc.

⁸⁰⁹Ibid., p. 35.

⁸¹⁰« Ce qui lui importe le plus au monde, c'est de rester sur sa besogne », écrit Sylvestre. Ibid., p. 12.

⁸¹¹Siegfried est un héritier direct de Vidal de la Blache de son école de la « géographie humaine », cherchant dans le milieu géographique, le sol et le climat les déterminismes raciaux, professionnels ou spirituels. Selon Vidal, l'identité française se caractérise par l'apport principal des paysans qui ont modelé sa physionomie et son âme, apport glorieux que la République se doit de conserver. *La France travaille*, avec sa typologie issue d'un régionalisme industriel, s'inscrit directement dans cette filiation. Cf. Philippe Veitl, « Territoires du politique. Lectures du Tableau politique d'André Siegfried », *Politix*, vol. 8, n°29, Premier trimestre, 1995. Frontières disciplinaires. pp. 103-122.

⁸¹²L'édition en deux volumes sur laquelle nous avons travaillé porte l'estampille *Visages de la France* sur la tranche.

l'américaine, les soviets, le fascisme, le mysticisme naturiste des Allemands ? »⁸¹³ On peut lire comme une parodie de cette attitude un opuscule illustré publié la même année, par Carlo Rim et Maximilien Vox, deux connaissances de Kollar. Dans *Tout est foutu*, chaque page représente, en une photo annotée d'une légende caustique, le désarroi national face aux nouveautés du monde⁸¹⁴. Des files de chômeurs américains, un défilé hitlérien, des civils défigurés par d'énormes masques à gaz, mais aussi des nudistes, composent la mosaïque d'un monde en perte de repères. En conclusion, une photo d'un vieux vigneron, une grappe à la main, est légendée : « Tout est foutu ? ... Penses-tu ! ». Le trait d'humour résonne comme une caricature du réflexe consistant à se réfugier dans le passé mythique (et éthylique) de la vigne et du terroir, face aux appréhensions devant la nouveauté.

Le début des années 1930 se caractérise donc par cette crise des valeurs morales, successivement ébranlées par la Grande Guerre, la crise économique et le chômage de masse. La collection semble en avoir pris acte : les fascicules entendent montrer une adaptation de l'industrie aux enjeux modernes, tout en se différenciant des « modes » environnantes et en conservant le « caractère français ». Dès son lancement, *La France travaille* a été reçu comme une entreprise d'utilité publique. Dans le même numéro de *L'Europe Nouvelle*, l'écrivain Jean Prévost se félicite de cette « esthétique du travail en France »⁸¹⁵. Pour l'auteur,

Allemands, Américains et Russes savent montrer leur travail : les albums allemands réussissent chez nous, par leur bas prix et leur belle qualité documentaire ; les Américains ont fait éclater dans les magazines l'orgueil de leurs vastes usines ; les Russes, surtout avec *URSS en construction*, ont tenté de s'enchanter eux-mêmes et de nous séduire. Chez nous, jusqu'à présent, rien : nos touristes allaient admirer, sur les bords de la Volga ou à Chicago, ou dans la Ruhr, ce qu'ils auraient pu voir à leur porte, en prenant le bateau-mouche.⁸¹⁶

L'une des principales raisons d'être de ces fascicules est de valoriser une puissance et une population productives jusqu'alors peu vues. Il s'agit aussi de donner une image du capital à un moment où ses investissements dans l'industrie atteignent leur apogée. Au total, plus de deux cent entreprises acceptent la visite du photographe. Le recueil vient donc pallier une « grave lacune » (Prévost), et ce à un double niveau : suivant l'exemple soviétique, le pays entreprend de s'enchanter « soi-même », en montrant à sa propre population une vision

813André Siegfried, « Le caractère français devant le monde moderne » (I), op. cit., p. 596.

814Maximilien Vox, Carlo Rim, *Tout est foutu : 80 vues pour servir à l'intelligence de la crise mondiale, dédiées à tous les Français*, Société des Illustrés Français, Paris, 1932. Les auteurs sont deux personnalités du monde de l'édition (Rim est alors rédacteur chez *VU*) et de la publicité.

815Jean Prévost, « Une esthétique du travail en France », *L'Europe Nouvelle*, N°743, 7 Mai 1932 p. 589.

816Ibid.

idéalisée du progrès ; d'autre part, il tente de « séduire » à l'extérieur en valorisant la puissance de son industrie et la capacité productive de sa population sur une grande partie de son territoire, afin d'assurer la place de la France dans le commerce international (dans l'automobile, la sidérurgie, les chantiers navales, etc.).

« Nous voici arrivés au terme de nos périples », conclura au terme de cette enquête photographique l'un des prestigieux auteurs, Lucien Fabre :

Tous ces enchantements sont maintenant finis. Enchantements que ces images de la Nature nourricière et difficile, de l'aspiration des mortels éphémères qui veut prendre figure durable, de la peine industrielle des hommes qui veulent se perpétuer... Poésie de la lutte, poésie de l'accord, poésie de la recherche...⁸¹⁷

Voilà donc l'idée maîtresse : parcourir le territoire et s'émerveiller des diverses formes d'« enchantement » qu'il a à offrir. Textes et photographies devront poétiser l'industrialisation du pays en une lutte contre la Nature pour assurer la survie et le bien-être de l'Homme, « car il est dans le fonds de la bête verticale d'être insatisfaite à jamais et, semble-t-il, pour l'anxieux besoin de les résoudre, de poser des questions à l'infini »⁸¹⁸, assène Fabre pour terminer.

b. Kollar : un photographe publicitaire et institutionnel.

Afin d'« enchanter » le lecteur, le choix de présenter des images de qualité s'impose dès l'origine. Elle est d'ailleurs dans l'ADN des Horizons de France, qui ont fait leur succès grâce à l'héliogravure, procédé d'impression indispensable au lancement des collections photographiques. En plus des quinze fascicules et de l'intégrale en deux volumes, une édition spéciale à jaquette rouge et reliure dorée est composée à destination des remises de prix scolaires. Le lecteur doit prendre plaisir à feuilleter les pages, à regarder des images à la netteté irréprochable. Dans une collection qui promeut l'artisanat français, le soin apporté à l'objet compte ; soigneusement ouvragé, il témoigne aux côtés des photographies de la pérennité d'une tradition nationale⁸¹⁹. De la pratique photographique à l'impression, tout

817Lucien Fabre, « Aux sources de l'invention », T. II., op. cit., p. 413.

818Ibid.

819Ce souci du bel objet était déjà prégnant dans l'édition de l'*Encyclopédie*. Ajoutons qu'un chapitre est consacré aux « Métiers du livre », où l'on voit des imprimeurs impliqués réaliser un exemplaire de... *La France travaille*.

concourt à la création d'un discours de la qualité, du grain à l'épaisseur du papier, en passant par des portraits pleine page coloriés à la main, insérés dans chaque fascicule.

Dès les prémices éditoriaux, l'image est placée avant le texte. Le contrat signé avec Kollar stipule que le moindre retard sera préjudiciable, car les écrivains attendent de recevoir ses images⁸²⁰ : le photographe n'a donc pas été envoyé sur place pour illustrer un discours écrit au préalable. Il a disposé d'une liberté certaine pour rendre compte de la réalité laborieuse, tout en étant accueilli sur place par le patronat et ses représentants. Le seul critère esthétique mis en avant dans le contrat concerne la « valeur artistique » de l'image⁸²¹. Les éditeurs ne demandent pas spécifiquement telles ou telles installations, mais de belles images. Il s'agit clairement de donner une image *positive* du travail, au double sens de positiviste et de pourvoyeuse de joie, ou en tous les cas de *pathos*.

À ce titre, on peut imaginer que le recrutement de Kollar n'a rien d'anodin. C'est Maximilien Vox, déjà derrière *Le Visage de la France*, qui le met en contact avec le directeur des Horizons, Jacques-Henri Lagrange. Kollar, alors tout juste âgé de vingt-sept ans, est un jeune immigré hongrois en quête de reconnaissance. En France depuis quelques années à peine, il commence tout juste à s'établir. Sa situation sociale demeure fragile – il est donc peu à même de s'opposer aux doléances de ses éditeurs en cas de litige – mais jeune et vigoureux, il pourra se déplacer, essentiellement en train, et porter un matériel lourd dans les endroits les moins accessibles (mines, montagnes, usines, navires...). Son parcours de touche-à-tout démontre une capacité remarquable à exploiter les techniques nouvelles : cadrages inventifs, grand angle, natures mortes, utilisation savante de la lumière... Cependant, ce sont surtout des travaux publicitaires qui lui ont valu d'être remarqué : le magazine *Vendre* le cite parmi les grands photographes de la profession⁸²². Ses photos de mode sont également très prisées par la presse spécialisée. Parallèlement, on fait aussi appel à lui pour des inaugurations officielles ou pour des reportages industriels⁸²³. Il est également appelé à couvrir en partie l'Exposition Coloniale de 1931, autre gigantesque entreprise de propagande de masses, qui accueillera 35 millions de visiteurs, se pressant pour découvrir une vision élogieuse de l'Empire français, à

820Bien que ce principe ne s'appliquera pas dans les faits, le contrat, paraphé le 13 février 1931, stipule clairement que « Kollar s'engage à constituer une collection inédite de clichés photographiques d'une valeur artistique certaine, prise selon un plan étudié d'accord avec M. Kollar et les Horizons de France ». En outre, le photographe « s'engage à suivre le plan géographique et le calendrier établis par l'éditeur » et tout retard non justifié annulera le contrat, « puisque de ces photographies, l'édition de *La France Travaille* toute entière en dépendra ». Document reproduit dans Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet, Daniel Bordet, *François Kollar, La France travaille, Regard sur les années trente*, Bibliothèque Forney, Paris, 1985.

821Il va de soi que des recommandations ont pu être faites par d'autres voies que celle du contrat de travail.

822Cf. *Vendre*, N° 98, 1932, p. 42.

823En 1933, il immortalise l'inauguration du barrage de Sarrans, en présence du Président Lebrun. Il réalise également un album pour la Société des Hauts-Fourneaux de Pont-à-Mousson, qu'il avait déjà photographié pour les deux volumes des Horizons de France.

un moment où les remises en cause se font de plus en plus virulentes. C'est donc un photographe qui évolue entre presse, industrie, et manifestations publiques, preuve que son style clair plaît aux pouvoirs économique et politique. La commande des Horizons de France achèvera d'asseoir sa réputation. En outre, Kollar n'a jamais pris part publiquement aux grands mouvements politiques de l'époque, ce qui a probablement été un atout pour trouver des commandes auprès d'industriels ou d'élus⁸²⁴.

S'il a pu être décrit comme un « ouvrier du regard »⁸²⁵, rien dans son œuvre préalable ne laisse présager un goût pour l'univers du travail. Il se montre bien plus sensible à la publicité, dans laquelle il intègre les inventions plastiques de l'avant-garde. Cela n'a pas empêché le jeune photographe de s'investir pleinement dans cette collection, dont il publiera des extraits à compte d'auteur et enverra des clichés dans des expositions. On imagine comment il a pu recevoir une telle commande, qui a du représenter la chance de sa vie : engagé pour un an (du 1er mars 1931 au 1er mai 1932) à un salaire très élevé, et pour un minimum de 600 vues, Kollar en réalisera près de quatre fois plus, sur une durée deux fois plus longue. Notons que sur les 1358 photographies publiées par la collection, 1109 « seulement » sont de son fait, soit 82%⁸²⁶. Cette participation extérieure ne changera cependant pas grand chose à notre étude, dans la mesure où nous nous focaliserons sur le discours global de la collection, plus que sur l'œuvre de l'auteur. Lorsque nous nous arrêterons sur une photo en particulier, nous prendrons soin d'en vérifier la paternité, en recoupant avec le fonds Kollar ou des publications annexes.

c. Un objet éditorial qui affecte son champ.

La collection est d'abord publiée en une quinzaine de fascicules thématiques, de 1932 à 1934, finalement rassemblés en une intégrale en deux volumes, fin 1934. La parution fait événement et de nombreux magazines photographiques emboîtent le pas aux Horizons de France, ou reprennent des clichés de Kollar⁸²⁷. Ces reprises, échos et résonances autour de

824 Contrairement à Robert Capa, André Kertész, Germaine Krull ou René Zuber, il n'intègre pas l'A. E. A. R. en 1932, ni ne participe aux expositions ouvertement politiques, en soutien aux Républicains espagnols, par exemple.

825 C'est le titre de la rétrospective que lui consacre le Jeu de Paume en 2016, sous le commissariat de Matthieu Rivallin et Pia Viewing.

826 249 sont le fruit d'un grand nombre d'opérateurs différents : 5 agences, 32 photographes, 18 entreprises, 4 services publics... et quelques auteurs non-identifiés. Ces photos complètent le travail de Kollar de façon ponctuelle : la plupart du temps, il s'agit de documents d'archive, publics ou privés. Cf. Claude Lelieur, Raymond Bachollet, Daniel Bordet, *François Kollar, La France travaille*, op. cit.

827 Tous les grands journaux illustrés consacrent à cette époque un numéro ou un dossier à l'industrie nationale. On reviendra plus bas sur *VU* et sur *Voilà. Le Document* intitulé son numéro de juin 1935 « La France au

l'industrie et du travail ouvrier indiquent une préoccupation collective, et le traitement esthétique dans la presse se répercute sur la manière dont la société conçoit cet univers en mutation. « Ce ne sont pas les tirages photographiques mais les magazines illustrés, dans la façon dont ils ont rendu compte par l'image des événements, qui ont joué un rôle central dans la perception de l'Histoire »⁸²⁸, explique Michel Frizot à propos du magazine *VU*, pionnier du magazine illustré, particulièrement attentif aux bouleversements politiques et sociaux.

VU partage pleinement cette préoccupation. La même année 1932, dans un volumineux numéro spécial, *La France, pays de la mesure*, le journal s'offusque de l'image de frivolité qui colle à la peau des Français : « nous n'avons réservé aucune place à la vie des plaisirs et du luxe qui, pour beaucoup d'étrangers, représente le vrai visage de la France, mais qui n'est qu'une floraison cosmopolite, artificielle et réservée, sans lien avec les aspects et travaux de la terre et de la nation. »⁸²⁹ En contrepoint, plusieurs articles copieusement illustrés témoignent des avancées actuelles de l'industrie. Le journal est imité par d'autres titres à grand tirage : dès 1933, *Voilà* consacre une série aux « Forces françaises », dont un article sur les centrales électriques nationales. « C'est en France *pourtant...* », commence celui-ci. « Nous parlons toujours des autres, nous nous oublions. Allemagne et Amérique nous assomment avec leurs progrès techniques. » En France, poursuit l'auteur, « nous abandonnons à autrui nos inventions, car *nous n'avons pas confiance en nous* »⁸³⁰. Pour renforcer ce sentiment de modernité, la mise en page se veut extrêmement dynamique. L'article est zébré d'un large éclair, tenu par deux électrodes. À droite, une photo de Germaine Krull, découpée pour épouser le texte, montre un générateur en contre-plongée, sur lequel un électricien apporte les derniers tours de vis. « De ce générateur, précis et délicat, va naître l'orage artificiel »⁸³¹, annonce la légende. Précision, délicatesse, puissance ; concordance du geste manuel et de la science moderne : autant d'alliances paradoxales que nous retrouverons dans *La France travaille*, sous des figures stylistiques différentes.

Dans la presse comme dans la collection, il s'agit de redonner au lecteur confiance en son industrie, à travers une mise en page alliant l'image au mot. Deux types de texte entourent les

travail » et fait appel à Kollar pour les photos. *Voilà* reprendra en une son portrait du porteur de rail (N°134, 14 octobre 1933) et une photo du lancement du Normandie (N°85, 5 novembre 1932).

828Cf. Michel Frizot, « Regarder *VU*, un magazine photographique 1928-1940 », Exposition réalisée avec le musée Niépce de Chalon-sur-Saône, 2007. Ajoutons que *VU* affiche une ligne politique relativement transversale, donnant la parole tant à des membres du grand patronat qu'à des « intellectuels de gauche », et que le magazine a été à la pointe de l'observation des mouvements historiques, rapportant des images exclusives de l'URSS, à la fois ordinaires et bienveillantes. Le journal a aussi été le premier à publier en France des photos des camps de concentration et pris ouvertement position pour la République Espagnole. Cf. Gisèle Freund, « Naissance du photojournalisme en Allemagne », *Photographie et société*, 1974, Points, Paris, 2007, pp. 124-125.

829Lucien Vogel, *VU. La France pays de la mesure*, n°220, 1er juin 1932, p. 803.

830Pierre Humbourg, « Forces Françaises » (1), *Voilà*, 3^e Année, 5 août 1933, N°124, pp. 8-9. Nous soulignons.

831Ibid. p. 9.

images de Kollar. Les légendes, attenantes aux photos, donnent des indications techniques, géographiques, nomment les outils utilisés et les marchandises fabriquées. L'ouvrage joue pleinement sa fonction pédagogique de leçon de choses : on découvre en même temps les métiers, les régions, les objets et leurs noms, dans la droite ligne du *Tour de France de deux enfants*. Le recueil est d'ailleurs utilisé par des instituteurs, et Kollar a illustré d'autres collections destinées au corps enseignant.

D'autre part, la majeure partie des chapitres est constituée de textes commandés à des écrivains reconnus, ayant disposé d'une totale liberté. Bien que le contrat précise la primauté des images, il n'est pas rare que le texte ne s'y réfère pas du tout. Tandis que l'auteur déroule l'histoire générale d'un corps de métier, les photographies donnent *en parallèle* un état des lieux actuel de l'industrie racontée. Ces récits ont en commun d'éviter les aspects sociaux, au profit d'une perspective historique étroite. Très vite, on a le sentiment que les textes et les images n'appartiennent pas au même siècle : un gouffre semble séparer ces nobles plumes, souvent d'un âge avancé, des conditions sociales et économiques dans lesquelles évoluent les travailleurs portraituretés. Certains écrivains néanmoins, moins nombreux, entretiennent une affinité plus franche avec leurs sujets. Le journaliste Émile Condroyer, par exemple, Prix Albert Londres en 1933 pour ses reportages sur la vie maritime, rédige le chapitre « Gens de mer » ; l'ingénieur Lucien Fabre se charge des secteurs énergétique et scientifique.

Malgré ces divergences, l'ensemble trouve sa cohérence dans le chauvinisme du ton adopté : chacun s'emploie à remettre la France au centre de l'histoire, en rappelant le rôle d'inventeurs oubliés (« L'automobile et la route »), l'étendue de la production (« Les métiers du fer »), le courage des ouvriers (« Mineurs ») ou la finesse de la main-d'œuvre (« Verriers et Céramistes »). Ces traits sont particulièrement saillants dans « Mineurs », « Le Rail », « Les Métiers du Fer » et « Tisserands et Filateurs », tous signés Pierre Hamp. Cheminot passé chef de gare, puis inspecteur du travail et romancier, il est le seul à rédiger quatre fascicules et bien que peu de documents aient été conservés sur la préparation, il est probable que sa connaissance du monde du travail et son réseau ait joué un rôle déterminant dans le projet⁸³².

Au-delà de son rôle potentiel, Hamp semble avoir perçu avec une grande acuité (sans doute parce qu'il les partageait en partie) les angoisses de son temps, et la nécessité concomitante de rassurer le lectorat sur l'avenir de l'industrie. À cet effet, la collection suit une logique particulière : tout en présentant les changements advenus (elle a été commandée pour en témoigner), elle entend montrer que ces derniers sont sous contrôle, maîtrisés par l'inébranlable tradition nationale. Un chroniqueur de *VU* décrivait la France comme un pays

832C'est en tout cas l'hypothèse, plausible, d'Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet. *La France travaille. Regard sur le monde du travail à la veille du Front Populaire*. François Kollar, Chêne, Paris, 1986, p. 30.

traditionaliste ayant fait plus de révolutions qu'aucun autre : « la jeunesse opprimée par l'âge mûr se soulève, puis le pays se retrouve [...] mesuré et traditionnel »⁸³³. C'est de ce même genre de cycle que la série se réclame : sous la plume de Hamp, elle entend montrer un monde du travail rajeuni tout en promettant au lecteur la conservation du « caractère français ». Pour cela, photographies, textes et mises en page font mine de mettre en évidence d'apparentes ruptures pour mieux les intégrer à l'histoire nationale.

La commande des Horizons de France apparaît clairement comme une grande tentative d'affection de grande envergure. En s'appuyant sur l'œuvre photographique de Kollar, les quinze fascicules tentent de reformuler et d'actualiser le modèle du travail français. Les Expositions déplaçaient les foules pour venir assister au spectacle d'une production aseptisée ; la photo envoie ce spectacle dans les foyers. Grâce à sa reproductibilité technique, le médium présente à tous la même image du travail national et impose sa marque à l'imaginaire collectif. Qui plus est, on va le voir, elle profite d'un statut ambigu : construction symbolique, elle se présente sous un jour objectif. Éclaté en plus d'un millier de clichés, le paysage professionnel semble apparaître sans médiation aucune : « la France qui travaille » paraît se donner à voir toute seule, dans toute son exhaustivité alors que la moitié du pays manque à l'appel. Il s'agit de construire un reflet susceptible de mobiliser les forces du pays, de canaliser les désirs patriotes autour d'un destin industriel commun, dans une situation de crise et de concurrence mondiale. Il y a là un enjeu politique, qui consiste à modifier l'imaginaire national, à changer la conception que le corps politique a de lui-même, et à instiller des affects en accord avec les besoins économiques et politiques de l'époque.

2. L' image officielle de la Nation au travail.

Les autorités de l'État ont bien compris l'intérêt à tirer de cette publication. Son lancement, en avril 1932, est inauguré par une exposition remarquée, à la Galerie d'Art Contemporain, boulevard Raspail. Le ministre des Beaux-Arts Mario Roustan et le directeur de l'enseignement technique Edmond Labbé ont fait le déplacement pour admirer des photographies de mineurs, de bateliers, de sidérurgistes ou de cheminots. Conquis, Labbé fera appel à Kollar pour décorer le Pavillon de la photographie et du cinéma lors de l'Exposition

833 André Maurois, « Quelques traits de la France », *VU, La France pays de la mesure*, op. cit., p. 805.

Universelle de 1937 à Paris⁸³⁴. C'est à lui encore qu'il songera pour un portrait d'ouvrier ornant le stand de la France à l'Exposition de New York, deux ans plus tard. Ce qui se joue là, entre les photographies et les textes, c'est une définition de la valeur-travail que le pouvoir de l'époque approuve et reprend à son compte. Voyons donc ce que, pour cette institution, travailler et produire français veut dire.

Pour cela, repartons de la préface. Son auteur, Paul Valéry, trône sur la série comme une figure tutélaire, à travers qui résonne la voix officielle de la mémoire nationale (en cette année 1932, il entre au Conseil des musées nationaux). En attachant son nom à la collection, il lui assure à la fois son prestige symbolique et son autorité scientifique, sa valeur et son sens.

Alors qu'au siècle précédent, la classe ouvrière demeure en marge, « nation dans la nation » renvoyée en périphérie du Palais Omnibus, la préface, à l'image des chapitres à venir, met l'ouvrier au centre de la communauté nationale. Tout l'enjeu sera de figurer cette intégration et de la rendre acceptable. À cette fin, Valéry propose d'abord une définition du travail résolument anhistorique. Le recueil s'ouvre sur ces mots : « Travail est toute dépense d'actes qui tend à rendre les choses, les êtres, les circonstances, profitables ou délectables à l'homme ; et l'homme lui-même plus sûr et plus fier de soi. »⁸³⁵ Cette définition met l'accent sur la part naturelle et organique de l'activité – le « travail intime de l'organisme [...] nécessaire à toute vie », écrit encore l'auteur. L'activité est immédiatement après attachée à deux affects positifs, assurance et fierté, qui reviendront dans l'ensemble de la série comme un *leitmotiv*, qualifiant le sentiment du bon ouvrier à son ouvrage.

Valéry présente ensuite la collection comme un « hommage rendu aux exécutants », mettant en lumière ces bons ouvriers et valorisant leur part dans la construction de notre « être national » : « le langage, les lois, les mœurs, – ou si l'on veut les désirs, les idées, les volontés, les conventions, – et en somme les possibilités de concevoir et d'agir dépendent grandement *des rapports directs de l'homme avec les choses* : c'est-à-dire du pouvoir de transformation. » Réduire le travail à un « rapport direct aux choses » empêche d'emblée d'imaginer les structures qui déterminent l'activité. La part laissée aux travailleurs les cantonne à une place de subalterne, dont les livres louent certes la vertu, mais sous la forme d'une consolation d'ordre purement symbolique : « L'exécutant lui-même dut être pénétré du sentiment de sa fonction, de la connaissance amoureuse de sa matière, du goût des problèmes honnêtement et nettement résolus. » Cette définition borne les sentiments des travailleurs à la seule

834Kollar réalise une fresque de 2000 m², composée d'agrandissements de ses photographies, collées bout à bout, et bordées d'une bande perforée rappelant la pellicule photographique. Il en supervise lui-même l'installation sous les arches de la Tour Eiffel. Une autre frise est consacrée au pain et au vin.

835Paul Valéry, « Préface », *La France travaille*, T. I. L'introduction n'est pas paginée. Ce sont là les trois premières lignes du recueil. Les citations suivantes viennent de sa préface

occupation de leur fonction : ce n'est plus le progrès qui se substitue à la souveraineté, mais l'amour du métier.

L'écrivain poursuit en comparant la France à une cathédrale : les travailleurs formeraient un corps homogène de bâtisseurs unanimement désireux de participer à la construction de leur Nation. L'auteur fait l'éloge de l'intelligence de la main et de sa connaissance de la matière. À l'encontre du mépris diderotien pour les compagnons, le préfacier reconnaît l'étendue du savoir corporatif, quand bien même celui-ci n'a pas été pas formalisé en une langue normalisée. Notons que cet exemple des cathédrales fait le lien direct entre le matériel et le spirituel, entre le travail et les valeurs : l'esprit français s'est conçu au fur et à mesure que l'on bâtissait « une église dans chaque village de France ». Dès le départ, l'argument religieux donne au travail l'une de ses justifications principales, et participe à le valoriser en tant qu'élévation spirituelle collective.

Évidemment, ce modèle des cathédrales correspond peu aux nouvelles organisations usinières. En revanche, cet exemple donne à son argumentaire l'éclairante simplicité du mythe, dont la cathédrale est l'un des plus fameux items de l'histoire nationale. Deux décennies plus tard, Roland Barthes le prend à son tour pour lui comparer la Citroën DS : comme l'édifice, la voiture est « une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique »⁸³⁶.

Le propre du mythe, c'est de faire tomber les barrières entre classes au profit d'une œuvre en apparence accessible à toute la communauté. L'objet mythifié devient une image consensuelle qui rassemble un peuple entier dans la contemplation joyeuse et sans mélange. Pour atteindre ce statut, l'objet est coupé des réalités de production et de consommation : la DS fait oublier, par le lissé et l'épure de sa carrosserie, le travail des manœuvres ; et sa publicité, son exposition au salon de l'auto, masquent son prix inabordable pour la majeure partie de ses admirateurs. Elle reste consommable *en tant que mythe*, par des masses qui se fédèrent sous sa passion commune.

Quand l'écriture mythique s'attaque à l'écriture historique, elle entreprend également d'en aplanir les aspérités et les contradictions pour ne plus conserver que le constat, renvoyé à l'action de la seule Nature éternelle. Lorsque Valéry prend l'exemple du travail de l'organisme, il masque l'obligation du prolétaire de travailler pour un salaire, dans une économie capitaliste à travail divisé. La division du travail relève dans sa préface d'une coopération entre architectes et ouvriers, découlant biologiquement des talents innés de chacun, et non d'un

836 Roland Barthes, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, op.cit., p. 150.

système économique qui l'organise à des fins productivistes.

Cette naturalisation des processus historiques a une fonction essentielle : exclure la part humaine de l'ordre du monde pour que la situation présente, percluse de normes bourgeoises, semble à fois naturelle et la seule possible. « Les idées dominantes sont les idées de la classe dominante », écrivaient Marx et Engels dans leur *Manifeste*. Avec le mythe, ce sont aussi les désirs et l'imaginaire bourgeois qui infusent dans les classes inférieures et le prolétaire peut rêver de DS, la secrétaire fantasmer sur les fastes des mariages princiers (Barthes). Le but du mythe, c'est d'induire chez le pauvre un désir d'imiter le riche plutôt que d'abolir les classes.

À un moment où les modèles civilisationnels connus semblent menacés, Valéry et les Horizons de France présentent une vision immuable du monde du travail, expurgé de ses tensions politiques. Le mythe ne nie pas les choses, nous dit Barthes, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité⁸³⁷. Les thèmes traités – *la machine, le travail, la modernité* – apparaissent toujours comme des essences, évacuant toute espèce de responsabilité humaine dans les malheurs ou dans les peines.

Contre cet essentialisme mythique, l'ouverture des *Bâtisseurs* (1938), réalisé par Jean Epstein pour le compte de la CGT, met en scène un long dialogue entre deux tailleurs de pierre perchés sur un échafaudage adossé à Notre-Dame de Chartres. Là où *La France travaille* commande à des lettrés d'écrire sur les métiers, le film fait des ouvriers les locuteurs d'un pan d'histoire nationale. Et ces derniers renversent littéralement la vision valéryenne, soulignant volontiers qu'à l'époque on construisait collectivement, en se passant de patron⁸³⁸. « Leur » histoire s'écarte encore du mythe quand elle transforme les cathédrales, non en monuments à la gloire de Dieu ou du pays, mais en maisons du peuple. Le film effectue ainsi « une réappropriation symbolique de l'histoire et du paysage national en leur totalité par le "petit peuple du Front Populaire", incarné par deux ouvriers à casquettes et musettes, à l'accent faubourien »⁸³⁹. De façon générale, c'est toute l'architecture qui est, en permanence, mise au service du peuple, comme en témoigne la longue interview de Le Corbusier qui

837 Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, op. cit., pp. 208-211.

838 Ils ne croient pas si bien dire. Ingold rappelle en effet que dans ces chantiers, les plans se conçoivent sans architecte, mais sur le terrain, *en faisant*. Les différentes équipes d'artisans fonctionnent comme des équipes de laboratoire : « chaque équipe agit de manière plus ou moins autonome, sous la direction de maîtres chercheurs qui vont de l'une à l'autre, tout en restant en contact avec chacune et en échangeant des informations sur les protocoles et les procédures, les méthodes et les équipements, les résultats des expériences et les nouvelles idées qui circulent. De toute cette activité, il émerge une espèce d'édifice, sous la forme d'un ensemble de connaissances. Mais cet ensemble n'est pas le fruit du travail d'un génie solitaire. » Derrière l'apparente harmonie de façade, Ingold nous invite à regarder Notre-Dame de Chartres comme « un patchwork d'éléments architecturaux disposés irrégulièrement et imparfaitement harmonisés ». L'inverse, donc, de la division entre concepteur et exécutant décrite par Valéry. Cf. Tim Ingold, *Faire*, op. cit., p. 134.

839 Tanguy Perron, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front Populaire », *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, op. cit., p. 82.

scande le film et insiste sur les besoins sociaux des habitants, en matière de culture et d'emplois. Alors que l'architecture moderne, elle aussi lisse comme une DS, tend à faire disparaître la trace de la main humaine, le film se conclut sur une très longue séquence montrant un large éventail des métiers de la construction, tandis que résonne un « Hymne au travail » signé Robert Desnos. Le travail y est encensé non comme une occupation *en soi*, mais comme la construction d'un avenir meilleur. Cet avenir prend la forme des édifices nouveaux : alors que le livret dédié au « Bâtiment » s'inquiète de leur implantation formelle dans le paysage national, le film d'Epstein met lui l'accent sur l'utilité pour le peuple⁸⁴⁰. La construction et le travail ouvrier répondent ici à un besoin populaire urgent, plus qu'à une nécessité morale ou glorieuse.

Barthes note que le mythe peut s'appuyer sur de nombreux supports, parmi lesquels la photographie. C'est d'ailleurs une photo – celle, en une de *Match*, d'un soldat africain colonisé saluant le drapeau – que l'auteur prend en exemple pour décortiquer la construction mythique. Cela dit, plus qu'un simple support, la photographie entretient une affinité particulière avec le mythe, dans la mesure où, comme nous allons le voir à travers d'autres textes de Barthes, elle tend également à transformer la culture en nature et l'explication historique en constat. Une mise au point théorique sur la photographie et son sens, en partant des analyses de Barthes, nous semble donc essentielle pour avancer dans notre propos.

840Le film montre les nouvelles mairies, groupes scolaires ou dispensaires de Villejuif, Gennevilliers ou Montrouge, villes socialistes ou communistes.



Fig. 18: François Kollar, Porteur de rails au repos, photographie en noir et blanc sur plaque de verre, 1933, Musée Réattu, Arles.

3. Le sens photographique.

a. La photographie : une « naturalisation du culturel ».

Depuis 1981 et la redécouverte de Kollar, à Arles notamment⁸⁴¹, deux attitudes ont prédominé dans l'exposition et la médiatisation du photographe. D'un côté, une attitude « moderniste », qui tend à faire de Kollar un auteur injustement oublié, un « ouvrier du regard » doté d'une patte et d'un style propre. De l'autre, la grande présentation du fonds Kollar à la Bibliothèque Forney mettait l'accent, à l'approche du cinquantième du Front Populaire, sur les germes du grand mouvement de 1936 que son corpus aurait donné à voir⁸⁴².

841La redécouverte de Kollar date du début des années 1980, avec une exposition aux Rencontres d'Arles en 1981, sous le commissariat de Guy Mandéry, qui rédige également un article élogieux : « François Kollar, un classique des années trente », *Photomagazine*, n°20, 1981.

842« *Regard sur le monde du travail à la veille du Front Populaire* » dit le sous-titre du livre de Lelieur et

Tantôt donc on relit l'œuvre pour y trouver un artiste ; tantôt, c'est au contraire l'embryon d'un événement historique qu'on essaye d'y déceler. Tantôt l'auteur est un visionnaire à la sensibilité extraordinaire, tantôt c'est un témoin dont la présence et l'œil nous permettent de ressaisir notre histoire. Tantôt c'est de l'art, tantôt du reportage⁸⁴³.

Allan Sekula a sévèrement critiqué ce « folklore binaire ». Ces deux approches relèvent selon lui d'une idéologie bourgeoise de la photographie, dans la mesure où elles ont en commun une chose essentielle : de chercher le sens de la photographie *dans* l'image elle-même, considérée comme un artefact autonome, fétiche prélevé instantanément sur le réel, par un individu au regard supérieur ou à la présence opportune⁸⁴⁴.

Considérons d'abord l'approche historique, faisant de l'œuvre de Kollar un précieux témoignage. Cette attitude vient d'une confusion, de ce que Roland Barthes a identifié comme un paradoxe propre à la photographie : le message photographique, médiatisé, *connoté*, culturellement construit, se donne comme immédiatement lisible, *dénoté*, comme un message sans code. La force de ces procédés de connotation, qui donnent à la photographie sa signification symbolique, tient en ce que même lorsqu'ils modifient la réalité enregistrée, ils continuent de profiter du « prestige de la dénotation » : « La photographie permet au photographe d'*esquiver* la préparation qu'il fait subir à la scène qu'il va capter. »⁸⁴⁵ La photographie tire sa puissance assertive de son exceptionnel pouvoir de dénotation, de sa capacité à parer sa connotation du masque « objectif » de la dénotation.

Ce que le mythe littéraire doit produire par des figures stylistiques, la photographie l'intègre dans son fonctionnement mécanique même, qui lui offre en permanence la possibilité de « naturaliser le culturel ». En effet, d'où vient la connotation photographique ? De la « culture » répond Barthes. Toute photo est un signe culturel, exigeant pour être *lue* un code, qui est historique. Ce code puise ses figures dans « l'idéologie générale » de l'époque : « ce domaine commun des signifiés de connotation [...], qui ne saurait être qu'unique pour une société et une histoire donnée, quels que soient les signifiants de connotation auxquels elle recourt »⁸⁴⁶. Ces signifiants fondent selon Barthes une *rhétorique* qui édifie les normes bourgeoises de la vie sociale, les frontières du dicible et du montrable, ce qu'André Gunthert appelait les « les conditions de figurabilité » d'une société.

C'est parce que cette rhétorique mobilise des motifs connus, en vogue dans l'imaginaire collectif, qu'elle peut être comprise du public et l'affecter aussi fortement. Les façons de

Bachollet.

843Ces deux approches se croisent évidemment – en 2016, on louait Kollar pour avoir su capter une « période de transition » de l'industrie ; et bien sûr, on célébrait à travers lui les quatre-vingt ans du Front Populaire.

844Allan Sekula, « Sur l'invention du sens en photographie », op. cit., p. 94.

845Roland Barthes, « Le message photographique », op. cit., p.130. Barthes souligne.

846Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », op. cit., p. 49.

signifier en usage dans une culture sont lisibles par ceux qui partagent les normes en vigueur, exactement comme la lecture de la trace dépend de l'*ingenium* du lecteur, de sa mémoire et de sa sensibilité, de ses valeurs. Pour interpréter une image, nous nous référons à notre complexion, à notre mémoire des signes pour rattacher cette trace à des schèmes de signifiante qui nous sont familiers. Et ce faisant, la fréquentation répétées de certains de ces signes, de thèmes et des motifs plutôt que d'autres participe à l'induration de notre imaginaire, par nature plastique et modulable. On verra que chez Kollar les poses des travailleurs sont souvent très signifiantes et puisent dans une petite réserve d'effets ou d'attitudes stéréotypés. À travers cette grammaire culturelle, les corps prennent un sens immédiat.

La connotation naît de ces unités signifiantes car elles résonnent en nous comme du déjà-connu. Or, la photographie se présente souvent comme une scène immédiate et spontanée, c'est-à-dire *a priori* insignifiante. C'est là le « paradoxe éthique » de la photographie, dit Barthes : le médium rend le monde compréhensible, signifiant, en faisant mine de ne le photographier que tel qu'il est, de « montrer les choses sans distorsions ni adultérations »⁸⁴⁷. Kollar use lui-même de procédés esthétiques pour naturaliser son regard, pour dissimuler l'artificialité de ses images et accentuer l'impression de prise sur le vif. L'un de ses effets courants, évoqué plus haut, consiste à utiliser un élément du décor en amorce de la prise de vue, donnant l'impression que le photographe n'a fait que jeter un regard à la dérobée, saisissant un instantané de la vie nationale sans déranger l'activité du producteur. La mise en scène s'efface derrière l'impression d'une vue prise sur le vif, comme si le photographe espionnait la France à son insu. Ces amorces récurrentes au premier plan contribuent à ancrer le regard dans le réel, comme s'il était entravé par les éléments du monde. Néanmoins, tout reste ici parfaitement lisible. C'est là l'un des aspects du savoir-faire de Kollar, capable de renverser des effets d'avant-garde afin de dynamiser l'image et de renforcer son effet de réel.

Mythe et photographie partagent donc un double mouvement : transformer la culture en nature et effacer leur propre participation à cette transformation. À côté de l'image du soldat noir lue par Barthes, on pourrait mettre celle du « porteur de rails » (Fig. 18), également érigée en modèle par le pouvoir national et agrandi pour décorer le Pavillon Français à la Foire Internationale de New York en 1939. Le critique d'art Jacques Guenne retient ce portrait pour illustrer la capacité de Kollar à photographier les ouvriers : sous l'œil de ce « Zola de la photographie », cet ouvrier à « la dignité d'un condottiere »⁸⁴⁸. Cependant, insiste Guenne, « le témoignage de Kollar, tout en demeurant profondément humain, garde une objectivité que

847Lazlo Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film*. Cité par Gisèle Freund, « La photographie, expression artistique », *Photographie et société*, op. cit., p. 191.

848Jacques Guenne, « Kollar et le sens de la matière », *L'Art Vivant*, n°180, Janvier 1934, p. 12.

n'eut jamais l'auteur de *Germinal* »⁸⁴⁹. Dualité inhérente à la photographie, elle est à la fois objective – plus que la littérature – et artistique, fruit d'un regard sensible capable de révéler l'humanité, la noblesse des humbles.

Et effectivement, tout en étant prétendument objectif, ce portrait affiche toutes les caractéristiques du mythe du travail national. La jeunesse du modèle, ses muscles saillants sous les manches retroussées, son buste rendu proéminent par la contre-plongée confèrent au sujet vigueur et assurance. La crasse et l'usure de sa chemise en disent long sur le travail accompli, et son sourire tranquille renvoie à la joie que le travailleur en retire. Mais paradoxalement, l'homme est au repos, fume une cigarette, croise les bras : au lieu de l'esthétique productiviste soviétique, on a préféré une fierté sereine et nonchalante, accentuée par un regard confiant rivé sur l'horizon, assurant au spectateur qu'il n'a aucune raison de s'en faire quant à l'avenir. L'ouvrier français recèle d'une force solide et si sûre d'elle-même qu'il n'a pas besoin de se montrer conquérant.

Au lieu d'être lue comme une accumulation volontaire de signes, ce portrait semble tirer son sens du réel lui-même : les affects soigneusement mis en scène par les auteurs – assurance et fierté, comme dans la préface de Valéry – sont perçus par Guenne comme attitude naturelle de l'ouvrier. Comme le mythe, la photographie se donne comme un système factuel, inductif, alors que c'est un système sémiologique, fondé sur une série de valeurs⁸⁵⁰. La puissance affective de la photographie n'en est que plus forte, puisqu'elle prétend tirer son sens de la multitude même, sans médiation aucune.

Ce qu'écrit Barthes sur la constitution du mythe pourrait s'appliquer à un grand nombre des photographies que nous analyserons ici : « les sujets sont privés d'histoire et changer en gestes. On ne les ampute qu'à moitié : on leur confisque leur mémoire mais on leur laisse l'existence »⁸⁵¹. Le mythe est un « vol de mémoire », il conserve les apparences mais déforme le sens, coupant l'objet de son histoire, le sujet de sa biographie. Ainsi du « porteur de rails » : une fois transformé en mythe du travail national, il n'existe plus en tant qu'individu. Guenne est d'ailleurs le premier à aliéner l'ouvrier dont il révère la dignité : il le décrit comme « surveillant la cuisson dans les fours » alors qu'il s'agit d'un cheminot⁸⁵². Le critique a probablement confondu ce portrait avec un autre, celui d'un sidérurgiste, dont les codes de représentation sont relativement proches, et dont la légende évoque effectivement la surveillance de fours. Une telle confusion dit bien comment Kollar réemploie les mêmes codes

849Ibid.

850Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », op. cit., p. 217.

851Ibid., p. 208.

852Pareillement, *Voilà* reprend ce portrait, monté avec une cheminée en contre-plongée, pour illustrer sa une consacrée au Bassin industriel de la Sarre, alors sous mandat de la SDN. Cf. *Voilà*, N°134, 14 octobre 1933.

d'une image à l'autre pour « dignifier » ses sujets⁸⁵³. Elle montre aussi comment ces derniers sont coupés de tout ou partie de leur réalité professionnelle et réemployables à merci : privés d'existence propre, les sujets mythifiés sont comme aliénés, condamnés à servir un concept qui ne rend pas compte de l'expérience historique qui est la leur, à incarner une série de valeurs qu'on leur impose de l'extérieur. On cherchera donc à comprendre ce que les procédés de connotation nous disent, mais aussi ce qu'ils cachent. Pour cela, il est nécessaire de retrouver le texte dans lequel cette image s'insère et qui lui donne sens.

b. Le « texte », tutelle de la photographie et instrument de sens.

Certains de ces procédés signifiants sont aisément repérables et dûment soulignés par les curateurs. C'est le cas lorsque le photographe reprend des canons formels de l'histoire de l'art, témoignant d'influences qui révèlent sa sensibilité artistique, occultant même parfois son témoignage social : que Lewis Hine s'inspire de Millet pour mettre en scène les paysans pauvres d'Alabama contribue à valider la catégorisation du photographe comme « artiste ».

Ces procédés stylistiques interviennent à l'intérieur de l'image, dans sa conception. Il est cependant un second message qui vient perturber le premier et qui est fréquemment passé sous silence. Depuis 1981 et l'éclairage nouveau porté sur l'œuvre de Kollar, le lien entre l'image et le texte, essentiel dans l'objet éditorial, est presque systématiquement négligé. Ce silence est d'autant plus remarquable qu'à trente ans d'écart, les expositions à la Bibliothèque Forney et au Jeu de Paume décrivent les publications originales : dans une introduction éclairante au catalogue, Lelieur et Bachollet retracent le parcours éditorial et rappellent le contexte historique et économique de l'enquête photographique. Malgré cela, les analyses se focalisent sur le style de l'auteur, tenu à l'écart des textes originaux, et des légendes nouvelles se chargent de décrire le représenté en négligeant les discours de l'époque. Quant à l'exposition de 2016, les commissaires ont choisi d'exposer, non les publications, mais les tirages originaux sur plaque de verre, en ne présentant les fascicules qu'en vitrine, sans qu'il soit possible de les consulter. À cela s'ajoutait un diaporama projeté sur un mur, faisant défiler des clichés censés témoigner d'une « époque en mutation »⁸⁵⁴.

853 On retrouve ces codes dans les portraits d'un paysan, de divers sidérurgistes, d'un boulanger...

854 À l'inverse, l'essai de Jean-François Chevrier, publié dans le catalogue du Jeu de Paume, prend l'exposition à contre-pied en ne considérant les images qu'à partir des sources imprimées. Son article n'est illustré que par des pages des fascicules originaux. L'essai de Chevrier a confirmé notre ressenti après l'exposition, nous incitant à persévérer dans notre étude de l'œuvre de Kollar et du projet des Horizons de France. Cf. Jean-François Chevrier, « *La France Travaille* : les vertus de l'illustration », in *François Kollar, un ouvrier du*

Le texte est pourtant essentiel si l'on veut saisir le discours premier pour lequel ces photos ont été commandées. Dans *La France travaille*, la partie littéraire, légende (régime explicatif, emphatique) ou corps de texte (régime historique), confère à l'image sa signification dernière, délivrant au lecteur les clés de l'interprétation. Pour Chevrier, le texte est « ajusté » aux images, dans le but de « lier imagerie et imaginaire »⁸⁵⁵. Parole parallèle, le texte uniformise, normalise la lecture, en restreignant le champ des interprétations possibles, pour les tirer dans le sens voulu. Comme le résume Barthes, « la connotation photographique est une activité institutionnelle »⁸⁵⁶. C'est l'institution qui présente l'image qui a le pouvoir d'en dicter le sens en imposant son texte, c'est elle qui « dit ce qu'il en est de ce qui est représenté ». Barthes ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque la fonction véritablement autoritaire, « répressive » du texte. Et à ce jeu, le texte peut même aller *contre* l'image, en plaquant sur cette dernière un « message parasite », insufflant des signifiés supplémentaires⁸⁵⁷. On croit alors deviner des affects objectivement opposés à la situation dont l'image est la capture, comme on a pu le voir avec le portrait du cheminot.

Par ailleurs, on aurait tort de penser que cette « activité institutionnelle » ne touche que les images où le texte est visible : elle s'impose aussi de manière détournée, par le canal du champ discursif qui porte l'image à notre attention. « Une photographie communique au moyen de son association avec un texte caché ou implicite », écrit Sekula, « c'est ce texte, ce système de propositions linguistiques cachées, qui porte la photographie dans le domaine de la lisibilité ». Comme Barthes, dont à qui il doit beaucoup, Sekula conclut que c'est à travers le texte que l'on devine le « caractère institutionnel et pesant du système sémiotique qui se cache derrière toute icône »⁸⁵⁸ – photographie, donc, mais pas seulement.

Du champ sémantique dépend la lecture, l'interprétation de l'image : c'est parce qu'on la sait attachée à un champ que l'on peut adopter la conduite socialement adéquate face à l'image. Qu'une photo de Kollar passe de l'illustration d'un article de *VU* aux cimaises d'un musée des Tuileries, et le statut du photographe, de faiseur honnête, devient celui d'artiste. La conduite du spectateur change : il cherche à considérer l'œuvre dans son ensemble, s'attarde sur les récurrences de style, observe la composition et la lumière, là où le lecteur du magazine n'a probablement vu, dans le tirage sépia, qu'une photo parmi d'autres servant à nourrir un

reagrd, Jeu de Paume / La Martinière, Paris, 2016.

855Ibid., p. 30. C'est bien de cela qu'il s'agit : sans y faire référence directement, le texte ancre l'image dans un contexte nouveau, qui dirige l'interprétation du lecteur.

856Roland Barthes, « Le message photographique », op. cit., p. 138.

857Ibid., p. 134. Evidemment, cette confrontation entre texte et image a ses limites. Pour que le texte dicte son sens à l'image, il faut que celle-ci lui offre suffisamment de prise et d'indécision, pour que l'interprétation puisse s'y engouffrer.

858Allan Sekula, « Sur l'invention du sens en photographie », op. cit., pp. 68-70.

propos. Reprenons l'exemple du *Porteur de rails*. Lorsqu'il fait la une de *Voilà*, il illustre un enjeu économique : une riche région industrielle que se disputent deux pays voisins ; dans l'article de Guenne, critique d'art, le lecteur est invité à y voir la marque d'un grand artiste digne de Zola ; enfin, Labbé fait de ce portrait, affiché en façade du pavillon français à New York en 1939, une allégorie de la puissance industrielle nationale. À chaque fois, l'institution pèse de tout son poids sur la lecture de l'image et induit chez le regardeur une réaction idoine.

On le voit, le sens de l'image dépend de sa place dans un enchaînement interprétatif. Pour Sekula comme pour Spinoza, « l'image n'est pas détentrice de sa propre signification : elle n'est pas un tableau à regarder, mais un signe à interpréter »⁸⁵⁹. Sa puissance consiste d'abord en l'affirmation d'une présence, d'un tenir-lieu : l'image seule est un acte de présence. Elle ne fait qu'annoncer l'objet de la signification, tout en restant indéterminée et toujours ouverte. C'est l'institution qui vient en refermer le sens en imposant son enchaînement, son texte, quel qu'il soit. Et plus l'institution est puissante, plus elle pourra imposer sa lecture à la multitude et dessiner les contours d'un imaginaire commun, d'une « idéologie générale ».

Dans le monde social, toute photographie nous arrive toujours orientée – Barthes notait que le niveau strictement dénoté de la photographie relevait de l'utopie, puisque quiconque vivant en société dispose toujours d'un savoir culturel, d'un *ingenium*. Il est impossible de concevoir une photographie véritablement « en liberté », dénuée de lien avec un système de validation et de soutien, c'est-à-dire avec un discours, une puissance extérieure qui en oriente le sens. Pour le dire autrement, toute photographie est toujours *sous tutelle*. Et cette tutelle change historiquement, selon les relations de pouvoir ou de propriété : l'œuvre de Kollar est déposée par sa veuve à la Bibliothèque Forney et l'héritage familial devient patrimoine national ; Sekula note quant à lui que lorsqu'un client achète un fond d'archive, il fait aussi main basse sur sa signification.

c. La photographie, un « ça-a-été-fait ».

Malgré ses remarques sur les connotations symbolique et textuelle, Barthes persiste à considérer l'image photographique comme un « avoir-été-là », comme un « ça-a-été ». À ses yeux, le médium conserve envers et contre tout un substrat ontologiquement réaliste, une vérité présentielle devant l'objectif :

859 Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe*, op. cit., p. 191.

Dans la photographie, en effet, le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de "transformation" mais d'"enregistrement", et l'absence de code renforce évidemment le mythe du "naturel" photographique : la scène est là, captée mécaniquement [...] la photographie installe en effet, non pas une conscience de l'*être-là* de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de l'*avoir-été-là*. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois*.⁸⁶⁰

Sur ce point, Sekula s'écarte de Barthes pour adopter une attitude qui nous semble plus opérante. Au lieu de souligner la présence des éléments concrets nécessaires à la réalisation mécanique d'une photographie, il insiste lui sur la fabrication du cliché : « La seule vérité "objective" que les photographies puissent offrir est l'assertion que *quelqu'un ou quelque chose* [...] se trouvait quelque part et *a capté une image*. Tout le reste, tout ce qui dépasse la trace imprimée, est interprétation. »⁸⁶¹ En écho à Spinoza, considérer l'image photographique comme une trace nous incite à prendre en considération le geste qui fait empreinte, en amont de l'image, mais aussi le fait que cette trace renvoie à une réalité absente, que l'on approche par une interprétation, elle-même guidée par le canal d'une institution. On pourrait résumer le geste photographique en un « *ça-a-été-fait* », pour garder en tête que le « *ça* » originel n'est pas qu'une tranche de réalité passivement imprimée, mais au contraire souligner l'intention, l'activité humaine à la source de la saisie mécanique, dans le but de renvoyer le regardeur à une réalité lointaine, en lui proposant d'interpréter un fragment composé à dessein.

Revenons à Barthes et à son analyse d'une publicité : « bien que l'affiche *Panzani* soit pleine de "symboles", il reste cependant dans la photographie une sorte d'*être-là* naturel des objets, dans la mesure où le message littéral est suffisant : la nature semble produire spontanément la scène représentée. »⁸⁶² Cet « être-là » est-il si évident devant la publicité en question ? Du mouvement du filet au fond rouge abstrait, en passant par les produits de la même marque, tout en elle semble artificiel. Harun Farocki a consacré un film entier, *Nature Morte* (1997), à la réalisation de ces clichés publicitaires : ce qui frappe, c'est l'élaboration lente et méticuleuse, en studio, d'une image que l'on voudrait tirée de la vie. Un verre de bière pendu à une armature, elle-même sous un entonnoir fournissant la dose de mousse adéquate, doit donner l'impression dynamique d'une pression servie au bar. Dans pareil cas, la présence du photographié n'est que mise en scène et son être-là compte moins que l'intention qui préside à la prise de vue.

860 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », op. cit., pp. 46-47.

861 Allan Sekula, « Défaire le modernisme », op. cit., p. 148. Nous soulignons.

862 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », op. cit., p. 47.

Cela nous amène à un second point de désaccord avec le sémiologue : employer le passé pour qualifier l'image semble discutable. Certes, ce que l'appareil a enregistré *s'est trouvé* devant l'objectif avant que nous regardions l'image. Et les images de Kollar informent bel et bien sur des éléments historiques : les tenues vestimentaires, les machines, les outils, les architectures *ont été* devant l'objectif du photographe, parce qu'ils étaient en usage à l'époque. Mais au-delà de cette évidence triviale, si l'on considère l'image comme une trace, si l'on se fixe donc sur son interprétation, il paraît plus juste de voir en elle, non l'assurance d'un « ce-qui-fut », mais la promesse d'un « ce qui est ». Le client potentiel à qui s'adresse la photo des pâtes italiennes reçoit l'image comme un « ce-que-tu-auras » si tu achètes ; le lecteur de *La France travaille* est assuré que ce qu'il regarde continue d'être, partout en France, plusieurs mois, voire plusieurs années après que la photo a été prise.

Dire que toute image est trace, c'est dire qu'à travers ce qu'elle représente, elle *rend présent* un ailleurs, une réalité absente. C'est particulièrement vrai des photos publicitaires, qui font naître du désir pour une réalité absente présentée sous son meilleur jour. Et la particularité de la photographie par rapport aux autres traces visuelles, c'est qu'elle promet un ailleurs identique à ce qu'elle montre, elle peut passer pour du réel tel quel et faire oublier sa construction. Un tel pouvoir augmente considérablement son autorité assertive et en fait un véhicule de choix pour toute institution. À ce jeu, une photographie peut très bien illustrer une situation à laquelle elle est étrangère : il suffit que ce qu'elle montre soit suffisamment proche de ce que le texte dit pour que l'esprit du spectateur s'empare de sa puissance évocatrice pour imaginer une réalité ciblée. Alors, le dénoté vaut moins pour ce qu'il montre réellement, que par sa faculté à mobiliser un imaginaire, à renvoyer à une réalité connue du spectateur⁸⁶³. Qu'est-ce qui « a été » alors ? Ce que la photo montre mais que j'ignore ? Ce que le texte me dit sur elle ? Ou ce que j'imagine suite à la lecture commune du texte et de l'image ?

Plutôt que de s'interroger sur un inatteignable « ça-a-été », on essaiera donc de comprendre en premier lieu les intentions du photographe et de ses commanditaires, en considérant non seulement les images, mais également leur conjonction avec le texte. Ni exclusivement œuvre d'art, ni témoignage, les images témoignent non seulement par ce qu'elles ont enregistré, mais *en tant qu'élément d'un système de communication*. Nous chercherons à revenir à ces structures sémantiques initiales, à retrouver cette « fonction rhétorique *originelle* de l'image »⁸⁶⁴. À cette fin, on se demandera donc à quelle réalité du

863C'est une pratique courante dans le documentaire historique que d'user d'archives visuelles n'ayant qu'un lien ténu avec la situation évoquée, mais dont le pouvoir d'évocation permet d'illustrer le propos. Par exemple, lorsque des vues cinématographiques figurent la révolution industrielle du XIX^e siècle. L'image ne vaut plus alors que par défaut, pour remplir la bande pendant que la voix parle.

864Allan Sekula, « Sur l'invention du sens en photographie », op. cit., p. 75.

travail les images et leurs mises en page nous renvoient-elles ? Quel sens nous somment-elles de voir dans ces gestes laborieux enregistrés ? Quels affects ces livres m'invitent-ils à partager et quelles structures ces affects soutiennent-ils ? Comment redéfinissent-ils l'activité de produire de la valeur ?

Kollar s'est très vite illustré dans la photographie d'objets, qui connaît alors un véritable engouement dans la publicité. Le but de celle-ci est de développer chez les lecteurs un goût pour la marchandise, d'instiller un plaisir à la contemplation d'objets photographiés.

d. « La joie devant l'objet » : de la marchandises aux affects.

Pour Guenne, grand défenseur de Kollar, celui-ci « mérite l'attention de tous les amateurs de ce nouveau métier d'artisan, auquel la patience et une subtilité semblent enlever jusqu'à la moindre trace d'"automatisme" et de hasard »⁸⁶⁵. L'émancipation du « dieu du hasard » (Carlos Rim) : tel semble bien être le principal axe de défense des aficionados de la photographie, qui continuent souvent de comparer le photographe au peintre. Pour nombre de critiques, Kollar arrive à point nommé pour incarner l'air du temps et son retour bienvenu à un style clair et lisible après les « acrobaties photographiques »⁸⁶⁶ d'une avant-garde qui se serait contentée de suivre le hasard.

Comment définir ce style ? « Primauté de l'objet et de la matière. Après l'ivresse romantique de la découverte : retour à un classicisme simple »⁸⁶⁷, écrit Louis Chéronnet, critique d'art très intéressé par ce renouveau publicitaire. Kollar figure en bonne place parmi ses artistes élus et deux commandes du Hongrois illustrent son article. Au premier rang des travaux plébiscités, on trouve ses natures mortes publicitaires, saluées pour leur capacité à ancrer les formes dans l'esprit du regardeur : « Un bidon d'essence offert si violemment avec ses moindres détails ne peut que s'imprimer pour longtemps dans la matière grise du spectateur »⁸⁶⁸, commente le magazine *Vendre*.

Plus que jamais, la photographie devient un moyen de créer de la demande, en extrayant des objets de la vie courante des formes belles et désirables. Les entreprises font largement appel aux artistes pour diffuser l'image de leurs marchandises et les artistes eux-mêmes exposent leurs publicités en galeries : « l'exposition de photographies au service de la

865 Jacques Guenne, « Kollar et le sens de la matière », op. cit., p. 12.

866 A.W., *Comoedia*, op. cit., 11 mai 1932

867 Louis Chéronnet, « L'objet mis en lumière », *Art et décoration*, 1933, Paris, Albert Lévy, T. LXII, p. 11-18.

868 *Vendre*, N°98, op. cit., p. 46.

publicité atteint parfaitement son but. À considérer tant d'images dont le caractère de réclame n'exclut pas la beauté, nous avons sans cesse envie de faire un grand choix d'objets et même d'acquiescer ceux dont nous avons apparemment le moins besoin. »⁸⁶⁹ Il faut créer un désir d'objet. Sur ce point aussi, la photographie a pris le relais des Expositions Universelles. Non seulement l'objet, mis en valeur dans des éclairages savants, imprimé sur du papier de qualité ou pendu aux cimaises, dans toute sa valeur *expositionnelle*, mais il connaît aussi une diffusion à grande échelle qui modifie le rapport de l'homme avec les artefacts qui l'entourent.

Chéronnet se fait l'écho de ce changement :

Voici que la plus utilitaire des photos, la photographie publicitaire, qui n'aurait pu être qu'une sorte de parente pauvre, prend sa place dans cette immense théorie d'images inéluctables qui s'imposent, maintenant, à notre monde intérieur quotidien, l'imprègnent pour ainsi dire et en ont profondément changé la complexion. [...] "Nature morte", "tranche de vie", nous ne savons plus artistiquement ce que cela veut dire : tous les jours, notre journal, l'écran, et l'album de nos amis, nous offrent des compositions spontanées qui nous bouleversent, se mêlent à nos rêves la nuit, et auxquelles, souvent, le jour, nous ne pouvons plus échapper. Et l'on commence à entrevoir le classement des valeurs de ces images photographiques.⁸⁷⁰

La première de ces valeurs, selon Chéronnet, c'est que cette photo prend soin de ne « jamais perdre de vue l'objet, sans rien diminuer de sa puissance effective »⁸⁷¹. Le *best-seller* photographique de Renger-Patzsch, *Le monde est beau* (1928), avait pour titre original *La joie devant l'objet*⁸⁷² : il s'agit effectivement de sublimer l'objet, de le sortir du monde concret des hommes pour le hisser à l'abstraction des lignes et des effets de lumière. Le bidon d'huile n'est plus fabriqué en usine, les ciseaux et le dé à coudre photographiés par Kollar ne sont plus des outils de travail, ils deviennent des jeux de formes et de lumières. Sur ce point, Chéronnet est rejoint par Guenne, qui voit en Kollar un observateur capable de saisir la « vérité éternelle » des objets. Comment une marchandise, par définition historiquement fabriquée, peut-elle prétendre à une « vérité éternelle » ?

Sekula analysait la photographie d'auteur comme une métaphore renvoyant le regardeur, non à la réalité matérielle enregistrée (l'image n'est pas une métonymie d'une situation historique donnée), mais à l'état sentimental du photographe, désormais coupée toute

869 Paul Gilson, « L'art photographique », *L'Intransigeant*, 31 décembre 1934, p. 5.

870 Louis Chéronnet, « L'objet mis en lumière », op. cit., p. 18.

871 Ibid.

872 Cf. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2011, Paris, p. 65.

détermination sociale⁸⁷³. Sekula critiquait là un courant photographique se détournant effectivement de l'enregistrement de la vie matérielle pour tendre vers l'esthétisme, courant dont Minor White est une figure emblématique. White donne une définition limpide de sa pratique, effectivement assimilable à une métaphore : il s'agit de rechercher dans la nature « une série de formes qui, lorsqu'elles sont photographiées, peuvent produire une image dotée de pouvoirs de suggestion spécifiques qui peuvent diriger le spectateur dans un sentiment, un état ou un lieu particulier qu'il connaît à l'intérieur de lui-même »⁸⁷⁴. L'objet peut alors atteindre une « vérité éternelle » : il ne renvoie plus à un contexte historique, mais aux seuls sentiments du regardeur.

Ce que montre Farocki dans *Nature morte*, c'est la marchandisation de cette pratique de la photographie qui transforme les objets en affects, en cherchant à rendre leurs formes les plus « bouleversantes ». Le bracelet de cuir de la montre doit sembler le plus léger possible, la bière doit avoir un parfait col de mousse et une teinte chaleureuse, conviviale, la coupe du fromage doit dire l'abondance du plateau... Le film montre les innombrables retouches apportées aux cadrages, mais aussi à la matérialité même de l'objet, sculpté pour convenir parfaitement à la valeur voulue : on coupe les fromages, on les déplace de quelques centimètres ; on ajoute ou on aspire de la bière, on souffle dedans la faire mousser ; on manipule les choses avec des gants pour les garder immaculés. Sculpture, chimie, la mise en scène prend un tour véritablement organique, ramenant la publicité, toujours prompte à parler d'idées, de concepts, à sa matérialité : dans ces studios, on passe « de la matière à l'idée », commente Farocki.

La comparaison que le cinéaste instaure avec les natures mortes picturales va dans ce sens : dans les tableaux, un détail renvoie toujours les objets au monde des hommes. Qu'il s'agisse d'une scène à l'arrière-plan – une étreinte entre deux roturiers, une procession religieuse – ou d'une fenêtre se reflétant sur un plat argenté ou sur un verre, le monde des hommes n'est jamais loin. Au contraire, dans les natures mortes publicitaires de Kollar, Farocki ou Barthes, le fond est toujours neutre. La plupart du temps, une couleur unie coupe l'objet de l'usage et renforce les affects primordiaux : le rouge pour « l'italianité » des pâtes, l'ocre pour ajouter une note boisée aux fromages, le gris clair pour la précision mécanique de la montre. Les victuailles peintes ne valent pas que pour elles-mêmes, elles appellent un code symbolique, souvent religieux – le poisson, la noix traduisent, par interprétation, la présence du Christ. Dans la publicité, au contraire, la lecture est immédiate : l'objet ne montre que les qualités dont on veut qu'il soit porteur. « Pour le commerce, les choses ne doivent pas être,

873Allan Sekula, « Sur l'invention du sens en photographie », op. cit., p. 85.

874Minor White, « Equivalence : the perennial trend ». Cité par Allan Sekula, *ibid*, p. 86.

elles doivent signifier. On ne peut plus demander à la vérité d'apparaître en tant que telle », commente le réalisateur. La « vérité en tant que telle », ce serait celle du quotidien, de l'usage auquel sont destinés ces objets ; en lieu et place, une vérité éternelle, une vérité qui frappe et qui nous renseigne en un coup d'œil sur la qualité de ce que l'on voit. Le fond uniforme est alors comme une page blanche sur lequel se détache une écriture : il restreint les interprétations possibles et renvoie l'objet à sa fonction de signe.

Lorenzo Vinciguerra rappelle que le signe n'est pas une simple trace : il agit comme une trace « durcie » par les normes sociales, et en l'occurrence par l'esthétique du photographe. Alors que la trace a besoin d'être remarquée et interprétée par l'interprète conatif, le signe agit comme « un durcissement de l'image », « plus dur, et donc aussi plus stable », dans la mesure où il réduit drastiquement les champs interprétatifs⁸⁷⁵. La force de l'image, quand elle se présente sous l'aspect esthétisé du signe, c'est de faire appel à une mémoire commune, à un imaginaire social. C'est parce qu'il y a une loi, une habitude sociale, qu'il y a une communauté d'interprétation autour des traces : « Sous la force de la norme, la *trace* devient *signe* », conclut Vinciguerra⁸⁷⁶. Le photographe normalise les objets, en fait les signes d'une marque : il rend immédiatement reconnaissable à travers eux les affects que l'une entreprise demande au publicitaire d'attacher à son nom.

Pour couper les objets de la sphère de l'usage, les expositions universelles devaient bâtir et décorer des palais oniriques qui gardaient le monde des hommes à l'extérieur ; avec la photographie, les objets, ramenés à l'état de formes bouleversantes, envahissent la vie des hommes, poussant un cran plus loin la production de ce « désir infini » nécessaire à l'écoulement des marchandises et à la circulation du capital. Le grand intérêt du film de Farocki est alors de révéler que c'est par une construction artisanale, manuelle que les « natures mortes » publicitaire se transforment en « fétiches » (terme que reprend l'artiste) qui s'autonomise de la sphère de la production. En déconstruisant de la sorte cette prise d'autonomie, son film montre comment une profession entière a été missionnée par la classe dominante pour distribuer de la valeur aux choses. Toute la force de la photographie étant, comme l'a bien vu Barthes, de faire *croire* que l'objet porte ses valeurs *seul*, alors que l'image est sciemment construite.

Photographe publicitaire reconnu, Kollar a mis son savoir-faire artisanal au service des marchandises, non d'une entreprise, mais de la production nationale dans son ensemble. *La France travaille* a cherché à promouvoir la qualité des industries du pays dans une période de forte concurrence internationale : sur le kiosque d'une marchande de journaux, une publicité

875Lorenzo Vinciguerra, *Spinoza et le signe*, op. cit., p. 217.

876Ibid. L'auteur souligne.

pour une lessive interpelle le consommateur d'un « Achetez français ! »⁸⁷⁷, slogan qui pourrait apparaître comme l'un des *leitmotiv* des textes accompagnant les photographies.

Le fascicule dédié à l'automobile s'apparente à un long discours mélioratif sur la qualité nationale : « La construction d'une automobile en soi n'offre pas de difficultés. [...] Ce qui est plus savant, c'est de faire une voiture pour le public, qui le serve fidèlement tous les jours et ne lui cause pas de difficulté. »⁸⁷⁸ L'éthique du travail nationale qui traverse toute l'enquête est ici mise au service du consommateur : « *on ne doit pas faire les essais sur le client* »⁸⁷⁹. Allant dans ce sens, les photos allient fabrication artisanale et vue d'ensemble des files de moteurs sur banc d'essais. L'industrie automobile exige des investissements colossaux et doit vendre au pays entier pour les rentabiliser. Poussée par cette nécessité de produire de la demande, elle est l'une des premières industries à se doter d'un service marketing moderne et à y consacrer une part constante de son chiffre d'affaires⁸⁸⁰. Ce chapitre est d'ailleurs le seul à évoquer le département de prospection, qui couvre « tout le territoire français et celui de pays voisins », recoupés dans « des milliers de fiches »⁸⁸¹. L'organisation scientifique du travail oblige à constituer une organisation scientifique de la vente : « les marques qui font faillite ne sont pas celles qui faisaient de mauvaises voitures, mais celles qui ont été mal dirigées et n'ont pas su construire ce que le public demandait, puis le lui *dire* au moment choisi. »⁸⁸² Il ne suffit plus de savoir faire des voitures, il faut aussi le faire savoir : « Bien faire et le faire savoir », telle était la devise d'Étienne Mimard, patron de Manufrance. Et cela vaut pour toutes les industries qui ont vu leur productivité monter en flèche dans la décennie précédente et pour qui le pays apparaît comme un vaste gisement de consommateurs potentiels.

Le versant publicitaire de la série, sa vocation à produire de la demande n'en est que plus visible. Et l'on comprend mieux que Kollar ait été appelé pour remplir cette mission, lui qui jusqu'alors était connu pour ses publicités et ses photos de mode. Pourtant plus encore que dans la photographie d'objets, c'est par la mise en scène et l'éclairage des corps ouvriers au travail qu'il va promouvoir et accompagner un discours de la qualité nationale. C'est ce point que nous allons aborder maintenant.

877Cf. « Fabriques à papier. Métiers du livre. Kiosque à journaux », op. cit., T. II.

878Hervé Lauwick, « L'automobile, la route. L'avion, les chemins du ciel », op. cit., T. II, p. 343.

879Ibid., pp. 343-345.

880Au début des années 30, les trois grandes marques françaises investissent chacune 2% de leur budget en publicité. Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 394.

881Ibid., p. 345.

882Hervé Lauwick, « L'automobile, la route... », op. cit., p. 347.

II. Photographier le corps au travail : images de la peine des hommes.

1. Le corps transitif de l'ouvrier.

a. Maîtriser la contingence de la force de travail.

La gravure a permis aux Encyclopédistes de faire le tri dans le réel représenté : le monde du travail, expurgé des efforts, risques physiques et tensions sociales, était recentré sur la production de marchandises et les installations nécessaires. L'Exposition de 1867, dans ses mises en scène, montrait un monde social normalisé et pacifié où l'ouvrier, docile et reconnaissant (et sous la menace du chantage au salaire), se livrait aux regards des bourgeois en visite. Ce qui change d'abord avec la photographie c'est qu'en théorie au moins, il y a une possibilité ouverte à la dénotation. L'image n'est plus le seul fait de son auteur (et de sa culture), mais aussi d'un appareil qui ne fait pas de distinction entre ce(ux) qu'il enregistre. La photographie perd donc cette « idéalité » qui faisait l'attrait des supports précédents. Il a donc fallu un temps d'adaptation pour maîtriser la technique et ses connotations symboliques afin de produire une image en accord avec la rhétorique en vigueur. Une histoire de la photographie du travail pourrait retracer les stratégies esthétiques rendant le labeur présentable aux doléances des commanditaires. Dans cette histoire, la question essentielle à régler pourrait être celle des corps au travail : comment mettre en scène ces éléments mouvants dans une image fixe réclamant un temps de pose encore long ? Les quelques exemples qui vont suivre nous semblent significatifs dans la manière dont les photographes ont répondu à cette problématique.

Les Papeteries d'Essonne témoignent de cette réticence industrielle à abandonner la gravure pour la photographie. L'établissement fait appel dès 1878 à un photographe pour réaliser une vue générale de ses locaux ; pourtant, pendant encore une dizaine d'années, l'entreprise privilégiera la gravure dans ses documents publicitaires. La comparaison entre deux vues extérieures des Papeteries éclaire ce choix⁸⁸³. La vue photographique, prise d'un léger surplomb, donne une vision écrasée de la fabrique : les nombreux bâtiments semblent agglutinés et difficilement identifiables ; au premier plan, le champ labouré ressemble à un amas de terre informe, et le bourg à l'arrière-plan se distingue à peine. À l'inverse, une gravure datée de 1889 use d'une plongée plus prononcée qui permet un ordonnancement clair et lisible : la fabrique s'apparente ici à une petite ville géométriquement organisée, chaque

883Cf. Louis André, « Des gravures de vulgarisation à la photographie », *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, op.cit., pp. 28-29.

bâtiment est identifiable, assimilable à une tâche précise, et tous sont reliés entre eux par un quadrillage d'allées régulières. À la division des tâches à l'intérieur correspond à l'extérieur une cartographie rationnelle. Autour, le premier plan a disparu, et les champs cultivés, délimités par des lignes orthogonales s'étendent à perte de vue. L'usine moderne apparaît comme un îlot de progrès au sein d'une campagne traditionnelle florissante : elle ne perturbe pas le milieu rural millénaire mais s'y intègre harmonieusement. Et l'ouvrier est toujours plus rassurant quand il est éloigné des centres urbains et de leurs foyers contestataires.

S'affranchissant des règles de l'optique, la gravure permet un surcroît de contrôle sur la réalité. Elle diffuse une image stylisée, épurée de l'usine, là où la réalité résiste à la photographie. Cette opposition est encore plus flagrante si l'on compare les vues des ateliers. La même année 1878, le photographe prend une vue en profondeur de la salle des cylindres. Il enregistre les vestiges du travail : les bacs sont mouchetés d'éclaboussures, des débris de pâte séchée jonchent le sol, des outils traînent en désordre autour des cuves, des traces sombres sur les murs témoignent de l'usure et de l'humidité ; ici ou là, on distingue les rapiècements opérés pour réparer une grille cassée ou une arche murale risquant de affaïsser. Enfin, bien que le point de vue médian cherche la profondeur et la symétrie, les câbles et tuyaux suspendus ajoutent une certaine confusion. Tous ces éléments étaient soigneusement évincés des gravures de la même salle, publiées par Turgan dès 1860⁸⁸⁴. Les installations y paraissent en parfait état, les câbles sont répartis avec équilibre et le temps ne semble avoir aucune prise.

Mais la différence la plus essentielle entre ces deux supports tient à la présence humaine : les travailleurs ont déserté la photographie. Alors que cette dernière se contente de montrer les installations, fixes par définition, la gravure comprend un embryon de narration, à travers la présence de différents personnages figurant le mouvement, affectés aux tâches du travail, dans un ordre idéal qui rappelle l'*Encyclopédie*. C'est bien cette vue idéalisée de l'atelier qui est recherchée ici : propre, aérée, raisonnée et immédiatement lisible. Dès lors, pour que les corps ouvriers trouvent grâce aux yeux des photographes, il faudra qu'ils prennent une valeur dans la symbolique patronale.

884« La papeterie d'Essonne – Les laveuses blanchisseuses », Julien Turgan, *Les grandes usines de France*, T. II, Bourdilliat et Cie, 1860, Paris, p. 172. Son « concurrent », Louis Figuier, publie également des images sur le même sujet. Cf. Louis Figuier, *Les Merveilles de l'industrie*, T. II., Furne, Jouvet et Cie, 1874, Paris, p. 237.

b. Des corps « en plus ».

C'est là un point nodal de la question de la photographie du travail : comment produire une image fixe qui puisse renvoyer à une activité ? Et ce d'autant plus que, de Daguerre à Kollar, la photographie exige des temps de pose, de plus en plus courts certes, mais néanmoins indispensables. Dès ce que l'on considère habituellement comme le premier daguerréotype, la scène captée est une scène de travail (peut-être a-t-elle était mise en scène par Daguerre pour donner un peu de vie à son image?). Les seuls êtres humains visibles Boulevard du Temple sont un cireur de chaussures et son client, retenus dans la solution de bromure d'argent. Alors que le flux des passants était inaccessible à la toute jeune invention, celle-ci a immortalisé un rapport de classe : un corps prisonnier du travail, astreint par un autre dans une position de domination, que la photo reproduit. Car s'il est représenté, le cireur n'est pas libre de choisir sous quelle forme il passera à la « postérité ». Le propre du travail photographié, c'est peut-être d'abord cela : la négociation entre trois mises en scène concurrentes, entre l'image voulue par le photographe (avec, en tête, le cahier des charges du commanditaire), les contingences imposées par l'activité professionnelle supposément en train de se faire, et les doléances ouvrières qui, bien souvent, sont renvoyées à l'arrière-plan.

Les photographies de chantiers du second XIX^e siècle, parmi lesquels on compte de nombreux ouvrages liés aux Grands Travaux de Napoléon III, nous livrent un exemple de cette négociation. Ces images, exposées aux salons industriels ou regroupées en albums, témoignent de l'avancée des chantiers⁸⁸⁵. Comme dans la peinture, la composition hiérarchise les positions sociales de chacun. Dans un cliché de Louis-Émile Durandelle sur la construction de l'Opéra Garnier (Fig. 19), on distingue deux attitudes face à la prise de vue : au premier plan, en redingote et haut-de-forme, un homme seul semble remettre son gant ou lire un journal ; à sa gauche, en retrait un petit groupe d'ouvriers hésitent sur la conduite à tenir, certains restent les bras ballants, ne sachant pas s'ils doivent ou non lâcher ce qu'ils sont en train de faire. À droite, une silhouette transparente paraît s'être évanouie durant la pose : on distingue les contours du corps, mais l'on voit au travers. Entre la première figure et les autres, l'un maîtrise les codes de réalisation de l'image et a clairement été requis par elle, comme en témoigne l'évidence de sa présence dans l'espace, tandis que ses autres sont clairement

⁸⁸⁵Très rapidement, les ingénieurs comprennent l'intérêt de l'invention. Un département « photographie » est créé, dès 1858, à l'École des Ponts et Chaussées, sous la direction de Louis Robert. Par ailleurs, le Ministère des Travaux Publics commande fréquemment des albums et des photographes comme Auguste Collard, Louis-Émile Durandelle ou Édouard Baldus se font une spécialité des vues de ponts, de gares ou d'architectures de fer et de verre. Cette photographie accompagne bien sûr l'expansion économique : circulation des hommes et des marchandises, succursales de banque, maillage du territoire trouvent sur la plaque de verre une visibilité qui rend hommage à leur transparence et à leur nouveauté.

accessoires. Visiblement, Durandelle n'a pas pris la peine de demander aux ouvriers de poser. À moins que, moins familiers de cette pratique encore bourgeoise, ils ne connaissaient pas l'attitude et la durée adéquates.

Plus explicite encore, lorsque la maison Monduit commande en 1873 un album à Auguste Collard sur la reconstruction de la Colonne Vendôme après la Commune, la plupart des employés, en habits de travail, œuvrent à son poste (Fig. 20). Deux sujets font exception : au centre de l'image, Honoré Monduit, mains dans les poches et chapeau sur la tête, garde un œil sur l'ouvrage. Et à droite, négligemment appuyé, se tient un homme qui pourrait être Thiébaud, directeur de la fonderie où Monduit conduit les travaux. *Le Monde illustré* et *L'illustration* couvrent l'avancée des travaux. Alors que les gravures de *L'illustration*⁸⁸⁶ montrent uniquement les ouvriers au travail sur les bas-reliefs de bronze, dans la photographie, voulue par l'entreprise pour garder une trace du chantier, la présence de Monduit au milieu des travaux vaut comme une signature.

Dans ces deux chantiers photographiés, l'image reproduit la division du travail à l'œuvre : tandis que les ouvriers s'affairent et sont souvent plus ou moins flous, le patron ou l'architecte occupe une place remarquable et s'applique à ne rien faire d'autre que d'être en vue. Il apparaît ainsi comme l'auteur légitime, celui qui récolte les honneurs et que l'on valorise, au détriment des ouvriers. Ces images en disent long sur la stratégie patrimoniale des commanditaires – architecte, ministère, patronat : quels visages veut-on immortaliser ? Quelle histoire veut-on écrire et qui veut-on y faire figurer ? Poser ces questions, c'est évidemment rappeler que la connotation photographique vient redoubler les signes sociaux qu'elle enregistre, en l'occurrence vestimentaires, sociologiques et professionnels.

Dans ces photographies, coexistent deux « être-là » : un « être au travail » et un « être à la photographie »⁸⁸⁷. Selon la hiérarchie sociale, certains peuvent se libérer du premier pour se livrer avec soin au photographe, d'autres y demeurent attachés et apparaissent *en plus*. C'est que dans ces images, note André Rouillé, « le statut du monde du travail est dans chaque cas celui d'un objet contingent qui n'accède à la représentation qu'à l'occasion et dans les conditions d'un acte photographique *qui ne lui est pas destiné* »⁸⁸⁸. Si les travailleurs sont photographiés, ce n'est pas en leur qualité d'individus, mais pour « l'intérêt photographique porté à l'objet ou à l'instrument de leur travail » : Rouillé parle ainsi de représentation

886 Cf. *L'illustration. Journal universel*, 31^e année, Vol.62, N°1593, 6 septembre 1873. Dans *Le Monde illustré*, on aperçoit les deux associés discuter à l'arrière-plan, dans l'ombre de la colonne en travaux. L'avant-plan est occupé par une fourmilière d'ouvriers en activité. Cf. *Le Monde illustré*, 17^e année, N°855, 30 août 1873.

887 Michel Peroni, Jacques Roux, *Le travail photographié*, CNRS, Université de Saint-Étienne, 1996, p. 105.

888 André Rouillé, « Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 54, septembre 1984. Le savoir-voir. pp. 31-43, p. 38. Nous soulignons.

« transitive » du monde du travail⁸⁸⁹. Cette contingence se traduit visuellement par des corps flous, difficilement identifiables, des silhouettes diaphanes qui semblent hanter l'image comme ils hantent l'histoire. En revanche, la hiérarchie, elle, a été convoquée : comme dans les toiles de DeFrance, il y a une visite qui légitime la prise de vue.

Le flou des corps photographiés est un flou politique, en ce sens qu'il résulte des rapports sociaux, mais aussi de la division du travail : l'ouvrier du bâtiment est un corps qui ne compte, à l'image, que pour sa force de travail, c'est-à-dire son mouvement. À l'inverse, l'ingénieur, est un travailleur intellectuel, immobile, et sa présence sur les lieux traduit sa position centrale, « supérieure ». Cette représentation de la force de travail atteint peut-être son sommet dans les épreuves physiologistes de Charles Frémont, ingénieur spécialisé dans l'étude des métaux et éphémère collaborateur de Marey. Dans un article du *Monde moderne*, Frémont commence par une critique des gravures de l'*Encyclopédie* : « Ces croquis, d'une exécution artistique, étaient destinés à apprendre aux ouvriers les procédés de fabrication des armes pour la défense nationale », commente le scientifique. « Or, dans tous ces dessins, les attitudes ne sont pas exactes, les mouvements sont faux. »⁸⁹⁰ Dans la lignée des Encyclopédistes, Frémont entend visualiser les mouvements des corps au travail afin de les rationaliser. Ses chronophotographies sur plaque de verre décomposent le geste d'un forgeron pour en étudier la dépense d'énergie et la fatigue occasionnée. L'image doit révéler ce que le forgeron n'aurait pu dire, une expérience du travail rapportée au seul corps en mouvement.

Au fur et à mesure de l'article, le corps ouvrier s'estompe de plus en plus. D'abord, on observe le tracé du geste et du marteau s'abattant sur l'enclume. Et puis, dans le dernier graphique, le corps a complètement disparu, réduit à une courbe signalant l'énergie nécessaire à la mise en mouvement de l'outil. La seule attention portée au frappeur tient dans cette mesure de l'énergie, non pas pour son bien-être mais pour le frein à la production que sa fatigue entraîne : améliorer physiologiquement les mouvements des corps permettra d'augmenter la production nationale.

Comme dans les photos de chantiers, l'ouvrier n'apparaît que de façon transitive, pour figurer sa force de travail, quantité énergétique nécessaire pour actionner du travail mort. Ces images littéralisent ce qu'être une fonction dans les structures du capital veut dire : la personne disparaît au profit de son geste ou de sa tâche.

889 Ibid. p. 34.

890 Charles Frémont, « Les mouvements de l'ouvrier dans le travail professionnel », *Le monde moderne*, n°2, février 1895. Les citations suivantes proviennent de cet article.

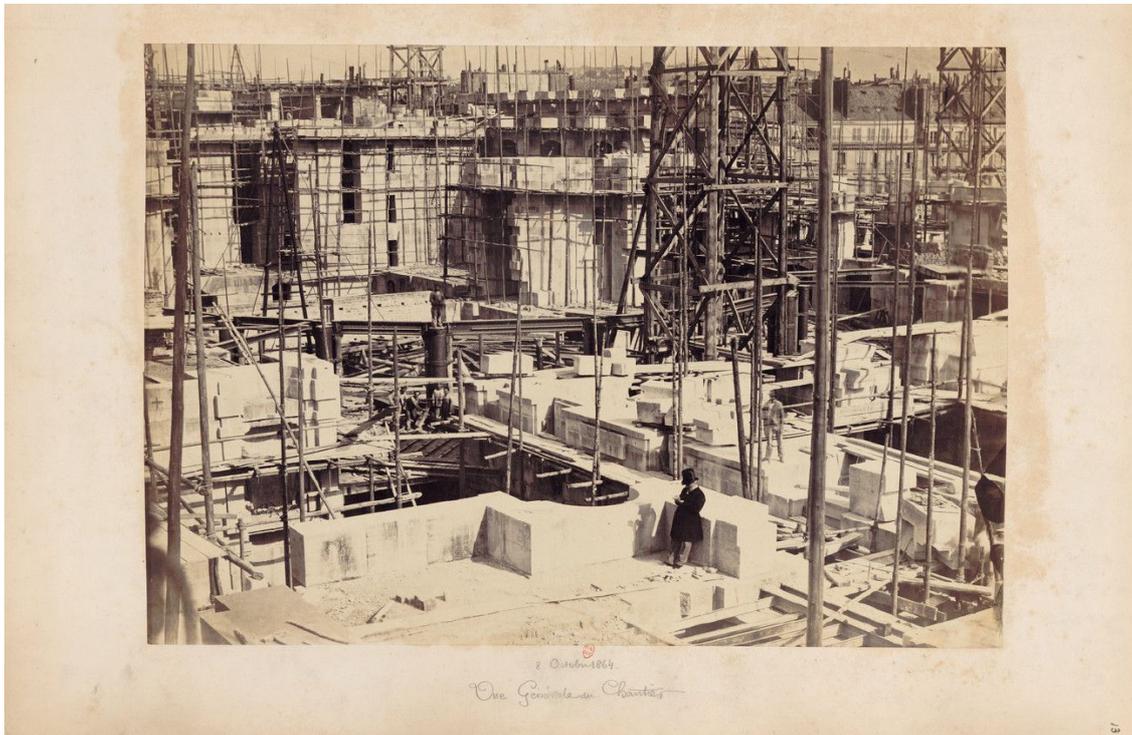


Fig. 19: Louis-Émile Durandelle, « Vue Générale du Chantier » La Construction du Nouvel Opéra, Recueil de photographies formé par le baron de Vinck de Deux Orp, 8 octobre 1864.



Fig. 20: Auguste-Hippolyte Collard, Restauration de la Colonne Vendôme, Fonds de la firme Monduit, épreuve sur papier albuminé, 1873 Paris, musée d'Orsay.

Si l'on cherchait l'envers paroxystique d'une telle démarche scientifique, on pourrait le trouver chez l'un des premiers « auteurs » photographes consacrés : Nadar lui-même. Avant « d'élever la photographie à la hauteur de l'Art », selon le mot de Daumier⁸⁹¹, Nadar s'enfonça dans les catacombes de la capitale pour y réaliser ce qui constitue peut-être, en 1861, les premières photographies souterraines. Dans une aussi faible lueur, ses plaques au collodion nécessitent une exposition allant 18 minutes. Nadar choisit donc de mettre en scène des mannequins grimés pour jouer le rôle des ouvriers des catacombes. Par ce substitut, le photographe contourne la difficulté de fixer sur plaques de verre des corps en mouvement.

Pourquoi prendre la peine d'installer cette présence humaine dans les égouts et les catacombes ? Nadar s'en explique d'abord par un souci d'échelle, mais on peut aussi y voir le témoignage d'un processus de travail inarrêtable – le photographe reconnaît d'ailleurs « l'admirable travail humain accompli »⁸⁹² dans la réfection des souterrains de Paris. Comme l'a remarqué Sekula, la série décompose un processus de travail, « une *séquence* d'actions instrumentales : le transport, le tri, et "l'emballage" des os dans les caveaux souterrains »⁸⁹³.

La séquence ainsi transcrite témoigne d'un puissant contraste entre la froideur matérialiste de la lumière électrique, dont Nadar vient juste de déposer le brevet, et l'atmosphère morbide du lieu. En décrivant l'industrie mortifère qui y prend place, le photographe propose au spectateur un regard ambigu : d'un côté, il rappelle qu'en ces lieux se côtoient les ossements des saints et des criminels, des riches et des pauvres – le photographe se dit frappé par « l'égalitaire confusion de la mort » ; de l'autre, il met en scène ses « figurants » comme un maître d'œuvre ou un ingénieur, organisant la vie selon les principes de la division du travail.

Alors qu'au même moment, la machine commence à remplacer l'ouvrier dans les fabriques, Nadar représente le travail humain par une enveloppe vide et creuse. De même, peu après son séjour chez Marey, Frémont utilisera, à la place d'un forgeron, un marteau pneumatique pour ses chronophotographies. En ce sens, on peut dire avec Sekula que

Nadar a révélé – plus ou moins inconsciemment – non seulement le *modus operandi* de la photographie, mais aussi celui du capitalisme. Ces photographies fournissent un paradigme exacerbé du réalisme photographique de l'ingénieur industriel. Le réalisme de l'ingénieur accorde fréquemment au travailleur le statut d'accessoire – humainement

891 Dans une caricature, Daumier le représente photographiant Paris en aéroplane. Honoré Daumier, *Le Boulevard*, 25 Mai 1862.

892 Nadar, *Les Catacombes vues par Nadar*, 1867, Scala, 2016, p. 44.

893 Allan Sekula, « La photographie, entre travail et capital (3) », op. cit.

"intéressant" et utile pour l'établissement d'une échelle relative à côté d'objets inanimés, mais finalement remplaçable par une machine.⁸⁹⁴

Mais si les machines produisent de la plus-value relative, que produisent les mannequins ? Paradoxalement, ils produisent du mouvement. En effet, lorsque Nadar pose en personne pour une image, il joue un ouvrier faisant la sieste, pour tenir immobile le temps nécessaire ; au contraire, ses mannequins sont toujours en pleine activité, poussant un chariot ou rangeant un ossuaire. Il y avait donc la volonté de renvoyer l'image d'un monde souterrain certes peuplé, mais peuplé de gens au travail : un monde doublement *occupé*⁸⁹⁵. Comme Agricola voulant remplacer la baguette de sourcier, symbole de croyances ancestrales, par une lecture géologique, Nadar arrache le monde souterrain aux ténèbres et au fantastique pour en faire un espace de travail rationnel. Les mannequins permettent de figurer cette activité, tout en conservant, et c'est là l'autre point essentiel, une image à la netteté parfaite. Nadar précise bien qu'il n'aurait pu obtenir d'un humain « l'immobilité absolue, inorganique »⁸⁹⁶. Les mannequins produisent donc de la valeur symbolique : ils confèrent à l'image sa puissance de signe de la science à la lisibilité exceptionnelle, donnant sa pleine mesure à la connotation rationnelle de la série.

Pour cela, le photographe a pu compter sur une alliée de poids : l'électricité. Au même moment, celle-ci se généralise d'ailleurs dans les usines, permettant l'implantation à grande échelle du travail de nuit. Elle a aussi entraîné un contrôle accru de l'ouvrier, en faisant disparaître les coins de pénombre qui étaient autant de petits espaces de liberté sur le lieu de travail, laissant le champ libre pour la flânerie, le repos, la discussion ou le chapardage : « [L'éclairage électrique] rend plus transparent, autrement dit il rationalise l'espace de l'usine ou de l'entrepôt »⁸⁹⁷. Et *a fortiori* celui des souterrains. À la fin des années 1870, les grands dépôts des Chemins de fer du Nord se targuent d'avoir augmenté le rendement ouvrier de 25% en passant à la lampe électrique.

Avec son périple dans les Catacombes, Nadar réalise donc une double conquête au service de l'observateur bourgeois. D'une part, il procède à une véritable extension de son champ visuel, l'assurant au passage de la puissance du regard photographique, devant lequel il n'est

894Ibid. Il est frappant de retrouver ces mêmes artifices dans de nombreuses mises en scène muséales, au Centre Historique Minier de Lewarde (59) par exemple, où des mannequins en plastique rose vêtus de bleus de travail flambant neufs sont censés tenir lieu d'ouvriers.

895Sylvain Piron rappelle qu'en droit romain, « la catégorie d'*occupatio* désigne le titre légitime accordé au premier occupant d'une terre. » De fait, « les "terres occupées" marquent l'extension du monde pacifié. » Ce principe juridique servira encore à établir la souveraineté territoriale des colons et leur appropriation des terres du nouveau monde. Cf. Sylvain Piron, *L'occupation du monde*, op. cit., p. 15.

896Nadar, *Les catacombes vues par Nadar*, op. cit., p. 61.

897Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 378.

plus un pan de l'espace qui ne cède à la transparence. D'autre part, il lui présente l'annexion d'un monde souterrain, d'un territoire infernal en apparence inaccessible, par le travail zélé, courageux et organisé de fourmis invisibles et besogneuses – Nadar évoque lui-même dans son récit la « résignation » et la « politesse » des *vrais* ouvriers.



Fig. 21: Nadar, Catacombes de Paris. Vue intérieure d'une galerie : déplacement des ossements, 1861. Épreuve à l'albumine sur papier.

2. Le corps mis en scène : un enjeu esthétique et politique.

a. La France travaille, un catalogue anthropologique des corps en action.

Jusque dans les années 1910-20, un temps de pose est indispensable à la réalisation du cliché. Les solutions adoptées par les photographes traduisent la valeur qu'ils accordent aux corps ouvriers. Aux quelques exemples que nous venons de voir, il faut ajouter un point

important : lorsque le photographe pénètre sur les lieux du travail, c'est le plus souvent avec l'accord de la direction. Le preneur d'images a alors le pouvoir de faire poser les ouvriers et arrêter les machines : soit que leur mouvement mécanique est trop rapide pour l'émulsion ; soit qu'on ne puisse les laisser tourner en détournant l'attention des conducteurs. On s'en doute, le souci premier est de faire connaître et rendre lisible au grand public des industries parfois méconnues.

Dès le début du XX^e siècle, les commandes aux photographes professionnels témoignent d'un souci d'ordre et de didactisme. En 1925, une mégisserie d'Annonay, commune industrielle d'Ardèche, commande un album pour expliquer au public ses procédés de fabrication et vanter sa modernité : considérée comme « la plus importante et la mieux organisée de la région, elle possède en effet l'outillage le plus moderne pour la fabrication de la peau de chevreau et d'agneau pour ganterie suède et glacée »⁸⁹⁸. Pour tenir sa réputation et asseoir son image de marque, la séquence photographique épouse la division des tâches : dix-huit photographies sont réalisées, une par opération, de la matière brute au produit prêt à être vendu. L'ensemble est pensé comme une visite guidée, promenant le regardeur dans les locaux, préalablement nettoyés. Les photos suivent l'ordre des procédés de fabrication et chaque poste est tenu par un travailleur mimant son activité. Les cadres larges, avec une grande profondeur de champ, montrent les tanneurs au milieu des installations de traitement des peaux.

Notons que la hiérarchie est très présente dans la série, selon trois occurrences au moins. À l'image d'abord, un contremaître trône souvent aux côtés des ouvriers, et tandis que ces derniers travaillent, le supérieur, immobile, pose face au photographe. Le cliché qui ferme l'album montre le patron de l'établissement, Émile Briançon, assis à son bureau, simulant la signature d'un document et symboliquement celle du reportage. Enfin, l'œil du photographe rappelle celui d'un surveillant, à travers ses perspectives s'étirant dans les allées, regard panoptique pesant dans le dos des travailleurs. Et pesant d'autant plus qu'il est alourdi du poids de la direction, susceptible de faire jouer son autorité pour obtenir des ouvriers un « garde à vous photographique ». Sous l'œil du photographe, les ouvriers se différencient peu des mannequins de Nadar : comme eux, ils parodient leur travail dans un espace rationnellement agencé, pour figurer la marche du travail et du progrès.

Rappeler ces pratiques est utile pour mesurer la rupture avec la commande passée à Kollar. Un déplacement s'est opéré, nous rapprochant en apparence du travailleur et de son activité. Le matériel du jeune reporter exige également un temps de pose de plusieurs

898Raoul Gris, *L'illustration économique et financière*, 1925. Cité par Michel Peroni, Jacques Roux (dir.), *Le travail photographié*, op. cit. pp. 56-79.

secondes : les clichés sont pris à la chambre, avec des projecteurs, composant parfois des jeux de lumière complexes pour mettre en valeur les corps affairés. Le photographe doit donc élaborer une mise en scène qui exige la participation des ouvriers, appelés à poser pour figurer leur profession. Quelle est la marge de manœuvre des sujets ? Qui décide de la manière dont ils se mettent en scène ? Nous n'avons pas de sources décrivant précisément la méthode employée. En revanche, on retrouve des constantes dans les attitudes, dans les visages, qui peuvent aider à cerner la démarche d'ensemble.

D'emblée, un grand soin a été apporté à la lisibilité des gestes. Ces derniers prennent une place centrale dans les livres. Kollar se montre très attentif aux corps : ses cadrages collent au travailleur au détriment des installations, permettant d'apprécier les postures singulières des travailleurs affairés. Très souvent, la femme ou l'homme au travail apparaît en entier, dans des positions que la tâche impose à l'ensemble de son être : c'est par exemple ce peintre d'enseigne qui se contorsionne pour suivre les lignes de son pinceau ; ce sont les charpentiers, adoptant des poses d'équilibristes pour scier une poutre en hauteur ; c'est encore ce céramiste qui œuvre en gardant la jambe étrangement tendue pour actionner son tour. L'ouvrage constitue ainsi un atlas des torsions des corps, un catalogue anthropologique des corps au travail.

De ce point de vue, on est loin de l'*Encyclopédie*, où les compagnons semblaient voltiger d'un point à l'autre et où les gestes devaient à eux seuls signifier l'ensemble du processus de fabrication. Kollar n'a pas pour but de pénétrer le secret d'un savoir inscrit dans les corps. Il tente au contraire de mettre en évidence la préservation d'une éthique du travail faite de savoir-faire et de courage à la tâche. Ce faisant, il s'éloigne également de la raideur des mannequins de Nadar ou des tanneurs suscités : sous son objectif, les ouvriers gagnent en émotion et en dignité.

L'attention portée aux corps montre également comment les travailleurs occupent le nouvel espace industriel. Dans certaines circonstances, il est difficile de faire poser des travailleurs – les métiers de fer ou de feu, par exemple. La photographie doit alors suivre les contraintes de la matière chauffée, se couler dans le temps et l'espace du travail ; les étincelles volent, le métal coule, les corps bougent, au détriment de la précision des lignes. De même, dans les mines ou les aciéries de Longwy par exemple, le flou de l'image indique les conditions difficiles du travail (et de la prise de vue). Les corps suent, noircis par la suie ou la poussière. L'ambiance ténébreuse et enfumée, le sol jonché de cendres, le plafond d'où pendent des chaînes sont aux antipodes des espaces hygiénistes et rationnels de l'*Encyclopédie*, de l'Exposition ou des commandes d'entreprise.

Jusqu'à un certain point, l'auteur a tâché de coller à la sensation de l'homme aux prises avec la matière. Toutefois, la fatigue harassante, inhérente à ce genre de travail, est soigneusement gardée hors-champ. Frémont déduisait de son étude que le forgeron ne pouvait frapper que quelques minutes d'affilée, avant de se reposer. Personne ou presque ne se repose chez Kollar et le travail se poursuit sans discontinuer.

b. Les corps sculptés.

Cela dit, c'est aussi dans ces professions où la mise en scène se fait parfois trop ostensible. La puissance esthétique prime parfois sur la véracité scientifique. Des forgerons sur l'enclume, survivance de l'artisanat dans l'usine moderne, affichent une raideur plus proche de la peinture (on pense volontiers au *Vulcain* de Velázquez) que de Frémont. La composition, quasi-picturale, prime sur le dynamique. De telles poses indiquent l'horizon vers lequel tend le projet : derrière la vérité physique du geste qu'il a indéniablement su capter par endroit, Kollar a aussi cru bon de sculpter lui-même les corps pour les mettre en état de signification.

Photographe d'objets, Kollar s'est aussi distingué dans la photographie de mode et de sculptures. C'est un sculpteur américain, Jo Davidson, qui le repère et devient son mécène, lui permettant de s'établir à son compte à la fin des années 1920. À bien des égards, les corps ouvriers évoquent la statuaire, non seulement par certaines poses, mais surtout par les cadres et les volumes, les reliefs des corps soulignés par les ombres et les lumières. Le portrait qui ouvre le recueil témoigne de ce savoir-faire. Paradoxal de prime abord, il s'agit, dit la légende, d'un mineur marocain, imprimé en pleine page (Fig. 22). Torse nu, recadré à la taille, un marteau-piqueur à la main, la lumière éclaire son profil et fait apparaître le modelé de ses muscles, les courbes de son dos. Le corps mat ressort sur le noir brillant et minéral de la houille et ses plis sont soulignés par la géométrie de deux diagonales, la poutre de pin et l'outil, entraînant le regard vers la profondeur de la terre.

D'un tel portrait, on peut commencer par faire une lecture historique des conditions de travail. On constate immédiatement l'absence totale de protection, une casquette en velours pour tout casque, chose que l'on retrouvera dans de nombreuses professions (aucun casque non plus dans les usines ou sur les chantiers, par exemple, tout juste des masques pour les soudeurs). La poussière sur les corps, la nudité du personnage en disent long sur l'atmosphère souterraine, dont l'éclairage artificiel de Kollar nous préserve de la noirceur. Le photographe

concentre ses projecteurs sur le visage du mineur : apparaissent un collier de barbe soigneusement taillé, délimitant des traits burinés qui font écho à la paroi rocheuse que l'homme est en train de creuser. Ce visage, par son manque d'expressivité même, peut se prêter à plusieurs interprétations. Il serait tentant d'y voir une prise de conscience du photographe des conditions difficiles des ouvriers, pires encore pour les immigrés : « à travers le visage du mineur marocain, pour une fois, Kollar rend compte brutalement du travail et de ses effets sur le corps des hommes. [...] Comme s'il voulait, à travers ce visage épuisé, malmené, aller scruter ce qu'il aurait pu devenir et conjurer le destin. »⁸⁹⁹

Klingender voyait dans les peintures de DeFrance une dénonciation sourde du travail enfantin ; la photographie ne règle pas la divergence des interprétations, ce qui au passage confirme la friabilité de son « ça-a-été ». L'interprétation dépend bien plus de ce que le spectateur est amené à y chercher. Et cela est probablement plus vrai encore quand il s'agit d'interpréter l'expression d'un visage. Nous nous raccrochons alors à notre culture, individuelle et collective, à ce que nous connaissons du contexte historique. Chargée de recherche au Musée de l'Immigration, Marianne Amar lit ce visage comme une métonymie de la condition immigrée du début des années 1930. Cette lecture, en accord avec la terrible expérience du fond, nous semble pourtant outrepasser l'intention du photographe, et contrevenir au sens voulu par les éditeurs. Le cliché du mineur marocain revient, trente pages plus loin, cette fois sous son cadrage d'origine, en pied et doté d'une légende technique et productiviste : « Le mineur, à l'aide du marteau-piqueur, attaque la veine à une cadence de mitrailleuse. »⁹⁰⁰ Si cette photo a été recadrée et choisie pour ouvrir la collection, juste après la préface de Valéry, c'est parce qu'on nous incite à y discerner les caractères du travail national évoqués en préambule : assurance et courage à la tâche, fierté et sens du devoir.

La composition esthétique de l'image, la noblesse conférée au mineur appellent bien plutôt l'admiration du lecteur, comme n'a pas manqué de s'en féliciter la presse :

[Kollar] avait la tâche magnifique d'évoquer plastiquement la mine et les mineurs, les métiers du fer, les marinières [...] Il a été partout où il fallait et de partout il a remporté par centaines, par milliers des photos, de belles photos riches de sens et qui montrent avec clarté et précision des domaines souvent inconnus de l'activité humaine. Photos d'usines, de mines, puissantes images de machines en mouvement, masses trapues, dentelles de fer montées dans le ciel, de hautes cheminées, et puis la mer, les ports, les voiles, les barques et les paquebots

899Marianne Amar, « François Kollar et le mineur marocain, destins croisés », 1931, *Les étrangers au temps de l'exposition coloniale*, sous la direction de Laure Blévis, Hélène Lafont-Couturier, Nanette Jacomijn Snoep, Claire Zalc. Éditions Gallimard [en ligne].

900Pierre Hamp, « Mineurs », op.cit., T. I, p. 41.

d'acier. Kollar sait évoquer toutes ces formes avec une harmonieuse puissance et une précision implacable.⁹⁰¹

« Harmonie », « puissance », « précision » sont autant de termes qui évoquent la joie devant la contemplation de travailleurs, ramenés à leurs seules formes plastiques.

Cela vaut également pour le mineur marocain. Ouvrier et immigré, doublement étranger aux yeux des regardeurs, il leur est cependant rendu beau et présentable. D'une part, ceux-ci tirent plaisir de la composition formelle de l'image, qui fait glisser le corps ouvrier dans le domaine de l'esthétique ; d'autre part, ils reconnaissent en lui les affects du travail énoncés par Valéry. La condition de dominé du sujet photographié est donc doublement recouverte pour devenir un spectacle agréable pour les dominants. Pierre Hamp, très présent dans la collection, a élevé ce spectacle du labeur au rang de paradigme, à travers un cycle littéraire intitulé *La peine des hommes*. Un détour par cette œuvre nous aidera à mieux comprendre l'idée du travail qui soutient cette imagerie.

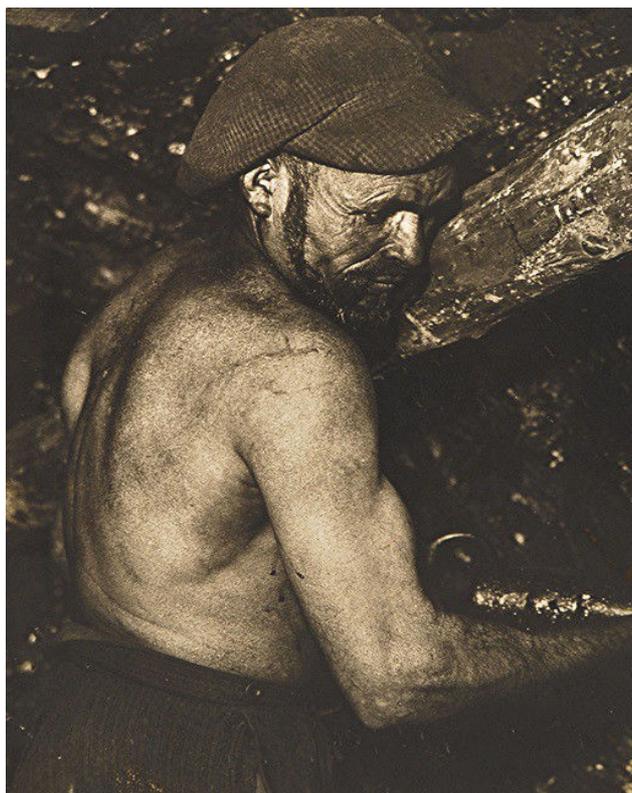


Fig. 22: François Kollar, « Mineur marocain », Ch. "Mineurs", La France travaille, Horizons de France, 1932, Vol. 1, p. 14.

901A. W. (?), *Comoedia*, N°7034, 11 mai 1932, p. 3.

3. Le paradigme de « la peine des hommes ».

Avant de participer à la collection des Horizons de France, Hamp a publié de nombreux romans d'inspiration populiste, au sens littéraire, décrivant l'ardeur au travail des petites gens. Parmi eux, le recueil de nouvelles *Braves gens de France* (1939) auraient pu léguer son titre à *La France travaille*, tant il relate une vision axiologique du travail, à travers des figures édifiantes de bons travailleurs prises au quatre coins du pays. Le travail manuel y est narré comme la valeur suprême, la religion laïque conférant à l'homme son ultime dignité.

L'un de ces courts récits raconte l'arrivée de touristes dans une léproserie. La visite au pauvre permet de vérifier que celui-ci adopte une conduite laborieuse : « Un directeur de léproserie est un chef d'atelier et un fermier. Il faut qu'il donne du travail à tout son monde. [...] Le travail dans une léproserie est la meilleure médecine. Les ravages de la maladie sont moins actifs chez les individus occupés en plein air. »⁹⁰² Une fois mis au travail, les malades deviennent sources de joie pour les visiteurs, en cultivant les meilleurs fruits et légumes du pays : « Ces corps voués à la laideur accomplissent autour d'eux la beauté. J'ai vu des visiteurs sourire de ravissement à la splendeur des jardins alors qu'ils croyaient devoir se cacher les yeux devant l'horreur humaine. *Leur plaisir donnait aux lépreux une bien grande joie.* »⁹⁰³

Cette nouvelle, récit d'un cas extrême, explicite l'idée du travail qui anime l'écrivain. La lèpre traduit une punition céleste, « une foudre divine et une délégation de l'enfer »⁹⁰⁴, et le travail en est l'activité rédemptrice. Très concrètement, les squames du visage et des mains se détachent moins vite quand les lépreux travaillent, nous explique Hamp. Surtout, cette activité permet au malade de retrouver grâce aux yeux de la société. Il n'est de plus grande joie pour lui que de procurer du ravissement, de servir de spectacle à ses visiteurs ; *a contrario*, « le pire pour un lépreux c'est le désespoir et l'inutilité ».

On trouve là un thème essentiel de *La France travaille*, où le peuple français semble non seulement n'avoir d'autre but que de produire, mais semble en plus en éprouver une grande joie. Comme le visiteur de la léproserie, le lecteur est appelé à contempler la production de ces invisibles. Et comme les lépreux, les producteurs n'accèdent à la visibilité qu'à condition de produire et de faire preuve de « bravoure », cette « bravoure » que Hamp mesure par l'acceptation de son sort et la faculté à supporter les épreuves. Dans une autre nouvelle, un conducteur de train perd un bras dans un accident, mais fait devant mauvaise fortune bon

902 Pierre Hamp, « Missionnaire », *Braves gens de France*, Gallimard, Paris, 1939, p. 79.

903 Ibid. p. 78. Nous soulignons.

904 Ibid. p. 48.

cœur et, premier sur pieds, aide les infirmiers à soigner les blessés. Le travail physique, la peine, détient une vertu morale qui se prolonge du corps à « l'âme » : « c'est aussi avec ses mains qu'un homme fait son âme », écrit Hamp à propos des lépreux, mais que l'on retrouvera sous diverses formes dans l'ouvrage.

Cette nouvelle de Hamp donne du crédit à la thèse de Sylvain Piron, selon qui la pensée économique est née dans le giron de la théologie chrétienne, et en garde aujourd'hui encore la trace⁹⁰⁵. Cette origine chrétienne est particulièrement perceptible à travers les énoncés contraignants et normatifs d'une morale économique, qui vise à parvenir à la meilleure « occupation du monde » possible. D'une part, il s'agit pour les hommes de « s'approprier l'espace qu'ils explorent, défrichent, arpentent, cadastrant, pour le mettre en valeur et en exploiter les ressources, en étendant peu à peu leur emprise et leurs façons d'agir à l'ensemble de la surface du globe »⁹⁰⁶. D'autre part, cette colonisation s'accompagne de préceptes moraux, au premier rang desquels une obsession de l'occupation, qui oblige les sujets à « avoir toujours quelque chose à faire » – le chômage, tare sociale par excellence, se dit en italien « disoccupazione », note encore le médiéviste. Le titre même *La France travaille* fait résonner ces deux formes d'occupation : celle des hommes et celle du territoire.

Suivant cet héritage, le travail est à la fois activité productrice de richesse *et* obligation morale. Non plus, donc, facteur d'exploitation mais vertu quasi-sacrée : « le moment est proche où la sainteté dans le travail sera l'une des grandes forces morales de la civilisation »⁹⁰⁷, écrivait Hamp dès l'après-guerre. Dès cette époque, il entend chanter les louanges du travail pour l'instituer en véritable religion nationale. « Pourquoi l'hagiographie du travail n'est-elle pas une des parties importantes d'illustration de la morale ? », s'indigne-t-il. « Notre civilisation n'a point encore donné l'honneur au travail qui crée sa puissance. Tant qu'elle ne l'aura pas fait, elle sera incertaine de sa destinée et de sa force. »⁹⁰⁸

Pour lui octroyer cet « honneur », l'écrivain s'emploie à couper l'activité de ses structures économiques, afin de transformer la contrainte salariale en dévouement. Sur ce point, à bien des égards, l'œil de Hamp rencontre celui de Kollar. Bien plus que des images du travail, ses photographies apparaissent comme des images de la peine. Le cadre photographique fait

905Piron fait remonter les origines de la conceptualité économique à une réflexion sur la valeur, sous la plume de Pierre de Jean Olivi, commentant dans son *Tractatus de contractibus* (1293-95) un passage du cinquième livre d'*Éthique à Nicomaque*, relatif à la définition d'un juste échange. Jusque-là secondaire et rattachée à la vie sociale, l'économie acquiert un caractère central la fin du XVIII^e siècle, sans rompre avec ses origines chrétiennes. Et aujourd'hui encore, contrairement aux autres sciences sociales qui n'ont cessé de faire évoluer leurs postulats, « la pensée économique classique s'est constituée en acceptant les prémisses d'une théologie naturelle dont les effets intellectuels sont d'autant plus implacables que les prétentions de la discipline à la scientificité les rendent indiscernables ». Sylvain Piron, *L'occupation du monde*, op. cit., pp. 184-186.

906Ibid., p. 9.

907Pierre Hamp, *Un nouvel honneur*, Gallimard, NRF, Paris, 1922, p. 22.

908Ibid. p. 14.

disparaître le cadre institutionnel dans lequel s'effectue le travail salarié : le travail se réduit à l'effectuation d'un effort physique demandé par le métier, hors de tout contexte social ou économique. Le travailleur n'œuvre plus alors pour se nourrir ou pour enrichir un patron – les entreprises ne sont pour ainsi dire jamais citées dans le texte ou l'image – mais, comme les lépreux de la nouvelle, pour le plaisir de se rendre utile, pour le salut de son âme ; et bien sûr pour la grandeur de la Nation, seule instance supérieure trônant au-dessus de cette foule ouvrière individualisée en unités laborieuses.

Tout en étant très au fait du fonctionnement des industries (ancien chef de gare, son œuvre est nourrie de chiffres précis sur le tonnage des trains, leur allure, etc.), Hamp conserve un rapport biblique au travail. De ce point de vue, son regard n'est pas sans rappeler la visée leplaysienne, tout en se tenant éloigné des mœurs ouvrières et des élites politiques. Comme le sociologue, l'écrivain a rencontré et observé de nombreux travailleurs, sans jamais se départir d'une morale chrétienne qui le pousse à révéler le courage dans l'adversité, à prôner l'acceptation de sa condition bien plus que la conquête d'une vie meilleure. Les affects tristes de l'activité forcée, du travail réalisé sous la contrainte ou avec lassitude sont exclus du recueil. Hamp n'est d'ailleurs pas tendre avec les syndicalistes et les mouvements de 1936, qu'il accuse de séparer les classes et de monter les travailleurs les uns contre les autres⁹⁰⁹. Sur ce point, contrairement à ce qui a pu être écrit lors de la redécouverte de Kollar, on voit mal comment la collection pourrait préfigurer le Front Populaire quand le regard porté sur le travail se veut résolument apolitique – donc bourgeois, dirait Barthes. Au contraire, la volonté de Hamp de faire de l'effort humain une religion nationale le poussera à inscrire son pas dans celui de la Révolution Nationale⁹¹⁰.

Avec *La France travaille* culmine une idéologie de la III^e République faisant du travail le nouvel *imperium* du régime démocratique. Les auteurs s'emploient à transfigurer la peine des hommes en valeur positive : désormais, ce sont moins les chantiers qui sont mis en avant que les bâtisseurs, dont l'abnégation à la tâche devient le ciment de la communauté. Rien d'étonnant, dès lors, que le premier volet de la série soit consacré aux mineurs, tant ce chapitre condense les thèmes qui vont suivre.

909Une nouvelle prend pour héros un chef de service syndiqué, licencié de son restaurant pour avoir suivi l'appel de la CGT et mené la grève dans un établissement où régnait une concorde exemplaire. Cf. Pierre Hamp, *Braves gens de France*, op. cit., pp. 156-157.

910Sous l'Occupation, Hamp s'inscrit dans la mouvance de la « gauche » collaborationniste : membre du Comité directeur de la Ligue de la Pensée Française, il participe également à des revues comme *Le Rouge et le Bleu*, dans le sillage de Marcel Déat, ou à la bien-nommée *L'Effort*, autour de Paul Faure, autre « socialiste » favorable à l'Occupant.

4. Le Mineur, modèle d'une communauté *naturellement* forgée par le travail.

Il paraît logique que l'extraction du « pain de l'industrie » ouvre le recueil. Énergie traditionnelle, la houille est un combustible issu directement du sol national – la terre contient encore quarante ans de pétrole, mais quarante siècles de houille, assure Hamp⁹¹¹. L'une des premières images est une planche de l'*Encyclopédie*, montrant la formation du charbon par couches de sédiments successives ; manière de rappeler que c'est sur la très longue durée que s'est formée sous nos pieds cette roche si précieuse, qui appartient donc à notre très longue histoire. Le même volume de l'édition intégrale se conclut par les barrages hydrauliques, où l'intelligence de l'ingénieur permet également d'extraire l'énergie du territoire, d'exploiter la nature pour aménager la vie.

Mais surtout, le charbon est extrait par la « première des communautés ouvrières », dit Hamp. L'énergie primordiale dans ce chapitre, c'est le lien social et affectif que le travail a forgé entre les hommes, faisant des mineurs un collectif exemplaire. Sous le portrait d'un tireur à l'arc, une légende affirme : « Le mineur des Flandres ne sait pas vivre seul. [...] Le mineur n'est pas un homme, il est une foule. »⁹¹² Le premier élément rassembleur est la « race », notamment dans le Nord : « La Flandre a donné à la mine une race où vivent toutes les qualités nécessaires au dur labeur : la force, la patience, la solidarité. Le type moral du mineur est l'un des plus beaux de l'histoire du travail. »⁹¹³ La lecture raciale de Hamp naturalise l'apprentissage et le rapport au travail : il nous invite à interpréter les tâches photographiées comme des habitudes raciales plutôt que comme des coutumes sociales⁹¹⁴.

Ces races de travailleurs naturellement faites pour le travail, dans l'optique de la collection, la mine les façonne désormais au quotidien : « La mine est ici le génie qui a créé la population, l'architecture, les routes et l'âme des hommes. Depuis l'ingénieur qui pense charbon, jusqu'au piqueur à la veine accroupi dans le dressant, toute vie, *tout souci et toute terrible joie, vient de la mine.* »⁹¹⁵ Ce que retient Hamp dans ce portrait collectif, c'est que

911 Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., T. I, p. 26. Hamp connaît bien l'important bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais, pour avoir consacré plusieurs livres à son histoire.

912 Ibid., p. 75.

913 Ibid., p. 61.

914 À la même époque, Marcel Mauss souligne au contraire à quel point ce concept de « race » est désuet. « Une nation moderne croit à sa race », écrit-il, mais cette croyance est « fort erronée, surtout en Europe, où toutes les populations connues [...] sont évidemment le produit de nombreux et récents croisements. » Surtout, Mauss insiste sur le caractère *sociologique*, plus que géographique ou racial, des phénomènes d'individuation des peuples. Marcel Mauss, *La Nation*, op. cit. [en ligne].

915 Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., p. 61. Plus qu'ailleurs, la hiérarchie est ici régulièrement évoquée : porions, géomètres et ingénieurs sont photographiés, car ils ont une activité pratique, au même titre que les hommes au fond. En cela, ils représentent aux yeux de Hamp et de Kollar une autorité bénéfique, expérimentée et nécessaire, à l'inverse de la bureaucratie usinière, qui restera invisible.

dans les corons, la vie entière tourne autour de la mine. Du cercle familial à l'ingénieur, chacun est traversé par les mêmes affects du métier. La diversité des professions représentées (les photos du fond représentent à peine 15% du chapitre) permet de montrer une communauté variée, fédérée autour d'un même travail. Les cadres rapprochés singularisent les individus, soulignent les visages et les expressions. La mine fait figure de portrait national, au sens de Mauss : « Tout, dans une nation moderne, individualise et uniformise ses membres. Elle est homogène comme un clan primitif et supposée composée de citoyens égaux. »⁹¹⁶ Les photographies offrent cette égalité symbolique : dans le cadre de Kollar, contrairement à ce qu'on a vu jusqu'ici, l'ingénieur et l'ouvrier sont sur le même plan, occupent un espace comparable. La photo « individualise et uniformise », nous montre des individus différenciés, reconnaissables, mais regroupés autour d'un consensus, d'une même envie de servir la Nation. Un portrait collectif d'ouvriers attendant la cage pousse à son paroxysme cette uniformité corporative : sourire aux lèvres et visages noircis, ils sont l'image même des « gueules noires », de la cohésion joyeuse et de la satisfaction du travail accompli⁹¹⁷.

L'écrivain s'émerveille de trouver des hommes qui, à ses yeux, ne savent plus vivre que pour leur travail : « Ces hommes sont tellement faits pour la mine qu'ils ne sauraient s'en éloigner ». L'auteur prend l'exemple d'un vieil ouvrier de 52 ans qui a essayé à maintes reprises de travailler au jour, mais ne cesse de revenir au fond. « Le mineur parle des heureux qui font un métier au soleil. Mais c'est un rêve dont toutes ses habitudes l'écartent »⁹¹⁸, affirme Hamp. C'est là un élément constant de la stratégie affective de la collection : le texte assène à de multiples reprises que le mineur *aime* son métier, qu'il est fier de sa situation, et surtout qu'il ne saurait faire autrement. Le domaine des passions et des désirs est strictement cadastré : toute envie d'échapper à son quotidien est proscrite à l'ouvrier.

Bien plus que dans les autres branches, la vie de famille et les loisirs retiennent l'attention du photographe. Cette forte présence familiale peut s'expliquer par plusieurs facteurs : la difficulté à photographier au fond (sécurité, température, transport d'un matériel lourd dans des veines étroites) a probablement poussé le photographe à se rabattre sur le jour. De plus, premier reportage de Kollar, les consignes de l'éditeur étaient peut-être encore évasives. Mais cette forte représentation doit aussi se comprendre par la structure même de la vie des corons : ces cités ouvrières sont pensées sur le modèle d'une ville autarcique, avec ses écoles, ses loisirs, ses magasins. Tout est fait pour que les habitants ne sortent jamais de leur cité, afin de favoriser l'endogamie et la reproduction sociale, et que les enfants ne désirent rien tant que

916 Marcel Mauss, *La Nation*, op. cit.

917 Pierre Hamp, « Mineurs », p. 50.

918 Ibid., p. 58.

devenir à leur tour mineurs, épouses et parents de mineurs. D'une certaine manière, Hamp n'a pas tort de décrire ces existences comme tournant exclusivement autour de la mine ; il faut cependant préciser que la centralité de la fosse est un choix politique, consciencieusement construit par les compagnies minières dans le but de s'assurer une population formée dès le plus jeune âge, docile et pérenne. En précisant les choses ainsi, on sort de l'écriture mythique qui essentialise l'ouvrier et son travail en présentant les choses sous l'angle de la race, et fait passer pour « naturels » des loisirs, un mode de vie et d'habitat qui sont le fait de structures capitalistes paternalistes⁹¹⁹.

Observant une tablée dans un coron, Guenne ressent le « comble de l'émotion ». Pour le critique, « la plus émouvante [de ces photographies] est peut-être celle où l'on voit réunis autour de la table familiale ces enfants qui n'ont d'autre rêve que de descendre à leur tour sous la terre »⁹²⁰. Certes, les cités minières sont conçues pour inculquer pareil désir dans les corps enfantins ; mais que dit la photo des affects de cette famille ? Pas grand chose. C'est l'observateur qui interprète et imagine ce que ressentent les corps représentés, projetant son imaginaire sur l'image qu'il regarde. De même que Siegfried énonçait avec assurance le « profond désir paysan » des ouvriers, la photographie, sous un œil conservateur, apparaît dans toute sa dimension mythique : elle se fait le constat d'une réalité coupée de sa causalité historique. Guenne s'émeut du « tragique de destinées parfaitement adaptées », sans se demander d'où vient cette adaptation. Le monde social est immobilisé et les désirs des hommes apparaissent comme des sentiments naturels. Cette immobilité rassurante lui permet de jouir du *pathos* de leur image en toute tranquillité.

Le texte de Hamp amplifie cet immobilisme, ne cessant de répéter avec quelle bravoure ces hommes acceptent leur condition : « si c'est une misère d'être mineur, ces hommes ont la fierté de leur misère »⁹²¹. Comme dans l'*Encyclopédie*, le texte assure la part affective du travail pour mieux l'ancrer dans l'image. Tout au long du chapitre, la photographie accrédite cette description en montrant des hommes à demi-nus ou aux vêtements déchirés, mais jamais dans des postures misérabilistes. D'autant que cette pauvreté évidente est compensée par un grand nombre de visages souriants et d'expressions de joie : tout concourt à fonder un imaginaire de l'acceptation et du courage dans l'adversité.

919L'autre corporation où apparaissent les cités ouvrières est celle des cheminots, dont la gestion se caractérise également par un fort paternalisme. Il faudra attendre les années 60, le décloisonnement progressif de l'existence ouvrière (avec l'arrivée de la TV dans les foyers par exemple) et les premières rumeurs de fermeture des puits pour que des parents, souvent de la troisième ou quatrième génération eux-mêmes, et ayant pu gravir les échelons hiérarchiques, décident d'envoyer leurs fils ailleurs.

920Jacques Guenne, « Kollar ou le sens de la matière », op. cit., p. 12.

921Ibid.

Il y a pourtant différentes façons de faire face à la norme de la reproduction. Pour s'en convaincre, faisons un détour vers un film qui construit un tout autre rapport à l'enfance ouvrière : *Déjà s'envole la fleur maigre*, réalisé par Paul Meyer en 1960, alors que la fermeture guette les puits borins. Dans une séquence, Domenico, vieux mineur italien, entraîne le jeune Luigi, arrivé de fraîche date, dans une visite guidée du coron depuis le sommet d'un terril. L'ouvrier s'exprime successivement en italien et en Français : « Borinage », lance-t-il en lui désignant le paysage ; « charbonnage », dit-il, arrivant à la fosse ; « chômage », prononce enfin le vieil homme devant les baraques des immigrés. À chaque fois, un panoramique épouse les paysages industriels du haut du crassier. Ces plans longs sont entrecoupés de plans très courts montrant les enfants de mineurs dévalant les pentes du terril sur des plats à tarte. Le destin de la communauté italienne, résumé en trois rimes que l'enfant répétera le soir chez lui, est scandé par cet épisode ludique et dynamique, qui dit à quel point ces petits corps sont faits pour autre chose que pour la mine.

À l'inverse des photos de Kollar, les enfants apparaissent ici sans leurs parents, hors des murs de la cité et livrés à eux-mêmes. Au lieu de redoubler la reproduction sociale, le film renverse radicalement les valeurs de la société industrielle : il nous fait percevoir ce qui n'a plus de valeur – le terril est un amas des terres inutiles, invendables, remontées avec le charbon – comme un inestimable terrain de jeu pour les enfants. De même, les plats cabossés qui font office de luge trouvent à leurs yeux une valeur nouvelle, directement liée à l'usage ludique. Les enfants eux-mêmes ne sont plus une main-d'œuvre en devenir, mais des « pilotes » débattant de la meilleure technique pour diriger leur engin. « Le terril ne sert plus à rien. Ici, maintenant, ce qui peut servir est sans valeur, mais ce qui ne sert à rien est précieux. Moi aussi, je deviens sans cesse plus précieux », philosophe Domenico, qui vit son dernier jour au Borinage. Cette séquence culmine dans une scène où les enfants entourent le vieux mineur, qui leur présente ses mains comme si elles contenaient des friandises. Les gamins regardent incrédules, avant d'y piocher un bonbon imaginaire et de le savourer. La caméra fixe en gros plans ces visages candides et poussiéreux qui déballent et mâchent ces sucreries invisibles en souriant : si les bonbons sont imaginaires, le spectateur est invité à constater que la joie que procure la farce de Domenico est bien réelle.

Le film montre comment les structures, en s'effondrant, entraînent avec elles leur système de valeurs. Il n'y a pas de contenu substantiel de la valeur, nous dit Spinoza ; il n'y a que des structures qui soutiennent des investissements affectifs. Mis au chômage, Domenico perd sa fonction de producteur aux yeux du capital et sa valeur s'effondre dans la structure des rapports de production. En revanche, il devient un compagnon de qualité pour les enfants qui

partagent ses jeux, et pour qui il devient « de plus en plus précieux ». Ces corps enfantins, non-encore accaparés par les affects dominants (de la production, du salaire, de la consommation), sont capables de se prêter au jeu de l'imagination, de sentir et de désirer autre chose que le destin de leurs parents⁹²².

Au lieu d'être réduits au « tragique de destinées parfaitement adaptées », les corps enfantins, libérés des carcans familiaux et paternalistes, sont nourris d'affections diverses qui modifient leurs manières de percevoir, de sentir et de désirer. Ils nous entraînent donc dans une axiogénie nouvelle, radicalement opposée à l'idéologie de la collection qui nous préoccupe. La force politique de cette séquence est de partir de cette liberté enfantine pour produire une réflexion sur la valeur et contester à la classe dominante sa définition de la valeur, en montrant à quel point celle-ci est friable et arbitraire.

On perçoit d'autant mieux la force subversive de cette scène en en transposant le sens aujourd'hui : quelle instance actuelle serait prête à décréter qu'un homme a autant sinon plus de valeur au chômage qu'au travail ? Bien plutôt, la tendance est au contrôle et à la culpabilisation de l'inactif, sur lequel pèse un soupçon de mauvaise volonté. La pensée spinoziste nous indique au contraire que les capacités du corps sont *en partie* déterminées par l'ordre de la Nature, en l'occurrence par les institutions de la Cité : « De même qu'il faut imputer à la cité les vices des sujets, leur excessive licence et leur esprit de révolte, de même faut-il, en revanche, attribuer avant tout à la vertu de la cité et à son droit absolu la vertu de ses sujets et leur constance à observer les lois », nous dit (*TP V*, 3). Par ailleurs, sa réflexion sur la valeur nous invite à remettre en cause les distributions de valeur dominantes : il devient alors impossible d'évaluer *objectivement* laquelle de la journée chômée ou de la journée d'usine sera la plus bénéfique pour la communauté.

⁹²²Seul Gilbert, jeune adulte amputé suite à un accident, reste de marbre devant les mains de Domenico, comme si la mine avait déjà marqué trop profondément son corps, l'empêchant de goûter aux joies des jeux d'enfant.

III. Culture technique nationale et idéologie du progrès.

1. Une culture technique nationale : entre tradition et modernité.

a. L'histoire comme destin commun.

Chaque chapitre suit *grosso modo* un plan similaire, narrant l'histoire du métier de ses origines à nos jours. La plupart du temps, cette histoire accumule les inventions que l'on doit à autant de grands noms, et qui ont fait évoluer l'appareil productif, permit de mieux capter l'énergie de la nature ou de diminuer l'effort des hommes.

Au milieu de cet héritage prestigieux, Hamp prétend redonner leur place aux travailleurs. Selon lui, le mineur a été « le plus grand transformateur social. Il extrait une puissance par laquelle bien des habitudes des hommes changent. »⁹²³ Il en va de même, au chapitre suivant, pour le métallurgiste : « Plus que les sociologues et les législateurs les aciéristes sont les transformateurs de la société. »⁹²⁴ Une telle vision met certes les travailleurs au centre, mais elle évacue la question politique essentielle : celle de la souveraineté. Bien entendu, les hommes font l'histoire ; la question est : dans quelle mesure cette histoire correspond-elle à leurs désirs ? Ont-ils retiré plus de joie ou de peine à bâtir cette société ? L'enjeu de la collection est de faire croire que cette histoire que les hommes font malgré eux, privés du pouvoir d'en déterminer l'orientation, concorde effectivement avec leurs désirs. Valéry évoquait des bâtisseurs de cathédrales « pénétrés de la gloire de leur fonction » ; Hamp, lui, rappelle l'héroïque reconstruction du pays après-guerre par les mineurs et les métallos⁹²⁵. Toutes les professions visitées, mineurs en tête, partagent une même passion du métier. Cette passion est une condition de leur intégration dans l'histoire nationale ; elle servira aussi à expliquer leur dépossession politique dans l'écriture de celle-ci.

Cela vaut d'autant plus que tous les métiers appartiennent à une histoire dont la source est commune. Le mineur fait là encore figure d'exemple : « Le plus ancien mineur de charbon de France est le paysan du Forez », commence le premier fascicule, avant d'enchaîner sur le portrait du mineur marocain. Rien dans l'image ne laisse paraître son « arabité », comme si le métier l'avait déjà assimilé à la Nation. Le chapitre affirme dès son préambule un creuset identitaire modelé par le travail et l'état d'esprit rural, dont Siegfried se faisait l'écho. Le mineur marocain colle à cette image d'un travailleur dévoué et partage cette identité rurale

923 Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., p. 67.

924 Pierre Hamp, « Les métiers du fer », op. cit., p. 130.

925 « La reconstitution du métier sur ce désastre nécessita une telle dépense d'énergie que des hommes vigoureux y périrent d'épuisement ». Ibid., p. 100.

« originelle »⁹²⁶. Quelques pages plus loin, Hamp énumère les nationalités œuvrant au fond depuis le début du siècle, et conclut : « Le métier leur est une patrie. »⁹²⁷ Évidemment, rien ne sera dit de la place accordée à ces populations, logées dans des bâtisses de fortune et concentrées sur les tâches les plus dures.

Le récit du fer, qui suit immédiatement celui de la mine, partage avec lui cet ancêtre commun, le paysan du Forez. La vie du charbonnier originelle ne diffère en rien selon l'auteur de celle du paysan ou du bûcheron : nos ancêtres partageaient un même mode de vie, qui a forgé notre communauté. On retrouve ce type d'argument dans le rail, où Hamp insiste sur les vertus républicaines du chemin de fer, ayant amené l'instituteur et ses grands principes dans le moindre petit village, liant les écoliers de toute la France sous un même destin⁹²⁸.

Ce destin commun puise aussi dans une histoire longue, immémoriale, appuyée par des références aux consonances bibliques, lorsqu'il s'agit de remonter aux origines du tissage par exemple : « Dans les saints mystérieux de l'hagiographie du Travail, un jour un saint inconnu prit une fibre entre ses doigts et créa le fil... »⁹²⁹ Hamp fait remonter l'industrie textile à *L'Exode*, dont il cite de larges extraits, décrivant la « splendeur des vêtements bibliques », « la finesse et la somptuosité d'habit ». Le travail apparaît comme la continuité d'une tâche biblique, comme l'héritage indiscutable de l'Homme depuis qu'il a été chassé de l'Éden. Et celui-ci se poursuit dans un continuum ininterrompu : « la quenouille d'aujourd'hui s'appelle le continu ou le renvideur, le fuseau est la broche ; au lieu que la main ne tienne qu'un fil, le métier mécanique en aligne six cents qui tournent à 7.500 tours par minute. »⁹³⁰ Certes, la productivité n'a cessé d'augmenter, mais la peine et le courage se perpétuent, sans rupture dans l'ordre de la production, malgré les transformations économiques ou techniques.

Ce curieux mélange entre faits historique, mythologie chrétienne et documentation photographique fait doucement perdre de vue la logique de la production au profit d'une succession de moments choisis. Le texte saute de la Bible au présent en passant par le Moyen-Âge, enjambant les crises au profit d'un imaginaire mythique qui ne donne à penser que l'acceptation et la répétition heureuse des conditions sociales. Plus que jamais, le mythe

926Les immigrés du Maghreb viennent pour la plupart de villages ruraux.

927Au même moment, des préfets de police du Nord et du Pas-de-Calais s'inquiète de « l'entre-soi » des communautés polonaises – on ne parle pas encore de « communautarisme » – et de leur refus de s'intégrer... soigneusement entretenu par les compagnies minières, heureuses d'avoir des populations tenues à l'écart des syndicats et des partis politiques, parlant mal le français et facilement expulsables en cas de baisse d'activité. De façon générale, la main-d'œuvre immigrée a servi, dans tout ce premier XX^e siècle, de variable d'ajustement pour faire face aux aléas de l'économie.

928« La grande organisation de l'instruction publique en France sous la Troisième République n'a été possible que par les gares à proximité des écoles. » La mission républicaine du chemin de fer passe avant son apport économique et son origine spéculative. Pierre Hamp, « Le rail », op. cit., T. I, p. 270.

929Pierre Hamp, « Tisserands et Filateurs », op. cit., T. II, pp. 147-148.

930Ibid., p. 148.

apparaît ici comme une « interdiction faite à l'homme de s'inventer »⁹³¹.

b. Un héritage qui passe par l'évidence des images.

L'image nourrit cet imaginaire. Pour illustrer la vie paysanne des premiers métallurgistes, les Horizons de France ont choisi une planche du *De re metallica* d'Agricola⁹³². L'image n'est pas reprise ici pour son usage premier, évoqué en première partie. Tout au contraire, elle vaut pour sa connotation passéiste, son style (trait épais, absence de perspective...) la rappelant immédiatement à son statut d'illustration ancienne. Alors même qu'elle est le fruit d'un effort scientifique (la rationalisation de la mine et de la métallurgie), elle ne vaut plus que pour les valeurs que les auteurs projettent sur son époque, en contradiction avec le sens originel. Réinterprétée hors contexte, sa connotation « historique » prime sur sa dénotation scientifique. Sur la page voisine, une photo d'un haut-fourneau rappelle les codes de la Nouvelle Objectivité, avec ses tuyaux gigantesques courant à travers l'image. Entre ces deux icônes hétérogènes, le texte trace une continuité historique en décrivant la tradition des cuiseurs de houille qui, aujourd'hui encore « imitent les premiers fondeurs de minerai qui transformaient l'arbre en braise avant de le placer dans le bas fourneau »⁹³³. Si les installations n'ont plus rien en commun, un héritage culturel perdure, nous assure-t-on.

Pour assurer cette transmission, la double-page suivante place en vis-à-vis quatre images très différentes, que réunit pourtant la valeur-métier (Fig. 23)⁹³⁴. La première de ces images, en haut à gauche, est empruntée à *L'art de transformer le fer forgé en acier* de Réaumur, dans lequel ont largement puisé les Encyclopédistes. Cette gravure a pour toute légende : « une aciérie au XVIII^e siècle », comme si la vignette, aussi idéalisée que celle du *Dictionnaire*, épousait parfaitement la réalité historique. En-dessous, apparaît un produit de cette aciérie : un cliché d'une grille de la Place Stanislas de Nancy par Jean Lamour, suggérant tout à la fois la grande maîtrise technique de ces artisans et la durabilité de ces œuvres, photographiées deux siècles après sa fabrication. Ces grilles, chef d'œuvre de la ferronnerie nationale, figurent un artisanat de luxe, commandité par la noblesse, mais également symbole de la rénovation de

931 Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », op. cit., p. 243.

932 Pierre Hamp, « Les métiers du fer », op. cit., p. 80. « La forge, avant l'âge du fer, était une petite industrie forestière ; le minerai y était fondu à l'aide de charbon de bois. (Agricola, *De re metallica*, 1556). » En vis-à-vis, une vue d'ensemble d'un haut-fourneau semble vouloir donner un aperçu du chemin parcouru depuis.

933 Ibid., pp. 81-85.

934 Ibid., pp. 82-83.

Nancy par un homme des Lumières⁹³⁵.

Cette photo dialogue directement avec une troisième, qui ouvre la page attenante. Le style rococo des portails, tout en courbes et en dorures végétales, tranche en effet nettement avec une vue frontale de hauts-fourneaux. Sur cette troisième image, deux cheminées dessinent parallèlement les verticales, tandis qu'une rambarde, une voie ferrée et un conduit strient horizontalement la moitié basse. De plus, alors que les ors du portail se reflètent sur un sol détrempe à l'avant-plan, la masse sombre et géométrique de l'usine se découpe au contraire sur un ciel clair et limpide, avec une netteté clinique qui correspond à la rationalité du sujet. Visuellement, le contraste est saisissant, et semble annoncer une rupture, et ce d'autant plus que la légende insiste bien sur l'actualité de l'industrie (« les hauts-fourneaux *d'aujourd'hui* »).

Enfin, la quatrième et dernière image de cette double-page, dans le quart en bas à droite, montre trois ouvriers de cokerie dans l'un des rares moments de pause de la collection. Fait notoire, leurs regards tournés vers le haut (regard que l'on retrouve dans la plupart des portraits allégoriques de Kollar) lancent une diagonale vers l'image initiale, comme s'ils contemplaient leurs ancêtres et en assumaient dignement l'héritage. La décontraction apparente (sourire, mains sur les hanches) laissent penser qu'ils ne craignent ni le travail, ni la comparaison avec leurs aïeux. D'ailleurs, « leur » usine est elle-même comparée à la Tour Eiffel, pour figurer sa taille certes, mais également sa qualité esthétique. La fin du chapitre rendra hommage aux vertus artistiques du fer, par des vues formalistes des dentelles arachnéennes de la Tour parisienne et d'autres ouvrages du même acabit.

La collection prend ici le chemin inverse de l'Exposition de 1867, qui gardait l'artisanat de luxe au centre et la grande industrie en périphérie. Non seulement on accorde aux métallurgistes une place essentielle dans la construction de la Nation, mais on leur reconnaît un savoir-faire équivalent aux artisans du patrimoine, loin de la condescendance qui visait les « petits métiers » exposés. Cette double-page fonctionne comme un passage de relais, qui met les ouvriers sur un pied d'égalité avec les artisans d'hier (eux-mêmes représentés à travers un métier d'élite). Ce faisant, la séquence dessine, enjeu crucial de l'ouvrage, une équivalence entre la valeur symbolique d'hier et la valeur économique d'aujourd'hui. À ce titre, le choix de Nancy n'est pas anodin, puisque la ville qui a vu construire la place Stanislas est également la capitale du Bassin industriel de Lorraine⁹³⁶.

Comme le texte, ces quatre images successives tissent une continuité linéaire d'une

935La Place Stanislas tire son nom de Stanislas Leszczyński, installé duc de Lorraine et de Bar par Louis XV, après que ce dernier eut épousé sa fille. Mécène éclairé, porté sur les sciences et les techniques, il écrivit également des essais philosophiques dans la lignée des Lumières.

936Accessoirement, on peut aussi voir un parallèle entre la haute aristocratie du Siècle des Lumières et le grand patronat des années 30.

époque à l'autre : la France a toujours produit du fer de qualité et continuera à le faire. À de nombreuses reprises, les chapitres débutent par des gravures techniques, avant que la photo ne prennent le relais. Des planches des Lumières, découpées en plusieurs cantons aux fonctions différenciées, seule la vignette a été conservée, pour sa vertu illustrative. À chaque fois, la légende se contente de décrire le processus de production, sans faire de différence avec les photographies. Ces planches scientifiques disent, bien plus que la photo, le « ça-a-été » du métier : qu'il s'agisse des *Descriptions d'art et métier* de Réaumur (« Tisserands et Filateurs » ; « Soie et Canuts ») ou des vignettes de l'*Encyclopédie* (« Verriers et Céramistes »⁹³⁷), l'image est considérée comme issue d'un ouvrage fondateur, reconnu, dont l'autorité savante est utilisée pour attester de la réalité d'un travail et de l'existence d'un savoir-faire vieux de plusieurs siècles.

Dans ces comparaisons, la photo vaut peut-être en tout premier lieu pour sa qualité d'image mécanique : la modernité du medium correspond à celle de l'industrie. En contrepartie, les gravures signifient par leur nature même un ancrage historique, un héritage revendiqué : les paysans charbonniers d'Agriola, le savoir-faire illustré dans le recueil de Réaumur traduisent un ancrage historique et la perpétuation d'une identité et d'une éthique du travail national. Ce rapport à l'histoire est revendiqué par Hamp comme un moyen de se démarquer des autres puissances industrielles, en particulier des Américains, qui reprochent à la France son conservatisme : « Cet atelier a appartenu à votre grand père », pourrait dire l'un d'eux, « c'est une raison pour le démolir, non pour l'admirer »⁹³⁸. Cette démolition, la guerre l'a finalement apportée, et consécutivement la modernisation des usines, mais l'esprit est resté le même : « sur la ruine, [les industries françaises] édifiaient le parfait »⁹³⁹, estime modestement l'auteur.

937Ibid. pp. 249-250. Deux vignettes de l'*Encyclopédie* illustrent la mise au four d'un pot et le coulage d'une glace.

938Ibid., p. 100. C'est Pierre Hamp qui imagine ce dialogue et place ces mots dans la bouche d'un hypothétique interlocuteur américain.

939Ibid.

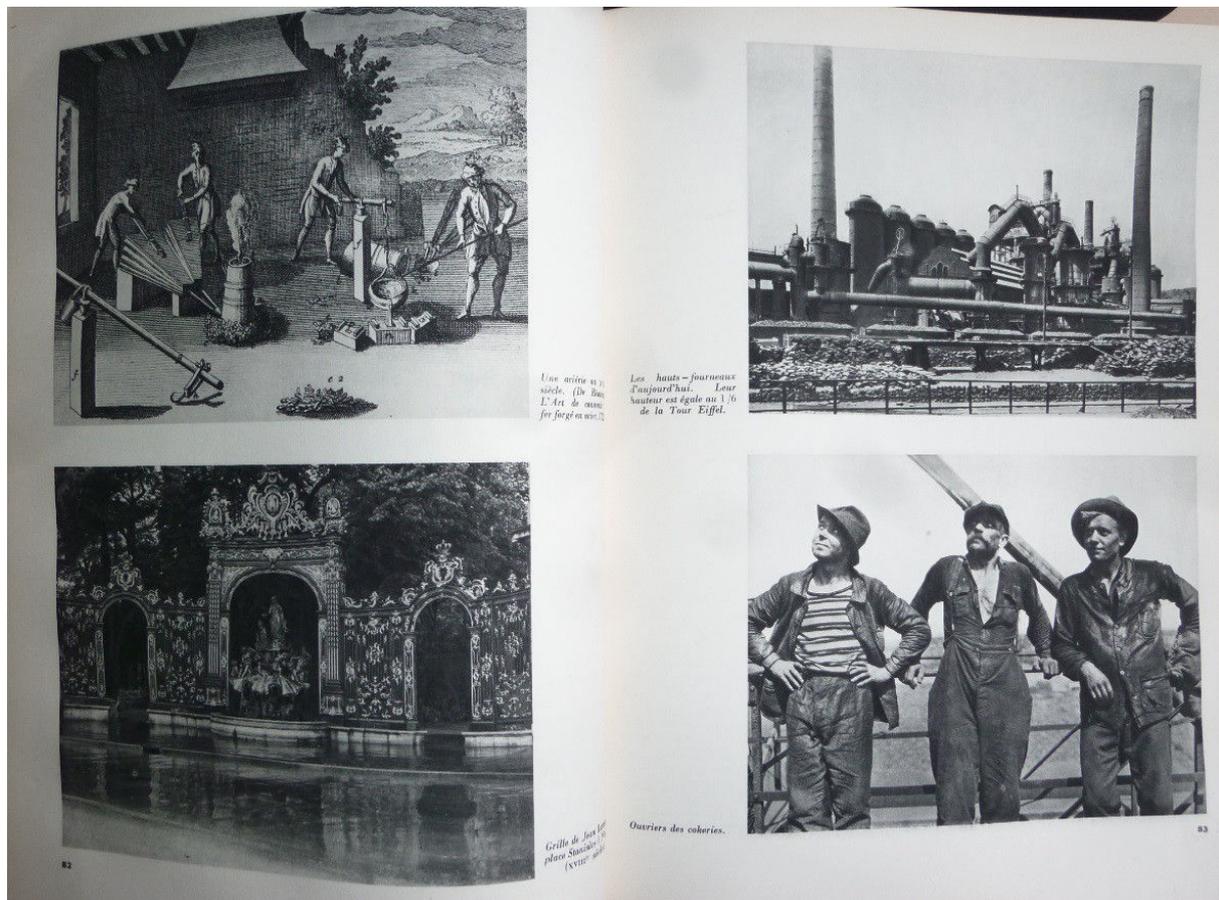


Fig. 23: « Les métiers du fer », *La France travaille*, op. cit., pp. 82-83.

c. Entre archaïsme et technique de pointe : une modernité rassurante.

Très souvent, ces mises en page nouent une dialectique entre tradition et modernité, véritable colonne vertébrale idéologique de la collection. Entre gravure et photographie, le lecteur peut observer les évolutions, des opérations professionnelles du XVIII^e siècle aux industries contemporaines. Les verriers continuent de verser le verre liquide sur une table à rouler, mais là où ils sont près d'une quinzaine dans la gravure, sur la photographie qui la surmonte, un tapis-roulant convoie la glace, et un seul ouvrier, assis, se contente de surveiller l'opération. Dans ce même chapitre, le texte résonne comme une profession de foi : en France l'industrie du verre qui « a demandé à la mécanique de remplacer l'effort humain dans beaucoup des travaux les plus durs, n'a pas eu pour conséquence de transformer des artisans en simples servants de la machines »⁹⁴⁰. Le livret entend montrer que les ouvriers sont délivrés des tâches les plus rudes et que seule leur adresse est exigée. Comme pour illustrer ces dires, sur la même page une photo, prise aux ateliers Saint-Gobain de Thourotte, montre un jeune

⁹⁴⁰G. Lechevallier-Chevignard, « Verriers et Céramistes », op. cit., pp. 248-253.

vitrier polissant manuellement une glace automobile destinée aux usines Renault. Cette photo suggère que le soin inhérent au métier manuel se perpétue dans l'un des fers de lance de l'industrie automobile nationale⁹⁴¹.

Cette dialectique est aussi perceptible quand Hamp évoque à son tour la baguette de sourcier. Alors qu'Agricola renvoyait cette pratique au rang des superstitions primitives, Hamp en fait le symbole d'un rapport tactile au travail qui perdure chez les géologues, bien que leur outil soit désormais une tige de forage : « Le tact des hommes qui font ce travail est aussi délicat que celui des anciens prospecteurs à baguette fourchue »⁹⁴². La photographie s'y rapportant montre des hommes examinant et manipulant des « carottes » rocheuses, afin, dit la légende, de dresser « la carte souterraine du pays »⁹⁴³. La machine a simplement remplacé la baguette : elle apparaît comme une prothèse, une prolongation du corps qui permet aux arpenteurs d'améliorer, d'approfondir le contact et la connaissance de la terre.

Dans la rhétorique des auteurs, la technique conserve l'esprit et la méthode ancestrale du métier :

Rien ne meurt dans un métier. Ce qui avait été l'habileté manuelle devient la méthode de l'outillage, mais la machine n'a fait que grandir et accélérer les gestes du temps où l'homme tirait toute force de son corps. Le marteau-pilon de cent tonnes a pour ancêtre la masse de 10 livres que le vieux forgeron assénait.⁹⁴⁴

Dans les descriptions de Hamp, seule la technique change et s'améliore pour le meilleur, tandis que le travail, lui reste le même. Deux motifs du travail du fer sont particulièrement récurrents dans le chapitre : la frappe au marteau et la coulée. Cette dernière apparaît à la fois sous forme manuelle, quand deux métallurgistes versent du métal dans un moule, puis lorsqu'un gueulard renverse plusieurs tonnes de fonte ; *idem* pour le marteau, qui vient tantôt des frappes humaines, tantôt de machines gigantesques. La coexistence de ces opérations sur une même page – alors qu'elles ne viennent pas nécessairement d'une même usine – doit attester de la conservation d'un savoir-faire, tandis que le texte rend compte des extraordinaires forces et températures déployées.

Parfois, la photographie saisit des gestes immémoriaux que la machine ne saurait remplacer et dont on ne saurait encore moins se passer : « Le puddleur, dont aucune machine

941En réalité, la Compagnie de Saint-Gobain est une entreprise pionnière en matière de délocalisation. Dès 1913, elle ne produit plus que 30% de ses glaces en France. Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 463.

942Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., p. 35.

943Ibid., p. 18.

944Pierre Hamp, « Les métiers du fer », op. cit., p. 88.

n'a pu encore remplacer complètement le geste [...] travaille dans la même attitude et avec le même tact du métal en fusion que le vieux métallurgiste forestier. »⁹⁴⁵ La photographie entretient l'illusion d'une France miraculeusement préservée des bouleversements du présent, comme si la modernité ne concernait en réalité qu'une infime partie du pays : « ce qui est *actuel* dans un siècle, qui naît et croît dans quelques têtes et quelques capitales, n'est qu'une faible partie de ce qui se passe dans ce siècle »⁹⁴⁶, écrit Jean Prévost.

Le parallèle entre puissance industrielle et geste artisanal méticuleux est présent également dans les mises en page : une vue d'un parc où des rails s'étendent à perte de vue apparaît au-dessus d'un insert sur deux mains féminines, enfilant minutieusement des fleurs artificielles sur du fil de fer. On pense à la juxtaposition entre machines et petits métiers dans la Galerie du Travail, à la différence près qu'ici, la main est le signe de ralliement de toutes les industries. Les rares gros plans de la série, quand ils ne sont pas consacrés à des marchandises, montrent des mains en action, et ce dans toutes les industries, y compris là où l'on s'y attend le moins. Bien sûr, la main fait l'ouverture des métiers du bâtiment ou de la mode, mais elle intervient aussi en insert dans la fabrication de tuyau en fonte par exemple, ou dans la lecture, le doigt sur l'information, des signaux qui régissent le transport ferroviaire. Quand elles ne construisent pas, les mains servent souvent à guider, à ajuster la force des machines. Dans les métiers du fer, c'est avec ses mains que l'ouvrier dispose le noyau dans le moule à fonte ; c'est à la main que les cheminots font la jonction entre les rails ; c'est encore à la main que le marbrier « adoucit » la pierre « après le passage aux machines ». La photographie prend soin de montrer ces gestes manuels dans des cadres identiques et ce quelle que soit la branche. Les ouvriers de la grande industrie rejoignent ainsi les sculpteurs, potiers, céramistes, tourneurs, maçons, menuisiers, carreleurs, briquetiers, plombiers... qui façonnent la matière à la main. Les mains sont le premier outil de l'ouvrier et un gros plan nous montre aussi à quel point il en prend soin, dans l'une des seules protections de la collection.

Les mains sont donc partout, y compris dans les grandes usines mécanisées. Le paroxysme de cette puissance du travail manuel se trouve peut-être à la fin du premier volume, dans le chapitre « Aux sources de l'énergie ». Là, alors que l'intelligence humaine s'emploie à produire la précieuse « fée électricité » par le biais de rotors et d'accumulateurs énormes, on est surpris de retrouver, autour de ces turbines hors du commun, deux mains équipées seulement d'un petit marteau ou d'un fer à souder (Fig. 24)⁹⁴⁷. Sur des pièces aux formes et aux dimensions étonnantes, les ouvriers poursuivent leur petit travail routinier, cadrés comme

945Ibid.

946Jean Prévost, « Une esthétique du travail en France », op. cit., p. 590. L'auteur souligne.

947Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op. cit., pp. 406-407.

n'importe quel artisan, à ceci près que le champ n'est pas occupé par la glaise mais par une machines aux dimensions improbables. Le texte lui-même renvoie les matériaux à leur humilité : « Regardons de tous nos yeux. Point de matériaux plus humbles : de la tôle en feuilles, du cuivre en fils, de la fonte en vrac. »⁹⁴⁸ Et pourtant, par l'entremise de ses mains, l'homme saura tirer de ces matériaux une puissance incommensurable.

Il y a là, on l'a dit, la volonté de montrer la préservation d'un caractère manuel, tactile du travail : la main est le chiffre élémentaire reliant entre eux tous les corps de métier nationaux. Plus encore, elle est le symbole du connu, du rassurant : « On n'en finit pas facilement avec une civilisation de la main »⁹⁴⁹, remarquait Barthes. Cette civilisation, Vogel et *VU* craignaient de la voir arriver à sa fin dans un autre numéro spécial de 1933, titré *Fin d'une civilisation*⁹⁵⁰. On comprend mieux pourquoi Kollar fixe son objectif sur les mains des travailleurs : elles sont un symbole de conservatisme civilisationnel, un moyen de souligner la survivance des siècles précédents dans le sien. L'industrie, écrit Prévost, emboîtant le pas à Valéry, « c'est de l'histoire qu'on peut lire dans le présent. Je ne sais si tous les métiers ne participent pas de cette vertu, ne nous font pas remonter le cours du temps. »⁹⁵¹ La connotation photographique se met au diapason de cet idéal de transmission.



Fig. 24: François Kollar, « Alsthom : bobinage calage d'une branche de transformateur », Ch. « Aux sources de l'énergie », *La France travaille*, op. cit., T. I, p. 414

948Ibid., pp. 407-411.

949Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* », op. cit., p. 94.

950En couverture, un photo-montage montre un homme tout prêt de se faire broyer par les rouages d'une machine. Cf. *VU. Fin d'une civilisation*, N°259, 1^{er} Mars 1933.

951Jean Prévost, « Une esthétique du travail en France », op. cit., p. 590.

d. *La France, « pays de la mesure ».*

Une double-page des métiers du fer décompose le tréfilage du fer : des lingots mal dégrossis sont étirés pour aboutir à un fil d'une finesse extrême, finalement utilisé pour « produire de la beauté » et ravir le lecteur, à travers la guirlande de fleurs évoquées plus haut.

Pour ce faire, l'alliage qui a servi à faire ce lingot a lui-même été pesé avec précision : « le travail sur de si énormes dimensions exige la plus grande finesse et une parfaite connaissance du feu et du métal ; l'erreur de métier porterait sur trente-cinq tonnes. »⁹⁵² La photo adjacente nous montre une vieille dame pesant soigneusement des doses de minerais prêtes à être fondues. Son âge mûr assure l'observateur de son savoir-faire et de sa connaissance du métal : pesant à la main chaque échantillon, elle est la garantie de la « finesse » du produit et la représentante d'une norme du travail national.

Cette norme, le magazine *VU* en donne la formule, au moment de la publication du premier fascicule, avec un hors-série volumineux instituant la France « Pays de la mesure ». On ne s'étonnera pas que Kollar soit doublement présent dans ce numéro : dans les pages de réclames en fin de magazine, une publicité présente *La France travaille* comme un « parfait travail de mesure »⁹⁵³. Et surtout, un essai consacré à « L'ouvrier français » est copieusement illustré par le photographe : on y trouve trois « types sociaux » et pas moins de neuf clichés tirés de son enquête. Le texte, écrit par Hyacinthe Dubreuil, déclare en préambule que « l'ouvrier français peut justifier cette appellation de "pays de la mesure" au même titre que les autres types sociaux que l'on peut rencontrer dans ce pays. »⁹⁵⁴

La mesure dans le travail : voilà qui correspond bien à la vision promue par Les Horizons de France, par laquelle la valeur nationale se distingue des autres puissances industrielles. Le fascicule dédié aux métiers du bâtiment, chers à Valéry, recèle de photographies où les ouvriers usent de nombreux outils de mesure : équerre, fil à plomb, règle, compas... L'une des

952 Pierre Hamp, « Les métiers du fer », op. cit., p. 117.

953 *VU, La France pays de la mesure*, n°220, 1er juin 1932, p. 935. Dans « Quelques traits de la France », André Maurois voit dans l'esprit français « des qualités de formes et de mesures, [...] le goût de l'analyse et la connaissance des passions humaines. » Il se caractériserait par un « grand classicisme » : « les violences déplaisent, le lyrisme ennuie. [...] Seule une forme parfaite et vive réveille, soutient l'attention. La mesure de l'expression, la force contenue du sentiment, l'amour du travail, l'horreur de ce qui dérange les travaux et les jours, telle est la France moyenne. » Ibid., p. 805.

954 Hyacinthe Dubreuil, « L'ouvrier Français », *VU, La France pays de la mesure*, op. cit., pp. 817-818. Dubreuil est un cégétiste hétérodoxe surtout connu pour son apologie du taylorisme. Il est séduit par l'organisation scientifique après un voyage en Amérique : selon lui, la hausse de la technicité « oblige à posséder des connaissances théoriques qui restaient hors de la portée des ouvriers du passé. Un bon ouvrier d'aujourd'hui a besoin de plus fortes connaissances qu'un ouvrier d'il y a cent ans. » De plus, il est persuadé que l'automate humain n'est qu'une étape avant que les hommes ne soient remplacés par des machines qui prendront sur elles leur peine. Cf. Maurice Halbwachs, « Hyacinthe Dubreuil, *Standards. Le travail américain vu par un ouvrier français*, Paris, Grasset, 1929 », *Annales d'histoire économique et sociale*, 3^e année, N°9, 1931, pp. 75-81.

premières photos est d'ailleurs une nature morte sur la table d'un architecte, composée de son attirail de dessin étalé. Cette partie est aussi celle qui contient le plus de gestes en train de s'accomplir. Mais loin de donner à ressentir l'effort musculaire, ces clichés illustrent plutôt des travaux de précision, nécessitant la conjonction de la main et du regard.

Ce privilège donné à la précision sur l'effort est criant quand on observe la représentation de l'usage du marteau. Dans le bâtiment, maçon, carreleur, zingueur, couvreur ont tous un marteau à la main, mais au lieu d'effectuer un geste de frappe, ils s'en servent d'une manière inattendue, pour poser, soutenir, tapoter, guider. Le marteau, attribut de la force physique, est employé ici avec méticulosité, dans un souci de justesse et de mesure. Ce choix peut s'expliquer par la nécessaire pose de l'ouvrier devant l'objectif du photographe ; il en dit long néanmoins sur le sens donné au travail. Seule exception, mais significative : un tailleur de pierre est saisi, le marteau en l'air, prêt à frapper son burin. Le geste, pris en cours, apparaît flou, mais la légende nous précise qu'il s'agit là de rattraper le travail des machines, en récupérant une « parfaite horizontalité de niveau »⁹⁵⁵. Même lorsque l'effort est photographié, il est directement lié à la mesure de l'homme, chargé de rattraper les manques de la machine.

Dans de nombreuses images, la main qui commande l'outil ou la machine trouve son complément dans le regard. Aux géologues qui sondent le terrain à la recherche du filon de houille, il faut adjoindre les géomètres, appliqués à tracer les plans des galeries, l'œil rivé à leur théodolite : l'œil et la main demeurent les deux organes du travail appliqué. Bien qu'il n'y ait presque aucun gros plan de visage, le regard du travailleur est extrêmement présent, entraînant avec lui le corps tout entier : à la manufacture de Saint-Étienne, le dresseur de fusil dispose bien d'un gouvernail pour régler la rectitude de l'arme (foré à la main, faut-il le préciser), mais c'est avec son œil qu'il « mire l'âme du canon », dit la légende⁹⁵⁶. Déjà, les catalogues de Manufrance mettaient en avant ce geste du dresseur, figure par excellence du canonnier : l'habileté humaine rassure le consommateur et l'œil exercé est un symbole du travail bien fait⁹⁵⁷. Ailleurs, c'est la cuisson des fours que l'ouvrier suit du regard, dans l'un de ces portraits allégoriques en contre-plongée dont Kollar s'est fait une petite spécialité. « L'habileté de comprendre le feu au coup d'œil n'est pas abolie par les appareils pyrométriques de la sidérurgie. C'est encore à la couleur du lingot que les bons trempers jugent que la chauffe est au cœur de la pièce »⁹⁵⁸, commente Hamp. La collection se referme sur un gros plan de visage – le seul – d'un vieil ouvrier, comparant à l'œil nu la qualité de

955Léandre Vaillat, « Le bâtiment », op. cit., p. 290.

956Pierre Hamp, « Les métiers du Fer », op. cit., p. 128.

957Cf. Catalogue de 1913 (Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne), reproduite dans Michel Peroni, Jacques Roux, *Le travail photographié*, op. cit., p. 95.

958Pierre Hamp, « Les métiers du Fer », op. cit., p. 87.

deux aciers⁹⁵⁹. À chaque fois, l'œil expérimenté est le garant de la qualité, de la finition de la marchandise : le cheminot achève souvent l'ouvrage, note encore Hamp, « par le soufflage mesuré, qui donne la preuve que l'homme est le plus parfait des appareils de précision et s'adaptant à tout : que ce soit pour évaluer le poids vif d'un bœuf sur pied, les qualités d'un vin, pour mettre un projectile au but ou égaliser le niveau d'une voie ferrée. »⁹⁶⁰ La mesure : valeur fondamentale du bon artisan français.

Quand il ne décrypte pas les signes de la matière, le travailleur emploie son œil pour décrypter les signaux des machines, comme ces machinistes de la mine ou les *dispatchers* des chemins de fer qui actionnent les aiguillages. Ces cheminots sont décrits comme « des hommes de grande attention : ils usent leurs yeux et leur esprit à ne rien manquer de ce qui s'accomplit sur les voies et qui leur est signalé par éclairage de lampes et par haut-parleur. »⁹⁶¹ L'homme moderne passe de l'interprétation de la matière à celle de la machine. Cette analogie permet à Hamp de faire une liaison directe entre l'ouvrier traditionnel et les formes nouvelles du travail⁹⁶². Ces dernières posent un problème au photographe : comment photographier des travailleurs dont l'activité ne passent pas par des gestes *significatifs* ? La parade imaginée par le photographe est d'illustrer cette compréhension par une concentration, une absorption de l'homme à sa machine. Si l'on retrouve des correspondances physiologiques, des rimes visuels entre des gestes courants, comme la frappe au marteau (dans le bâtiment, la mine, le fer) ou entre les corps courbés des riveteurs du Normandie et les saisonniers agricoles par exemple, l'attitude la plus partagée, et de loin, se trouve moins dans l'effort que dans la réflexion du travailleur. La couverture du livret « Mineurs » représente un ouvrier accroupi dans sa galerie, en pleine réflexion, prenant la mesure de la tâche avant d'attaquer son chantier. Cette attitude semble connoter un rapport national au travail, transversal à tous les corps de métier.

Le travail apparaît comme une activité qui occupe un ouvrier appliqué et impliqué, la plupart du temps livré à lui-même et coupé du monde, dans un coin de son atelier, de son chantier ou de sa galerie. Cette vision est aussi celle qui anime Kollar lui-même. Dès ses premières photos, il privilégie la pratique en atelier à la vie de la collectivité. Interrogé par *VU* en avril 1936, il élisait comme sa photo préférée le portrait d'un luthier installant « l'âme d'un violon ». Cette partie assure tout à la fois la transmission de la vibration des cordes à la caisse de résonance et la solidité de l'instrument. Son placement exige un tact et une précision d'orfèvre, et un demi-millimètre suffit à faire varier la tonalité ou le volume du violon. À ce

959Lucien Fabre, « Aux sources de l'invention », T. II, op. cit., p. 420.

960Pierre Hamp, « Le rail », op. cit., p. 266.

961Ibid., p. 313.

962Le *dispatching* revient dans Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op. cit., p. 420. Cette fois, ce n'est pas les trains mais le courant électrique qu'il faut répartir en suivant les leds d'un tableau indicateur.

niveau, le geste de l'artisan rejoint celui de l'artiste. L'explication de Kollar quant au choix de la photo est également significative : « Je la préfère parce que je trouve admirable l'effort persévérant de l'artisanat qui, par amour de son travail et de son métier, a encore le courage et l'espoir de survivre à la machine. »⁹⁶³ Relative à un luthier, cette phrase peut surprendre, tant cette profession ne paraît pas des plus menacées par la mécanisation. Cette image de Kollar est représentative du regard qui a été le sien dans *La France travaille* : sur la photo en question, l'homme occupe l'entièreté du cadre ; les yeux presque fermés, il témoigne d'une concentration sans borne. Assez âgé, il paraît dépositaire d'une tradition qui lui a appris à sculpter la matière avec d'infinies précautions. Ici, la mesure sublime la matière, lui confère une âme et porte le métier à la spiritualité. Le luthier incarne cette métaphore du travailleur national, qui transforme la matière en sentiment vibrant. Et c'est en sublimant la matière que l'homme peut se sublimer lui-même.

Mettre en avant cet idéal artisanal relève, on le comprend, de la stratégie affective. Les doutes face à la mécanisation et la crise économique s'estompent derrière ces modèles de bons travailleurs. Chez les critiques, c'est presque toujours le même sentiment qui domine :

quand on a regardé toutes ces images, l'impression qui s'impose est celle de l'application (j'allais dire de *l'amour*) avec laquelle sont accomplis les gestes du travail. [...] Il n'est pas un seul visage de ces hommes voués à leur métier, fut-il le plus pénible, qui ne soit emprunt de noblesse, et qui n'appelle mon amitié.⁹⁶⁴

Cinquante ans plus tard, on continue de voir dans l'œuvre de Kollar une « forme discrète de reconnaissance de la dignité que son accomplissement conférait aux hommes »⁹⁶⁵. Mais cette dignité, qu'est-elle sinon une construction esthétique destinée à jouer un rôle politique ? En donnant à tous les travailleurs le même visage de l'artisan appliqué, les photographies affirment envers et contre tout la persistance d'un rapport affectif au travail. Par là, Kollar attire « l'amitié » des lecteurs, rassurés de voir des ouvriers aimer leur travail (et leur situation sociale), à une période où celui-ci est de plus en plus dégradé.

La collection contribue ainsi à dessiner une norme morale de la valeur-travail. Le bon travailleur se définit par la mesure de son œil et de ses mains, qu'il est heureux de mobiliser lorsqu'il se consacre à sa tâche et fait son travail « en son âme et conscience » : « L'intérêt

963François Kollar, *VU*, 15 avril 1936, n°422, p. 438.

964Jacques Guenne, « Kollar ou le sens de la matière », *L'art vivant*, n°180, Janvier 1934, p. 12.

965Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet, *La France travaille. Regard sur le monde du travail*, op. cit., p. 70 « Virtuosité de la main », « beauté du geste professionnel », « savoir-faire perceptible à la façon de tenir un outil » : on retrouve une rhétorique de la dextérité proche de l'éloge des « petits métiers » du Champ de Mars. Ces qualités restent exclusivement physiques et font écran aux capacités politiques du prolétariat.

[économique] ne suffit pas à créer ce goût national du travail pas plus que le désir de gagner de suite ne fait de l'enfant un apprenti qui a l'amour du métier. Le travail doit avoir une âme. Toujours il faut revenir à cet idéalisme : aimer ce qu'on fait. »⁹⁶⁶ Pareillement, Guenne conclut : « l'homme heureux est celui qui fait son métier avec amour. Mais être heureux est un métier auquel, bien rarement, on s'applique ! »⁹⁶⁷

Cette injonction au bonheur, appelée à connaître un franc succès dans nos sociétés néolibérales⁹⁶⁸, est intimement liée à une vision profondément individualiste du monde social, que la collection fait sienne. Or, faire de l'individu le seul responsable de son bonheur fait perdre de vue le rapport entre sa souffrance individuelle et les institutions dans lesquelles il est pris : il suffirait que les individus « s'appliquent » pour trouver en eux la source du bonheur. Dès lors, leur souffrance et autres sentiments négatifs se trouvent « pathologisés », traités comme anormaux au milieu de tous ces exécutants si fiers de leurs vertus. Culpabilisés, marginalisés, les gens qui souffrent n'osent plus parler et partager les sentiments qu'ils conçoivent de leur situation sociale, et peinent ainsi à construire une communauté passionnelle opposée au pouvoir. Une telle rhétorique nie le fait que l'ordre social puisse nuire au bonheur des hommes et disqualifie du même coup toute action collective qui viserait à renverser cet ordre pour améliorer le bien-être de tous. Sans doute est-ce à l'usine que le scandale entre le bonheur individuel et la souffrance d'une condition vécue collectivement se fait le plus prégnant.

2. L'usine ou l'invisible condition ouvrière.

a. *L'individualisme, valeur cardinale.*

L'amour du travail doit effacer les angoisses contemporaines, à commencer par l'invasion du machinisme. Pour les auteurs, le savoir-faire traditionnel doit garder la main sur ce progrès technique, afin de ne pas perturber le mode de vie national. Maîtriser la machine ou courir à sa perte : « un doigt d'enfant peut déployer la puissance d'un millier d'hommes »⁹⁶⁹, écrit

966 Pierre Hamp, *Un nouvel honneur*, op. cit., p. 9.

967 Jacques Guenne, « Kollar ou le sens de la matière », *L'art vivant*, n°180, Janvier 1934, p. 12.

968 Cf. Edgar Cabanas, Eva Illouz, *Happycratie. Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*, Premier Parallèle, Paris, 2018. Les auteurs soulignent le recours à la « psychologie positive » par l'entreprise, l'Etat ou l'armée, bien sûr absent ici.

969 « La valeur de l'individu sera toujours, en dernière analyse, le support essentiel de toute création ou organisation matérielle ». Paul Valéry, « Préface », op. cit., n. p.

Valéry en préambule. Pour le préfacer, la seule réponse à cette question cruciale est à chercher dans « la valeur de l'individu ». C'est cet individualisme qui tient bon face à un monde qui change que veulent mettre en avant les quinze fascicules.

Le recours aux « types sociaux », récurrent dans l'ouvrage, dit bien cette croyance en l'individu valeureux : dans ces portraits, l'homme apparaît seul ou en petit groupe, face à l'objectif. La présence de ces « types » accrédite la démarche de l'auteur : des gens ont accepté de poser pour lui et affichent souvent un franc sourire. Cette complicité entre le photographe et les populations rencontrées rejaillit sur l'ensemble et accroît sa puissance de véridiction. Le « type » est aussi un moyen d'esquiver la représentation de classe. Le portrait-type est presque toujours préféré aux photos de groupe, extrêmement rares dans l'ouvrage : seuls les mineurs semblent former un collectif. Même les métallos, alors à la pointe de la mobilisation ouvrière, n'apparaissent que par un petit groupe de trois, insuffisant pour les instituer en classe.

En conclusion du chapitre sur les métiers du fer justement, Hamp décrit l'ambition suprême de ce groupe social : « devenir petit patron », propriétaire « d'une boutique à son nom ». « C'est grâce à cet individualisme dans lequel se maintiennent les plus belles qualités de la tradition du travail que les métiers du fer ouvrent tant de petites boutiques de garagistes »⁹⁷⁰, se réjouit l'écrivain. André Siegfried fait quant à lui de cette ambition le plus grand des rêves ouvriers. À ses yeux, l'ouvrier « travaille pour conquérir la liberté : la petite maison au bout du jardin, le petit domaine où il sera enfin "son maître" ». Cette autonomie ne saurait se réaliser que dans la propriété privée : « On sait assez que l'idéal de millions de Français consiste dans l'achat d'une petite maison, l'acquisition d'un petit commerce, la jouissance d'une petite retraite. [...] notre pays est le seul où l'épithète "petit" ne soit pas péjorative »⁹⁷¹. Une photo de Kollar, non publiée, s'intitule « Le rêve de l'ouvrier français » : on y voit, en très gros plan, une main ouvrière (reconnaissable à ses marques, à ses ongles abîmés et noircis) présentant une carte de visite à son nom. Si Kollar a également immortalisé des mécaniciens de village (la série « L'auto et la route » montre une station service de campagne), que la présentation de la carte soit présentée comme un « rêve » interpelle. Elle représente, au-delà de la photographie du mécanicien au travail, sa représentation sociale – la carte qu'il tend aux autres pour se présenter lui-même. Et à travers ce geste, l'aspiration à s'extraire de la masse anonyme pour devenir un petit bourgeois et posséder un commerce à *son nom* : l'accès à l'identité semble liée à la propriété privée.

Ce gros plan est symptomatique de tout ce qui sépare la démarche de Kollar du style

970 Pierre Hamp, « Les métiers du fer », op. cit., p. 139.

971 André Siegfried, « Le caractère français devant le monde moderne » (II), *L'Europe Nouvelle*, N°745, 21 Mai 1932, p. 659. Rappelons-nous que la propriété privée était pour Haussmann synonyme d'intégration à la communauté parisienne ; de même ici, le « bon français » rêve de sa « petite » propriété.

documentaire, tel qu'il essaime au même moment en Allemagne ou aux États-Unis. Un cliché de Russell Lee isole également les mains d'une travailleuse, mais celles-ci valent pour ce qu'elles ne montrent pas : elles sont une surface marquée par les empreintes du temps et du labeur⁹⁷². Déformées par le travail, ridées par les ans, brunies par le soleil, les mains apparaissent comme le signe ultime d'un corps meurtri par une existence prolétaire. La main n'est plus, comme dans l'*Encyclopédie*, l'organe agissant et éthéré d'une acte productif se déroulant essentiellement dans le domaine de l'esprit ; elle est l'extrémité d'un corps tracé par l'histoire. En les extrayant du corps, en les arrêtant dans la vie, le photographe appelle notre attention et notre interprétation : il fait de ces mains le signe d'une existence consacrée au travail, sans avoir besoin de mettre en valeur l'activité.

Dans *Les Hommes du XX^e siècles*, le photographe de Cologne August Sander systématise cette logique. Dans ses mises en scène, l'Allemand ouvre son objectif à ses modèles en leur laissant le temps de se présenter à leur guise, afin qu'ils puissent construire et donner à voir leur « masque social », qu'il appartient ensuite au spectateur de déchiffrer. Or d'où vient ce masque ? Quel est l'élément distinctif entre ces types sociaux ? C'est essentiellement leur métier. Comme le note Benjamin, le point de départ de ces photographies est

le rapport indissoluble entre l'intérieur et l'extérieur. La croissance, la constitution, l'hérédité déterminent le destin, comme le destin agit sur les lignes de la main, le regard, les traits du visage, etc., pour les transformer. Mais quel destin pourrait provoquer de façon plus constante de tels effets intérieurs et extérieurs que le destin professionnel ? Et où de telles constatations pourraient-elles être plus facilement faites que dans les métiers où des milliers de gens sont soumis jour après jour au même destin ?⁹⁷³

Chez Lee comme chez Sander, la profession ne compte plus pour la valeur qu'elle produit mais pour la structure sociale qu'elle représente et qui s'imprime sur les corps des individus : dans leurs images, le sujet est libéré de l'injonction à produire pour ne plus être que lui-même. Mais cet « être-soi » est aussitôt rattrapé par un « être social », puisque le corps qui pose est constellé des signes de sa condition : outils, vêtements, décor, expressions traduisent les structures du métier. La photographie s'applique à révéler ces traces sociales dans les individus, non plus en les caricaturant (Larmessin) ou en les soulignant (Mercier) mais en laissant le champ libre au sujet photographié, appelé à se figurer lui-même plutôt qu'à être le

972 Russell Lee, *Les mains d'une fermière de l'Iowa*, Woodbury County, Iowa, 1936. La photo est reproduite dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, op. cit., p. 236.

973 Walter Benjamin, « Le carrousel des métiers », 1930-31. Cité par Olivier Lugon, *ibid.*, p. 231. on notera que dans sa *Petite histoire de la photographie*, Benjamin continue d'apprécier Sander, tout en s'inquiétant de ce que peut devenir la physiognomonie dans un pays fasciste.

figurant d'une idéologie supérieure. En prétendant révéler l'être social du sujet, cette photographie porte un discours fort sur la notion d'individualité : celle-ci est le fruit, comme l'a bien compris Benjamin, d'un croisement indissoluble entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et l'histoire.

Les forgerons de Kollar (Fig. 25) sont mis en scène dans une pose censée transcrire les gestes du travail mais qui parvient difficilement à masquer son artificialité. Les ouvriers, le regard fixé sur l'enclume, ont l'air absent et ne se soucient pas du photographe, accaparés qu'ils sont par (le jeu de) la production. Au contraire, les forgerons de Sander (Fig. 26) se tiennent droit, gardent leurs outils au repos et plantent leur regard dans celui du spectateur : un rapport d'égalité s'établit entre eux et nous, nous ne les regardons pas prisonniers d'une autre activité, ils ne rejouent pas le jeu de la domination, ils se donnent au spectateur avec le visage qu'ils se sont choisi. À la différence des ouvriers de *La France travaille*, ceux-là sont libérés de l'évidence, d'une tyrannie du sens qui requiert leur présence pour la clarté d'une rhétorique dont ils n'ont cure. Ici, leur présence est purement sociale et nécessite une interprétation qui n'a plus rien d'évidente : leur attitude mystérieuse nous laisse perplexe tant elle résiste à toute interprétation trop rapide. L'identité n'est pas dans le nom et la propriété privée ; elle est dans l'affirmation d'un bloc de présence, socialement déterminée mais irréductible à la seule structure sociale.

Olivier Lugon décrit ce « style documentaire » comme un art de l'effacement du photographe, un art du vide, où rien n'est surligné par les auteurs, afin d'interférer le moins possible dans le face à face entre le sujet et son regardeur, interpellant ce dernier afin qu'ils lisent l'image plus qu'il ne la regarde⁹⁷⁴. *La France travaille* quant à elle cherche moins à documenter qu'à annexer, moins à faire connaître qu'à faire reconnaître. C'est un art du « plein », qui remplit tout ce qu'il touche d'affects rassurants, à l'image des types sociaux de Kollar, qui adoptent toujours une expression aux affects immédiatement lisibles : joie rayonnante, fraternité, confiance en l'avenir. De même, la seule main en gros plan n'est qu'une trace secondaire : elle n'a pas besoin d'être lue puisqu'elle exhibe directement le signe premier de l'ambition ouvrière. De même, dans ce que nous écrivions plus haut, la main était le signe de la conservation d'une civilisation de l'artisanat.

Barthes disait qu'une « bonne » photo de presse « joue aisément du savoir supposé de ses lecteurs, en choisissant les épreuves qui comportent la plus grande quantité possible d'informations stéréotypées, de façon à à euphoriser le lecteur ; la connotation issue du savoir est toujours une force rassurante : *l'homme aime les signes et il les aime clairs* »⁹⁷⁵. L'image

974 Olivier Lugon, *ibid.*

975 Roland Barthes, « Le message photographique », op. cit., p. 136. Nous soulignons.

ne cherche pas tant à se faire pourvoyeuse d'inconnu qu'à transmettre les affects joyeux de la reconnaissance, à fabriquer du semblable bourgeois au détriment de l'altérité ouvrière. C'est, dit encore Barthes, la fonction de toute institution.

Après nous avoir rassuré sur l'immuable identité paysanne de l'ouvrier national, le livre nous rassure donc quant à son avenir : l'ouvrier ne rêve rien tant que de s'établir à son compte. Car au fond, nous dit Siegfried, l'ouvrier est un bourgeois comme les autres : « Nous restons un pays bourgeois, on pourrait dire le pays des bourgeois. » Malgré la crise, « l'esprit bourgeois survit à la bourgeoisie, à moins qu'il ne faille dire que la France entière souhaite devenir bourgeoise. [...] la plupart des Français – paysans, artisans, ouvriers de métiers – sont candidats à la bourgeoisie. »⁹⁷⁶ Voilà l'ouvrier présenté à la bourgeoisie, non comme son ennemi de classe, mais comme son pareil. Alors que les portraits de Sander évitent les affects reconnaissables au profit de la présence d'une altérité inassimilable, Kollar, selon une figure récurrente du mythe petit-bourgeois, fabrique du « même » partout où se présente de l'« autre »⁹⁷⁷. Les grèves de 1936 obligeront l'auteur et son école à reconsidérer ces positions, en faisant entendre, non pas le paysan individualiste et isolé, mais les désirs d'une classe ouvrière à son apogée⁹⁷⁸.

En attendant, la sauvegarde de cet individualisme et de ses apparences apparaît comme une préoccupation essentielle des éditeurs. Pour Siegfried, c'est l'un des traits les plus marqués du caractère national : « tous les peuples se vantent de l'être, mais nous, Français, nous sommes essentiellement des débrouillards, dont le rendement est d'autant plus forts que nous sommes seuls, abandonnés à notre propre initiative. »⁹⁷⁹ Alors que, selon le sociologue, l'Anglais, « empoté et sans initiative quand il est seul », a besoin d'être en organisation pour être productif, le Français, lui, supporte mal la subordination et la perte de son autonomie. On trouve pareille interprétation chez Dubreuil, qui décrit l'ouvrier français comme

une forte personnalité qui n'en fait qu'à sa tête [...] Fichez-lui la paix pour qu'il soit efficace ! [...] Au travail, il sera dans la position de l'artisan le plus ingénieux, le plus énergique, le plus infatigable des travailleurs. Sa peine ne comptera plus. Son activité offrira *le spectacle d'une sorte d'acharnement méthodique et concentré*, et si ces expressions

976André Siegfried, *L'Europe Nouvelle*, N°743, 7 Mai 1932, p. 597.

977« Le petit-bourgeois est impuissant à imaginer l'Autre, ou bien quand il l'imagine, il le transforme en lui-même. » Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 239.

978Daniel Halévy, proche de Siegfried et de Vidal, est forcé de reconnaître que les tentatives de compréhension rationnelle de l'électeur par l'analyse du sol : « *Vox populi, vox Dei* [...]. Le Dieu nouveau s'exprime à sa manière qui n'est pas celle que l'on attendait ; il n'énonce ni des vérités ni des volontés, mais des désirs ». Daniel Halévy, *Pour l'étude de la III^e République*, Paris, Grasset, 1937, p. 25. Cité par Philippe Veitl, *Territoires du politique*, op. cit., pp. 119-120.

979André Siegfried, *L'Europe Nouvelle*, op. cit., p. 660. « Et, dans le domaine de l'esprit, notre individualisme est avant tout la revendication de notre être pensant. »

pouvaient aller ensemble, on pourrait dire qu'il travaille comme un conquérant.⁹⁸⁰

En focalisant son objectif sur ce spectacle, Kollar fait plus que suivre la commande des éditeurs ou approfondir son style du photographe : il se fait l'écho d'un discours ambiant, d'une angoisse sourde qui veut qu'une certaine forme du travail national soit mise à mal par les structures modernes. Ce sentiment qu'une menace plane sur « l'individualisme occidental » est un *leitmotiv* dont *VU* se fait aussi l'écho⁹⁸¹. Dubreuil en a d'ailleurs bien conscience, puisqu'il s'interroge ouvertement sur la façon dont cette soi-disant essence du travailleur national s'accordera à la vie moderne. Comment concilier son désir d'indépendance avec les nouvelles disciplines de l'usine ? « La grande tâche des temps nouveaux sera de réaliser l'intégration de l'initiative individuelle dans le fonctionnement des grands organismes collectifs »⁹⁸², annonce le syndicaliste. On va le voir, les photographies de Kollar semblent illustrer la réalisation réussie de cette « grande tâche ».

Alors que Diderot et l'*Encyclopédie* se faisaient les prophètes d'un monde du travail futur, organisé sous les auspices de la Raison, c'est autour d'une image du travail passéiste et conservatrice que les auteurs entendent fédérer les forces nationales. Ce conservatisme visuel est particulièrement palpable quand la série se confronte aux forces productives de l'usine moderne, et particulièrement à la construction automobile qui a été parmi les premières en France à adopter l'organisation scientifique du travail.

980Hyacinthe Dubreuil, « L'ouvrier français », op. cit. p. 817.

981Dans son éditorial, Vogel fait de l'Allemagne un « pays frontière, où finit l'Occident individualiste et où commence l'Orient collectiviste ». Ibid., p. 803. Et plus loin : « La France, pays de la mesure, est aussi le pays du droit et de l'individualisme : les trois aspects se suivent logiquement. » Ibid., p. 815.

982Ibid.

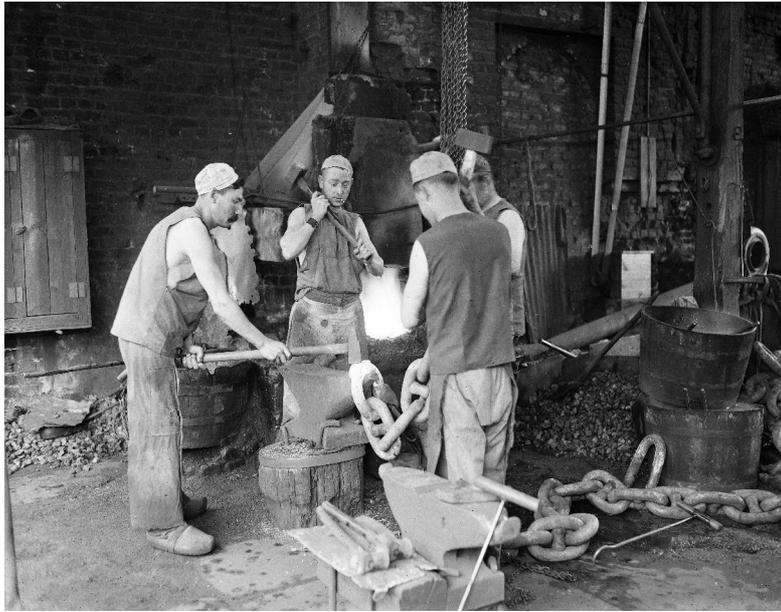


Fig. 25: François Kollar, « Confection d'un câble de marine », Ch. « Métiers du fer », *La France travaille*, op. cit., T. I, p.115.



Fig. 26: August Sander, « Forgerons », 1926, Gélatine argentique, publié dans *Les hommes du XX^e siècle*, 1927.

b. *La grande industrie, règne de la mesure.*

Cette réalité nouvelle de l'usine, la collection cherche à en minimiser les spécificités. De même que pour Hamp, le métier à tisser a simplement remplacé le rouet, un article de *VU* indique que, « rareté française, l'industrialisation s'est faite sans bouleversement absolu, le cadre ancien ayant été sauvegardé par notre prudence »⁹⁸³. La force de la France est d'avoir édifié son industrie lourde « sur une base artisanale ». Cette dernière lui aura permis d'éviter le sort de l'Allemagne, où selon le journaliste, « l'individu est écrasée sous une philosophie socialiste ne laissant aucune place au génie personnel »⁹⁸⁴.

Dans cet article aussi, des clichés de Kollar, au nombre de six, ont été choisis pour agrémenter le texte. Il s'agit essentiellement de vues frontales et illustratives. Ses vues de la grande industrie dans *La France travaille*, en revanche, détonnent par rapport à ce qui se fait alors en Amérique ou en Allemagne. La rhétorique en vigueur assimile la puissance de l'industrie aux caractères particuliers de la nation : les constructeurs Ford ou Volkswagen relient étroitement l'identité de leur marque à leur identité nationale respective⁹⁸⁵. Des images de Charles Sheeler à River Rouge (1927) ressort surtout une monumentalité inédite : le photographe place l'homme au centre de l'image, mais garde ses distances, de façon à saisir l'espace usinier dans son ensemble ; l'homme paraît alors écrasé par le vide et la géométrie du lieu. De même, lorsqu'il montre l'ouvrier sur une machine, il se place suffisamment loin pour saisir la presse ou le marteau-pilon en entier, dans une plongée ou une contre-plongée qui accentue la petitesse des hommes. Le photographe américain va même jusqu'à exclure toute présence humaine. Les sites prennent alors « l'aspect de temples et de territoires vénérables et grandioses, fonctionnant de leur vie propre, à l'instar de monuments religieux ou étatiques tels que cathédrales, palais ou sanctuaires »⁹⁸⁶. L'Allemand Paul Wolff a également eu recours à des artifices similaires, photographiant dans un geste comparable usine et édifices sacrés. À travers ces effets de style, il s'agit toujours, résume Pierre Lannoy, d'attribuer « au quotidien ordinaire du travail un caractère extraordinaire »⁹⁸⁷ : le photographe s'arrange pour conférer aux sites un aspect solennel, par des plans d'ensemble, souvent aériens, qui insistent sur l'immensité de l'usine. La démesure devient la norme.

983Jean Pupier, « La Grande industrie », *VU, La France pays de la mesure*, op. cit., p. 819.

984Ibid., p. 820.

985Cf. Pierre Lannoy, « L'usine, la photographie et la nation. L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels », *Genèses*, vol. 80, no. 3, 2010, pp. 114-135 [en ligne].

986Ibid. Les clichés de Sheeler sont publiés dans Edwin P. Norwood, *Ford Men and Methods*, Doubleday, Doran & Co, New York, 1931.

987Ibid. Wolff réalise une centaine de photos parues dans Heinrich Hauser, *Am laufenden Band*, Hauserpress, Frankfurt, 1936 et Paul Wolff, *Arbeit !, Volk und Reich*, Berlin, 1937.

C'est tout aussi vrai lorsque l'usine se met elle-même en scène. Lorsque Renault inaugure, en novembre 1929, son usine sur l'Île Seguin, l'entreprise y voit l'occasion de diffuser d'elle une image moderne et de rassurer les marchés, à un moment où ceux-ci connaissent une crise sans précédent. Pour ce faire, elle doit se conformer à l'image de la modernité, que ses concurrents allemands et états-uniens ont en partie forgée. Et la modernité, en termes de construction automobile, c'est le travail à la chaîne : il lui faut donc s'adapter à ces conditions de figurabilité et adopter l'imaginaire de son temps⁹⁸⁸. Or, l'installation mécanisée a pris du retard et n'est pas prête pour l'inauguration. En lieu et place des chaînes de montage, non encore opérationnelles, Louis Renault décide donc de faire installer des automobiles finies, géométriquement alignées, dans un hangar encore vide⁹⁸⁹. Le résultat, des dizaines de véhicules identiques garés côte à côte, doit signifier la capacité de la nouvelle usine à produire en masse des voitures modernes, au même titre que ses concurrents. Cet effet de série est également sensible dans les images que Tritschler et Wolff rapportent de leur passage chez Opel en 1936 ou chez Kollar à la fin du chapitre consacré à l'automobile⁹⁹⁰.

La stratégie des Horizons de France s'inscrit dans cette rhétorique nationaliste, tout en marquant un écart remarquable dans la représentation des sites usiniers et du travail qui s'y déroule. L'originalité réside dans la volonté de conserver le paradigme individualiste envers et contre tout. En effet, les images de Kollar prennent le contre-pied des halles gigantesques, ou plutôt, ces dernières s'inscrivent chez lui dans un séquençage différent qui en modifie le sens. Le chapitre dédié à l'automobile et à l'aviation commence pour ainsi dire sur l'extérieur d'une usine moderne, bordée d'une route et d'un canal, suivie d'un turbo compresseur qui délivre la pression aux machines, et de deux vues d'ensemble, dont l'une qui épouse en profondeur l'espace usinier. Après cette entrée en matière qui nous fait appréhender l'immensité des lieux, les illustrations se focaliseront presque exclusivement sur des ouvriers affairés : une fois entré dans l'usine, la démesure en usage ailleurs laisse place ici à un « règne de la mesure », où le portrait individuel devient la norme.

De plus, ces photos montrent souvent une juxtaposition du gigantisme de la machine et de la routine professionnelle. Ce n'est pas l'ordinaire qui devient extraordinaire, mais l'inverse :

988Cf. Alain P. Michel, « Images du travail à la chaîne », *Études photographiques*, 13 juillet 2003, [en ligne]. L'auteur note que, dix ans auparavant, alors que des grèves dures éclatent chez le constructeur français, ce dernier évite de parler de « chaîne de montage » ou de « taylorisme », car ces termes ont une connotation négative chez les ouvriers. Plus encore, note Michel, « jusqu'en 1921, le travail à la chaîne est resté invisible chez Renault, non parce que le constructeur avait pris du retard par rapport à ses concurrents, mais parce qu'il ne voyait pas l'intérêt de promouvoir cette expérience ». La monstration publique du travail dépend ici de l'intérêt du commanditaire, selon les échos symboliques que tel ou tel aspect rencontre dans l'opinion.

989Ibid.

990Cf. Heinrich Hauser, *Am laufenden Band*, op. cit., et Hervé Lauwick, « L'automobile, la route – l'avion, les chemins de l'air », *La France travaille*, op. cit., T. II, p. 348.

un environnement nouveau, en apparence inhospitalier, est abordé avec une sérénité rassurante. Un ouvrier surveille la cuisson d'un four, une main négligemment dans le dos ; les grandes imprimeuses sur étoffe fonctionnent sous l'œil attentif d'ouvriers détendus ; un mélangeur de 1.200 tonnes est surveillé par un seul ouvrier⁹⁹¹. À chaque fois, le cadre épouse l'entièreté de la machine, et l'être humain à proximité nous donne l'échelle. Cette présence de l'humain aux côtés des machines fait naître une disproportion entre les tailles monstrueuses, les formes infernales de machines inconnues et les lignes des corps, contours connus, ordinaires. Pourtant, cette incongruité apparente est vécue machinalement par des ouvriers ayant su s'adapter sans sourciller à la modernité. Par imitation, le lecteur ne peut qu'à son tour avoir confiance : certes, l'environnement est inédit, mais le saut dans l'inconnu se fait en compagnie de travailleurs qui semblent avoir franchi le pas depuis bien longtemps. La machine semble sous contrôle, obéissante. Encore une fois, cette décontraction tranche avec la rhétorique habituelle : pas de contre-plongée grandiose ou d'appel à participer à la gloire de l'Amérique ou du socialisme ; seulement « la mesure de l'expression, la force contenue du sentiment, l'amour du travail, l'horreur de ce qui dérange les travaux et les jours »⁹⁹², ces affects si caractéristiques de la « France moyenne ».

c. La mise en scène de la chaîne.

Le texte du chapitre, écrit par Hervé Lauwick, s'inscrit dans une filiation progressiste qui caractérise l'ensemble de la série, rattachant l'histoire de l'automobile aux premiers inventeurs autodidactes du siècle précédent : « La plus belle époque du progrès matériel des humains peut se placer ainsi aux début de 1889. Elle dure encore Dieu merci, et *nous n'avons pas fini de l'aimer.* »⁹⁹³ Il énonce là l'un des buts avoués de la série : faire connaître et surtout faire aimer le progrès, en définissant une culture technique nationale. Cela commence en l'occurrence par une série de grands noms : aux Daimler, Gramme, Edison, l'auteur ajoute les héros nationaux moins connus, les frères Bollée et Fernand Forest. Toutefois, comme chez Hamp, les noms n'apparaissent qu'en ouverture, comme la source ayant donné naissance au fleuve de la grande industrie nationale.

991 Respectivement dans « Le bâtiment » (T. II, p. 299), « Tisserands » (T. II., pp. 178-179), « Les métiers du fer » (T. I., p. 93).

992 André Maurois, « Quelques traits de la France », *VU. Le pays de la mesure*, op. cit., p. 805.

993 Hervé Lauwick, « L'auto, la route... », op. cit., p. 330. Avant les photos de l'usine, deux images de modèle du XIX^e siècle ouvre le chapitre. Nous soulignons

Lauwick nous convie ensuite à faire le tour de l'usine :

la visite d'une usine moderne est en vérité quelque chose de stupéfiant. [...] On peut voir en France de beaux exemples de construction rapide, et de la manière dont un peu de bois et de caoutchouc avec beaucoup d'acier se transforment en vingt-quatre heures en une voiture luisante de vernis, sentant bon cette cellulose enivrante que les vrais amants du sport automobile préfèrent à l'odeur des femmes les mieux maquillées...⁹⁹⁴

La stupéfaction de l'auteur devant la rapidité du procédé rappelle l'émerveillement des commentateurs devant la fabrique des feutres à l'Exposition. Le lecteur tournant les pages du livre verra effectivement se fabriquer une voiture, et en moins de temps encore : les photographies nous proposent de suivre la production d'une auto pièce par pièce, de l'arrivée des matériaux jusqu'aux voitures rutilantes, en passant par le moulage du moteur et la fabrication des cylindres.

Entre les vues d'ensemble introductives et les parcs de voitures finaux, Kollar opte pour des vues transversales, isolant un ouvrier dans le flux de la production. La comparaison avec les tirages originaux de Kollar montre un recadrage systématique des prises pour resserrer le cadre sur l'ouvrier et minimiser au maximum l'espace alentour. Ces recadrages sont particulièrement frappants quand il s'agit de photographier des chaînes de montage. Alors que les autres photographes s'appliquent à montrer la succession du même, à travers l'utilisation récurrente de la perspective et de la profondeur de champ, Kollar se fixe sur un poste et prend soin de le couper de l'arrière-plan.

Voyons par exemple le portrait en pleine page d'un ouvrier occupé, selon la légende, à l'« ébarbage des cylindres au pistolet pneumatique »⁹⁹⁵ (Fig. 27). L'homme, cadré aux cuisses, occupe toute l'image, et semble au premier regard détaché du reste de l'usine. Dans la partie basse de l'image, la pièce sur laquelle il travaille semble elle aussi individualisée : on a d'abord l'impression d'un ouvrier seul à son ouvrage et responsable de l'ensemble de sa pièce, dans une attitude d'application vue et revue. À l'avant-plan, un marteau et un burin, négligemment posés, mais saisis par Kollar de façon à border le cadre de sa photo, renforcent la dimension artisanale du travail. Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le bloc ébarbé est posé sur un tapis roulant et qu'il précède et suit deux blocs identiques. Et puis, au second plan, profitant sans doute de l'arrêt momentané de la chaîne nécessité par le temps de pose, un ouvrier s'active à son poste. Alors qu'au premier plan, le sujet participant à la mise

994Ibid., pp. 339-341.

995Ibid., p. 332.

en scène est on ne peut plus net, celui qui, derrière, travaille *vraiment* restera une silhouette floue. Il y a là une confrontation intéressante : Kollar photographie très peu la chaîne dans son entièreté, préférant ponctionner sur elle des îlots de travail individuel. Pour cela, il doit néanmoins faire arrêter son flux continu. Le temps de la photographie s'affranchit alors du temps de l'usine. Mais cet échappement au rythme usinier ne vaut que pour celui qui pose : pendant ce temps, les autres ouvriers en profitent pour rattraper leur retard ou prendre de l'avance sur la chaîne. Leurs silhouettes nous rappellent ainsi la structure dans laquelle ils sont pris et l'urgence permanente que celle-ci leur impose.

Un même écart se produit lors de l'une des dernières étapes du chapitre, la fixation de la carrosserie au châssis. « L'assemblage par boulons se fait en 75 secondes »⁹⁹⁶, annonce fièrement la légende. Mais pour illustrer cette efficacité, la chaîne a là encore du être arrêtée – ce qui souligne au passage la collaboration de la direction. À nouveau, les ouvriers au premier plan jouent leur tâche en saisissant une carrosserie suspendue à son palan, mais on aperçoit derrière eux un autre manœuvre, accoudé à sa voiture, observant la scène. Alors que ses collègues jouent le mouvement tout en étant immobiles, comme les mannequins de Nadar, lui n'est qu'un spectateur mais il est flou. Délivré temporairement du travail sans être requis à la photo, il est, comme nous, spectateur d'une scène qui se voudrait prise sur le vif, mais dont la présence d'un tiers oisif ramène à sa part d'artificialité.

Cette confrontation entre la netteté des sujets et la résistance trouble du réel saute aux yeux partout où le photographe s'emploie à mettre en scène le travailleur *contre* le rythme usinier. Des silhouettes fantomatiques de figurants non désirés interviennent alors, exprimant à leur tour un flou politique, mais d'un autre ordre peut-être que celui des photographies des Grands Travaux. Leur présence contrevient à la mise en scène de l'homme d'image, ils incarnent une résistance du réel à sa mise en symbole, à la connotation voulue par la commande. Derrière l'image emblématique de l'homme affairé apparaissent tantôt des travailleurs trop pressés, tantôt des flâneurs dont l'attention est outrageusement portée sur autre chose que sur la tâche productive – certains affichent d'ailleurs un sourire, comme s'ils moquaient gentiment leurs camarades contraints de mimer leur activité devant un étranger.

Surtout, alors que la collection cherche partout à faire du travail une affaire d'individu, ces ombres en rappellent sans cesse la nature collective. Elles sont cette vie sociale qui peuple les usines, que l'on cherche à cacher et qui, malgré les mises en scène, les cadrages à la prise de vue et les recadrages au tirage, hante parfois l'arrière-plan⁹⁹⁷. Ces fantômes nous font signe : ils nous rappellent que, malgré la volonté de créer des usines modèles et transparentes, à la

996Ibid., p. 347.

997Ibid., p. 335.

main-d'œuvre parfaitement domestiquée, les ouvriers parviennent toujours à se recréer des petits espaces d'autonomie, pour discuter, fumer, flâner ou pratiquer la perruque. Des spécialistes débarqués aux aciéries de Longwy en 1928 pour étudier la mise en place du taylorisme sont stupéfaits devant ces petites libertés de mouvement et d'initiative que s'octroient les ouvriers sidérurgistes⁹⁹⁸. Être à l'affût des quelques spectres qui traversent les images de Kollar, c'est guetter comment la vie résiste à ces multiples conditionnements. Et comment, selon un juste retour, elle dérange la mise en scène de la photographie, en rappelant la vie collective qui remue sous le vernis de l'individualisme et de la production.

À ce propos, il est d'autres fantômes, bien plus nombreux, qui hantent l'enquête de Kollar : les 2,7 millions de travailleurs étrangers (recensement de 1931), soit 7% de la population totale, arrivés dans l'après-guerre pour compenser les pertes consécutives à la Grande Guerre. Pour le magazine *VU*, c'est parce que la France a su conserver sa « mesure » dans la production qu'elle a pu échapper à la crise : alors que partout en Europe, le taylorisme détruit la tradition artisanale, la France fait exception et « c'est à l'artisanat que nous devons sans doute d'avoir moins souffert de la crise », se félicite Robert Linzeler. Avant lui, Roger Francq attribuait la résistance à la crise à « l'innombrable effort d'un peuple laborieux, actif, débrouillard, qui sut, malgré une inorganisation flagrante, tirer parti d'une situation naturelle exceptionnellement favorable »⁹⁹⁹.

De telles explications masquent la part des femmes et des étrangers dans l'industrie, qui ont servi de variable d'ajustement, épongeant une large part des licenciements consécutifs à la chute des commandes. Si on aperçoit quelques femmes dans des emplois déqualifiés (chiffonnières dans la papeterie par exemple), les étrangers sont les grands absents de *La France travaille*. Embauchés majoritairement dans l'industrie, résidant dans les banlieues adjacentes (jusqu'à 40% des habitants de Longwy ou Escaudin, près de Valenciennes, sont immigrés), ils ont été aussi peu visibles qu'essentiels au développement industriel d'un pays qui a toujours refusé de se concevoir comme un grand pays d'immigration. Renvoyée dans son pays d'origine sans ménagement¹⁰⁰⁰, cette main-d'œuvre a largement contribué à amortir l'expérience de la crise pour les nationaux... et à entretenir le mythe d'une France qui tient bon grâce au savoir-faire de ses artisans.

998Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 439. La perruque est une tradition ouvrière consistant à utiliser les outils et les matériaux de l'entreprise pour façonner des objets à son usage propre. Nous y reviendrons plus longuement en conclusion.

999Cf. Robert Linzeler, « L'artisanat, la mesure dans la production », *VU. La France pays de la mesure*, op. cit., p. 828 ; Roger Francq, « Les "Mesures" de la France », *ibid.* p. 807.

1000Au milieu des années 1930, des milliers de mineurs polonais du Nord-Pas-de-Calais sont expatriés *manu militari*, avec pour tout bagage une trentaine de kilos par personne. Au total, plus de 600.000 immigrés, accueillis pour pallier la ponction démographique de la Guerre, sont mis au chômage et expulsés dans la première moitié des années 1930.



Fig. 27: François Kollar, « Ébarbage des cylindres au pistolet automatique », « Ch. L'Automobile... », *La France Travaille*, op. cit., T. II, p. 332.

d. Une visite qui fétichise le travail usinier.

Entre le début et la fin de ce chapitre sur l'automobile, entre les inventeurs et les consommateurs, la visite de l'usine prend la forme d'un récit linéaire qui épouse la ligne de production. De prime abord, le texte cherche à rendre grâce à la puissance de l'organisme usinier. Ce qu'il y a de plus « stupéfiant » dans une grande usine, nous dit-il, c'est cette « sensation oppressante jusqu'à l'étouffement que les machines sont les *maîtresses* du domaine et qu'un très petit nombre d'hommes suffit à les *servir*. Ici, l'acier est tout puissant et la chair n'est presque rien »¹⁰⁰¹. Le danger règne et la vie de l'homme est en jeu, risquant de se faire écraser à la moindre inattention, « dans ce domaine de la force et du feu ». Cependant, après

¹⁰⁰¹Hervé Lauwick, « L'Automobile, La route... » op. cit., p. 341. Lauwick souligne.

cette introduction dantesque, le registre change ; la puissance prométhéenne est immédiatement maîtrisée par une autre divinité : celle de la puissante rationalité productive. « Il n'y a qu'un Dieu qui règne dans les cieux », écrit Lauwick, citant Courteline. Et ce Dieu qui canalise les forces telluriques, c'est la volonté de l'homme :

La volonté de l'homme est, comme la volonté divine, partout *présente* et partout *invisible*... Où est l'homme ? Il n'est nulle part. Où est l'ingénieur ? Plus loin encore que l'ouvrier, au fond d'un bureau. [...] Le grand patron est encore plus loin. On ne le voit, ici, presque jamais. Et pourtant tout cela sur un rythme infallible, bat tout seul, bat comme un cœur, témoin de la volonté quasi-divine qui l'a organisé, lui a ordonné de vivre ainsi et de respirer. Tout cela fait penser à un bel organisme humain dont il faut comme à Descartes un effort pour imaginer le créateur, surveillant muet, dont l'activité est sans doute proche mais ne se sent nulle part.¹⁰⁰²

D'abord milieu hostile et dangereux, l'usine prend ensuite la forme organisée et sûre d'un corps biologique, obéissant à la volonté divine du patron, à la fois créateur et tête pensante du corps usinier : « De la tôle à la voiture complète en quelques heures, tel est le programme du grand usinier », répète l'écrivain. Comme le métier à bas de Diderot, l'usine semble réaliser la pensée du capitaliste. L'usine est un flux qui coule sans s'arrêter, de la volonté de l'investisseur au véhicule fini, bien garé dans le plus moderne des garages.

Ce flux de l'usine est rendu par la mise en page. D'une image à l'autre, sur une même page, le lecteur contemple l'avancement d'une pièce : le bloc moteur est fondu, puis démoulé, les pistons sont fabriqués, huilés, puis fixés au moteur... et l'on termine sur des images de stocks, montrant des moteurs à perte de vue. On l'a dit, Kollar privilégie les vues individualisantes et rares sont les chaînes montrées en entier : on ne compte que quatre images, une vue latérale, et trois en perspective¹⁰⁰³. Qui plus est, dans ces images, le photographe garde ses distances, montrant moins le travail qui s'y déroule que l'ampleur de l'installation, les hommes et leurs gestes y sont méconnaissables. Malgré cela, le rythme et les cadences s'y devinent par touches : un cadran indique au-dessus de la chaîne le nombre journalier de voitures à produire ; ailleurs les files de pneus descendant au compte-goutte disent la répétitivité sans fin de ces emplois automatisés.

Et tandis que l'éloignement du photographe ne laisse rien présager de l'expérience réelle de l'ouvrier et des cadences qu'il doit suivre, le texte nous indique que les manœuvres n'ont

1002Ibid. Lauwick souligne.

1003Ibid., pp. 340-341.

pour ainsi dire rien à faire, au point que, aux fonderies de Clichy comme à celles de Dearborn, « les nègres géants y traînent paresseusement au bout de longues pinces des boîtes de vitesses fumantes »¹⁰⁰⁴. Tout un pan de la rhétorique de l'ouvrage tend à présenter la machine comme une source de relâchement pour l'ouvrier et les industries mécanisées sont souvent illustrées par des photographies qui rendent évidente l'économie d'énergie humaine réalisée. Dans le chapitre « Verriers et céramistes », une photographie du laminage du verre suit une vignette de l'*Encyclopédie* : alors que sur la gravure, quinze compagnons sont occupés par l'opération, la photographie nous montre un homme seul, surveillant tranquillement un tapis roulant.

L'usine automobile pousse à bout cette logique tant les machines fétichisées semblent tout faire toutes seules. Lauwick a recours au champ lexical du mariage, entre le moteur et le châssis, pour décrire la fabrication à la chaîne : les ouvriers sur chaîne sont « comme des couturières s'empressant sur une fiancée », et les machines sont des « nourrices » qui gavent le véhicule d'huile, d'essence et lui gonflent les pneus. Le moteur est placé dans un « berceau » ; lors du test, des lampes « charmantes » s'allument, « aux nuances de fleurs, comme en contient la rampe des Folies-Bergères ». Et la marchandise finit par prendre vie sous nos yeux : « [le moteur] est vivant. À vous de ne pas le tuer ! »¹⁰⁰⁵.

L'usine apparaît sous la forme d'un « bel organisme humain », formule mythique qui permet de dépolitiser la description de son organisation en naturalisant l'ensemble sous l'aspect d'un corps biologique. Sous cette forme, l'écrivain nous fait perdre de vue deux choses. D'une part, il fait comme si l'ensemble ne poursuivait qu'un seul et même intérêt commun, que tous les membres de l'usine œuvraient dans le même sens et sous le même désir ; comme si, enfin, les bénéfices engrangeaient par l'usine – question honnie – étaient répartis équitablement entre tous. D'autre part, il nous masque les rapports qu'entretiennent entre elles les différentes parties du corps usinier. La domination salariale et le système de disciplines et de surveillance, instruments qui capturent la puissance de la multitude et assurent à l'institution-usine son fonctionnement, sont rendus invisibles. Il faut se tourner vers les récits ouvriers contemporains des photos de Kollar pour retrouver le détail de ces procédures de captation. Dans ces témoignages, l'usine n'apparaît pas comme un corps biologique, mais bien comme un corps politique.

1004Ibid., p. 342. Une différence, note cependant Lauwick : à Dearborn, les ouvriers viennent du Mississippi, en France du Sénégal. Dearborn est la ville du Michigan où Ford a fait construire sa première usine, d'où est sorti le Modèle T.

1005Hervé Lauwick, « L'auto, la route... », op. cit., p. 342. Un peu plus tôt, à propos du moteur : « Une fois testé, on retire l'engin, qui va commencer à vivre entre nos mains. »

3. Une autre expérience de l'usine.

a. Intensification et plus-value relative.

En saisissant la production usinière sous les formes anciennes de l'artisanat, ces images manquent radicalement ce qui fait la spécificité du travail nouveau. Certaines absences ne peuvent se comprendre que par la volonté idéologique de construire, par le biais de la photographie, une continuité artificielle surmontant la rupture essentielle que constitue l'usine. Cette linéarité trompeuse est redoublée par les écrivains qui, tout en prétendant retracer l'histoire de chaque branche de l'industrie, entretiennent un rapport anhistorique avec les inventions et leurs usages.

Contre les dithyrambes sur l'économie de l'effort, il suffit de replacer la mécanisation dans son contexte historique pour s'apercevoir qu'elle a, tout au contraire, forcé l'ouvrier à faire des journées toujours plus longues et toujours plus intenses : en entrant à l'usine, les tisserands anglais ont été forcés de travailler beaucoup plus que lorsqu'ils œuvraient à domicile¹⁰⁰⁶. Est-ce étonnant ? Non, dit Marx, car dès le départ, ce n'était pas l'objectif de la machine. Son but véritable, c'était de produire de la plus-value relative¹⁰⁰⁷. En effet, dans son emploi capitaliste, la machine n'est pas un outil comme les autres : elle modifie profondément l'organisation sociale du travail, la coopération et les rapports entre les ouvriers. De la manufacture à l'usine, le corps politique change radicalement de figure et se réorganise autour de deux fonctions essentielles : produire de la valeur *et* de la discipline.

L'usine s'acharne à enlever à l'ouvrier les restes d'autonomie qu'il possédait encore : « Les moyens de production se sont transformés immédiatement en moyens d'absorption du travail d'autrui. Ce n'est plus le travailleur qui les emploie, mais ce sont au contraire eux qui emploient le travailleur. »¹⁰⁰⁸ L'ouvrier de manufacture pouvait encore comprendre et réparer sa machine ; à l'usine, il est complètement dépendant du processus général, et même pour réparer, il doit appeler un supérieur. Simone Weil décrit dans son journal d'usine comment, à la moindre rupture d'une pièce, elle doit faire appel à un régleur, est suspectée d'incompétence ou de malveillance et se voit amputée d'une partie de son salaire¹⁰⁰⁹. L'ouvrier n'est pas

1006Cf. E. P. Thomson, *La formation de la Classe ouvrière anglaise*, op. cit., Ch. V.

1007Alors que la plus-value absolue s'obtient en augmentant la durée de la journée travaillée, la plus-value relative est maximisée par l'intensification du travail et l'augmentation de la productivité consécutive.

1008Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, III^e section, Ch. XI. [en ligne]. « La machine isolée a été remplacée par un monstre mécanique qui, de sa gigantesque membrure, emplit des bâtiments entiers ; sa force démoniaque, dissimulée d'abord par le mouvement cadencé et presque solennel de ses énormes membres, éclate dans la danse fiévreuse et vertigineuse de ses innombrables organes d'opération. »

1009Cf. Simone Weil, *La condition ouvrière*, 1951, Gallimard, Nrf, 1964.

l'organe d'un organisme biologique ; bien plutôt, il est réduit à l'état d'objet : il n'est plus qu'une pièce du grand automate usinier et vaut moins que les pièces qu'il fabrique.

Durant ce ouvriers des années 1930, des ouvriers ont raconté leur expérience de l'usine dans des récits prenant le contre-pied de l'imagerie et de l'imaginaire des Horizons de France. La revue *Commune* publie un témoignage de l'un d'eux, Pierre Bochot, qui décrit ce sentiment de se confondre avec la machine :

Dans sa cage de fer, l'ouvrier silencieux et presque immobile se confond avec toute la machine ; la couleur de ses vêtements est celle de la machine ; la couleur de sa peau est celle de la machine ; ses gestes actionnent la machine ; son cœur est le moteur de la machine. L'homme et sa prison de fer ne font qu'un. Il n'est plus un homme mais une partie du pont roulant qui transporte les poches les plus lourdes. Pourtant son œil regarde en bas et voit d'autres hommes qui, comme lui, ne sont plus des hommes, mais des porteurs de poches – comme les jambes métalliques d'un métal qui bout. Il semble que c'est la chair même de l'ébarbeur qui crie sur la meule et jette de la poussière et des étincelles. Le fondeur, lui aussi, n'est plus un homme ; il est une tige qui ouvre ou décrasse, une tige d'acier sur laquelle tombent des étincelles d'acier fondu !¹⁰¹⁰

Si Marx a analysé la structure de l'usine, les mots de Bochot traduisent le ressenti de l'ouvrier à l'intérieur de celle-ci. On comprend dès lors que celui-ci ne se transforme pas en « bel organisme humain », mais qu'au contraire, il devient lui-même l'appendice de la machine qu'il manie : dans cet enfer de fumée et d'étincelles, les ouvriers deviennent

Le grand changement, par rapport au métier à bas, où déjà l'ouvrier était « fort peu de chose », tient dans la vitesse nouvelle induite par l'usine. L'entre-deux-guerres se caractérise par une « accélération générale » touchant l'ensemble des industries, l'investissement dans des équipements nouveaux ayant servi principalement à intensifier le travail. Dewerpe prend l'exemple des Hauts-fourneaux d'Auboué, où le temps nécessaire à la fabrication d'une tonne de fonte passe de 8h30 (1923) à 3h18 (1929)¹⁰¹¹. Cette volonté d'augmenter drastiquement l'intensité du travail implique un renforcement du système de commandement, et avec lui une extension des procédures de surveillance et de répression.

À l'opposé de la paresse de la chaîne, ces écrivains amateurs insistent sur l'urgence permanente qu'induit la production usinière. Bochot, relate comment, au fur et à mesure de la

1010 Pierre Bochot, « Fonderie d'acier », *Commune*, N°1, Juillet 1933, p. 68. Pierre Bochot, écrivain ouvrier de l'A. E. A. R., a été révélé par un concours lancé en 1932 par *L'Humanité*, « Des ouvriers écrivent », appelant des ouvriers à mettre en récit leur expérience du travail et de la société. Les lauréats seront publiés dans *Commune* et *L'Humanité*.

1011 Alain Dewerpe, *Le monde du travail de 1800-1950*, op. cit., p. 140.

journée, la poche d'acier fondu qu'il faut manier sous la double menace de l'urgence du métal en ébullition et du regard d'un garde-chiourme qui ne les quitte pas des yeux, paraît aux hommes de plus en plus lourde et de plus en plus dangereuse. Les trois héros de sa nouvelle

se débattent dans une nuit infernale ; ils sont défaillants. Il leur semble qu'un immense trou profond s'ouvre sous eux et qu'eux sont des blocs de métal pesant plusieurs centaines de kilos ! Ils tombent ! Leur corps n'est plus qu'un volcan qui crache des vapeurs, de la sueur et du feu ! Ils sont complètement aveugles ; ils ont des vertiges. Ils tombent. Ils étouffent. Des trous, dans les minutes qu'ils vivent, des fragments de néant ! Un cauchemar ! Des agonies. Des soubresauts. Des convulsions ! Ils portent la trente-quatrième poche !

Combien pèse-t-elle ? Deux cents kilos ! Plus même, trois cents ! ... Cinq cents ! Plus encore ! Le long du mur 70° ! Mazout ! Feu et métal ! 1.500° ! Poussière ! Étincelles ! Fumée ! Gaz de coke ! Acide carbonique ! Odeur de soufre ! Nuit ! Damnés ! À la poche ! ... Coups de marteau. Oh ! ... Ohé ! ... Hop !

Les muscles semblent crier : « Assez ! ... Quinze convertisseurs de 800 kilos ! ... Quinze ! ... Trente-quatre poches ! Assez ! Assez !¹⁰¹²

Au lieu d'une production rationnelle qui coulerait comme un flux continu de la volonté du patron à la marchandise, le récit de la journée de travail épouse l'effort de l'ouvrier, et semble chercher son souffle au fur et à mesure que les gestes se répètent et que les poches se font plus lourdes. Le verbe convulse, se troue comme la perception des fondeurs. Leur parole paraît être arrachée à leur devenir-machine, à la souffrance qu'impose l'intensification. Comme dans les rapports ouvriers de 1867, les sensations du travail viennent combler un manque et perturber l'apparente rationalité usinière : le poids, l'odeur, la chaleur, l'obscurité, l'épuisement dessinent un monde où le corps est pris en défaut.

On chercherait en vain dans les pages des « Métiers du fer » l'urgence, la peur et la surveillance autoritaire, qui font le quotidien des aciéries. C'est précisément au moment où le travail s'étirole, où le patronat investit dans des machines afin de le remplacer progressivement par le capital, que l'on produit des images pour en réaffirmer la valeur morale.

1012 Pierre Bochot, « Fonderie d'acier », op. cit., p. 61.

b. *L'usine comme corps politique.*

Dans son journal d'usine, Simone Weil a décrit au jour le jour, le quotidien d'un manœuvre à l'usine. Son journal fait sentir la part d'idéologie aveuglante dont recèle les images de Kollar, d'autant que la philosophe a travaillé dans deux usines (au moins) immortalisées par le photographe, Alstom et Renault. Certes, le travail féminin occupe alors l'échelon le plus bas¹⁰¹³, à mille lieux de l'ouvrier qualifié qui conserve une plus grande autonomie et un meilleur salaire. Les notes consignées par la philosophe n'en constituent pas moins un récit très éclairant sur l'expérience usinière.

Deux enjeux majeurs de son témoignage sont ignorés de l'enquête : la discipline et la rémunération. L'absence quasi-totale de la hiérarchie dans les clichés ne peut être qu'un choix volontaire, tant celle-ci occupe une place centrale en ces années charnières. Le travail connaît en effet une évolution brutale des disciplines, consécutive à une division fonctionnelle du pouvoir, qui s'exercent tant sur la production que sur les comportements. Certaines usines voient leur nombre de contremaîtres quadrupler entre 1911 et 1931¹⁰¹⁴. Les images de Kollar font donc écran à la répartition même de l'effectif usinier puisque, comme le note Dewerpe, le personnel affecté à l'entretien et au contrôle est bien plus nombreux que pour la fabrication et la manutention. Si Kollar nous montre la surveillance des machines, on ne verra jamais en revanche, le contrôle exercé sur l'ouvrier lui-même. Georges Navel décrit l'usine comme « un bagne » où un « nombre excessif de gardiens en casquette ne cessaient de circuler dans l'usine, poussant même les portes des cabinets ou jetant un coup d'œil par dessus les box pour s'assurer que des ouvriers accroupis n'étaient pas en train de fumer »¹⁰¹⁵. De même, le gros plan final du vieil ouvrier comparant à l'œil nu deux échantillons d'acier est déjà largement obsolète : c'est le chef de service, appuyée par sa fiche de technique, qui vérifie que la qualité du matériau correspond aux standards émis par le bureau d'étude. Pareillement, l'ouvrier a de moins en moins de place pour mobiliser la sacro-sainte « astuce » tant louée par Hamp : la production en continu exige la normalisation et ne peut se permettre de laisser des pauses pour « rattraper » des pièces, sous peine de ralentir toute l'usine¹⁰¹⁶.

Ce flux continu a poussé les commentateurs à comparer l'usine à un gigantesque

1013La machine a permis dès le XIX^e siècle d'embaucher une main d'œuvre peu formée : femmes, enfants, immigrés (Weil elle-même est « conductrice de machine »).

1014Alain Dewerpe, *Le monde du travail...*, op. cit., p. 138.

1015Georges Navel, *Travaux*, 1945. Cité par Xavier Vigna, *Les ouvriers*, Les Arènes, Paris, 2014, p. 31.

1016Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 392. On peut toutefois nuancer ce point : Robert Linhart décrit dans *L'établi* le travail d'un vieil ouvrier qui s'est constitué lui-même au milieu de l'usine un atelier pour retoucher les pièces et être le plus efficace possible avec tous les outils nécessaires à portée de main. Cf. Robert Linhart, *L'établi*, Minuit, Paris, 1978.

organisme biologique. Mais cette comparaison manque l'essentiel : à savoir, les rapports que l'usine instituent entre ses membres et l'affect suprême par lequel elle les tient, et qui font d'elle un corps politique nouveau. Andrew Ure a perçu immédiatement l'intérêt politique de l'usine : « enfin les capitalistes cherchèrent à s'affranchir de cet esclavage insupportable (c'est-à-dire des conditions gênantes du contrat de travail), en s'aidant des ressources de la science, et ils furent réintégrés dans leurs droits légitimes, *ceux de la tête sur les autres parties du corps.* »¹⁰¹⁷ L'usine a permis au capital d'asseoir sa position sur le corps collectif du travail et sur l'ouvrier désormais déqualifié et remplaçable. Marx rappelle d'ailleurs qu'à la fabrique, « le moteur central fonctionne non seulement comme *automate*, mais encore comme *autocrate* ». Et l'auteur de conclure en citant à nouveau le funeste Ure : « "Dans ces vastes ateliers, le pouvoir bienfaisant de la *peur* appelle autour de lui ses myriades de *sujets*, et assigne à chacun sa tâche obligée." »¹⁰¹⁸ La peur est le carburant de l'usine, l'affect triste par lequel l'institution plie les corps et les oblige à agir en son sein. Weil va dans ce sens, parlant d'un « régime de terreur » régnant à l'usine¹⁰¹⁹. Et si certains contremaîtres sont plus zélés que d'autres, elle souligne que le « choix des chefs est presque indifférent », car c'est bien la structure usinière qui impose ce régime, plaçant les chefs dans une situation où ils ont tout pouvoir sur l'ouvrier, avec pour seul mot d'ordre la baisse du prix de revient, en pesant sur les cadences et les salaires. De même, loin de le pousser à faire de son mieux, toute l'organisation de l'usine mobilise chez l'ouvrier les affects les plus bas : « la peur, le désir de se faire bien voir, l'obsession des sous, la jalousie entre camarades »¹⁰²⁰.

Et effectivement, la « condition ouvrière » décrite par Weil est tout entière traversée par une angoisse permanente : la pensée quotidienne, empêchant toute élévation spirituelle, de « couler le bon ». Le bon du travail, c'est le temps alloué par le bureau des méthodes pour la réalisation d'une opération précise ; du respect du chronomètre dépend l'obtention d'un salaire de 3 fr. de l'heure. La question du salaire est radicalement absente de la série (alors que, nous le verrons, l'investisseur capitaliste fait l'objet d'un portrait vertueux), *a fortiori* la façon dont celui-ci change avec la rationalisation. De nombreux témoignages de l'époque racontent l'arbitraire du salaire, comme cet ouvrier poète dans la revue *Commune* :

On s'crève avec leur système,
On s'bousille le tempérament !

1017 Andrew Ure, cité par Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, IV^o section, Ch. XV. [en ligne]. Nous soulignons.

1018 Karl Marx, *Le Capital*, Livre Premier, IV^o section, Ch. XIV. [en ligne].

1019 Simone Weil, « Enseignements à tirer des conflits du Nord », *La condition ouvrière*, Gallimard, Nrf, 1951, p. 268.

1020 Ibid.

Travail à la chaîne et Cie
Système Rowan.
On sait pas c'qu'on gagne
Mais on sait c'qu'on sent
Ils nous r'prennent plus à 40 ans !¹⁰²¹

Le salaire au rendement (le fameux système Rowan) est vécu par l'ouvrier comme contraignant physiquement (la conclusion : « Parmi les revendications qu'on dépose, Moi, j'm'inscris pour la pause ! ») mais surtout comme terriblement opaque aux ouvriers, les bases de calcul leur étant volontairement cachées. Férue de mathématiques, Weil élabore des pages et des pages de calculs hypothétiques pour essayer d'estimer, en vain, le montant de sa quinzaine. Régulièrement, apparaissent dans son journal des équations savantes, où s'additionnent le nombre de pièces réalisées et les bons, tantôt coulés, tantôt non. Cet algèbre nous ouvre à une autre appréhension de la vie ouvrière, nous rappelant combien la condition prolétaire est faite de ces calculs quotidiens¹⁰²². On pourrait voir là un contrepoint aux budgets leplaysiens : alors que ces derniers faisaient apparaître en un tableau lisible l'ensemble de l'économie d'un foyer pour en établir la morale, les calculs de Weil montrent plutôt combien sa rémunération, et donc sa place dans l'économie de l'entreprise, lui sont rendus illisibles.

c. « *L'âme de l'usine* ».

Plus encore, le fait que le récit au jour le jour de la vie à l'usine soit perclus de ces scansions arithmétiques intempestives traduit un bouleversement radical de la perception linéaire du temps. D'abord, parce qu'il s'agit d'un temps abstrait, perpétuellement chronométré, proprement inhumain : « le premier détail qui, dans la journée, rend la servitude sensible, c'est la pendule de pointage »¹⁰²³, raconte Weil. Le temps n'est plus rapporté à une durée commune, partageable, mais changé en une suite d'instant, eux-mêmes alloués à

1021Maurice Honel, « Pour la pause horaire dans les usines Citroën », *Commune*, Juillet-Août 1934, n° 11-12, p. 1249. Nous soulignons. Et l'auteur poursuit ainsi : « L'seigneur de Javel, lui, i's'bile pas / Il est pas voûté après sa journée / Gaffe son dos, en ville / Gaffe-le, dans les villes d'eaux / Gaffe-le à Deauville / Gaffe-le au casino ». Là encore, la situation économique et physique des uns est comparée à celle des autres : manières de faire sentir toute l'injustice sociale de l'usine.

1022Orwell nous en donne un aperçu au même moment avec *Dans la dèche à Paris et à Londres* (1933), où l'extrême pauvreté l'oblige avec ceux qu'il rencontre à prévoir et compter en permanence le moindre sou pour espérer pouvoir manger un peu d'un jour à l'autre.

1023Simone Weil, « Expérience de la vie d'usine », op. cit., p. 330.

l'effectuation de gestes incessamment répétés et dépourvus de sens. L'essence du travail usinier consiste à réaliser ces gestes en un temps imparti : il ne s'agit plus, comme pour un artisan, de faire au mieux, voire de donner une âme aux objets, mais de faire *au plus vite* – d'où ces silhouettes qui s'activent dans les recoins des photos.

Mais le pire, c'est que ce temps abstrait, mesuré plus que vécu, patiemment compté par l'ouvrier, peut être défait d'un haussement de sourcil par un contremaître récalcitrant. Alors que Weil remet sa fiche de comptes à un supérieur, celui-ci complète les temps comme il l'entend, au mépris des durées effectives¹⁰²⁴. La philosophe sort déboussolée de cette expérience de l'arbitraire du temps. Pour elle, c'est le signe définitif de l'objectivation de la personne ouvrière, la preuve que l'on peut disposer de son temps et de son être à loisir. Dans ce déséquilibre entre ceux qui ont le devoir de compter chaque minute et ceux qui ont le pouvoir de remonter la pendule réside l'un des rapports de force les plus fondamentaux qui façonnent le corps usinier.

Rapidement, Weil en arrive à la conclusion que cet arbitraire du salaire et du temps n'a d'autre fonction que d'ancrer dans les corps ouvriers l'habitude de la soumission : l'habituer à dépendre du bon vouloir de sa hiérarchie, aux remontrances quotidiennes et au manque constant de considération. Car ce qui ressort le plus de son expérience de l'usine, ce n'est pas la peine physique liée à la lutte contre la matière, telle qu'a pu la décrire Hamp, mais bien une peine d'une autre nature : celle de la « servitude dégradante »¹⁰²⁵. La « condition ouvrière » est dominée par l'affect de l'humiliation ; l'orgueil, force encapacitante s'il en est, est chaque jour brisé par l'autorité usinière, réduisant l'homme à l'état d'« esclave ». La « condition d'esclave », à l'usine, c'est la condition de l'être privé de droit, qui voit ses capacités d'initiative et d'action dépendre entièrement du bon-vouloir tyrannique de sa hiérarchie. L'ouvrier se sent littéralement *anéanti* - « à l'usine, on est *rien* », écrit Weil. Cette absence de droit, c'est-à-dire de droit reconnu par les autres, par les chefs, lui fait éprouver un profond « *manque de valeur* » pour sa propre personne, une perte totale de dignité humaine.

Parler d'une *condition* ouvrière, c'est évoquer un changement dans « l'être » de l'homme. La condition, ce n'est pas seulement la spoliation du travail par le capital, mais l'état affectif que les structures de production induisent dans l'être même du producteur, à commencer par l'impossibilité d'être maître de soi, de son corps, de ses actes, mais aussi de sa pensée, accaparée par le rythme des cadences et le calcul obsédant du salaire¹⁰²⁶. Cette perte de maîtrise produit une forme d'humiliation telle qu'elle brise la tentation de la révolte et que la

1024Cf. Simone Weil, « Journal d'usine », op. cit., p. 100.

1025Simone Weil, « Fragments », op. cit., p. 165.

1026Cf. Nadia Taïbi, « Le témoignage de Simone Weil. L'expérience de l'Usine », *Sens-Dessous*, 2006/1, pp. 62-75.

plainte se substitue à la résistance. Cette humiliation est entretenue dès le début par les capitalistes et utilisée froidement pour mater les révoltes ouvrières : « Les ouvriers de fabrique feraient très bien de *se souvenir que leur travail est des plus inférieurs* ; qu'il n'en est pas de plus facile à apprendre et de mieux payé, vu sa qualité, car il suffit du moindre temps et du moindre apprentissage pour y acquérir toute l'adresse voulue. »¹⁰²⁷ La discipline d'usine n'est pas là uniquement pour produire, mais pour faire sentir à l'ouvrier qu'à l'usine, ses maîtres disposent de lui comme bon lui semble, comme le serf sous l'autorité du seigneur féodal : les ouvriers parlent d'André Citroën comme du « Seigneur de Javel ». Il s'agit d'organiser cette perte de maîtrise et de la rappeler continûment, afin de la faire pénétrer au plus profond des hommes.

Pour survivre à cette féodalité et aux cadences, « il faut, en se mettant devant sa machine, *tuer son âme* huit heures par jour, sa pensée, ses sentiments, tout »¹⁰²⁸. Cette machine-outil impose son rythme ininterrompu à l'ouvrier, et lui interdit toute pensée.

Citroën pressant
Citroën oppressant
accélère le mouvement. [...]
Citroën a son règlement
C'est pas sa faute si sa poigne
si sa poignée de main
C'est pas de sa faute s'il est si mâle
s'il est si malin
qu'il t'arrache rudement
*à la fois l'âme et la main.*¹⁰²⁹

Le poème de Maurice Honel exprime combien le travail à l'usine attaque à la fois le corps et l'esprit. La division du travail y marque une incompatibilité profonde, inconciliable, entre l'idée traditionnelle défendue par *La France travaille* et la réalité vécue. Weil décrit le bureau des méthodes comme la véritable « âme de l'usine » : c'est là que sont prises les décisions qui redescendent ensuite sur l'ensemble des ouvriers, sous la forme de la fiche de fabrication et

1027« *The Master Spinners' and Manufacturers' Defence Fund. Report of the Committee. Manchester 1854* », p. 17. Cité par Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, IV^e section, Ch. XV [en ligne].

1028 Ibid. pp. 28-29. Nous soulignons.

1029Maurice Honel, « Noces », *Communes*, N°17, Janvier 1935, p. 433. Nous soulignons. Chez les ouvriers-cinéastes des groupes Medvedkine, on retrouve également cette dualité entre le corps et l'esprit, qui sont peu à peu contaminés l'un et l'autre par le travail. Cela va à l'encontre des thèses de Dubreuil, voyant dans l'automatisation un moyen de libérer l'esprit de l'ouvrier de la mainmise du capital.

du dessin industriel, les « deux outils fondamentaux » de l'usine nouvelle¹⁰³⁰. Alors que Hamp et Kollar mettent « l'âme du travail » dans les mains de l'ouvrier et son application à modeler la matière, à l'usine, l'« âme » est désormais centralisée et s'impose à eux de loin.

Comment aimer son travail quand on ne comprend pas ce qu'on fait, quand on perd de vue les conséquences de son pouvoir d'agir ? On notera qu'il paraît important aux auteurs de préserver les apparences et d'affirmer le goût des ouvriers pour la monotonie : « Un homme ne fait, *avec autant de calme que de lenteur*, qu'un seul geste : huit heures par jour, il protège le volant quand la caisse descend »¹⁰³¹, écrit Lauwick ; quant à Hamp, il souligne le goût des braves gens pour la monotonie : « Heureux ceux qui font le pain qui est toujours de même poids et de même forme », un luxe que ne peuvent se permettre les ingénieurs¹⁰³². Sans doute peut-on entendre ici un écho au Groupe X de l'Exposition de 1867 : le prolétaire aurait l'âme aussi monotone que les produits qu'il fabrique. Dans cette perspective, une autre lecture des photographies de Kollar a loué chez lui moins la perpétuation patrimoniale d'un travail immémorial que la valorisation esthétique d'une façon moderne de créer de la valeur économique.

d. Le spectacle de l'usine.

Peu après le passage de Kollar sur l'île Seguin, c'est au tour du magazine *L'Art vivant* de s'y intéresser, suivant un axe différent de celui de l'auteur. Le reportage est illustré de quatre photographies (anonymes) : une vue aérienne de « l'usine-paquebot », un banc d'épreuves, une cheminée en contre-plongée et une chaîne de fonderie¹⁰³³. Dans cet article à la gloire de Taylor, aucune chaîne d'assemblage n'apparaît, mais des compositions à l'opposé du style de Kollar où l'angle de prise de vue rompt avec le regard humain, pour donner un aperçu de la puissance industrielle. Le journaliste décrit l'usine de Billancourt en ces termes :

L'organisation taylorienne conduit nécessairement à l'ordre, à la simplicité, et par là elle rejoint l'œuvre d'art. Elle est une pensée humaine entièrement conduite vers ses fins, loin de la confusion, du désordre et de l'incohérence. L'artiste se fixe un but et il l'atteint avec une

1030Alain Dewerpe, *Le monde du travail*, op. cit., p. 139.

1031Hervé Lauwick, « L'automobile, la route... », op. cit., p. 342. Nous soulignons.

1032Pierre Hamp, « Tisserands et Filateurs », op. cit., p. 161.

1033Philippe Girardet, « Une œuvre d'art industriel. L'« Île Seguin » de Louis Renault », *L'Art Vivant*, n°200, 1936, p. 26.

miraculeuse simplicité et une apparente absence d'effort.¹⁰³⁴

C'est cette idée du travail que les images de l'article entendent figurer : symétrie, lignes claires, « sensation de quiétude »... autant de motifs visuels donnant à l'ensemble une connotation futuriste, bien plus qu'une représentation réaliste du travail ouvrier. Et pour cause ! Sur les quatre images, seul un ouvrier est visible. Selon le chroniqueur, l'ouvrier « compense l'abdication de la personnalité » car il comprend qu'il « participe à une œuvre commune »¹⁰³⁵. Autrement dit, il devient la fonction d'un grand système, pensé par un « artiste » pour être le plus efficient possible. Chez Hamp aussi, rien n'est plus beau que le spectacle de l'homme lorsqu'il devient utile ; ou mieux, lorsque l'inutile, comme le lépreux, retrouve d'un coup sa place dans le processus de production.

Dans sa recension de la publication, Jean Prévost était heureux de trouver chez Kollar une « esthétique du travail à la française ». L'écrivain louait la volonté d'« enthousiasmer » le lecteur « *aux beautés de l'utile* » :

Nous ne pouvons juger immédiatement de la beauté d'une œuvre industrielle, parce qu'elle n'existe pas pour elle-même : elle existe par rapport à sa fonction, au besoin qu'elle satisfait. On ne dégagera cette beauté qu'en pensant d'abord à ce besoin, puis aux conditions. [...] Il s'agit de rétablir l'équilibre entre les machines, les travailleurs et le pays, équilibre qui donne seul la beauté réelle du travail.¹⁰³⁶

Aux antipodes de l'esthétisation des formes nouvelles de l'industrie, le travail est beau *parce qu'utile*, parce qu'il crée de la valeur. Pour voir cette beauté, il faut comprendre comment le travail répond à un besoin. Pour l'auteur, les commentaires des économistes et sociologues sont nécessaires pour rappeler cette création de valeur ; l'ouvrier producteur ne devient « beau » que quand il s'insère dans les moyens de productions, quand il occupe pleinement sa *fonction* dans la chaîne de production capitaliste. Dans cette rhétorique, la beauté de l'image doit refléter la bonne manière de produire : au classicisme de l'image répond l'efficience de l'industrie. Prévost le dit bien, en des termes qui rappellent d'ailleurs les commentaires de Chevalier lors de l'Exposition de 1867 : *La France travaille* révèle « une période contemporaine, plus belle, qui cherche moins à développer la puissance que le rendement. [...] Tout ce qui était dépense inutile, on le voit, était en même temps laidur ;

1034Ibid.

1035Ibid., p. 28. « Taylor fait du travailleur un demi-dieu qui commande à la mécanique aveugle », écrit-il encore.

1036Jean Prévost, « Une esthétique du travail en France », op. cit., p. 589.

l'effort de rendement et d'économie a donné, sans le vouloir, des résultats esthétiques »¹⁰³⁷. Le geste est beau parce qu'il produit le maximum de valeur en un minimum d'effort.

Barthes soulignait que la « photogénie »¹⁰³⁸ participait à la sémantique de l'image : par l'embellie de la réalité qu'elle propose, elle accroît la puissance affective de l'information portée. En embellissant la production de valeur, la photographie prétend faire ressentir la joie qu'il y a à devenir une « fonction », à abdiquer sa personnalité pour participer à un organisme supérieur. Alors que la marchandise est belle quand elle est libérée de la sphère du travail, le travailleur lui, ne devient objet de spectacle que quand il produit. On mesure ici l'intérêt des photographies de Sander.

Ces considérations esthétiques sont le fait d'un partage que la forge de Buffon poussait à son paroxysme : les travailleurs et les spectateurs. La nouvelle de Pierre Bochot s'insurge contre ce partage en adoptant la forme d'un montage parallèle où l'on suit tour à tour la journée des ouvriers et celle du patron, de son fils et de la maîtresse de ce dernier. Lors d'une promenade de loisir, le couple bourgeois croise le chemin de l'usine et contemple les flammes que la cheminée éructe, avant de s'extasier sur la variété des couleurs, sans se soucier une seconde du sort de ceux qui triment en-dessous¹⁰³⁹. La fausse universalité du mythe laisse place à un montage acéré entre ceux qui produisent et ceux qui profitent se délectent du spectacle. L'usine apparaît là sous un double aspect polémique : en exploitant le travailleur, elle fabrique de la plus-value de la valeur esthétique *pour ceux qui ne travaillent pas*.

Dès lors, on peut se demander de quel côté nous place Kollar. Pour être juste avec lui, il faut dire que certaines de ses images pourraient illustrer la nouvelle de Bochot : quelques clichés des « Métiers du fer » transcrivent assez bien cette urgence du travail, les fumées et la chaleur qui y règnent. Mais sous la tutelle idéologique du texte, elles renvoient à une tout autre réalité, qui nous incite à voir en lieu et place de la rupture que constitue l'usine le dévouement et la perpétuation d'une tradition.

Certes, les photos de Kollar offrent une visibilité, une existence éphémère à ceux que l'usine anéantit, mais cette image les fait exister pour témoigner d'une expérience qui va à l'encontre de leur condition : en s'affranchissant des contraintes des cadences et de l'autorité, il occulte « l'être dégradé » de l'ouvrier d'usine. Weil est catégorique sur le triste spectacle que procure l'usine :

Le spectacle de manœuvres sur machines est presque toujours celui d'une précipitation

1037Ibid. p. 590

1038Roland Barthes, « Le message photographique », op. cit., p. 132.

1039Cf. Pierre Bochot, « Fonderie d'acier », op. cit., p. 63.

misérable d'où toute grâce et toute dignité sont absentes. Il est naturel à l'homme et il lui convient de s'arrêter quand il fait quelque chose, fût-ce l'espace d'un instant pour en prendre conscience [...] c'est ce qu'il faut apprendre à supprimer entièrement dans l'usine quand on y travaille.¹⁰⁴⁰

à ce que pouvait en dire *L'Art Vivant*, qui considérait l'usine scientifiquement organisée comme une œuvre d'art. Oui, le travail en usine dégage également des affects positifs et l'homme peut en tirer une satisfaction.

L'usine *pourrait* combler l'âme par un puissant sentiment de vie collective [...] par une espèce de grande respiration du travail en commun à laquelle il est enivrant d'avoir part. [...] Le bruit de la machine qu'on manie soi-même. On ne se sent pas petit comme dans une foule, on se sent indispensable. [...] Tout est heurt, heurt dur et en même temps conquérant, de l'homme sur la matière. Tout concourt à la transmutation de l'homme en ouvrier.¹⁰⁴¹

Or, poursuit la philosophe,

ces joies sont des joies d'hommes libres ; ceux qui peuplent les usines ne les sentent pas, sinon en de courts et rares instants, parce qu'ils ne sont pas des hommes libres. Ils ne peuvent les sentir que lorsqu'ils oublient qu'ils ne sont pas libres ; mais ils peuvent rarement l'oublier, car l'étau de la subordination leur est rendu sensible à travers les sens, le corps, les mille petits détails qui remplissent les minutes dont est constituée la vie.¹⁰⁴²

Elle rejoint ici Bochot, pour qui seuls les riches oisifs pouvaient apprécier, de l'extérieur et parce qu'ils se tenaient loin de l'expérience, le plaisir esthétique d'une fonderie. Pour mettre en valeur ce travail, pour changer l'esclave en spectacle il faut nécessairement en tronquer la condition. La réalité sans âme est donc abolie dans les pages de *La France travaille*, et volontairement maintenue hors-champ – au delà du cadre usinier strictement dit, on ne verra rien non plus de la rationalisation minière, à l'œuvre dès le milieu des années 1920¹⁰⁴³. On ne verra jamais ni la hiérarchie usinière, ni non plus les fiches de fabrication qui régissent l'ensemble des postes – et qui, pourtant, comme l'a noté Dubreuil, exige un niveau important

1040 Simone Weil, « Expérience de la vie d'usine », op. cit., p. 338.

1041 Ibid., pp. 328-329. Weil souligne.

1042 Ibid., p. 329.

1043 L'ingénieur Bedaux élabore un système de rationalisation adapté aux mines : le travail de chaque mineur est décomposé, comme dans *l'Encyclopédie*, mais le mineur dispose désormais d'une durée définie pour chaque tâche. Le chronométrateur derrière lui note sur sa tablette le temps que chacune lui prend et lui accorde un certain nombre de points, qui déterminent le salaire final. Cf. Xavier Vigna, *Les Ouvriers*, op. cit., p. 30.

de technicité. *Exit*, donc, la science qui organise et le capital qui possède.

En réalité, pour Weil, et plus tard pour Robert Linhart ou les groupes Medvedkine, il est impossible de trouver aucune élévation spirituelle dans la répétition cadencée de gestes privés de sens : « à l'usine, on ne travaille pas, on *produit* », témoigne en 1935 un ouvrier de Citroën dans *L'Humanité*¹⁰⁴⁴. Le bureau des méthodes, impose à l'ouvrier la manière, le *faire*, et le cantonne à la tâche d'exécutant, de fonction. Or, dit encore Weil, pour qu'il trouve de la joie dans son travail, il faut « non seulement que l'homme sache ce qu'il fait – mais si possible qu'il en perçoive l'usage –, qu'il perçoive la nature modifiée par lui. *Que pour chacun son propre travail soit un objet de contemplation* »¹⁰⁴⁵. Il y a là l'idée d'une inversion du mode spectaculaire : au lieu d'être l'objet du spectacle, il faudrait que l'ouvrier puisse observer à quoi sert ce qu'il fait. Spinoza ne dit pas autre chose quand il énonce la « satisfaction intime » que procure à l'homme le spectacle de ses agissements et de leurs conséquences sur le monde¹⁰⁴⁶. Car, poursuit le philosophe, c'est en percevant sa puissance d'agir que l'homme se comprend clairement et distinctement, et cette compréhension elle-même est une éminente source de joie. En l'absence d'une telle révolution dans le système productif, la collection tente de pallier à cette recherche de sens par une fiction nationale.

e. La Nation, motivation intrinsèque pour les travailleurs.

Alors que Weil ressent une absence profonde de valeur pour sa propre personne, la collection entend pallier à ce manque de valeur réel par une fiction encourageant le courage et l'abnégation, et donnant un sens national à une activité qui n'en a plus. De même, lorsque Hamp affirme que le mineur ou le métallo ont modifié l'histoire, n'est-ce pas pour compenser ce que la rationalisation de l'usine ou de la mine a fait aux hommes : à savoir, la possibilité d'apprécier l'effet de son travail sur les choses ? La collection entend les rendre *responsables* de la transformation de leur pays et par là leur insuffler un désir profond d'accepter la domination, en trouvant dans leur travail une motivation intrinsèque. L'argument national entend rendre le travail désirable en le décrivant comme participation directe de tous à la construction de la communauté nationale. Quel intérêt à cette nouvelle épithumogénie ? C'est de produire une joie intrinsèque, non-médiatisée par la consommation : les ouvriers sont

1044 Cité par Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 433.

1045 Simone Weil, « Journal d'usine », op. cit., p. 45. Nous soulignons.

1046 « La *Satisfaction intime* est la Joie née de ce que l'homme se considère lui-même et sa puissance d'agir » précise Spinoza en (*Eth.* III, Définitions des affects, 25).

heureux d'aller obéir à leur patron car ils leur semblent produire pour eux, *pour la nation*. Or, lorsque la joie vient de l'activité même et non plus d'une récompense annexe, la motivation du sujet est beaucoup plus forte : les hommes ne se livrent plus au travail par contrainte en vue d'une compensation ; ils consentent immédiatement par amour pour la chose nationale¹⁰⁴⁷. Au vrai, on a montré que ce consentement était hétéro-déterminé, produit par des affects et des constructions symboliques qui visent à faire aimer le travail en l'instituant comme valeur national.

Et effectivement, entre les mots de Ure et de ses contemporains et les textes de Hamp, Lauwick ou Valéry, on sent bien qu'il y a un profond changement de paradigme. Plus question de se réjouir de voir le prolétariat plus bas que terre. Au contraire : bien que la condition usinière continue de le réduire à néant, on encense maintenant le savoir-faire de l'ouvrier français. Le discours institutionnel rassure (c'est sa fonction), lui concède enfin une reconnaissance nationale, afin de compenser par une rhétorique patriotique l'expérience quotidienne de la domination. Bien sûr, une telle description fait l'impasse sur l'intermédiaire entre le travail et la nation, le capital, captateur de la puissance des sujets producteurs.

Pour être une nation, une société « doit avoir aboli toute segmentation par clans, cité, tribus, royaumes, domaines féodaux », considère Mauss. De plus, « pour que chacun se reconnaisse comme membre du groupe national, les différences sociales (culturelles, etc.) doivent être minimisées »¹⁰⁴⁸. Enfin, dans les nations les plus achevées, il n'y a pour ainsi dire pas d'intermédiaire entre la nation et le citoyen : toute espèce de sous-groupe a disparu. De là, on comprend mieux la disparition des entreprises privées, donnant l'impression d'un face à face entre l'ouvrier et la nation. Ce face à face s'appuie sur un mythe selon lequel ce qui est bon pour l'entreprise est bon pour la Nation¹⁰⁴⁹ et donc pour ses sujets, que les intérêts – et les désirs – de tous convergent *naturellement* : sous l'effet de la déformation mythique, la nationalisation *symbolique* vaut pour la nationalisation *économique*.

Revenons au chapitre « Mineurs ». Le texte est ponctué de chiffres et paraît comme obsédé par la crainte de voir la France dépassée sur le marché mondial du charbon. « La vente du charbon est l'une des luttes les plus dures de l'économie moderne », rappelle Hamp¹⁰⁵⁰ : la concurrence entre nations exportatrices l'emporte sur la lutte entre classes. Pour éviter

1047Cf. Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, op. cit., p. 75. Aujourd'hui, la forme de cette épithumogénie serait, on l'a dit, la promesse managériale de l'épanouissement et de la réalisation de soi par son investissement affectif total dans l'entreprise.

1048Marcel Mauss, « La Nation », op. cit.

1049« Ce qui est bon General Motors et bon pour l'Amérique ! » Cette déclaration fameuse a été proférée par le président Eisenhower en 1953, pour expliquer sa nomination de Charles Wilson, PDG du groupe, au secrétariat de la Défense.

1050Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., p. 45.

d'évoquer cette dernière, les salaires des travailleurs ne sont eux jamais cités. Cette omission donne l'impression que les hommes travaillent pour la grandeur de la France, *sans contrepartie*. Et ce d'autant plus que, si le texte cite plusieurs régions (Lorraine, Nord, bassin Stéphanois), il ne fait jamais mention des entreprises exploitantes, encore moins des bénéficiaires qu'elles font chaque année. La valeur économique ainsi créée par les 55 millions de tonnes de houille extraites en 1930 paraît revenir, sans intermédiaire, à l'économie nationale, quand elle est en réalité largement ponctionnée par des actionnaires¹⁰⁵¹ : au début des années 1930, la croissance des compagnies minières avoisine les 13% par an¹⁰⁵².

À la même époque, en Angleterre, Orwell énumérait toutes les marchandises à l'origine desquelles était le mineur et son labeur souterrain, invisible. Le *Quai de Wigan* mettait en évidence l'écart entre le mépris symbolique et économique avec lequel était traité le mineur, et son apport absolument indispensables au bon fonctionnement du pays, jusque dans ses loisirs les plus futiles¹⁰⁵³. Déguster une glace ou regarder un match de cricket, deux activités anodines, exigent l'énergie du charbon, c'est-à-dire le travail difficile de toute une corporation. Orwell appelait ainsi à réévaluer l'importance d'une classe afin de faire aboutir des revendications politiques. L'ambition de *La France travaille* est également de dévoiler à l'ensemble du pays une profession méconnue, mais sa visée politique est opposée. Le travail révélé est épuré des stigmates de l'exploitation, et les mineurs semblent heureux de participer à la gloire de la Nation. Il faut souligner que l'une des seules occurrences au salaire intervient, de façon négative, pour expliquer les accidents. Ces derniers, en effet, sont souvent dus à la cupidité d'ouvriers ayant orgueilleusement présumé de leurs forces : qu'un ouvrier veuille gagner plus que son dû, et il trouve la mort, comme si, tacitement, on l'incitait à se contenter du plaisir de produire français¹⁰⁵⁴. Alors qu'Orwell entend retisser le lien rompu entre marchandise et production, l'écriture mythologique de Hamp fait très exactement l'inverse, et masque les vrais bénéficiaires de la valeur créée.

Eu égard à la puissance du sentiment national, la nationalisation symbolique de l'industrie est régulièrement convoquée en cas de crise. Lors de l'oraison funèbre des victimes de la

1051 Dans *Germinal* (1884), Zola a joué de l'invisibilité de cette caste, dont l'influence sur la vie du mineur est pourtant essentiel. Son roman peut se lire comme une remise au centre d'une sphère du pouvoir, d'un « dieu vivant et mangeant les ouvriers dans l'ombre » qui se tient pourtant par essence à la périphérie.

1052 Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 424.

1053 « Au fond, là où on extrait le charbon, c'est une sorte de monde à part qu'on peut aisément ignorer sa vie durant. Il est probable que la plupart des gens préféreraient ne jamais en entendre parler. Pourtant, *c'est la contrepartie obligée de notre monde d'en haut*. La quasi-totalité des activités auxquelles nous nous livrons, qu'il s'agisse de manger une glace ou de traverser l'Atlantique, de cuire un pain ou d'écrire un roman, suppose – directement ou indirectement – l'emploi du charbon. [...] Mais généralement, nous ne sommes pas conscients de cela. Nous savons tous que "le charbon est primordial", mais nous ne pensons jamais, ou presque jamais, à tout ce qu'implique l'extraction de ce charbon. » La description des conditions de travail prend ici tout son sens. Cf. Georges Orwell, *Le quai de Wigan*, op. cit.

1054 Pierre Hamp, « Mineurs », op. cit., p. 52.

Catastrophe du 10 mars 1906, le ministre salue, pour calmer la vindicte populaire, « des soldats morts au champ d'honneur. [...] *morts pour la Patrie* »¹⁰⁵⁵. *L'Assiette au beurre* affichait toute l'hypocrisie de cette diatribe, en mettant en parallèle du discours politique le chantage à l'existence de l'ouvrier, allant à la mort en connaissance de cause : sur l'illustration, un mineur résigné murmure face à une lampiste au visage de mort « Allons-y, puisqu'il faut du charbon pour la Compagnie et du pain pour les mioches ! »¹⁰⁵⁶. Et effectivement, il est difficile de trouver meilleur exemple d'une catastrophe prétendument accidentelle ayant en fait été produite par la cupidité actionnariale¹⁰⁵⁷. Le 11 mars, Jaurès écrit dans *L'Humanité* : « Ce qui est terrible, c'est de se dire, devant ces morts, que la société n'a pas été juste pour eux ; qu'elle n'a pas respecté et glorifié en eux la dignité de la vie, qu'elle les a laissés à l'état de salariés, c'est-à-dire dans une condition inférieure. »¹⁰⁵⁸ Sous sa plume, les victimes sont ramenées à leur condition sociale de salariés d'une entreprise fautive, non à celui d'une « race » œuvrant pour la Nation, ou d'un Homme Éternel aux prises avec la Nature¹⁰⁵⁹.

Mais plus significatif encore, lors du débat parlementaire qui suivra, le 3 avril 1906, le député de Carmaux s'attaque aux concessions accordées aux sociétés privées et réclame que les mines soient nationalisées :

La seule sanction pour ceux chez qui le souci du lucre prime le souci des vies humaines, pour ceux qui, en fermant leurs yeux, en bouchant leurs oreilles, ont créé le péril et la mort, est de leur annoncer que, puisqu'ils sont incapables de gérer le domaine que la nation leur avait confié, *la nation reprend son domaine pour l'administrer elle-même*. Elle avait pu l'aliéner, elle n'avait pas renoncé à son devoir, qui est de veiller à la vie et à la sécurité des travailleurs.¹⁰⁶⁰

Un écart évident oppose Jaurès et Hamp (le second ayant pourtant soutenu le premier) : le

1055 *L'assiette au beurre*, N°260, Mars 1906, p. 836. Dessin de Delannoy. Nous soulignons.

1056 *Ibid.*, p. 823. Dessin de Gandjouan.

1057 Cette explosion est survenue suite à un incendie, commencé cinq jours plus tôt et traité par serrement, pour gagner du temps et continuer l'exploitation sans amoindrir le rendement. Elle fera 1100 morts (officiellement) et constitue aujourd'hui encore la plus grave catastrophe du travail en Europe. Pressée de reprendre le travail après les funérailles, la direction fait cesser au plus vite les recherches de survivants éventuels. La colère éclate lorsque, vingt jours plus tard, treize rescapés remontent à la surface, preuve que beaucoup auraient pu être sauvés. S'en suit une grève extrêmement dure, qui sera sévèrement réprimée par Clemenceau. Plus que jamais, cette catastrophe et son traitement par les autorités capitalistes et étatiques montrent « l'égoïsme bourgeois » à la source des morts du travail que dénonçait par Engels au siècle précédent.

1058 Jean Jaurès, *L'Humanité*, 11 mars 1906, p. 1.

1059 Dans son récit, la catastrophe est « naturalisée », puisque pour c'est la terre elle-même, anthropomorphisée, qui « ne pardonne pas les blessures qu'on lui fait ». Cf. « Mineurs », *op. cit.*, p. 41. À l'inverse, dès le lendemain du « Crime de Courrières », une affiche de *L'assiette au beurre* clamait : « Tantôt c'est la Mine, tantôt c'est le Capital... Y a rien à foutre de la Nature ! ». Cf. *L'Assiette au beurre*, N°260, Mars 1906, p. 833.

1060 Jean Jaurès, débat parlementaire, 3 avril 1906, [en ligne]. Nous soulignons.

tribun prône une nationalisation économique, là où le texte de Hamp s'en tient à une nationalisation symbolique. Dans le discours du socialiste, l'entreprise capitaliste est remise en évidence *entre* l'ouvrier et la Nation. Bien plus, si la Nation est également ici l'institution supérieure, c'est avant tout parce qu'elle dispose d'un pouvoir politique : elle est, depuis 1789, une instance relevant de la souveraineté populaire. Et si les écrivains appellent à œuvrer à sa gloire, rares sont ceux qui se réfèrent à son pouvoir pour légiférer contre le Capital. C'est là tout l'intérêt du discours de Jaurès – évidemment prononcé dans un tout autre contexte et ayant une toute autre destination que celui de Hamp –, qui rappelle à l'Assemblée que pour que les entreprises participent à l'intérêt général, il est nécessaire que l'État, bras armé de la Nation, pèse sur elles de tout son poids. Car jamais elles ne le font ni ne le feront *naturellement*. En cela, il va à l'encontre du mythe d'un capitalisme patriotique, qui tend à faire croire que le patronat agit par intérêt national. Puisque le salarié travaille pour la Nation, il peut exiger qu'elle agisse en sa faveur. C'est l'une des bases de l'État providence qui commence à se mettre en place à l'époque.

À mille-lieux de là, les auteurs de *La France travaille* se sont surtout préoccupés, comme nous allons le voir, d'accumuler les apparences nationalistes du travail et de les étendre à toutes les industries et à toutes les régions, afin de composer l'image d'un territoire entièrement tourné vers la production capitaliste, dont la forme achevée est de faire du pays entier une grande usine.

IV. Vers un territoire-usine.

1. L'usine : une forme extensive.

Jusqu'à présent, nous n'avons évoqué l'usine que sous sa forme concrète et resserrée de fabrique automatisée, où ce ne sont plus les ouvriers qui se servent des machines (comme des outils), mais les machines qui se servent des ouvriers. Cependant, le marxiste italien Mario Tronti a poursuivi les thèses de Marx pour montrer que la fonction conceptuelle de l'usine est de s'étendre au-delà des murs. Selon lui, l'usine est « un concept qui s'appuie sur l'idée de la métropole comme organisme flexible et extensible à l'infini, dont le rôle est de reproduire et d'organiser le travail vivant »¹⁰⁶¹. On peut définir l'usine, dit Tronti, comme

un ensemble de machines, un diagramme spatial dont la fonction consiste à adapter l'espace physique à la composition technique qui rend possible le travail productif et son exploitation. [...] L'usine n'a donc pas de forme définitive, elle est plutôt un processus en perpétuelle transformation qui, à partir d'un centre parfois stratégiquement relocalisé, innerve et organise le territoire. S'il y a usine, il y a un réseau logistique qui coordonne machines, transports, flux de personnes, matières premières, marchandises : le champ d'application de l'usine est toujours le territoire.

Le propre de l'usine depuis toujours, c'est « d'investir le territoire comme un espace à mettre sous contrôle afin de le posséder » : l'usine pourrait être la forme achevée de l'occupation du monde, telle que l'a décrite Piron. Or, des mines aux montagnes, *La France travaille* montre une telle occupation capitaliste du territoire en pleine expansion. « Plus la production capitaliste se développe plus la forme capitaliste de la production s'empare de toutes les autres sphères de la société », poursuit Tronti, décrivant un processus d'« usinisation » globale du monde du travail. Soit que l'usine colonise l'ensemble du territoire où elle s'implante : sous-traitance, cités dortoirs, commerces, loisirs vivent alors selon son rythme ; soit, de façon plus diffuse, c'est le territoire entier qui se transforme en usine, en faisant sien les modes et rapports de production propres à l'usine et en les appliquant aux industries du dehors, voire à l'ensemble des formes de la vie sociale.

La France travaille peut apparaître comme un processus d'« usinisation » de l'imaginaire national : « Le capital ne peut pas se contenter d'exploiter le travail comme il le trouve, mais

¹⁰⁶¹Mario Tronti, « L'usine et la société », *Ouvriers et Capital*, 1966, Einaudi, trad. Yann Moulier, Christian Bourgois, 1977. Ce chapitre a été republié dans la revue numérique *Multitudes*. Les citations qui suivent viennent de cette traduction en ligne.

doit façonner le processus de travail "à son image", c'est-à-dire en colonisant chaque moment de la vie sociale, en en déterminant la temporalité et la spatialité. » C'est ce que traduit Prévost quand il s'émerveille de l'*efficience* des industries françaises : la valeur princeps de l'usine est devenue la norme esthétique nationale et le territoire entier ne vit plus que pour produire ; chaque ouvrier n'existe plus que pour remplir sa fonction dans un gigantesque organisme dédié uniquement à la création de valeur marchande. Tronti observe qu'à partir du moment où toute la société est absorbée par la production capitaliste, l'usine disparaît paradoxalement, et c'est à ce moment que se réalise pleinement l'idéologie bourgeoise, c'est-à-dire « l'hypostase du "social" comme quelque chose au sein duquel la force de travail est uniquement considérée comme un moment de la vie sociale ». Alors, vendre sa force de travail paraît parfaitement naturel et désirable, et s'employer dans les structures du capital devient la forme première de sociabilité d'une société.

Quelle forme cela prend-il dans *La France travaille* ? D'abord, le travail apparaît souvent en présence du capital. En plus des nombreuses machines déjà évoquées, Kollar prend soin de montrer, non seulement la fabrication, mais aussi les entrepôts, les arrière-boutiques et autres greniers débordant de marchandises. Le travailleur apparaît régulièrement entouré de ces stocks, souvent présents en quantités industrielles, et ce même – surtout – lorsqu'il s'agit de travailleurs manuels. Verriers ou céramistes, artisans de précisions travaillant à la main des matières extrêmement fragiles, rivalisent avec les machines et témoignent d'une productivité nationale à la fois qualitative et concurrentielle. Une vue d'ensemble d'un hangar dévoile des moules qui s'étalent à perte de vue, au point que l'on se croirait dans les caves du Xanadu de Kane : « La diversité du marché du flaconnage et la puissance de la fabrication automatique exigent un nombre considérable de moules »¹⁰⁶², précise la légende.

Quelques pages plus loin, un potier est photographié seul sur son tour, avec à sa gauche des dizaines de balles d'argile et à sa droite les marmites prêtes à être séchées. En vis-à-vis, sur la page de droite, une centaine de ces marmites sèchent au soleil¹⁰⁶³. Cette double-page s'ouvrait sur le lieu de production : une petite poterie provençale typique. La moindre petite boutique devient un modèle de productivité. Entre ces trois images, le corps du texte nous explique l'origine et la production des briques et des tuiles : « venues du fond des âges de l'Égypte pré-pharaonique [...] elles ont toujours été largement utilisées en France : la puissance actuelle de production de notre pays atteint annuellement 1.750.000.000 de briques et 600.000.000 de tuiles. »¹⁰⁶⁴ En une phrase, l'origine lointaine et la production actuelle sont

1062G. Lechevallier-Chevignard, « Verriers et céramistes », op. cit., p. 260.

1063Ibid., pp. 264-265.

1064Ibid., p. 265.

mises sur le même plan, comme un lien de cause à effet. Et l'auteur ne manque pas de rappeler que cette pratique ancestrale exige une « étroite union des mains du céramiste et du bloc d'argile qu'elle façonne... L'apparente soumission de la matière qui s'anime et ses profondes réticences... Tous ces éléments entourent la céramique *d'un courant d'émotions multiples et nous ramènent, à leur façon, vers les thèmes éternels* »¹⁰⁶⁵. La productivité industrielle à l'image se pare des vertus d'un artisanat immémorial : l'homme qui produit pour le capital semble profiter des « émotions multiples » que celui qui façonne la matière à sa guise.

Ce mélange entre l'émotion devant des gestes éternels et la productivité, la série l'applique à toutes les branches professionnelles. Cependant, c'est peut-être quand elle aborde les Halles de Paris et son industrialisation de l'agriculture que les sentiments mercantiles qui l'animent se font les plus flagrants.

2. Les « crus » régionaux : naturaliser la division du travail sociale à l'échelle nationale.

Tout comme l'usine est divisée en ateliers, la production nationale prend la forme d'un grand ensemble où chaque région produit *naturellement* sa main-d'œuvre, chaque « pays » produit la « race » adaptée à son industrie, telle la Flandre avec ses mineurs. Hamp note que

des pays sont célèbres pour la qualité de leur main. La porcelaine a affiné les doigts des limousins ; à Tulle les hommes sont armuriers et cultivateurs, les femmes dentellières. [...] Il y a des crus du travail comme des crus de vins : Châtellerauld et Thiers sont couteliers, la Corrèze fait la pièce détachée pour Saint-Étienne, le Jura est horloger.¹⁰⁶⁶

Grâce à sa géographie qui lui fournit cette main-d'œuvre experte, la France spécialise chacune de ces régions dans une production de qualité. Cette qualité régionale doit devenir un argument dans la concurrence mondiale, sur le modèle du vin, à la fois icône de l'identité nationale *et* prolifique industrie capitaliste et exportatrice¹⁰⁶⁷ : « il est des crus de pierre comme il est des crus de vin »¹⁰⁶⁸, affirme lui aussi Léandre Vaillat, auteur du livret consacré au bâtiment. Un carrier peut identifier une pierre comme un œnologue un cépage. À cette fin,

1065Ibid. Nous soulignons.

1066Pierre Hamp, « Les métiers du Fer », op. cit., p. 128.

1067Cf. Roland Barthes, « Le vin et le lait », *Mythologies*, op. cit., p. 77. Barthes ajoute colonisatrice, dans la mesure où les colons impose aux Algériens la culture du vin, alors même que la majorité n'en consomme pas.

1068Léandre Vaillat, « Le bâtiment », op. cit., p. 299.

Vaillat nous emmène de carrière en carrière comme on va de vignoble en vignoble et prend soin de préciser d'où sont sortis les parapets du Pont d'Iéna, les murailles de la basilique de Koekelberg : « la pierre qui dort au fond des vallées devient vivante par le génie de l'homme »¹⁰⁶⁹. Le cru, c'est la marchandise issue de la conjonction de la bonne Nature et de la bonne main, qui naturalise la division capitaliste du travail.

Car on ne fait pas ce que l'on veut avec la nature : « chaque terre appelle sa culture »¹⁰⁷⁰ et il faut savoir produire *en conséquence*. Au lieu des paysans immémoriaux, le chapitre « Marchés et ravitaillement des villes » choisit des champs aux tracés géométriques, destinés à produire le mieux possible les marchandises adéquates. Alors que « La vie paysanne » insiste sur la matérialité du travail agricole, avec des cadres offrant une large place à la terre fraîchement labourée et au ciel lourd et nuageux, l'agriculture prend ici des formes rectilignes. Cette rectitude des champs figure la marche du progrès, à travers la conquête d'une nature sauvage, fondamentalement non-linéaire. De « La vie paysanne » aux « Marchés », on passe d'une image matérielle, ancrée dans la terre (Kollar a les pieds dans les champs) à une vue lointaine et aérienne d'une nature rectiligne, qui rappelle ce que l'on a décrit plus haut comme une supervision. La ligne droite est « une icône virtuelle de la modernité », note Ingold : « elle est un indice du triomphe de la pensée rationnelle et intentionnelle sur les vicissitudes du monde naturel. »¹⁰⁷¹ Victoire de la science moderne contre le savoir traditionnel, de l'esprit sur la matière, elle incarne aussi l'indice d'une vision, non plus qualitative, mais quantitative du monde : la ligne sépare, mesure, ordonne et définit le nombre et les proportions¹⁰⁷².

Pour exploiter ce territoire quadrillé, Vaillat défend, à travers le « régionalisme », une politique de retour à la terre, remède contre la crise économique : « il se peut que la foule des déracinés déçus par l'usine revienne à la terre et qu'une politique inédite [...] s'efforce [...] d'encourager une sorte de *colonisation française*. »¹⁰⁷³ Par cette politique, il s'agit tout à la fois de faire face au mécontentement ouvrier et de tirer profit au mieux du territoire, les « nouveaux venus à la terre » troquant simplement la discipline d'usine contre une autre qui, par sa nouveauté, pourrait leur sembler préférable : la région devient alors, véritablement, une alternative à l'usine hors-les-murs, où chaque contrée participe à une création d'ensemble, supervisée par la capitale.

En effet, les marchandises de tous les crus sont centralisées aux Halles pour être vendues. Si le chapitre « La vie paysanne » rassure le lecteur quant à la conservation d'une « France

1069Léandre Vaillat, « Le bâtiment », op. cit., p. 304.

1070Charles Sylvestre, « La vie paysanne », op. cit., p. 35.

1071Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 197.

1072Ibid., p. 198. Nous soulignons.

1073Léandre Vaillat, « Le bâtiment », op. cit., p. 327. Nous soulignons.

éternelle », « Marchés et ravitaillement » est son versant moderne, relatant ce qu'il advient des récoltes françaises. Alors que la vie paysanne demeure prise dans la « roue perpétuelle » d'un temps immémorial, les Halles tournent à plein régime pour nourrir Paris chaque jour. Les villes sont présentées comme des « géants » incapables de se sustenter, dépendants des campagnes environnantes, qui n'ont d'ailleurs d'autre fonction que de nourrir les villes. *La France travaille* nous présente donc un ordre du monde où les campagnes apparaissent comme les garde-manger des villes, qu'il ne s'agit aucunement de remettre en cause.

Tout un peuple d'ouvriers, de cultivateurs, de conducteurs... ne peinent, ne travaillent, n'existent que pour procurer chaque jour aux habitants des villes de la nourriture fraîche. Cet immense labeur s'accomplit sans repos, sans relâche, sans répit. Chez nous, en France, des contrées entières ne vivent que parce qu'elles font vivre les villes. »¹⁰⁷⁴

Ce lien d'interdépendance a besoin, pour exister d'une organisation radicale du travail et du territoire. Dans de nombreuses industries, Kollar photographie les rails, les routes, mais aussi les opérations de conditionnement et de transport. Les différentes étapes de ramassage et de livraison du lait sont résumées en cinq clichés mettant l'accent sur la modernité de ces procédés : « Tous les jours à l'aube » dit la légende, les camions ratissent les fermes rurales pour ramasser le lait frais, « trait la veille au soir ou aux premières heures du matin »¹⁰⁷⁵. Des citernes ferroviaires convoient le produit à la laiterie centrale, où il est « trié, filtré et pasteurisé ou réfrigéré » ; la dernière photo conclut avec la bouteille de lait sur le pas de la porte du consommateur. Vaches et paysans sont invisibles ici : seules comptent les opérations industrielles censées acheminer et garantir la qualité du lait – « ravitailler une ville en lait n'est rien, assurer que ce lait soit pur est plus délicat »¹⁰⁷⁶. Kollar nous montre là encore les mesures d'hygiène – stérilisation et empotage – en quantité industrielle. Dans ces « usines laitières », la technique moderne devient la garante de la fraîcheur et de la qualité des marchandises. C'est d'autant plus significatif que ces opérations concernent le lait, doté dans l'opinion d'une pureté enfantine et d'une force restauratrice¹⁰⁷⁷. Les machines qui contribuent à l'épurer semblent à leur tour parées de ces vertus.

Il en va de même pour le pain :

Abandonnez vos illusions, si vous vous imaginez voir un petit moulin tournant

1074 André Warnod, « Marchés et ravitaillement », op. cit., p. 173.

1075 Ibid., pp. 95-97.

1076 Ibid., p. 97.

1077 Roland Barthes, « Le vin et le lait », op. cit., p. 77.

joyeusement ses ailes dans le ciel clair. [...] Le moulin à vent est bien mort, et le moulin à eau aussi. On ne moule plus de blé entre deux meules. C'est bien plus compliqué, *beaucoup moins pittoresque, mais beaucoup plus sûr*. [...] Pour être meunier, il faut aujourd'hui être ingénieur chimiste.¹⁰⁷⁸

À son tour, le meunier avance au pas de l'usine. Les photographies, plus nombreuses encore que pour le lait, révèlent une dichotomie dans les cadrages, qui retient l'attention. Deux photos étalent en perspective des rangées de meules mécaniques et de plansichters, à perte de vue dans la profondeur, tandis qu'en vis-à-vis, le test de la farine est effectué par un chimiste seul et individualisé : moulu par des machines, le blé est néanmoins testé *scientifiquement*, pour en garantir la qualité. La science se porte au secours de la consommation nationale, pour assurer à la fois l'abondance et la qualité. Cela fait d'autant plus sens ici que le pain est un pilier de la culture nationale – « le Français est un mangeur de pain » rappelle l'écrivain : grâce aux machines, il peut en manger tous les jours. Enfin, cette série se conclut sur quatre portraits d'artisans boulangers, préparant les baguettes à la main (tout en profitant du pétrissage mécanique)¹⁰⁷⁹. Les proportions de la collection sont ainsi respectées : tandis que la machine assure la quantité, que la qualité du matériau est scientifiquement vérifiée, le savoir-faire artisanal peut s'appliquer à poursuivre la tradition et l'identité culturelle. Le pittoresque a laissé place à la production intensive, mais cette dernière promet d'en conserver les valeurs.

Plus largement, la rationalité usinière imprègne l'ensemble des comportements professionnels. Dans le bâtiment, le chantier est devenu « une véritable usine », nous dit-on¹⁰⁸⁰ : contrairement aux artisans de jadis, l'énergie est aujourd'hui utilisée rationnellement. Les « beaux gestes plastiques » d'antan occasionnaient une « grande déperdition d'énergie », que les ouvriers savent désormais éviter¹⁰⁸¹. Le sens de la « mesure », c'est aussi l'efficience, la rationalité dans le geste contre le baroque dépensier.

Quant au cultivateur, il est aujourd'hui commerçant, lui qui doit savoir quand vendre sa récolte, en suivant le cours du blé par la TSF¹⁰⁸². Le paysan de nature économe, connaît la valeur des choses, se plaît à nous dire en substance le chapitre consacré ; désormais, il est quasiment économiste, il a des notions de spéculation : « à Paris, la Bourse aux grains est animée ». Si le chemin de fer a propagé les idées de la République, l'électricité – et la radio –

1078 André Warnod, « Marchés et ravitaillement », op. cit., p. 97. Nous soulignons.

1079 Ibid., pp. 92-93

1080 Léandre Vaillat, « Le bâtiment », op. cit., p. 298.

1081 Ibid.

1082 Charles Sylvestre, « La vie paysanne », op. cit., p. 94.

ont diffusé la rationalité industrielle et les affects de la classe bourgeoise.

L'usine applique donc ses procédés de valorisation à l'ensemble du territoire, qui n'existe plus que pour satisfaire une population urbaine. La ville centralise, organise et rationalise la production rurale, transformant le « pittoresque » (renvoyé essentiellement au chapitre de « La vie paysanne ») en valeur marchande. Les routes, les chemins de fer, les réseaux électriques, mais aussi les cités minières ou cheminotes deviennent autant d'outils de capture et d'organisation de la multitude, mise en marche dans la transformation rationnelle de la nature en marchandise. La puissance mystificatrice du capitalisme vient du fait qu'il se dissout dans les rapports sociaux, rendant invisibles, ou plutôt naturels les rapports qu'il impose entre les êtres, et entre les êtres et les choses. Warnod peut ainsi conclure : « Bon appétit, gens des villes ! Tout un peuple a travaillé pour que vous ne manquiez de rien. Peut-être trouvez-vous que ce peuple est trop nombreux ? Peut-être estimez-vous que vous le payez trop cher ? Mais ceci est une autre histoire... »¹⁰⁸³ Comme Orwell, l'écrivain s'adresse à un lectorat urbain, présumé ignorant de l'origine de sa consommation. Mais Orwell cherchait à mettre en question les processus de création de valeur. Ici au contraire, cette question essentielle n'a pas lieu d'être, puisque l'ensemble du chapitre tend à naturaliser la mise en valeur des campagnes par leur assujettissement aux villes, en présentant un peuple qui, à l'image des paysans, n'a d'autre désir que d'accomplir cette fonction¹⁰⁸⁴.

3. Un territoire qui travaille.

Enfin, pour unifier ce grand territoire usinier, il fallait construire un continuum de la production : la collection s'applique à relier photographiquement le territoire, à travers un maillage dense, à la fois électrique, routier et ferroviaire. Il s'agit de montrer l'implantation de la production dans tout le pays. L'omniprésence des voies de circulation contribue à faire de l'ensemble du territoire une gigantesque usine. Lorsqu'il veut montrer la grandeur et la diversité de la production sur l'Île Seguin, Louis Renault fait juxtaposer des photographies d'ateliers qui se situent en réalité dans des lieux différents, donnant l'impression que tout le processus se déroule au même endroit¹⁰⁸⁵. La photo permet de construire ce type de

1083 André Warnod, « Marchés et ravitaillement », op. cit., p. 100.

1084 « Les gens des Halles aiment le travail en général et le leur en particulier. Riches, ils continuent leur tâche avec la même simplicité. » Ibid., p. 77.

1085 Alain P. Michel, « Images du travail à la chaîne », op. cit.

rapprochement, d'enjamber les distances géographiques pour maîtriser l'espace.

La France travaille procède suivant un ordre différent. La série multiplie les juxtapositions, dans un même cadre, de signes modernes et historiques, attestant de l'implantation des réseaux de circulation et d'énergie jusque dans les coins les plus reculés. Chaque chapitre s'ouvre une photo miniature qui donne le ton de l'ensemble. « L'automobile et la route », s'ouvre sur une borne Michelin de Franche Comté (Besançon, Morteau, Vennes, Guyans) : la photographie montre des panneaux signalétiques modernes, tout juste à l'état d'expérimentation¹⁰⁸⁶, dans une région rurale. Ce nouveau type de signes qui parsème le territoire annonce que l'on peut désormais relier Besançon à Morteau par une Route Nationale. Qui plus est, le chapitre nous informe que « la France est le pays possédant le plus beau réseau routier du monde »¹⁰⁸⁷. Les images, choisies à dessein, montrent une route de campagne suffisamment générique pour correspondre à n'importe quelle région française : la première représente une route de campagne bien droite et bordée d'arbres ; la seconde la RN 14, avec comme direction Marseille d'un côté, Strasbourg de l'autre. Côte à côte, les deux photos laissent imaginer que l'ensemble du pays dispose d'un maillage d'une qualité exemplaire, et invite par conséquent le Français à arpenter le territoire. La légende affirme qu'« un effort a été accompli pour adapter ce réseau aux exigences de la circulation actuelle », assurant le lecteur de l'adaptation de son pays à la modernité.

Plus littérale encore dans sa confrontation des époques, l'image ouvrant « Aux sources des énergies » offre une synthèse symbolique entre tradition et modernité, entre deux croyances : dans un même cadre voisinent la religion et la science, le clocher et le poste transformateur. La rencontre entre ces deux temporalités témoignent d'une colonisation douce du paysage français : au-delà du symbole religieux, le clocher est un signe de la ruralité nationale. La modernité paraît rassurante, pénétrant le territoire sans le déranger, lui conservant son identité plus ou moins fantasmée. Elle annonce aussi que la modernité n'est pas une affaire de grande ville : cette image générique, non-assignable, semble dire que même le coin le plus reculé est accessible par la route et à l'électricité. Les photos « typiques » montrant une route au milieu des champs ou un canal traversant la campagne vont dans ce sens : ils affirment le quadrillage complet du territoire, désormais disponible à l'occupation usinière.

En réalité, l'enquête réalisée par Kollar accuse de graves disparités géographiques : toute une moitié du pays est ignorée par la collection. Une cinquantaine de départements « seulement », ont été visités. Il apparaît clair qu'il faut donner la priorité à la France industrialisée : 80% des photographies se situent à l'Est de l'axe Le Havre / Marseille, dont la

1086Une circulaire du Ministère de l'Intérieur légalise officiellement leur implantation le 17 février 1931.

1087Hervé Lauwick, « L'automobile, la route... », op. cit., p. 351.

moitié en Île-de-France (5 millions d'habitants, premier centre industriel et commercial du pays)¹⁰⁸⁸. Malgré ces différences, le texte assure que le maillage électrique est total : « il suffit de prononcer ces noms pour sentir toute la variété de la France. Songez à cette foudre obéissante qui parcourra la première ligne, portant force et lumière de Dunkerque à Toulouse et Auzat, par Amiens, Beauvais, Paris, Orléans, Coindre, La Mative, Bromat, Albi. [...] La fée accomplit le trajet en quelques millièmes de seconde. »¹⁰⁸⁹ Derrière ces images et leurs commentaires, l'idée-force est la répartition égalitaire du courant sur le territoire. Pour ce faire, les auteurs insistent sur le « *dispatching* » : un tableau de commande qui contrôle et distribue le courant haute tension, véritable « cerveau de l'usine », qui permet de suivre toute l'exploitation : « Voici les manettes qui permettent au courant d'ici d'aller à Dunkerque, à Brest, à Nice, à Bayonne. »¹⁰⁹⁰

Comme source essentielle de ce courant distribué équitablement partout en France, le chapitre nous désigne les grands barrages montagneux. Une bonne partie du chapitre concerne la « houille blanche », l'énergie hydroélectrique. Après la Guerre, tous les secteurs industriels ont opté pour une électrification intense¹⁰⁹¹. Néanmoins, la France manque de grandes entreprises électriques comme General Electrics aux États-Unis ou Siemens en Allemagne. L'électricité naturelle ne couvre en réalité que 30% des besoins nationaux, le système reposant essentiellement sur le charbon, malgré son prix d'extraction élevé¹⁰⁹². Cela n'empêche pas l'industrie électrique d'être l'une des branches nationales les plus rentables. Sa mise en avant dans l'album est un moyen de vanter les progrès effectués dans la décennie passée, mais aussi de montrer comment l'intelligence de l'homme, à travers la figure de l'ingénieur, très présente dans le chapitre, permet de mettre la France au travail, *en tant que territoire*. Les barrages sont présentés comme véritables usines, implantées dans des panoramas naturels. Les images impressionnantes, grandioses, tendent à masquer la dépendance énergétique (à l'égard de l'Allemagne ou des États-Unis) en montrant des ressources en apparence inépuisables.

Reste que les grands barrages réservoirs qui émergent à cette époque sont extrêmement coûteux. Les industriels qui les font construire doivent absolument revendre le surplus d'électricité. *La France travaille* leur assure une promotion, tout comme les nombreuses

1088Cf. Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet, *La France travaille*, op. cit., p44. Les auteurs arrivent à la répartition suivante entre les grandes régions industrielles : Ile-de-France (40%), Lorraine (8%), Nord-Pas-de-Calais (7,5%), Rhône-Alpes (6,5%), Normandie, Bretagne, PACA, Midi-Pyrénées, Bourgogne (4%).

1089Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op. cit., p. 384.

1090Ibid., p. 420.

1091Entre 1926 et 1931, la France connaît une période de rattrapage dans la motorisation de son industrie, la consommation nationale passant de 3,5 à 17,2 milliards de kWh de en 1920 à 1930. En 1931, 62% de l'énergie qui met en mouvement l'industrie française provient de l'électricité. Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 381.

1092Ibid., pp. 382-384.

inaugurations prestigieuses assurées par de hautes personnalités politiques, appuyant les logiques financière et technique qui sont à la manœuvre. De même, il n'est peut-être pas anodin que quatre grands chapitres de l'enquête soient consacrés aux principaux bénéficiaires du marché boursier : les industries électriques donc, mais aussi le transport, l'alimentation et le fer¹⁰⁹³.

Si les Halles centralisent les marchandises à Paris, l'électricité est présentée comme une source de richesses s'étendant à tout le territoire. « L'électrochimie et l'électrometallurgie apportent la richesse en des lieux jusqu'alors déshérités », affirme la légende d'un panorama des aciéries électriques d'Ugine (Savoie)¹⁰⁹⁴. « On voit surgir des centres sidérurgiques où on les attendait le moins », commente Fabre, tandis qu'une photo montre les lignes électriques qui ont porté le courant jusque dans la vallée. L'implantation de barrages, et notamment de nombreux petits barrages de plaine, a permis l'industrialisation de vallées jusqu'alors laissées pour compte : « Toute la région des Baux-en-Provence a été enrichie le jour où l'aluminium put être tiré électriquement de la bauxite », nous dit Lucien Fabre¹⁰⁹⁵. Dans cet exemple, l'électricité transforme littéralement le territoire et sa roche en marchandise. Énergie moderne par excellence, elle porte la promesse d'un destin désirable : le devenir-usine accessible à toutes les régions.

L'enquête atteste de cette pénétration jusqu'au cœur des petits ateliers ruraux : c'est l'autre signe essentiel, avec les stocks de marchandises, de l'usinisation de la société. Artisans et paysans se sont rapidement adaptés : deux photos témoignent de cette entrée de l'électricité à la ferme, *via* un insert sur un compteur dans une grange et une photo d'un moteur polyvalent dans la cour. La conclusion du chapitre fait écho à ces deux images en imaginant le Conseil Municipal d'un village des Alpes ou des Cévennes débattant du minimum annuel de kilowatts consommé par la commune¹⁰⁹⁶. Au départ hésitants, ces paysans découvrent vite les bienfaits de l'électricité qui économise la peine et apporte ses loisirs et ses joies. L'énergie moderne arrive ainsi aux lecteurs emplies d'affects positifs. Grâce à elle,

l'artisanat renaît. Le polisseur de diamants, le fabricant de montres, le canut n'ont plus besoin de s'astreindre aux épuisantes journées de l'usine dans les faubourgs. *C'est l'usine qui vient à eux* ; l'usine de montage qui comprend peu d'ouvriers, qui s'installe à la campagne, qui recueille ses éléments fabriqués à domicile, à temps perdu, par des hommes libres, qui

1093Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 425.

1094Ibid., p. 421.

1095Ibid., p. 426.

1096Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op. cit., p. 428.

peuvent vivre de leur terre.¹⁰⁹⁷

Tout paysan de France pourra bientôt rationaliser son temps en fabriquant des pièces à ses heures perdues, afin qu'elles soient rentables. Ce faisant, la modernité aidera à fonder « une solidarité nouvelle, un ciment nouveau au sein de ces villages de France »¹⁰⁹⁸. Dictant sa raison productive à l'ensemble du territoire, l'usine devient plus encore : le corps politique idéal qui impose son *imperium* et ses rapports entre les hommes.

L'une des images les plus représentative de cette implantation pourrait être cette vieille lithographe occupait à grainer sa pierre avec une machine électrique¹⁰⁹⁹. L'image joue d'un contraste fort entre l'âge avancé de l'ouvrière et la rusticité du lieu d'une part, et d'autre part le tourniquet électrique, souligné par la légende, et le large stock de pierres occupant les trois quarts de l'image. Tout en ayant vraisemblablement appris son métier au siècle précédent, l'ouvrière travaille aujourd'hui à l'électricité et les nombreuses pierres à sa droite donnent un aperçu de l'accroissement de sa productivité.

Au cas où ces promesses attractives ne suffiraient pas à valoriser cette pénétration électrique dans le quotidien national, plusieurs photos participent à fonder une esthétique positive de la modernité. Le paroxysme formaliste est atteint avec les photos scientifiques : projection d'un jet, étincelle d'un million de volts au laboratoire Ampère, ces vues microscopiques, révélant l'invisible donne un visage à la fois poétique et mystérieux à la modernité. Dans ce domaine, Kollar réalise quant à lui plusieurs portraits de machines tout aussi intrigantes : turbine-escargots, condensateurs de vapeur, éclateur à sphères, postes de distribution et de transformation constituent autant de formes abstraites qui ont du paraître tout à fait exotiques au lecteur, et le convaincre de la puissance industrielle de son pays¹¹⁰⁰. Ces photographies s'apparentent à leur tour à des natures mortes, où la lumière et ses reflets concourent à mettre en valeur et à faire aimer les lignes et les matériaux de la modernité industrielle.

A contrario, il est un territoire essentiel de l'usinisation nationale qui est radicalement écarté de l'enquête : la banlieue. « Troisième pilier de l'industrialisation » (Woronoff), la banlieue fournit à la fois l'espace et la population nécessaires pour installer l'usine nouvelle. Des communes comme Saint-Denis ou Vénissieux, caractéristiques des villes ouvrières des années 1930, émergent dans leurs formes actuelles à cette époque : ce sont des territoires

1097Ibid. Nous soulignons.

1098Ibid. Notons que dans les faits, les TPE de cinq salariés ou moins restent largement à l'écart de l'innovation.

Cf. Denis Woronoff, *Une histoire de l'industrie en France*, op. cit.

1099Georges Lecomte, « Les métiers du livre », op. cit., T. II, p. 370.

1100Ibid., p. 398, 412, 418, 419, respectivement.

ruraux ou semi-ruraux qui sont peu à peu annexés par les grands centres industriels. La banlieue fait office de dépotoir pour la ville : toutes les industries et les populations indésirables (ouvrières, mais aussi et surtout immigrées) y sont renvoyées. En 1912, Saint-Denis compte 256 ateliers jugés « dangereux, insalubres, incommodes »¹¹⁰¹. On comprend mieux dès lors que l'enquête de Kollar l'amène plutôt à montrer la grandiose colonisation des montagnes, plutôt que ces ateliers et ouvriers, au combien indispensables, que la ville repousse dans ses marges. Promener sa caméra en périphérie pour révéler ce que le centre ne veut pas voir, tel sera le geste politique de Henri Storck (*Misère au Borinage*, 1937) ou Eli Lotar (*Aubervilliers*, 1946), dont nous reparlerons en conclusion.

4. Quand la raison économique s'impose au monde.

Derrière cette série se dessine également un capitalisme modèle, avec ses principes et ses héros, patron et ingénieur. S'il a ses saints du travail, Hamp a aussi ses patrons exemplaires, au premier rang desquels l'Allemand Hugo Stinnes, « le plus important capitaliste du monde »¹¹⁰², et son pendant français, Louis Loucheur. Ces deux magnats, de la génération de l'écrivain, ont en commun d'avoir été avant tout des hommes de terrain ayant plus ou moins échoué (aux yeux de Hamp du moins) en politique. C'est que pour Hamp, la première instance du pouvoir politique est l'entreprise : le patron se doit d'être un meneur d'hommes, capable d'enrôler les désirs en insufflant aux hommes une « foi nouvelle », en étant « celui par qui se maintient la force nationale »¹¹⁰³.

Il y a chez Hamp un reste de saint-simonisme, une confiance plus grande dans les technocrates pour organiser le monde que chez les politiciens. De façon générale, la frontière se situe plutôt chez lui dans l'opposition entre la théorie et la pratique, la première étant symbolisée par l'École Polytechnique, qui

a fourni de regrettables ingénieurs, satisfaits de l'esprit d'irréalisme qui se contente du signe des choses ; des hommes qui ont créé les habitudes administratives de conclure sur dossier et non sur expérience. Assurés de la supériorité de l'esprit polytechnicien, ils y assujettissent toute activité, du premier jour où ils sont en contact avec elle. Ils n'acceptent

1101 Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 397.

1102 Pierre Hamp, *Un nouvel honneur*, op. cit., p. 230.

1103 Ibid., p. 236.

plus de se remettre en apprentissage et d'être enseignés. [...] Ils dessinent la figure que doit avoir la vie, qu'ils ne peuvent plus comprendre que par lignes, et dans l'absolu.¹¹⁰⁴

Au contraire, Stinnes connaît « le poids de l'outil dans la main de l'homme ». C'est un bon patron car il connaît « l'école, l'usine, le commerce. Étudiant, ouvrier, vendeur, *il sait calculer le travail*, se servir de ses mains, placer la marchandise. C'est la base de la civilisation moderne »¹¹⁰⁵. Enfin, c'est « un homme de travail » : « il ne pense qu'au profit. Mais pour cela il faut qu'il ne pense qu'au travail. Il descend dans la mine le matin à 4 heures, arrive aux usines avant les directeurs »¹¹⁰⁶.

Dans cette rhétorique, la quête du profit est révéérée comme un sentiment bénéfique, dans la mesure où elle pousse le patron à fédérer les hommes autour de lui, enrôlant leurs désirs sous le sien. Le capitaliste montre alors la voie, devient la tête d'un corps national entièrement dédié au profit – le sien –, but commun à l'ensemble des individus désireux de faire du pays une grande nation-usine, alimentée par l'électricité. L'orientation de la société s'en remet alors à la puissance de quelques individus : l'économie l'a définitivement emporté sur le politique.

C'est cette leçon qu'a oublié Loucheur, à qui Hamp reproche d'avoir lâché son empire hydraulique au profit d'un poste au Ministère de la Reconstitution :

N'aurait-il pas été un glorieux créateur de la fortune française par la captation des forces hydrauliques ? C'est une grande chose : un métier ; beaucoup plus grande que la politique. La force de la France devant l'Allemagne eut été mieux assurée par l'organisation de l'énergie hydraulique de tout le territoire que par la qualité de la politique de M. Loucheur à la Reconstitution.¹¹⁰⁷

« Aux sources de l'énergie », chapitre consacré à l'énergie hydraulique, est écrit selon le point de vue d'un ingénieur, l'autre figure héroïque de la modernité. Celui-ci n'apparaît pas à l'image, mais le texte est écrit en son nom – Barthes l'affirmait, le texte est l'instance qui fait autorité. À travers ses yeux, on suit la construction d'un barrage, de l'origine à la fin, en passant par le recrutement et la direction de la main-d'œuvre, les relations avec les diverses institutions politiques, etc. Plus significatif encore, c'est son émotion que l'on partage quand il

1104Ibid., p. 240.

1105Ibid., p. 226. Nous soulignons. Hamp décrit Loucheur en des termes similaires : « M. Louis Loucheur est un polytechnicien dépolytechnisé, qui s'assouplit à tout, accepte de faire, après l'investigation livresque, l'investigation pratique, qui n'arrête pas son esprit au point de soudure du théorique et du réel et va droit dans la simple exactitude des dures choses de la réalité, lourdes à soulever. » Ibid., p. 241.

1106Ibid., p. 231.

1107Ibid., p. 246.

est ému aux larmes de voir « sa » centrale inaugurée, « conçue, imaginée et construite par les Ingénieurs, épris de leur métier ou, pour mieux dire, de leur art »¹¹⁰⁸. L'ingénieur apparaît comme un Prométhée moderne, dont le grand public ignore la noblesse. Et tandis que la cérémonie a lieu, Lucien Fabre nous fait partager l'émotion de ce héros

oublié là-bas, caché dans son embrasure, et qui se retourne en grimaçant pour ravalé une larme. C'est fini ! Il va falloir partir, quitter le chef d'œuvre, abandonner cette chose qu'on a faite et aimée, recommencer ailleurs... Une réussite, oui. Mais que de peine, de réflexion, de longueur, de souci... Le génie est une longue patience...¹¹⁰⁹

Le texte se tourne vers ce hors-champ affectif des cérémonies officielles où « les Gros se congratulent » et où le photographe, Kollar par exemple, immortalise les représentants institutionnels. Mais les affects de l'ingénieur, mettant son génie au service de la collectivité, s'opposent aussi à l'avidité des paysans qui négocient la vente de leurs parcelles et à la paresse d'ouvriers décriés un peu plus tôt.

L'ingénieur gagne pleinement ici ses galons, son capital symbolique. Au cours des années 1930, sa position dans l'entreprise et la société est réexaminée : figure d'une classe dirigeante non-possédante, il est l'instance nécessaire à l'installation d'un capitalisme scientifique dirigé contre les ouvriers¹¹¹⁰. Son savoir lui assure un certain prestige et légitime sa position hiérarchique. Le bon ingénieur doit connaître la terre, reconnaître les crus, deviner le chemin du filon de houille ou relier les vallées aux réseaux électriques : dans la série, il est l'instance essentielle pour exploiter le territoire, pour tracer « des plans d'ensemble qui soudent le présent et qui réservent l'avenir »¹¹¹¹.

Le mineur et le métallurgiste sont peut-être des « transformateurs sociaux », mais la conclusion, laissée à Fabre, assure qu'« *on ne juge une espèce qu'à son élite* »¹¹¹². Dans le chapitre conclusif, « Aux sources de l'invention », la collection aborde enfin la place du bureau d'études dans l'industrie. Le fil des photographies construit une continuité remarquable entre les portraits de grands savants dans leurs laboratoires (Curie, Branly) et les espaces de recherche des grandes usines : la grande industrie prend ainsi en charge la production de la connaissance, le bien-être de l'humanité¹¹¹³. Le texte entreprend ensuite de nous convaincre

1108 Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op.cit., pp. 416-417.

1109 Ibid., p. 423.

1110 Simone Weil consacre des pages entières aux débuts de F. W. Taylor et à la mise au point de son système. Selon elle, sa motivation première était de briser la résistance ouvrière, d'isoler les ouvriers, en en sachant plus qu'eux sur leur propre travail.

1111 Lucien Fabre, « Aux sources de l'énergie », op. cit., pp. 383-384.

1112 Lucien Fabre, « Aux sources de l'invention », op. cit., p. 420.

1113 Ibid., pp. 418-419. Sur une double page, trois laboratoires se côtoient : à gauche, celui de l'École Centrale, à

que ce qui anime cette science est la spiritualité, omettant là encore sa soumission au capital qui lui dicte ses objets de recherche. Le savant d'usine est décrit comme le descendant des mathématiciens grecs, de Zénon à Pythagore : « par l'usage de la mathématique, *l'homme qui réfléchit se confronte à chaque instant avec lui-même et avec les plus grands, les plus essentiels problèmes de l'univers.* »¹¹¹⁴

L'enquête photographique se conclut donc sur un curieux renversement : des mérites d'un peuple qui travaille, on est passé à l'apologie d'une élite intellectuelle acquise au grand capital, auquel le texte se remet comme à un bienfaiteur de l'humanité. Elle a beau être parée de toutes les vertus, la fonction d'exécutant apparaît alors définitivement pour ce qu'elle est : une condition subalterne dont l'accès à la souveraineté ne vaut pas d'être discuté.

Nous l'évoquons plus haut, dix ans après la série, Hamp rejoindra le gouvernement de Vichy qui, tout en chantant les louanges de la petite entreprise, mènera une politique servant les intérêts des grands groupes. Contrairement à ce que sa propagande pouvait laisser supposer, ce régime réalisera en effet le règne des technocrates en léguant les pleins pouvoirs à des hauts fonctionnaires, des ingénieurs des Mines formés pour une part dans les mêmes écoles que le grand patronat, tout en muselant les parlementaires et en criminalisant les corps intermédiaires¹¹¹⁵. L'absence totale des syndicats dans la collection, la croyance dans l'économie pour dicter sa loi aux politiques, les vertus cardinales accordées aux valeurs du travail et de la nation sont autant de traits affectifs par lesquels la collection préfigure, bien plus que le Front Populaire, ce sinistre avenir vichyste.

droite ceux d'une grande usine chimique et d'une industrie de colorants.

1114Ibid., p. 420.

1115Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 475. La Charte du Travail impose en 1941 un syndicat unique et obligatoire à la solde du patronat. On nuancera cependant la comparaison en rappelant que la France vichyste se caractérise également par un appareil bureaucratique tentaculaire. Or, Hamp se méfiait de la bureaucratie et les emplois administratifs et les services n'ont pas été photographiés par Kollar.

Conclusion de la troisième partie.

Dans cette France corsetée du début des années 1930 qu'ont capté les photographies de Kollar, Simone Weil a vécu le mouvement de juin 1936 comme une véritable rupture dans la condition ouvrière, et ce à plusieurs niveaux. Le succès électoral du mois de mai¹¹¹⁶ a inscrit *politiquement* la classe ouvrière dans le corps collectif national, non plus sous la forme artisanale, « paysanne » et « mesurée », décrite par Hamp ou Siegfried, mais avec ses revendications modernes, liées à la situation sociale et collective¹¹¹⁷. Dans ce climat de libération, Weil laisse échapper un soupir de soulagement : « enfin on respire ! »¹¹¹⁸ Après ses éprouvantes expériences de l'usine, les grandes grèves de juin lui apparaissent comme un « salut de l'âme »¹¹¹⁹.

Pourtant, tout en ayant vécu, décrit et théorisé la condition ouvrière, Weil n'a *absolument pas* anticipé les événements de l'été 1936. À plusieurs reprises, elle répète dans ses lettres à des ingénieurs que la résignation ouvrière est telle qu'il ne faut pas compter sur un mouvement de masse. Preuve s'il en est de la pertinence du fameux axiome spinozien : *Nul ne sait ce que peut un corps*¹¹²⁰. En juin 1936, le « corps ouvrier » a découvert sa puissance et en a tiré une joie nouvelle : « Lorsque l'esprit se considère lui-même et sa puissance d'agir, il se réjouit, et d'autant plus qu'il s'imagine lui-même et sa puissance d'agir plus distinctement. »¹¹²¹ L'homme, mais un groupe social aussi bien, ne se connaît lui-même « que par les affections de son corps et leurs idées », explique Spinoza. Dans la grève, et particulièrement dans les grèves de juin 1936, avec leurs occupations des lieux du travail et du pouvoir, les travailleurs et travailleuses ont découvert des aspects ignorés, *oubliés*, de leur puissance d'agir. Contempler les effets de sa puissance sur le réel procure une grande joie, nous dit encore Spinoza. Et celle-ci est encore décuplée par le fait qu'elle a été la plupart du temps largement partagée.

1116Aux élections législatives du printemps 1936, la SFIO obtient 149 sièges, les Radicaux 111 et le PCF 72. Avec les petites formations et les « apparentés », la gauche obtient un total de 376 députés, et porte Léon Blum au pouvoir.

1117Signe de ce tournant, le PCF de Maurice Thorez adopte lui aussi un ton patriotique, alors que jusqu'à la fin des années 20, on refuse de chanter *La Marseillaise*. Le film éponyme de Renoir (1938), parrainé par la CGT, présente de façon didactique l'origine de la Nation française comme une alliance élargie entre les curés de campagne, les petits bourgeois et les classes laborieuses, fédérés contre une aristocratie dégénérée.

1118Simone Weil, « La vie et la grève des ouvriers Métallos », 10 juin 1936, op. cit., p. 219.

1119Ibid., p. 216.

1120(*Eth.*, III, 2, Sco.) « Personne [...] n'a jusqu'ici déterminé ce que peut le corps [...] on ne sait pas ce que peut le corps ».

1121(*Eth.*, III, 53, Dém.) « L'homme ne se connaît lui-même, sinon par les affections de son corps et leurs idées. Lorsque donc il arrive que l'esprit peut se considérer lui-même, par là même il est supposé passer à une perfection plus grande, c'est-à-dire qu'il est supposé être affecté de joie, et d'une joie d'autant plus grande qu'il peut s'imaginer lui-même et sa puissance d'agir plus distinctement. »

Les grèves ont d'abord éclaté dans des industries et des sites où la main-d'œuvre était jeune et peu syndiquée, peu impliquée politiquement. Elles ont également largement débordé les usines pour s'étendre aux autres corps de métier. Les secteurs les plus modernes ont été les plus touchés, là où le face à face entre l'individu et sa hiérarchie était le plus violent, le plus sauvage. L'arrivée au pouvoir d'une coalition de gauche a galvanisé l'orgueil ouvrier, changeant son regard sur le patronat et lui donnant la force encapacitante nécessaire à l'insubordination : « Le facteur décisif, il faut le dire, c'est le gouvernement du Front populaire. D'abord, on peut – enfin – faire une grève sans police », écrit Weil. Mais surtout, « chaque ouvrier, en voyant arriver au pouvoir le PS, a eu le sentiment que, devant le patron, il n'était plus le plus faible. La réaction a été immédiate. »¹¹²² La colère, l'humiliation, la souffrance emmagasinées ont profité de l'étincelle pour éclater comme une baudruche¹¹²³. Ce moteur passionnel de 36, on le chercherait en vain dans *La France travaille*.

Exemplaires sont à ce titre les grèves des grands magasins. Comme pour les ouvriers de 1867, la prise de conscience commence par le partage des expériences et la découverte d'un *conatus* commun : « on s'est dit les unes aux autres nos salaires »¹¹²⁴, se souvient une vendeuse. L'affaiblissement des structures autoritaires qui entretenaient un climat de concurrence et de suspicion entre les travailleurs change la figure du corps politique et modifie les rapports entre les gens. La subversion flotte dans l'air et se répand par contamination affective : « Nous étions très surprises de notre audace... Jamais nous n'avions vu tant de femmes dans les grèves que dans ces mois-là ! Il faut dire qu'à la maison l'atmosphère y poussait. »¹¹²⁵ Le fameux slogan en une du *Populaire*, « Tout est possible », dit bien ce sentiment de puissance : le peuple s'est gonflé d'un orgueil nouveau et imagine désormais qu'il a le pouvoir d'agir sur le monde et de reprendre en main son destin.

Ce sentiment de puissance prend une forme nouvelle : l'occupation des lieux de production¹¹²⁶. Les photographies d'usines occupées s'apparentent à un reflet inversé des portraits du personnel commandés par le patronat : là aussi, une foule s'est réunie pour poser sur son lieu de travail. Mais la ressemblance s'arrête là : dans ces photos, la figure de l'autorité

1122 Simone Weil, « La vie et la grève des ouvrières métallo », op. cit., p. 229.

1123 Il faut cependant prendre garde à ne pas caricaturer le mouvement, en supposant qu'il a suffi d'une vague passionnelle générale pour soulever les masses. « Dire que les grèves ont été spontanées, c'est souligner qu'elles ont répondu à des initiatives locales, mais ces initiatives ont été souvent prises par des militants, notamment des unitaires qui, depuis parfois plusieurs années, se consacraient à créer les conditions d'un nouveau rapport de force dans l'entreprise. C'est au cours de cette "préhistoire" des grèves que se sont noués les réseaux militants sur lesquels repose dans certaines grandes usines le succès de 1936. » Antoine Prost, « Les grèves de mai-juin 1936 revisitées », *Le Mouvement Social*, Vol. 200, N°3, 2002, pp. 33-54 [en ligne].

1124 Mlle Chevalier, employée aux Nouvelles Galeries de Saint-Étienne, citée par Michèle Zancarini-Fournel, *Les luttes et les rêves*, op. cit., p. 641.

1125 Ibid.

1126 Sur plus de 12.000 entreprises en grève dans le pays, près de 9.000 ont connu des occupations.

a été mise à la porte et l'attitude des sujets est toute différente. À la rigidité des corps crispés s'opposent les poings levés, les sourires ou les danses. Les groupes s'amassent, non sous la contrainte, mais par plaisir, dans des mises en scène variées et détendues. Des poses originales s'inventent, debout sur le portail ou échelonnés sur une grue, ou simplement rassemblés sous l'enseigne, comme pour dire : « "notre" usine aussi est en grève ». On aperçoit parfois des attributs du loisir (accordéon) ou la solidarité qui s'organise (victuailles arrivant d'ailleurs). Souvent, un ouvrier brandit un journal – *Le Populaire* ou *L'Humanité* – ou une pancarte précisant la corporation : « les travailleurs de précision sont en grève » ; « Pour le contrat collectif, les cimentiers de la Butte Rouge »... L'une d'elles dit simplement : « Nous voulons être traités comme des être humains » (Fig. 28).

En se faisant photographier, les travailleurs remettent la main sur le sens de leur action. Ils n'apparaissent plus en peine, mais retrouvent la maîtrise de leur temps et de leur corps, préfigurant les célèbres clichés de l'été 36, par Doisneau ou Cartier-Bresson. C'est une autre occupation du monde qui s'y dessinent alors et qui a aussi son histoire, aux antipodes de la « peine des hommes » et de l'hagiographie du travail : la lutte pour le temps libre, pour échapper au temps du travail est une constante du mouvement ouvrier, depuis les « cabales » des compagnons, en passant par la journée des 10 heures des révolutionnaires de février 1848, jusqu'au repos hebdomadaire et aux 8 heures journalières portés par le syndicalisme du début du XX^e siècle. Inscrire dans la loi le financement d'un temps libre équivaut à reconnaître officiellement l'humanité du travailleur et la dignité humaine du travail : « le travailleur est aussi un homme et non un perpétuel besogneux, et son travail lui paie cet accès à la qualité d'homme en tant que tel »¹¹²⁷.

Par ailleurs, ces occupations renversent les pratiques militantes du siècle précédent. Alors que le mouvement ouvrier fuyait l'usine, en détruisait parfois les machines, les grévistes de 1936 s'y réunissent et entretiennent les moyens de production. En occupant les lieux et en s'y faisant photographier, ils en deviennent symboliquement les patrons. Tout se passe comme si l'usine était enfin ratifiée par les ouvriers, qui n'en rejettent plus le principe, mais les règles actuelles. Pour la première fois peut-être, certains voyagent à leur guise dans les ateliers et organisent même des visites pour leurs familles¹¹²⁸. 1936 a aussi produit un renversement des manières de voir : l'ouvrier, habituellement rivé à l'ici et maintenant de sa machine, peut montrer les lieux à ses proches et commenter son travail. La visite à l'atelier, plaisir bourgeois,

1127Cf. Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 341.

1128Simone Weil s'appuiera sur son expérience de l'usine et des grèves pour imaginer une autre organisation du travail qui soit plus gratifiante pour l'ouvrier : qu'il puisse régulièrement inviter sa famille, qu'il prenne connaissance chaque semaine du processus de production, qu'il soit libre d'évoluer dans l'espace usinier... constituent autant de propositions tirées de ses observations de 1936 et destinées à changer la perception sur le travail. Cf. Simone Weil, « Condition première d'un travail non-servile », op. cit., pp. 355-372.

décliné depuis le XVIII^e siècle comme un mode de spectacle et d'appropriation symbolique de l'usine par les classes dirigeantes, est au contraire interdite au patron. Pour ces spectateurs avertis, l'usine est tout sauf un lieu exotique que l'on contemple de haut, en promenade : c'est un lieu que l'on pratique et que l'on est fier de faire découvrir aux siens. Par la grève, l'ouvrier devient un homme libre et passe d'objet du spectacle à spectateur lui-même.

Et du spectacle, il y en a eu : chants, jeux, danses, pièces de théâtre, sports se sont déroulés dans les lieux réservés au travail. *Grèves d'occupation*, l'un des films les plus diffusés à partir de 1937 dans les réseaux militants, embrasse une large part de ces expérimentations récréatives. Adoptant le point de vue de la CGT, le film étonne par sa vision festive du mouvement : au-delà du discours syndical attendu, la richesse du folklore et des traditions carnavalesques de la classe ouvrière marque l'esprit. La grève semble se nourrir d'une inventivité festive débordante qui explose après avoir été tant réprimée. Sans doute les pages de *La France travaille* ont-elles à leur manière participé à cette répression normalisatrice, jugeant ce folklore incompatible avec l'idéal national et l'efficacité productive. Ces traditions disent pourtant un autre rapport de l'ouvrier à son travail, fait de camaraderie et de coutumes partagées : une tradition corporatiste, une sociabilité quasiment inaperçue chez Kollar, et mise à mal par le taylorisme, refait surface durant cette parenthèse.

Néanmoins, les nombreuses images issues du Front Populaire, qui ont largement concouru à en façonner le mythe, masquent également des aspects importants de la réalité historique. Les scènes de liesse donnent à voir une joie unanime : de nombreux enfants sont présents dans les cortèges, dans les usines. À travers eux, on veut mettre en avant la famille et le temps gagné sur le travail, que l'ouvrier pourra lui consacrer. Le but est aussi de rassurer les classes moyennes en soulignant le calme des manifestations. Difficile d'imaginer, derrière l'apparent consensus, la dureté de la condition d'avant juin. Difficile aussi de se représenter les tensions de cette période. La mémoire de l'événement omet souvent que les grévistes sont alors *minoritaires* : à peine un ouvrier sur trois est en grève, sur l'ensemble du territoire¹¹²⁹. *Grèves d'occupation* évoque « l'infamie » des jaunes, et les frictions avec les non-grévistes ou avec la direction sont nombreuses et parfois violentes.

De même, les accords de Matignon¹¹³⁰ ont bien du mal à passer auprès du patronat. Weil

1129On compte, selon Woronoff, 2,2 millions de grévistes dans les usines, pour 7 millions d'ouvriers.

1130Parmi les innovations sociales, outre les congés payés, la semaine de 40 heures et les augmentations des salaires d'environ 10%, ce sont surtout les conventions collectives et l'élection de délégués du personnel qui vont accorder aux salariés un certain pouvoir de négociation avec le patronat. On peut dire avec Woronoff que « la modernisation sociale a rattrapé la modernisation technique », dont témoignait les photos de Kollar. Cf. Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 450. 1123 conventions collectives sont signées en 1936 ; 3064 en 1937. Devant la fin de non-recevoir avancée par le patronat, il a fallu, et ce fut une première en France, la conjonction d'un gouvernement favorable aux travailleurs et d'un mouvement social pour imposer ces réformes sociales.

rapporte à un ami ingénieur une conversation entre deux patrons entendue dans un train :

Voilà qu'on reparle du contrôle de l'embauche et de la débauche. Dans les mines, on met des commission paritaires, oui, avec les représentants ouvriers à côté des patrons. Vous vous rendez compte ? On ne va plus pouvoir prendre et renvoyer qui on veut. - Oh ! C'est incontestablement une violation de la liberté. - C'est la fin de tout ! - Oui, vous avez raison ; comme vous disiez tout à l'heure, ils font si bien qu'on est complètement dégoûté, si dégoûté qu'on ne prend plus les commandes, même si on en a.¹¹³¹

Le patronat est scandalisé de voir s'amenuiser un pan de son pouvoir arbitraire, de devoir partager la table des négociations avec les représentants syndicaux. Durant l'été, beaucoup de caricaturistes s'amuseront du voisinage de la bourgeoisie et des ouvriers sur les plages : « quelques jours par an, la condition ouvrière et la condition bourgeoise sont *interséquentes* »¹¹³², résume Robert Castel. À l'usine comme à la plage, le Front Populaire a diminué la ségrégation entre classes. L'orgueil du patronat en a pris un coup, note Weil : « il est doux d'avoir des inférieurs ; il est pénible de voir des inférieurs acquérir des droits, même limités, qui établissent entre eux et leurs supérieurs, une certaine égalité »¹¹³³.

Rappeler ces tensions derrière le souvenir du bonheur unanime est essentiel pour bien comprendre que 1936 n'est en rien un cadeau des classes dirigeantes¹¹³⁴. En effet, le patronat oppose une fin de non-recevoir au gouvernement. Il suffit de jeter un œil aux caricatures du *Figaro* ou de *Candide*, totalement dénuées d'humour, pour constater le dépit des dominants : on parle d'un « ministère de la paresse », Blum est dessiné en « maîtresse de Staline », etc. L'occupation des ateliers, qui émeut aujourd'hui tant nous pouvons y lire l'accès d'une classe à une existence meilleure, est aussi joyeusement banale pour la classe ouvrière qu'intolérable à une partie des classes moyennes¹¹³⁵. Les deux patrons dans le train concluent leur conversation d'un commun « *Mais ils le paieront !* », d'un ton haineux qui frappe les oreilles de leur secrète auditrice. Très rapidement en effet, le patronat réclamera vengeance et s'acharnera à faire plier le nouveau pouvoir syndical. Dès l'été 1938, quelques mois après avoir pris la relève de Blum, Daladier clamera haut et fort dans un discours radiodiffusé sa

1131 Simone Weil, « Lettres à Auguste Detœuf », op. cit., p. 255.

1132 Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 342. En réalité, les premiers congés payés n'ont pas profité à tout le monde, ne serait-ce que parce qu'après plusieurs semaines de grève, l'argent manque cruellement dans les ménages.

1133 Simone Weil, « La condition ouvrière », op. cit., p. 323.

1134 Parmi d'autres, Jean Lacouture décrit des patrons incrédules, faisant pénitence devant les fiches de paye de leurs salariés : « comment avons-nous pu laisser faire ça ? » Jean Lacouture, *Le Front populaire*, Centre national de la photographie, Photo poche histoire, 2006.

1135 Au yeux de la morale chrétienne, ces occupations de la propriété d'autrui sont illégitimes (*La Croix*, 13 juin 1936), et constituent de graves cas de violation de domicile (*Le Pèlerin*, 21 juin 1936).

volonté de « remettre la France au travail »¹¹³⁶. S'en suivront des dérogations aux 40 heures, des diminutions du tarif des heures supplémentaires, et la grève consécutive à ces décrets sera violemment réprimée par la mise à pied de plus de 800.000 grévistes. Les photos et les films ont donc contribué à fonder un lieu de mémoire qui masque à quel point 1936 a été un moment de lutte. Paradoxalement, *La France travaille* prend ici tout son sens, tant elle nous donne à voir l'image conservatrice de l'industrie, telle que la voudrait les dirigeants patronaux.

L'ouvrier a certes conquis sa dignité, mais il l'a obtenue au prix fort : en ratifiant pour de bon son statut de fonction au sein du capital. Peut-être est-ce en cela que les photographies de Kollar préfigurent le Front Populaire : non dans son versant progressiste et euphorique – la conquête d'un temps fait pour autre chose que pour le travail – mais dans son envers, dans l'acceptation du fait que ce temps ne sera jamais qu'une parenthèse dans la vie du travailleur. Ce dernier est certes désormais considéré comme un être humain, il peut compter sur ses délégués discuter avec le patronat, mais il admet définitivement sa position subalterne.

Cette subordination, le Front Populaire la sanctionne au lieu de la subvertir, il la rend supportable, en permettant à l'ouvrier de souffler deux semaines par an. Castel parle d'une « victoire à la Pyrrhus », qui confortera finalement les positions de la toute jeune société salariale¹¹³⁷. Contrairement à la Commune qui portait une véritable remise en cause du capitalisme et une promesse d'une démocratie étendue à tous, les réformes du Front Populaire entraînent un renforcement décisif de l'occupation des hommes : son arsenal de mesures sociales soulage l'ouvrier autant qu'il pérennise le capitalisme.

Le salariat « indigne », duquel Marx voulait libérer la classe ouvrière, devient peu à peu le statut majoritaire dans la société. Pour Castel, « les travailleurs manuels ont été moins vaincus par la lutte des classes que débordés par la généralisation du salariat »¹¹³⁸. Certes, nous avons pris l'exemple, minoritaire, du travailleur de la grande industrie décrit par Weil. Mais les notes de la philosophe ne font que pousser à bout la logique de la condition salariale : la conscience aiguë du travailleur manuel d'être cantonné à un rôle subordonné. Accepter d'être « salarié », c'est entrer dans un compromis entre intégration et subordination, c'est accepter d'être cantonné dans des tâches d'exécution, d'être tenu à l'écart du pouvoir, tout en étant protégé par un système de droits et d'assurance sociale, et en ayant accès à partir des années 1930, à une consommation et à des loisirs. Pour beaucoup d'ouvriers, le salariat ouvre alors lentement mais sûrement la porte à un nouveau régime de désir, à un nouvel *épithumé*.

Le Front Populaire a été un moment décisif où la classe ouvrière a vraiment pu croire à la

1136 Discours du 21 août 1938. Cité par Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France*, op. cit., p. 451.

1137 Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 340.

1138 Ibid., p. 324.

promesse social-démocrate du progrès : non plus le progrès fantasmagorique des marchandises fétichisées, mais une croyance appuyée sur des lois ayant des effets réels dans les conditions de travail. Pendant un temps, l'ouvrier a cru que sa situation aller s'améliorer simplement avec le temps, au fur et à mesure des lois sociales. Cette croyance nous semble aujourd'hui lointaine. Mais dès les années 1960-70, à l'apogée des « Trente glorieuses », elle connaît déjà des critiques vigoureuses au sein de la classe ouvrière.



Fig. 28: Auteur anonyme, *Grève à Berry-au-Bac, écluse de la Marne, 1936*. Collection G. Beaudoux.

CONCLUSION.

Dans toute cette amertume tu dois puiser ta force, ton idéal, ta raison de vivre. [...] Rappelle-toi toujours qu'à l'usine tu n'as pas été traité comme un homme doit l'être, et que tu en as eu assez. Rappelle-toi surtout, pendant ces années de souffrances trop dures, de quoi tu souffrais le plus. [...] Tu souffrais surtout parce que lorsqu'on t'infligeait une humiliation, une injustice, tu étais seul, désarmé, il n'y avait rien pour te défendre. [...] Tu ne pouvais rien faire, tu ne pouvais même pas te plaindre. Ça n'intéressait personne, tout le monde trouvait ça tout naturel. Tout le monde trouvait ça naturel et on se sentait seul. [...] Tu constatais tous les jours que seuls ceux qui avaient de l'argent dans leurs poches pouvaient, dans la société capitaliste, faire figure d'hommes, réclamer des égards. [...] Tu étais plutôt une chose qu'un homme, dans la vie sociale. Et tu en arrivais parfois, quand c'était trop dur, à oublier toi-même que tu étais un homme. C'est cela qui a changé, depuis juin. On n'a pas supprimé la misère ni l'injustice. Mais tu n'es plus seul.¹¹³⁹

Dans cette lettre à un ouvrier syndiqué, Simone Weil insiste sur l'importance de l'expérience douloureuse de l'exploitation, sur le souvenir des affects tristes de la condition ouvrière pour conduire la lutte politique. Son appel résonne avec l'analyse de la social-démocratie par Benjamin, qui est parvenue à ôter à l'ouvrier sa force révolutionnaire. Le salariat a « débordé » le mouvement ouvrier, selon Castel. Nous avons pour notre part étudié des stratégies affectives destinées à empêcher que ne se coagulent des communautés passionnelles hostiles. « Tout le monde trouvait cela *naturel* et on se sentait seul », résume Weil. Rendre la peine du travail invisible, naturelle, voire vertueuse et éviter que les affects tristes se propagent, se rencontrent et se coalisent, telle a été la fonction des images de Kollar et des mises en scène de l'Exposition de 1867 ou des planches de l'*Encyclopédie*.

Certes, l'ouvrier n'a peut-être pas besoin d'images pour savoir ce qu'il vit. Mais la diffusion de pareilles images sont nécessaires pour que ceux qui vivent une expérience similaire autour de lui comprennent à quel point leurs destins sont semblables. Explicitement, Orwell s'adresse aux employés des villes pour qu'ils cessent de prendre de haut les mineurs anglais et s'allient avec eux contre la bourgeoisie. Pour faire corps collectivement, il faut parvenir à fonder un imaginaire commun : la manière dont je m'imagine et dont j'imagine l'autre définissent mes actions dans le monde, et cette imagination est elle-même grandement

¹¹³⁹ Simone Weil, « Lettre ouverte à un syndiqué », après juin 1936, op. cit., p. 241.

produite par des structures informationnelles. Ces mêmes structures qui nous incitaient à voir la récente grève des cheminots comme le fait d'une caste égoïste arc-boutée sur des « privilèges archaïques », rendant inaudible l'idée de service public porté par ce mouvement.

« Pour *comprendre* l'importance de ces grèves », écrit encore Weil à propos de 36, il faut avoir « *certaines images enfoncées dans l'esprit, dans le cœur, dans la chair elle-même.* »¹¹⁴⁰ C'est dire que pour comprendre une situation sociale, il faut avoir éprouvé les affects des acteurs concernés. Des écrivains comme Weil ou Orwell sont précieux dans la mesure où, ayant vécu l'expérience de l'usine, ayant partagé le quotidien des mineurs, ils ont mis leur style littéraire, la puissance de leur expression, au service de cette expérience prolétaire. Outre le goût pour ce que l'on pourrait appeler une « écriture embarquée », ces deux auteurs partagent une commune méfiance envers les dogmes, qui les a poussés vers un socialisme hétérodoxe. Pour l'un et l'autre, si le socialisme peine à s'étendre dans les classes populaires, c'est que bien souvent il demeure un texte aride et désincarné. C'est pourquoi Weil appelle les permanents syndicaux à toujours garder en mémoire leur expérience de l'usine, pour se souvenir pourquoi et pour qui ils s'engagent et ne pas devenir des bureaucrates coupés de la vie de ceux qu'il sont censés représenter.

La bobine Wonder évoquée en introduction révélait un pareil écart entre la parole des leaders et l'insupportable du quotidien laborieux. Ce qui fait que ce film est un « film révolutionnaire », pour Rivette, c'est qu'il est *irrécupérable* : une fois cette parole libérée, elle ne peut être « reprise ». Pour Daney et Le Péron, il s'agit d'un sommet à jamais perdu du cinéma militant : « Ce petit film, c'est la scène primitive du cinéma militant, *La sortie des usines Lumière* à l'envers. C'est un moment miraculeux dans l'histoire du cinéma direct. La révolte spontanée, à fleur de peau, c'est ce que le cinéma militant s'acharnera à refaire, à mimer, à retrouver. En vain. »¹¹⁴¹ L'expérience que relate ce film échappe à toute récupération, car appareils et ouvriers ne parlent plus le même langage. Le filmeur y enregistre l'échec de la représentation syndicale comme si, trente ans après, l'appel de Weil n'avait pas été entendu.

De 36 à 68, des deux courts-métrages emblématiques que sont *Grèves d'occupation* et *La Reprise du travail aux usines Wonder*, on passe de la joie de la grève à la colère de la reprise, mais aussi peut-être de l'apogée au début de la fin de la croyance dans les grandes organisations. Entre ces deux films, le cinéma militant a pris un tournant. L'arrivée conjointe de nouvelles techniques et de nouvelles formes de lutte, contestant l'hégémonie du PCF et de

1140Ibid., p. 219. Nous soulignons.

1141Les critiques écrivent en mai 1981, année qui se révélera décisive (après l'arrivée de la « gauche » au pouvoir et l'accélération de la désindustrialisation) dans la perte de vitesse du cinéma militant, et notamment dans la croyance dans le « spontanéisme » des luttes, très en vogue dans les années 70. Serge Daney, Serge Le Péron, *Les Cahiers du Cinéma*, N°323-324, Mai 1981, p. 20.

la CGT, transforme ce cinéma, l'amenant à se tourner vers les temps faibles de la vie ouvrière et militante. Tanguy Perron note ainsi le passage du héros ouvrier incarné par des figures charismatiques (métallo, docker, mineur, cheminot, et la personnalité emblématique de Gabin) à l'ouvrier de masse, souvent OS¹¹⁴². La parole descend du commentaire institutionnel au « militant de base », et avec lui, des temps forts et des grandes heures des luttes ouvrières à la banalité du quotidien.

Dans le film de 36, bien que la joie déborde les limites *stricto sensu* du programme syndical, le commentaire recadre en permanence les effusions et les pratiques festives et le film se conclut sur un défilé où les manifestants brandissent des pancartes aux effigies de Maurice Thorez, Henri Barbusse ou Léon Blum. Tout au contraire, la bobine des étudiants de l'IDHEC se focalise sur le visage et les mots d'une inconnue qui crie à la face du monde son écoëurement. C'est en cela qu'on peut parler de « scène primitive » d'un nouveau mode de cinéma militant, d'une nouvelle visée d'un cinéma politique, cherchant à échapper au dogmatisme au profit d'une restitution de l'expérience du travail. Le rôle de ce cinéma marginal sera d'inventer un langage à-même de dire cette expérience ouvrière, un langage « qui échappe aux cadres et aux structures, et qui, pour cette raison, ne dispose pas encore d'un langage propre pour se dire »¹¹⁴³. Ce cinéma reprend à son compte le programme fixé par Mai 68, tel que l'analyse Michel de Certeau : « le dévoilement d'une insupportabilité et des mécanismes sources de cette insupportabilité, la création d'un lieu où une parole qui rejette, qui refuse, est possible. »¹¹⁴⁴

Dans la bande Wonder, cette insupportabilité prend la forme d'une série de sensations et d'affects saisis à la volée – saleté, fatigue, refus, colère, dénonciation des conditions du vote. Mais pour aller plus loin dans le « dévoilement », pour passer de l'insupportable à ses mécanismes, la seule contestation brute du fonctionnement usinier est insuffisante. En ce sens, si ce retour à Wonder est une scène « primitive », ce n'est certainement pas une scène « indépassable ». Bien plutôt, « primitive » doit s'entendre comme « originelle ». Car c'est en partant de ce « balbutiement » que le cinéma militant post-68 cherchera à montrer la transformation du spontanéisme en engagement, de la révolte éphémère en lutte pérenne.

1142Tanguy Perron, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique », *L'Homme et la société*, N. 127-128, 1998. Cinéma engagé, cinéma enragé. pp. 7-14.« Aux héros prolétariens (et héros prométhéens) des films de la CGT et du PCF des années quarante et cinquante (métallos et surtout mineurs et dockers) se substituèrent de nombreuses figures incarnant « l'ouvrier masse » : OS, travailleurs immigrés, jeunes paysans, Palestiniens, femmes, homosexuels, prisonniers... » Il ne faudrait pas toutefois conclure trop vite à la disparition du dogmatisme idéologique ou syndical, qui constitue encore, pour Jean-René Huleu, au mitan des années 70, l'un des grands problèmes théoriques que le cinéma militant doit surmonter. « Images à défendre », *Cahiers du cinéma* n°256, février-mars 1975, p. 18.

1143Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, op. cit., p. 44.

1144Ibid., p. 41.

La version militante de l'insaisissable « Suzanne »¹¹⁴⁵ de Wonder serait ainsi la Suzanne Zédet bien tangible de l'usine Yema, héroïne du film *Classe de lutte* (1969). D'une « Suzanne » à l'autre, le pic émotionnel se trouve converti en action politique, la colère en force motrice. Les rencontres de mai, la fréquentation de syndicalistes et d'artistes ont permis à cette ouvrière en horlogerie de gagner en assurance, d'étoffer sa culture et lui ont appris à mettre son expérience en récit, afin de la rendre partageable. Alors que l'ouvrière de Wonder rejette toute forme d'institution, ceux qui allaient devenir les groupes Medvedkine de Besançon puis de Sochaux s'adossent aux organisations militantes pour les transformer de l'intérieur, pour inventer, par les moyens du cinéma, d'autres formes d'engagement.

On voudrait conclure notre travail par une traversée rapide de quelques un de ces films réalisés entre 1967 et 1974 par des salariés de la Rhodiacéta, de Yema ou de Peugeot. Cela nous permettra de formuler une sorte de bilan contrapuntique, en ressaisissant des motifs que nous avons croisés au cours de notre développement, mais traités cette fois par une force opposée. On pourra ainsi ouvrir cette réflexion en « redonnant » à l'ouvrier la maîtrise de sa représentation et rappeler que l'imaginaire d'une société est toujours en tension entre les imageries dominantes et le combat ordinaire des organisations pour imposer d'autres interprétations du monde social : syndicats, partis, associations, mais aussi groupes plus ou moins formels qui s'activent aujourd'hui sur les nouveaux espaces numériques pour faire entendre des voix divergentes.

L'une des origines de ce cinéma peu orthodoxe vient précisément du désir de quelques techniciens et artistes de montrer des images peu vues : celles de la grève de la Rhodiacéta de Besançon, filiale de Rhône-Poulenc, en février-mars 1967. Particulièrement longue, cette grève, la première qui s'accompagne d'une occupation depuis 36, attire les objectifs de Bruno Muel, Jean-Luc Godard ou Chris Marker – on n'en voit quelques images dans *Loin du Vietnam* (1967). Lors de cette première rencontre, Marker réalise avec Mario Marret *À bientôt j'espère* (1968) : le film, vivement critiqué par les ouvriers, aboutit à la conclusion que les ouvriers ne seront jamais aussi bien représentés que par eux-mêmes. Se mettent alors en place des ateliers de formation aux techniques de l'image et du son, menés par des techniciens souvent bénévoles, tandis que la coopérative récemment créée par Marker, SLON, s'occupe de fournir du matériel et d'épauler la production et la diffusion des films¹¹⁴⁶.

Ces films sont donc le produit conjoint de rencontres entre des ouvriers, mobilisés par le climat de luttes de l'après-68, des militants soucieux de remettre les institutions culturelles à

1145À la fin de *Reprise*, Hervé Le Roux ne parvient à nulle autre conclusion que ce prénom, qui pourrait être celui de cette jeune enragée qui lui aura échappé jusqu'au bout.

1146Cf. Jean Charles, Fiche Pol Cèbe, Maitron/Editions de l'Atelier [en ligne].

disposition (spatiale, temporelle, financière) des masses, et des cinéastes concernés par la lutte des classes. Le cinéma qui en découle a été un passionnant lieu d'expérimentations formelles, partant du vécu usinier pour franchir les murs et les barrières et donner à éprouver et à comprendre une expérience globale du travail. Nous nous bornerons ici à commenter cette manière originale de montrer le travail, qui nous semble pertinente tant elle s'oppose à ce que nous avons vu jusqu'à maintenant.

I. Sortir le travail de l'usine.

1. Derrière les murs.

Après la grève de 1967 à la Rhodia, l'une des revendications les plus étonnantes des ouvriers a été d'obtenir le droit de filmer ou de faire filmer leur poste de travail. Puisque l'entreprise peut à loisir les enregistrer pour des films promotionnels ou techniques, pourquoi ne pourraient-ils à leur tour donner leur point de vue sur l'usine ?¹¹⁴⁷ Le patronat refusa. Cela n'empêchera pas les ouvriers d'obtenir des images de leur travail, en s'organisant sous la forme de commandos. Bruno Muel, l'un des réalisateurs venus prêter main forte aux Sochaliens n'a pas oublié comment des camarades de la CGT ont occupé la maîtrise et escorté le filmeur jusqu'au poste de Yoyo, l'un des membres du groupe, qui s'est mis au travail devant son objectif¹¹⁴⁸. Pareillement, quand le syndicat a besoin d'images de la chaîne, Christian Corouge, alors OS et militant, s'empare de son appareil et fait appel aux camarades les plus robustes pour le dissimuler et faire diversion. La réalisation d'images qui correspondent au regard du travailleur s'apparente à une guérilla dans sa lutte contre le capital¹¹⁴⁹.

Le premier obstacle à surmonter consiste à pénétrer l'enceinte de l'usine. Alors que les ateliers des artisans étaient ouverts aux quatre vents, en prise directe avec la vie de la cité, et toujours susceptibles d'être perturbés par elle, les usines ont été déplacées en périphérie, et des

1147Cf. Bruno Muel, « Les riches heures du groupe Medvedkine », *Parole ouvrière. Images documentaires*, N°37/38, 1^{er} et 2^e semestre 2000, p. 18.

1148Ibid.

1149Michel Desrois, auteur de *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971), parle de ce cinéma comme d'un « cinéma de guérilla ». Ernesto Guevara décrit le guérillero comme celui qui, au sein de l'avant-garde armée, bénéficie d'un large appui de la population, combat l'opresseur et son armée régulière pour « donner corps à la colère du peuple » et « changer le régime social qui maintient tous ses frères désarmés dans l'opprobre et la misère ». Cette définition nous paraît convenir à cette pratique. Cf. Ernesto Che Guevara, *La Guerre de guérilla*, 1960, Flammarion, Champs essais, 2010.

barrières bloquent l'accès au regard. À Besançon comme à Sochaux, les films multiplient les longs travellings sur les murailles en briques, parpaings, clôtures, en béton ou en grillage, qui sont autant de remparts qui protègent la propriété du capital. On retrouve pareilles figures dans *Industrie et photographie* (1979) de Harun Farocki. Dans ce film, Farocki constate combien, avec le développement technologique et la mécanisation toujours plus prononcée de l'industrie, le travail est devenu non seulement invisible, mais aussi inimaginable. Lorsque nous regardons une fonderie de l'extérieur chez Joseph Wright ou un haut-fourneau chez Agricola, nous pouvons nous figurer, à la forme seule du bâtiment, les tâches que les métallurgistes y effectuent. Or, nous dit Farocki, les architectures des sidérurgies modernes, avec leurs enfilades tubulaires destinées à répartir les températures et à évacuer les gaz, rendent toute interprétation impossible : de l'extérieur, l'usine est une « nature morte » dont les formes s'apprécient pour elles-mêmes, coupées du travail qu'elles abritent.

Tandis qu'il nous fait part de ses réflexions, Farocki longe de sa caméra l'enceinte en briques de l'une de ces usines. Ce mur qui entrave le regard est l'une des conditions nécessaires pour que le capital puisse imposer à la société ses images de l'usine. Les photos industrielles de Kollar sont efficaces parce qu'elles se logent dans le vide entre ces architectures aux formes incompréhensibles et les murs d'enceinte qui gardent la propriété et empêchent tout point de comparaison. Le cinéaste prend l'exemple d'un métallurgiste : quand on imagine son travail, on pense à un homme travaillant le métal en fusion, comme le dépeignent DeFrance ou Kollar. Or, Farocki nous montre un ouvrier répétant inlassablement le même geste, consistant à actionner deux leviers pour gérer le flux du coke alimentant les fours. L'invisibilité du travail ne permet pas d'imaginer les formes modernes de son aliénation.

Le cinéaste poursuit sa réflexion dans *Les travailleurs quittent l'usine* (1995), rappelant que, depuis *La sortie des usines Lumière*, le cinéma s'est largement tenu à l'écart de l'usine, préférant suivre ses personnages de fiction à partir du moment où ils quittaient le travail. Si les Lumière ont filmé leurs ouvriers quittant l'usine en habits du dimanche, n'est-ce pas déjà pour éviter que ces derniers apparaissent les mains dans les bains chimiques salissants et dangereux ? Farocki monte la vue Lumière avec d'autres extraits où des couples se retrouvent à la sortie du travail : la fiction commence où l'usine se termine, au moment où le héros ou l'héroïne s'extirpe de la masse pour devenir un individu à qui il arrive une histoire¹¹⁵⁰.

Le travail a donc occupé sur les écrans de cinéma une place inversement proportionnelle à celle qu'il occupe dans la vie de ses spectateurs. Mais plus encore, nous dit Gérard Leblanc,

1150 Nous reprenons là très succinctement quelques éléments d'une analyse plus complète du film de Farocki. Cf. Florent Le Demazel, « De l'idéologie à l'esthétique : causes et conséquences d'un travail invisible », *Débordements*, 2013 [en ligne].

« la victoire du capital sur le travail réside moins dans la quantité de films produits que dans le maintien de la séparation entre la vie au travail et l'autre vie, considérée comme la seule "vraie" »¹¹⁵¹. En maintenant étanche cette frontière, les films refusent de penser ensemble vie professionnelle et vie privée et adoptent la logique du capital, qui prétend disposer de la force de travail qu'il achète durant un temps donné. Cette logique, nous l'avons vue à l'œuvre dans les visibilités étudiées durant notre développement : le travailleur y apparaît comme une force motrice individuelle, sans autre vie que celle consacrée au travail ; à l'opposé, le cinéma et l'industrie des loisirs ont essentiellement montré des héros qui ne travaillent pas (et qui, le plus souvent, ne sont pas des ouvriers ou des employés). Selon l'*épithumé* fordiste, la consommation doit faire le bonheur du travailleur et compenser son exploitation à l'usine. Il est donc essentiel de maintenir l'idée que le bonheur est possible en-dehors du travail et de rendre unimaginable le lien entre le travail et la vie privée. La fatigue, la misère, les luttes sociales ou tout simplement les horaires qui empiètent sur la vie ont été évincées d'une large part du cinéma grand public, dressant un mur imaginaire entre la vie et le travail. Ce mur fonctionne dans les deux sens : pas de travail dans la vie pour ne pas freiner le développement de la fiction ; pas de vie au travail pour ne pas gêner le développement de la production. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les Medvedkine ce sont employés à subvertir ce partage.

2. Des villes-usines modernes.

Le travail lui-même fait l'objet d'une véritable ségrégation spatiale de la part du patronat. *Avec le sang des autres* (Bruno Muel, 1975) démonte la politique d'isolement sciemment mise en pratique par Peugeot à travers l'embauche et le placement des ouvriers sur la chaîne : on aligne un paysan avec un citadin, un républicain espagnol avec un franquiste, un Marocain avec un Algérien, le tout afin d'éviter afin d'éviter que naissent des connivences amicales et politiques entre les ouvriers.

Cette politique se poursuit dans l'organisation urbaine. Contrairement aux images que l'on a vues jusqu'alors, les films se focalisent sur ces espaces de vie. Les jeunes OS, venus des quatre coins du pays, sont logés par Peugeot qui dispose d'eux à loisir : dans *Week-end à Sochaux* (1972), un gag récurrent voit René Le Digerer, jeune breton récemment descendu à Sochaux, refaire ses valises à différents moments du film pour déménager de foyer en foyer,

1151 Gérard Leblanc, « La disparition du travail », *Images documentaires*, n°24, *Filmer le travail*, 1^{er} trimestre 1996, p. 52.

toujours plus loin de l'usine. Dans ce même film, un autre OS est visité par le gardien de son immeuble qui exige de lui que sa chambre soit décorée dans les normes. Ces deux exemples révèlent la mainmise totale de l'entreprise sur l'espace de vie ouvrier. Ces appartements, construits dans des ZUP, sont rachetés par Peugeot et loués au prix fort à ses jeunes « migrants économiques » sans attache. Les ouvriers se font filmer chez eux, montrent à quel point ils s'entassent dans ces appartements mal adaptés : à 8 dans 4 chambres, ils n'ont pas la place pour manger, pas de bureau pour étudier et tenter d'évoluer dans l'entreprise. Le film est un moyen de contester cette emprise. Face caméra, un ouvrier énumère combien il gagne et combien il rend au patron pour son logement. Et les jeunes OS malmenés par les gardiens d'immeuble se vengent d'eux en recouvrant les murs de leur chambre d'affiches politiques ou en répondant par une violence burlesque au petit chef qui prétend imposer sa loi.

Le travail est donc replacé dans une géographie humaine, directement relié à la ville industrielle où séjourne la main-d'œuvre. Dans *Classe de lutte*, réalisé juste après mai 68, la caméra longe l'un de ces fameux murs décrits plus haut, tandis que la voix de Pol Cèbe, cheville ouvrière des groupes Medvedkine, décrit la vie à Besançon, « l'une des villes les mieux protégées de France » dont la population a doublé en trente ans : « natalité, exode rural, immigration, rien d'original. On s'y ennue le dimanche ; pendant la semaine, on y travaille. » Ville dominée par l'horlogerie, Lip, Yema ou Kelton sont parmi les quarante horlogers qui imposent leur tempo à l'ensemble de la population.

Les choses sont pires encore à Sochaux, qui vit sous l'hégémonie économique de Peugeot. *Avec le sang des autres* débute par une visite lors de laquelle un guide nous emmène au château de la famille Peugeot, avant de le comparer aux logements ouvriers hors d'âge : Valéry écrivait que l'on pouvait lire l'histoire dans les architectures et les métiers ; ici, c'est l'exploitation capitaliste qui trace les lignes de l'espace urbain et décide des façons d'habiter de chacun. À la naturalisation imaginaire dénoncée par Barthes s'oppose ici une histoire politique de la ville qui explique la forme de son urbanisation. Celle-ci est décrite comme une ville privée de centre, composée uniquement de grands ensembles volontairement séparés, où les bus ne passent que pour embarquer et déposer les ouvriers. Ces bus, dont les va-et-vient ponctuent les films sochaliens, sont gérés par Peugeot : en contrôlant les trajets, la firme s'assure que ses travailleurs restent chez eux et se tiennent à distance les uns des autres, en mettant à leur disposition des bus le matin et le soir pour aller au travail, mais aucun pour sortir en ville ou voyager de quartier en quartier.

Le seul espace de rencontres est le supermarché Ravi : dans le même film, le montage juxtapose des gros plans de visages aux traits tirés, dans le vacarme des annonces et des

marchandises empilées. Évidemment, le magasin appartient à Peugeot, qui reprend encore un peu de salaire à ses ouvriers en leur vendant aujourd'hui de quoi reproduire la force de travail qu'ils dépenseront demain. Ces villes allient donc hégémonie économique et hypostase du social : les individus qui y vivent n'échappent jamais à l'emprise de l'institution usinière.

Contre cela, un geste politique consiste à créer de véritables lieux de rencontre : le premier d'entre eux, parce que le plus proche, c'est l'esplanade de l'usine. Chez Farocki comme chez les Medvedkine, l'action syndicale investit l'esplanade, lieu frontière qui incarne une continuité spatiale entre l'usine et le dehors, où les travailleurs ne sont plus à leur poste mais sont encore reconnaissables en tant que tels, et où l'on peut s'adresser à eux, par des tracts, des prises de parole ou des vers de Vladimir Maïakovski crachés par des haut-parleurs pour passer par-dessus les murs. Dès le premier film, *À bientôt j'espère*, l'entrée en matière est une prise de parole sur l'esplanade. Georges Maurivard, dit Yoyo, enjoint ses camarades à s'arrêter quelques minutes et à former une assemblée pour l'écouter, afin de les tenir informés de ce qu'il se passe sur un autre site Rhodia. Plus tard, au même endroit, les ouvriers grévistes resserreront les rangs pour faire barrage aux cadres et les forcer à rester sur place et à écouter une prise de parole. À Sochaux, dans le dernier film d'usine, *Avec le sang...*, on convoque une fanfare et des cracheurs de feu pour que les ouvriers restent un peu plus longtemps sur le seuil de l'usine : tout au long du générique, les hommes s'attourent, si bien qu'une foule, une communauté de spectateurs s'est finalement formée quand le film commence. Et dans *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973), le film de Marker sur la lutte des Lip, l'arrivée des ouvriers de Kelton solidaires de leurs collègues est acclamée comme une victoire.

C'est parce qu'elle reste un lieu de réunion voire de revendication que l'esplanade est étroitement surveillée. Dans *Les travailleurs quittent l'usine*, Farocki récolte quelques « images de sauvegarde de propriété » : portail en acier, barrages routiers ou caméras de surveillance protègent l'usine contre les aspirations et les luttes des travailleurs, susceptibles d'occuper les lieux de production. Dans *Puisqu'on vous dit que c'est possible* encore, les ouvriers sont délogés par les gaz et les matraques des CRS et l'esplanade devient une scène de guerre. Cette violence sauvage culmine dans *Sochaux 11 juin 1968* (1970), où la charge de la police a tué deux ouvriers et blessé cent cinquante autres, dont certains ont eu les pieds arrachés sous les tirs policiers. Lorsque le film revient sur cette journée noire, il articule des images saisies sur le vif par des caméras au milieu de la foule avec des témoignages de victimes ou de spectateurs de la scène. Les images entrent alors dans une chronologie qui replace l'événement dans un processus historique : l'irruption de violence n'apparaît plus comme l'exutoire de quelques excités extérieurs (étudiants, gauchistes), mais comme la

réponse ouvrière à l'exploitation quotidienne, au refus de dialoguer de la direction et à la provocation de l'État envoyant ses CRS reprendre l'usine occupée¹¹⁵².

Cette guerre de classes, nous dit encore Farocki, le cinéma hollywoodien ne l'a pas montrée¹¹⁵³. À la place, il a imprimé dans l'imaginaire collectif la figure du bandit, donnant un prétexte au capital pour s'équiper en conséquence : si les caméras ont peu filmé l'usine, les usines, elles, sont aujourd'hui équipées d'un nombre incalculable de caméras de surveillance.

3. De l'espace au temps : un glissement vers un cinéma de l'affect.

Entre le cinéma des années 1930 et celui d'après 68 s'opère un glissement, de l'occupation de l'espace à l'occupation du temps. Pour rendre sensible ce glissement, on peut comparer la façon de faire les comptes d'un film à l'autre. Dans *Misère au Borinage* (1933), un galibot étale ses quelques pièces de salaire sur la table pour montrer au spectateur de combien sa famille dispose pour vivre. Henri Storck s'ingénie à composer des plans édifiants pour que cette misère nous indigne : enfants entassés, chaussettes rapiécées, ouvrier forcé de mendier, mineurs au chômage cherchant du charbon sur les terrils raccordant avec des panoramiques des tonnes de charbon attendant que le cours du combustible remonte. Pour montrer la misère, Storck met en scène l'espace de la fosse et des coron. Cette misère s'inscrit tragiquement dans les corps ouvriers, mais presque malgré eux : les enfants deviennent débiles, l'alcoolisme, l'inceste et la mortalité infantile guettent (*Les maisons de la misère*, 1937). Finalement, le monde ouvrier apparaît ici comme chez Le Play comme un microcosme homogène à organiser, à moraliser par des réformes extérieures. Certes, ces réformes sont idéologiquement opposées au leplayisme et le plan final de *Misère au Borinage* montre sans ambiguïté une photo de Lénine sur la tapisserie d'une cuisine d'un coron.

La social-démocratie a changé la donne et changé la forme de l'asservissement. Elle a soulagé les exploités d'une partie de leur misère, en leur confisquant une grande partie de leur souveraineté. Dès lors, l'idée-force d'un soulèvement général des peuples appauvris a du plomb dans l'aile. C'est donc contre une aliénation d'un autre ordre que se révoltent les

1152 Signe que cette histoire trotte encore dans la conscience ouvrière, Bruno Lemerle et Christian Corouge ont écrit cette année une courte fiction qui retrace l'histoire des événements, depuis le début du mois de mai jusqu'à la fin-juin. Cette histoire a été distribuée à la sortie de l'usine Peugeot de Sochaux au format épisodique, chaque épisode étant daté d'un jour de 1968 a été distribué le même jour, exactement cinquante ans après. Cf. Bruno Lemerle, *Jeanne et Lucien dans le tourbillon de mai 68*, Les Mutins de Pangée, 2018.

1153 À l'exception du *Intolerance* de D. W. Griffith (1916), également cité par Farocki, où la répression militaire doit dissuader les ouvriers de se mettre en grève.

groupes Medvedkine. Il est certes toujours question de salaire, mais le principal problème est celui du temps : « Le temps et le rythme sont le facteur le plus important du problème ouvrier. [...] Notre pensée est faite pour dominer le temps, et cette vocation doit être réservée intacte en tout être humain. »¹¹⁵⁴ Encore une fois, Weil a fait preuve d'une grande acuité.

« Le temps », suggère Godard dans *Ici et ailleurs* (1975), « c'est le sentiment de l'espace ». Effectivement, on peut interpréter ce cinéma fait par des ouvriers comme une recherche pour donner à voir et à entendre les affects qu'impriment en eux les possibilités d'occuper l'espace offertes par le mode de vie usinier, et le sentiment de vacuité d'une vie occupée de cette manière. Dans *Sochaux 11 juin 68*, ce n'est pas sa fiche de paye mais sa journée de travail que décompose méthodiquement un ouvrier face à la caméra rendant sensible un quotidien où la fatigue gangrène l'humain à tel point qu'il en perd l'appétit. Et l'ouvrier conclut sur le fait que 18.000 ouvriers font ça tous les jours chez Peugeot, tandis que l'image alterne entre son visage en gros plan et des dizaines de bus qui défilent à l'écran.

Pour dire ce glissement de l'espace, du montrable, à cet invisible « sentiment de l'espace » qu'est le temps, les films se caractérisent par une éthique de l'écoute, cherchant à faire résonner la parole des travailleurs au-delà des murs bâtis pour confiner le travail. Cette parole intervient sous des formes multiples : allocution publique, discussion entre amis, interview ou déclaration face caméra, ainsi que nombre de chansons et de poèmes. À chaque fois, cette parole est une parole ouvrière, qui conteste les privilèges langagiers accordés à une caste d'experts. Une séquence d'*À bientôt j'espère* en dit long sur cette éthique de l'écoute. Pendant le tournage d'un entretien dans la cuisine d'un ménage, un collègue de la Rhodia passe à l'improviste. On lui prend son manteau, lui sert un café et il devient un protagoniste du film. Et quand vient l'heure de partir au travail, il serre la main aux techniciens avant de quitter le film. Cette séquence impromptue mais conservée au montage montre comment le film est tributaire du fractionnement du temps ouvrier par l'usine, l'interview se terminant quand l'usine reprend ses droits. Entre temps, « l'autre » aura été accueilli dans le film et aura pris la parole en égal, preuve qu'il appartient à la même communauté d'êtres pensants et parlants, et qu'il est donc parfaitement digne de s'exprimer sur sa condition. Finalement, ce n'est pas Lénine que l'on expose à la cuisine, mais la parole de l'usine, parole à travers laquelle on explore les effets désastreux d'une usinisation progressive des différentes temporalités de la vie ouvrière.

1154 Simone Weil, *La condition ouvrière*, op. cit., p. 348.

II. Les temps du travail et de la vie : le film comme lieu d'émergence de la parole.

1. « Comment dire qu'un ouvrier trouve le temps long ? »

Le problème de la maîtrise du temps est posé dès les premiers pas des Medvedkine au cinéma. Racontée dans l'espace intime de la cuisine, l'usine semble contaminer cet espace domestique, invisible ou presque dans nos objets d'étude¹¹⁵⁵ : même chez lui, elle impose à l'ouvrier un mode de vie, gouverne ses joies et ses désirs.

Au premier rang de cette contamination, le geste de la machine semble hanter le travailleur : dans sa cuisine, celui-ci refait précisément ses gestes tout en précisant le temps imparti au changement d'une bobine, le nombre de bobines à changer dans un cycle, le nombre de cycles en une journée de travail, et l'augmentation d'un tiers de ce nombre en quelques mois. Tandis que l'ouvrier compte et raconte, la caméra zoome sur ses mains qui répètent machinalement le geste, soulignant comment la mémoire s'inscrit mécaniquement dans les corps. Le montage alterné, de la cuisine à l'usine, souligne l'exactitude du geste, effectué indifféremment au travail ou au repos. On pense bien sûr à Chaplin, dont les bras « bégayaient » la chaîne ; mais à la différence de ce dernier, les gestes s'inscrivent ici dans une très longue durée, méthodiquement décomposée par le même homme. Durée de la journée, impliquant 244 fois les mêmes gestes, 8 heures par jour ; durée de la semaine, et les 4 postes de 8 heures, perturbant le sommeil et la faim ; durée de la vie, les mêmes gestes et les mêmes horaires depuis 5 ans.

Cette accumulation de quantités infigurables, le film essaie de nous la faire comprendre, de nous la faire sentir, par des exemples quotidiens dont témoignent ensemble les couples interviewés. Parler du travail chez soi, raconter comment l'usine et ses horaires usent les travailleurs, perturbent leur vie de famille est un moyen évident de contester la frontière travail / loisirs, sur laquelle repose la promesse du bonheur fordiste. Au contraire, les loisirs sont ici conditionnés par le travail : l'un ne peut passer son permis, l'autre ne supporte pas d'être enfermé et ne va plus voir de spectacle, un autre encore est trop fatigué pour faire autre chose dans ses temps libres que dormir... Le temps libre n'apparaît plus que comme le reliquat des heures consacrées à la machine. La vie de la famille se règle sur les 4/8 : garde des enfants, repas, sommeil, vie de couple. Quand l'ouvrier raconte son emploi du temps, c'est le visage de sa femme, en gros plan, que saisit la caméra, répercutant, comme un dommage collatéral, l'emprise de l'usine sur celle qui partage la vie de l'ouvrier. Alors que l'usine ne

¹¹⁵⁵Exception faite des logements modèles de l'Exposition ou des cités ouvrières appartenant à l'entreprise dans les photos de Kollar, mais dans ce cas l'espace participe à la normalisation de la vie ouvrière.

mobilise que les mains ouvrières, rappelant ces mains sans corps de l'*Encyclopédie*, le film remonte de ces mains aux visages, aux individus marqués par la division et la répartition du travail.

L'un des films qui parvient le mieux à rendre le tragique de cette emprise temporelle est sans doute *Nouvelle Société N°6*¹¹⁵⁶ : une très jeune fille y raconte comment le travail de ses parents (père routier, mère OS dans une biscuiterie bisontine) les a éloignés d'elle au point d'en faire à ses yeux de parfaits inconnus. À la description précise des horaires s'ajoute leurs répercussions sur la vie de la famille. Son récit, en *off*, est entrecoupé de comptines parlant de reines et de princesses. Ces chansons sont montées sur les images de l'usine, barreaux aux fenêtres, vue au travers d'un grillage. L'écart entre les rêves de petites filles propagés par ces chansons et la réalité sociale qui l'attend est criant. L'enfant qui raconte reste invisible dans le court-métrage, mais une autre petite fille apparaît à la fin dans une affiche publicitaire, croquant dans un biscuit, peut-être fabriqué par la mère : la publicité, institution de production de désirs consuméristes, révèle là toute son obscénité, la fabrication de ces biscuits pour enfants impliquant des horaires qui les éloignent de leurs parents.

Le travail lui-même est dépeint comme un gouffre affectif, source d'un terrible ennui. « Après une journée ainsi passée, un ouvrier n'a qu'une plainte, *plainte qui ne parvient pas aux oreilles des hommes étrangers à cette condition et ne leur dirait rien si elle y parvenait ; il a trouvé le temps long.* »¹¹⁵⁷ Comment expliquer, comment faire éprouver qu'un ouvrier « trouve le temps long » ? Le film de Marker et Marret met tout en œuvre pour rendre sensible cette durée. Sur les images du travail, au milieu d'une usine moderne¹¹⁵⁸, des témoignages racontent le désintérêt et la frustration produits par la répétitivité, loin du goût ouvrier pour la monotonie salué par Pierre Hamp. « Je m'ennuie moralement. À 8h10 je regarde ma montre », avoue l'un. « C'est toujours les mêmes gestes, toujours le même travail... il me semble voir toujours le même film, entendre toujours le même disque », déplore un troisième, pendant qu'à l'image les machines répètent leurs mouvements. « Il faudrait que quelqu'un m'explique l'intérêt qu'il peut y avoir à refaire ce geste-là 244 fois dans la journée... et puis ce geste-là 244 fois dans la journée », dit un troisième, commentant son propre poste de filateur.

L'image se creuse alors des affects des ouvriers : il devient évident que le travailleur n'est pas qu'une force, qu'un geste, mais que *pendant qu'il travaille*, il pense et ressent. En plus de la dépossession capitaliste de la force de travail, le film montre une aliénation mentale,

1156 Cette série, qui prend le format de tracts cinématographiques d'une dizaine de minutes, tire son nom de la politique lancée en 1969 par Jacques Chaban-Delmas, premier ministre de Pompidou, et censée dynamiser le pays et créer une société « prospère, jeune, généreuse et libérée ».

1157 Simone Weil, « Expérience de la vie d'usine », op. cit., p. 339. Nous soulignons.

1158 La Rhodiacéta est le premier producteur français de fibre synthétique, polyester et nylon.

directement liée à l'automation, poussée au centième près. Ennui, aspiration à d'autres horizons, fatigue, tristesse... autant d'affects qui contredisent la conception capitaliste qui considère que le temps ouvrier s'achète comme n'importe quelle marchandise.

2. Du tableau du savant au corps ouvrier.

Bien évidemment, le travail à l'usine lui-même se fait sous un quadrillage temporel extrêmement strict. Comme chez Weil, l'entrée à la Rhodiacéta dans *À bientôt* commence par un plan sur la pendule de pointage et c'est encore une horloge qui indique à l'ouvrier « à la minute » quand il doit déplacer les bobines. C'est elle aussi qui lui dicte son appétit : « le cerveau électronique a pensé qu'on pouvait aller manger à ce moment-là, parce qu'il y avait un trou dans la production », explique un ouvrier. Un autre, fatigué par les changements de poste incessants, raconte le sommeil qui le prend à peine rentré chez lui, quelle que soit l'heure. L'entreprise a mis la main sur les besoins physiologiques de l'ouvrier, qui mange et dort en fonction de la production. Tandis que le premier raconte, on voit des bobines qui se vident et se remplissent, le défilement du textile ressemblant au grain d'un sablier : sous l'effet de vase communicant, la vitalité ouvrière semble remplir les marchandises de l'usine.

Week-end à Sochaux met en scène un ingénieur de retour des États-Unis exposant à la maîtrise un moyen d'accroître la productivité de l'entreprise. L'exposé démontre à l'aide de schéma précis les moyens d'optimisation du taylorisme : élimination des gestes improductifs, augmentation progressive des tâches sur un même poste, rationalisation des trajets. Sur le papier, on ne peut que s'incliner devant la démonstration. Or, la scène suivante joue son application concrète sur le poste d'un ouvrier, et comment trois centièmes de seconde retirés sur la durée d'un cycle peuvent devenir la limite par-delà laquelle la tâche devient impossible. En *off*, Le Diguierer énumère le nombre de bidons à transporter et d'aller-retour à faire¹¹⁵⁹, les blessures occasionnées et le refus d'une prime de tonnage à l'ouvrier : du tableau et des schémas professoraux à la mise en scène de la situation, les auteurs ajoutent le poids à transporter, son effet sur le corps (une colonne vertébrale déformée) et le compte des bénéfices réalisés, littéralement, « sur le dos de l'ouvrier ». Les décisions abstraites et purement financières se traduisent en conséquences concrètes et physiques. Il ne suffit donc

1159 Dans cette séquence, Le Diguierer, joue son propre rôle, et Pol Cèbe joue le chronométrateur. Ce dernier lui impose trois centièmes de moins par trajet, ce qui équivaut à quinze bidons journaliers, soit 300 kilos supplémentaires.

pas de « connaître le poids des outils », il faut aussi savoir ce que leur maniement quotidien implique pour éprouver l'effet qu'ils peuvent avoir sur le corps qui les manipule.

La scène suivante montre une « chaîne » reconstituée dans un hangar – sur fond noir, une dizaine de comédiens amateurs font mine de s'affairer sur deux voitures, portières et coffres grandes ouvertes, sur fond de bruitages mécaniques à l'artificialité assumée. Un jeune OS glisse avec assurance les joints des fenêtres quand un contremaître vient lui expliquer que le Bureau des Méthodes a trouvé une façon plus rapide d'effectuer l'opération : au nom du gain de temps, on impose à l'ouvrier, dépossédé de son pouvoir d'agir, de nouvelles procédures. L'intervention du Bureau apparaît déconnectée de la réalité : le film prend soin de montrer *d'abord* l'efficacité du geste du travailleur, rodé par la pratique et souligné par deux plans rapprochés ; puis sa dénégation par la hiérarchie qui a défini une nouvelle gamme de travail, présentée comme objectivement inopérante¹¹⁶⁰.

Remettre en scène les situations de domination dont les manœuvres sont victimes leur permet non seulement d'en dénoncer l'arbitraire, mais surtout d'en montrer la bêtise. Simone Weil rappelait que le terme de « rationalisation » ne convenait pas à cette « organisation scientifique du travail » : quand Taylor fait installer un petit laboratoire dans son usine pour analyser les procès du travail, il ne cherche pas à « raisonner » les méthodes de production ; son souci primordial est de forcer les ouvriers à donner à l'usine le maximum de leur capacité de travail. « Les contremaîtres égyptiens avaient des fouets pour pousser les ouvriers à produire ; Taylor a remplacé le fouet par les bureaux et les laboratoires, *sous le couvert de la science.* »¹¹⁶¹ « Raison » et « science » n'apparaissent plus que comme les noms que ces méthodes de contrôle se donnent pour asseoir leur autorité.

L'une des motivations des Medvedkine est de tendre aux ouvriers un miroir de ce qu'ils vivent au quotidien : « un film, on les met carrément devant une glace, ils se voient eux-mêmes à travers nous », dit à la caméra un jeune OS de Sochaux. Ces reconstitutions minimalistes permettent de prendre une distance salvatrice avec le travail pour mieux ausculter les dysfonctionnements et en proposer un diagnostic. Alors que l'ouvrier sur la chaîne est noyé sous le rythme des cadences, se revoir à l'écran peut lui permettre de mieux percevoir les causes de sa souffrance : « Un sentiment est d'autant plus en notre pouvoir, et l'esprit en pâtit d'autant moins, qu'il nous est plus connu », écrit Spinoza¹¹⁶². En percevant mieux les causes, en comprenant par exemple que s'il ne parvient pas à s'adapter à la nouvelle

1160 Cette négation des aspirations de l'ouvrier s'impose dès le recrutement. *Les ¾ de la vie* et *Week-end à Sochaux* remettent en scène l'entretien d'embauche de jeunes ouvriers chez Peugeot : peu importe le diplôme et les années de CAP, ce sont les trente secondes de tests « scientifiques » préalables au recrutement qui détermineront l'atelier, traduisant d'emblée l'arbitraire de la condition ouvrière.

1161 Simone Weil, « La rationalisation », op. cit., p. 302. Nous soulignons.

1162 (*Eth.* V, 3., Cor.)

gamme de travail, ce n'est pas parce qu'il est un incapable mais parce qu'elle a été conçue arbitrairement par une instance déconnectée du réel, l'ouvrier forme de sa peine une idée claire et distincte. Dès lors, les affects tristes qu'il ne concevait que vaguement cessent de freiner la pensée – « un sentiment est mauvais ou nuisible dans la mesure seulement où il empêche l'esprit de pouvoir penser », continue le philosophe – et peuvent être transformés en force mobilisatrice pour tenir tête à sa hiérarchie ou s'organiser politiquement. C'est là une différence essentielle avec la bobine Wonder : revoir les causes de la haine doit permettre de transformer un sentiment paralysant en puissance d'agir, en mobilisation politique. La plupart des films des deux groupes portent des revendications, énoncées face caméra, les inscrivant dans des luttes circonstanciées.

3. L'usure des années.

La chaîne transforme également le rapport à l'insupportable car les destructions et la souffrance qu'elle fait subir aux corps sont de l'ordre de la très longue durée. Quand Eli Lotar promène sa caméra à *Aubervilliers* (1945), il capte la misère ambiante des taudis et nous montre les mains ouvrières trempant dans les baignoires chimiques de Saint-Gobain, d'où sortent acide sulfurique ou ammoniac. Il filme l'ouvrier enlevant ses gants et saisit en un gros plan les mains « dégraissées, décapées », premières victimes des fluides qu'elles fabriquent. « Les mains encore ça va, on peut se rendre compte. Mais je voudrais bien savoir ce que ça donne à l'intérieur », lance le commentaire, se faisant le porte-voix de l'ouvrier. Les doigts gonflés, la peau écorchée, les ongles cassés figurent alors l'invisible des poumons atteints par les vapeurs abrasives. Le geste des gants qu'on enlève pourrait valoir pour l'opération de dévoilement du film tout entier : Lotar explore les banlieues prolétaires indispensables à l'expansion économique mais laissées pour compte par les pouvoirs publics comme par l'imagerie triomphante de Kollar.

Georges Franju pousse ce dévoilement plus loin encore dans *Les poussières* (1954), usant d'une image scientifique dont on sait qu'il était féru : une radiographie montre « ce que ça donne » dans les bronches d'un artisan en porcelaine de Limoges ; des images filmées au microscope montrent l'effet des particules de silice sur les cellules des poumons d'un mineur. L'effet direct du travail sur les corps atteint peut-être ici son plus haut niveau d'évidence, avec ce regard qui pénètre à l'intérieur des cellules humaines pour en révéler la destruction lente et

quotidienne. Mais dans les deux cas, l'ouvrier est d'abord un corps, un corps que l'on exhibe pour témoigner des meurtrissures du travail.

Comment montrer la destruction d'un corps *sans effet physique immédiat*¹¹⁶³ ? La chaîne ne provoque pas de mutilation directe – souvent son installation a même réduit le taux d'accidents du travail¹¹⁶⁴. Mais son effet n'en est que plus terrible sur le long terme. À peine entreprend-il de théoriser la division du travail qu'Adam Smith entrevoit les effets désastreux qu'elle aura sur l'ouvrier :

Un homme qui passe toute sa vie à remplir un petit nombre d'opérations simples, dont les effets sont aussi peut-être toujours les mêmes [...] n'a pas lieu de développer son intelligence ni d'exercer son imagination à chercher des expédients pour écarter des difficultés qui ne se rencontrent jamais ; il perd donc naturellement l'habitude de déployer ou d'exercer ces facultés et devient, en général, aussi stupide et aussi ignorant qu'il soit possible à une créature humaine de le devenir ; l'engourdissement de ses facultés morales le rend non seulement incapable de goûter aucune conversation raisonnable ni d'y prendre part, mais même d'éprouver aucune affection noble, généreuse ou tendre et, par conséquent, de former aucun jugement un peu juste sur la plupart des devoirs même les plus ordinaires de la vie privée.¹¹⁶⁵

Le célèbre monologue de Christian Corouge dans *Avec le sang des autres* peut être entendu comme une réponse faite à l'économiste deux siècles plus tard. Ses mots nous font entendre ce que la théorie smithienne, dont on a dit à quel point elle était issue d'une supervision, d'un « œil de l'esprit » uniquement préoccupé par les chiffres, implique concrètement dans le corps d'un homme. Bien plus, si Smith présente le dépérissement de l'ouvrier comme une fatalité, la voix de Corouge le décrit comme un long processus contre lequel il n'a de cesse de résister :

au bout de cinq ans je ne peux plus me servir de mes mains... j'ai mal aux mains... j'ai un doigt, le gros, j'ai du mal à le bouger... j'ai du mal à toucher Dominique, le soir... ça me fait mal aux mains... la gamine, quand je la change, je peux pas lui dégrafer ses boutons... tu sais, t'as envie de pleurer dans ces moments-là... ils ont bouffé mes mains... j'ai envie de faire des tas de trucs et puis j'me vois maintenant avec un marteau, je sais à peine m'en

1163 Nous avons eu l'occasion d'aborder cette question lors de la sortie du film de Manuela Frésil, *Entrée du personnel* (2013), que nous comparions avec *Le sang des bêtes* de Georges Franju (1949). Cf. « Hanter les non-lieux », *Débordements*, 26 mai 2013.

1164 Cf. Denis Woronoff, *Une histoire de l'industrie en France*, op. cit.

1165 Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, 1776, T. I. Cité par Susan Buck-Morss, « Voir le capital », op. cit., p. 186.

servir... c'est tout ça tu vois...

Jamais le locuteur n'apparaît à l'image, mais ses mots, qui peinent à sortir, décrivent un autre régime de terreur que celui entrevu par Weil : ce n'est pas tant la peur de la hiérarchie, contre laquelle Corouge, délégué syndical, luttera sa vie durant, mais la peur d'assister à la réduction de soi, une réduction aussi progressive qu'inexorable de sa puissance d'agir. Les images de Lotar et Franju montrent un corps blessé, malade du travail, c'est-à-dire un état ; les mots de l'ouvrier décrivent quant à eux un devenir, la parole dévoile le sentiment de la perte progressive de ses capacités et de ses désirs, rend sensible la pétrification lente de l'ouvrier. Si leurs images nous terrifient, on ne sait pas ce que ressentent la manœuvre d'Aubervilliers qui voit ses mains en lambeaux ou le mineur aux poumons noircis. Ce qui rend ce monologue déchirant, insupportable, c'est que les sentiments qu'il évoque sont des sentiments que nous pouvons partager : on peut s'imaginer avec lui le drame d'un père ou d'un époux que le travail éloigne chaque jour un peu plus de sa fille ou de sa femme. Sa parole sensible porte en elle une possibilité d'imitation affective : celui qui nous parle n'est plus un inconnu, mais un semblable qui sent l'histoire s'imprimer en lui. On ressent alors avec lui l'horreur quotidienne de la chaîne et l'on est pris par le désir de résistance qui s'exprime ensuite.

C'est dur la chaîne... moi, maintenant, je ne veux plus y aller... j'ai la trouille d'y aller... la peur qu'ils me mutilent encore davantage... la peur que je puisse plus parler un jour... que je devienne muet... j'ai tellement mal aux mains... tellement de grosses mains... mes mains me dégoûtent tellement... et pourtant, je les aime tellement mes mains... je sens que je pourrais faire des trucs avec... mais j'ai du mal à plier les doigts... ma peau, elle s'en va... je ne veux pas me l'arracher... C'est Peugeot qui me l'arrachera, et je lutterai pour éviter que Peugeot me l'arrache... c'est pour ça que je veux pas m'arracher la peau... je veux pas qu'on touche à mes mains... c'est tout ce qu'on a... Peugeot essaye de les bouffer, de nous les user, et nous, on lutte pour les avoir... c'est de la survie qu'on fait...

Comme l'avait pressenti Smith, le travail divisé est un frein à la parole, donc à sa propre description : « j'ai de plus en plus de mal à m'exprimer, ça aussi c'est la chaîne... quand t'as pas parlé pendant neuf heures, t'as tellement de choses à dire que t'arrives plus à les dire, que les mots, ils t'arrivent tous ensemble dans la bouche... » La parole est donc à la fois description du travail et performance salutaire contre le silence de la chaîne.

Enregistrer cette tirade saisissante a d'ailleurs demandé un patient travail d'élaboration. Weil souligne la difficulté du manœuvre à « dire sa condition » : « le premier effet du malheur

est que la pensée veut s'évader ; elle ne veut pas considérer le malheur qui la blesse »¹¹⁶⁶. Spinoza ne dit pas autre chose quand il affirme que l'esprit s'efforce tant qu'il le peut de repousser les causes de tristesse qui diminuent la puissance d'agir du corps¹¹⁶⁷. Ce à quoi l'esprit tend spontanément, c'est plutôt au déni et à l'imagination de prétextes rendant supportable l'insupportable. En considérant cela, on mesure mieux l'effort effectué par Corouge pour proclamer sa diatribe contre la chaîne : celle-ci ne doit surtout pas être entendue comme une plainte larmoyante proférée sous le coup d'une impulsion accidentelle, mais comme le premier pas d'une puissance qui s'affirme contre l'asservissement du corps et de l'esprit que la chaîne impose. Il faut aussi souligner le soutien qu'il a trouvé chez Bruno Muel, le réalisateur. Entre eux s'est instaurée une relation de confiance mutuelle, nourrie par plusieurs années de collaboration au sein du groupe. Pendant plus d'un an, ils feront des tentatives répétées pour obtenir ce monologue, pour que Corouge parvienne à surmonter sa souffrance et à la dire.

S'avouer à soi-même son malheur est le premier pas pour le combattre. Car dans un second mouvement, une fois formalisé, l'aveu mortifère se transforme en force politique : Corouge affirme la nécessité de lutter, donne un contenu politique à ses affects en leur assignant un responsable, une cible ennemie au conatus : la chaîne, Peugeot et son ordre social. Là encore, ce monologue a permis à des spectateurs ouvriers de mettre en mots leur maux, de s'avouer à eux-mêmes leur souffrance et de la ressaisir collectivement, c'est-à-dire politiquement. Outre l'enregistrement, les présentations du film ont également été décisives pour l'auteur de ces mots. Après l'une de ces séances, celui-ci raconte qu'une quarantaine d'OS en garniture se sont reconnus dans sa douleur et sa peur de la chaîne, autant de sentiments dont ils n'avaient jusqu'à présent jamais parlé et qu'ils peinaient à formuler¹¹⁶⁸. Pour eux, la vision du film a été un point de départ à l'engagement, syndicaliste notamment. Et pour Corouge lui-même, déjà syndiqué, cette rencontre lui a fait comprendre à quel point il était nécessaire de faire remonter cette parole de la chaîne, peu entendue des centrales. Plus tard, il se tournera vers l'ergonomie pour tenter de remédier à ces souffrances de la chaîne¹¹⁶⁹. Derrière la tragédie du travail, à condition qu'elle soit ressaisie dans un geste commun et

1166Ibid., p. 328.

1167« La tristesse diminue ou empêche la puissance d'agir de l'homme, c'est-à-dire qu'elle diminue ou empêche l'effort par lequel l'homme s'efforce de persévérer dans son être ; et par conséquent elle est contraire à cet effort ; et tout ce à quoi l'homme affecté de tristesse s'efforce, c'est à écarter la tristesse. » (*Éth.* III, 37, Dém.)

1168Christian Corouge et Michel Pialoux, *Résister à la chaîne. Dialogue entre un ouvrier de Peugeot et un sociologue*, Agone, Mémoires Sociales, Marseille, 2011, p. 266.

1169Notons qu'à partir des années 1980, tout un pan de l'ergonomie et de la psychologie du travail s'empare de la vidéo pour filmer le travail et interviewer les travailleurs. L'image devient un outil pour revoir des scènes du travail individuellement ou en groupe et de susciter une parole, un échange sur la pratique. Citons, entre autre, les films de René Baratta où les recherches d'Yves Clot au CNAM.

politique, il peut y avoir un mouvement salvateur de transformation sociale, désireux de remonter aux causes de cette souffrance. Comme le rappelait Edward Thompson, la classe n'est pas une donnée sociale, elle est d'abord une formation affective : elle existe par sa mémoire, ses affects et son imaginaire communs.

Les mains lentement écorchées sur la chaîne en temps de « paix » forment le pendant aux pieds sectionnés par les grenades policières en temps de guerre sociale : les images du 11 juin font retour dans le film, comme pour tenir ensemble ces deux violences, afin de montrer qu'elles ne sont que les deux faces d'un même régime économique. Dès lors, l'imaginaire qui soutient ce régime paraît s'effondrer, les seuils du tolérable se déplacent et les rapports entre la norme et l'anormal s'inversent : ce n'est plus la révolte qui nous semble extraordinaire, mais l'ordinaire de la chaîne qui nous devient intolérable, anormal, et qui doit être renversé. Cet imaginaire affronte alors l'hégémonie régnante, celle de Peugeot ou de Chaban-Delmas, nommément désignés : quand on a entendu ce monologue, pour un temps au moins, on ne peut plus écouter les discours vantant les mérites d'une « Nouvelle société ».

Pour affronter cette hégémonie, les films ne se contentent pas de produire les images manquantes, les images qui traduisent l'expérience affective des producteurs de marchandises. Ils s'appliquent aussi à produire une pédagogie du visible et de l'imaginaire, destinée à produire une herméneutique de la révolte.

III. Une pédagogie de l'imaginaire qui conteste l'évidence bourgeoise.

1. Au-delà du visible : apprendre à voir sous un régime capitaliste.

Sous l'œil du capital, l'ouvrier n'est perçu que comme un corps à analyser, à rentabiliser et à moraliser. Les images issues de cet « œil », diffusées par des institutions hégémoniques, font de ce corps un spectacle, une évidence destinée à produire un sens immédiat, une force normalisatrice. Les images du capital se caractérisent par leur évidence franche, cette sensation opératrice de croyance et de valeur qui confère de la puissance à une doctrine économique et politique. Lorsque ces images se présentent comme de l'art, leur valeur esthétique se met au diapason de la création de valeur économique : l'ouvrier est beau quand il produit, et quand il produit bien. De Chevalier à Prévost, nombreux sont les commentateurs à louer l'absence apparente d'efforts, l'efficacité du geste et la forme juste des machines. Ce qui

ne choque pas l'œil fonctionne bien. On ajoutera : ce qui ne choque pas l'oreille non plus, tant dans ces mises en scène, le commentaire de l'intellectuel (Diderot, Le Play, Hamp...) remplace la parole ouvrière, poussant à bout ce « vol de mémoire » dont parle Roland Barthes.

Pourtant, tandis que Kollar réalise des portraits aux gestes lisibles et aux expressions figées, August Sander s'essaye à une approche sociologique laissant le sujet libre de se mettre en scène. Celui-ci devient une surface sur laquelle le regardeur peut tenter de lire la pluralité des signes que sa condition sociale a imprimés en lui. Plutôt que d'être annexé comme du déjà-vu, l'individu photographié, délivré de la tâche d'être utile, d'être lu « en un coup d'œil », nous apparaît dans toute son altérité, paré d'un voile de mystère irréductible.

Ce « style documentaire » replace donc l'individu au centre du monde social. Toutefois, il ne dit rien des structures qui tiennent son existence : les forgerons ont beau arborer les traces de leur condition, la photo reste aveugle aux forces entre lesquelles ces individus sont tiraillés et qui forgent leur quotidien. Ce sont ces aspects de la réalité qu'Allan Sekula a tenté de saisir dans sa pratique artistique, qu'il élabore au moment même où les ouvriers sochaliens se lancent dans le cinéma. Avec *Aerospace Folktales*, installation de 1973, le photographe entend montrer comment le chômage pèse sur sa famille et détruit l'optimisme petit-bourgeois de son père, cadre dans l'aéronautique. Pour montrer la perte de sens de la vie de ce père forcé à l'oisiveté, Sekula le photographie changeant et réglant sans fin les ampoules de la maison : l'absence de travail contamine alors l'espace domestique jusque dans la chambre à coucher. L'installation se décompose en trois parties : des photographies en noir et blanc, des cadres noirs où un texte explicite la démarche du photographe, et une bande son, constituée d'entretien avec des ingénieurs racontant leurs difficultés à retrouver un emploi¹¹⁷⁰.

Cette pratique est portée par la conviction que l'existence des individus est gouvernée par des structures qui forment l'essentiel de leur expérience et informent leur interprétation du monde. Dès lors, pour « documenter comment l'humain invente sa vie dans les structures restreintes tenues par les classes dominantes » (Sekula), le photographe doit renoncer à l'idée d'une réalité pleine et entière saisissable par l'objectif : « Les vérités évidentes appartiennent à la philosophie bourgeoise », dit en Mai 68 le ciné-tract 009. Le photographe s'emploie donc à retrouver et à indiquer les signes par lesquels on devine l'empreinte des forces invisibles sur les individus et leur milieu. Une pareille conception implique un nouveau rapport à l'image, qui ne peut plus fonctionner seule. Comme le résume Géraldine Millo, Sekula

1170Cf. Allan Sekula, « Défaire le modernisme », op. cit. Le recours au texte est récurrent dans ce courant documentaire qui émerge dans les années 1970 et développe une « éthique photographique » soucieuse de son rapport au sujet. Pour éviter le « vol de mémoire » que risque tout sujet photographié, dès ses premiers travaux, Susan Meseilas accompagne les portraits de ses colocataires d'une biographie qu'elle a demandée à chacun d'eux. Ses installations font également appel à de nombreux documents, archives, cartes, magazines... destinés à restituer la photographie dans le double contexte de sa réalisation et de sa réception.

fait jouer les capacités descriptives de la photographie de telle sorte qu'elles prélèvent des fragments de réel qui sont les indices de la réalité imaginaire et concrète du capitalisme avancé. Chaque image n'agit pas comme une réalité pleine, de l'ordre du fait-objet, mais au contraire comme une trace partielle, signe dynamique qui renvoie à une structuration qui n'est pas en elle-même visible. L'indice n'exprime pas l'objet mais y fait référence : il n'a pas son caractère plein, mais propose une logique de la liaison plus que de la monstration. [...] En cela, la structure de l'œuvre mime la complexité du réel dans laquelle est pris le travail ouvrier.¹¹⁷¹

Sekula utilise à plein le statut de trace de l'image et c'est l'interprétation du spectateur qui relie la réalité captée par la photographie aux institutions qui organisent cette réalité. Au-delà de la seule dénonciation du réel, sa pratique forge aussi le regard du spectateur, lui apprend à voir au-delà du visible pour remonter aux causes politiques de celui-ci. Lorsqu'il photographie son père, derrière le comportement obsessionnel d'un homme réglant ses luminaires, il documente le désarroi d'un cadre ayant tellement intériorisé les injonctions à la production qu'il devient incapable de réagir rationnellement, de penser sa situation.

Dans « Défaire le modernisme », Sekula loue le travail de Chauncey Hare, chimiste dans une grande entreprise qui a photographié et interviewé tout l'organigramme d'une société, de l'opérateur-raffineur jusqu'au superviseur. Les cadres de Hare, saisissant les corps des travailleurs dans l'espace (un cadre dans un grand bureau dont les fenêtres ouvrent sur le quartier des affaires de San Francisco, des ouvriers forcés de manger un sandwich l'œil rivé à un mur de jauges), traduisent la place de chacun dans la hiérarchie de l'entreprise. Mais Hare n'en reste pas là : il s'appuie aussi sur un large corpus de légendes.

Ses entretiens révèlent les aspects subjectifs de l'expérience du travail, ce que les photographies ne peuvent que suggérer. Les entretiens autorisent une forme de création de soi que le portrait ne permet que de manière extrêmement limitée et problématique. Le photographe a toujours l'avantage et, après tout, un instant n'est jamais qu'un instant, ici juste un instant *visible*. La parole autorise une réflexion critique, les plaintes, le déploiement des histoires personnelles, l'énonciation des peurs et des espoirs.¹¹⁷²

De même, le cinéma des Medvedkine est un cinéma de l'écart, du dévoilement, dans la mesure où nous sommes amenés à voir au-delà des corps et à entendre au-delà des discours.

1171 Geraldine Millo, « Le documentaire critique et la représentation du travail ouvrier », *Images du travail, Travail des images* - Dossier | n°2, 2016 [en ligne].

1172 Allan Sekula, « Défaire le modernisme », 1976-78, op. cit., p. 171.

Apprendre à voir au-delà du visible devient une obligation politique, une attitude intellectuelle à acquérir devant toute image et tout discours. Benjamin voyait dans les séries de Sander un « atlas d'exercices » : « Les changements de pouvoir qui nous attendent requièrent comme une nécessité vitale d'améliorer et d'aiguiser le savoir physiognomonique. Que l'on soit de droite ou de gauche, il faudra s'habituer à être examiné tout comme soi-même on examinera les autres. »¹¹⁷³ Une même nécessité est explicitée dans les génériques des *Nouvelle société* : « Partout, la classe dirigeante s'invente de nouveaux masques pour survivre. En France, le dernier en date s'appelle Nouvelle Société... Nous n'y croyons pas. Nous n'en voulons pas. La société nouvelles nous la bâtirons sans eux, contre eux, avec vous », clament les cartons à la fin de chaque épisode, entrecoupés de photos de Pompidou, Chaban et du logo du CNPF.

Ces cartons s'attaquent frontalement à cette économie de l'imaginaire dont nous avons tenté d'analyser quelques étapes lors de notre développement. Construites *matériellement* (on pense aux mises en scène d'objets dans le *Nature morte* de Farocki) par des institutions (politiques, économiques, médiatiques), ces images s'élèvent au-dessus des sujets regardants pour les affecter et avoir *in fine* des effets passionnels concrets dans le réel. La pensée spinoziste nous invite à comprendre les émotions à partir de causes sociales, et place ces mécanismes passionnels au cœur de la vie politique. Ces passions – la colère ou l'indignation, la peur ou l'espoir – sont elles-mêmes nourries et orientées par notre imagination, par laquelle nous nous représentons les choses qui nous affectent. La force des dominants, c'est de disposer d'infrastructures capables de faire jouer notre imagination à leur guise en posant des « masques » sur les choses. Qu'on les nomme « raison », « progrès » ou « nation », ces masques ont pour but de capter les puissances de la multitude, afin de confisquer sa souveraineté et de maintenir les inégalités affectives au sein du corps politique.

Démasquer les évidences, cela peut vouloir dire retrouver les processus par lesquels nos productions nous deviennent étrangères pour nous apparaître comme des fétiches, comme le fait Farocki. Cela peut aussi consister à produire les images manquantes derrière les mots et les images de l'hégémonie, afin de renouveler les associations mentales, de retisser de nouvelles habitudes herméneutiques. Aux côtés des dividendes des Compagnies minières, Jaurès convoque les morts de Courrières dans l'Hémicycle, afin de défaire le lien *naturel* entre les intérêts du capital et les intérêts de la Nation. Ces intérêts convergeront quand la Nation souveraine légifèrera pour les obliger à converger, nous dit-il. Quand les délégués-rapporteurs de 1867 analysent les marchandises « bon marché », ils opposent à la joie première d'une marchandise accessible la piètre qualité des matériaux et les mains des chapeliers détruites par

¹¹⁷³Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, Vol. I, Nov. 1996. [en ligne].

la « magie » des méthodes de fabrication vues à l'Exposition. La seule manière de produire bien et peu chère, c'est de changer l'organisation du travail en excluant la prise de profit patronale, concluent-ils. Dans ces deux exemples, une interprétation de la chose et l'affect qui l'accompagne sont dénoncés, décomposer et recomposer, pour aboutir à une proposition politique de changement.

Nous avons conclu chaque partie par ces moments où l'histoire et l'imaginaire vont de pair pour faire bifurquer le cours normal des existences. Les occupations de 36 disent bien la bipolarité du phénomène : d'une part, un mouvement social de grande ampleur réclame des réformes essentielles pour améliorer les conditions de vie et de travail, pour peser politiquement dans les négociations dans l'entreprise ; d'autre part, il faut montrer symboliquement au pouvoir que l'on compte, contester au patronat son « image sociale » en occupant « sa propriété », faire entrer la joie et la fête dans l'usine pour se contempler en classe. Spinoza nous invite à considérer que les luttes doivent se mener simultanément sur ces deux plans. Pour qu'un mouvement aboutisse, il faut que les foules qui vivent ces événements extraordinaires soient en même temps requises par un autre imaginaire, une interprétation différente du monde qui leur donne le pouvoir d'y penser leur place à nouveaux frais et d'agir en conséquence.

2. L'accident et la boue : rendre la parole parole sensible.

Pour faire entendre les mots de Corouge qui s'entrechoquent dans sa bouche, ces mots qui ont mis si longtemps à sortir, Muel les tire de la noirceur de la nuit en les montant sur des plans montrant les équipes du soir, aux abords de l'usine, prêtes à prendre leurs postes. Ces plans nocturnes, les seuls du film, traduisent le rythme décalé qui détruit la vie privée, prive les hommes de sommeil, les installe dans une fatigue permanente qui mine peu à peu le corps et l'esprit. Mais ces plans disent aussi la nuit intérieure dans laquelle tombe les ouvriers Peugeot. « Devant moi, y a rien », dit Corouge. Et le spectateur avec lui ne voit rien, ne distingue rien que le ballet des phares de voitures. C'est de ce gouffre-là dont provient ce témoignage.

Le film entier, quand il montre le travail, réduit la perception du spectateur à celle des OS. Pendant cinquante minutes, des témoignages ouvriers, *in* ou *off*, alternent avec des plans de la chaîne où seuls résonnent les bruits de l'atelier. De ces choix résulte une double différence

avec un film contemporain, *Humain trop humain* de Louis Malle (1974), tourné à l'usine Citroën de Rennes. Dans l'usine Peugeot, la caméra portée, légère, colle aux corps des OS : lors du premier poste filmé, un plan-séquence suit les va-et-vient du soudeur, tandis que la chaîne avance centimètre par centimètre : la prise de vue continue embrasse la durée d'un cycle et donne une idée du nombre de tâches à effectuer sur cette durée. Plus tard, un ouvrier expliquera face caméra comment ce nombre augmente constamment et combien il est difficile de tenir le rythme.

À l'inverse, Malle adopte lui un point de vue « divin », symbolisé dès le début par un long panoramique aérien depuis un pont roulant, dominant les rouleaux de tôle attendant d'être transformés en capots, en portières ou en toits. Dans ce prélude sur fond de chœurs grégoriens, les machines semblent travailler seules, convoyant les pièces d'une presse à l'autre. Alors que les Sochaliens filment à la sauvette et se fixent longuement sur les individus postés, Malle, qui filme avec l'accord de la direction, peut évoluer à sa guise dans l'usine, réalisant par exemple un long travelling longeant tout l'atelier électronique. Ses cadrages sont aussi plus variés : plans sur les pas d'ouvrières marchant au rythme lent et régulier du défilement des sièges suspendus ; gros plans sur des visages où l'on peut discerner un ennui profond, visages de femmes, surtout, qui occupent les postes les plus déqualifiés. Cette maîtrise complète de l'espace usinier s'oppose à la claustrophobie ressentie devant le film de Muel, plus fidèle au rapport à l'espace de l'OS cloué à son poste.

Surtout, le film de Malle continue de murer les ouvriers dans le silence et dit peu de choses de la souffrance de ce travail nouveau. Plus encore, il contribue à instituer le travail en évidence, à faire croire que tout ce qui se joue à l'usine est de l'ordre du visible, et n'affecte l'homme que durant le temps où il s'y trouve. Les films Medvedkine, eux, s'échinent à faire du travail un moment de la vie, d'une vie empêchée, pliée par lui, et dont la parole se fait la trace. La parole, on l'a dit, est alors plus qu'une simple plainte. Elle est le point de départ nécessaire à l'action. La force de ce nouveau cinéma militant est de faire entendre cette parole comme force nouvelle, tout en montrant en même temps ce contre quoi elle s'élève : pressions sur les salaires, horaires de l'usine, isolement ouvrier, mais aussi production de désirs consuméristes et marchandisation culturelle. À chaque fois, l'émission de cette parole semble faire l'objet d'un combat contre une institution, une image, qu'elle affronte ou qui la retient.

Benjamin définissait comme « fantasmagorique » la culture bourgeoise, issue d'une société faisant mine d'ignorer que le fondement de son économie reposait sur des rapports marchands. Dès lors, ce cinéma militant s'apparente à une véritable contre-culture. Celui-ci nous rappelle que dans une société capitaliste, on ne parle jamais de nulle part : l'orateur tient

une place sur l'échiquier social et c'est de cette place qu'il s'adresse à l'auditoire. La prise de parole est donc toujours réassignée à l'origine sociale du locuteur. Lorsque le patron de Yema dans *Classe de lutte* demande la parole « au nom de la liberté, de la démocratie », sa parole n'a pas le même poids que celle des ouvriers, car une fois le travail repris il pourra sévir contre ceux qui ce seront opposés à lui « démocratiquement ». La parole fait l'objet d'un rapport de force et la liberté et la démocratie n'ont plus cours une fois passées les portes de l'usine : quand les ouvriers y prennent la parole, c'est à leurs risques et périls. Après la grève, Suzanne Zédet subira les conséquences de ses discours : la syndicaliste présente et commente ses fiches de paye, avant et après son engagement, pour montrer les réprimandes et les baisses de revenus que sa grève a impliquées. Alors que dans les images que nous avons vues, les salaires n'étaient pour ainsi dire jamais évoqués, non seulement on en voit le résumé à l'image à travers la fiche de paye, mais le lien entre le salaire et le comportement du salarié est mis en évidence par la lecture à voix haute des lettres de la direction : alors que le comportement docile a été récompensé par des augmentations, l'engagement politique fait l'objet, par des circonvolutions de langage administratif, de retenues sur salaire et de changements de poste ou de freins à l'avancement. L'hypocrisie du patron en appelant à la « liberté » saute alors aux yeux et les menaces qui pèsent sur les ouvriers apparaissent comme une autre difficulté contre laquelle la parole doit lutter pour se dire.

Un autre exemple nous est donné par *Nouvelle Société N°7*. À la veille de Noël, un tout jeune OS perd une main sous une presse à force d'accélérer ses mouvements. Un long récit en voix-off raconte les circonstances de l'accident, l'obligation de courir après le temps qui fatigue l'attention et le contremaître qui se moque des consignes de sécurité. Au lieu de faire de cet accident un événement ponctuel, le commentaire prend soin de remonter l'enchaînement des causes qui aboutit nécessairement à pareils drames. Des photographies d'OS accompagnent la description du travail et des circonstances d'un accident. Et puis, un lent mouvement de caméra traverse la boue qui entoure l'usine, où les véhicules laissent leurs empreintes gorgées de pluie, avant de remonter au bâtiment où l'accident a eu lieu. Cette gangue informe traduit à la fois la localisation des usines, à l'écart de la civilisation, et symbolise l'état des relations à l'intérieur. La boue tranche avec les façades rectilignes où brillent les enseignes, images de marques données aux yeux du monde.

Face à ce sol détrempé, on pense au cinéma de Straub et Huillet où la caméra fouille la terre à la recherche du sang de la lutte des classes¹¹⁷⁴. Mais ici, il faut plutôt y voir la terre du

1174 Dans *Toute révolution est un coup de dés*, les acteurs lisent Mallarmé sur les tombes des cadavres de la Commune. Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 2006, p. 334.

non-lieu moderne¹¹⁷⁵, lieu de passage sans histoire, indifférent à tout : les seules traces qu'on y trouve sont des traces de passage. Alors que les typographies stylisées reflètent un ordre du monde tendu vers le progrès, la boue dans laquelle roulent les bus et marchent les ouvriers conteste cette évidence : les usines sortent de terre, mais les hommes s'y enlisent et semblent ramenés à l'archaïsme du chacun pour soi et de la lutte pour la « survie ». Mais c'est aussi de cette boue originelle, ou contre elle que la parole émerge. Deleuze le dit très bien : « il faut maintenir que la parole crée l'événement, le fait lever, et que l'événement silencieux est recouvert par la terre. L'événement, c'est toujours la résistance entre ce que l'acte de parole arrache et ce que la terre enfouit. »¹¹⁷⁶ L'événement, la main écrasée, aurait pu rester tu, enfoui dans la fatalité de la masse des accidents du travail. Mais par le récit cinématographique, il devient une action dite, racontée, réinscrite politiquement dans la chaîne des causes de l'organisation du travail, et donc potentiellement évitable.

Si ces films méritent l'appellation de « contre-culture », c'est aussi parce qu'ils doivent bien souvent s'accommoder d'images des marges : témoignages, enquêtes journalistiques, photographies volées qui arrachent l'événement au silence. De Sekula aux Medvedkine, on retrouve un même travail d'imagination demandé à l'observateur, et ce travail s'applique tant aux images du capital, évoquées plus haut, qu'aux formes du travail vécu, dont les signes ne sont bien souvent des signes pauvres, des traces extirpées contre le cours des choses. Ces films peuvent nous apprendre à systématiser cette attitude, proche de celle de Fonda et Montand, dans *Tout va bien* (1972) de Jean-Luc Godard : séquestrés avec le patron dans une usine à viande, ils écoutent les récits des salariés. Des images se forment alors en eux. Ils s'imaginent à leur place au transport ou à la découpe des carcasses. Les récits ouvriers font la part belle aux sens : l'odeur des tripes qui colle au corps et la honte sociale qui en découle, la douleur dans le dos sous la charge de travail. L'écoute du témoignage et l'imagination permettent d'atteindre et de rendre partageables des ressentis subjectifs, qui ne sont que le corrélat de situations sociales données.

L'évidence laisse alors place à l'expérience, qui rompt l'apparente linéarité des choses, pour nous montrer comment les structures agissent en nous. La séquence de Godard, l'installation de Sekula (qu'il présente lui-même comme un « *disassembled movie* ») et le monologue de Corouge montent la parole ouvrière sur les images du travail ou sur ses à-côtés.

1175 Dans son essai pour une « anthropologie de la surmodernité », Marc Augé constate la prolifération de ce qu'il nomme des « non-lieux », en opposition aux lieux anthropologiques. Parking, aéroport, aire d'autoroute, supermarché... le non-lieu correspond à cet espace sans passé, sans identité, que l'usage de l'homme ne marque pas de sa trace, et qui se révèle négateur d'histoire. Dans cet anonymat relatif, chacun ne vaut plus que pour ce qu'il fait en ce lieu, et devient moins un individu qu'une « fonction ». Cf. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

1176 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 334.

Ce procédé revient dans une large part du cinéma militant de l'époque : en faisant entendre la voix du travailleur, il nous empêche de le regarder innocemment, on ne peut jouir de son image sans se demander ce qu'il pense en retour. L'ouvrier parlant reprend le contrôle de son corps plutôt que de se voir décrit, mis en scène et lu par d'autres. Le rôle du cinéaste est alors de créer les conditions d'écoute de cette parole arrachée au silence et de lui donner les moyens de toucher le spectateur-auditeur. « Pour que la pellicule dévoile la réalité, il faut que tout le monde soit *sensible* », dit en substance Michel Desrois dans *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971). Non seulement la pellicule, mais aussi l'équipe technique et les spectateurs : communauté sensible à l'affût des traces souterraines.

C'est cette même sensibilité qui anime Paul Meyer quand il nous montre comment, sous des structures pesantes, celles du Borinage par exemple, peut émerger des éclats de liberté volés aux déterminismes sociaux – c'est-à-dire déterminés par d'autres rencontres. Les jeux d'enfants de *Déjà s'envole la fleur maigre* nous appellent à développer notre imagination pour deviner une valeur qui contrevient à l'axiologie régnante, pour lire dans les corps des possibilités d'autres destins. Le cinéma, parce qu'il réordonne à sa guise les images du monde a le pouvoir de nous montrer, non pas seulement « un monde qui s'accorde à nos désirs », selon la formule, mais un monde qui dérange les désirs et les systèmes de valeurs dominants, qui en révèle l'arbitraire et l'artificialité, et qui nous montre combien nous gagnerions à désirer autre chose. Un surcroît de souveraineté au travail, par exemple.

3. *Surmonter les contradictions de la social-démocratie.*

Nous avons commencé ce travail de recherche en citant Benjamin. Quarante ans après sa critique acerbe de l'idéologie social-démocrate, les films Medvedkine font entendre, en période de croissance et de plein-emploi, un cri de haine contre le travail déqualifié, l'emprise du capital sur la vie et l'orientation générale de la société. Ce cri, plus puissant encore que celui de l'ouvrière de Wonder, a été mûri, réfléchi, écrit, mis en scène. Il connaît sa cible et ses objectifs : il s'attaque ouvertement à l'imaginaire du progrès, en jetant un « défi de puissance » à la face de cette « Nouvelle société ». Celle-ci a pourtant été, selon Castel, l'apothéose de l'idéal social-démocrate, où l'État prétend se faire l'arbitre partageant les bénéfices de la croissance entre salariat et patronat, définitivement partenaires, et compensant la perte de souveraineté par des biens de consommation et des avantages matériels¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁷Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale*, op. cit., p. 388.

Ces films nous touchent aujourd'hui car ils vont bien au-delà de l'usine et de l'industrie pour s'attaquer à la contradiction à la base même de la social-démocratie et de ce qu'elle implique pour le travailleur : l'annexion de sa souveraineté et le renoncement à transformer le travail, quel qu'il soit, en une activité pleinement épanouissante. Si l'on a tendance à faire de cette critique une critique « gauchiste » et bourgeoise, venue de ceux qui ont profité de la société de consommation et n'en ont pas tiré les satisfactions promises¹¹⁷⁸, elle a également été formulée par ceux qui vivaient au quotidien le compromis salariat / patronat, des ouvriers de grandes entreprises nationales, bénéficiant de congés, de droits sociaux et syndicaux. Leurs films défont la croyance dans ce modèle et dans ses potentialités à faire le bonheur de tous sans toucher à l'organisation du travail. À l'heure où l'on promet que les sacrifices consentis aux dogmes de l'austérité permettront de faire revenir la croissance, ce défi de puissance interpelle quant au sens que nous voulons donner à nos vies collectives.

Benjamin évoquait l'importance des images des ancêtres asservis. Les ouvriers-cinéastes ont vécu de plein fouet l'asservissement dans le travail, mais celui-ci est d'une autre nature que celui qu'avait en tête l'auteur des *Passages*. Ce n'est plus la misère, filmée par Storck ou Lotar, qui fait lever les foules appauvries vers un horizon révolutionnaire. C'est une « survie », une « mal-vie » (Corouge) mentale et culturelle, une restriction du champ des affections à des joies et des désirs mineurs. La réalisation des films a été un moyen de combattre l'« occupation de l'esprit » par les idées du patron, par son désir-maître : « si on fait l'effort, si on prend du temps pour faire des films », explique un jeune OS de *Week-end à Sochaux*, « c'est pour combattre les idées que Peugeot nous met dans la tête ». « Plus la classe ouvrière est instruite, moins on peut la gouverner », renchérit Le Diguerer dans le même film. Et plus s'élargit le spectre de ses désirs, moins elle aura envie de se soumettre aux diktats de la production.

Leurs ont été des « armes » dans une guerre contre l'imaginaire dominant, mais dans cette lutte chacun a aussi pu puiser pour s'améliorer lui-même. Suzanne Zédet raconte comment, au fur et à mesure de l'expérience Medvedkine, elle s'est sentie capable de tenir tête à son patron, et comment la peur a peu à peu changé de camp : « quand je croise le patron, c'est lui qui baisse les yeux ! », dit-elle fièrement. Corouge explique toute la fierté, la joie que l'on peut tirer de sa capacité à formaliser soi-même sa situation, dans un film, dans un tract, dans une pièce de théâtre¹¹⁷⁹. Les poèmes, pièces, chansons qui émaillent les films disent aussi cette vie sociale et culturelle après laquelle courent leurs auteurs. S'ils ont été conçus dans l'urgence de l'agitation politique, ces films ont aussi procuré une inestimable joie collective, une

1178 Jacques Donzelot, *L'invention du social*, op. cit., Ch. IV, « Changer la vie ».

1179 Christian Corouge et Michel Pialoux, *Résister à la chaîne*, op. cit., p. 327.

« satisfaction intime » que l'usine ne proposait pas. Le cinéma a été un moyen de « relier le corps et l'esprit ensemble »¹¹⁸⁰, explique encore Corouge. Sur ce point aussi, le film va bien au-delà de l'enregistrement de la plainte.

Là est peut-être la leçon fondamentale des Medvedkine : des ouvriers malmenés, engourdis par leurs heures de chaîne ont été pris dans un réseau de rencontres et d'émulations très concrètes¹¹⁸¹ qui ont fait naître en eux un furieux désir d'écrire, de filmer et de penser. À travers la peinture et la poésie, le théâtre et le cinéma, ces ouvrières et ouvriers que tout devait restreindre au travail – la banlieue et les horaires, la publicité et les crédits, l'industrie culturelle et les discours politiques –, ont alors pu, un temps, résister à aux stratégies affectives de l'imaginaire dominant. Plus que cela, ils ont documenté leur résistance pour encourager leurs semblables à faire de même¹¹⁸². Leurs films montrent qu'il a été possible de tenir tête au capital et à ses images, à travers un art politique qu'Allan Sekula a parfaitement décrit :

En somme, je défends un art capable de documenter l'incapacité du capitalisme de monopole à procurer des conditions de vie véritablement humaines [...]. Contre la violence faite au corps humain, à l'environnement, à la capacité des travailleurs à contrôler leurs propres vies, nous avons besoin d'opposer une résistance active, à la fois politique et symbolique, au pouvoir et à l'arrogance grandissants de ce capitalisme, une résistance destinée à terme à la transformation socialiste.¹¹⁸³

Pour que la « transformation socialiste », pour que toute transformation d'ampleur advienne, il faut qu'elle ait été déterminée. Si l'on prend Spinoza au sérieux, ce qui détermine l'ordre des choses, ce sont les confrontations affectives et la poursuite conative des désirs et des joies, véritables moteurs de l'histoire. À partir de là, la lutte politique ne peut faire l'économie d'un versant symbolique, mobilisant les imaginaires des travailleurs que le capital cantonne à des joies mineures, en leur faisant percevoir leur nombre et en les emplissant d'orgueil et d'audace.

À l'heure où le capital atteint des sommets d'arrogance et de mépris, nous avons grand besoin de cette audace, de « ce désir qui porte un homme à braver, pour accomplir une action, un danger dont ses égaux ont peur » (*Éth.* III, 40). Pour Benjamin, nous ne devons rien aux

1180Ibid., p. 289.

1181La première mesure que prend Pol Cèbe quand il obtient la direction de la bibliothèque de la Rhodiacéta est de faire coïncider les heures d'ouverture avec les horaires des postes.

1182À ce propos, nous aurions pu choisir d'autres collectifs qui émergent à ce moment-là, comme l'expérience d'Armand Gatti à Sochaux, le Collectif Cinélutte ou encore le Groupe Dziga Vertov autour de Godard.

1183Allan Sekula, « Défaire le modernisme », op. cit., p. 172.

générations futures – comme nous, elles se débrouilleront, armées de leur « *faible* force messianique ». En revanche, un « rendez-vous tacite » nous lie aux générations précédentes, qui ont une prétention à faire valoir sur notre puissance actuelle¹¹⁸⁴: cette deuxième thèse sur l'histoire entre en résonance avec l'affirmation de Spinoza selon laquelle ce que peut un corps, c'est sa mémoire qui le décide. La dette que nous avons envers nos ancêtres, c'est peut-être de découvrir comment ils ont pu surmonter leurs peurs.

1184Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse II, op. cit., pp. 428-429.

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE, SOCIOLOGIE, ÉCONOMIE

Histoire.

- NOIRIEL Gérard, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Agone, Paris, 2007.
- NOIRIEL Gérard, *Les ouvriers dans la société française, XIX^e-XX^e siècle*, Seuil, Points Histoire, Paris, 1986.
- PIRON Sylvain, *L'occupation du monde*, Zones Sensibles, Paris, 2018.
- THOMPSON Edward P., *La formation de la classe ouvrière anglaise*, 1963, Points Histoire, 2012, Chap. 9, « Les tisserands », pp. 353-414.
- THOMPSON Edward P., *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, 1967, La Fabrique, 2004.
- WORONOFF Denis, *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, 1994, Seuil, Points Histoire, 1998.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2016.

Sociologie.

- CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale, : une chronique du salariat*, Fayard, Paris, 1995.
- DONZELOT Jacques, *L'invention du social. Essai sur le déclin des passions politiques*, Fayard, Paris, 1984.
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, P. U. F., Paris, 1968.

Histoire des techniques

- GIEDION Siegfried, *Construire en France*, 1928, Éditions de la Villette, Paris, 2000.

- GIEDION Siegfried, *La mécanisation au pouvoir*, Centre Georges Pompidou – Ircam, 1995, p. 47.
- MUMFORD Lewis, *Technique et civilisation*, Harcourt, 1934, Parenthèses, 2016, traduit de l'américain par Natacha Cauvin et Anne-Lise Thomasson.

Histoire, sociologie du travail.

- GORZ André, *Les métamorphoses du travail*, Gallimard, Paris, 1988.
- INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, Architecture, Art et Archéologie*, 2013, Éditions Dehors, Paris, 2018.
- LE GOFF Jean-Pierre *Le mythe de l'entreprise*, La découverte, 1996.
- MÉDA Dominique, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, Champ, Flammarion, 1995.

Articles.

- BOURDIEU Pierre, « La double-vérité du travail », *Actes de la recherche en science sociale*, Vol. 114, Septembre 1996. « Les nouvelles formes de domination dans le travail (1) ».
- HANNE Georges, « Le travail et son monde : transition historique (1750-1850) et représentations historiques (1850-1990) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44-4, octobre-décembre 1997, pp. 683-710.
- LEQUIN Yves, « Le métier », *Les lieux de mémoire*, T. III, Les Frances, 2. Traditions, Quatro Gallimard, 1997, pp. 3351-3384.
- MARGLIN Stephen, « Origines et fonctions de la parcellisation des tâches. À quoi servent les patrons ? », in André Gorz (dir.), *Critique de la division du travail*, Seuil, 1974, pp. 43-89.
- MÉDA Dominique, « Comment mesurer la valeur accordée au travail ? », *Sociologie*, vol. 1, N°1, 2010, pp. 121-140.
URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2010-1-page-121.htm>

XVIII^e siècle.

- DROIXHE Daniel, *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, Université de

Liège, 2007.

- FARGE Arlette, *Le cours ordinaire des choses. Dans la cité du XVIII^e siècle*, Seuil, 1994.
- FARGE Arlette, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, 1986, Hachette, Points Histoire, 2007.
- FARGE Arlette, *La déchirure*, Bayard, Paris, 2013.
- HAESSENNE-PEREMANS Nicole, *La pauvreté dans la région liégeoise à l'aube de la révolution industrielle. Un siècle de tension sociale (1730-1830)*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.
- SEWELL William H., *Gens de métier et révolutions. Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848*, Aubier, 1983.

Articles.

- FARGE Arlette, « Les artisans malades de leur travail », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, N°5, 1977, pp. 993-1006.
- FARGE Arlette, « La répression à Paris au XVIII^e siècle », *L'Homme et la société*, N° 67-68, 1983, *Répression emprise violence*, pp. 51-57.
- PARENT Sylvain, « Entretien avec Arlette Farge », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], Vol. 5, 2004.
URL : <http://journals.openedition.org/traces/3383> ;
- SEWELL William H., « Vision of Labor :Illustrations of the Mechanical Arts before, in, and after Diderot's *Encyclopédie* », in Cynthia Koepp, Steven Kaplan (dir.), *Work in France. Representations, Meaning, Organization, and Practice*, Cornell University Press, New York, 1986, pp. 258-286.
- THOMPSON Edward P., « L'économie morale de la foule dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », 1971, in Guy-Robert Ikni et Florence Gauthier (dir.), *La guerre du blé au XVIII^e siècle. La critique populaire du libéralisme économique*, Montreuil, Éd. de la Passion, 1988, p. 31-92.
- FARGE Arlette, « Maux et douleurs sociales au temps des Lumières », in *Concordance des temps*, une émission de Jean-Noël Jeanneney, France Culture, 11/01/2014 [en ligne].
URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/maux-et-douleurs-sociales-au-temps-des-lumieres>

L'Encyclopédie.

- DARNTON Robert, *L'aventure de l'Encyclopédie : 1775-1800 : un best-seller au siècle des Lumières*, Trad. Marie-Alyx Revellat ; Paris, Seuil, 1992.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine, *L'Encyclopédie*, PUF, Paris, 1993.
- PROUST Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Albin Michel, 1995.
- PROUST Jacques, *Marges d'une utopie. Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, Le temps qu'il fait, Cognac, 1985.

Articles.

- ALBERTAN Christian, « Le voyage à Buffon », in Sylviane Albertan-Coppola, Anne-Marie Chouillet, *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, Klincksieck, Paris, 1998, pp. 315-320.
- BARTHES Roland, « Les planches de l'Encyclopédie », *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 98.
- CITTON YVES, « Réagencer des systèmes d'impression. Le cadrage ontologique de l'esthétique diderotienne », *Méthode*, N° 9, Vallongues, 2007, p. 163-176
- FABRE Jean, « L'article *Peuple* de *L'Encyclopédie* et le couple Coyer-Jaucourt », *Images du peuple au XVIII^e siècle*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence - 25 et 26 octobre 1969, Armand Collin, 1973.
- JOLY Morwena, « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 43.
- FRIEDMANN Georges, « L'Encyclopédie et le travail humain », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 8e année, N°1, 1953. pp. 53-61.
- KAFKER Frank, LOVELAND Jeff, « L'Admiration d'Adam Smith pour l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°48, 2013.
- MELANCON Benoît, « Sommes-nous les premiers lecteurs de l'Encyclopédie », 2002, HAL. URL : <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic/00000269Z>
- LECHERBONNIER Bernard, « Encyclopédie et Société : de Bayle aux CD-Rom et DVD », *Communication et langages*, n°118, 4^{ème} trimestre 1998, pp. 27-37.
- LOUGH John, « Le rayonnement de *L'Encyclopédie* en Grande-Bretagne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1951, n°1-2. pp. 67-75.

- MILLIOT Vincent, « La ville au regard des métiers, Représentations du monde du travail et imaginaires de la ville (XVI et XVIIIe siècle) », in Claude Petitfrère (dir.), *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*, Maison des Sciences de la Ville, Université François Rabelais, Tours, 1998, pp. 211-234.
- MARTINE Jean-Luc, « L'article ART de Diderot : machine et pensée pratique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 39, 2005.
- PEAUCELLE Jean-louis, « Raisonner sur les épingles, l'exemple d'Adam Smith sur la division du travail », *Revue d'économie politique* 4/2005 (Vol. 115) , p. 499-519.
- PICON Antoine, « Gestes ouvriers, opérations et processus techniques. La vision du travail des encyclopédistes », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°13, 1992. pp. 131-147.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine, « Les métamorphoses des Planches : quelques exemples. », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°12, 1992. pp. 99-112.
- PROUST Jacques, « La documentation technique de Diderot dans l'Encyclopédie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1957, pp. 335-352
- PROUST Jacques, « Diderot et l'ordre encyclopédique », Colloque international sur « Signification et portée de l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert et de la philosophie des Lumières », Paris, Septembre 1984. SHS-84/Conf.801/Col.1.
- PROUST Jacques, « L'image du peuple au travail dans les planches de l'Encyclopédie », *Images du peuple au XVIIIe siècle*, op. cit., pp. 65-85.
- PROUST Jacques, « De l'Encyclopédie au Neveu de Rameau : l'objet et le texte », *L'objet et le texte*, Droz, Genève, 1980.
- ROCHE Daniel, « L'Encyclopédie, longtemps avant internet », *Concordance des temps*, une émission de Jean-Noël Jeanneney, *France Culture*, 1^{er} mars 2014.
- SEWELL William H., « Vision of Labor : Illustrations of the Mechanical Arts before, in, and after Diderot's *Encyclopédie* », in Cynthia Koepp, Steven Kaplan (dir.), *Work in France. Representations, Meaning, Organization, and Practice*, Cornell University Press, New York, 1986, pp. 258-286.

XIX^e siècle.

- CORDILLOT Michel, *Aux origines du socialisme moderne. La Première Internationale, la Commune de Paris, L'Exil*, Les Éditions de l'Atelier, 2010.

- DEWERPE Alain, *Le monde du travail en France, 1800-1950*, Armand Colin, Cursus, Paris, 1989.
- DONZELOT Jacques, *La police des familles*, Minuit, Paris, 1979.
- ENGELS Friedrich, *La situation des classes laborieuses en Angleterre*, 1845 [en ligne].
- LÉONARD Mathieu, *L'émancipation des travailleurs. Une histoire de la Première Internationale*, La Fabrique, 2011.
- LISSAGARAY Prosper-Olivier, *Histoire de la Commune de 1871, 1876*, La Découverte, Paris, 2000.
- MARX Karl, *La guerre civile en France*, 1871 [en ligne].
- MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Napoléon Bonaparte*, 1851, Paris, Les Éditions sociales, 1969 [en ligne].
- MICHEL Louise, *La Commune. Histoire et souvenirs*, 1898, La Découverte, Paris, 1999.
- PERROT Michelle, *Enquêtes ouvrières*, Edhis, Paris.
- RANCIÈRE Jacques, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, 1981, Fayard / Pluriel, 2012.
- RANCIÈRE Jacques, *Paroles ouvrières*, 1981, La Fabrique, Paris, 2011.
- ROUGERIE Jacques, *Paris Libre 1871*, Seuil, Paris, 1971.

Articles.

- GAILLARD Jeanne, « Les associations de production et la pensée politique en France (1852-1870) », in *Le Mouvement social*, Juillet-septembre 1965, pp. 59-84.
- JARRIGE François, « Dire le refus des machines : pétitions ouvrières et représentations de l'ordre économique en France en 1848 ». *Réalités industrielles. Annales des mines*, Ed. Eska, 2009, pp. 99-118.
- RANCIÈRE Jacques, VAUDAY Patrick, « En allant à l'expo. L'ouvrier, les femmes et les machines », *Révoltes logiques*, N° 1, 1975.

XX^e siècle.

- CABANAS Edgar, Eva Illouz, *Happycratie. Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*, Premier Parallèle, Paris, 2018.

- CERTEAU (de) Michel, *La prise de parole*, Paris, Seuil, 1994.
- COROUGE Christian, PIALOUX Michel, *Résister à la chaîne. Dialogue entre un ouvrier de Peugeot et un sociologue*, Agone, Mémoires Sociales, Marseille, 2011.
- GUEVARA Ernesto, *La Guerre de guérilla*, 1960, Flammarion, Champs essais, 2010.
- VIGNA Xavier, *Les ouvriers*, Les Arènes, Paris, 2014.

Articles.

- CHARLES Jean, Fiche Pol Cèbe, Maitron/Editions de l'Atelier [en ligne].
URL : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article19123&id_article=19123
- PROST Antoine, « Les grèves de mai-juin 1936 revisitées », *Le Mouvement Social*, Vol. 200, N°3, 2002, pp. 33-54.
- TAÏBI Nadia, « Le témoignage de Simone Weil. L'expérience de l'Usine », *Sens-Dessous*, N°6, 2001, pp. 62-75.
- VEITL Philippe, « Territoires du politique. Lectures du Tableau politique d'André Siegfried », *Politix*, vol. 8, n°29, Premier trimestre, 1995. Frontières disciplinaires. pp. 103-122.

Économie.

- ASSELAIN Jean-Charles, *Histoire économique de la France du XVIII^e siècle à nos jours. I. De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*, Seuil, Histoire, 1984.
- FRIOT Bernard, *L'enjeu du salaire*, La Dispute, Paris, 2012.
- MARX Karl, *Le Capital. Livre Premier. Le procès de production du capital*, 1867, Quadrige / PUF, Paris, 1993
- MARX Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, Paris, Éditions sociales, 1957.

Articles.

- CITTON Yves, « L'école physiocratique, au cœur ou dans les marges des

Lumières ? », in Didier Masseau (dir.), *Les Marges des Lumières*, Genève, Droz, 2004, pp. 99-112.

- LARRÈRE Catherine, « L'Arithmétique des physiocrates : la mesure de l'évidence », in *Histoire & Mesure*, 1992, vol. 7, N°1-2, pp. 5-24.
- FONTAINE Philippe, « L'opportunisme au siècle des Lumières », *Dix-huitième Siècle*, n°26, 1994. *Economie et politique*, pp. 89-101.
- TRONTI Mario, « L'usine et la société », *Ouvriers et Capital*, 1966, Einaudi, trad. Yann Moulier, Christian Bourgois, 1977 [en ligne].
URL : <http://www.multitudes.net/l-usine-et-la-societe/>

PHILOSOPHIE.

- BARTHES Roland, *Mythologies*, 1957, Points, Essais, Paris, 1970.
- BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 1982, Cerf, Paris, 1990.
- BERDET Marc, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Zones, La Découverte, Paris, 2013.
- BERDET Marc, *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Vrin. Matière étrangère, 2015.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, Vrin, Paris, 1973.
- CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, 1966, Quadrige, 2013.
- ENGELS Friedrich, MARX Karl, *L'idéologie allemande*, 1848, UQAC.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, NRF, Paris, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, 1975, Gallimard, Tel, 2016.
- FOUCAULT Michel, « Les Anormaux », *Cours au Collège de France (1974-1975)*, Édition numérique *Le Foucault Électronique*, 2001.
- HUME David, *Essai sur le stoïcien*, 1742, Traduction de Philippe Foliot, 2007, UQAC. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/essai_sur_le_stoicien/en/hume_essai_sur_stoicien.pdf
- JAQUET Chantal, *Les transclasses ou la non-reproduction*, PUF, Paris, 2014.

- JAQUET Chantal, *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions, passions chez Spinoza*, PUF, Quadrige, Paris, 2004.
- LOCKE John, *Second traité du gouvernement civil*, 1690.
URL :http://classiques.uqac.ca/classiques/locke_john/traité_du_gouvernement/traité_du_gouv_civil.pdf
- LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique, Paris, 2010.
- LORDON Frédéric, *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, La Fabrique, Paris, 2015.
- LORDON Frédéric, *Les affects de la politique*, Seuil, Paris, 2016.
- LORDON Frédéric, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Seuil, Points Essais, 2015.
- MAUSS Marcel, « *La nation* » (1920), *L'Année sociologique*, Troisième série, 1953-1954, pp. 7-68 [en ligne].
URL :http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_3/oeuvres_3_14/Mauss_la_nation.pdf
- RAMOND Charles, *Dictionnaire Spinoza*, Ellipses, Paris, 2007.
- RANCIÈRE Jacques, *La Mésentente*, Galilée, Paris, 1995.
- SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, 1677, Traduction de Armand Guérinot, 1930, Ivrea, Paris, 1993 [Édition numérique].
- SPINOZA Baruch, *Éthique*, Traduit du latin, présenté et commenté par Robert Misrahi, Éditions de l'éclat, Paris, 2005.
- SPINOZA Baruch, *Traité Politique*, Trad. Bernard Pautrat, Allia, Paris, 2013.
- SPINOZA Baruch, « Lettre 50 : Spinoza à Jarig Jelles », 2 juin 1764 [en ligne].
- VINCIGUERRA Lorenzo, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Vrin, Paris, 2005.
- WEIL Simone, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, 1949, Gallimard, Folio essais, Paris, 1997.

Articles.

- BENJAMIN Walter, « Eduard Fuchs », 1937, *Œuvres III*, Traduit par Maurice de

Gandillac, Folio essais, 2006.

- BENJAMIN Walter, « Paris, Capitale du XIXe siècle », 1935, *Œuvres III*, Traduit par Maurice de Gandillac, Folio essais, 2006.
- BENJAMIN Walter, « Thèses sur le concept d'histoire », 1940, *Œuvres III*, Traduit par Maurice de Gandillac, Folio essais, 2006.
- BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur », 1934, *Essais sur Brecht*, François Maspéro, Paris, 1978.
- BERDET Marc, « La relation base-superstructure chez Walter Benjamin. L'exemple de Grandville », Atelier « Classiques du marxisme », Congrès Marx International V - Section Etudes Marxistes – Paris-Sorbonne et Nanterre – 3/6 octobre 2007.
- BOURDIEU Pierre, « Le paradoxe du sociologue », 1977, *Questions de sociologie*, 1981, Paris, Minuit, 1988.
- BUCK-MORSS Susan, « Voir le capital », 1995, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010.
- CITTON Yves, « Esquisse d'une économie politique des affects », *Spinoza et les sciences sociales : de la puissance de la multitude à l'économie des affects*, Éditions Amsterdam, pp.45-123, 2008.

IMAGES ET REPRÉSENTATIONS.

Ouvrages génériques et recueils.

- EVRARD Michelle, Patrick LE NOUËNE, *La représentation du travail. Mines, forges, usines*, CRACAP – Ecomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau, 1977.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, Bruxelles, 2011.
- LE BOT Marc, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, 1973.
- MARCILLOUX Patrice, *Le travail en représentations*, Comité des travaux historiques et scientifiques, Nancy, 2005.
- MARIN Louis, *Les pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993.
- VAISSE Pierre, *La Troisième République et les Peintres*, Flammarion, Paris, 1995.

- VIRILIO Paul, *La Machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation*, Galilée, 1988.

Peinture et gravure.

Moyen-Âge.

- AMOURETTI Marie-Claire, COMET Georges, NEAY Claude, PAILLET Jean-Louis, « À propos du pressoir à huile : de l'archéologie industrielle à l'histoire », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 96, n°1. 1984. pp. 379-421.
- DUBOURG-GLATIGNY Pascal, VÉRIN Hélène (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Maison des Sciences de l'Homme, 2008.
- GARÇON Anne-Françoise, « Pratique, technique, technologie ? », *ArcheoSciences*, N°34 | 2010. URL : <http://archeosciences.revues.org/2693>
- GARÇON Anne-Françoise, « Réduire la mine en science... ? Anatomie des *De Re Metallica* d'Agricola », *Réduire en art*, op. cit., p. 326.
- MANE Perrine, « Images médiévales du travail », in Simon Texier, Olivia Voisin (dir.), *Histoire de l'art. Représenter le travail*, N°74, 2014 / 1.
- MARKEY Lia, « Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth-Century Florence », *Renaissance Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (Summer 2012), pp. 385-442. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/667256>
- MARGOLIN Jean-Claude, « Inventer et découvrir à la Renaissance », in M. T. Jones-Davis (dir.), *Inventions et découvertes au temps de la Renaissance*, Klincksieck, 1994.

XVIII^e siècle.

- LE ROUX Thomas, PIERROT Nicolas, « Représenter le travail et l'industrie à Paris, 1750-1900 », in Simon Texier, Olivia Voisin (dir.), *Histoire de l'art. Représenter le travail*, N°74, 2014 / 1.

Léonard Defrance.

- HEIRWEGH Jean-Jacques, « Léonard Defrance (1735-1805) », in HASQUIN Hervé, MORTIER Roland, (dir.), *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Vol. III, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 153-170.
- DUCHESNE Jean-Patrick, « Léonard Defrance et la peinture de genre », Jacques Stiennon, Jean-Patrick Duchesne, Yves Randaxhe (dir.), *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux : Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Lefebvre & Gillet, Les Editeurs d'Art Associés, Art & Fact, 1988, pp. 162-169.
- VALLERY-RADOT M.-J., « Notes sur le peintre liégeois Léonard Defrance (1735-1805) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art*, 1924, pp. 233-242.
URL : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bshaf1924/0268?sid=eedb43d7b23f57242e6a33c8e1e18358>
- EVRARD René, *Forges anciennes*, Liège, Ed. Soleil, 1956.
- EVRARD René, *Les artistes et les usines à fer*, Solédi, Liège, 1955.
- PACCO-PICARD Maïté, *Les manufactures de fer peintes par Léonard Defrance*, Pierre Mardaga Editeur, 1982.
- STIENNON Jacques, « Les arts plastiques », in Freddy Joris (dir.), *Wallonie. Atouts et références d'une Région*, Gouvernement wallon, Namur, 1995.
URL : http://www.wallonie-en-ligne.net/1995_Wallonie_Atouts-References/1995_ch13-3_Stiennon_Jacques.htm

Joseph Wright of Derby.

- ADRIEN Muriel, « Ombres et lumières croisées : l'appropriation prométhéenne de la lumière dans les peintures de Wright of Derby (1734-97) et John Martin (1789-1854) », *Anglophonia/Caliban*, N°33 | 2013. URL : <http://caliban.revues.org/189>
- GUÉGUAN Catherine, « Joseph Wright of Derby (1734-1797) », *Le petit journal des grandes expositions*, n° 212, Ed. De la Réunion des Musées Nationaux.
- KLINGENDER Francis D., « Joseph Wright de Derby, peintre de la révolution industrielle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 23, Septembre 1978, pp. 23-36.
- KLINGENDER Francis D., « Le sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 75, Novembre 1988, *Sur l'art*, pp. 2-13.
- NICOLSON Benedict, *Joseph Wright of Derby*, Pantheon Books, Studies in

British Art, London, 1968.

- SOLKIN David H., « Joseph Wright of Derby and the Sublime Art of Labor », *Representations* Vol. 83, No. 1, Summer 2003, pp. 167-194.

XIX^e siècle.

- CHAMBOREDON Jean-Claude, « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 17-18, novembre 1977. *La paysannerie, une classe objet*, pp. 6-28.
- LEDUC-ADINE « Les arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1987, n°55.
- MAAG Georg, « "Les machines ne sont rien sans l'art". De l'union des arts de l'industrie, du comte de Laborde, et les réactions de la presse », *Romantisme*, 1983, n°41, pp. 41-56.
- PIERROT Nicolas, « Peindre dans l'usine », *Alliage*, n°50-51, Décembre 2000.
- VAISSE Pierre, « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices parisiens. » *Romantisme*, 1983, n°41, « La machine fin-de-siècle », pp. 19-40.

Frédéric Le Play et l'Exposition Universelle de 1867.

- BARTH Volker, « Displaying normalisation : The Paris universal exhibition of 1867 », *Journal of historical sociology*, vol. 20, n° 4, 2007, pp. 462-485.
- BARTH Volker, "The Micro-history of a world event. : Intention, Perception and Imagination at the Exposition Universelle de 1867", *Museum and Society*, N°6, 2008, pp. 22-37.
- CARAION Marta, « L'exposition universelle de 1855 : une réception biaisée », in Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques Publics Patrimoines*, CNRS éditions, 2012.
- COTTEREAU Alain, « Le Play, économiste », *Les Études Sociales*, N° 142-143-144, 2005-2006, Vol. II, p. 129.
- GESLOT Jean-Claude, « L'Empire et la technique. Le discours scientifique et la place des expositions universelles dans l'action culturelle du Second Empire », in.

Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez (dir.), *Les Expositions universelles en France, au XIX^e siècle. Techniques, publics, patrimoine*, Paris, CNRS éditions, 2012, pp. 347-359.

- QUIBLIER Charlotte, « L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, N°5, 2014 [en ligne]. URL : <http://cel.revues.org/470>
- VACHERON Simon, *L'Exposition universelle de Paris en 1867 et la question ouvrière*, Mémoire de Master 2, Université Paris IV – Paris-Sorbonne, 2011, sous la direction de Dominique Barjot.
- VASSEUR Édouard, « Frédéric Le Play et l'Exposition universelle de 1867 », in Antoine Savoye, Fabien Cardoni (dir.), *Frédéric Le Play : Parcours, audience, héritage*, Paris : Presses des Mines, 2007.
- VASSEUR Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867 », in *Histoire, économie et société*, 2005, 24^e année, n°4, pp. 573-594.
- VASSEUR Edouard, « Mame et Le Play. Autour de l'Exposition universelle de 1867 », *Les Études Sociales* 2009, Vol. 1, N°149-150.

Photographie.

- DENOYELLE Françoise, *La lumière de Paris. Tome 1, Le marché de la photographie, 1919-1939*, L'Harmattan, 1997.
- FOUCART Bruno (préface), *L'Opéra de Paris*, Actes Sud, Photo Poche Histoire, Tours, 1985.
- FREUND Gisèle, « Naissance du photojournalisme en Allemagne », *Photographie et société*, 1974, Points, Paris, 2007.
- FRIZOT Michel, *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Ministère de la culture et de la francophonie, Paris, 1994.
- LACOUTURE Jean (préface), *Le Front Populaire*, Actes Sud, Photo Poche Histoire, Tours, 2006.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris, 2011.
- PERONI Michel, ROUX Jacques, *Le travail photographié*, CNRS, Université de Saint-Étienne, 1996.

- SEKULA Allan, « Photography between Labor and Capital », in Benjamin Buchloh, Robert Wilkie, *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968, A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton*, Cape Breton, The University College of Cape Breton Press, 1983. Traduction en quatre parties, Florent Le Demazel.
URL : <http://www.debordements.fr/spip.php?article449>
- SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris, 2013.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, Paris, 2008.

Articles.

- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, N°4, 1964, *Recherches sémiologiques*, pp. 40-51.
- BARTHES Roland, Le message photographique. In: *Communications*, 1, 1961. pp. 127-138.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, Vol. I, Nov. 1996. [en ligne].
- FRIZOT Michel, « Regarder *VU*, un magazine photographique 1928-1940 », Exposition réalisée en co-production avec le musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, 2007.
URL : <https://www.mep-fr.org/event/regarder-vu>
- LANNOY Pierre, « L'usine, La photographie et la nation. L'entreprise automobile fordiste et la production des photographes industriels », *Genèses*, vol. 80, no. 3, 2010, pp. 114-135 [en ligne].
- MICHEL Alain P., « Images du travail à la chaîne », *Études photographiques*, 13 juillet 2003, [en ligne].
- MILLO Geraldine, « Le documentaire critique et la représentation du travail ouvrier », *Images du travail, Travail des images - Dossier | n°2*, 2016 [en ligne].
URL : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=795>
- ROUILLE André, « Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 54, septembre 1984. Le savoir-voir. pp. 31-43.

François Kollar.

- BACHOLLET Raymond, BORDET Daniel, LELIEUR Anne-Claude, *François Kollar, La France travaille, Regard sur les années trente*, Bibliothèque Forney, Paris, 1985.
- BACHOLLET Raymond, LELIEUR Anne-Claude, *La France travaille. Regard sur le monde du travail à la veille du Front Populaire. François Kollar*, Chêne, Paris, 1986.
- LELIEUR Anne-Claude, *François Kollar. Le choix de l'esthétique*, La Manufacture, Lyon, 1995.
- *François Kollar, un ouvrier du regard*, Jeu de Paume / La Martinière, Paris, 2016.
- AMAR Marianne, « François Kollar et le mineur marocain, destins croisés », in BLÉVIS Laure, LAFONT-COUTURIER Hélène, ZALC Claire, *1931, Les étrangers au temps de l'exposition coloniale*, Gallimard, Paris, [en ligne].
URL : <http://www.histoire-immigration.fr/expositions-temporaires/1931-les-etrangers-au-temps-de-l-exposition-coloniale/francois-kollar-et-le>]

Cinéma.

- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 2006.
- LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en Mai 68*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2008.

Articles et revues.

- *Parole ouvrière. Images documentaires*, N°37/38, 1^{er} et 2^e semestre 2000.
- *Images sauvages. L'image, le monde*, Léo Scheer, N°3, Automne 2002.
- GAUTHIER Guy, HELLER Thomas, LAYERLE Sébastien, MARTINEAU Monique, *Le cinéma militant reprend le travail. CinémAction*, Corlet – Télérama, N°110, 1^{er} trimestre 2004.
- *Les groupes Medvedkine. Le film est une arme*. Livret Dvd, Montparnasse, Iskra, 2006.
- COMOLLI Jean-Louis, « Le détour par le direct », *Cahiers du Cinéma* n°209, février 1969.

- DANEY Serge, LE PÉRON Serge, *Les Cahiers du Cinéma*, N°323-324, Mai 1981.
- FROGER Marion, « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine. », *Cinémas*, vol. 17, N°1, automne 2006, pp. 118–143.
- HULEU Jean-René, « Images à défendre », *Cahiers du cinéma* n°256, février-mars 1975.
- LEBLANC Gérard, « La disparition du travail », *Images documentaires*, n°24, *Filmer le travail*, 1^{er} trimestre 1996.
- LE DEMAZEL Florent, « Hanter les non-lieux », *Débordements*, 26 mai 2013.
URL : <http://debordements.fr/Entree-du-personnel-Manuela-Fresil>
- LE DEMAZEL Florent, « Archive et imaginaire historique », 1^{er} mai 2013.
URL : <http://debordements.fr/Les-ouvriers-quittent-l-usine-Harun-Farocki-1>
- LE DEMAZEL Florent, « Au seuil de l'usine. À propos de *La reprise du travail aux usines Wonder* », 1^{er} Mai 2015.
URL : <http://debordements.fr/Au-seuil-de-l-usine>
- LE DEMAZEL Florent, « Matière sans maître. À propos des *Poussières*, de Georges Franju », 7 novembre 2013.
URL : <http://debordements.fr/Matiere-sans-maitre>
- LE DEMAZEL Florent, « De l'idéologie à l'esthétique : causes et conséquences d'un travail invisible », *Débordements*, 2013.
URL : <http://www.debordements.fr/Les-ouvriers-quittent-l-usine-Harun-Farocki-2>
- PERRON Tanguy, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique », *L'Homme et la société*, N. 127-128, 1998. *Cinéma engagé, cinéma enragé*. pp. 7-14.
- PERRON Tanguy, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front Populaire », *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France / IGPDE, 2002.

SOURCES ET OBJETS D'ETUDE.

Première partie.

- AGRICOLA Georgius, *De Re Metallica*, H. Froben et N. Episcopus, Bâle, 1556, in *The Mining Magazine*, London, 1912, Traduction du latin vers l'anglais par Herbert et Lou Hoover.
URL : <http://farlang.com/books/agricola-hoover-de-re-metallica>
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Correspondance inédite*, Hachette, Paris, 1860, T. I.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, Garnier Frères, Paris, T. IX.
- D'ALEMBERT Jean Le Rond, DIDEROT Denis (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand, Paris, 1751-1772.
- DIDEROT Denis, « Lettres à Sophie Volland », XXVII, 2 novembre 1759, *Œuvres complètes de Diderot*, XVIII, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier.
- DIDEROT Denis, *Éléments de Physiologie*, 1773-1774, Texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Honoré Champion, Paris, 2004.
- DUPRÉ Édouard, « Notice sur la vie et les ouvrages de Buffon », in Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Morceaux choisis*, Hachette, Paris, 1906.
- LOYSEAU Charles, *Traité des ordres et simples Dignitez*, Abel L'Angelier, Paris, 1610.

L'Encyclopédie : détail des articles cités.

- D'ALEMBERT Jean Le Rond, « Discours préliminaire », 1751.
- DELEYRE Alexandre, « Épingle », T. V, 1755, pp. 804-808.
- DIDEROT Denis, « Acier », T., 1751, pp. 100-108.
- DIDEROT Denis, « Art », T. I, 1751, pp. 713-719.
- DIDEROT Denis, « Artisan », T. I, 1751, p. 745.
- DIDEROT Denis, « Bas (au métier) », T. II, 1752, pp. 97-113.
- DIDEROT Denis, FORBONNAIS François, « Concurrence », T. III, 1753, pp.

832-833.

- DIDEROT Denis, « Encyclopédie », T. V, 1755, pp. 635-648A.
- DIDEROT Denis, « Enthousiasme », T. V, 1755, pp. 719-722.
- DIDEROT Denis, « Manufacture », T. X, 1765, pp. 58-60.
- DIDEROT Denis, « Métier », T. X, 1765, pp. 463-465.
- DIDEROT Denis, « Prospectus », 1750.
- JAUCOURT Louis de, « Industrie », T. VIII, 1766, pp. 694-695.
- JAUCOURT Louis de, « Ouvrier », T. XI, 1765, pp. 726-727.
- JAUCOURT Louis de, « Peuple », T. XII, 1765, pp. 475-477.
- JAUCOURT Louis de, « Raison », T. XIII, 1765, pp. 773-776.
- JAUCOURT Louis de, « Travail », T. XVI, 1765, pp. 567-568.
- QUESNAY François, « Évidence », T. VI., 1756, pp. 146-157.
- QUESNAY François, « Fermier », T. VI., 1756, pp. 527-541.
- QUESNAY François, « Grain », T. VII., 1757, pp. 812-833.
- TURGOT, « Fondation », 1757, T. VII, pp. 72-77.
- VIALET, « Mémoire sur l'exploitation des Mines d'Ardoise » *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, V^e Livraison ou VI^e Volume, 1768.

Deuxième partie.

Ouvrages.

- LE PLAY Frédéric, *La Réforme sociale en France, déduite de l'observation des peuples européens*, Plon, Paris, 1864, 2 vol.
- LE PLAY Frédéric, *La méthode sociale*, Mame et fils, Tours, 1879.
- LE PLAY Frédéric, *Les ouvriers européens, étude sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, Imprimerie Impériale, Paris,

1855.

- FOUGÈRE Henri, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le Second Empire*, Thèse de Doctorat, Imprimerie A. Herbin, Montluçon, 1905,
- GÉRANDO (de) Joseph-Marie, *Le visiteur du pauvre*, Colas, Paris, 1820.
- LABORDE (de) Léon, *De l'union des arts et de l'industrie*, Deux Vol., Paris, Imprimerie Impériale, 1857.

Discours, guides, rapports autour de l'Exposition Universelle de 1867.

- *Discours prononcé par S. M. l'Empereur Napoléon III à la distribution des prix de l'Exposition universelle le 1^{er} juillet 1867*, Paris, Vert Frères Ed.
- *Exposition Universelle de 1867. L'enquête du dixième groupe. Catalogue analytique des documents mémoires et rapports exposés hors classe dans le dixième groupe et relatifs aux institutions publiques et privées créées par l'État, les départements, les communes et les particuliers pour améliorer la condition physique et morale de la population*, Paris, E. Dentu, 1867.
- *Guide officiel à l'Exposition Universelle de 1867. Vade-mecum du visiteur*, Paris, Dentu, 1867.
- CHEVALIER Michel (dir.), *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international. Introduction*, Imprimerie Administrative Paul Dupont, Paris, 1868.
- Commission Impériale, *Album des installations les plus remarquables de l'Exposition Universelle de 1862 à Londres pour servir de renseignement aux exposants des diverses nations*, Noblet et Baudry Éditeurs, Paris, 1866.
- Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1867, à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs*, Paris, Imprimerie impériale, 1869.
- DILLAIS Victor (préface), *Exposition Universelle de 1867 à Paris : Rapports des délégations ouvrières contenant l'origine et l'histoire des diverses professions*, Morel, Paris, 1868, 3. Vol.
- DUCUING François (rédacteur en chef), *L'Exposition universelle illustrée*, Dentu, Paris, 1867, 2 Vol.
- DU SOMMERARD, Edmond *Exposition universelle de 1867 à Paris. Commission de l'histoire du travail*, Imprimerie Administrative Paul Dupont, Paris, 1867.

- HALPHEN Salomon, *Exposition universelle de 1867. Examen détaillé des produits exposés dans la classe 91*, Librairie Internationale, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Paris, 1867.
- HUGO Victor, « Introduction », *Guide de l'exposition universelle de 1867*, Paris, Librairie internationale, 1867.
- ROUHER Ministre, « Rapport à l'Empereur annexé au décret concernant les récompenses du nouvel ordre et le jury spécial », in. Michel Chevalier (dir.), *Exposition universelle. Paris. 1867. Rapports du jury international*, T. I., Gr. I., Paris, Paul Dupont, 1868.
- SAINT-YVES A., VITU A., « Classe 94 – Produits de toutes sortes fabriqués par des ouvriers chefs de métier », Michel Chevalier (dir.), *Rapports du jury international*, T. XIII, Gr. X, Imprimerie Administrative Paul Dupont, Paris, 1868.

Articles, journaux, revues spécialisées.

- *Bulletin monumental*, 4^{ème} série, Tome 3, Vol. 33, Société Française d'Archéologie, De Caumont, Dentu, Paris, 1867.
- *La chronique des arts et de la curiosité*, N°182, Paris, 28 avril 1867.
- *Le Palais de cristal : journal illustré de l'exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle : album de l'exposition*, Paris, 1851.
- CHEYSSON Émile, « Sur l'installation de la galerie des machines dans le palais de l'Exposition universelle de 1867 et sur la plate-forme centrale de cette galerie », *Annales des Ponts et Chaussées*, Dunod, Paris, 1869, T. XVIII.
- DE LINAS Charles *L'Histoire du Travail à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Didron 1867. URL : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hn682g;view=2up;seq=12>
- DE MORTILLET Gabriel, *Promenades préhistoriques à l'Exposition Universelle*, Reinwald, Paris, 1867.
- DE PARVILLE Henri , *Causeries scientifiques, Découvertes et inventions, Progrès de la science et de l'Industrie*, Sixième année, Savy, Paris, 1867.
- DE ROBILLARD DE BEAUREPAIREE., « Les Faïences de Rouen et de Nevers à l'Exposition Universelle », M. de Caumont (dir.), *Bulletin monumental*, Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, 1867, 4e série, T. 3, 33e Vol.
- DU CAMP Maxime, « De l'union des arts et de l'industrie », *Revue de Paris*, Vol. 37, 1857.

- FIGUIER Louis, *L'Année scientifique et industrielle : ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts, qui ont attiré l'attention publique en France et à l'étranger*, XII^e année (1867), Paris, Hachette, 1868.
- JABLONSKI L., « Exposition universelle de 1867 – Fabrique mécanique de chapeau », *Journal de Savoie*, 2 juin 1867.
- JACQUES L. G., « Les chapeaux de feutre », *L'Album de l'Exposition illustrée. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Richard, Paris, 1867.
- PLANCHE Gustave, « L'art et l'industrie », *Revue des Deux Mondes*, 1857.
- TURGAN Julien, *Études sur l'Exposition universelle*, 1867, Paris, Michel Lévy Frères.

Troisième partie.

Ouvrages.

- NADAR, *Les Catacombes vues par Nadar*, 1867, Scala, 2016.
- VALERY Paul (Préface), *La France travaille*, Horizons de France, 1932, Paris, 2 Vol.
- RIM Carlo, VOX Maximilien, *Tout est foutu : 80 vues pour servir à l'intelligence de la crise mondiale, dédiées à tous les Français*, Société des Illustrés Français, Paris, 1932.

Articles, critiques, magazines.

- BÉNÉDITE Léonce, « La peinture décorative aux Salons », *Art et Décoration*, 1898, N°1.
- CHÉRONNET Louis, « L'objet mis en lumière », *Art et décoration*, 1933, Paris, Albert Lévy, T. LXII, p. 11-18.
- DE RONCHAUD Louis, « L'encouragement des Beaux-Arts par l'État », *La Nouvelle revue*, Mars 1885.
- FIGUIER Louis, *Les Merveilles de l'industrie*, T. II., Furne, Jouvet et Cie, 1874,

Paris, p. 237.

- FRÉMONT Charles, « Les mouvements de l'ouvrier dans le travail professionnel », *Le monde moderne*, n°2, février 1895.
- GIRARDET Philippe, « Une œuvre d'art industriel. L'Île Seguin" de Louis Renault », *L'Art Vivant*, n°200, 1936.
- GILSON Paul, « L'art photographique », *L'Intransigeant*, 31 décembre 1934, p. 5.
- HUMBOURG Pierre, « Forces Françaises » (1), *Voilà*, 3^e Année, 5 août 1933, N°124, pp. 8-9.
- JAURÉS Jean, *L'Humanité*, 11 mars 1906, p. 1.
- KOLLAR François, « Ma photo préférée », *VU*, 15 avril 1936.
- PRÉVOST Jean, « Une esthétique du travail en France », *L'Europe Nouvelle*, N°743, 7 Mai 1932 pp. 589-590.
- SIEGFRIED André, « Le caractère français devant le monde moderne », *L'Europe Nouvelle*, N°743, 7 Mai 1932. Trois parties.
- TURGAN Julien, « La papeterie d'Essonne – Les laveuses blanchisseuses », *Les grandes usines de France*, T. II, Bourdilliat et Cie, Paris, 1860.
- *L'Assiette au beurre*, N°260, Mars 1906.
- *Comoedia*, N°7034, 11 mai 1932.
- *L'Illustration. Journal universel*, 31^e année, Vol.62, N°1593, 6 septembre 1873.
- *Le Monde illustré*, 17^e année, N°855, 30 août 1873.
- *Vendre. Tout ce qui concerne la vente et la publicité*, N° 98, 1932.
- *Voilà*, N°134, 14 octobre 1933.
- *VU. Fin d'une civilisation*, N°259, 1^{er} Mars 1933
- *VU, La France pays de la mesure*, N°220, 1er juin 1932.

OEUVRES CITÉES.

Peinture et gravure.

- *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, Briasson, David, Le Breton, Paris, 1768.
- MORAND Jean-François-Clément, *L'Art d'exploiter les mines de charbon de terre*, Saillant, Nyon et Desaint, Paris, 1768-1779, 3 Vol. Les planches sont gravées par Claude Fessard, sur des modèles dessinés par Charles-Antoine Galhausen.
- BERGÈS Ernest Georges, *Visite à l'usine après une soirée chez Monsieur le Directeur*, 1901 (détails inconnus).
- DEFRANCE Léonard, *Intérieur de fonderie*, 1789, huile sur bois, 42 x 59 cm, Walker Art Gallery, Liverpool, Royaume-Uni.
- DREUX Jean, *Chronique de Girart de Roussillon*, Vienne, v. 1450.
- LARMESSIN Nicolas II, *Costume de Plumassier*, vers 1695, in *Costumes et métiers grotesques*, chez Nicolas de Larmessin et chez la veuve Nicolas I de Larmessin, 97 planches à l'eau-forte, 1695-fin XVII^e siècle.
- STRADANUS (dit), Jan van der Straet, "Saccharum", Pl. 13, *De Nova Reperta*, 22 x 28 cm, gravée vers 1600, par Philippe Galle à Anvers.
- HONNECOURT Villard, page de carnet dessiné v. 1230, Folio 20.
- WRIGHT OF DERBY Joseph, *L'atelier du forgeron*, 1771, huile sur toile, 126 x 99 cm, Yale Center for British Art.
- WRIGHT OF DERBY Joseph, *La manufacture de coton d'Arkwright la nuit*, 1782, huile sur toile, 99.7 x 125.7 cm.

Photographie.

- Auteur anonyme, *Grève à Berry-au-Bac, écluse de la Marne*, 1936. Collection G. Beaudoux.
- Auteur anonyme, *Le personnel de Messieurs Mimart et Blachon devant l'ancienne Manufacture Martinier-Collin*, 1887. Publié dans PERONI Michel, ROUX Jacques, *Le travail photographié*, op. cit., p. 80.
- BISSON Jeune, pour Pierre Petit, concessionnaire de la photographie à l'exposition, *Albums de photographies comportant 132 tirages albuminés*, 2 Vol.,

1867.

- COLLARD Auguste-Hippolyte, *Restauration de la Colonne Vendôme*, Fonds de la firme Monduit, épreuve sur papier albuminé, 1873 Paris, musée d'Orsay.
- DURANDELLE Louis-Émile, « Vue Générale du Chantier » *La Construction du Nouvel Opéra*, Recueil de photographies formé par le baron de Vinck de Deux Orp, 8 octobre 1864.
- KOLLAR François, *Porteur de rails au repos*, photographie en noir et blanc sur plaque de verre, 1933, Musée Réattu, Arles.
- LEE Russel, *Les mains d'une fermière de l'Iowa*, Woodbury County, Iowa, 1936.
- NADAR (dit) Gaspard Félix Tournachon, *Catacombes de Paris. Vue intérieure d'une galerie : déplacement des ossements*, 1861. Épreuve à l'albumine sur papier.
- SANDER August, « Forgerons », 1926, Gélatine argentique, publié dans *Les hommes du XX^e siècle*, 1927.
- SEKULA Allan, *Aerospace Folktales*, 1973.

Littérature et poésie.

- BOCHOT Pierre, « Fonderie d'acier », *Commune*, N°1, Juillet 1933.
- BAUDELAIRE Charles, « Rêve parisien », *Les fleurs du mal*, 1857.
- DICKENS Charles, *Temps difficiles*, 1854, Trad. d'Andhrée Vaillant, Gallimard, Folio classique, 2014.
- NAVEL Georges, *Travaux*, Stock, Folio, 1945.
- ORWELL George, *Le quai de Wigan*, 1937, 10/18, Domaine étranger, Trad. Michel Pétris, Paris, 2000.
- ORWELL George, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, 1933.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Tableaux de Paris*, T. I, Amsterdam, 1783.
- HAMP Pierre, « Missionnaire », *Braves gens de France*, Gallimard, Paris, 1939.
- HAMP Pierre, *Un nouvel honneur*, Gallimard, Nrf, Paris, 1922.
- HONEL Maurice, « Noces », *Communes*, N°17, Janvier 1935.
- HONEL Maurice, « Pour la pause horaire dans les usines Citroën », *Commune*,

Juillet-Août 1934, n° 11-12,

- LERMERLE Bruno, *Jeanne et Lucien dans le tourbillon de mai 68*, Les Mutins de Pangée, 2018.
- LINHART Robert, *L'établi*, Minuit, Paris, 1978.
- WEIL Simone, *La condition ouvrière*, Gallimard, Nrf, 1951.
- YANG, CHAN Jenny, LIZHI Xu, *La machine est ton seigneur et ton maître*, Agone, Marseille, 2015.
- ZOLA Émile, *Germinal*, 1885, Le livre de poche, Paris 1973.

Cinéma.

- BONNEAU Pierre, *La reprise du travail aux usines Wonder*, 1968.
- COLLECTIF CINÉ-LIBERTÉ, *Grèves d'occupation*, 1937.
- EPSTEIN Jean, *Les Bâtisseurs*, 1938.
- FAROCKI Harun, *Industrie et photographie*, 1979.
- FAROCKI Harun, *Nature morte*, 1997.
- FAROCKI Harun, *Tel qu'on le voit*, 1986.
- FAROCKI Harun, *Les travailleurs quittent l'usine*, 1995.
- FRANJU Georges, *Les poussières*, 1954.
- FRANJU Georges, *Le sang des bêtes*, 1949.
- GODARD Jean-Luc, *Ici et ailleurs*, 1976.
- GODARD Jean-Luc, GORIN Jean-Pierre, *Tout va bien*, 1972.
- LE ROUX Hervé, *Reprise*, 1997.
- LOTAR Eli, *Aubervilliers*, 1946.
- MALLE Louis, *Humain, trop humain*, 1974.
- MARKER Chris, MARRET Mario, *À bientôt j'espère*, 1968.
- MEYER Paul, *Déjà s'envole la fleur maigre*, 1960.

- MEDVEDKINE (Besançon)
 - Classe de lutte* , 1969.
 - Nouvelle société 5 – Kelton* (1969)
 - Nouvelle société 6 – Biscuiterie Buhler* (1969)
 - Nouvelle société 7 – Augé Découpage* (1970)
 - Lettre à mon ami Pol Cèbe* (Michel Desrois, 1971)
- MEDVEDKINE (Sochaux)
 - Sochaux, 11 juin 1968* (1970)
 - Les trois-quarts de la vie* (1971)
 - Week-end à Sochaux* (1971-1972)
 - Avec le sang des autres* (Bruno Muel, 1974)
- STORCK Henri, IVENS Joris, *Misère au Borinage*, 1934.
- STORCK Henri, *Les maisons de la misère*, 1937.

